

# *Iliada* i jej tradycja epicka

Sławie

παντοδαπῶς ἢ νικᾷ φύλα γυναικῶν

Acta Universitatis Wratislaviensis No 3556

Karol Zieliński

# *Iliada* i jej tradycja epicka

---

Studium z zakresu greckiej tradycji oralnej

Wrocław 2014  
Wydawnictwo Uniwersytetu Wrocławskiego

Recenzentka  
Alicja Szastyńska-Siemion

© Copyright by Karol Zieliński and Wydawnictwo Uniwersytetu Wrocławskiego Sp. z o.o.  
Wrocław 2014

ISSN 0239-6661  
ISBN 978-83-229-3357-2

Publikacja przygotowana w Wydawnictwie Uniwersytetu Wrocławskiego Sp. z o.o.  
50-137 Wrocław, pl. Uniwersytecki 15  
tel. 71 3752885, e-mail: [marketing@uwur.com.pl](mailto:marketing@uwur.com.pl)

# Spis treści

Wstęp .....	11
1. Zarys historii badań .....	20
Neoanaliza .....	20
Teoria oralna .....	22
Neoanaliza i teoria oralna .....	25
Formuła .....	27
Znaczenie kontekstualne formuły .....	29
Formularność języka Homera .....	30
Datowanie formuł .....	31
Sceny typowe .....	31
Poezja cykliczna .....	32
2. Uwagi techniczne .....	35
Rozdział I. Cykl i pieśń .....	37
1. Fenomen cyklu: ustalanie ciągu fabularnego i ról bohaterów .....	37
2. Związek cyklu pieśni z cyklem czasu .....	54
Cykl epicki .....	54
Termin κύκλος .....	54
Cykliczna przestrzeń .....	56
Czas cyklu .....	58
Cykle <i>Iliady</i> .....	67
Przypuszczalny pierwotny kształt akcji .....	79
3. Jak powstaje cykl. Epizod w perspektywie całości. Ustalenie treści poematów cyklicznych .....	81
Jakim zestawem pieśni był cykl — w jaki sposób tworzą całość .....	85
Jak wygląda struktura pieśni epickiej .....	92
4. Pierwsza pieśń Demodoka a inwokacja do <i>Iliady</i> i <i>Odysei</i> .....	97
5. Różnice między Homerem a Cyklem .....	122
6. Miejsce <i>Iliady</i> w fabule cyklu. Zagadnienie: czy <i>Iliada</i> jest niezbędnym elementem ciągłości fabuły .....	125
Kwestia adekwatności tytułu <i>Iliady</i> .....	131
Związki <i>Iliady</i> z <i>Odyseją</i> .....	133
Rozdział II. Pieśń i tradycja. Schemat opowieści epickiej .....	137
1. Schematy fabuły eposu greckiego na tle pieśni południowych Słowian .....	137
2. Podobieństwa zdarzeń cyklicznych jako ślad tradycyjnych schematów .....	145
Kombinacje scen typowych .....	145
Przybycie sprzymierzeńców .....	146
Zabicie wodza sprzymierzeńców a zabicie syna Priama .....	152
Wycofanie Achilleusa z walki/ przepowiednia jego śmierci .....	154
Rzeczy niezbędne do zdobycia Troi .....	160

Specyfika schematów Cyklu Trojańskiego .....	165
Achilles i Odys .....	165
Klątwa i przepowiednia w relacji z <i>psogos</i> .....	173
Memnon .....	182
3. Sięganie w głąb tradycji .....	195
Zbrojenie się bohatera .....	195
Kłótnia lwa i dzika .....	200
Gwarancja sławy .....	211
4. Wykorzystywanie schematów w Cyklu Trojańskim .....	214
Potencjalność wykorzystywania schematu .....	214
Powtarzanie schematu .....	221
Rozdział III. Fantastyka Cyklu i racjonalność Homera .....	225
1. Fantastyka i magia .....	225
Problem obecności fantastyki i magii w Cyklu i w dziełach Homera .....	225
Podsokórność magii w <i>Iliadzie</i> .....	234
Przedmioty magiczne w innych cyklach .....	234
Przedmioty magiczne w <i>Iliadzie</i> .....	241
Magia a racjonalizm Homera .....	252
Postaci fantastyczne skrywane w <i>Iliadzie</i> .....	262
Chejron i Memnon .....	262
Historyczność Etiopów .....	268
Historyczność Troi i Wojny Trojańskiej .....	272
Kwestia dominującej roli Teb w świecie mykeńskim .....	274
Sytuacja atakowanej Troi .....	277
Kwestia fantastyki i baśniowości obrazu epickiego .....	277
Dwoistość państwa trojańskiego .....	279
2. Związki między Cyklami .....	280
Podobieństwa między cyklami w literaturze przedmiotu .....	280
Kształtowanie nowych cykli .....	286
„Podwojenie” Cyklu Trojańskiego .....	288
Kreowanie cyklu .....	291
Rozdział IV. Aluzje w relacjach pieśniarz–publiczność .....	295
1. Kryteria odbioru oralnego .....	295
Aluzyjność tekstu .....	295
Oddziaływanie na słuchaczy .....	298
Pieśniarz .....	300
Publiczność .....	312
2. Inwencja czy aluzja .....	318
3. Groza i ulga .....	325
4. Ironia .....	335
5. Formuła a oddziaływanie na słuchaczy .....	346
6. Podwójna funkcja powtórzeń .....	348
7. Meleager — wrażliwość na szczegóły .....	357
8. Konkluzje .....	362

Rozdział V. Paralelność scen Cyklu i <i>Iliady</i> .....	365
1. Stosunek pieśni do tradycji .....	367
2. Funkcjonalność aluzji .....	373
3. Sceny paralelne <i>Iliady</i> i <i>Aithiopydy</i> .....	385
4. Diomedes — <i>alter ego</i> Achillesa .....	390
5. Czas ratowania Nestora .....	399
6. Sekwencje scen .....	403
7. Modalność i tradycyjność .....	426
 Rozdział VI. Relacja między ethopoią a systemem aluzji zewnętrznych u Homera	431
1. Powód sporu .....	432
2. Oszustwo Achillesa .....	434
3. Zasady odbioru oralnego .....	436
4. Spór Achillesa z Agamemnonem .....	440
5. Charakter Achillesa .....	464
Egoizm a troska o los grupy .....	466
Zachłanność i skromność potrzeb .....	473
Okrucieństwo i litość .....	474
6. Achilles jako heros .....	478
 Zakończenie .....	497
 Bibliografia .....	505
 Summary .....	533
 Indeks badaczy .....	539
 Indeks postaci .....	543
 Indeks źródeł .....	551
 Indeks kluczowych słów i tematów .....	557





Enough and too much has been written about the Epic Cycle.  
Upon scanty quotations and a jejune epitome a tedious literature has been built.

T.W. Allen, styczeń 1908 r.



# Wstęp

Mimo ogromnej liczby opracowań, przerastających tysiące razy rozmiary poematów Homera, wciąż nie znamy odpowiedzi na zasadnicze pytania: jak te utwory powstały, w jakich okolicznościach i czym tak właściwie są. Jedną z przyczyn jest odosobnienie tych poematów, zachowanych jako jedyne tego rodzaju twory wyłaniające się z mroków otaczających początki greckiej cywilizacji (najczęściej wskazuje się na VIII w. p.n.e. jako czas ich powstania). Tego stanu rzeczy oczywiście nie można zmienić, ale można próbować dostarczyć wiarygodnego wyobrażenia o tym, z czego wyrasta *Iliada*, w czym tkwi i do czego się odnosi. Dzięki badaniom teorii oralnej wiemy, że poematy Homera wyrosły z epickiej tradycji oralnej początkami sięgającej czasu pojawienia się Greków w Grecji, czyli XVI w. p.n.e., a właściwie nawet wcześniej — czasów wspólnoty praindoeuropejskiej, na ile możemy ją sobie przedstawić. Możemy więc sporo powiedzieć o stylu i technice kompozycyjnej Homera, choć trudno zdecydowanie stwierdzić, jak doszło do powstania tak monumentalnych utworów. Czy mamy tu do czynienia z przypadkiem szczególnym? Według wielu badaczy ta monumentalność, a według niektórych także niezwykła kunsztowność, oznacza wprowadzenie „nowej jakości” do tradycji epickiej. Ta teza zakłada w swych podstawach porównanie i to nie tylko z tym, co pojawiło się później, ale także z tym, co istniało obok, a nawet przed dziełami Homera. Jako nieporównywalne z tym, co pojawiło się niedługo później, przedstawił je Arystoteles, odnosząc się do epickiej poezji cyklicznej. W pojęciu starożytnych mieli ją tworzyć *neoteroi*, czyli ‘młodszy poeci’, późniejsi niż Homer. Nie prezentowali oni takiego kunsztu jak Homer, a ich poematy nigdy nie osiągnęły tak spektakularnych rozmiarów. W oczach badaczy nowożytnych Homer nie stoi jednak na początku drogi, lecz raczej na jej szczycie, z tej perspektywy kierunek degeneracji późniejszego eposu nie jest już taki oczywisty. Jeżeli przyjmiemy preferowany przez współczesnych badaczy punkt widzenia, że utwory cyklicków odbijają wygląd poezji epickiej pozahomeryckiej i przedhomeryckiej, ich zależność od Homera stoi również pod dużym znakiem zapytania. *Opinio communis* starożytnych, że pieśni cykliczne stanowią rozwinięcie fabuły poematów Homera, przedstawia się niedorzecznie nie tylko z punktu widzenia krytyki neoanalitycznej, przeciwstawiającej priorytetowość fabuły Cyklu wtórności fabuły *Iliady*, lecz także z powodu trudności z wyobrażeniem sobie takiego obiegu informacji w tamtej społeczności pozwalającego różnym poetom z różnych ośrodków na przestrzeni ponad 200 lat stworzyć komplementarną strukturę fabularną złożoną z uzupełniających się w ciągu chronologicznym części, jak gdyby dopisywać mieli oni do *Iliady* kolejne odcinki brakującej fabuły. Arystotelesowska krytyka jakości poematów cyklicznych także budzi wiele podejrzeń. Jeżeli to poematy późniejsze i uzależnione w ten czy inny

sposób od Homera, dlaczego nie były próbami choćby nieudolnego naśladownictwa jego stylu i zbliżenia się do jego kunsztu. Dlaczego nie próbowano wzorem Homera kreować fabuły, zaczynając akcję *in medias res*, lub dlaczego występuje taka dysproporcja w odniesieniu do Homera co do użycia mów i dramatyzowania akcji. Jeżeli podzielać racje horyzontalistów i zakładać oddzielne autorstwo *Iliady* i *Odysei*, mielibyśmy jedyny i jakże udany przypadek naśladowania tego stylu w tym drugim poemacie. Dlaczego nie znaleźli się inni kontynuatorzy?

Tradycyjny wizerunek epiki cyklicznej musi zatem zostać zweryfikowany. Trudno jednak to zrobić w sposób tradycyjny. Fragmentów rękopiśmiennych tej epiki pozostało niezwykle mało, a znaleziska papirusowe powiększają tę bazę w sposób nieznaczny. Najnowsze wydanie epiki cyklicznej<sup>1</sup> przynosi jedynie 5 takich fragmentów: *Aethiopsis* fr. 2 — 1 wers; *Panyassis, Heraclea* fr. 13 — 2 wersy, *Minyas* fr. 7 — 29 wersów zachowanych fragmentarycznie, *Phoronis* fr. 6 — 1 wers, pośród niedających się zakwalifikować fr. 12 — 1,5 wersu; razem: 34,5 wersu! Nie możemy więc liczyć na to, że nowe znaleziska papirusowe w sposób znaczący poszerzą naszą wiedzę. Poza tym nawet jeśli odnaleźlibyśmy więcej tekstów, czy przybliży to nam wiedzę na temat tradycji epickiej, z której wyrasta *Iliada*? Siłą rzeczy te teksty, będąc spisane, reprezentują już inny rodzaj kreacji tekstu, na który wpływ mogło mieć zarówno zastosowanie pisma, jak i rzeczywiste oddziaływanie poematów homeryckich — być może już spisanych. Zadanie odtworzenia tradycji oralnej wydaje się zatem nierealne bez cudownej podróży w czasie, niejednemu więc czytelnikowi ta książka wyda się zbiorem dywagacji na temat czegoś, czego nie ma i co trudno kategorycznie zweryfikować. Pozwolę sobie jednak odrzucić takie zarzuty jako niesłuszne.

Badania Milmana Parry'ego i Alberta Lorda wprowadziły do badań nad Homerem perspektywę komparatystyki. Można by nawet mówić o możliwości zastosowania unikatowych w filologii klasycznej badań empirycznych stawiających epos antyczny w nowym świetle, wskazującym na wykorzystywanie w poezji oralnej podobnych technik i schematów niezależnie od lokalizacji geograficznej i chronologicznej danej kultury. Niestety postęp globalizacji i powszechnej edukacji gwałtownie ogranicza nasze możliwości prowadzenia synchronicznych badań nad kulturami oralnymi. Pozostają jednak badania diachroniczne, mamy bowiem dostatecznie dużo narzędzi badawczych do analizowania bogatych zbiorów etnograficznych oraz tekstów różnych cywilizacji antycznych i średniowiecznych. Oczywiście przy stosowaniu komparatystyki należy brać pod uwagę wiele różnic wynikających ze specyficznych uwarunkowań kulturowych poezji w różnych krajach i różnych epokach.

Wykorzystanie zdobyczy badań nad kulturami oralnymi pozwala na określenie kształtu i struktury epickiej pieśni oralnej, warunków i sposobu jej kształtowania, charakterystyki wykonawstwa i wykonawców pieśni. Dysponujemy wieloma infor-

<sup>1</sup> WEST 2003.

macjami co do kształtu, treści i sposobu wykonania tych pieśni. Co nieco zaczerpnąć można z samego Homera. Wszystko wskazuje na to, że pod wieloma względami kreacja epickiej pieśni oralnej przebiegała w sposób analogiczny do tego obserwowanego w krainach dawnej Jugosławii. Rodzi się więc zasadnicza kwestia, czy *Iliada* odbiega w jakiś sposób od tradycji, czy może być oceniana jako coś nowego i różnego od współczesnych jej pieśni oralnych. Wymaga przede wszystkim sprawdzenia, czy to, co wskazuje się jako symptomy jej odmienności i wyjątkowości, nie ma odzwierciedlenia w tradycji oralnej. Wynik negatywny, stwierdzający, że to, co wydawało się nowe, okaże się typowe, pozwoli na pełnoprawne zakwalifikowanie *Iliady* jako pieśni oralnej.

Oralność *Iliady* nie wydaje się bowiem wcale taka oczywista. Coraz częściej pojawiają się głosy, że kompozycja *Iliady* jest czymś różnym od tradycji oralnej, a zatem, że powstała w jakimś — choć różnie ocenianym — związku z pismem, determinującym jej kształt, rozmiar i artyzm. Według niejednej opinii mechaniczna koncepcja Parry'ego rugowała nawet kreatywność Homera<sup>2</sup>. Ocena zresztą tego, czy spisany utwór antyczny można zaliczyć do literatury oralnej, nie jest wcale prosta. Podstawą bowiem takiej oceny pozostawało dotychczas badanie zakresu i sposobu użycia formuł jako najbardziej charakterystycznej cechy stylu oralnego. Richard Janko przedstawia jednak zawodność badania opierającego się na obliczeniu frekwencyjności języka formularnego. Nie można wszakże ocenić, czy zmniejszenie udziału procentowego wersów zawierających formuły oznacza utratę charakteru oralnego. Janko proponuje więc systemowe badania obecności formuł:

- 1) ze względu na wykazywanie przez język formularny zasad zakresu występowania (*extension*) i ekonomii użycia (*economy*), wprowadzonych przez Parry'ego,
- 2) ze względu na niską frekwencję koniecznego enjambementu<sup>3</sup> oraz
- 3) ze względu na szybki wybór formuł w kompozycji oralnej.

Richard Janko zwraca uwagę, że w badaniu porównawczym *extension* i *economy* poszczególnych autorów lub szkół poetyckich należy uwzględnić zarówno czyn-

<sup>2</sup> Jako pierwsi przedstawili to stanowisko BOWRA 1952, 240: „Behind him [Homer] lie centuries of oral performance, largely improvised, with all its wealth of formulae adapted to an exacting metre; these he knows and uses fully. But if he knows writing and is able to commit his poems to it, he is enabled to give a far greater precision and care to what he says than any improvising poet ever can. Since it is almost impossible to believe that the *Iliad* and *Odyssey* were ever improvised, and the richness of their poetry suggests some reliance on writing, we may see in them examples of what happens when writing comes to help the oral bard. He continues to compose in the same manner as before, but with far greater care and effectiveness” oraz WADE-GERY 1952, 38–39 w sposób bardziej metaforyczny: „As Darwin seemed to many to have removed the finger of God from the creation of the world and of man, so Milman Parry has seemed to some to remove the creative poet from the *Iliad* and *Odyssey*”.

<sup>3</sup> JANKO 1990, 33: “Parry’s distinction, valid for the extreme cases on which he based it [Homer vs. Apollonios i Wergiliusz] is less usefull as a negative test for oral origins in poems of a predominantly oral style”.

nik geograficzny, jak i chronologiczny. Zauważa jednak, że jedność tradycji jest uderzająca<sup>4</sup>. Mówiąc w uproszczeniu, chodzi mu o to, że w hymnach homeryckich ilustrujących obfitość i rozległość epickiej tradycji oralnej obecne są formuły charakterystyczne i dla Homera, i dla Hezjoda. Nawet jednak tak zakrojone badania nie dają pewnego rezultatu. Badania mediewistów wskazywały ponadto, że teksty eposów średniowiecznych, które bez wątplenia powstały na piśmie, zawierają niekiedy spory udział procentowy języka formularnego<sup>5</sup>.

Pojawiła się zatem teza o istnieniu przejściowego etapu między tradycją oralną a literaturą pisaną. Podważała ona ważną konstatację Lorda o istnieniu zasadniczej rozbieżności między obydwoma technikami kompozycyjnymi<sup>6</sup>. Ostra krytyka, jaką przypuszczono na to stwierdzenie Lorda, spowodowała, że sam badacz stopniowo wycofywał się z tak radykalnego stanowiska<sup>7</sup>. Minna Skafta Jensen wykazała jednak, że zarzuty formułowane przeciw koncepcji Lorda opierały się w znacznym stopniu na niezrozumieniu jego teorii oralnej oraz na przekonaniu wielu badaczy, że poematów homeryckich nie można zestawiać z notowanymi współcześnie utworami oralnymi w różnych zakątkach świata, a ocenianymi jako zbyt prymitywne wobec wielkości Homera<sup>8</sup>. Jensen, powołując się na doświadczenia ze spisywaniem tradycji oralnej Eskimosów grenlandzkich, ukazuje, że taki etap przejściowy w żaden sposób nie charakteryzuje się ulepszaniem tekstu oralnego<sup>9</sup>.

„Genialność” Homera należy więc traktować biegunowo: albo jest ona oparta na technice poetyki oralnej, albo jego wielkość wynika z zaangażowania pisma alfabetycznego. W tym drugim przypadku powinniśmy widzieć *Iliadę* i *Odyseję* jako „przejściowe teksty” (*transitional texts*), łączące w sobie styl oralny i pisany. Kontakt z pismem, nawet jeżeli następowałby przy powolnym dyktowaniu, pozwalałby na ulepszanie poszczególnych fraz i wersów<sup>10</sup>. Przyjęcie z kolei pierwszego rozwiązania możliwe jest dzięki wykazaniu konwencjonalności całego przekazu Homera, nawet wtedy, gdy wydaje się nam odbiegać od tradycji i uciekać się do

<sup>4</sup> JANKO 1990, 26.

<sup>5</sup> Średniowieczne eposy heroiczne w różnym stopniu wykazują związki z poezją oralną. KULLMANN 1984, 319–323 wskazuje na specyficzne cechy eposu w fazie przejścia do poezji pisanej, zauważalnej w epice średniowiecznej. Tamże literatura przedmiotu.

<sup>6</sup> LORD 1960, 129: „the two techniques are, I submit, contradictory and mutually exclusive”; LORD 1968.

<sup>7</sup> Otwarta polemika przyjmowała nawet kształt osobistych ataków (LORD 1968 i AMORY-PARRY 1971). Zmoderowane stanowisko Lorda: LORD 1974; 1978; 1981; 1986. Cf. FOLEY 1988, 45–46, 51–52, 54–55.

<sup>8</sup> JENSEN 1982 krytykuje zwłaszcza konkluzje CURSCHMANN 1967, analizującego średniowieczną poezję angielską, francuską i niemiecką, oraz FINNEGAN 1976 i 1977, badającą oralną tradycję Sierra Leone.

<sup>9</sup> JENSEN 1982, 6: „And in any case, such transitional texts are very far from what Homeric scholars envisage when they imagine that Homer had the best of two worlds and combined the traditional oral epic singer’s professional art with the written intellectual’s sophistication and taste for grandiose compositional effects”.

<sup>10</sup> TEODORSSON 2006, 179–180.

nowych, niekonwencjonalnych środków wyrazu. Czy oznacza to jednak odmawianie wielkości talentu autorowi poematów? Rozpoznawana u niego schematyczność w oczach wielu odbiera temu twórcy oryginalność, która dała podstawę do wykształcenia się i rozwoju zasad kreacji dzieła literackiego. Możemy takie obawy uznać za uleganie pewnej zakorzenionej w nas „romantycznej obsesji”, która skłania do obrony genialności i oryginalności twórcy<sup>11</sup>. Oryginalność nie wydaje się czynnikiem istotnym w tradycji oralnej, a podporządkowanie konwencjom wcale nie umniejsza skali talentu pieśniarza, od którego wyszła *Iliada* w znanym nam kształcie, choć jest to niewątpliwie talent innego rodzaju. Najwłaściwiej chyba ocenia go William Thalmann:

As for the poet, there surely was artistry on his part, artistry of a high quality though perhaps different from the way we conceive it. The poet's talent was the ability to express whatever he wanted to in the conventional forms, so that these did not limit him but were part of his language<sup>12</sup>.

Gregory Nagy pod naporem krytyki, jaka spadła na jego własne poglądy i poglądy jego mistrza Alberta Lorda, ocenione jako zbyt radykalne, stwierdził, że odnosi wrażenie, iż wielu odwołuje się do *The Singer of Tales*, lecz niewielu rzeczywiście czytało tę książkę<sup>13</sup>. Jeszcze mocniej zaznacza się ta sytuacja przy wydaniach poszczególnych pozycji *Parry Collection of Serbo-Croatian Heroic Songs*. Trudność, jaką sprawia poznawanie słowiańskiej poezji, zapewne sprawia, że odniesienia do niej dość rzadko pojawiają się w bibliografiach badaczy Homera. Co za tym idzie, łatwo przychodziło wielu badaczom ignorować obserwacje Lorda. Szczególną uwagę powinna zwłaszcza przykuwać pieśń najlepszego z pieśniarzy spotkanych przez Parry'ego i Lorda, czyli Avdo Medžedovicia, *Wesele Smailagicia Meho*. Jest ona nie tylko niezwykle długa (z zapisanych druga pod względem długości, porównywalna z *Odyseją*), lecz również wspaniale kunsztowna. Wiadomo, że Avdo poznał ją pod koniec XIX w., czyli około czterdziestu lat przed jej wykonaniem w 1935 r., z małej książeczki, którą — jak wnioskuje Lord — było wydanie pieśni śpiewanych przez Šemicia z 1886 r.<sup>14</sup> Medžedović zmienił tę pieśń w zdumiewający sposób, nadając opowiadanym wydarzeniom doniosłość, a nawet patos. Prosta historia stała się w jego wersji niezwykle ważnym przedsięwzięciem militarnym na ogromną skalę. Lord wykazał, że kunsztowne opisy rozbudowujące opowieść nie stanowią jedynie zbędnej ornamentacji, lecz są funkcjonalne, dodając splendoru odpowiedniego do rangi nadawanej przedstawianym wydarzeniom<sup>15</sup>. Medžedović rozwija dialogi, wypełniając je subtelnym uwzględnieniem uczuć bohaterów. Pojawiają się

<sup>11</sup> Zwraca na to uwagę THALMANN 1984, XV i postuluje uprzednie poznanie konwencji rządzących oralnością Homera.

<sup>12</sup> THALMANN 1984, 30–31.

<sup>13</sup> NAGY 1996a, 1: „Thou it [*The Singer of Tales*, K.Z.] is cited by many who offer various arguments about »oral poetry«, the book is often treated only superficially, and there are even instances where those who agree or disagree with it have evidently not read it at all”.

<sup>14</sup> LORD 1974, 13.

<sup>15</sup> *Ibidem*, 13–34.

antycypacje głównych wydarzeń i ironia wobec postępowania bohaterów. Budowana akcja podporządkowana zostaje nadrzędnym racjom moralnym, w obliczu których stają bohaterowie. Wszystko to sprawia, że mamy do czynienia z wielkim dziełem epickim. Te wyjątkowe okoliczności pozwalają nam dostrzec, jak pieśń zmienia się w rękach utalentowanego pieśniarza. Nie zdaje on sobie nawet sprawy z tego, że odstępuje od pierwowzoru w wielu kwestiach, gotów bronić swojej wersji jako odpowiedniejszej. Analogie do traktowania tematów przez Homera narzucają się same. W tym wypadku jednak nie dysponujemy takim punktem odniesienia, jakim jest dla wersji Avdo pieśń Šemicia. W pewnej mierze funkcję tę mogą pełnić eposy cykliczne, pozostające w podobnym stosunku jakościowym do wielkich pieśni Homera. Oznacza to, że jak najbardziej uprawnione jest myślenie o wcześniejszych wersjach *Iliady* i *Odysei*, mogących różnić się znacząco od dzieł Homera. Utalentowany pieśniarz opowiada tę samą historię, ale zmienia się ona tak bardzo, zyskując splendor, wielkość i tragizm, że poprzednie wersje nieuchronnie popaść musiały w zapomnienie.

\*

W niniejszej książce rezygnuję zupełnie z badań nad formułą greckiej epiki. Także dlatego, że nie dałoby to odpowiedzi ani na to, czym była pieśń epicka, ani czym były cykle epickie. Z tego względu w centrum mojego zainteresowania pozostawać będzie schematyczna struktura fabuły pieśni (*story-pattern*), zwana przeze mnie w toku pracy schematem fabuły. Odnoszę wrażenie, że była ona dość zaniedbywana w literaturze przedmiotu. Trudno się temu dziwić, skoro ograniczono się do porównania wyników badań Parry'ego i Lorda ze strukturą poematów Homera. Pierwszym zadaniem, którego należało się podjąć, było zanalizowanie dostępnego nam materiału antycznego pod kątem odpowiadania znanym schematom fabuły. Powtarzanie się pewnych struktur, pewne schematyczne następstwo kolejnych scen świadczy o wykorzystywaniu tego samego schematu w różnych pieśniach. Okazuje się, że nawet konstrukcja cyklów odznacza się dużą schematycznością. Te same elementy powtarzają się w całych zestawach, stąd wniosok o schematycznym tworzeniu cykli epickich.

Właśnie natura cyklu stanowi temat rozdziału pierwszej pracy. Ta wypracowana konstrukcja zdaje się nie mieć odpowiedników w innych tradycjach oralnych, dlatego próba odpowiedzenia na pytanie, jak powstawała i jakie jest miejsce pieśni w obrębie cyklu, jawi się jako klucz do zrozumienia całej epiki greckiej. W jaki sposób doszło do ustalenia ról poszczególnych bohaterów oraz całego ciągu fabularnego, w którym występuje wiele faktów, jakich modalna pieśń oralna nie mogła zmienić? Pieśni Demodoka ukazują poszczególne epizody w perspektywie całej wojny. Zaskakująco taką perspektywę i kształt okazują się prezentować także poematy cykliczne, co pozwala je identyfikować jako pieśni oralne. W tym zakresie odpowiada im konstrukcja *Iliady*, będąca opracowaniem jednego epizodu w per-



spektywie fabuły całej wojny. Jako podstawowe zadanie jawi się zatem uzyskanie odpowiedzi na pytania, jak pojedynczy epizod jest angażowany w strukturę całości cyklu i jakim sposobem wstawianie poszczególnych epizodów nie zakłóca zwartości całego cyklu. Innymi słowy, jakim ograniczeniom podlega swoboda kreatywności w modalnej epice oralnej? Zrozumienie tego procesu pozwala na wskazanie miejsca *Iliady* w strukturze cyklu. Zatem pytanie stawiane przez neoanalityków: czy jest ona niezbędnym elementem cyklu? — powinno raczej brzmieć następująco: w jaki sposób *Iliada* mogła stać się elementem Cyklu Trojańskiego?

Analiza streszczeń epiki cyklicznej wskazuje na powtarzalność wielu elementów fabuły, a nawet sekwencji zdarzeń pojawiających się w podobnym kontekście, choć w modalnym kształcie. Jeżeli chcemy odkryć, w jaki sposób *Iliada* została częścią cyklu epickiego, niezbędne jest zestawienie fabuły tego utworu z analogicznymi scenami lub ich sekwencjami powtarzonymi w zachowanym materiale epickim i mitycznym. Materiał mityczny traktować bowiem należy jako pozostałość niezachowanej epiki przedhomeryckiej. Te same schematy wykorzystywane są w różny sposób, często tracąc swoje pierwotne znaczenie. Na *Iliadę* trzeba więc patrzeć jak na palimpsest, zawierający dawne wzorce fabuły i struktury myślenia, często już nierozumiane lub marginalizowane, ale respektowane i zachowywane ze względu na siłę inercji epickiej tradycji oralnej. Pieśniarz waży się bowiem tylko na zmiany sankcjonowane przez tradycję, w której tkwi. Zestawienie działań różnych bohaterów w obrębie Cyklu Trojańskiego pozwala na rekonstrukcję schematów fabuły będących u źródeł powstania cyklu. Jego kolejni bohaterowie postawieni są w zbliżonej sytuacji i mogą być traktowani jako kolejne allomorfy tego samego schematu. Pozostaje jednak istotna do rozważenia kwestia, czy wszystkie jawiące się podobieństwa w konstruowaniu postaci i akcji świadczą o oddzielnej tradycji epickiej, czyli że posiadana przez nas wzmianka świadczy o funkcjonowaniu w tradycji odpowiedniej pieśni. Pojawia się więc pytanie o ramy cyklu epickiego, jego rozmiar — na ile wyrasta on ponad fabułę zachowanych streszczeń.

Tak rekonstruowana epika przedhomerycka okazuje się mieć charakter w dużym stopniu różny od utworów Homera. Należy zatem się przyjrzeć w rozdziale trzecim fantastyczności, baśniowości i magiczności świata epiki cyklicznej. Często przeciwstawia się temu obrazowi racjonalność *Iliady*. Dokładniejsze przyjrzenie się poematowi Homera musi jednak owocować stwierdzeniem, że był on świadomy wielu fantastycznych cech bohaterów i magicznych relacji obecnych w materiale, na którym się opierał. Homer dokonuje reinterpretacji tego materiału zgodnie z celami, jakie zamierzył dla swojej pieśni, a może i zgodnie z oczekiwaniami swoich odbiorców. Tego drugiego względu nie możemy jednak przeceniać, skoro w „równoległych” i „późniejszych” poematach cyklicznych takich elementów magiczno-fantastycznych nie brakuje. Możemy więc mówić o pewnej „podskórności” tego nurtu w poetyce *Iliady*. Poematy Homera przedstawiają już fazę eposu historycznego w epickiej tradycji greckiej, ale wykazują jeszcze świadomość etapu eposu baśniowego, stosownie do nomenklatury Eleazara Miletńskiego. Dla przykładu

zostały omówione funkcja i znaczenie przedmiotów magicznych obecnych w *Iliadzie* i cyklach epickich. Postaci fantastyczne, jak Chejron i Memnon, są pomijane przez autora *Iliady*, ale wiele wskazuje na to, że jest to zabieg celowy, służący strategii narracji dzieła. Analiza baśniowego wymiaru eposu daje okazję do przyjrzenia się z innej perspektywy problemowi historyczności Wojny Trojańskiej. Wydobyte podobieństw w konstrukcji wielu cykli daje też sposobność do ukazania dróg kształtowania się nowych cykli w tradycji epickiej.

Badanie formy i struktury pieśni epickich oraz całych cykli przedstawione w poszczególnych rozdziałach ma za zadanie wykazać, że *Iliada* jest typową oralną pieśnią epicką, rozwijającą w typowy sposób tradycyjne schematy, a oryginalność utworu zdaje się odpowiadać swobodzie pieśniarza w prezentowaniu tematu epickiego. W drugiej części książki poddana więc zostaje analizie konstrukcja całego utworu w celu zweryfikowania słuszności argumentu o różniącym się w *Iliadzie* od pozostałej epiki rodzaju stosowanego artyzmu, wskazującego na korzystanie przez autora z pisma. Jeżeli więc uda się wykazać, że wszystkie przejawy wyjątkowego kunsztu Homera można uzasadnić wykonawstwem oralnym, teza o korzystaniu z pisma staje się zbędna.

Problemy interpretacyjne, które przynosi *Iliada*, wynikają w dużym stopniu z niezrozumienia w pełni specyfiki wykonawstwa oralnego. W rozdziale czwartym przedstawiony zostaje najpierw problem słuchającej publiczności Homera i jej wrażliwości na aluzje odnoszące się do faktów zawartych w samym dziele oraz tych znanych pieśniarzowi i publiczności z innych pieśni. Można by dla uproszczenia powiedzieć — ze znajomości fabuły cyklu. Bliższej obserwacji wymagają możliwości percepcji słuchaczy, ponieważ jest to punkt wyjścia obserwacji umiejętności i sposobów stymulowania odbioru przez pieśniarza. Epos stanowi pieśń pochwały, jest więc tendencyjny, narracja podporządkowana jest nadrzędnemu celowi pieśniarza — pochwale konkretnego bohatera. Może się to odbywać na przykład kosztem innych tradycyjnych wizerunków herosów epiki, co pozwala na przedstawienie znanego tematu w zupełnie nowy sposób, atrakcyjny dla słuchaczy. Pieśniarz przyjmuje specyficzną strategię narracji, odpowiednią dla odbioru słuchowego, lecz zupełnie różną od strategii dostosowanej do odbioru czytelniczego. Podstawową rolę odgrywa w tym system aluzji wprowadzający odbiorcę w to, co się stanie, ale też bywa co do tego zwodzony. Wykraczająca poza słuchaną właśnie pieśń wiedza słuchacza pozwala mu inaczej odbierać przedstawianą wyobraźnię rzeczywistość. Odpowiednio sterowany słuchacz odczuwa alternację grozy i ulgi oraz dystansuje się od przeżyć bohaterów wywoływanym celowo poczuciem ironii. Tu również jednak musi zostać postawione pytanie o skalę odczuwalnych aluzji i o możliwości percepcyjne uważnego i przeciętnego słuchacza.

W rozdziale piątym ten wątek jest kontynuowany, ale w szerszej perspektywie. Zamierzam przedstawić kilka scen *Iliady* w kontekście oddziaływania przez pieśniarza na emocje grozy i ulgi oraz na pogłębione zrozumienie wyrażone ironią dzięki odwoływaniu się do znajomości analogicznych scen cyklu. Na różne spo-

soby sugerowane podobieństwo do znanych odbiorcy „faktów” pozwala nie tylko pieśniarzowi dramatyzować akcję, a słuchaczowi głębiej przeżyć te sceny, lecz także przez kilkakrotne powtarzanie scen odwołujących się do tych samych wzorców budowana jest specjalna konstrukcja potęgująca napięcie odbiorcy. Dzięki tej metodzie pieśniarz osiąga odpowiednie napięcie emocjonalne w scenie śmierci Patroklosa. Scena ta nie jest imitacją sceny śmierci Achillesa, jak widzieli ją neoanalitycy, lub jednym z powtórzeń — bez większego znaczenia — typowo ukształtowanej sceny, jak sądzili oraliści, lecz wypracowaną w sekwencji nawiązujących do tego zdarzeń sceną zapowiadającą śmierć Achillesa; zapowiadającą w ten szczególnie sposób, że odbiorca przeżywa ją jak prawdziwą śmierć Achillesa, która nie będzie przedstawiona w poemacie a która znana mu jest z tradycji.

W rozdziale szóstym przedstawiona zostanie próba czytania tekstu Homera odpowiadająca rzeczywistemu odbiorowi słuchacza. Słuchacz odbierał tekst linearnie, będąc skazany na jednorazowość jego przedstawienia, ale szereg powtórzeń, antycypacji i przede wszystkim organizacja zarówno poszczególnych partii, jak i całego dzieła wedle kryteriów kompozycji pierścieniowej, pozwala mu na weryfikację swojego rozeznania i dochodzenie do istoty sprawy zgodnie z intencjami autora. Analizie poddana zostanie scena konfliktu Achillesa z Agamemnonem (ks. I), scena poselstwa do Achillesa (ks. IX) oraz scena rozmowy tego bohatera z Patroklosem (ks. XVI). Ta ostatnia stanowi zarazem rozważanie, jak przedstawia swojego głównego bohatera Homer, jaki nadaje mu charakter i jak w rzeczywistości przedstawiają się jego stosunki z innymi wodzami. Poruszona zostanie sprawa ukrytych intencji bohaterów, kryjących się za ich wypowiedziami, oraz ukrytych intencji narratora, wykorzystującego w różnym zakresie wiedzę słuchaczy o wydarzeniach Wojny Trojańskiej. Przeprowadzona też zostanie polemika z poglądem o niewyrażaniu przez Homera osądów moralnych.

Właściwą perspektywę tej postaci, jak też całemu eposowi homeryckiemu powinno nadać zestawienie ich z przedstawieniami herosa w innych tradycjach epickich. Homer jest „złotą bramą”, przez którą wchodząc, możemy zajrzeć do zamkniętej dla nas, przedliterackiej przeszłości człowieka. Możliwości, jakie dają w tej mierze poematy Homera, są nieporównywalne z niczym innym. Kluczem do otwarcia tej bramy są bez wątpienia dane wynikające z badań nad tradycjami oralnymi ludów na różnym poziomie rozwoju kulturowego na całym świecie. Porównanie z nimi dostarcza wyobrażenia o zmianach w mentalności i kulturze duchowej ludzkości, choć często wybija się na pierwszy plan specyfika wyobrażeń ludów indoeuropejskich. Z tej perspektywy dopiero możemy odpowiedzialnie ocenić wpływ kultury i literatury starożytnych Kultur Bliskiego Wschodu, nie narażając się na niebezpieczeństwo pochopnego przypisywania wszelkich podobieństw temu dzieźdztwu. Kreacja eposu i bohatera epickiego przechodziła analogiczną drogę w różnych kulturach, objawiając pewien wspólny schematyzm zależny przede wszystkim od specyfiki przekazu oralnego. Wpływologię należy więc traktować dopiero jako metodę drugorzędną w badaniach nad ukształtowaniem się mitu i narracji epickiej.

## 1. Zarys historii badań

### Neoanaliza

Badania analityków, które ogniskowały się wokół tzw. kwestii homeryckiej, właściwie wyczerpały się w latach 30. XX w. Będąc w opozycji do analizy poglądy unitarystów sprowadzały się zazwyczaj do ocen estetycznych i nie stanowiły przeciwwagi dla naukowości dowodów pluralistów. Reakcja na analizę wyszła ze stanowisk jej pokrewnych, stosując przynajmniej w początkach w znacznej mierze podobne metody badawcze. Odnosi się to zarówno do badań Milmana Parry'ego, jak i do neoanalizy, w której właściwie metody i wyniki badań analitycznych wykorzystane zostały przeciwko nim samym.

Za prekursorską dla neoanalizy można uznać pracę Wolfganga Schadewaldta, *Iliasstudien* (SCHADEWALDT 1938), która starała się wykazać jedność stylistyczną wybranych ksiąg *Iliady* (XI, VIII, IX, I), polemizując z argumentami dzielących je na warstwy pluralistów. Szerzej swoje unitarystyczne poglądy przedstawił Schadewaldt w *Von Homers Welt und Werk. Aufsätze und Auslegungen zur Homerischen Frage* (SCHADEWALDT 1951). Podobnie można ocenić pracę Karla Reinhardta, *Das Parisurteil* (REINHARDT 1938), w której autor stara się wykazać, że scena Sądu Parysa była znana autorowi *Iliady*<sup>16</sup>.

Właściwą neoanalizę zapoczątkowali: H. Pestalozzi, *Die Achilleis als Quelle der Ilias* (PESTALOZZI 1945) oraz niezależnie od niego J.T. Kakridis, *Homeric Researches* (KAKRIDIS 1949). Neoanaliza sprzeciwiła się priorytetowemu traktowaniu dzieł Homera, wykazując znajomość u autora *Iliady* i *Odysei* materiału zawartego w epickiej tradycji cyklicznej. *Iliada* okazała się wedle ich badań wtórna wobec *Aithiopydy* i innych utworów Cyklu Trojańskiego, czyli odwrotnie niż przyjmowano dotąd. Najistotniejszym być może efektem wysiłku szkoły neoanalitycznej było spojrzenie na *Iliadę* jako element rozległej tradycji epickiej. Dokładny zestaw miejsc wskazujących na uwzględnianie w *Iliadzie ante- i posthomeric* opracował Wolfgang Kullmann, *Die Quellen der Ilias. Troischer Sagenkreis* (KULLMANN 1960). Oryginalny sposób odczytania powtarzalności fraz homeryckich zaproponował Georg Schoeck, *Ilias und Aithiopsis. Kyklische Motive in homerischer Brechung* (SCHOECK 1961), nieświadomy teorii Parry'ego uznał ją za wymuszoną uzależnieniem od cyklicznego wzoru, który naśladował autor *Iliady*. W późniejszych latach neoanaliza zyskała już niewielu nowych zwolenników, chociaż atrakcyjny wydawał się paralelizm w budowie scen. Dość szeroko została zaakceptowana koncepcja H. Mühlesteina (MÜHLESTEIN 1972) przedstawiająca Euforbosa jako postać dublującą Parysa; z kolei Roberto Nickel (NICKEL 2002) przyjął, że

<sup>16</sup> Dokładne wyliczenie prekursorów tego nurtu badań (O. Gruppe, D. Müller, E. Löwy), przedstawienie historii badań i wyjaśnienie najważniejszych tez neoanalizy przekazuje KULLMANN 1981 i 1984. Badania Reinhardta znalazły rozwinięcie w *Die Ilias und ihr Dichter* (REINHARDT 1961).

Euforbos zastępuje Achillesa. Kullmann wkładał wysiłek w adaptowanie wyników badań neoanalitycznych do założeń teorii oralnej: nie miało to być już klasyczne naśladownictwo literackie, lecz ukształtowanie pieśni na wzór innej, bardziej znanej — *Aithiopydy*; pozostała więc teza wtórności *Iliady*.

Neoanaliza wykorzystuje zatem dostępną nam wiedzę na temat fabuły poematów cyklicznych, by wykazać, że autor *Iliady* świadomie wykorzystuje ważniejsze motywy do konstrukcji swojego utworu. Uderzające podobieństwa *Aithiopydy* do *Iliady* świadczą mają o naśladownictwie, w którym jednak motywy te tracą swoje właściwe znaczenie i rangę. W *Aithiopydzie* Achilles wycofuje się z walki, najprawdopodobniej pod wpływem profetycznego ostrzeżenia jego matki Tetydy, ale wraca do niej, kiedy ginie jego przyjaciel Antilochos. Bohater ten ratuje swego ojca Nestora przed atakiem Memnona, przypłacając to życiem. Achilles zabija wtedy Memnona, lecz sam ginie zgodnie z proroctwem od strzały Parysa wspartego boską pomocą Apollona. Obserwujemy więc w obu utworach tę samą sekwencję motywów: proroctwo Tetydy, wycofanie się Achillesa z walki, interwencja i śmierć przyjaciela Achillesa (Patroklos/Antilochos), zemsta Achillesa na zabójcy przyjaciela, a w konsekwencji śmierć samego Achillesa, choć w *Iliadzie* pozostaje ona jedynie w zapowiedzi, że rychło nastąpi. Poszczególne elementy wzoru zostają jednak zastosowane niezbyt adekwatnie. Przedstawmy kilka przykładów. Lament Tetydy i Nereid nad zwłokami Patroklosa wydaje się powielać lament tychże nad zwłokami Achillesa, który jest o wiele właściwszy z uwagi na pokrewieństwo z nimi bohatera. Zorganizowanie igrzysk ku czci zmarłego Patroklosa naśladuje igrzyska ku czci poległego Achillesa. *Therapōn* Achillesa nie wydaje się jednak bohaterem odpowiedniej rangi, by organizować na jego pogrzebie igrzyska. Poświęcenie własnego życia przez Antilochosa w obronie swego ojca znajduje dość blade odbicie w scenie ratowania Nestora przez Diomedesa. Inaczej niż we wzorze tej sceny Diomedes przeżywa. Wtórność *Iliady* wobec Cyklu potwierdza właśnie zasada przeżywania różnych sytuacji zagrożenia przez wszystkich wodzów achajskich z wyjątkiem Patroklosa, który wydaje się albo postacią dodaną do wydarzeń Cyklu, albo uwypuklona została jej rola, przez co stanął on w rzędzie najważniejszych bohaterów.

Podsumowując, *Iliada* jest tworem oryginalnym, kreującym nowy, czyli nietradycyjny epizod, ale wyraźnie naśladującym inne utwory należące do tradycji epickiej. Dzieło Homera powstało więc u kresu oralnej tradycji epickiej, w nowej monumentalnej formie. Autor korzystał z tradycyjnych formuł i scen typowych, ale stosował już nowy model kształtowania fabuły, w którym znane mu z innych pieśni motywy przekształcał i adaptował do skonstruowania własnej historii. Niewykluczone, że ten model naśladownictwa związany jest z zastosowaniem pisma i wpływem kultur orientalnych, w których spisane eposy funkcjonowały od epoki sumeryjskiej<sup>17</sup>.

<sup>17</sup> KULLMANN 1984, 319 i 322–323. O wpływie kultur orientalnych na kształt poematów Homerywych *vide* BURKERT 1984, 95–101.

## Teoria oralna

Bezwzględnie większy rozgłos i znaczenie zyskała teoria oralna zapoczątkowana tezami Milmana Parry'ego, który powtarzalność fraz homerowych uznał za objaw języka tradycyjnego i za inspiracją A. Meilleta połączył tę tradycyjność z oralnym wykonawstwem pieśni. Parry prowadził następnie badania żywej tradycji oralnej w byłej Jugosławii w latach 1933–1935, czego owocem stała się olbrzymia *Parry Collection of Oral Literature at Harvard University*, wydawana od 1953 r., w kolejnych tomach (*Serbo-croatian Heroic Songs*, M. Parry, A.B. Lord, and D.E. Bynum, eds., Cambridge (Massachusetts) and Belgrade 1953–). Prace Parry'ego stały się szerzej znane *in extenso* dopiero po zebraniu ich przez jego syna, Adama Parry'ego, 36 lat po jego śmierci: *The Making of Homeric Verse. Collected Papers of Milman Parry* (PARRY 1971). Teoria oralna zawdzięcza nie mniej książce asystującego Parry'emu w Jugosławii Alberta Batesa Lorda, *The Singer of Tales* (LORD 1960), w której przedstawiona jest podstawowa dla teorii teza, że wykonanie pieśni łączy się z jednoczesną jej kreacją. Opis wykonywania pieśni, edukacji pieśniarza i wieloaspektowe przedstawienie warunków wykonawczych łączy Lord z komparatystyczną analizą materii pieśni słowiańskich i eposów Homera. Lord wyszczególnia trzy elementy strukturalne pieśni oralnych: formuły (*formulae*), sceny typowe (*type-scenes* lub *typical scenes*) oraz schematy fabuły (*story-patterns*). Lord uznał również kunsztowność za względną (formularczość języka, schematyczność pieśni, niekonsekwencja pieśniarza w prezentacji tematów), a jej monumentalność za rezultat dyktowania jako sposób powstania i spisania pieśni. Swoją koncepcję oralności Lord podtrzymuje i rozwija nawet w swoich ostatnich pracach, jeszcze silniej wydobywając konieczność prowadzenia badań komparatystycznych synchronicznych i diachronicznych, nieograniczających się do poezji epickiej: *Epic Singers and Oral Tradition* (LORD 1991), *The Singer Resumes the Tale* (LORD 1995).

Teoria oralna jest stosowana obecnie do badania ogromnej liczby kultur na całym świecie i najróżniejszych przekazów antycznych i średniowiecznych. W odniesieniu do antycznej Grecji przeżyła już swoje okresy gwałtownego entuzjazmu, konserwatywnej krytyki, wątplenia w jej adekwatność i oczywiście ogromny rozwój. Do dziś pozostaje dominującą metodą badań nad archaiczną poezją grecką, chociaż zakres jej badań nie ogranicza się już tylko do poezji archaicznej oraz do poezji w ogóle. Spośród wręcz gigantycznej literatury na ten temat przedstawione tu zostaną tylko główne nurty jej rozwoju.

Istotny wkład w teorię oralności wniosły poprzedzające dzieło Lorda artykuły Jamesa Notopoulosa, w których scharakteryzował on między innymi strukturę parataktyczną stylu Homera (NOTOPOULOS 1949), budowę pierścieniową, funkcję zapowiedzi w kształtowaniu jedności kompozycyjnej parataktycznie zbudowanego utworu (NOTOPOULOS 1950; 1951). Zaakceptował też już dawniej dokonywane zestawienie kompozycji *Iliady* ze stylem geometrycznym, adaptując tę paralelę do oralnego i parataktycznego stylu Homera (NOTOPOULOS 1957). Przeprowadził

także własne badania współczesnej kreteńskiej epiki oralnej, wykazując analogie do odczytywania Homera przez Parry'ego (np. NOTOPOULOS 1952). Zazwyczaj jednak jednolitość *Iliady* jako utworu oralnego, którą zyskała ona dzięki strukturze *Ringkomposition*, oraz związek jej budowy ze stylem geometrycznym w malarstwie wazowym są łączone z niezwykłą książką Cedrica Whitmana *Homer and the Heroic Tradition* (WHITMAN 1958). Whitman wykazał, że kompozycja pierścieniowa jest typowa dla poetyki oralnej i służy ona jako wzorzec konstrukcyjny zarówno w skali mikro jakichś wypowiedzi, np. mów, jak i w skali makro, czyli w budowie całego utworu, na co wskazują paralelne sceny początku i końca. Starając się wykazać geniusz Homera, Whitman wskazuje na wzajemne relacje obrazu, symbolu i formuły.

Stanowisko polemiczne zarówno w odniesieniu do Lorda, jak i Whitmana prezentuje książka G.S. Kirka *The Songs of Homer* (KIRK 1962). Kirk przekształcił koncepcję oralności Homera. Za Whitmanem wyraził uznanie dla wyjątkowego kunsztu Homera, uważał jednak za niedorzeczne wyciąganie tak daleko idących wniosków z paraleli do sztuki malarskiej. Jednocześnie, akceptując wyniki badań Parry'ego i Lorda, dokonuje dość arbitralnego rozróżnienia etapów rozwoju i degradacji poezji oralnej, przy czym Homera stawia pośród pieśniarzy jeszcze kreatywnych, a słowiańskich guslarów uznaje za niekreatywnych i reproduktywnych. Stąd poematy Homera powstały dużo wcześniej, niż zostały zapisane, lecz zachowały swą pierwotną formę dzięki reproduktywnym rapsodom. Książka Kirka, aczkolwiek często cytowana, nie zaważyła na zmianie w postrzeganiu oralności Homera, objawiła raczej dość powszechną u badaczy zaniżoną ocenę wartości epiki słowiańskiej i wartości przeprowadzonej przez Parry'ego i Lorda paraleli. Jak to wykazał jednak Foley (FOLEY 1990; 1995), niedocenianie to wynika z powierzchownej znajomości u badaczy tej poezji i możliwości tej poetyki.

Podobne niedowierzanie co do tego, czy ta paralela kulturowa jest w pełni wartościowa, wyraził na przykład A. Lesky, pierwszy z niemieckich badaczy, który uznał teorię oralną (LESKY 1963; 1967). Ograniczenia wynikające, jego zdaniem, z porównania pieśni jugosłowiańskich z dziełem Homera wymuszają wniosek, że *Iliada* powstała dzięki piśmie, a jej autor był daleko bardziej podobny do literackiego poety niż do guslara w serbskiej kafejce.

Jak nieracjonalny był przedstawiony przez Kirka obraz rozwoju oralności wykazał Adam Parry (PARRY 1966), zachowanie bowiem pieśni w niezmiennym stanie przez kilkaset lat w przekazie oralnym jest niemożliwe. A. Parry wystąpił również z krytyką Lordowskiej koncepcji dyktowania, oceniając, że Lord nie uwzględnił zasadniczej różnicy w pozycji pisma w kulturze Jugosławii wieku XX i Grecji z VIII w. p.n.e. Dlatego też A. Parry opowiada się za spisaniem pieśni przez samego autora. Świadczyć ma o tym także niespotykana w „twórczości ustnej” wartość kompozycyjna tych dzieł i ekonomia środków artystycznego wyrazu, wolna od wpływu na reakcję słuchaczy”. Kunszt Homera mimo formularności frazy potwierdza również analiza języka postaci Homera i ich charakterystyka (PARRY

1956a i 1956b) a nawet użycie epitetów i detalicznych elementów życia codziennego o znaczeniu symbolicznym, jak wykazała Anne Amory-Parry (AMORY-PARRY 1966; 1971; 1973). Oralny kunszt Homera, zrozumienie estetyki oralnej podjęli także NOTOPOULOS 1964, PATZER 1972 oraz w kolejnych artykułach Mark W. Edwards (EDWARDS 1966; modalność stylu: EDWARDS 1968; formuły „odpowiadania”: EDWARDS 1969; wprowadzenia mów: EDWARDS 1970; sceny typowe; katalogi: EDWARDS 1980b), uwieńczeniem tej pracy jest książka: *Homer: Poet of the Iliad* (EDWARDS 1987).

Admiracja kunsztu Homera stała się jednak również powodem odnowienia krytyki teorii oralnej. Jasper Griffin w *Homer on Life and Death* (GRIFFIN 1980), zastanawiając się nad symbolizmem i patosem scen przedstawiających życie i śmierć herosów, dochodzi do wniosku, że ich zróżnicowanie przeczy skonstruowaniu mechanicznemu w sensie Parry’owsko-Lordowskim skonstruowaniu. Dlatego też Griffin opowiada się za indywidualnym stylem autora, charakterystycznym raczej dla stylu pisanego niż oralnego. Tradycja stylu Homera jest zatem tylko materiałem wykorzystywanym przez poetę w kompozycji nowego typu. Jego śladem poszli wybitni badacze, tacy jak Albert Dihle (DIHLE 1970), Douglas L. Cairns (CAIRNS 2001, 53), Martin L. West (WEST 2003, 11) lub podtrzymujący swą krytykę oralności Homera Jasper Griffin (GRIFFIN 2004, 167). Stanowisko takie znalazło wielu oponentów wśród oralistów (*vide* KELLY 2007, 1–4). John Miles Foley próbuje natomiast znaleźć stanowisko kompromisowe, twierdząc, że oralność różnych kultur ma mimo podobieństw swoje różnice dystynktywne, a w ówczesnym stanie piśmiennictwa nie możemy mówić ani o czystej kulturze oralnej, ani o czystej kulturze piśmienniczej (FOLEY 1997, 159–165)<sup>18</sup>.

Jako radykalny kierunek badań ocenia się często koncepcje dawnego asystenta Lorda — Gregory’ego Nagya i ludzi pozostających pod wpływem jego poglądów. Główną rolę odgrywa jedna z jego pierwszych książek *The Best of the Achaeans: Concepts of the Hero in Archaic Greek Poetry*, Baltimore 1979 (NAGY 1999 — wydanie poprawione). Pośród wielu oryginalnych myśli w niej zawartych należałoby wyróżnić przedstawienie wzajemnej zależności i uzupełniania się kultowej i poetyckiej koncepcji herosa. W epice Cyklu Trojańskiego dwaj bohaterowie Achilles i Odyseusz rywalizują z sobą o status „najlepszego z Achajów”, na planie fabuły — o status rzeczywistego zdobywcy Troi. Wprowadzoną tam typologię poezji pochwały i nagany rozwinął w *Ancient Greek Epic and Praise Poetry: Some Typological Considerations* (NAGY 1986). Koncepcję stopniowego kształtowania się tekstu poematów, najpierw w tradycji oralnej, a następnie w tradycji literackiej, która na obu poziomach przebiegała jako dwustopniowa „kryształizacja” przedstawił Nagy w *Poetry as Performance: Homer and Beyond* (NAGY 1996a). Nagy akcentuje Lordowską wielowersyjność pieśni (*multiformity*), którą musiała przy-

<sup>18</sup> Podstawy do formułowania tego sądu dostarczyła Rosalind Thomas wskazująca na współczesność kultury oralnej i piśmienniczej w starożytnej Grecji (THOMAS 1989 i 1992).



mować wcześniej także *Iliada*. Powstanie monumentalnego dzieła wiąże z kształtowaniem się kultury panhelleńskiej (*'Panhellenic fixation' without writing*, cf. NAGY 1990b, 17–81), a przyjęcie „kanonicznej” formy pieśni z zatrzymaniem procesji dyfuzji w obrębie Panatenajów Pizystrata, do czego stosuje metaforę „zakorkowania wąskiego gardła” *Panathenaic bottleneck* (NAGY 2001). Kwestie kształtowania się oralnego i spisanego tekstu Homera podejmuje badacz w kolejnych publikacjach: *Homeric Questions* — NAGY 1996b; *Homeric Responses* — NAGY 2003a; *Homer's Text and Language* — NAGY 2004.

W nieco inny sposób kontynuuje myśl Lorda J.M. Foley, który wraca do bezpośredniego porównywania tekstów Homera, epiki bośniackiej oraz staroangielskiej (FOLEY 1990; 2002), a także do teorii wykonawstwa (FOLEY 1995; 1998). Z innych komparatystycznych prac warto wyróżnić: W. Whallon, *Formula, Character, and Context: Studies in Homeric, Old English, and Old Testament Poetry*, Cambridge (Massachusetts) 1969 (WHALLON 1969), w której autor w oryginalny sposób kładzie większy nacisk na wydobycie różnic porównywanych poetyk oralnych niż na kolekcjonowanie podobieństw. Foley wypracowuje też koncepcję tradycyjnego znaczenia epitetów formuły (*traditional referentiality*, FOLEY 1991; referencyjność scen FOLEY 1999a).

## Neoanaliza i teoria oralna

Neoanaliza stosunkowo długo nie była dostrzegana w krajach anglosaskich, w których dominowała akceptacja teorii Parry'ego i Lorda. Niektóre jednak jej ustalenia zostały przyjęte przez wpływowych badaczy w latach 80. i na początku 90. W ostatnich latach te „ustępstwa” zostały dość mocno skrytykowane i dominuje wśród oralistów opinia, że podobieństwa poszczególnych scen wynikają z ich typowości w poetyce oralnej. Niemniej pojawiają się prace, które w jakimś stopniu łączą obie metody.

Do teorii oralnej starała się przede wszystkim dostosować neoanaliza. Kullmann wielokrotnie zajmował stanowisko, że teoria oralna nie dyskwalifikuje wyników tej metody. Badacz ten upatruje jednak zasadniczej różnicy między dwoma metodami w tym, że według neoanalizy w epopiejach Homera istnieje „stosunkowo wysoki stopień kreacji indywidualnej”<sup>19</sup>. Wskazuje to na koniec epoki oralnej i komponowanie z udziałem pisma. Pośród wielu powtarzających się u Homera i w poematach cyklicznych motywów Kullmann stara się dokonać rozróżnienia na te, które należą do tradycji i mogą być wykorzystywane w sposób niezależny, i te, które stanowią zapożyczenie z innych poematów. Te same motywy mogą być stosowane w odniesieniu do różnych postaci, ale same postaci nie stanowią elementu typowego (*typical element*) i dlatego zasadnicze wątki ich „biografii”, przede wszystkim historia śmierci bohatera, pozostają niezienne. Z tego też powodu Patroklos może

<sup>19</sup> KULLMANN 1984, 311.

przejmować jednocześnie role Antilochosa i Achillesa, podobnie jak Hektor może niekiedy odgrywać rolę Memnona, czasem zaś Parysa. *Iliada* i *Aithiopida* wykazują więc sporo podobieństw i motywów wspólnych, których użycie w pierwszym utworze ma wyraźnie charakter wtórny. To zdaje się wykluczać sytuację, w której obydwaj warianty wywodzić by można ze wspólnego źródła (*Ur-form*)<sup>20</sup>. Obok postępowania za utartymi w tradycji wzorami istotną funkcję pełni więc u Homera inwencja w przekształcaniu motywów.

Kullmann konkluduje, że temat *Iliady* — gniew Achillesa — nie jest zaczerpnięty z tradycji, lecz stanowi inwencję pieśniarza lub poety, który dodaje epizod do przyjętego w tradycji kanonu faktów. Natomiast zasadniczy kształt fabuły jest tradycyjny, wyrażając się w takich zasadniczych tematach jak „Achilles, najlepszy z Achajów” (w nawiązaniu do koncepcji NAGYA 1979/1999) lub „Wojna Trojańska w dziesiątym roku trwania”. Ten konstrukt jest częściowo zależny od tradycyjnego stylu oralnego, ale też wykorzystuje motywy ukształtowane w określonych epokach lub ich oralnych poprzednikach. Dlatego też badacz niemiecki uważa, że nie można stosować ścisłej paraleli między utworami Homera a epiką południowych Słowian.

Stanowisko pośrednie zaczęli też zajmować badacze identyfikujący się jako oralści. Bernard Fenik, badając sceny walki w *Iliadzie* jako sceny typowe (FENIK 1968), stosuje drobiazgową analizę bardzo zbliżoną do Kakridisa i Kullmanna. W różnym stopniu przejęli zasadnicze tezy o wtórności motywów Homerowych wobec tradycji reprezentowanej przez Cykl: Alfred Heubeck (HEUBECK 1989; 1992), Mark W. Edwards (EDWARDS 1991) i Richard Janko (JANKO 1992). Natomiast Laura M. Slatkin w *The Power of Thetis: Allusion and Interpretation in the Iliad* (SLATKIN 1991) pokazała, jak żywa i respektowana przez Homera jest tradycja epicka.

Jonathan Burgess w *The Tradition of the Trojan War in Homer and the Epic Cycle* (BURGESS 2001) wykazuje, że autor *Iliady* musiał faktycznie być świadomy scen znanych z Cyklu Trojańskiego. Cykl z kolei stanowi pewien system może podatny na innowacje, ale w swojej istocie zwartej i stabilnej fabuły. Badacz ten nie cofa się jednak przed atakowaniem istotnych ustaleń szkoły neoanalitycznej, jak choćby obecności w *Aithiopidzie* koncepcji zemsty prowadzącej Achillesa do zabicia Memnona — BURGESS 1997.

Ken Dowden zaś (DOWDEN 1996), poparłszy ustalenia neoanalityków niemal w całej rozpiętości, ocenił, że powinniśmy rozgraniczyć to, co jest u Homera typowe i stanowi wyraźny oddźwięk tradycji oralnej, i to, co stanowi jego kreatywne naśladownictwo innych istniejących eposów. W tym drugim przypadku Homer postępuje jak typowy autor stylu indywidualnego, którego utwór przepełniony jest aluzjami do „kanonu faktów” znanego z tradycji i innych utworów epickich, zwłaszcza *Aithiopidy*. Homer świadomie odbiega często od tradycyjnych rozwią-

<sup>20</sup> *Ibidem*, 315.

zań i unika nawiązywania wprost do bardziej znanych wydarzeń. Różni się w tym względzie od postępującego w dużo większym stopniu za tradycją autora *Aithiopydy*.

Szczególny sposób pogodzenia obu stanowisk zaproponował Malcolm Willcock, najpierw w swoim komentarzu do *Iliady* (WILLCOCK 1978), a potem w artykule o neoanalizie w *A New Companion to Homer* (WILLCOCK 1997): Homer może po prostu odwoływać się do pieśni znanej nam jako *Aithiopyda*, która wchodziła w skład jego repertuaru (jej autorstwo było mu niekiedy przypisywane). Pomysł ten został wsparty przez Martina L. Westa (WEST 2003), ale skrytykowany zarówno przez Wolfganga Kullmanna (KULLMANN 2005) jako obrońcę „prawdziwej” neoanalizy, jak i przez Williama Allana (ALLAN 2005) jako aberracja z punktu widzenia oralisty. Krytyka stanowiska Willcocka jest bardziej uprawniona ze stanowiska Burgessa, ponieważ istotne jest zwracanie uwagi na spójność i konsekwencję fenomenu tradycji cyklicznej.

## Formuła

Teoria Parry'ego zakładała budowę eposu jedynie z wyrażeń formułkowych (*formulaic diction*), o których zastosowaniu i ukształtowaniu jako formuły decydują analogia i modyfikacja. Takie stanowisko jest obecnie uważane za zbyt radykalne. Język Homera nie wykazuje tak ścisłych regularności i schematyzacji.

Szerokie omówienie charakteru i funkcji formuły oraz historii badań nad nią: EDWARDS 1986; 1988; LATA CZ 1979; HOLOKA 1979; FANTUZZI 1980; CANTILENA 1982; CLARK 1997; 2004; RUSSO 1997.

Dynamiczna definicja Parry'ego przyjęta została bez zastrzeżeń przez współpracownika i kontynuatora jego badań — Alberta Lorda (*The Singer of Tales*, LORD 1960), który pozostał jej wierny w całej swojej naukowej twórczości (cf. *The Singer Resumes the Tale*, LORD 1995). Wykorzystując już w pełni badania poczynione w Jugosławii, daje obraz „podstawowej formuły wzoru” (*basic formula patterns*), którą wprawny pieśniarz poddaje przekształceniom w celu sporządzenia jednolitego metrycznie i muzycznie wersu dzięki substytucji słów i dostosowywaniu fraz. Według Lorda ważniejsze od formuły są syntaktyczne wzory (*syntactic patterns*), które pozwalają pieśniarzowi na generowanie nowych formułkowych fraz stosownie do specyficznej poetyckiej „gramatyki”, analogicznej do tej używanej w mowie codziennej. James A. Notopoulos dostrzegał wręcz dowód na oralność w zagęszczeniu wyrażeń formułkowych (NOTOPOULOS 1962). Stanowisko takie spotkało się jednak z powszechną krytyką (np. G.S. Kirka, J. Russo).

Kolejni badacze uznali formułę w definicji Parry'ego za zbyt mechaniczną. Wypracowano więc nowe pojęcia formuły strukturalnej, elastycznej (*flexible*) oraz formuły będącej zmiennym przejawem przedślowego *Gestalt*.

Pojęcie formuły strukturalnej wprowadził J. Russo (RUSSO 1966). Oznacza ona przede wszystkim uzgodnienie systemu formuły z systemem kolometrycznym

Fränkla i Portera (dzielącym heksametr na cztery kola): układ słów w odpowiednich grupach gramatycznych jest kombinowany we frazy pokrewne kolom metrycznym. Zwrócił zatem uwagę, jaki rodzaj słów wypełnia abstrakcyjne odcinki metryczne. Parry rozważał jedynie formuły przedstawiające tę samą wartość znaczeniową, natomiast tu niezależnie od znaczenia nowe formuły mogły być tworzone na bazie matryc, czyli odpowiednich struktur lingwistycznych (tzn. jeden wzór mogły wypełniać różne semantycznie układy słów). Model Russo przybliżył proces tworzenia nowych fraz na wzór już istniejących, wskazując o wiele większą regularność w wysłowieniu Homera, niż wynikała ona z poprzedniego zdefiniowania. Z krytyką definicji formuły strukturalnej wystąpił W.W. Minton (MINTON 1965).

Minusem tego abstrakcyjnego modelu, zdaniem wielu badaczy, było zatarcie związku z oralnością epickiego heksametru. J.B. Hainsworth (HAINSWORTH 1964; 1968) i A. Hoekstra (HOEKSTRA 1965) wskazali na elastyczność nowo tworzonej formuły, która zmieniała swoją strukturę, ale zachowywała swoją zawartość. Było to radykalne odejście od koncepcji Parry'ego frazy regularnie wykorzystywanej w tych samych warunkach metrycznych: badacze ci negowali bowiem strukturalne lub analogiczne systemy substytucji, a więc istnienie matryc wykorzystywanych do tworzenia nowych formuł. Hainsworth (HAINSWORTH 1968) wskazał, że więzy łączące dwa lub więcej słów nie tracą mocy, nawet kiedy zmieni się metryczny kształt i pozycja frazy. Konstruowanie formuły wynika z przekształcenia materiału tradycyjnego przez: mobilność, ekspansję, separację, inwersję porządku słów, użycie alternatywnej formy przypadka lub sufiksu.

Hoekstra w szczegółowej analizie pokazuje sposoby wstawiania nowych słów i wypierania starych, wyrzucenie formuł z dawnych pozycji metrycznych, zmiany wywołane historycznymi innowacjami w rozwoju języka, jak *metathesis quantitatis*, zanik digammy, wprowadzenie ruchomego „ni” itd. Hoekstra wykazuje, że obecność w wersie późniejszych elementów lingwistycznych nie jest dowodem na interpolację, ale że zwyczajnie poeta robi użytek z innowacji w języku, by ułatwić sobie komponowanie. Obecność lub brak digammy na przykład nie jest wskazówką co do prawdziwości lub nieautentyczności wersu. Hoekstra podał jednak w wątpliwość automatyzm stwierdzenia, że formułkowość oznacza oralność; jest to styl tradycyjny, ale niekoniecznie oralny.

Całkowicie inną koncepcję „twórczej” (*generative*) natury formuły przedstawił M.N. Nagler (NAGLER 1974), który widział materiał tworzący podstawową formułę oraz scenę typową jako abstrakt, przedwerbalny *Gestalt*, czyli szablon obecny w umyśle poety. Ustawia on łańcuchy fraz o zmniejszającym się związku myślowym, zwanych przez niego allomorfami. Ukształtowana w ten sposób grupa może być poszerzana o dalsze asocjacje (*open-ended family*), u której źródeł tkwi mentalny, niejako archetypiczny *Gestalt*. Koncepcja Naglera nie może stanowić w powszechnej opinii podstawy do dalszych badań ze względu na zbyt dużą swobodę kumulowania asocjacji i niewielką przydatność przy wielu szczegółowych rodzajach badań. Koncepcję Naglera wsparła jednak Elizabeth Minchin (MINCHIN

2001), która analizując rolę pamięci w kreacji oralnego tekstu epickiego Homera, zrównała *Gestalt* sceny typowej Naglera z zawartym w pamięci przedwerbalnym schematem kolejności zdarzeń odnoszącym się do danej sytuacji (*script*).

W pewnej mierze całkowitą zmianę myślenia na temat formuły i poezji epickiej zaprezentował Egbert J. Bakker. Najpierw w *Linguistics and the Formulas in Homer* (BAKKER 1988), analizując chyba najtrudniej dostosowaną do definicji formuły sekwencję „participium+partykuła  $\pi\epsilon\rho$ ”, postawił tezę, że frazy należy traktować jako formuły nie ze względu na ich kształt, lecz na użycie ich w funkcji formuły. W kolejnych artykułach (np. BAKKER 1993) podsumowanych pozycją *Poetry in Speech. Orality and Homeric Discourse* (BAKKER 1997a) stwierdził, że formuły wcale nie są cechą stylu oralnego różniącą go od poezji pisanej, lecz są to fenomeny języka mówionego. Formułkowy i parataktyczny styl jest częścią ogólnie pojętej kultury słowa organizującej mowę nie na zasadzie zdań tekstu pisanego, lecz opartej na emocjach, przy użyciu „jednostek intonacji”. Inną cechą stylu oralnego jest użycie „zaznaczeń mowy” (*discourse markers*), którymi są u Homera na pierwszym miejscu  $\acute{\alpha}\rho\alpha$  i  $\delta\acute{\epsilon}$ , w mniejszym zakresie  $\mu\acute{\epsilon}\nu$  i  $\delta\eta$ . Intencją Bakкера było nie tyle zdeprecjonowanie znaczenia metrum w organizacji tekstu poetyckiego, ile wskazanie, że styl epicki nie ukształtował się jako przeciwieństwo żywej mowy, styl sztuczny i od niej odległy.

## Znaczenie kontekstualne formuły

Wyłomu w teorii Parry’ego, zakładającej, że epitety nie mają znaczenia kontekstualnego, dokonał W. Whallon w kilku artykułach (WHALLON 1961; 1966; 1979). Wykazał, że pewne epitety stosowane są tylko do niektórych bohaterów i zawierają w sobie ładunek znaczeniowy, charakteryzujący te postaci. Z kolei formuły przedstawiające tarczę nie są tak podporządkowane potrzebom metrycznym, jak sugerował Parry, a pieśniarz dokonuje wyboru formuł także z innych względów.

P. Vivante w *The Epithets in Homer: A Study in Poetic Values* (VIVANTE 1982), całkowicie zaprzeczył twierdzeniu Parry’ego, że epitety są jedynie funkcjonalne i ornamentacyjne. Według niego nie są takie nigdy, ale zawsze wywołują „najpełniejszą materializację” i „wizualne zogniskowanie” na wskazanej osobie lub rzeczy, dając im „świeże znaczenie realności”. Praca spotkała się z ostrą krytyką oralistów, dla których Vivante stosuje do tekstu Homera wymogi poetyki literackiej (np. LORD 1995). Niemniej jednak istotny wydaje się postulat Vivante, że nie należy oddzielać od siebie i stale przeciwstawiać sobie funkcji formuły i jej waloru poetyckiego.

W.M. Sale (SALE 1993a i 1993b) zestawia dwanaście miejsc, w których użyty epitet zastępuje ten bardziej konwencjonalny najprawdopodobniej z powodów dostosowania go do znaczenia kontekstualnego.

Zdecydowani rzecznicy teorii oralnej G. Nagy (NAGY 1976), a po nim J.M. Foley (FOLEY 1991) wypracowali koncepcję, według której elementy wypowiedzi epi-

ckiej, w tym epitet, uzyskują znaczenie kwalifikujące dzięki obecnej w świadomości pieśniarza i odbiorcy tradycji używania tego elementu w obrębie całej twórczości epickiej (w nazewnictwie Foley: *traditional referentiality* ‘tradycyjne odwoływanie się’). Element nie służy tylko swojemu aktualnemu użyciu, lecz wielokrotności i wielokształtności, z której się wywodzi. Kontekst poszczególnej sytuacji jest jednocześnie kontekstem powracającym w eposie, czytelnym przy znajomości kodu epickiego.

P. Pucci (PUCCI 1987) wskazał na wiele aluzji w tekście *Odysei* zakładających znajomość *Iliady* u odbiorcy. Różnica w zastosowaniu kontekstualnym pewnych fraz pogłębiać miałyby u odbiorcy rozumienie intencji autora *Odysei*. To intertekstualne odczytanie *Iliady* i *Odysei* stanowi jednak dość subiektywne uznanie pewnych sformułowań jako nawiązujących do starszego z tych utworów. Do tego typu badań wydają się również adekwatne zarzuty Lorda wystosowane wobec Vivante, że nie respektują szczególniego charakteru poezji oralnej i stosują do poematów Homera zasady poetyki literatury pisanej.

E. Visser (VISSER 1988), opierając się na analizie sformułowań typu „ktoś zabija kogoś”, przedstawił koncepcję rozdzielania formuły, w której dostrzega semantyczne jądro — wokół niego skupione są bardziej peryferyjne i zmienne elementy. O ile jądro wyraża „zasadniczą ideę”, o tyle pozostałe słowa adaptują ideę do wymogów heksametrycznej wersyfikacji. Koncepcji zarzuca się pomijanie wielu możliwości, wyłamujących się z zakreślonej regularności. Istotny wkład Vissera widzi Russo w spostrzeżeniu, że „niektóre człony kombinacji formułkowych są bardziej formułkowe niż inne”, tzn. mają znaczenie pierwotne w procesie wersyfikacji wobec innych, które służą jedynie obudowaniu szkieletu. Sensownie rozwinęli pomysły Vissera E. Bakker i F. Fabricotti (BAKKER/FABRICOTTI 1991), widząc w takim obudowywaniu słów kluczowych dowód na spontaniczność i improwizację wykonania oralnego.

## Formularność języka Homera

Badania statystyczne nad zakresem języka formularnego Margalit Finkelberg (FINKELBERG 1989) i Williama M. Sale’a (SALE 1987; 1989) wykazały, że w analizowanych obszarach wysłowienia Homera około 70% to styl formułkowy, a około 30% to nieokreślona mieszanina swobodnego wyrażania i słabiej reprezentowanych formuł (według Finkelberg jest to około 40%). Z badaniami tymi pozostają w związku badania nad hapaksami poczynione przez wielu badaczy: POPE 1985, RICHARDSON 1987, EDWARDS 1991, 53–55. *Hapaks* przypada przeciętnie jeden na 9,4 wersu w *Iliadzie* oraz 11,8 w *Odysei*. Wniosek ogólny: u Homera obserwujemy nie mniejsze niż u innych poetów dążenie do kreacji frazotwórczej.

Potwierdza zasadę ekonomii Parry’ego T. Jahn (JAHN 1987), który wykazał, że słowa oznaczające „serce, ducha, umysł” używane są bez specjalnego różnicowania znaczenia, lecz z uwagi na wymogi metryczne. Z kolei Norman Austin (AUSTIN

1975) stwierdza, że zasady wystarczalności i ekonomii Parry'ego spełniają tylko formuły rzeczownik+epitet użyte w nominatywie. Analizując bowiem formuły oznaczające Odyseusza, Austin wykazuje, że formuły pozbawione epitetu nie są rzadsze od tych zawierających epitet, a zdecydowanie częściej wykorzystywane w przypadkach zależnych. Ponadto formuły w nominatywie stosowane są niemal wyłącznie przez narratora, podczas gdy postaci, zwracając się do siebie bezpośrednio, często stosują różne wyrażenia o zabarwieniu emocjonalnym, np. „dziecko”, „ojciec” itp. lub zaimki. Podobne charakterem badania przedstawia SHIVE 1987.

## Datowanie formuł

Problem datowania formuł podejmowany jest w dwóch kierunkach badań.

Podejście lingwistyczne — C.J. Ruijgh (RUIJGH 1985; 1995): określa wiek niektórych formuł na czasy mykeńskie, a niektóre z nich ocenia jako pochodzące z okresu protomykeńskiego, prezentują bowiem wcześniejszy stan języka niż zapisany w piśmie linearnym B. Tym samym heksametr jawi się jako forma metryczna wypracowana już w okresie mykeńskim.

Podejście metryczne — Gregory Nagy (NAGY 1974): wywiódł heksametr z szesnastozgłoskowca ferekrateicznego rozszerzonego wewnątrznie o trzy daktyle (pher<sup>3d</sup>). Nagy, wykazując analogię greckiego systemu wersyfikacyjnego do wersyfikacji sanskryckiej, wskazuje na wspólne pochodzenie praindoeuropejskie obu systemów (frazja κλέος ἄφθιτον odpowiadać ma wedyjskiemu *śráva(s) ákṣitam*).

Martin L. West (WEST 1988), wykorzystując kolejne paralele wczesnych języków indoeuropejskich oraz greki mykeńskiej i homeryckiej, dochodzi do wniosku, że poezja heroiczna przyjęła kształt heksametru co najmniej w XIV w. p.n.e.<sup>21</sup>

Kwestię, czy nowe formuły były wprowadzane w czasach Homera, podjął J.B. Hainsworth, który kontynuując swoje wcześniejsze badania, pokazał (HAINSWORTH 1978; HAINSWORTH 1993, 28–30), jak niektóre formuły jako przestarzałe były zastępowane przez nowsze. Rozwój nowych form stymulowały zmiany w języku (np. zanik digammy, *metathesis quantitatis*, synidzeza). Chyba jednak najistotniejszą pozycją w tym względzie jest analiza zmian językowych w formułach Homera, Hezjoda i hymnach homeryckich poczyniona przez Richarda Janko (JANKO 1990).

## Sceny typowe

Obok stylu formułkowego poetyka oralna opiera się na typowych scenach (*type-scenes* lub *typical scenes*, nie przyjęł się proponowany przez Lorda termin „*theme*”) oraz na schematach fabuły (*story-patterns*).

<sup>21</sup> Bywało to już podawane w wątpliwość: ten sam badacz nieco wcześniej (WEST 1973, 187–188) argumentował, że heksametr jest tworem Wieków Ciemnych.

Pierwszego pogrupowania scen typowych dokonał nieświadomy jeszcze teorii oralnej W. Arend (AREND 1933). W perspektywie poetyki oralnej osadził je A.B. Lord (LORD 1960). Sceny typowe u Homera wykazują się dużą modalnością wewnątrz powtarzalnej struktury: ARMSTRONG 1958; RUSSO 1968; KRISCHER 1971; EDWARDS 1975; 1992. M.W. Edwards przeprowadził analizę tekstu *Iliady*, wskazującą, że narracja tego utworu niemal w całości składa się z kolejnych scen typowych (EDWARDS 1980a).

Wiele wątpliwości co do kwalifikowania ich jako sceny typowe kierowano do scen walki. Bardzo udanej ich typizacji dokonał jednak Bernard Fenik (FENIK 1968). Strukturalne wzory w większej skali obserwował B. Louden (LOUDEN 1999), dostrzegając paralelny rozwój wypadków w sytuacji lądowania Odyseusza na wyspach: Aiai, Scherii i Itace, oraz W. Hansen (HANSEN 1972). Natomiast w innej pracy *Studies in the Odyssey* (FENIK 1974) Fenik wskazywał na stałe dublowanie scen *Odysei*.

## Poezja cykliczna

Badania nad greckimi cyklami epickimi są utrudnione z kilku powodów. To przede wszystkim bardzo znikomy stan zachowania ograniczający się do skromnych cytowań i wzmianek o ich treści rozproszonych dość mocno w całej literaturze greckiej. Najwięcej tego typu informacji zawierają scholia do Homera<sup>22</sup>, lecz także do innych poetów, zwłaszcza Pindara i Lykofrona. Znaleziska papirusowe w minimalnym stopniu, jak zauważyliśmy, poszerzają tę bazę. Streszczenia ich treści dostarcza wyciąg z *Chrestomathii* Proklosa zamieszczony w antykwarycznym dziele *Biblioteka Focjusza* (IX w. n.e.). Niestety, tożsamość Proklosa jest trudna do ustalenia. Najprawdopodobniej jest to albo gramatyk za panowania Antoninów (II w. n.e.), albo późniejszy o trzy stulecia neoplatonik (zmarły w 485 r. n.e.)<sup>23</sup>. Daty te są o tyle ważne, że zakłada się, iż dokonując streszczeń, Proklos miał jeszcze dostęp do oryginałów poezji cyklicznej<sup>24</sup>. Można przyjąć to założenie, ale ze świadomością, że dostęp do nich był już w tych czasach niezwykle rzadki<sup>25</sup>. Wpływa to niewątpliwie

<sup>22</sup> Cytowania poematów zawdzięczamy szkole Arystarcha, który polemizował z wersjami cyklicznymi, powołując się na nie, tymczasem Zenodot zwyczajnie pomijał to, co u Homera wydawało mu się nieodpowiednie.

<sup>23</sup> HUXLEY 1969, 123–124; SEVERYNS 1928, 245.

<sup>24</sup> Wprowadzające streszczenia zdanie z *Chrestomathii* Proklosa wskazuje, że przetrwały one do czasów autora tylko dzięki temu, że uzupełniają fabułę dzieł Homerowych. WELCKER 1835, a za nim inni badacze niemieccy (np. WILAMOWITZ 1884, 331) podali w wątpliwość możliwość dysponowania przez Proklosa oryginałami poezji cyklicznej, uważając, że korzystał on (przyjmowano wówczas jego identyfikację z neoplatonikiem z V w.) jedynie z wyciągów. Obrony wystąpienia *Chrestomathii* (τοῦ ἑπικοῦ κύκλου τὰ ποιήματα διασώθεται) podjął się skutecznie ALLEN 1908.

<sup>25</sup> SEVERYNS 1928, 75–76 odnotowuje, że dysponujemy danymi co do nieznamości epiki cyklicznej w tych czasach. Filoponos stwierdza, że poezja ta nie była już czytana w czasach Pizandra (222–235 n.e.) oraz że zagięła całkowicie w wieku VI n.e.



na ocenę wiarygodności streszczenia Proklosa. Obok bardzo skrótowego przedstawienia pojawiają się w nim informacje co do autorstwa poszczególnych poematów oraz liczba ksiąg. Rodzi się jednak problem, na ile wszystkie te dane odpowiadają kształtowi i zawartości poematów, nie ma bowiem wątpliwości, że celem jego epitomy było dostarczenie czytelnikom Homera podstawowych informacji co poprzedzało i co następowało po wydarzeniach opisywanych w *Iliadzie* i *Odysei* (poświadcza to scholion do Klemensa z Aleksandrii *Protrepticus* 2. 30). W wielu punktach testimonia antyczne są zresztą sprzeczne z informacjami Proklosa lub podają inne wersje wydarzeń (np. Apollodor, Pauzaniasz). Także kwestia autorstwa tych poematów okazuje się niepewna, gdyż i w tej mierze istnieją duże rozbieżności<sup>26</sup>. Wiemy też, że na poezji cyklicznej oparte były często fabuły tragedii attyckich, co możemy traktować jako polifonię głosów w odniesieniu do tych samych przedstawianych wydarzeń.

W nauce przez długi czas pokutowało przekonanie o późnym datowaniu powstania utworów cyklicznych, na co wskazywać miały argumenty analizy lingwistycznej<sup>27</sup>, ale dalsze badania R. Janko obaliły ten stereotyp (*Kypria* według niego mogą być datowane na około 675 r. p.n.e.)<sup>28</sup>. W okresie późnoklasycznym i hellenistycznym funkcjonuje przekonanie o wtórności poematów cyklicznych względem Homera jako utworów późniejszych i epigonicznych oraz o pośledniości ich formy i stylu w stosunku do arcydzieł homeryckich. Wszystkie więc informacje zaczerpnięte z tych źródeł starożytni traktowali jako podrzędne i niegodne zaufania. Kwestia dominującej pozycji dzieł Homera została w ostatnich dziesięcioleciach podważona w wyniku wspomnianych już badań neoanalitycznych oraz wobec powracającego w nauce problemu późnego spisania poematów Homerowych (redakcja Pizystratydów). Dochodzi do tego ocena źródeł ikonograficznych okresu archaicznego, wskazująca, że na malowidłach wazowych dominują tematy epiki cyklicznej, podczas gdy ilustrowanie Homera zaczyna się dopiero w drugiej połowie VI w. p.n.e.<sup>29</sup>

Dochodzi do tego niejednoznaczność użycia terminu „cykl” (*kyklos*). Czasem obejmuje on eposy składające się na wypadki Wojny Trojańskiej, czasem mówi się o wielu cyklach, obejmujących różne narracje wydarzeń mitycznych, jak oprócz Trojańskiego, Cykl Tebański, Gigantomachia itp., a niekiedy wszystkie historie mityczne przedstawiane w eposie obejmuje się wspólnym mianem cyklu.

Zestawienie i segregacja najrozmaitszych danych dostarczanych przez źródła, ich analiza i weryfikacja wartości stanowiły istotę pracy uczonych zajmujących się cyklem epickim. Pionierska, jak w wielu innych tematach dotyczących litera-

<sup>26</sup> *Exempli gratia* poemat *Kypria* przypisywany jest Stasinowski, ale także Homerowi; pojawia się również wersja, że miał być darem Homera dla Stasinosa. Dyskusja na temat autorstwa poematów *vide* DAVIES 1989a, 100.

<sup>27</sup> WACKERNAGEL 1916, 178–183, DIHLE 1970, 148–149, DAVIES 1989b.

<sup>28</sup> JANKO 1990, 171–176 i 200.

<sup>29</sup> *Vide* BURGESS 2001, 35–44; LOWENSTAM 1997.

tury greckiej, była praca Friedricha Gottlieba Welckera *Der epische Zyklus oder die Homerischen Geschichte* (1835)<sup>30</sup>. Największą rolę w tym względzie odgrywają w dzisiejszych badaniach dzieła SEVERYNSA 1928<sup>31</sup> i DAVIESA 1989a. Ci wszyscy jednak badacze ulegali w znacznej mierze autorytetowi uczonych antycznych i traktowali ten materiał jako uzależniony w swej formie i treści od poematów Homera, dzieląc także ich ocenę estetycznej wartości tych utworów, chociaż to Welcker jako pierwszy zasugerował, że przynajmniej część materiału znajdującego w poematach cyklicznych można uznać za tradycyjny lub nawet przedhome-rycki.

Utwory cykliczne postrzegano jako gorsze jakościowo i zasadniczo różne od Homera. Tym torem idzie także GRIFFIN 1977, który zauważa, że w przeciwieństwie do dwóch monumentalnych poematów, z natury racjonalistycznych, utwory cykliczne charakteryzuje przesycająca akcję baśniowość i cudowność<sup>32</sup>.

Nową perspektywę badawczą, jak już zauważyliśmy, wprowadzili neoanalitycy, którzy zrzucili z greckiej tradycji epickiej ciężar supremacji Homera, przynajmniej jeśli chodzi o jego priorytetowość względem fabuł poezji cyklicznej.

W drugiej połowie XX w. na badania nad cyklem zaczęła wpływać coraz intensywniej teoria oralna. Hermann Fränkel (FRÄNKEL 1975) przyjął, że utwory te reprezentują, podobnie jak poematy Homera, oralną tradycję epicką. Cykl oznaczał według niego niekończącą się opowieść, dostępną aoidom, w której tam, gdzie kończyła się jedna pieśń epicka, zaczynała się następna.

Nowe spojrzenie przyniosły badania końca zeszłego i początku nowego stulecia.

HOLMBERG 1998 uznała, że poematy cykliczne wywodzą się naturalnie z tej samej oralnej tradycji epickiej co dzieła Homera, ale spisanie lub ustabilizowanie się tekstu w warunkach oralności *Iliady* i *Odysei* wpłynęło na potrzebę spisania innych pieśni tradycji, które stanowiłyby rodzaj uzupełnień fabuły tych monumentalnych dzieł (*prequels and sequels*). Wielowersyjność poematów cyklicznych przypisuje ona słusznie oralnej proveniencji tych utworów. Cechę oralności dostrzega badaczka także w nieunormowaniu formy pieśni epickiej, którą przyniosły dopiero zintegrowane i jednolite pod względem formy dzieła Homera. Dzieła te postrzega więc jako „nową jakość” ważącą na zależnym od nich w tym sensie Cyklu Epickim oraz na rozwoju całej późniejszej literatury Zachodu.

BURGESS 2001 stwierdził zaś przede wszystkim priorytetową rolę fabuł cyklicznych względem Homera, podważając jednak wiele innych ustaleń szkoły neoanalitycznej i wskazując, że często rekonstrukcja wydarzeń prowadzona przez neo-

<sup>30</sup> WELCKER 1865–1882. W późniejszym czasie epika cykliczna analizowana była jedynie jako aspekt zagadnień homeryckich; z nich należy wyróżnić ze względu choćby na siłę oddziaływania ustalenia WILAMOWITZA 1884, 328–380.

<sup>31</sup> Jest to jedna z kilku jego prac dotyczących tego tematu.

<sup>32</sup> Zauważa także inne różniące je cechy, GRIFFIN 1977, 45: „In the Cycle both heroism and realism are rejected in favour of an over-heated taste for sadistically coloured scenes; more striking, even more perverse effects are once again what is desired”.

analitików miała bardzo wątpliwe podstawy (BURGESS 1995; 1997; 2004b). Niemniej jednak BURGESS 1996 i 2001 wykazał, że *Kypria* oraz inne poematy Cyklu zawierały fabułę wykraczającą znacznie poza ramy wskazywane przez streszczenie Proklosa. *Kypria*, *Aithiopida*, *Mała Iliada* i *Zdobycie Ilionu* nie stanowiły kolejnych odcinków narracji ciągłej fabuły cyklu, lecz przedstawiały jego zdaniem całą Wojnę Trojańską<sup>33</sup>. W jego ocenie nic nie stoi na przeszkodzie, by uznać, że te poematy cykliczne powstały niezależnie od *Iliady* Homera.

Na płynność granic poematów Cyklu wskazywał wcześniej KOPFF 1983, który argumentował, że *Aithiopida* mogła zawierać wcześniej scenę wykupowania zwłok przez Priama obecną w XXIV księdze *Iliady* i odwrotnie *Iliada* zawierała początkowo scenę zabicia królowej Amazonki, Pentezylei, którą relacja Proklosa łączy z początkiem *Aithiopidy*.

Temat wielowersyjności poematów cyklicznych i jej obecności u Homera podejmują także FINKELBERG 2000, NAGY 2001 (*supra* „teoria oralna”) oraz BURGESS 2002.

## 2. Uwagi techniczne

Na koniec chciałbym dodać kilka uwag. Dla odróżnienia przyjąłem pisownię wielką literą, kiedy piszę o Wojnie Trojańskiej i o Cyklu Trojańskim. Wielką literą zaznaczam również tematy oralnych pieśni epickich, np. Śmierć przyjaciela, pieśń o Drewnianym Koniu.

Passusy poezji greckiej pozwałam sobie przedstawić w przekładzie własnym z uwagi na potrzebę jak najwierniejszego oddania treści zawartych w oryginałach. Zdaję sobie sprawę, że parataktyczny styl Homera może być trudny w odbiorze czytelniczym. Czytelnik będzie miał jednak możliwość zetknięcia się z tym, na co natrafia filolog klasyczny w kontakcie z językiem oryginału, oraz dostrzeżenia specyfiki stylu oralnego. Pisownia imion greckich zmierza do nawiązywania do ich oryginalnego brzmienia, ale nie została przeprowadzona konsekwentnie. Czytelnik polski miałby trudności z identyfikacją takich imion, jak Akhilleus, Aineias czy Penthesileia wobec zakorzenionych w polszczyźnie Achillesa, Eneasza i Pentezylei.

\*

W tym miejscu chciałem podziękować pani profesor Alicji Szastyńskiej-Siemion, która zawsze wspierała moje poczynania naukowe i na którą zawsze mogłem liczyć w trudnych dla mnie sytuacjach. Była też wnikliwym recenzentem wydawniczym tej książki.

<sup>33</sup> BURGESS 1996, 91 „the possibility that the original *Kypria* covered the whole Trojan war”.

Poniższe opracowanie wiele zawdzięcza mojej żonie Sławie, której dedykuję tę książkę, a z którą jako filologiem klasycznym poddawałem dyskusji niemal każdą partię tekstu i która była jego pierwszym recenzentem.

Chciałem też podziękować pani redaktor Annie Sokolskiej, która perfekcyjnie zapanowała nad złożoną materią tego opracowania.

Winien też jestem podziękowanie autorce projektu okładki pani Małgorzacie Eder-Duszy.

Książka powstała dzięki wsparciu finansowemu Komitetu Badań Naukowych w latach 2006–2009.

# Rozdział I

## Cykl i pieśń

### 1. Fenomen cyklu: ustalanie ciągu fabularnego i ról bohaterów

Badacze zawsze zdawali sobie sprawę, że taki utwór jak *Iliada* nie mógł być przywołany do bytu z nicości, musiała wszak istnieć obok niej i przed nią poezja, o której nic jednak właściwie nie można było powiedzieć i którą z założenia traktowano jako coś gorszego i o wiele bardziej prymitywnego od osiągnięć Homera. Badania neoanalityków, a potem oralistów ujawniły ponad wszelką wątpliwość, że tradycja Cyklu Trojańskiego nie tylko nie jest wtórna wobec *Iliady*, lecz że stanowi jej fabularną podstawę. Jakie zachodzą związki między nimi: w jakim zakresie i w jakim sensie, przyjdzie nam rozważyć później. Obecnie zajmujemy się samym występowaniem zależności fabularnej. W porównaniu bowiem z innymi tradycjami epickimi możemy odnieść wrażenie zaistnienia w tym względzie fenomenu w poezji greckiej.

Należy uznać za pewnik, że *Iliada* i *Odyseja* odwołują się do faktów, które mogły być znane odbiorcy z innych pieśni epickich. Można więc mówić o pewnym super tekście, do którego sięgał pieśniarz i na który mógł się on powoływać, wciągając w grę znaczeń zapoznanego z nim w jakimś stopniu odbiorcę. Fabuła super tekstu była od czasów archaicznych i klasycznych reprezentowana przez dzieła tzw. epigonów lub poetów nowszych, rozumianych jako naśladowców i kontynuatorów Homera. Od czasów hellenistycznych stosuje się do wszystkich tych utworów nazwę cyklu (ἐπικός κύκλος)<sup>34</sup>, co wskazuje na to, że pojmowano przedstawianą w tych utworach fabułę jako pewną całość. Całość fabularna obejmowała również *Iliadę* i *Odyseję*, lecz utwory cykliczne traktowano mimo to jako coś odrębnego, przeciwstawianego dziełom Homera, przy czym w grę wchodziła zawsze niższa ocena wartości literackiej tych utworów. Być może te utwory lub przynajmniej niektóre z nich powstały w jakiejś mierze pod wpływem dylogii Homera<sup>35</sup>. Większe prawdopodo-

<sup>34</sup> Kallimach, Epigr. 28. Powszechnie stosowana nazwa w czasach rzymskich (BURGESS 2005, 347). Nie znaczy to, by nazwa ta nie funkcjonowała wcześniej (Arist. *Anal. Post.* 77b32). Niektórzy badacze, jak NAGY 1996a, uważają, że nazwa jest pierwotna, sięgająca do korzeni poetyki indoeuropejskiej. Do problemu tego wracamy niżej.

<sup>35</sup> Wskazuje się najczęściej na takie elementy fabuły, jak identyfikacja w *Iliou Persis* (*Zdobycie Ilionu*) służącej Heleny (III 144) z Ajthrą, matką Tezeusza lub przedstawienie w *Telegonii* śmierci Odyseusza z ręki jego syna Telegonosa jako tej, która przyszła ἐξ ἁλός 'z morza' (przepowiednia Tejrezjasza xi 134–135, podczas gdy w rzeczywistości fraza ta miałaby oznaczać 'poza morzem'; scena *Te-*

bieństwo wykazuje założenie, że impuls do spisania lub „opracowania literackiego” tych utworów przyniosło spisanie *Iliady* i *Odysei*<sup>36</sup>. Nie zmienia to jednak faktu, że wobec paralelizmu motywów i systemu aluzji do supertekstu, jakie wykazują eposy Homera, eposy cykliczne uosabiać musiały rozpowszechnioną i trwałą tradycję epicką, żywą w czasach Homera. Tradycja ta reprezentowana była w nieokreślonej liczbie pieśni być może pokrywających się w jakimś stopniu z eposami cyklicznymi, ale możliwe, że występowały one również w innym kształcie. To, co jest zatem najistotniejsze, to wzajemne uwzględnianie przez autorów treści różnych pieśni, których fabuła zyskiwała w ten sposób stosunkowo spójną kontynuację. Tendencja ta była do tego stopnia mocna i zapewne długotrwała, że tworzyły się nie tylko ramy konstrukcyjne fabuły jednego zdarzenia głównego jak Wojna Trojańska, lecz także różne cykle przeplatały się z sobą i uwzględniały wzajemnie, tworząc jedną mityczną całość obejmującą kosmogonię i genealogie kilku pokoleń herosów. Symbolem tego procesu mogłoby być pośmiertne poślubienie przez Achillesa Medei i ich nieśmiertelne wspólne bytowanie na Wyspach Szczęśliwych<sup>37</sup>.

Toteż właściwie wszystko to, co greccy mitografowie przekazali nam jako mitologię, stanowi materiał wielu rozbudowanych cykliów epickich, nierzadko nawet z sobą powiązanych. Poezja południowych Słowian, która posłużyła jako baza do sformułowania teorii oralnej, nie wykazuje właściwie związków między pieśniami, a szczególnie obligujących innego pieśniarza do respektowania pewnego układu zdarzeń lub chociaż ról wyznaczanych bohaterom. Istotne fakty historyczne, wokół których koncentruje się akcja wielu pieśni jugosłowiańskich, jak bitwa na Kosowym Polu lub zdobycie Bagdadu, nie spełniają w tym względzie pokładanych oczekiwań, gdyż nie można dostrzec jakiejś kontynuacji fabuły jak w przypadku pieśni opowiadających o zdobywaniu Teb bądź Troi.

Rolę ziaren, które przechowywałyby w sobie moc kształtowania konstrukcji fabularnej wykraczającej poza jednostkowość pieśni i wykonania, mogą odgrywać pojawiające się w pieśniach aluzje do innych pieśni albo też imiona najważniejszych bohaterów, powracające w różnych pieśniach.

Lord zauważa, że czynienie aluzji do innych pieśni jest nietypowe dla południowych Słowian, pojawiają się one jednak w epice germańskiej. W *Beowulfie* znajdujemy wiele nawiązań do tradycji germańskiej:

allusions to Germanic stories and legends. Insofar as the events and personages come from tales and songs in oral tradition, these allusions are easily accepted as part of the oral traditional poem.

*legonii* wynika więc z niezrozumienia tekstu *Odysei*). Nie są to argumenty zbyt przekonujące. Nie ma bowiem pewności, że autor *Iliady* nie był świadomy szczególnego pochodzenia Ajthry, którego z jakichś powodów nie ujawnia. Podobnie co do wyroczni Tejrezjasza mogła ona przybierać różne wyjaśnienia (BURGESS 2005, 349). Chodzić jednak może także o wzmiankowane w streszczeniu Proklosa fakty łączące *Kypria* z *Iliadą*: wprowadzenie Chryzejdy i Bryzejdy oraz zabicie Protesilaosa przez Hektora, o ile rzeczywiście te historie znajdowały się w eposie cyklicznym, a nie jest to dodatek Proklosa.

<sup>36</sup> Takie stanowisko prezentuje HOLMBERG 1998.

<sup>37</sup> Apollod. *Epit.* V 5: λέγεται δὲ μετὰ θάνατον Ἀχιλλεύς ἐν Μακάρων νήσοις Μηδείᾳ συνοικεῖν.

They point to a poet who was conversant with Germanic legend and history or, put another way, a poet in a rich tradition that contained many songs and stories from the Teutonic past<sup>38</sup>.

Jako przykład Lord podaje śpiewanie przez pieśniarza ballady o synach Finna, króla fryzyjskiego, który jest bohaterem innego eposu *Walka pod Finnsburgiem*. Zdaniem Lorda są to nawiązania analogiczne do występujących u Homera, jak wzmianka Kirke o Argonautach (xii 66–72) lub Agamemnona o narodzinach Heraklesa (XIX 91–99). Rolę aluzji dostrzega Lord jeszcze w sposób bardzo ograniczony, ale rzuca on pierwszy promień światła na zjawisko umocowania fabuły *Iliady* w mitycznej przestrzeni greckiej epiki.

Od zapamiętania imion i toponimów zaczynają swą naukę pieśni jugosłowiańscy guślarze (*guslari*): wiąże się to z indywidualizacją poszczególnych pieśni. Istotą kontynuacji fabuły w różnych pieśniach stanowi jednak pewna powtarzalność imion. Znaną sprawą jest pojawianie się u Homera różnych osób o tym samym imieniu, niekiedy nawet po dwóch stronach barykady. Takie zapomnienia przy mało znaczących postaciach nie są jednak w wykonawstwie oralnym niczym nadzwyczajnym. Nierzadko możemy zauważyć, że powtarzają się imiona, które identyfikują postaci znaczące w różnych cyklach epickich<sup>39</sup>. Z nikim innym nie można jednak pomylić Tezeusza czy Achillesa.

Królewicz Marko jest bohaterem wielu pieśni serbskich, nie można jednak stwierdzić oczekiwanej kontynuacji fabuły, rzadko występują też nawiązania do jego innych dokonań<sup>40</sup>. Przyczyną może być w pewnej mierze stan zachowania cyklu pieśni o tym bohaterze, np. będąc w opałach — walcząc z Musą — Marko przypomina Wile, że obiecała go wspierać:

Gdzieżeś ty dziś? Wiło posiestrzymo!  
Gdzież dziś jesteś? bodaj cię ubiło!  
Krzywoś mi się ondy zaklinała,  
Jeśli ciężko przyjdzie kiedy na mnie,  
Że z pomocą będziesz mi w zlej doli<sup>41</sup>

Pośród pieśni o Królewiczu znajdujemy natomiast jedynie historię walki z Wilą, bez wzmianki o obietnicy. Niekiedy pojawia się imię małżonki Marka — Jela (Jelica), ale w pieśni o jego weselu nie pojawia się imię zaślubianej dziewczyny. Powtarzają się imiona niektórych jego przyjaciół, zwłaszcza Miłosza z Pocerja i „skrzydlatego” Relji z Pazara.

Stosowanie innych imion wydaje się dużo bardziej płynne. W poezji bośniackiej imiona Murat czy Szarac występują zarówno w przypadku młodego bohatera do-

<sup>38</sup> LORD 1995, 109.

<sup>39</sup> Dla przykładu przedstawmy tylko Kyknosa, pełniącego funkcję ważnego wroga tak Heraklesa, jak Achillesa.

<sup>40</sup> Wyjątkowe jest odwołanie do czynu zabicia przez Marka rozbójnika Musy w pieśni *Królewicz Marko i Dzieńmo Berdzanin*, w której Dzieńmo jest szukającym zemsty na Marku bratem Musy.

<sup>41</sup> Tłum. Romana Zmorskiego.

konującego bohaterskiego czynu, jak i u jego wroga — zazwyczaj przedstawianego w złym świetle z uwagi na popełniane przez niego zbrodnie<sup>42</sup>. Jednakże niektóre postaci odgrywają tę samą lub podobną rolę i opatrzone są w różnych pieśniach takimi samymi cechami charakteru. Tale z Oraszaca pojawia się jako bohater niezbędny do powodzenia różnych przedsięwzięć przedstawianych w niezależnych od siebie pieśniach. Jest bohaterem wyjątkowo odważnym, a konieczność jego obecności ma znamiona zabiegu magicznego, gdyż przynosi on wraz ze swymi ludźmi nieszczęście wrogowi, niemniej i jego postawa, i wygląd wydają się zupełnie nieheroicznie. Foley zauważa, że tylko dzięki znajomości u odbiorców tradycji heroicznego przedstawienia bohaterów czytelna staje się dla nich komiczność jego rysunku (znajomość tradycji jest nawet warunkiem *sine qua non* takiego odczytania tej postaci). Stanowi więc on każdorazowo powoływaną do życia metonimię tradycji epickiej, będąc, zauważmy, zarówno polemiką z jej konwencją przedstawienia bohatera heroicznego, jak i przywoływaniem rozpoznawalnej dla publiczności postaci, prawdopodobnie znanej jej w tym kształcie z innych pieśni<sup>43</sup>. Inną taką postacią występującą w różnych pieśniach w podobnej roli *primus inter pares* jest Mustajbeg, może on jednak występować i po stronie bohatera (jak w *Weselu*

<sup>42</sup> W pieśniach powrotu śpiewanych przez Franje Vukovicia w Bihaciu (Parry 1905) oraz przez Murata Žunicia w Bihaciu (Parry 1939) Szarac jest głównym bohaterem pozytywnym, który wraca z niewoli, natomiast w pieśniach tego samego typu śpiewanych przez Husajna Dupljaka w Bijelom Polju (Parry 6812), Mustafę Čelebicia w Bijelom Polju (Parry 12408), Šaćira Dupljaka w Bijelom Polju (Parry 12417) oraz Avdo Medžedovicia w Bijelom Polju (Parry 12465) Szarac jest właśnie wrogiem, który stara się odebrać narzeczoną bohaterowi i ginie z jego ręki. Oczywiście możliwe są inne imiona zarówno głównego bohatera, jak i jego wroga. Interesujące, jak w opowieści zmyślonej przez Szaraca w pieśni Žunicia przedstawia się on jako Bećiragić Meho, który jest bohaterem zupełnie innej pieśni śpiewanej przez Mumina Vlahovljaka (Parry 12468). Żywo przypomina to choćby jedną ze zmyślonych opowieści Odyseusza, w której heros przedstawia jako swego wroga syna Idomeneusa. Zaskakujące jest zresztą w ogóle używanie imienia Szarac w odniesieniu do ludzi, ponieważ jest to imię niezwyklego konia Królewicza Marka, towarzyszącego bohaterowi we wszystkich przygodach. Szarac (Szaracz) w języku polskim odpowiada określeniu „siwy, siwek”, można je wobec tego zastosować w przypadku ludzi (w kolokwialnym języku polskim raczej w odniesieniu do blondynów niż do ludzi starszych z siwizną). Tak więc nawet w przypadku tak znanego konia, którego barwa, co eksponują pieśni serbskie, nie odpowiada maści bohaterskiego konia, lecz barwie bydła (Koi w niego, nie jak inne konie:/ Dziwnie szary, jako bydło bywa), nie jest to nazwa zarezerwowana wyłącznie dla niego.

<sup>43</sup> FOLEY 1995, 39–41 zwraca uwagę tylko na pierwszy z aspektów. Punktem wyjścia jego rozumowania jest wypowiedź Mustajbega (*Wesele Smailagića Meho* 9169–9194) wyjaśniającego pozostałym paszom, zbierającym się na wyprawę, powody nienaturalnego wizerunku i sposobu bycia Tale z Oraszaca. Zakłada więc, jak się zdaje, że wyjaśnienie Mustajbega adresowane do publiczności wewnętrznej utworu kieruje się w rzeczywistości do publiczności zewnętrznej słuchającej pieśni, pozwalając jej na akceptację antyherosa. Nie można jednak nie wziąć pod uwagę, że takie wyjaśnienie kierowane do publiczności zewnętrznej jest zbędne — Tale może być im postacią dobrze znaną o takich właśnie cechach. Jest to nawet wysoce prawdopodobne, skoro bohater pojawia się w wielu pieśniach śpiewanych przez różnych pieśniarzy. Wyjaśnienie Mustajbega może być elementem konwencji wprowadzania tego odróżniającego się od innych bohatera. Innymi słowy, słuchacze byłiby zdziwieni, gdyby Tale przedstawiony był kiedyś inaczej.



*Smailagića Meho*), i odgrywać rolę jego wroga, „przewodząc na przykład występny zalotnikom rywalizującym o żonę lub narzeczoną w Pieśni Powrotu”, a więc w roli analogicznej do Antinoosa z *Odysei*<sup>44</sup>.

W Cyklu Trojańskim mamy pewien ustalony ciąg zdarzeń, do których przypisane są pewne postaci czasami w sposób bezwzględny, niekiedy zaś tych samych przedsięwzięć podejmują się różni bohaterowie (najczęściej dzieje się tak, kiedy danego czynu dokonują we współdziałaniu dwu-, trzyosobowym). Nie jest to sytuacja unikatowa. Podobnie rzecz przedstawia się w kaukaskim eposie o Nartach. Eleazar Mielecki zauważa, że niektóre motywy mogą być związane z różnymi bohaterami, ale „w porównaniu z innymi eposami opowieści o Nartach wyróżniają się konsekwentnym przyporządkowaniem określonych motywów tym lub innym bohaterom”<sup>45</sup>. Tak więc pewną stabilizację przy łączeniu konkretnych postaci z charakterystycznymi dla nich czynami możemy uznać za trend naturalny, choć nie musi on obowiązywać w każdej tradycji epickiej.

W analizie tradycyjnego języka epickiego M. Parry wskazał na dające się zaobserwować u Homera przeładowanie epitetów dystynktywnych na rodzajowe. Jednakże kiedy myślimy o kształtowaniu się zrębów cyklu epickiego, musimy się cofnąć do etapu wcześniejszego — kształtowania się właśnie dystynktywności epitetów w odniesieniu do poszczególnych bohaterów. Istotne jest bowiem wydobycie momentu, kiedy poszczególna zasługa lub cecha była przypisywana tylko jednemu bohaterowi. Wokół grupy nominalnej (imię + epitet) budowałyby się później różne fabuły uwzględniające ustalony charakter bohatera<sup>46</sup>. Tak chętnie też przypisywana Homerowi *ethopoiia* może stanowić jedynie udramatyzowaną i pogłębioną formę przyjętych w tradycji charakterów, przynajmniej w odniesieniu do głównych bohaterów.

U Homera widoczne jest nie tylko stosowanie materiału tradycyjnego, lecz także przekształcanie go, co z pewnością utrudnia znalezienie wydarzenia jednostkowego leżącego u podstaw określania bohatera takim, a nie innym epitetem dystynktywnym. Należy też brać pod uwagę, że nie można mieć pełnego zaufania do fabuły cyklicznych antehomerików, ponieważ co prawda *Iliada* jest zależna od tradycji oralnej cyklu, ale same poematy cykliczne, jak zostało wspomniane wcześniej, mimo że oddają treść pieśni tradycyjnych, mogą pozostawać w stosunku zależności od *Iliady*.

Oczywiście nie znaczy to, że w poszukiwaniach racji powstania epitetów dystynktywnych stoi się na z góry straconej pozycji. Można na przykład pokusić się

<sup>44</sup> FOLEY 1995, 40, który dodaje: „Mustajbeg is also by nature a dangerous, duplicitous person, the very one who in the heat of battle closes the city gates on a countryman and permits his capture by the enemy”.

<sup>45</sup> MIELETINSKI 2009, 163.

<sup>46</sup> FOLEY 1991, 18–22 dla epiki południowosłowiańskiej, 22–28, 139–150 homeryckiej, 195–210 staroangielskiej, w tym sensie przedstawia jako metonimiczne dla tradycji epickiej mitemy wyrażenia typu „Tale z Oraszaca”, „Szybkonogi Achilles”, „Beowulf, syn Ekgtheowa”.

o znalezienie źródeł formuły „szybkonogi Achilles”. Ma ona charakter tradycyjny<sup>47</sup>, ale w fabule *Iliady* nie zauważamy powodu, dla którego należałoby w ten sposób nazywać Achillesa. Informacje na temat fabuły utworów cyklicznych pozwalają stwierdzić, że Achilles był w nich przedstawiany adekwatnie do posiadanego epitetu. Oto w *Kypriach* Achilles dościga, biegnąc, galopujący zaprzęg Trojlosa i zabija syna Priama. „Szybkonogi” oznacza zatem „potrafiący doścignąć każdego” lub „taki, któremu nie można uciec”. W *Iliadzie* nawiązującym do tego wyczynem Achillesa jest pościg za uciekającym Hektorem, także synem Priama. Można by powiedzieć, że jest to powielenie tego samego schematu, odziedziczonego z tradycji, ale pościg za Hektorem w żaden sposób nie odpowiada znaczeniu epitetu Achillesa „szybkonogi”. Jest to bieg wyjątkowo długi, podkreślający wytrzymałość raczej niż szybkość biegaczy (w sporcie greckim analogią do niego byłby bieg w zbroi), przede wszystkim jednak Achilles nie dogania Trojanina, tylko Hektor sam dochodzi do wniosku, że dalsza ucieczka nie ma sensu (pod wpływem zachęty brata Deifobosa, a właściwie wcielającej się w niego Ateny). Scena sportretowana zatem w *Kypriach* dokładniej odpowiada wymogom tradycji — Achilles jest tak szybki, że doścignie każdego, albo tak rączy, że może doścignąć konia. Natomiast scena *Iliady* stanowiłaby już wyrafinowane przekształcenie tej tradycji — myśl „Achillesowi nikt nie ucieknie” jest zawoalowana, własny wybór Hektora każe mu się zatrzymać, a o wyborze tym decyduje myśl o przeznaczeniu, któremu należy się poddać, z tym że Hektor wcale nie jest przekonany, że przegra, wręcz przeciwnie: ma nadzieję na wygraną — nie zna przeznaczenia i dlatego podejmuje walkę<sup>48</sup>. Nie tyle zatem *Iliada* zmienia scenę z *Kypriów*, ile istotnie przekształca motyw tradycyjny, podczas gdy *Kypria* konstruuje scenę zgodnie z tradycją. Można by więc wskazać na scenę śmierci Trojlosa jako na przyczynę opatrzenia Achillesa tym epitetem, ale też można doszukiwać się innych powodów tego stanu rzeczy. Historia ta pozostaje w zgodzie z przekazywaną w Cyklu tradycją o wychowaniu Achillesa przez centaury Chejrona. Homer w *Iliadzie* wspomina jedynie o umiejętności leczenia ran, nabytej od Chejrona, przemilczając istotniejszą jeszcze naukę walki i zabijania nabywaną przez Achillesa w trakcie polowań na niebezpieczne dzikie zwierzęta. Edukację tę przedstawia Pindar (*N III* 43–52); obejmuje ona naukę okrucieństwa (dorzynanie zwierząt), być może również w grę wchodzi jedzenie surowego mięsa ofiar (inicjacja heroiczna), ale wskazuje na jeszcze jeden szczegół nauki: przyniesienie do obozowiska upolowanych zwierząt jeszcze żywych (*N III* 47–48: σώματα δὲ παρὰ.../ Κένταυρον ἀσθμαίνοντα κόμιζειν ‘ciała dyszących jeszcze [zwierząt]

<sup>47</sup> Wskazuje na to obfitość zastosowania i różnorodność formuł o tym znaczeniu: ποδάρκης διος Ἀχιλλεύς, πόδας ὠκύς Ἀχιλλεύς, skrótowe ὠκύς Ἀχιλλεύς, ποδώκης ... Ἀχιλλεύς, Ἀχιλῆα πόδας ταχύν, (πόδας) ταχύν ἀμφ’ Ἀχιλῆα, ποδώκεος ἄντ’ Ἀχιλῆος.

<sup>48</sup> SCODEL 2002, 13–14 dostrzega w unikaniu przez Homera wzmianek o śmierci Trojlosa, dystansowanie się od tradycyjnego okrucieństwa Achillesa, które obrazuje zabójstwo Trojlosa, wobec sugerowanej w *Iliadzie* łagodności i wyzbywania się okrucieństwa przez Achillesa w okresie poprzedzającym jego gniew.

przynosił Centaurowi’), dogonionych jedynie dzięki szybkości nóg, (N III 51–52: κτείνοντ’ ἐλάφους ἄνευ κυνῶν δολίων τ’ ἐρκέων./ ποσοὶ γὰρ κράτεσκε ‘zabijając jelenie bez psów i sideł podstępnych; bo w nogach był lepszy [od nich]’)<sup>49</sup>. Źródła antyczne wspominają także o specjalnej diecie Achillesa ordynowanej mu przez Chejrona: obejmowała wnętrzności zabijanych zwierząt, w tym także drapieżników jak lwy czy niedźwiedzie. James G. Frazer wnioskuje, że ma to związek ze stosowanym w wielu kulturach przejmowaniem sił i cech zwierzęcia przez zjadającego jego ciało i pijącego jego krew. Pośród tych wiktuałów miał się znajdować także szpik jeleni, z czego Frazer wnioskuje o zapewnieniu Achillesowi szybkości w biegu<sup>50</sup>.

Czy taką jednak, czy inną znajdziemy przyczynę fabularną obdarzenia głównego bohatera Wojny Trojańskiej epitetem ‘szybkonogi’, nie wyjaśnia ona dokładnie znaczenia i rangi tego epitetu, który dla wielu był zbyt mało znaczący, wręcz błahy, jeśli miałby podkreślać walory wojownika. W wielu antycznych źródłach geograficznych znajdujemy toponimy o nazwie Ἀχιλλέως δρόμος ‘bieżnia Achillesa’, czasami identyfikowane z wyspą Leuke, na którą miał być przeniesiony pośmiertnie Achilles i tam unieśmiertelniony. Konkurencja biegowa stanowi początek i podstawę wszelkich igrzysk organizowanych przez Greków, z olimpijskimi włącznie. Do startu w nich przeznaczani są ludzie młodzi, zarówno mężczyźni, jak i kobiety. Znamienne w *Odysei* Odyseusz chełpi się, że może zмагаć się z młodzieżą feacką w różnych zawodach, wymawia się tylko od wzięcia udziału w biegu, gdyż wyczerpała go długa podróż morską, podczas której nie ma sposobności ćwiczenia nóg (viii 230–233). Achilles stanowi typ młodego bohatera. To typowa postać protagonisty w pieśni oralnej. Do takiej też roli mimo wieku aspiruje Odyseusz w *Odysei*, stąd rodzaj jego argumentacji. Młody bohater ma swoją analogię w kulcie — młody chłopiec, wygrywając w biegu, zyskuje wymiar heroiczny (ucieleśniając często bóstwo w swoim wigorze młodzieńczym, zazwyczaj jako wykazujące swoją moc i gotowość do zaślubin — *hieros gamos*)<sup>51</sup>. Możliwe, że zachowywał to powiązanie pierwotny epos. Pauzaniasz (III 12,1) wzmiankuje mit spartański, według którego Odyseusz miał zdobyć rękę Penelopy w zawodach w biegu<sup>52</sup>. Epitet „szybkonogi”

<sup>49</sup> Cf. ROBBINS 1993, 14–16.

<sup>50</sup> FRAZER 1921b, 70–71 n. 2 tłumaczy to stosowaniem magii sympatycznej: „The flesh and marrows of lions, wild boars, and bears were no doubt supposed to impart to the youthful hero who partook of them the strength and courage of these animals, while the marrows of fawns or deer may have been thought to ensure the fleetness of foot for which he was afterwards so conspicuous”. Apollodor (*Bibl.* III 13, 6) wspomina o wnętrznościach lwów, dzików i szpiku niedźwiedzi. Stacjusz (*Achill.* II 382 nn.) jedynie o mięsie i szpiku lwów, ale według Filostrata (*Heroica* XX 2) pożywienie Achillesa składało się z plasterów dzikiego miodu i szpiku kości jeleni, z kolei *Etymologicum Magnum* (s.v. Ἀχιλλεύς) wspomina jedynie szpik jeleni.

<sup>51</sup> Szybki bieg stanowił podstawę wszystkich greckich agonów sportowych, np. bieg na stadion do ołtarza Dzeusa inicjował Igrzyska Olimpijskie, a imiona zwycięzców w tym biegu służyły do oznaczenia kolejności igrzysk.

<sup>52</sup> Zawody, w których nagrodą jest zdobycie ręki królowej, były często wykorzystywanym schematem w eposie greckim, o indoeuropejskich korzeniach (varyaśulka w fabule *Mahabharaty*, vide JAMISON 1999). W *Odysei* zawody łucznicze o rękę Penelopy (pojawienie się Penelopy przed za-

identyfikuje więc Achillesa nie tylko jako herosa, jak na to wskazuje w koncepcji referencyjności Foley, ale również jako „młodego bohatera”, którego rola epicka łączy się z kultową. Epizod zabicia przez Pelidę Trojlosa możemy zatem identyfikować jako mit etiologiczny frazy „szybkonogi Achilles”.

Za ukształtowaniem się epitetu dystynktywnego stoi więc nie jakieś konkretne wydarzenie z epickiej biografii bohatera, lecz cechująca go, najczęściej nadnaturalna, zdolność wyróżniająca go od zwykłych ludzi, ale też w sposób szczególny od innych bohaterów epickich. Relja z Pazara określany jest jako „skrzydlaty” i niekiedy wykazuje się czynami, które możliwe są dzięki nadnaturalnej zdolności latania. Paralelnie do mitu o Argonautach swoją umiejętnością latania mogą wykazać się synowie wiatru północnego, Boreasza: Kalais i Zetos, którzy potrafią doścignąć w powietrzu harpie prześladujące Fineusa.

Kształtowanie się zwartego i powiązanego z sobą ciągu fabularnego wynika z traktowania tego materiału fabularnego jako zapisu przeszłości. W kulturze oralnej dane przeszłości przekazywane są drogą ustną i musi istnieć zaufanie do ich prawdziwości. Pieśniarz słyszał pieśń od poprzednika. Traktuje to jako wyraz tradycji i przyjmuje, że jest to opowieść prawdziwa, jak każda rzecz wynikająca z tradycji. Pieśniarze jugosłowiańscy oceniali jedynie, czy zasłyszana pieśń jest dobra, czy zła. Oznacza to, że oceniają jakość fabuły. Tradycja gwarantuje prawdziwość, dlatego tak ważne jest przekonanie pieśniarzy o potrzebie zachowywania pieśni w niezmienionym stanie<sup>53</sup>. W rzeczywistości, moim zdaniem, przekonanie pieśniarzy o tym, że nie wolno im zmienić niczego w zasłyszanej opowieści — jak twierdzą, powtarzają wszystko słowo po słowie (*reč pro reč*) — wynika z potrzeby zapanowania nad materiałem pieśni. Guslar stara się zapamiętać kolejność zdarzeń (do tego potrzebny mu jest jeden dzień), a nie tekst pieśni. Całość bowiem przedstawia na swój sposób, korzystając z własnego języka formularnego i własnej obrazowości opowiadania. Dlatego to, co nam wydaje się paradoksalne, zapewnianie literalności przekazu przy oczywistej wariantyzacji wykonania oralnego, nie może takie wydawać się pieśniarzom, którzy niejednokrotnie chępliwi się przed Parrym i Lordem, że są w stanie powtórzyć pieśń po jednokrotnym wykonaniu, dokładnie taką samą i to nawet lepiej od poprzednika. Owo „lepiej” zależy oczywiście od talentu wykonawcy — jego daru opowiadania.

lotnikami, przyjmowanie darów i wyrazów podziwu xviii 158–303, przedstawienie Penelopy jako nagrody w zawodach przez Telemacha xxi 106–107, próby łucznicze xxi 108–423), zawody u Feaków jak gdyby o rękę Nauzykai (LATTIMORE 1969; GARNER 1992), pojedynek Menelaosa i Parysa (III 70–72), nawiązujący do zawodów o rękę Heleny (Hes. fr. 197 M.–W.), zabicie Hektora przez Achillesa uprawnia jego syna Neoptolemosa do zabrania jako łupu Andromachy (EDWARDS 1987, 65), zwycięstwo Pelopsa w wyścigu rydwanów i zdobycie ręki Hippodamei, zwyciężenie w biegu Atalanty przez Hippomenesa i zdobycie jej ręki (Hes. fr. 73–76), pokonanie Sfingi przez Edypa i zdobycie ręki Jokasty itd. Motyw ten często pojawia się w tradycji ludowej i w baśniach, często też w rywalizacji ryzykuje się własne życie.

<sup>53</sup> Wypowiedzi guslarów w tym względzie zebrała FINKELBERG 1998, 139; cf. LORD 1974, 71–74.

W Grecji gwarancją prawdy jest również powołanie się na świadectwo Muzy<sup>54</sup>. Tu musimy sobie uzmysłowić podstawową rzecz. Muza nie daje aoidowi natchnienia do zaśpiewania pieśni. Nie zapewnia mu też talentu poetyckiego, jak jesteśmy skłonni zazwyczaj przypuszczać. Twórca *Iliady* widzi siebie jedynie w roli przekaznika słów pochodzących od Muzy, jest jej głosem słyszalnym dla wszystkich. Dla niego i dla publiczności to, co mówi, jest opowieścią o dawnych wydarzeniach, które rzeczywiście miały miejsce. Działo się to bardzo dawno temu, ale widziała je i zachowuje w pamięci Muza jako córka Mnemozyne-Pamięci. Nie jest to fikcja literacka jak w naszym przypadku. Wydarzenia te ożywają na czas opowiadania i każdorazowo istnieją dla słuchaczy w tej wersji, w jakiej ją słyszą. Nikt nie weryfikuje tych wersji w takim odbiorze — poeta zatem nie „zasłania się” Muzą na wypadek, gdyby ktoś znał inną wersję wypadków, chyba że w swojej fantazji wykroczyłby poza pewien plan ramowy przyjmowany w eposie greckim (o czym poniżej), czyli na przykład uśmiercił pod Troją Odysa, a kazał przeżyć Achillesowi. Ale popełnienie takiego „grubego błędu” jest akurat niemożliwe.

Wymiar religijny eposu jest jednak dużo głębszy. Przeszłością, o której mówi pieśniarz, czyli tym, co my nazywamy eposem, są czyny bogów i ludzi, jak na to wskazują sformułowania Hezjoda (*Theog.* 100–101) lub *Hymnu do Apollona* 158–161<sup>55</sup>.

Ustalanie się względnie zwartej fabuły cyklu i sagi musi być związane z umiejscowieniem bohaterów epickich w siatce wierzeń religijnych. Jak bóstwo zyskuje pewne cechy stałe, tak samo musiał przyjmować je heros, stając się postacią o pewnych stałych cechach lub stałych do pewnego stopnia. Ponadto w przeciwieństwie do chrześcijańskich i muzułmańskich narodów słowiańskich dawnej Jugosławii mit heroiczny funkcjonuje w Grecji również jako opowieść kultowa. Mit pieśni epickiej ma ogromną siłę usamodzielniania się i multiplikacji niezależniającej go od kultu, niemniej ten związek jest w kulturze greckiej wciąż zauważalny i odczuwalny w wielu wymiarach. Możemy nawet mówić o wzajemnym oddziaływaniu na siebie kultu i eposu.

Wsparciem dla tego stanowiska jest powszechnie uwzględniany pogląd przedstawiony przez Paula Kiparsky'ego<sup>56</sup>. Przez długi czas uczeni zmagali się z paradoksem zawartym w samej naturze pieśni oralnej. Z jednej strony nowatorstwo odkrycia Parry'ego i Lorda wskazywało na zmienność jako determinującą cechę pieśni. Z drugiej natomiast przetrwanie poematów Homera do czasów w większym stopniu poddanych piśmienności wydaje się koniecznością. Pozostaje więc problem,

<sup>54</sup> Daje to zdaniem FINKELBERG 1998, 151 okazje do innowacyjnego przetwarzania tekstu tradycyjnego. Ta sama badaczka 1998, 71–72 zebrała informacje dotyczące umocowania prawdziwości poezji z różnych kultur oralnych.

<sup>55</sup> FORD 1992, 47: „This whole is what I call the poetry of the past, a presentation of ancient but ever real and valid stories about gods and early mortals. [...] it is a literary, religious, and cosmological sense that Homer's epic may be defined as poetry of the past”.

<sup>56</sup> KIPARSKY 1976.

w jaki sposób poematy Homera zachować mogłyby swój kształt w długim dwuset-, trzechsetletnim okresie. Niejednokrotnie dochodzono do wniosku<sup>57</sup>, że nie należy wprost zestawiać „prymitywnych” i „zmiennych” pieśni słowiańskich z wyrafinowaną epiką homerycką. Rozwiązania tej zagadki, jak się wydaje, dostarczył Kiparsky. Badacz ten wykazał, że ustabilizowanie tekstu pieśni oralnej zależne jest od jej funkcji, przy czym teksty oralne związane z kultem i rytuałem odznaczają się trwałością. Trwałość epiki homeryckiej byłaby zdaniem Kiparsky'ego analogiczna do trwałości poezji sanskryckiej, która nie tylko powstała jako poezja oralna, ale też mimo spisania trwa aż do obecnych czasów głównie dzięki przekazowi oralnemu w niezmiennym stanie.

Przywiązanie poszczególnych imion do odrębnych postaci herosów wynika zatem z korelacji eposu z opowieścią kultową. Wymiar religijny eposu nadaje mu integralność i umożliwia względną spójność fabuły. Epos pozwala za to przełamać mitowi ramy społeczności lokalnej. Mit nabiera cech uniwersalnych, wiążąc się z innymi mitami szerszej zbiorowości: plemienia, szczepu, jednojęzycznej nacji.

Drugim elementem spajającym w kreacji cyklu jest wprowadzanie fabuły różnych pieśni w pewną wspólną realność historyczną. Jest to zatem, zgodnie z terminologią Eleazara Mieleńskiego, etap tworzenia się eposu historycznego, tzn. takiego, który wykorzystuje pewien kontekst historyczny z dziejów narodu jako podłoże ideowe i tło kultury materialno-duchowej do opowieści obecnych wcześniej w epice typu bajkowego lub mitologicznego<sup>58</sup>. Owa realność historyczna jest o wiele bardziej konkretna od mglistego wyobrażenia czasów początku, w których zazwyczaj działa bohater kulturowy. Nie znaczy to jednak, by odpowiadała ona jakiejś rzeczywistej historii, są to raczej pewne wyobrażenia o zamierzchłej, często chwalebnej przeszłości, rażące anachronizmami i pełne przypisywanych tej wczesnej epoce brutalności i prymitywizmu. W tamtej odległej epoce wszystko musiało być przecież o wiele prostsze, bardziej okrutne i prymitywne, nie mogło być wielu rzeczy obecnych w kulturze pieśniarza (np. użycia broni palnej w czasach Królewicza Marka lub pisma w epoce opisywanej przez Homera), choć jednocześnie nie nie staje mu na przeszkodzie, by takie znane sobie ze współczesności rzeczy do narracji wprowadzał. Tak opracowany materiał fabularny zyskuje jednak znacznie na wiarygodności i identyfikowany jest łatwo z przeszłością, której strzępy służą mu zazwyczaj jedynie jako kanwa i osnowa.

W tym szerszym spektrum powinniśmy, jak mi się wydaje, postrzegać relacje rozwoju mitu heroicznego ze zjawiskiem panhellenizacji. Gregory Nagy stworzył ewolucyjny model kształtowania się tekstu poematów Homera (*an evolutionary model for the making of Homeric poetry*). Przyjmuje w nim pięć faz rozwoju, w których stopniowo tekst traci swą płynność, wielowersyjność. W kontekście ustalania

<sup>57</sup> Jako pierwszy G.S. KIRK 1966.

<sup>58</sup> MIELETINSKI 2009.

się dystynktywności imion i epitetów oraz kształtowania się fabuły cyklów interesują nas pierwsze dwa wydzielone przez Nagya okresy:

- 1) „względnie najbardziej płynny okres z niespisanymi tekstami, rozciągający się od początków II tysiąclecia do połowy VIII w p.n.e.”
- 2) „bardziej formatywny okres panhelleński, wciąż bez spisanych tekstów, od połowy VIII do połowy VI w. p.n.e.”<sup>59</sup>

Panhellenizacja eposu możliwa jest dzięki koncentracji wykonania eposu na uroczystościach ogólnogreckich, takich jak święta Apollona w Delfach lub Panatenaje w Atenach. Tradycja panhelleńska przeciwstawia się wielości tradycji lokalnych. Zdaniem Nagya „stopień panhelleńskiej syntezy zawartości i kompozycji odpowiada stopniowi dyfuzji wykonawstwa tej kompozycji”<sup>60</sup>. Z tego punktu widzenia *Iliada* i *Odyseja* „są bardziej panhelleńskie niż poezja Cyklu Epickiego”<sup>61</sup>. Niemniej jednak kształtowanie się cyklu także oznacza wykroczenie poza tradycje lokalne. Kiedy do głosu dochodzą autorzy *Iliady* i *Odysei*, ukształtowanie zuniwersalizowanych wersji mitów układających się w cykle było już w znacznej mierze dokonane. Role najważniejszych bohaterów były już rozpisane.

Płynność pierwszego okresu jest może niejasna z powodu niedoboru źródeł, ale musimy zakładać, że proces kształtowania się cyklów był długofalowy. Tendencję ujednolicania fabuły eposu należy zatem uznać za dużo wcześniejszą. Być może w VIII w. nastąpił gwałtowny rozkwit panhellenizacji, ale tego typu działania integracyjne musiałyby być obecne w kulturze greckiej już od dawna. Można też zaryzykować twierdzenie, że jeżeli przyjmiemy rozróżnienie na sagi, rozumiane jako rodzaj narracji niepodporządkowany metrum, i epos, to właśnie epos umożliwił zestawianie różnych opowieści, dzięki plastyczności swej formy. I to epos musiał pełnić funkcję integrującą fabułę cyklów.

Badacze przyznają, że *Iliada* osadzona jest w pewnej przestrzeni mitycznej i w fabule cyklu, ale ich opinia jest zazwyczaj powściągliwa. Jako przykład przytoczmy zdanie Muellera:

Homer's narrative is not particularly allusive or cryptic — it differs in this regard from an epic like *Beowulf* — but it assumes on the part of its readers a general knowledge of a set of stories no longer current in our culture [...]. We cannot decide with certainty whether Homer did not know or did not choose to refer to the elements of the narrative tradition known to us only from post-Homeric sources, and the situation is further complicated by the fact that virtually all stories include many and often significant variants<sup>62</sup>.

<sup>59</sup> NAGY 1996a, 109 nn. oraz 1996b, 25. Jedna data wymaga jednak poprawki: za datę przybycia Greków do Grecji powszechnie przyjmuje się ok. 1900 lub ok. 2100 r. p.n.e., sensowna i analityczna argumentacja Roberta Drewsa (DREWS 1988) skłania mnie do uznania za jedyną możliwą datę ok. 1600 r. p.n.e.

<sup>60</sup> NAGY 1996b, 25.

<sup>61</sup> *Ibidem*. Mówiąc o „Cyklu Epickim”, Nagy ma na myśli bez wątpienia Cykl Trojański.

<sup>62</sup> MUELLER 1984: 28.

Takie i tym podobne zdania często można znaleźć u badaczy Homera. Tak jak w przytoczonym cytacie pojawia się zarzut ograniczonej liczby tego typu aluzji, wystarczających odbiorcy do zrozumienia historii, ale zastanawiającej wobec rozbieżności z tradycją mityczną przekazaną nam w innych źródłach. Wielu badaczy uważa jednak, że trudno mówić o istnieniu kanonicznych wersji mitów w tradycji greckiej. Postępowanie Homera dostosowującego mity do potrzeb narracji<sup>63</sup> oznaczałoby typowe zachowanie poety epickiego tej doby. Trudno bowiem dopatrywać się w tym celowego odseparowywania się Homera od tradycji. Takie podejście wydaje się całkowicie anachroniczne. Niewiarygodna wydaje się również niewiedza Homera: brak odniesień do najpopularniejszych później opowieści mitycznych nie może stanowić o ich nieznaności, skoro jednocześnie podaje on sporo aluzji do mało znanych nam, a niekiedy tylko tu występujących mitów. Świadczy to raczej o ogromnym rozeznaniu w tradycji mitycznej i epickiej, a jego przemilczenia wynikają z dialogu z tradycją odmiennego od naszych oczekiwań. Opiera się on przede wszystkim na dialogu z żywym odbiorcą, dla którego tekst może być o wiele bardziej aluzyjny, niż nam się wydaje. Nagy zauważa, że wiele niezgodności i niespójności kontekstualnych u Homera może pełnić nawet podstawową funkcję w większej skali eposu<sup>64</sup>.

Nietrudno orzec, z czego to wynika. Lord zauważył, że mimo iż w pieśniach serbskich czy bośniackich trudno dostrzec wzajemne odniesienia, to jednak mają one wspólny kod znaczeniowy. Formuły i tematy nie są tylko jednostkami organizującymi pieśni, lecz przenoszą cały kod znaczeniowy tradycji. Innymi słowy, pieśń może być właściwie zrozumiana po wysłuchaniu pewnej liczby pieśni. Pieśni epickie nie służą tylko rozrywce, lecz pełnią ważne funkcje społeczne, jak brzmi postulat Lorda. Na tej zasadzie opiera się teoria referencyjności Foleya, odsyłająca każdorazowe rozumienie jakiegoś elementu do znajomości jego kontekstu w całej tradycji, dlatego mowa także o funkcji metonimii znaczenia takiego elementu pieśni oralnej<sup>65</sup>. Charakterystyczne dla poezji oralnej jest odnoszenie się do tego, co jest wspólne dla całego zespołu tekstów epickich, czyli tego, co wynika z tradycji (*traditional referentiality*). Dla literatury pisanej charakterystyczne jest za to odnoszenie się do poszczególnych dzieł<sup>66</sup>. Aczkolwiek nie oznacza to, jak sądzę, potrzeby wykluczania w poetyce oralnej odnoszenia się w eposie do konkretnego wydarzenia znanego z tradycji epickiej, ale kwestią takiego rozumienia aluzji zajmujemy się dokładniej w rozdziałach IV i V.

<sup>63</sup> Dostosowanie mitu do kontekstu i okazji stanowi znaną obserwację WILLCOCKA 1964. Dla Willcocka i wielu innych oznaczało to sposobność do kreacji poetyckiej pozwalającej na odstępstwo od tradycji, czyli inwencję własną poety. Takiemu rozumieniu sprzeciwia się jednak NAGY 1996b, 92 nn., którego zdaniem takie zmiany „are a matter of selection within tradition”.

<sup>64</sup> NAGY 1996b, 92.

<sup>65</sup> FOLEY 1991, 2–37.

<sup>66</sup> *Ibidem*, 8, n. 63: „a traditional work depends primarily on elements and strategies that were in place long before the execution of the present version or text, long before the present nominal author learned the inherited craft”.



Wróćmy do kształtowania się sieci powiązań między różnymi pieśniami tej samej tradycji epickiej. Zapewne pierwotnie opowieści były zgrupowane wokół jednej postaci, jak Gilgamesz, Herakles lub Tezeusz, a w pieśniach serbskich Królewicz Marko, względnie wokół „niezwykłych tandemów” w mitach różnych stref kulturowych zazwyczaj reprezentowanych przez bliźniacze rodzeństwo. Bohater zabija najczęściej kolejne potwory. Mamy więc do czynienia z powielaniem tej samej pieśni w modalnej wersji. Wersje te tak znacznie zaczynają się jednak różnić, że zestawione z sobą sprawiają wrażenie kolejnych dokonań herosa. Jeżeli jednak popatrzymy na „cykl” pieśni o królewiczu Marku, to nietrudno zauważyć, że zastosowana tam kolejność wynika nie tyle z samych pieśni, ile z intencji spisującego je badacza. Do pieśni ogniskującej się wokół działalności jednego bohatera trudno jeszcze zastosować termin „cykl”<sup>67</sup> i lepiej byłoby posługiwać się w takich przypadkach nazwą *quasi*-cyklu. Wydaje się, że kluczowym momentem do integracji różnych pieśni było dostarczenie im z czasem jakiejś narracyjnej nadbudowy strukturalnej. Dzięki temu możemy mówić choćby o Cyklu Dwunastu Prac Heraklesa, w którym kolejne czyny bohatera epickiego podporządkowane są uzależnieniu bohatera od Eurysteusa i nakazowi dokonania pokuty. To podporządkowanie władcy Teb zawiera w sobie przyczynę przenoszącą uwarunkowanie losu herosa na plan boski, czyli uzależnia go od poczynań bogów. W toku pracy będziemy o tym mówić jako o ramie kosmiczno-religijnej eposu integrującej wszystkie poczynania bohatera. Dzięki niej właśnie w Grecji wykształciła się bardziej wyrafinowana struktura cykliczna.

W następnej fazie jeden bohater gromadzi wokół siebie innych, wspierających go w jego sprawie, aż z czasem sama sprawa staje się ważniejsza od bohatera.

Możemy to zaobserwować dzięki temu, że fabuły wielu greckich cykli epickich wykazują pewne cechy wspólne. Pewne zdarzenia powtarzają się, tworząc analogiczny układ. Schematyczność ta wydaje się paralelna do schematyzmu pieśni oralnej. Cykl zazwyczaj związany jest z jakąś wyprawą, którą poprzedzają przygotowania. Kiedy wyprawa osiąga cel — zazwyczaj pomyślny — istotną rolę odgrywa również powrót bohaterów, już nie zawsze pomyślny. Nieodłącznym elementem struktury cyklu jest Katalog Bohaterów, czy to myślimy o Cyklu Trojańskim, Tebańskim, Wyprawie Argonautów czy o Polowaniu na Dzika Kalydońskiego. Nie jest to specyficzna cecha eposu greckiego. Interesujące, że najlepszy ze spotkanych przez Parry’ego i Lorda w Jugosławii pieśniarzy — Avdo Medžedović — w różnych swoich pieśniach stosował Katalog Bohaterów, w którym przewijały się te same postaci często niezależnie od fabuły danej pieśni i od możliwości odgrywania w niej jakiejś roli. Pojawiają się imiona wojowników, którzy nie byli nawet zaproszeni na opisywaną okazję. Cykle greckie obejmują zdarzenia trzech pokoleń herosów i niejednokrotnie zdarza się, że bohaterowie jednych pojawiają się w innych, choć

<sup>67</sup> Niestety termin cykl stosuje się do wszelkich eposów grupujących się wokół działań jednej postaci. Terminem tym posługuje się w takich przypadkach wielokrotnie Mioletinski.

zasadniczo przestrzega się chronologii genealogicznej, zawsze jednak miejsce jakiegoś bohatera może zająć jego syn.

Opinie badaczy o uniezależnieniu się Homera od tradycji wynikają przede wszystkim z rozumienia cyklu epickiego jako zestawu pewnych opowieści, które układają się w chronologicznie uporządkowaną fabułę, np. Cyklu Trojańskiego — od wesela Peleusa i Tetydy do nieszczęsnych powrotów bohaterów spod Troi. Nie dość jednak, że jest to spojrzenie powierzchowne, to w żaden sposób nie odpowiada temu, co możemy obserwować jako grecką tradycję epicką lub tradycję oralną w ogóle. Takie rozumienie cyklu epickiego wydaje się nieporozumieniem wynikającym z anachronicznego szukania konsekwencji rozwoju fabuły i predylekcji do porządkowania akcji.

W swoim szerokim spektrum epos grecki przypomina epikę sanskrycką. Jeżeli będziemy szukali początku biegu fabuły *Mahabharaty*, to napotkamy różne wątki sięgające coraz to głębiej w historię mityczną i kosmogoniczną. W ostatecznym rozrachunku wszystko sprowadza się do niebiańskiego konfliktu asurów i dewów. Zobaczmy, że analogicznie przedstawia się sprawa z Cyklem Trojańskim. Porwanie Heleny lub Sąd Parysa stanowią zarazem początek całej historii, jak też kolejny jej element. Z jednej strony można sięgać do narodzin Heleny, z drugiej zaś do narodzin Parysa, żeby odnaleźć początek tej historii, który może być jednak łączony z okolicznościami narodzin Achillesa. Z tej perspektywy wesele Peleusa i Tetydy ma swój wymiar kosmogoniczny: zakusy seksualne Dzeusa i Posejdona powstrzymane są przepowiednią o synu zrodzonym ze związku z Tetydą, który przerośnie potęgą swego ojca, zapada zatem decyzja kosmicznego mezaliansu, złowieszczy dla ludzkości wydania bogini za człowieka. Wątek ten jest jednocześnie początkiem, jak również kolejnym elementem fabuły tego cyklu. Fr. 1 *Kypriów* prezentujący początek utworu pozwala nam wnikać w jeszcze głębsze przyczyny Wojny Trojańskiej: skargi Ziemi zmęczonej dźwiganie nadmiernej liczby ludzi wpływają na Dzeusa, który powodowany litością postanawia wywołać wojnę w celu zredukowania populacji ludzkiej. Cytujący ten fragment scholiasta do *Iliady* (Schol. D: do I 5) sugeruje, że zaślubiny człowieka z boginią (Peleusa i Tetydy) i spółdzenie przez Dzeusa pięknej córki (Heleny), stanowiły propozycję złożoną Dzeusowi przez złośliwego Momosa, boga szyderstwa. W streszczeniu *Kypriów* Proklosa punktem wyjścia akcji jest narada Dzeusa i Temidy w sprawie Wojny Trojańskiej; Komentarz papirusowy z II w. (*Oxy.* 3829 ii 9) precyzuje, że król bogów naradzał się z tą boginią<sup>68</sup>, zamierzając dać tamę bezbożności pokolenia herosów. Trudno zatem ocenić, gdzie ostatecznie jest początek tej historii, zwłaszcza że scholiasta za-

<sup>68</sup> Ten fragment papirusowy dał podstawy do skorygowania (Heyne) lekcji rękopiśmiennej streszczenia, podającej imię bogini Thetis (Tetyda), gdyż Arystofanes z Bizancjum i Arystarch widzieli w tym miejscu upodobnienie tekstu *Kypriów* do przedstawionych w księdze I *Iliady* konszachcików Dzeusa z Tetydą w sprawie ratowania honoru Achillesa (SEVERYNS 1928, 247). HOLMBERG 1998, 462 zauważa jednak słusznie, że Themis, bogini praworządności, jest właściwsza w kontekście zamiaru ukarania ludzkości za nieokazywanie bogom należynej czci.

znacza, iż Dzeus ulitował się nad Ziemią, wszczynając najpierw Wojnę Tebańską. Widzimy zatem, że początek tej historii zakreślony we fr. 1 *Kypriów* odnosi się do zupełnie innego cyklu epickiego. Analogicznie do poszukiwań początku niełatwo byłoby o zdecydowane oceny, gdzie umiejscowić koniec tej opowieści. Z pewnej perspektywy jest nim zdobycie Troi, ale po nim następuje przecież wielowątkowa fabuła Powrotów, które w przypadku Odyseusza i Agamemnona sięgają jeszcze do następnego pokolenia. Pieśń staje się elementem cyklu, będąc zarazem jego wyrazicielem, jak też uzupełnieniem. Sens nadaje cyklowi tradycja, ale może on być remodelowany przez określonego pieśniarza w poszczególnych pieśniach. Nawet taka metamorfoza pieśni tradycyjnej, jak opowiadanie losów Beowulfa w wymiarze chrześcijańskim, nie odrywa pieśni od tradycji, wręcz przeciwnie, jej rozumienie jest nadal od tej tradycji zależne.

Nie jest więc cykl zestawieniem „chronologicznym” wątków. Taki sposób organizacji tradycyjnego materiału został zastosowany choćby w *Kalevali*, lecz wyobraża on raczej współczesne dążenia do ułożenia historii<sup>69</sup>. Wydaje się, że odpowiednią analogią do Cyklu jest właśnie *Mahabharata*, lecz do ułożenia historii w takim wymiarze nigdy w Grecji nie doszło<sup>70</sup>. Paralelna wobec powstania *Mahabharaty* sytuacja dla spisania Cyklu mogłaby mieć miejsce w okresie hellenistycznym. Takie próby najprawdopodobniej rzeczywiście były, lecz Cykl już konstruowano na nowych, różnych od dawnej tradycji epickiej, zasadach. Świadczą o tym próby łączenia utworów kolejnymi wersjami, np. pierwszy wers *Aithiopydy* miał stanowić bezpośrednią kontynuację *Iliady* (*Aethiop.* fr. 1 (Schol. (T) *Il.* 24.804a)<sup>71</sup>. Słusznie zauważa Burgess, że „żadna wykonywana epika nie mogła zaczynać się

<sup>69</sup> Elias Lönnrot zgrupował zebrane runy o Väinämöinenie, dla osiągnięcia ciągłej fabuły nie tylko dokonując selekcji przy doborze różnych wersji, lecz posuwając się do kontaminacji (np. łącząc postaci Kaukomöinenena, Lemminkäinena i Ahtiego w jedną Lemminkäinena; MIELETINSKI 2009, 147), porządkowania pokoleń (np. łącząc różnych bohaterów epickich jako synów Kalevy, MIELETINSKI 2009, 152), a nawet — jak wiadomo — do uzupełniania run własną poezją (ok. 3%); *vide* FOLEY 2004, 178–179. Stanowi to przykład gromadzenia tekstów ludowych dziewiętnastowiecznej etnografii. Analogicznie chrześcijańska epika serbska zebrana została przez Vuka Stefanovicia Karadžicia. Nieco inaczej, choć w rezultacie podobnie, postępowano, przygotowując naukowe wydanie ormiańskiego eposu *Dawid z Sasunu* (1939 r.), ustalając jednolitą formę tekstu na podstawie pięćdziesięciu wariantów przekazów oralnych w różnych dialektach armeńskich.

<sup>70</sup> O zasadności zestawiania greckiej epiki archaicznej tak z epiką sanskrycką, w której znajdujemy podobne warunki i zasady kształtowania się „mega-tekstu”, jak ze współczesną epiką indyjską przekonuje NAGY 1996b, 26–32) (stosownie do pojęć stosowanych przez Nagya można mówić o podobnym ewolucyjnym modelu ustalenia tekstu sanskryckiego — „*text-fixation*” lub „*textualization*” — w warunkach analogicznego do nurtu panhellenizmu, postępującego w Grecji od VIII w. p.n.e. nurtu panindyjskiej oraz związanej z tym „dyfuzji” tekstu).

<sup>71</sup> Koncepcja tworzenia dzieła obejmującego chronologiczny opis całości dziejów widoczna jest w *Hellenikach* Ksenofonta, w których autor łączy swoją narrację historyczną z *Wojną Peloponeską* Tukidydesa, rezygnując z jakichkolwiek wstępów i zaczynając stwierdzeniem, otwierającym jakby nowy paragraf: μετὰ δὲ ταῦτα „a następnie”... Pomysł takiego kontynuowania narracji jest już zatem obecny w literaturze historycznej IV w. i niekoniecznie musi wiązać się z indywidualnymi ambicjami pisarskimi Ksenofonta — być może historyk wpisuje się tym sposobem w pewien nurt przemysleń

w ten sposób<sup>72</sup>. Perspektywa, jaką zakłada więc takie sztuczne zlepianie utworów, to chronologiczne uporządkowanie fabuły, czyli zastosowanie zakorzenionego już w świadomości hellenistycznej historycznego modelu postrzegania dziejów. Na obumarciu w Grecji tradycyjnego cyklu wpływ jednak miały przede wszystkim dzieła Homera, które usamodzielniały się i przyćmiły tradycję cykliczną, spychając ją do roli uzupełnienia materiału homeryckiego<sup>73</sup>.

Jeżeli spojrzymy na epikę *Mahabharaty* stanowiącą na pozór skomplikowany amalgamat różnorodnych opowieści, według jednak niektórych wnikliwych badaczy spójny system wątków i zdarzeń skonstruowany na zasadzie wielu obejmujących go pierścieni zachodzącej na siebie i uzupełniającej się narracji, w której każdy poszczególny epizod posiada odniesienia do szerszego kontekstu fabularnego i mitycznego<sup>74</sup>, to logika cyklu greckiego może stać się o wiele bardziej zrozumiała. Każde wydarzenie w *Mahabharacie* ma swoje miejsce w strukturze całości i jego rozumienie opiera się na rozumieniu całości układu, ale i samo to wydarzenie wpływa na rozumienie całości. Podobną organiczną jedność prezentuje *Iliada*, przez Finkelberg definiowaną niemal identycznie jak przedstawiona wcześniej jedność *Mahabharaty*: „the poems of Homer can be characterised as complex unities in which each part possesses its own narrative function subordinated to the purposes of the whole”<sup>75</sup>. Te niezależne oceny wskazują na to, że poddana tym samym zasadom unifikacja nie jest wyjątkowym i oryginalnym działaniem Homera. Różnica polega tylko na tym, że na fali procesu panhellenizacji unifikacji poddane zostały poszczególne pieśni, przedstawiające główny epizod w perspektywie całości fabuły,

i działań, których owocem miało być stworzenie całości dziejów przez kontynuowanie dokonań poprzedników.

<sup>72</sup> BURGESS 2005, 348.

<sup>73</sup> SHAPIRO 1989, 73 wskazuje, jak na zreorganizowanych przez Pizystrata Panatenajach uprzywilejowana rola w stosunku do reszty epiki przypadła *Iliadzie* i *Odysei*. W wyborze tym odgrywały rolę ambicje polityczne, takie jak sugerowanie pokrewieństwa rodu z Pizystratem, synem Nestora z *Odysei*.

<sup>74</sup> Do takiej refleksji skłoniła mnie lektura GRINCERA 1974, który wykazuje oralną proveniencję i charakter dwóch głównych epickich poematów staroindyjskich, pokazując, jak przeliczne wątki niesłusznie traktowano jako interpolacje i naleciałości, gdy tymczasem spełniają one wszystkie warunki oralnego ukształtowania razem ze swoimi powtórzeniami i sprzecznościami. W wielowersyjnych *Mahabharacie* i *Ramajanie* nie ma elementów nieorganicznych, wszystkie one w sposób wymierny odpowiadają zasadniczemu planowi ramowemu całości. Zakres tych zależności wynika jednak również z reinterpretacji dzieł w duchu ideologicznym, głównie religijnym, i estetycznym, którym poddawany był tekst eposów w późniejszym czasie.

Europejczykowi trudno może dostrzec tę harmonię i współzależność w eposie indyjskim. Raczej skłonni jesteśmy sądzić jak FRÄNKEL 1975, 17–18 przeciwstawiający kreację fabuły cykliów greckich *Mahabharacie*: „None is planless and amorphous, like the *Mahabharata*, and never is a series of unconnected stories forcibly held together by a contrivance of purely external framework as in *The Thousand and One Nights*”. Interesuje nas jednak współzależność wątków i wiązanie się z nadrzędnymi strukturami. Poza tym, jak postaram się wykazać, konstrukcja fabuł cyklicznych wcale nie jest taka harmonijna.

<sup>75</sup> FINKELBERG 1998, 136.

a nie cykl, czyli całość fabuły grupującej wszystkie epizody jednej wojny. Można by więc zaryzykować sąd, że gdyby nie genialność *Iliady* i *Odysei*, w Grecji pojawiłyby się warunki do stworzenia helleńskiej *Mahabharaty*, czyli cyklu obejmującego kosmogonię i historię herosów.

*Iliada* i *Odyseja* wyrosły na bazie opowieści epickich rozwijających przekaz mityczny. Wydaje się, że pieśń epicka mogła być podjęta w dowolnym momencie zdarzeń i opisywać dowolny epizod mitu, a nawet dość swobodnie go kształtować. Na tej dowolności przedstawienia epizodu zasadza się z jednej strony pierwotna wariacyjność tradycji mitycznej, a z drugiej możliwość wymyślenia epizodów od nowa, dorabianie nowych, łączących się w jakiś sposób z główną osią wydarzeń. Przetwarzanie, a nawet tworzenie mitu wynika z dwóch pobudek: chęci przedstawienia jakiegoś wydarzenia czy drobiazgu dokładniej lub dążenia do łączenia innych lokalnych historii z jakimś ważnym ciągiem wydarzeń. Obydwa sposoby dawały duże pole do inwencji aoidów, nie pozwalały na skostnienie i obumieranie historii i ten trend kontynuowany był w poezji greckiej w następnych wiekach, czego najlepszym przykładem jest tragedia attycka.

Występowanie w Cyklu różnych wersji tych samych wydarzeń świadczy o istnieniu różnych wersji pieśni w tradycji oralnej<sup>76</sup>. Według oceny Burgessa rozbieżności przedstawień ikonograficznych w malarstwie VII–VI w. p.n.e. z wersją *Iliady* także wskazują na istnienie wielu różnych wersji pieśni utrwalonej jako *Iliada*<sup>77</sup>. W tych samych scenach mogą brać udział różne od nam znanej wersji postaci, inny może być przebieg wypadków itp. Występowanie różnych postaci w danych scenach wskazuje na niestabilizowanie ról w poszczególnych motywach. Pomędzy wojami achajskimi nie może znaleźć się ktoś, kogo identyfikowalibyśmy na podstawie *Iliady* i *Odysei* jako Trojanina, ale tę samą rolę mogą odgrywać różni bohaterowie, np. gdy wbrew *Iliadzie* Diomedes bierze udział w poselstwie do Achilleusa<sup>78</sup>. To niestabilizowanie jest typowe dla poezji oralnej, ale już nie jest tożsame ze stanem poezji badanej w Jugosławii przez Parry'ego i Lorda. Nie sądzę wszelako, żeby też obsadzanie rycerzy w poszczególnych rolach było całkowicie dowolne. Można obserwować pewne związki między postaciami, niejako niezależne nawet od samej fabuły, a wywodzące się z bardzo dawnych struktur poezji oralnej. Przede wszystkim jednak pewne fakty (jak zdobycie Troi lub śmierć Achilleusa) pozostają niezmiennie i stanowią ważny kościół opowieści cyklicznych.

<sup>76</sup> Vide HOLMBERG 1998, FINKELBERG 2000, BURGESS 2002.

<sup>77</sup> BURGESS 2001, 35–44.

<sup>78</sup> Być może ten sam charakter ma przedstawianie w ikonografii wspólnie postaci związanych z początkiem wojny, jak Protesilaos, Palamedes razem z Memnonem, który miał pojawić się pod Troją pod koniec wojny (vide BURGESS 2001, 92). Jeżeli nie jest to zabieg artystyczny malarzy (obraz jako skrót fabuły wielu pieśni), być może jest to oddźwięk pieśni obejmujących całość wojny, co domniemywać jednak należy dla wcześniejszego okresu istnienia tematu Wojny Trojańskiej w tradycji epiki greckiej.

## 2. Związek cyklu pieśni z cyklem czasu

### Cykl epicki

Cykl epicki nie stanowi zatem zbioru poematów, które wyznaczają ramę chronologiczną fabuły danego mitu. Cykl epicki stanowi zwartą ramę fabularną mitu, która pozwalała na wyprowadzanie poszczególnej pieśni epickiej w dowolnym jej momencie. Różne epizody ogniskowały się wokół jednego zasadniczego nurtu wydarzeń mitycznych, tworząc tzw. cykl κύκλος ‘koło’. Niejasne są jednak zasady „zatożenia” takiego koła.

#### Termin κύκλος

Związek nazwy κύκλος z cyklem epickim był różnie wyjaśniany. Niekiedy próbuje się wykazać, że jest to później dodana nazwa do istniejących poematów, innym razem, że nazwa jest ściśle połączona z kreacją poezji epickiej i znajduje swoje paralele w innych poetykach indoeuropejskich<sup>79</sup>. Podzielając rację tej drugiej strony, chciałbym zwrócić uwagę na niezauważany aspekt kompozycji eposu starogreckiego, przestrzenną i czasową kolistość jego fabuły. *Kyklos*, czyli figura zataczanego koła lub okręgu, może mieć związek z postrzeganiem życia ludzkiego jako koła zmian lub śmierci jako powrotu do narodzin<sup>80</sup>.

Metaforyczny obraz koła-życia, choć nie jest tak eksponowany jak w kulturze Indii<sup>81</sup>, wydaje się głęboko zakorzeniony w kulturze greckiej. Herodot ustami jednego ze swych bohaterów powiada, I 207, 2: κύκλος τῶν ἀνθρωπίνων ἐστὶ πραγμάτων, περιφερόμενος δὲ οὐκ ἔῃ αἰεὶ τοὺς αὐτοὺς εὐτυχεῖν ‘sprawy ludzkie toczą się kołem, które w swym obrocie nie dopuszcza, żeby zawsze ci sami byli szczęśliwi’. M. West uważa to za powszechny pogląd (*popular notion*)<sup>82</sup> i sugeruje możliwość dzielenia go przez Archilocha we fr. 128, 6–7 W, który zwraca się do swowego θυμός:

<sup>79</sup> NAGY 1996a uważa, że w poetyckiej tradycji języków indoeuropejskich daje się zaobserwować metafora skomponowanego utworu poetyckiego i dobrze zespolonego rydwanu (jak w *Rig-Vedzie* 1.130.6). Odbiciem tego w poezji greckiej jest pojmowanie ogółu poezji epickiej skupionej wokół tematyki Wojny Trojańskiej jako *kyklos* „koła” oraz rozumienie swojej działalności przez poetę jako paralelnej do umiejętności cieśli-stolarza, zawodu tyle technicznego, ile koncepcyjnego. Mykeńskim słowem na określenie rydwanu jest zapisane w piśmie linearnym B *a-mo* = harmo, które jest „abstrakcyjnym rzeczownikiem (»spajanie«) pochodzącym z rdzenia czasownikowego \*ar- obecnym w ar-ar-iskō”. Od tego rdzenia utworzone zostało imię *Hómēros* oznaczające tego, który spaja razem (*homo-* + *ar-*), będące prototypicznym imieniem poety (podobnie jak *Hesi-odos* „ten, który wysyła głos”). Czasownik arariskō stosowany był zarówno do poezji, np. w *Hymnie na Apollona* 164: „Tak pięknie jest spojona ich pieśń”, jak i w dosłownym znaczeniu określającym pracę cieśli ἦραρε τέκτων *Il.* 4. 110; 23. 712.

<sup>80</sup> THALMANN 1984, 9–10 dostrzega związek między kształtem świata i obrazującej go tarczy Achillesa a ich opisem w kompozycji pierścieniowej (cf. STANLEY 1993, 9–13).

<sup>81</sup> O cyklu reinkarnacji u Platona *vide* HARRISON 1927, 271–273.

<sup>82</sup> WEST 1974, 131. *E.g.* Soph. Trach. 129–131.

ἀλλὰ χαρτοῖσιν τε χαίρε καὶ κακοῖσιν ἀσχάλα  
μὴ λίην, γίνωσκε δ' οἷος ῥυθμός ἀνθρώπους ἔχει

ciesz się radościami i martw nieszczęściami  
ale nie zanadto, znaj (umiej zawsze rozpoznać), jaki ῥυθμός włada ludźmi.

Ῥυθμός (=ῥυσμός) „oznacza tu porządek, kolej rzeczy, coś powtarzającego się z pewną częstotliwością”<sup>83</sup>, ale obraz, który kryje się za tym sformułowaniem (także Archil. fr. 13W), to nie naprzemiennosc, ruch wahadłowy — jak sugerował H. Fränkel<sup>84</sup>. West podkreśla, że pierwotnym znaczeniem ῥυθμός jest ‘kształt’. Ten kształt, jak sugeruje West, to koło, a najprawdopodobniejszym źródłem znaczenia tego słowa jest koło zataczane w tanecznym korowodzie<sup>85</sup>. Zmiana pomysłowości i nieszczęścia, jakiej dostępuje człowiek, to nie tyle kaprys bogów, ile udział w jednym i drugim, jaki przypada mu od narodzin (przyznany mu przez Mojry, Hes. *Theog.* 905–906 αἶ τε διδοῦσι/ θνητοῖς ἀνθρώποισιν ἔχειν ἀγαθόν τε κακόν τε). Hektor (VI 487–489) przedstawia ograniczenie losu ludzkiego jako pewien udział dostępny mu od urodzenia (formuła ἐπὴν τὰ πρῶτα γένηται):

οὐ γάρ τίς μ' ὑπὲρ αἴσαν ἀνήρ Ἄϊδι προΐαψαι·  
μοῖραν δ' οὐ τίνα φημι πεφυγμένον ἔμμεναι ἀνδρῶν,  
οὐ κακὸν οὐδὲ μὲν ἐσθλόν, ἐπὴν τὰ πρῶτα γένηται.

nikt bowiem nie strąci mnie do Hadesu „wbrew przeznaczeniu”,  
bo — powiadam — że przed mojry nie może uciec żaden mąż,  
ani zły, ani dobry, skoro tylko nastanie jego początek

Udziału tego (αἶσα i μοῖρα są ekwiwalentami<sup>86</sup>) nie można zmienić, z czego Hektor wyciąga także optymistyczną konkluzję. W cyklicznym obrazie świata nie tyle chodzi o samą zmienność wyobrażaną toczeniem się koła, ile o zataczanie kręgu, który wychodzi z początku i po wypełnieniu wraca do punktu wyjścia. Wiedza o tym, co czeka człowieka w sposób nieunikniony, pozwala mu na akceptację losu (precyzyjnie mówiąc: akceptację nieszczęścia, które mu doskwiera) i wywodzenie z tego wniosku o nieuchronności dotknięcia nieszczęściem wroga, a to może procentować własnym powodzeniem. Sądzę, że taki sposób myślenia kryje się za wypowiedzią Hektora<sup>87</sup>.

Również bieg czasu nie jest postrzegany linearnie, lecz zatacza kręgi zakreślające ustalone okresy. Κύκλος stosowane było do określenia takiego periodu. Eur. *Alc.* 449:

<sup>83</sup> BARTOL 1999, 121.

<sup>84</sup> FRÄNKEL 1975, 143–144.

<sup>85</sup> WEST 1974, cf. *Ar. Thesm.* 953–958.

<sup>86</sup> KIRK 1990, 224.

<sup>87</sup> NAKASSIS 2004, 215–233 wskazuje na funkcjonowanie w greckiej epice archaicznej modelu geografii kosmicznej, w którym słońce wschodzi i zachodzi w jednym miejscu. Tę bramę przejścia fundamentalną dla konstrukcji mitologicznej świata identyfikuje z pojęciem *axis mundi* Eliadego.

Σπάρτα κύκλος ἀνίκα Καρνείου περιίσσειται ὥρας  
μηρός

W Sparcie, gdy krąg zostaje zatoczony powrotem pory miesiąca  
Karnejosa

Fabula mitu i eposu jest podporządkowana nie tylko temu kształtowi, lecz także określającej go liczbie, która dla tych ludzi oznaczała odradzanie się świata.

### Cykliczna przestrzeń

Pieśni epickie przedstawiające, jak to obrazują pieśni Demodoka, epizody z większej całości znanej pieśniarzowi i słuchaczom mogą podejmować opis różnych wydarzeń zawartych w cyklu, nie dbając o przeskok czasowy. Zachowują jednak pewną nadrzędną chronologię wydarzeń. Zapewne nawet epizod całkiem nowy mógł się swobodnie rozwinąć na bazie dobrze już rozwiniętego cyklu, gdy publiczność doskonale orientuje się w całości wydarzeń. Rodzi się zatem niezbędne pytanie: w jaki sposób tak wykonywane pieśni mogły generować materiał fabularny w ciągłym, spójnym i logicznym toku narracji.

Każda pieśń epizodyczna mogła odwoływać się do całości wydarzeń. System nadawał fabule ramy czasowe i pozwalał umieścić epizod w biegu zdarzeń, minimalizując możliwość pomyłki i pomieszania faktów. Mimo wielu rozbieżności bowiem, jakie możemy zaobserwować w fabule cyklu, stanowi ona dość koherentną całość ujętą w ramach czasowo-przestrzennych. Rama przestrzenna ujęta jest w dopełniający się schemat wyprawy i powrotu, w którym jak w ruchu wahadła wszystko wraca do punktu wyjścia. Przyjrzyjmy się fenickiemu przedstawieniu historii, w której bez wahania możemy stwierdzić schemat epicki:

Bohater wyprawia się na łowy. W górach ustrzelił jelenia i obdziera go ze skóry. Ucztuje z bogami, składając im ofiarę, która zostaje przyjęta, czego widocznym znakiem jest skrzydlate bóstwo lub orzeł unoszący się nad ołtarzem. Dalsza podróż przez góry przynosi groźne spotkanie z potworem, wyglądającym jak olbrzymia małpa rzucająca kamieniami, z opresji ratuje bohatera skrzydlate bóstwo. Pod sprzyjającym znakiem lecącego orła bohaterowi udaje się jednak pojmać potwora (właściwie nie tylko jednego) i tryumfalnie powrócić do zamku. Sposób przedstawienia nie tyle jest wymuszony przez kolistość naczynia, ile stanowi konwencję opowiadania historii, łatwo dającą się zakwalifikować jako konwencja epicka. Wyprawa zakłada koniecznie tryumfalny powrót. Powodzenie na łowach zostaje zagrożone przez incydent z potworem. Miejscem obu zdarzeń są góry, które dwukrotnie pokonuje heros, wyprawiając się na łowy i wracając z nich. Pokrewna homeryckiej interwencja boska ratuje bohatera w ostatniej chwili. Uniknięcie śmierci nie stanowi jednak końca historii, gdyż jej zwieńczeniem ma być pokonanie potwora, co jest możliwe dzięki wsparciu boskiemu. Nie bez przyczyny zatem centralnym motywem historii jest ofiara złożona bóstwu, uwidoczniająca dobre z nim relacje.





G. Markoe, *Phoenician Bronze and Silver Bowls from Cyprus and the Mediterranean*, University of California Press, Berkeley 1985, s. 278

Taką strukturę zdają się prezentować różne greckie cykle epickie. Pewne zdarzenia powtarzają się, tworząc analogiczny układ. Jest to układ zamknięty przestrzennie. Schematyczność ta wydaje się paralelna do schematyzmu pieśni oralnej. Cykl najczęściej związany jest z jakąś wyprawą, którą poprzedzają przygotowania. Kiedy wyprawa osiąga cel — zazwyczaj pomyślny — istotną rolę odgrywa również powrót bohaterów: cechą charakterystyczną tradycji greckiej jest to, że powrót jest już nie zawsze pomyślny, jak to wynika z fabuły Cyklu o Argonautach, Trojańskiego, a może nawet Cyklu o Heraklesie.

Wzmiankowana symetryczność cykli epickich wydaje się stanowić ich istotną cechę czy być raczej obowiązkowym planem konstrukcyjnym. Jest to zarazem cecha poszczególnych pieśni epickich. Wielu badaczy obszernie wykazało, że kompozycja pierścieniowa stanowi charakterystyczny szkielet konstrukcyjny *Iliady* organizujący jej treść w obrębie nie tylko poszczególnych partii, głównie mów, ale również całości dzieła, determinując jej spójny i jednolity charakter<sup>88</sup>. Cykl miał według mnie analogiczną spoistość. Jak już wspomniałem, cykl prezentujący

<sup>88</sup> Bardzo istotne były obserwacje Cedrica Whitmana (WHITMAN 1958), powszechnie zaakceptowane i wsparte wynikami badań innych uczonych. Szerzej o konstrukcji pierścieniowej poniżej.

w greckiej epice jakąś wyprawę musiał obejmować dwa nie mniej istotne od wyniku samej wyprawy elementy: podróż na miejsce i powrót. Zauważmy, że i w Cyklu o Argonautach, i w Cyklu Tebańskim, i Trojańskim, podróże tam i z powrotem stanowią nawet części bardziej rozbudowane niż historia samego przedsięwzięcia. Nawet w *Iliadzie* strach Achajów nie koncentruje się wokół wizji porażki, śmierci lub niewoli, lecz wokół możliwości „braku powrotu”. Sama pieśń powrotu, tak licznie reprezentowana pośród pieśni zebranych przez Parry’ego i Lorda, zawiera często na końcu motyw powrotu do niewoli, z której wcześniej wyrwał się bohater, by zazwyczaj przywracać porządek w swoim domu<sup>89</sup>. Powrót oznacza przywrócenie sytuacji początku, rzecz fundamentalną w cyklicznym postrzeganiu czasu, życia i porządku natury.

### Czas cyklu

Należałoby się zastanowić, czy to jak fabuła zatacza krąg, wracając do punktu wyjścia, jest podporządkowane cyklicznemu postrzeganiu czasu. Cykliczność w pojmowaniu czasu we wczesnych cywilizacjach antycznych dostrzegana była właściwie od narodzin antropologii kulturowej, ale znana jest powszechnie z koncepcji Eliadego. Kalendarze tych ludów wykazują ścisły związek z kultem. Cykl wyznaczał koniec jednego świata, a narodziny nowego.

Ponieważ w epice archaicznej i w tekstach odnoszących się do niej czas jest zazwyczaj określony za pomocą powtarzających się określeń periodów, z pewnością warto rozważyć, czy mają one jakiś realny wpływ na kompozycję eposu zarówno w wymiarze całego cyklu, jak i poszczególniej pieśni.

Na początek jednak spójrzmy, jak dokładną miarę chronologiczną możemy przykładać do pieśni oralnej.

W II księdze swoich *Dziejów* Herodot odnosi się do historii uprowadzenia Heleny przez Parysa. Znajdując w tekście Homera informacje o śladach pobytu Parysa i Heleny w Fenicji, dokładnie w Sydonie (VI 289 n.) oraz w Egipcie (iv 227 n.), dochodzi do takiego wniosku (Herodot II 117):

Obok tych wierszy to także nie najmniej, ale owszem najbardziej dowodzi, że nie Homer jest autorem *Pieśni Cypryjskich*, ale ktoś inny: bo w *Cypriach* jest powiedziane, że Aleksander w trzecim dniu przybył ze Sparty do Ilionu wraz z Heleną, ponieważ „przychyłny miał wiatr i morze było gładkie”; w *Iliadzie* zaś mówi poeta, że Aleksander błąkał się, kiedy wiózł do domu Helenę<sup>90</sup>.

<sup>89</sup> Inaczej więc postrzegam oralną konstrukcję *Odysei* niż FOLEY 1999, rozdz. 5, który odnosząc się sceptycznie do możliwości rozwiązania starego konfliktu między pluralistami i unitarystami, co do przynależności do utworu ostatniej księgi, uważa, że odbiorcy obeznanemu z tradycją jawiły się dwa zakończenia: jedno kończące historię połączeniem małżonków i drugie wynikające z wielokrotności obecności „Pieśni Powrotu” w tradycji (*particular intantiation*).

<sup>90</sup> Tłum. S. Hammer. Ἐν τούτοις τοῖσι ἔπεισι δηλοῖ ὅτι ἠπίστατο τὴν ἐς Αἴγυπτον Ἀλέξανδρον πλάνην· ὁμοῦρεί γὰρ ἡ Συρία Αἰγύπτῳ, οἱ δὲ Φοίνικες, τῶν ἐστὶ ἡ Σιδῶν, ἐν τῇ Συρίῃ οἰκέουσι. Κατὰ ταῦτα δὲ τὰ ἔπεα καὶ τὸδε [τὸ χάριον] οὐκ ἦριστα ἀλλὰ μάλιστα δηλοῖ ὅτι οὐκ Ὁμήρου τὰ Κύπρια ἔπεα ἐστὶ ἀλλ’ ἄλλου τινός· ἐν μὲν γὰρ τοῖσι Κυπρίοις εἴρηται ὡς τριταῖος ἐκ Σπάρτης Ἀλέξανδρος

Wiarygodność wypowiedzi Herodota pozostawała jednak dla nas nadszarpnięta przez streszczenie *Kypriów* Proklosa — tu podróż Aleksandra i Heleny przebiegać miała przez fenicki Sydon, który miał opanować, oraz Cypr<sup>91</sup>. Zrozumienia tych rozbieżności dostarczyła dopiero teoria oralna. M. Finkelberg uznała, że możliwe było funkcjonowanie różnych wersji poematów cyklicznych, czego wyraźnym dowodem są rozbieżności w przedstawieniu podróży przez Herodota i Proklosa w *Kypriach*. Pomińmy tu chwilowo dyskusję nad drugą jej tezą, że takiej typowej dla tekstu oralnego wielokształtności (*multiformity*) nie wykazuje ani tekst *Iliady*, ani dotyczące niej testimonia antyczne<sup>92</sup>. Zwróćmy natomiast uwagę na sposób rozumowania Herodota. Jest to logiczne rozumowanie, z którym trudno się zgodzić, ale dlatego że nauczeni jesteśmy rozumować jak on. Jest to rozumowanie historyka. Jeżeli mam dwa różniące się od siebie w sposób zasadniczy przekazy o danym fakcie, to nie mogą one pochodzić od jednej osoby. Tymczasem tego sposobu myślenia wcale nie musi podzielać poeta epiki oralnej. Może on zależnie od okoliczności i potrzeb wykreować pieśń, w której taki element jak podróż może zostać zarówno skrócony, jak i znacząco rozbudowany. Herodot musiał dysponować tekstem *Kypriów*, w którym dla osiągnięcia pewnych celów pieśniarz, dyktując pieśń, skrócił czas podróży. Dlaczego? — wobec niemożności posiadania tekstu tego utworu nie jesteśmy w stanie odpowiedzieć. W jakiś sposób zbędny lub szkodliwy dla tego, co chciał wydobyć w pieśni, był być może wątek gniewu Hery, która zesłała burzę, zmuszając okręt Parysa do zgubienia drogi powrotnej (χειμῶνα δὲ αὐτοῖς ἐπίστησιν Ἡρα)<sup>93</sup>. Tekst posiadany przez Herodota wydaje się nawet odbiegać od „normy”, gdyż sam tytuł *Kypriów* każe łączyć narrację z odwiedzoną przez Aleksandra wyspą, na której jak wskazuje Proklos „przebywał długi czas” πολὺν διέτριβε χρόνον ἐν Φοινίκῃ καὶ Κύπρῳ (na związek z Cyprzem wskazywać też mogą zachowane fragmenty utworu zawierające opis stroju Afrodyty, fr. 5, 6 i 7W)<sup>94</sup>. Struktura cyklu może też — jak mi się wydaje — przyjmować formę symetryczną, paralelną do tej, jaką ma *Iliada*. Wobec tego droga powrotna Menelaosa i Heleny, przedstawiona częściowo w *Odysei*, może stanowić odwrotność drogi do Troi. Zwłaszcza że dzięki badaniom porównawczym okazało się, iż wersja jakoby Helena nigdy nie dotarła do Troi, lecz że przebywał tam tylko jej εἶδωλον (‘widmo’), podczas gdy ona sama przebywała w Egipcie, nie musi być wcale wtórna wobec rzeczywistego porwania zobrazowanego w *Iliadzie*. To wszystko jednak ma drugorzędne znaczenie przy obserwacji, że nie tylko w opracowaniu różnych poe-

ἀπῖκετο ἐς τὸ Ἴλιον ἄγων Ἑλένην, εὐαεῖ τε χρησάμενος καὶ θαλάσση λείῃ· ἐν δὲ Ἰλιάδι λέγει ὡς ἐπλάζετο ἄγων αὐτήν.

<sup>91</sup> Wzmianka o Cyprze, nieobecna w *Iliadzie*, wskazuje na to, że Proklos korzystał w tej kwestii z poematu cyklicznego, a nie dokonywał kompilacji na użytek dopełnienia fabuły *Iliady*.

<sup>92</sup> Teza ta spotkała się z ostrą ripostą NAGYA 2001.

<sup>93</sup> Analogicznie szkodliwy dla *Odysei* jest motyw gniewu Ateny ścigającego wracających spod Troi Achajów (Proklos, *Chrestom.* ad *Nostoi*).

<sup>94</sup> Badacze łączą zagadkowy tytuł tego utworu z Cyprzem jako miejscem powstania utworu, ewentualnie rolą Afrodyty, bogini Cypru, w utworze (HUXLEY 1969, 128–129; DAVIES 1989a, 33).

tów droga Parysa i Heleny do Troi mogła przebiegać różnie, ale nawet w pieśniach tego samego aoida. Dla kogoś oceniającego źródła jak historyk to niemożliwe, ale dla pieśniarza epickiego obie wersje są jednakowo prawdziwe! Obie bowiem mają tę samą sankcję prawdziwości poezji epickiej. Zwracam na ten fakt szczególną uwagę, ponieważ ukazuje on, że poczucie tego, co się wydarzyło, oraz poczucie czasu poety epickiego jest z natury swojej inne niż nasze wyobrażenia na ten temat — ukształtowane w szkole historycznej.

Achilles deklaruje (IX 363), że jego żegluga powrotna do Ftyi, jeżeli nic nie stanie jej na przeszkodzie, trwać będzie trzy dni. Jest to tyle samo, ile według Herodota w *Kypriach* miał żeglować bez przeszkód ze Sparty do Troi Parys, porwawszy Helenę. Okres trzech dni ma więc wartość symboliczną lub raczej magiczną. Trzy dni oznaczają czas krótki, taki, w którym nie napotyka się przeszkód. To wyznaczenie kłóci się nieco z oceną Achilleusa, że odległość, jaka dzieli Ftyję od Troi, jest ogromna (I 156–157)<sup>95</sup>.

Nie można więc mówić o chronologii w epice w kategoriach ścisłości historycznej. Zauważamy zarazem, że liczby określające okresy mają znaczenie symboliczne lub nawet magiczne.

Wiadomo, że w Grecji aż do IV w. p.n.e. funkcjonowała rachuba czasu według *octaëteris* stanowiąca jeszcze wynalazek Minojczyków średniego okresu brązu. Był to cykl ośmioletni słońca i księżyca, który przywracał kalendarze słoneczne i księżycowe do względnej równowagi. Osiem lat roku solarnego po 365 dni stanowi 2920 dni. Na ten sam okres przypada 99 miesięcy księżycowych po 29 ½ dnia, dając w sumie 2920 ½ dnia. Różnica wynosi zatem jedynie pół dnia<sup>96</sup>. Dla wyrównania roku lunarnego z solarnym wprowadzano dodatkowe trzydziestodniowe miesiące po dwóch, czterech i ośmiu latach. Obok zatem okresu *oktaëteris* funkcjonowały *trieteris* i *penteteris*.

W tych wyliczeniach matematycznych pomija się tylko drobiazg — ludzkie wyobrażenia. Przecież w naturze nie zostaje pół dnia, które mogłoby stanowić jakąś cezurę. O ile do określenia okresu od miesiąca do „dziewięciu” lat, a nawet dłużej,

<sup>95</sup> Oczywiście te różnice w przedstawieniu odległości mogą się łączyć ze stanem emocjonalnym Achilleusa, ale może też chodzić o waloryzację konwencji.

<sup>96</sup> HENRIKSSON/BLOMBERG 1996: “in eight solar years, each of 365 days, there are 2 920 days. During the same period there are 99 lunations, each of 29 ½ days, giving a total of 2 920 ½ days — an apparent difference of only a half day between the solar and lunar calendars. By the fourth century B.C. the solar year was accepted as 365 ¼ days, which over eight years gave a total 2 922 days, making the *octaëteris* less accurate than had been thought. Indications that *octaëteris* was known in Greece over such a long period imply a continuity of learning from the Minoan era to post-Homeric Greece”. *Vide etiam* HENRIKSSON/BLOMBERG 1993. Interesujące w tym względzie są obserwacje Michaela Ovendena (OVENDEN 1965, 1–18), że *Phaenomena* Aratosa przedstawiają obraz nieba widziany między 3000 a 1800 r. p.n.e. na szerokości między 34 ½° a 37 ½° N, a więc obejmujący rejon Morza Śródziemnego. Ovenden konkluduje: „the tradition of the constellations must have been handed down by word of mouth for two millennia”. Z kolei książka Florence & Kennetha Wood, *Homer’s Secret Iliad. The Epic of the Night Skies Decoded*, 1999, swoim doszukiwaniem się podstawy warstwy fabularnej *Iliady* w obserwacjach astronomicznych budzi raczej zdziwienie niż uznanie.

zataczanego przez czas kręgu, Grecy stosowali termin ἔτος, o tyle „punkt, w którym obrót dobiega końca, czyli koniec starego ἔτος a początek nowego” nazywali ἐνιαυτός<sup>97</sup>.

Wojna Trojańska — jak powszechnie wiadomo — trwała dziesięć lat. Odyseusz w II 329 podaje poczynioną przez wieszczka Kalchasa interpretację znaku zesłanego Achajom w Aulidzie przed wyprawą, że w dziesiątym roku wojny zdobędą Troję. Tyle że niewiele wersów wcześniej II 295 mówi, że dobiega końca rok dziewiąty ich pobytu pod Troją ἡμῖν δ' εἵνατός ἐστι περιτροπέων ἐνιαυτός; dosłownie ‘rok kończy swój obrót’. Nie możemy przyjmować tej informacji w ten sposób, że czeka ich jeszcze rok zmagañ wojennych, niezależnie bowiem od następstw fabularnych cyklu sytuacja przedstawiona jest tak, że już-już Troja zostanie zdobyta, jest jakby „za pięć dwunasta” (XVIII 95–96).

Apollodor próbuje racjonalizować czas Wojny Trojańskiej, dlatego powołuje się na wyprawę do Teuthranii jako wyjaśnienie dwudziestu lat trwania wojny i wskazuje, że pierwsza wyprawa trwała dwa lata, po czym nastąpiła ośmioletnia przerwa (*Epit.* III 18). Wskazuje też, że wypadki po śmierci samobójczej Ajasa miały miejsce w dziesiątym roku wojny! (*Epit.* V 8). Jest to jednak właśnie myślenie *quasi*-historyka, który próbuje znaleźć wymierny czas dla natłoku wydarzeń.

Symboliczno-magiczne znaczenie okresu *octaëteris* w cyklu epickim łączy się z jego kultową i mityczną funkcją, której rozumienie przedstawiało się jednak rozmaicie. Frazer postuluje związek cyklu ośmioletniego z limitowaniem kadencji władzy królewskiej. Z końcem tego cyklu król musiał ustąpić miejsca nowemu lub przynajmniej odświeżyć swoje moce magiczne. Odnowienie magicznych mocy króla-czarownika wiązało się z odnowieniem świata przez Święte Zaślubiny Słońca i Księżycy w szczególnym momencie zachodzenia na siebie kalendarza lunarne go i solarne go. W ten sposób wyjaśnione jest choćby homeryckie określenie kreteńskiego króla Minosa ἐννέωρος ‘dziewięcioletni’ (xix 178–179). Para królewska wcielała się w parę Słońca i Księżycy, dokonując zaślubin lub je ponawiając. W odstępnie ośmioletnim odbywały się szczególne święta w Delfach i Tebach, w tym

<sup>97</sup> HARRISON 1927, 183. Jest to w zgodzie z definiowaniem określenia roku ἐνιαυτός jako ‘dzień; w którym dopełnia się bieg roku’. Powszechnie rozróżnianie znaczenia ἐνιαυτός i ἔτος, w którym „ἐνιαυτός is the space of the year; ἔτος is a year as one in a series of years, which make up time or any given period of time” (MERRY/RIDDELL 1886) zakwestionował EMLYN-JONES 1967, 156–161, uznając, że są to zamiennie stosowane formuły. Precyzyjniejsza analiza historyczności formuł zawierających te określenia roku, dokonana przez BEEKESA 1969, 138 nn., potwierdziła jednak dawniejsze ustalenia. W formułach rozpoznanych jako „stare” ἔτος łączy się w formie acc. i dat. sg. z liczebnikiem, natomiast ἐνιαυτός w formie acc. sg. i pl. oraz gen. pl. połączony jest z przymiotnikiem τελεσφόρος i partycypiami o wzorze περι-τελλ-/-πλ- derywowanymi z tego samego praindoeur. rdzenia \*kuel- oznaczającego ‘odwracać, zwracać’ (cf. τέλος, τέλσον). ἐνιαυτός zatem razem z epitetami oznacza ‘punkt zwrotny w cyklu roku’ (‘the turning point in the year-cycle’). Analogicznie więc do τέλσον osiąganego przez oracza, zwracającego w tym punkcie orzące woły (XIII 707, XVIII 544, 547), ἐνιαυτός oznacza punkt w czasie, ściśle biorąc dzień, w którym kończy się jeden rok, a zaczyna drugi.

igrzyska pytyjskie, wiążące okres ośmioletni z pokutą za zabicie wodnego smoka<sup>98</sup>. Nie tylko też Frazer przyjął przypuszczenie K.O. Müllera (*Die Dorrier*, II 483), że także igrzyska olimpijskie rozgrywane były pierwotnie, podobnie jak pytyjskie, co osiem lat. Dokładne wyliczenia potwierdzające tę hipotezę przedstawia F.M. Cornford<sup>99</sup>. Interwał olimpiady przebiegał w naprzemiennym następstwie okresów pięćdziesięcio- i czterdziestodzieściomiesięcznych. Termin igrzysk wahał się dzięki temu od końca sierpnia do początku września, ale podstawę wyliczeniową stanowiło przesilenie zimowe. Cornford potwierdził też, że taka orientacja cyklu nie miała związku z sezonowością życia pasterskiego czy rolniczego, lecz opierała się na obserwacjach ruchów Słońca i Księżyca i kultowych zaślubinach tych bóstw.

Te solarno-lunarne zaślubiny odnawiają wyczerpujące się siły przyrody w magicznym rytuale. Punkt w czasie, w którym możliwe są takie zmiany, jest wyznaczany z całą starannością i obwarowywany wieloma zabiegami, prowadzącymi do dopełnienia się tak istotnego dla dalszej egzystencji wydarzenia. Harrison łączy taki zwrotny punkt, kończący i zaczynający zarazem period, z „rytuałami przejścia”, oznaczającymi Zamykanie i Otwieranie, Zасыpanie i Powtórne Przebudzenie, Śmierć i Zmartwychwstanie<sup>100</sup>.

Frazer przedstawia różne okresy jako *octaëteris*, tymczasem jeżeli przyjrzeć się wysłowieniu Homera, to mamy do czynienia z określeniem czasowym, które można by opisać algebraicznym wzorem  $9 + 1$ . Dziewięć jest liczbą trwania okresu, dziesięć zaś jego zakończenia. Przedstawienie długości trwania Wojny Trojańskiej pozostaje w związku z wielokrotnym użyciem w epice tej liczby, ale zawsze w formule  $9 + 1$ . Jest to liczba o znaczeniu magicznym i implikuje całe mnóstwo zdarzeń. U Hezjoda na przykład dziewięć lat trwa kara dla boga łamiącego przysięgę, a w dziesiątym wraca on do grona bogów (*Theog.* 803):

ἐννέα πάντ' ἔτεα· δεκάτῳ δ' ἐπιμίσηται αὐτίς

całe dziewięć lat, a w dziesiątym łączy się z nimi na powrót

<sup>98</sup> FRAZER 1912, 80. Testimonia dotyczące pierwotnego odbywania się igrzysk pytyjskich w odstępach ośmiu lat: Scholia do Pindara; Censorinus, *De die natali*, 18, 6; Eustathius *ad Od.* 3, 267. FRAZER 1921a, I, 218–219 n. 1 przedstawia okres *octaëteris* jako okres pokuty i oczyszczenia („the eight years' period of expiation”) obecny w wielu mitach: 12 prac Heraklesa, będących pokutą za zabicie własnych dzieci przez herosa, trwało zdaniem Apollodora (II 5, 11) 8 lat i 1 miesiąc; Kadmos służył Aresowi przez 8 lat w ramach pokuty za zabicie smoka, potomka Aresa (Apollod. III 4, 2); Apollon miał służyć Admetowi przez rok za zabicie Cyklopów (Apollod. III 10, 4), ale według Serwiusza (koment. do Werg. *Aen.* VII 761) był to okres dziewięciu lat; zjedzenie mięsa ludzkiego w rytuale Dzeusa Lykajskiego powodować miało przemianę w wilka na 9 lat (*vide* Paus. VIII 2; Plin. *Nat.Hist.* VIII 81; August. *De civit. Dei* XVIII 17); banicja bogów za złamanie przysięgi (Hes. *Theog.* 793–804). Zdaniem Frazera we wszystkich przypadkach mamy do czynienia z tym samym okresem zwanym „wielkim rokiem”, po obiegu którego słońce, księżyc i planety miały zajmować tę samą pozycję co na początku.

<sup>99</sup> CORNFORD 1927, 225.

<sup>100</sup> HARRISON 1927.

Cały ten okres nazywa Hezjod εἰνάετεσ, a więc dziewięciolecie, a nie ośmiolecie według naszych wyliczeń. To dlatego, że Grecy liczyli czas, wliczając moment, który jest obecnie. To, co według naszej rachuby będzie za dwa dni, czyli pojutrze, dla Greków będzie za trzy, bo wliczają do rachuby dzień dzisiejszy<sup>101</sup>. Nakładając jednak te dane na system kalendarza, zauważamy, że w rzeczywistości trwać musi osiem lat, a dziewięć stanowi kodę tego okresu. Przyjrzyjmy się dokładnie znakowi, który posłużył przepowiedni Kalchasa II 326–329:

ὡς οὗτος κατὰ τέκνα φάγε στρουθοῖο καὶ αὐτὴν  
ὀκτῶ, ἀτὰρ μήτηρ ἐνάτη ἦν ἢ τέκε τέκνα,  
ὡς ἡμεῖς τοσσαῦτ' ἔτεα πολεμιζόμεν αὐθι,  
τῷ δεκάτῳ δὲ πόλιν αἰρήσομεν εὐρυάγυιαν.

jak ten (wąż) zjadł wróblęta i ją samą  
ich ośmioro, a dziewiąta była ta, która ich zrodziła,  
tak my tyle lat będziemy tu walczyć,  
a w dziesiątym zajmujemy miasto o szerokich ulicach<sup>102</sup>.

W zasadzie znajdujemy w tym passusie problem istoty czasu w jego całym zamiataniu. Właściwie jest to osiem lat wojny, pożarcie wróblicy matki oznaczać przecież musi zdobycie miasta w dziesiątym roku wojny. Dziewiąty zatem byłby końcowym rokiem wojny. Metafora jest czytelna: zginą najpierw dzieci Troi, a potem ona sama, która ich zrodziła. W liczbach przedstawia się to jednak  $9 + 1$  i dziesiąty rok traktowany jest jako ostatni. Dla naszej rachuby czasu wyliczeń tych nie można uznać za spójne.

Kwestia długości trwania Wojny Trojańskiej wydaje się jeszcze bardziej skomplikowana, ponieważ w *Iliadzie* XXIV 765 Helena powiada:

ἦδη γὰρ νῦν μοι τόδε εἰκοστὸν ἔτος ἔστιν  
ἔξ οὗ κείθεν ἔβην καὶ ἐμῆς ἀπελήλυθα πάτρης·

upływa właśnie dwadzieścia lat  
odkąd tu przybyłam i opuściłam swoją ojczyznę.

Stwierdzenie to wywołuje konfuzję: jak to możliwe, że Helena wspomina o dwudziestu latach, jeśli wojna trwa lat dziesięć. Homer musi zatem zakładać aż dziesięcioletni okres od porwania do wyprawy pod Troję. Świadomy więc wydaje się zdarzeń przedstawionych w *Kypriach*, czego dowodem jest wspomnienie pobytu uciekającej pary w Sydonie, o czym była już mowa. Przez te dziesięć lat Achajowie według *Kypriów* organizowali drużynę, przeprowadzili błędną ekspedycję przeciw

<sup>101</sup> FRAZER 1912, 59: wskazuje, że taki sposób liczenia prezentowali i Grecy, i Rzymianie. A. Schmidt, *Handbuch der griechischen Chronologie*, Jena 1888, 95 nn., stwierdza, że ten sposób liczenia nie był stosowany do liczb powyżej dziewięciu. Jak zobaczymy później, w przypadku liczby 20 (określającej np. lata nieobecności Odysa w domu) mamy do czynienia z rozumieniem algebraicznym  $2 \times (9 + 1)$ .

<sup>102</sup> Tak samo przedstawia wyrocznię Apollodor, *Epit.* III 15.

Teuthranii i poczynili przygotowania do drugiej wyprawy, których to najistotniejszym elementem było ofiarowanie Ifigenii. Jeżeli tak, to w jaki sposób autor *Odysei* może mówić, że Odyseusz wraca do domu po dwudziestu latach nieobecności (ii 175)?

Gilbert Murray błyskotliwie połączył długość nieobecności Odyseusza w domu z czasem cyklicznym<sup>103</sup>. Zwrócił uwagę, że cykl ośmioletni pozostawiał niedokładność półtora dnia, którą wyeliminował dopiero system dziewiętnastoletni, wyznaczony przez matematyka Metona. Ostatni dzień dziewiętnastoletniego periodu, będący zarazem pierwszym dniem następnego dwudziestolecia, był to moment, kiedy podczas przesilenia zimowego zbiegały się drogi nowego księżyca i odrażdżającego się słońca. Dzień ten zwano Συνοδος Ἡλίου καὶ Σελήνης ‘konjunkcja Słońca i Księżyca’. Murray wnioskuje, że Odyseusz połączył się z Penelopą w ściśle określonym dniu (xiii 93), kiedy to dopełnił się rok dziewiętnasty pierwszym dniem roku dwudziestego (xxiii 102 i 170; xvii 327; ii 175). Jest to ten sam dzień, który Ateńczycy nazywali „starym-nowym” dniem ἔνη καὶ νέα (pełni on funkcję punktu zwrotnego w rachubie czasu — ἐνιαυτός). Odyseusz dokonuje zemsty i restytuuje swoją władzę i małżeństwo dokładnie w tym dniu, kiedy dopełnia się cykl dziewiętnastoletnia. Murray wskazuje na wyraźne odniesienia Odyseusza do wędrówki Słońca, Odyseusz miał zatem reprezentować „rocznego króla” (*Year-king*), wcielającą magiczną siłę Słońca.

Murray zupełnie błędnie wnioskuje z tego, że *Odyseja* jest produktem wielowiekowej tradycji, która w ostatnim swym akordzie wspiera się na wyliczeniach Metona, datowanych na ok. 430 r. p.n.e.! Precyzja wyliczeń matematyka odpowiadająca jednak może odzwierciedlonemu w tradycji cyklu, znacznie starszemu łączeniu okresów dwóch *ennaëteris*<sup>104</sup>. Sugerowana przez Murraya precyzja w ustaleniu czasu ma raczej wartość symboliczną i zaryzykowałbym hipotezę, że bardziej niż o Wielki Okres Metona chodzi o podwojenie cyklu *octaëteris*. Może się wiązać z rozumieniem *ennaëteris* jako połączenia dwóch okresów czteroletnich, czyli *penteteris*. Połączenie dwóch olimpiad to według ich rachuby nie osiem lat, lecz dziewięć, a dopełnienie tego okresu stanowi rok dziesiąty. Oznaczać to może jednak zaliczanie jako dwudziestoletni okresu szesnastoletniego. Podwojenie tego okresu dwóch olimpiad zamiast lat szesnastu dawać mogło wedle ówczesnych wyobrażeń liczbę dwadzieścia. Za tym przypuszczeniem mogą stać pewne względy. Może to lepiej współgrać z ideą niedojrzałości Telemacha. Jakoś trudno uwierzyć, by dwudziestoletni młodzieniec (w klasycznych Atenach byłby już po służbie w efebii) ciągle jeszcze nie nabierał praw dojrzałości. W Rzymie w wieku szesnastu lat przyjmowano do stanu senatorskiego; chłopiec wdziewał wtedy *toga praetexta*. Odbywało

<sup>103</sup> MURRAY 1907, 210–212.

<sup>104</sup> Wyrównywanie się kalendarza solarnego z lunarnym w okresach dwudziestoletnich zauważano również w Chinach (podporządkowana temu zmiana kalendarza w VI w. p.n.e.) oraz w kulturze Majów: ZAWIELSKI 1981, 18 i 24.



się to podczas Liberaliów, 17 marca. Wiosenny początek roku Harrison uznaje za najodpowiedniejszy dla ceremonii inicjacyjnych<sup>105</sup>.

Tak czy inaczej, gdyby autor *Odysei* był równie świadomy wypadków sprzed Wojny Trojańskiej jak autor *Iliady*, powinien oznaczyć okres przebywania Odysa poza domem na lat trzydzieści, a nie dwadzieścia! Sądzę jednak, że tu także nie możemy narzucać logiki naszego rachowania czasu. Mamy do czynienia z liczbami o znaczeniu magicznym. Okres, który wyznaczyć możemy algebraicznym wzorem  $2 \times (9 + 1)$ , może stanowić okres skończony w istnieniu wszechświata. Gdy okres ten dobiega końca, świat musi się odrodzić, by żyć od nowa. Liczba  $2 \times (9 + 1)$  jest zatem liczbą zamykającą całą fabułę epicką. Oznacza drogę na miejsce i powrót. Powrót do punktu wyjścia, do momentu narodzin. Odyseusz przecież nie tylko odzyskuje żonę i koronę, ale wraca do krainy żywych — zmartwychwstaje<sup>106</sup>. Rozrastający się cykl epicki spowodował, że zachowanie bezwzględnej ciągłości wydarzeń w tym okresie stało się niemożliwe. Nie zdecydowała jednak o tym obfitość wprowadzanych w cykl epizodów, lecz przyjmowana dla opowiedzenia historii perspektywa: inna dla zdobycia Troi, inna dla powrotu spod Troi. Można więc postawić hipotezę, że w przypadku obu pieśni, a może i w przypadku każdej pieśni epickiej niezbędna jest perspektywa czasowa lat „dwudziestu”<sup>107</sup>.

Czas cykliczny to nakładające się na siebie i wzajemnie uzupełniające kręgi. Rok ostatni staje się zarazem rokiem pierwszym następnego okresu i rok pierwszy staje się ostatnim poprzedniego. Ten rok dziesiąty to właściwie, jak należy domniemywać, jeden dzień, który pozostaje po nałożeniu kalendarza księżycowego na słoneczny. Jest to pół dnia, które zostawało w rachubie. Dzień się nie dzieli, lecz należy do tego, który odchodzi, i do tego, który nadchodzi.

Należy też zauważyć, że ten system liczenia czasu, jak również stosowanie tych okresów przy wymierzaniu czasu epiki, ma bez wątpienia korzenie w dużo starszych od greckiej kulturach<sup>108</sup>. Przejmowanie tych znaczeń z innych kultur, w tym na pewno z minojskiej, mogło prowadzić do kolizji z własnymi określeniami, powodując to trudne do wyjaśnienia zamieszanie, dłaczego dopełnienie *octaëteris* stanowi rok dziesiąty, a nie dziewiąty. Może to więc także oznaczać, że pierwotny kalendarz grecki przypominał bardziej pierwotny kalendarz rzymski składający się z dziesięciu miesięcy i sześćdziesięciodniowego zimowego okresu nienumerowanego.

<sup>105</sup> Ovid. *Fasti*, III 771. HARRISON 1927, 196 nn. o udziale Kuretów i Saliów w wiosennym kulcie Nowego Roku.

<sup>106</sup> Vide BREED 1999.

<sup>107</sup> Nieprzypadkowo, moim zdaniem, wyznanie Heleny zostaje uczynione niemal pod sam koniec dzieła. Wzmianka o sędzi Parysa również znajduje się w ostatniej księdze (XXIV 28–30).

<sup>108</sup> Wnioski wysuwane przez Frazera, Cornforda czy Murraya są mylne w tym względzie, zakładają bowiem, że ustanowienie tak ścisłej chronologii, opartej na rozwiniętej astronomii, jest wynalazkiem stosunkowo późnym. Tymczasem vide HENRIKSSON/BLOMBERG 1993, przyp. 12.

W hetyckim eposie teogonicznym o Kumarbim przedstawione są cztery pokolenia bogów, którymi kolejno władali Alalu, Anu, Kumarbi i Teszup. Pierwsze dwa eony wprowadza ta sama fraza sugerująca tę samą formułę:

Przez dziewięć lat był Alalu królem nieba. Lecz w dziewiątym roku Anu wystąpił do walki przeciw Alalu i zwyciężył go, (boga) Alalu.

Przez dziewięć lat był Anu królem nieba. (Lecz) w dziewiątym roku Anu wystąpił do walki przeciw Kumarbiemu, (a) Kumarbi, potomek Alalu, wystąpił do walki przeciw Anu<sup>109</sup>.

Dziewiąty rok jest rokiem dopełniającym, nie ma w ogóle mowy o roku dziesiątym! Kolejny fragment tej samej pieśni hetyckiej podtrzymuje tę konsekwencję myślenia. Mowa w nim o kolejnych miesiącach ciąży Ziemi zapłodnionej wypływającym przez Kumarbiego nasieniem Anu: „... i bada (ją) Ea, pan mądrości, [miesiące] odlicza. Pierwszy miesiąc, drugi [miesiąc, trzeci miesiąc minął.] Czwarty miesiąc, piąty miesiąc, szósty miesiąc minął. [Siódmy miesiąc,] ósmy miesiąc, dziewiąty miesiąc minął. Dziesiąty miesiąc nastał. W dziesiątym miesiącu Ziemia zaczęła krzyczeć. Krzycząc Ziemia [...] dzieci urodziła...”<sup>110</sup>. Zauważmy, że wyliczanie kolejnych dziewięciu miesięcy zawarte jest w formularnie ukształtowanych trzech wersach, zawierających po trzy miesiące.

Dziesięć miesięcy księżycowych to 295 dni. Ciąża kobiety trwa zazwyczaj 266 dni. Jeżeli więc dziewięć miesięcy księżycowych musimy obliczać na 265 i pół dnia, to Ziemia tak jak kobieta rodzi w pierwszym dniu dziesiątego miesiąca. Być może to dziesiąty miesiąc dopełniający ciążę, obraz zapewne nierzadki w katalogowej poezji teogonicznej (jeżeli nie starszej, to na pewno nie młodszej od epiki typu heroicznego)<sup>111</sup>, wpłynął na stosowanie w *Iliadzie* liczby dziesięć do zamykania cyklu lat. W poemacie hetyckim taką zamykającą przedział liczby lat liczbą jest dziewięć, co wydaje nam się sensowniejsze wobec ośmioletniego cyklu ruchu ciał niebieskich. Liczenie miesięcy 9 + 1 mogło zostać wykorzystane jako liczba magiczna do przedstawiania innych okresów, w których coś dojrzewa i w końcu „się rodzi”. Stąd może więc być mowa o okresach lat i dni podporządkowanych liczbie 9 + 1<sup>112</sup>. W perspektywie okresu ośmioletniego jako rok dziewiąty, będący dopeł-

<sup>109</sup> POPKO 1971, 465, którego tłumaczenia zapisów klinowych tu przytaczam (KUB t. XXXIII 120 + 119 + t. XXXVI 31; egz. B: KUB XXXVI 1 (=A III 26 i n.)). Zastąpienie rządów Kumarbiego przez Teszupa jest najszerzej opisane, ale też zachowane bardzo fragmentarycznie, dlatego trudno ocenić, czy formuła ta pojawiała się także w tym miejscu. Badacze nie mają wątpliwości, że *Teogonia* Hezjoda pozostaje pod wyraźnym wpływem tego i innych poematów bliskowschodnich (vide e.g. PENGLASE 1994; WEST 1997). Także wiele wątków *Iliady* ma swoje źródło w tej tradycji.

<sup>110</sup> POPKO 1971, 466–467.

<sup>111</sup> Dziesięciomiesięczna ciąża Smyrny wydającej na świat Adonisa (Apollod. *Bibl.* III 14, 4 δεκαμηναίω... χρόνω).

<sup>112</sup> LORD 1960, 296 przyp. 15 zauważa, że liczby „dziewięć”, „dwanaście” i „dwadzieścia” występują powszechnie w jugosłowiańskich pieśniach o powrocie i o zdobywaniu miasta. Świadczyć to musi o niezwyklej trwałości tego komunikatu, który musiał też wobec tego opierać się na cyklicznym rozumowaniu czasu zamkniętego w te liczby, nabierające znaczenia magicznego.

nieniem całego okresu, można liczyć jeden miesiąc zamykający ten okres i otwierający następny. Świadczyć o tym może precyzyjne wytyczenie przez Apollodora czasu trwania pokuty Heraklesa wykonującego swoich dwanaście prac na osiem lat i jeden miesiąc (Apollod. *Bibl.* II 5, 11)<sup>113</sup>.

## Cykle *Iliady*

Rozważania te przygotowują nas do zrozumienia czasu, jaki zamierzył dla fabuły swej pieśni autor *Iliady*. Zmierzenie liczby dni *Iliady* wydawałoby się rzeczą prostą i niebudzącą wątpliwości, tymczasem pozostaje zagadką i sposób, i tym bardziej przyczyna wytyczenia przez Homera ram czasowych akcji, ram w dużym stopniu zaskakujących.

Badania nad chronologią *Iliady* wykazały, że rozkład wydarzeń zachowuje wyraźną symetryczność. Friedrich Stählin stwierdził, że układ dzieła zależy jest od linearnego przedstawiania treści. Linearność ta jednak poddana jest daleko posuniętemu usystematyzowaniu dzięki zrytmizowaniu następstwa faktów i symetryczności połączonej z uzależnianiem formy od znaczenia treści w szyku chiastycznym. Ten system zależności poszczególnych partii dzieła przyjął za przejaw pokrewieństwa epiki Homera ze stylem geometrycznym malarstwa wazowego. Związek sztuki Homera ze stylem geometrycznym został podjęty przez innych badaczy, ale najbardziej wpływowa okazała się koncepcja Whitmana, wiążąca tę symetryczność z teorią oralną<sup>114</sup>. Istotnym schematem konstrukcyjnym pieśni oralnej była — zdaniem Whitmana — „kompozycja pierścieniowa” (*Ringkomposition, ring composition*) integrująca poszczególne passusy dzieła, np. mowy, ale i spinająca klamrami całość dzieła. Układ dzieła podporządkowany jest tej strukturze do tego stopnia, że nie tylko odpowiadają sobie poszczególne wydarzenia i sceny z początku i końca utworu, lecz także tej samej symetrii podporządkowane są liczone w dniach przedziały czasowe. Z chronologicznego punktu widzenia symetria ta jest odrobinę niedokładna. Nie tłumaczy też takiego, a nie innego rozkładu dni.

Łączenie stylu sztuk plastycznych z konstrukcją dzieła literackiego zostało podane później krytyce głównie przez G.S. Kirka i Olivera Taplina. Krytyka to niezbyt przekonująca, negująca głównie samą możliwość wpływania sztuk plastycznych na konstrukcję dzieła literackiego (stosowanie symetrii w poezji nie musi się wiązać ze stosowaniem symetrii w sztukach plastycznych)<sup>115</sup> oraz wytykająca pewną nieadekwatność zestawienia, oceniając styl geometryczny jako zbyt statyczny i zbyt schematycznie powtarzalny w porównaniu z *Iliadą*<sup>116</sup>. Kirk podaje w wątpliwość

<sup>113</sup> SINGOR 1991, 34 ocenia, że dwunastka jest liczbą przejętą z Bliskiego Wschodu, gdzie zaznacza się jej wszechobecność w micie i rytuale, natomiast dziewiątka ma raczej indoeuropejską proveniencję.

<sup>114</sup> STÄHLIN 1923, WHITMAN 1958.

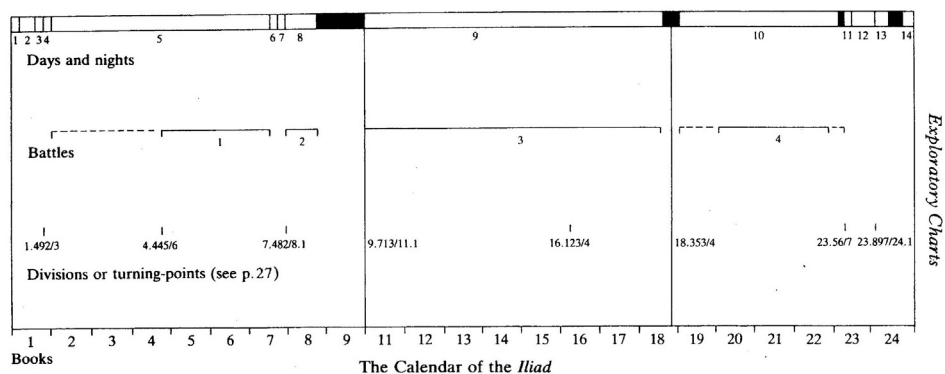
<sup>115</sup> KIRK 1966.

<sup>116</sup> TAPLIN 1992, 18, przyp. 16.

także symetryczną zależność paralelnych okresów dwunastu dni z pierwszej księgi, kiedy bogowie przebywają u Etiopów, i z księgi ostatniej, w której dwanaście dni trwa maltretowanie zwłok Hektora i dwunastodniowy jest rozejm obiecany przez Achilleusa Priamowi, uważając, że te z ostatniej księgi:

these intervals, both closely concerned with the treatment of Hector's body, might be deliberately similar; that reduces, if anything, the likelihood of an intentional connexion between this eleven-days divine absence in book 1 and one particular member of the pair of interrelated intervals of book 24<sup>117</sup>.

Kirk akcentuje, że stosowanie przez Homera określeń interwałów czasowych ma charakter formularny — pojawiają się bowiem określenia różnych okresów jedenasto-, dziesięcio- i dwunastodniowych<sup>118</sup> — a więc sugeruje, że pieśniarz posługuje się formułami podającymi okresy w sposób przypadkowy. Taplin, postulujący trzyczęściową konstrukcję dzieła, w ogóle nie bierze pod uwagę zależności interwałów czasowych, przedstawiając jako istotny czternastodniowy kalendarz *Iliady*, licząc jedynie dni, w których rozgrywa się właściwa akcja. Uważam te argumenty za nietrafione i odniosę się do nich w kolejności odwrotnej do ich przedstawienia.



Propozycja policzenia dni, w których rozgrywa się akcja, wydaje się pożyteczna, ale dłużej w swojej rachubie Taplin pominął ostatnie dwa dni zaznaczone wyraźnie w narracji wschodem słońca XXIV 785 i 788 jest niezrozumiałe<sup>119</sup>. Nieuwzględnienie tych dni wypacza rzeczywiście symetrię chronologii *Iliady*. Oto zapis chronolo-

<sup>117</sup> KIRK 1985, 105.

<sup>118</sup> *Ibidem*: „different intervals are also possible [...] sometimes with similar wording based on ἐνδεκάτη, δεκάτη in place of δωδεκάτη”.

<sup>119</sup> TAPLIN 1992, 18 ogranicza się do wymijającego stwierdzenia: „Day 14: Priam is awoken by Hermes before the dawn which rises at 24.695. This day includes the laments for Hektor and closes with Priam's instructions for the eleven days of funeral (24.777 ff.)”. Tymczasem wersy te w tłumaczeniu Kazimierzy Jeżewskiej brzmią, 785: „Gdy Eos światło niosąca zjawiła się dnia dziesiątego, / lud na ramiona wziął, płacząc, nieugiętego Hektora”, 788: „Kiedy w mrok świtu znów Eos różanopalca spłynęła, / stanął lud wkoło przy stosie, gdzie spoczął trup Hektorowy”.

A	20										22																																																								
	Ω																																																																		
	B do Ψ																																																																		
	8										8																																																								
	1	2	3	4	5	6	7	8	9	10	11	12	13	14	15	16	17	18	19	20	21	22	23	24	25	26	27	28	29	30	31	32	33	34	35	36	37	38	39	40	41	42	43	44	45	46	47	48	49	50																	
1									2	3									4	5	6	7	8	9	10	11	12	1	2	3	4	5	6	7	8	9	10	11	12	13	14					15	16																				
1	2	3	4	5	6	7	8	9												1	2	3	4	5	6	7	8	9	1	2	3	4	5	6	7	8	9	10	11	12																											

Dni, w których ma miejsce akcja *Iliady* (drugi szereg, odpowiadają im zaznaczone szarością dni fabuły *Iliady*):

1. Epizod Chryzesa (I 12–52).
2. Achilles zwołuje zgromadzenie w dziesiątym dniu zarazy (I 54–476).
3. Powrót okrętów z Chryzy (I 477–478).
4. Tetyda udaje się do Dzeusa po powrocie bogów od Etiopów po dwunastu dniach absencji. Ostatni dzień przed bitwą (I 493–611).
5. Dzień pierwszy bitwy — wynik zmagania nierozstrzygnięty (II 48–VII 57).
6. Zbieranie i kremacja ciał poległych.
7. Grzebanie popiołów skremowanych wojowników. Budowa muru i fosy.
8. Drugi dzień bitwy (VIII 1–848). Klęska Achajów. Obejmuje także noc zawierającą poselstwo do Achillesa (ks. IX) i ewentualnie wyprawę Odysseusza i Diomedesa (ks. X).
9. Trzeci dzień bitwy. Dzień triumfu Hektora: Trojanie dochodzą aż do okrętów, kontratak Patroklosa, walka o ciało Patroklosa, odwrót Achajów. Najdłuższy ciąg narracji: XI 1–XVIII 239–242. Obejmuje także noc XVIII 243–617.
10. Czwarty dzień bitwy. Achilles pokonuje Trojan i zabija Hektora (XIX 1–XXIII 55–61).
11. Złożenie Patroklosa na stosie. Kremacja jego zwłok.
12. Grzebanie popiołów skremowanego Patroklosa. Igrzyska ku jego czci (XXIII 266–897).
13. Apollon przemawia po 12 dniach maltretowania zwłok Hektora przez Achillesa (XXIV 31). Zeus o 9 dniach sporu bogów (XXIV 107). Poinformowanie Achillesa o postanowieniu bogów.
14. Powrót Priama ze zwłokami Hektora. Priam wydaje rozkaz znoszenia drewna na stos pogrzebowy (XXIV 777). Informuje o rozejmie do 12 dnia.
15. Dzień po 9-dniowym zbieraniu drewna. Złożenie Hektora na stosie. Kremacja ciała (XXIV 785).
16. Grzebanie popiołów skremowanego Hektora. Stypa (XXIV 788).

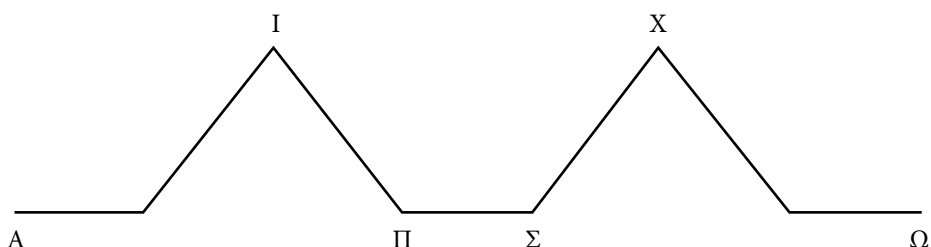
Okresy zaznaczone u Homera *expressis verbis* (trzeci i czwarty szereg):

1. 9 dni zarazy zesłanej na Achajów przez Apollona (I 53) toczy się najprawdopodobniej od pierwszego dnia narracji, brak bowiem zaznaczenia, by miała zacząć się dnia następnego.
2. 12 dni nieobecności bogów pod Troją. Tetyda mówi 10. dnia fabuły, że przebywają u Etiopów od wczoraj (I 423). Tetyda planuje prosić Dzeusa 12 dnia — w dniu powrotu (I 425). Okres ten należy więc chyba liczyć od 9. dnia narracji.
3. W 13. dniu rzeczywistej akcji, czyli wg Stählina 38. dniu narracji, Apollon występuje z mową po 12 dniach maltretowania zwłok Hektora przez Achillesa, liczy więc od 27. dnia, czyli dnia złożenia ciała Patroklosa na stosie. Wydaje się również możliwe liczyć ten 12-dniowy okres od dnia śmierci Hektora, czyli 26., kiedy to przedstawione jest po raz pierwszy hańbienie zwłok. Okres ten trzeba jednak zsynchronizować z następnym.
4. Tego samego dnia Zeus mówi, że 9 dni trwał spór wśród bogów co do postępowania Achillesa (XXIV 107). Zeus mówi zatem wyraźnie następnego dnia — 10., czyli 38. dnia narracji.
5. 39. dnia zaczyna się 12-dniowe zawieszenie broni, które skończy się najwyraźniej w 50. dniu od przybycia Chryzesa do obozu Achajów.
6. Tego samego dnia wedle rozkazu Priama zaczyna się 9-dniowy okres zbierania drewna przez Trojan (XXIV 784).

gii *Iliady* oparty na ustaleniach Petersa i Stählina — który wydaje mi się najbardziej obiektywny — z zaznaczeniem dni, w których rzeczywiście toczy się akcja.

Chociaż podział na księgi jest wtórny dla struktury dzieła, wypadki początkowe i końcowe zawarte w pierwszej i ostatniej księdze są powiązane z informacjami o interwałach czasowych. Wypadki te zajmują zarówno w pierwszej, jak i ostatniej księdze po cztery dni rzeczywistej akcji, podczas gdy reszta ksiąg przedstawia ciągły rozwój wydarzeń, które zaszły w ciągu kolejnych ośmiu dni. Następstwo tych dni wyraża się zatem wzorem  $4 + 8 + 4$ , co wydaje się układem dość symetrycznym wbrew rachubom Taplina.

Sumując liczbę dni, w których rozgrywa się akcja, i dni, których upływ się wspomina (będziemy je nazywać dniami narracji), otrzymujemy liczbę 50 zgodnie z najbardziej prawdopodobnym wyliczeniem Petersa i Stählina. Dziewiąty dzień rzeczywistej akcji jest zarazem dwudziestym piątym dniem w całym kalendarzu *Iliady*, obejmującym najdłuższy ciąg narracji, stanowiący  $\frac{1}{3}$  dzieła. W interpretacji Stählina nie tylko wyznacza on oś symetrii, ale też zawiera rodzaj przejścia między dwoma  $\mu\eta\nu\iota\varsigma$  Achillesa, tym skierowanym przeciw Agamemnonowi i zgubnym dla Achajów a tym skierowanym przeciw Hektorowi i zgubnym dla Trojan<sup>120</sup>. W schematycznym rysunku Stählina księgi IX i XXII stanowią kulminacje tych gniewów Achillesa<sup>121</sup>.



Liczbę pięćdziesięciu dni *Iliady* zyskujemy dzięki uwzględnieniu wyszczególnionych okresów między dniami rzeczywistej akcji. Kirk traktuje te okresy jak gdyby poeta stosował je przypadkowo. Formuły te jednak w momencie powstawania musiały nieść z sobą jakieś znaczenie, które decydowało o oznaczaniu czasu między dziewięcioma a dwunastoma dniami. Nie ma też powodu sądzić, by dla Homera to magiczne znaczenie liczb musiało być całkowicie nieczytelne.

Okres dziewięciodniowy nigdy nie funkcjonuje samoistnie, lecz z koniecznym następstwem dnia dziesiątego, np. I 53–54:

<sup>120</sup> Wściekłość Achillesa na Trojan nigdy jednak nie zostaje określona jako *mēnis* (KIM 2000, 156).

<sup>121</sup> STÄHLIN 1923, 295. Oczywiście Stählin interpretuje *Iliadę* jako dzieło twórcy kultury piśmienniczej, stąd stara się postrzegać jej akcję jako prowadzącą do klimaksu, a następnie opadającą w rozwiązaniu. „Piramida Freytaga” nie ma jednak zastosowania do twórczości oralnej, zdaniem Onga także do Homera (ONG 2011, 212–221).

ἐννῆμαρ μὲν ἀνὰ στρατὸν ὄχετο κῆλα θεοῖο,  
τῇ δεκάτῃ δ' ἀγορῆν δὲ καλέσσατο λαὸν Ἀχιλλεύς

przez dziewięć dni trafiały wojsko strzały boga,  
w dziesiątym zwołał wojsko na zgromadzenie Achilles

Nastanie dnia dziesiątego może być podkreślone formułą opisującą świt, np. VI 174–175:

ἐννῆμαρ ξείνισσε καὶ ἐννέα βούς ἰέρουσεν.  
ἀλλ' ὅτε δὴ δεκάτῃ ἐφάνη ῥοδοδάκτυλος Ἥως

dziewięć dni go gościł i dziewięć wołów złożył w ofierze,  
ale gdy pojawiła się dziesiąta różanopalcza Jutrzenka...

Do uznania magicznego charakteru liczby dni 9 + 1 skłania *passus* Hezjoda *Theog.* 722–723<sup>122</sup>, w którym przedstawiona jest odległość, jaka dzieli niebo od ziemi (paralelnie dalej 724–725 odległość, jaka dzieli ziemię od Tartaru)<sup>123</sup>:

ἐννέα γὰρ νύκτας τε καὶ ἡμέρας χάλκεος ἄκμων  
οὐρανὸθεν κατιῶν, δεκάτῃ κ' ἐς γαίαν ἵκοιτο

dziewięć nocy i dni spiżowe kowadło  
z nieba spadając, w dziesiątym sięgnęłoby ziemi

Jest wysoce prawdopodobne, że w fabule eposu liczba 9 + 1 zaczęła odgrywać samodzielną rolę i okres 9 + 1 dnia wydaje się pełnić funkcję analogiczną do okresu lat 9 + 1. Magiczna liczba 9 + 1 obecna w okresach dziewięcioletnich i dziewięciodniowych nie była zarezerwowana tylko dla znanej nam poezji Homera i Hezjoda. Pewne wzmianki u Apollodora relacjonującego historię Wojny Trojańskiej zdają się wskazywać, że ten sposób liczenia czasu był mocno osadzony w tradycji Cyklu Trojańskiego. Dziewięć lat ma Hermiona, gdy porzuca ją matka — Helena, i dziewięć lat ma Achilles, gdy próbuje go ukryć matka — Tetyda, aby nie ruszał na wojnę<sup>124</sup>. Po dziewięciu latach przybywają pod Troję sprzymierzeńcy trojańscy<sup>125</sup>.

<sup>122</sup> FRAZER 1912, 70 kwalifikuje ten *passus* jako powiązany z *octaëteris* ósmio-, czyli dziewięcioletnim okresem pokuty.

<sup>123</sup> Homer określa tę odległość oględnie, że jest taka sama (VIII 16).

<sup>124</sup> Apollod. *Epit.* III 3 ἡ δὲ ἐνναετή Ἑρμιόνην καταλιπούσα, ..., ἀνάγεται τῆς νυκτὸς σὺν αὐτῷ. *Bibl.* III 13, 8 Ὡς δὲ ἐγένετο ἐνναετῆς Ἀχιλλεύς, Κάλχαντος λέγοντος οὐ δύνασθαι χωρὶς αὐτοῦ Τροίαν αἰρεθῆναι, Θέτις προειδυῖα ὅτι δεῖ στρατευόμενον αὐτὸν ἀπολέσθαι, κρύψασα ἐσθῆτι γυναικεῖα ὡς παρθένον Λυκομήδει παρέθετο.

<sup>125</sup> *Epit.* III 34 Ἐνναετοῦς δὲ χρόνου διελθόντος παραγίνονται τοῖς Τρωσὶ σύμμαχοι· ἐκ τῶν περιοίκων πόλεων Αἰνείας Ἀγχιόου καὶ σὺν αὐτῷ Ἀρχέλοχος καὶ Ἀκάμας Ἀντήνορος καὶ Θεανοῦς, Δαρδανίων ἠγούμενοι, Θρακῶν Ἀκάμας Εὐσώρου, Κικόνων Εὐφημος Τροϊζίνου, Παιόνων Πυραχμης, Παφλαγόνων κτλ.

Zarazem istotne wydało się zaznaczyć Apollodorowi, że Parys gościł u Menelaosa dziewięć dni, a w dziesiątym król Sparty zmuszony jest udać się na Kretę<sup>126</sup>.

Okres 9 + 1 w odniesieniu do fabuły *Iliady* mamy dwukrotnie zaznaczony *expressis verbis*: 1) obejmuje dni 1–10 — przybycie gniewnego Apollona i szerzenie przez niego zarazy w szeregach achajskich, 2) obejmuje dni 29–38 — spór bogów o los maltretowanych zwłok Hektora, przy czym nie mamy literalnie oznaczonego dnia dziesiątego, ale wzmianka jest o okresie dziewięciodniowym jako tym, który najprawdopodobniej już się dokonał (XXIV 107 ἐννήμαρ δὴ νεῖκος ἐν ἀθανάτοισιν ὄρωρεν)<sup>127</sup>. Nie odpowiadają sobie one w symetrii konstrukcyjnej dzieła, ale też nie są to chyba jedyne okresy 9 + 1 pełniące funkcję konstrukcyjną w utworze.

Jeżeli przyrzeć się zestawieniu dni *Iliady* w zamieszczonej tabeli, to zauważycь można, że okresy 9 + 1 pozostają w związku z okresami dwunastodniowymi. Okres ostatnich dni 39–50 to dwunastodniowy czas rozejmu, na który składa się dziewięciodniowy okres zbierania drewna na stos Hektora, jeden dzień (48 = 15), gdy Hektor zostaje złożony na stosie, i jeden dzień (49 = 16), gdy pochowane zostają popioły i kości Hektora; daje to nam 9 + 1 + 1 = 11, następny dzień dwunasty dopełnia kadencję i jest liczony tylko przy okresach dwunastodniowych<sup>128</sup>.

Porównajmy: po dniach zarazy 1–9 następuje jeden dzień, w którym na zgromadzeniu zapada decyzja załagodzenia gniewu bóstwa, okręty płyną do Chryzy, Achajowie zwracają kapłanowi Apollona córkę, ten prosi boga o uśmierzenie gniewu, złożone zostają ofiary bóstwu (10 = 2), następnie jeden dzień, kiedy okręty wracają z misji (11 = 3) — razem 9 + 1 + 1 = 11. Następny dzień jest dniem uzdrowienia wojska i końca zarazy, dopełnia liczbę 12, lecz nie jest zaznaczony. Te dwa okresy dni 1–12 i 39–50 korespondują z sobą w symetrii *Iliady*. Ich znaczenie ideowe wiąże się zapewne z rolą Apollona w historii Wojny Trojańskiej. Na początku uśmierzony zostaje gniew tego boga za obrazę jego kapłana, a na końcu pochowany zostaje Hektor, o którego upomni się Apollon, bóg chroniący Trojan, odbierając życie Achillesowi, najprawdopodobniej w pięćdziesiątym dniu — ostatnim, kończącym cały obieg i zaczynającym nowy.

Możemy więc mówić, wbrew twierdzeniom Kirka, że okres zaczynający *Iliadę* i okres kończący ją odpowiadają sobie wzajemnie, choć obydwie nie są nazwane *expressis verbis*. Zgodnie z zasadą *Ringkomposition* odpowiadają sobie sceny w pierścieniach o zmniejszającym się promieniu. Możemy więc mówić w tym wypadku o pierścieniu zewnętrznym spajającym akcję. Nie inaczej odpowiadają sobie

<sup>126</sup> *Epit.* III 3 (Parys) ἐφ' ἡμέρας δ' ἐννεά ξενισθεῖς παρὰ Μενελάφ, τῆ δεκάτῃ πορευθέντος εἰς Κρήτην..., πείθει τὴν Ἑλένην ἀπαγαγεῖν σὺν ἑαυτῷ. ἡ δὲ ἐνναετῆ Ἑρμιόνην καταλιποῦσα, ..., ἀνάγεται τῆς νυκτὸς σὺν αὐτῷ.

<sup>127</sup> STÄHLIN 1923, 299.

<sup>128</sup> Można zaryzykować hipotezę, że gdy po wzmiankowanych przez Apollodora dziewięciu dniach pobytu Parysa w gościnie u Menelaosa gospodarz wyjeżdżał dnia dziesiątego, kolejnego dnia (względnie nocy) nastąpiło połączenie kochanków i decyzja o ucieczce, która odbywała się następnego, czyli dwunastego dnia.



dwa okresy dwunastodniowe pierścienia wewnętrznego, choć i tu rzecz nie jest dopowiedziana do końca i paralelizm ustalić można jedynie, dedukując: 1) dni 9–20 — pobyt bogów u Etiopów nie pozwala Tetydzie od razu przedstawić swej prośby Dzeusowi, 2) dni 27–39 — Apollo mówi o trwającym dwanaście dni maltretowaniu zwłok Hektora. Tylko na pozór te okresy nie mają z sobą nic wspólnego, przeciwnie — obydwie wykazują wiele podobieństw. Po pierwsze, obydwie zająbiają się na początku z okresem poprzedzającym. Synchronizując wypowiedź Apollona (XXIV 31) z wypowiedzią Dzeusa (XXIV 107), dotyczącą dziewięciodniowego sporu bogów o to, czy reagować na zachowanie Achillesa, zauważamy, że skoro oba okresy (9 + 1 oraz 12) kończą się w tym samym dniu (38), to z oczywistych względów zaczynać się muszą w różnych dniach. Okres dwunastodniowy maltretowania zwłok zaczynać się musi wcześniej, w dniach pogrzebu Patroklosa: dni 27 = 11 i 28 = 12. Dni te należą do środkowej partii pieśni o narracji ciągłej. Okres pobytu bogów u Etiopów, wstrzymujący chwilowo konsekwencje wycofania się z boju Achillesa, zaczynać się musi w dniu dziewiątym zarazy, ponieważ Tetyda mówi w dniu dziesiątym, że bogowie udali się do Etiopów wczoraj. Pierwsze dwa dni tego okresu przypadają na dziewiąty i dziesiąty dzień poprzedniego okresu. Gdyby zgodnie z rygorystycznie pojmowaną linearnością Tetydy, spotykając się z synem dziesiątego dnia narracji, powiedziała, że spotka się z Dzeusem następnego dnia, czyli analogicznie do tego, jak w końcowej fazie dzieła ustala trwanie rozejmu od następnego dnia Achilles, następny okres zaczynałby się od następnego dnia i mielibyśmy dzięki temu do czynienia z idealną symetrią po dwadzieścia dwa dni w księdze pierwszej i ostatniej. Jest to jednak niemożliwe ze względów fabularnych: Tetyda nie miałaby powodu przesunąć swojej wizyty u Dzeusa, jeżeli byłby on jeszcze na Olimpie. Okres maltretowania zwłok odpowiada w osi symetrii temu okresowi, ponieważ jest również najprawdopodobniej okresem pobytu bogów u Etiopów. Dnia 27 = 11 Iryda odwiedza wiatry Boreasa i Zefira, nakłaniając ich do wysłuchania modlitwy Achillesa i udzielenia pomocy w spalaniu zwłok Patroklosa. Iryda odmawia przyjęcia ich gościny, wymawiając się, że wyrusza do ziemi Etiopów, na wspólną ucztę z bogami (XXIII 205–207). Dzeus wyprawia Irydę do Tetydy z posłaniem namówienia syna do wydania zwłok Hektora dwunastego dnia, czyli najwyraźniej w dniu powrotu bogów od Etiopów. Spotkanie z Tetydą ma więc miejsce w identycznym momencie i w tych samych okolicznościach co za pierwszym razem. Pierścień wewnętrzny obejmuje zatem pobyt bogów u Etiopów. Tu znajduje się zapewne odpowiedź na możliwe pytanie, po co Homer wprowadza dwunastodniowy okres karencji między wysłuchaniem skargi Achillesa przez Tetydę a przekazaniem tej skargi Dzeusowi. Nie jest on bowiem niczym uzasadniony ze względów narratologicznych. Nieobecność bogów oznacza w każdej kulturze możliwość doświadczania przez ludzi zła, nieszczęść<sup>129</sup>. Nieobecność bogów spr-

<sup>129</sup> Także w wyobrażeniach Greków. W jednym z listów Alkifrona (*Epist.* III 35) bohater skarży się na suszę, której nie mogą zapobiec żadne ofiary mieszkańców składane Dzeusowi Zsyłającemu

wia, że Achilles może pastwić się nad zwłokami Hektora. U autora pojawia się jednak problem moralny, czy bogowie mogą pozwolić na taką hańbę wobec wyraźnie zakreślonej przez autora szlachetności postaci królewicza trojańskiego. Narrator przedstawia polemikę bogów zakończoną postanowieniem powstrzymania Achillesa od wyrządzania zła i przywróceniem godności Hektorowi przez nakaz wydania zwłok ojcu. Bogowie zatem wracają i naprawiają krzywdy powstałe w czasie ich nieobecności. Analogicznie w księdze I niezastuzona krzywda spotkała Achillesa, gdyż jak się okazuje, bogowie byli nieobecni. Powrót bogów wiąże się z postanowieniem Dzeusa naprawienia krzywdy wyrządzonej Achillesowi<sup>130</sup>.

Jednocześnie nie możemy zapominać, że okresy te pełnią funkcję umowną, i nie możemy stosować ścisłej logiki do wszystkich wiadomości przekazywanych przez Homera. Wersy I 488–492 wskazują, że Achilles siedział przy okrętach mimo toczących się walk:

αὐτὰρ ὁ μήνιε νηυσὶ παρήμενος ὠκυπόροισι  
διογενῆς Πηλῆος υἱὸς πόδας ὠκὺς Ἀχιλλεύς·  
οὔτε ποτ' εἰς ἀγορὴν πωλέσκετο κυδιάνειραν  
οὔτε ποτ' ἐς πόλεμον, ἀλλὰ φθινύθεσκε φίλον κῆρ  
αὔθι μένων, ποθέεσκε δ' αὐτὴν τε πτόλεμόν τε.

Z kolei on odczuwał gniew (*mēnis*) siedząc przy szybkich okrętach  
z boskiego rodu syn Peleusa szybko nogi Achilles.  
I ani razu nie pojawił się na agorze, która przynosi sławę mężom,  
ani na polu bitwy, lecz wyniszczał miłe serce  
trwając w miejscu, a usilnie odczuwał brak bitewnego zgiełku i walki.

choć bitwa, która zaczyna się 21 = 5 dnia, przedstawiona jest tak, jakby to była pierwsza bitwa od czasu wycofania się Achillesa z walki, ten odstęp czasu zarazem jest, a jakby go nie było. Podobnie przez dwanaście dni pastwi się Achilles nad zwłokami Hektora, ale zwłokom nic się nie dzieje, bo bogowie Afrodyta (XXIII 183–187) i Apollon (XXIII 188–191, XXIV 18–21) w magiczny sposób zabezpieczyli je i przed skutkami działań Achillesa, i przed rozkładem. Sytuacja identyczna — jak gdyby ten czas w ogóle nie płynął.

Gromadzenie drewna na stos wymaga przy pogrzebie Hektora okresu dziewięciu dni, podczas gdy przy pogrzebie Patroklosa w ogóle nie zostaje wyznaczony na to czas. Pieśniarz posługuje się więc okresami w dość luźnym związku z potrzebami fabuły. Są one mu jednak niezbędne do zarysowania odpowiedniej symetrii i do zrytmizowania utworu.

Deszcz (Υέτιος). Narrator wyjaśnia to nieobecnością bóstwa: εἴοικε γὰρ πρὸς ἑτέροις ἔθνεσιν ὁ Ζεὺς ὦν τῶν τῆδε ἀμελεῖν 'zdaje się, że Dzeus przebywa u innych narodów i nie może zatroszczyć się o nas'. Jak trwale jest to przekonanie, wskazuje polska piosenka z czasów okupacji: „Wróg napadł na Polskę... a właśnie dlatego że Pan Jezus drzemie”.

<sup>130</sup> Powtórzenie tego motywu prezentuje *Odyseja*: pobyt bogów u Etiopów pozwala Posejdonowi na doświadczanie Odyszeusza cierpieniem.

Środkową partię *Iliady*, stanowiącą jej trzon, wypełnia liczba ośmiu dni, zabiegających się z jednej strony z okresem 9 + 1 + 1 wycofania się Achillesa z bitwy, a z drugiej z dwunastodniowym okresem maltretowania zwłok Hektora.

Homer, o ile to on jest autorem tej konstrukcji pieśni, zamierzył narrację na pięćdziesiąt dni. Pośród tych dni rolę osi symetrii przyjmuje, jak zauważyliśmy, dzień 25 = 9. Z kolei pięćdziesiąty dzień jest tylko zapowiedziany jako ten, w którym wznowiona zostanie walka po pogrzebie Hektora. Wiele każe przypuszczać, że ten pięćdziesiąty dzień wznowienia walk jest zarazem dniem śmierci Achillesa, której rychłe nastąpienie jest wielokrotnie zapowiadane (XVIII 95–96, XIX 408–409, XXII 359–360, XXIII 81, XXIV 131–132). Sygnałem dla odbiorcy, że śmierć Achillesa ma nastąpić pięćdziesiątego dnia, jest według mnie scena na pogrzebie Patroklosa, XXIII 138–153:

οἱ δ' ὅτε χώρον ἴκανον ὅθι σφισι πέφραδ' Ἀχιλλεύς  
 κάτθεσαν, αἴψα δέ οἱ μενοεικέα νήσον ὕλην.  
 ἔνθ' αὐτ' ἄλλ' ἔνόησε ποδάρκης δῖος Ἀχιλλεύς  
 στάς ἀπάνευθε πυρῆς ξανθὴν ἀπεκείρατο χαίτην,  
 τὴν ῥα Σπερχειῶ ποταμῶ τρέφε τηλεθώωσαν·  
 ὀχθήσας δ' ἄρα εἶπεν ἰδὼν ἐπὶ οἴνοπα πόντον·  
 Σπερχει' ἄλλως σοί γε πατὴρ ἠρήσατο Πηλεὺς  
 κείσε με νοστήσαντα φίλην ἐς πατρίδα γαίαν  
 σοὶ τε κόμην κερέειν βέξειν θ' ἱερὴν ἑκατόμβην,  
 πεντήκοντα δ' ἔνορχα παρ' αὐτόθι μῆλ' ἱερεύσειν  
 ἐς πηγάς, ὅθι τοι τέμενος βωμός τε θυήεις.  
 ὦς ἠρᾶθ' ὁ γέρων, σὺ δέ οἱ νόον οὐκ ἐτέλεσσας.  
 νῦν δ' ἐπεὶ οὐ νέομαι γε φίλην ἐς πατρίδα γαίαν  
 Πατρόκλω ἦρωϊ κόμην ὀπάσαιμι φέρεσθαι.  
 Ὅς εἰπὼν ἐν χερσὶ κόμην ἐτάροιο φίλοιο  
 θήκεν, τοῖσι δὲ πᾶσιν ὕψ' ἴμερον ὤρσε γόοιο.

A oni, gdy przybyli na miejsce, gdzie im kazał Achilles, położyli zwłoki, natychmiast ustawili wysoki stos drewna. Ale wtedy kolejny miał pomysł szybko nogi boski Achilles: stanął w pewnym oddaleniu od stosu i zaczął ścinać jasne włosy, włosy, które długie zapuszczał dla boga rzeki Sperchejos; sposepniął wtedy i powiedział patrząc na morze o twarzy jak wino: „Spercheju, na próżno zaklinał cię ojciec Peleus na tamto miejsce, że gdy powrócę do miłej ziemi ojczystej, włosy zetnę dla ciebie i złożę w ofierze świętą hekatombę, na tym samym miejscu poświęcę pięćdziesiąt baranów przy źródłach, gdzie masz swój temenos i ołtarz pachnący kadzidłem. Tak modlił się ten starzec, ale ty nie spełniłeś jego pragnienia. A teraz skoro nie wrócę do miłej ziemi ojczystej, Patroklosowi jako herosowi zamierzam ofiarować włosy, żeby je sobie wziął”. Tak powiedział i w dłoniach miłego towarzysza złożył włosy, a im wszystkim zebrało się na płacz.

Ścięcie włosów przez Achillesa oznacza akceptację swej śmierci na polu walki. Achilles dobrowolnie pozbawia się powrotu do ojczyzny. Wobec przedstawionej

mu w przepowiedni możliwości wyboru swego losu decyduje się pod wpływem straty przyjaciela na własną śmierć. W ujęciu Homera wybór pośmiertnej sławy odgrywa wtórną rolę w odniesieniu do przyjęcia wczesnej śmierci. Decydując się na ten krok, pozostawia niezrealizowaną obietnicę złożoną bogowi rzeki Sperchejos ofiarowania pięćdziesięciu baranów. Te pięćdziesiąt baranów oznaczających życie i powrót do domu zostaje zastąpione pięćdziesięcioma dniami dopełniającymi wybór i okoliczności wyboru swej śmierci przez Achillesa. Analogicznie do *Odysei* liczba świní pożeranych przez zalotników — trzysta sześćdziesiąt, każdego dnia zjadana była jedna świnia, postrzegana była przez Murraya jako znak upływającego czasu powrotu Odysa<sup>131</sup>. Dni te stanowią hekatombę ofiary samopoświęcenia Achillesa, a samopoświęcenie jest istotnym warunkiem (o ile nie warunkiem *sine qua non*) dostąpienia kultu herosa.

Liczba pięćdziesięciu dni wydaje się nieprzypadkowa i analogiczna do pięćdziesięciu miesięcy wyznaczających okres *penteteris*. Harrison oraz Cornford znajdują dla niego odpowiedniki w mitach o pięćdziesięciu córkach Endymiona i Selene oraz o pięćdziesięciu córkach Danaosa. Mity te funkcjonują w kompleksie wierzeń o zaślubinach solarno-lunarnych i związanym z nimi okresem przejścia.

Jedną z charakterystycznych cech stylu Homera jest dublowanie scen i postaci. Dublowane sceny i postaci nigdy nie są identyczne, lecz poddane są modalnym przeobrażeniom, często osadzonym na grze podobieństw i opozycji. Konstruowanie tych scen nierzadko przypomina dzielenie jednej sceny, a nawet zestawów scen na dwa równorzędne. *Exempli gratia* rezultatem sceny zgromadzenia zwołanego przez Achillesa jest wycofanie się z walki tego bohatera i buńczuczne zapowiedzi Agamemnona, że poradzą sobie w boju bez niego. Z natury rzeczy jest to więc scena wystarczająca, by bezpośrednim jej następstwem była scena posłania przez Agamemnona wojska achajskiego do walki. Z pewnych jednak względów Homer wolał dosztukować jeszcze jedną scenę zgromadzenia Achajów, na której Agamemnon podnosi morale swych wojsk. Logicznie rzecz biorąc, ta scena jest zupełnie zbędna, powoduje też dysonans wobec cytowanego wcześniej stwierdzenia, że Achilles pozostawał przy okrętach, odstępując od udziału w walce i w radzie. Scena ta bowiem sprawia na odbiorcy wrażenie, jakby żadne walki nie były w ogóle w tym czasie prowadzone. Ma ona jednak uzasadnienie nie tyle w dramaturgii zdarzeń, ile w ujawnieniu odbiorcy pewnej konsekwencji psychologicznej zgodnej z intencjami autora pieśni. Zamiast przedstawić wprost nastrój zniechęcenia w wojsku i obawy, a nawet rozczarowanie postawą Agamemnona, wynikające z doprowadzenia do wycofania się Achillesa z walki, pieśniarz przedstawia w nowej scenie zgromadzenia złe nastroje w armii przekształcone gwałtownie w powszechny optymizm dzięki sprowokowaniu żołnierzy do ucieczki i zawróceniu ich przez interweniującego Odysusa. Ponadto pieśniarz zestrza tę drugą scenę zgromadzenia z przedstawieniem epizodu gniewu Achillesa w perspektywie całej wojny. Za jej pomocą

<sup>131</sup> MURRAY 1907, 212.

zespala także wstrzymanie początku niekorzystnych dla Achajów walk z oczekiwaniem na powrót bogów z ziemi Etiopów, by mogła być przedłożona Dzeusowi prośba Achillesa. Z punktu widzenia ciągłości narracji to oczekiwanie jest jednak również zbędne.

Moim zdaniem układ odcinków czasowych pełni funkcję ważniejszą niż układ treści przekazanej nam monumentalnej wersji pieśni. Aby doprowadzić do spełnienia prośby Achillesa, nie potrzeba trzech dni bitwy. Te trzy dni potrzebne są do budowania nastroju grozy, który osiąga szczyt w momencie, gdy Hektor dochodzi do linii okrętów achajskich i podpala pierwszy z nich. Zamiast Achillesa do walki wkracza wówczas Patroklos. Ta scena przesuwana w czasie powrót do walki Achillesa, ale zarazem odgrywa ważną rolę antycypacji jego śmierci, która w zamierzeniu autora tylko w ten sposób funkcjonuje w obrębie utworu. Zanim też Achajowie ponieśli klęskę, wynik pierwszego dnia zmagania pozostaje nierozstrzygnięty. Ten pierwszy dzień bitwy pełni dwie ważne funkcje związane z przedstawieniem epizodu w perspektywie całej wojny: dokumentuje moralne prawo do zwycięstwa Achajów (pojedynek Parysa z Menelaosem, zdradziecki strzał Pandara), zapowiada ich przewagę i zwycięstwo w całej wojnie. Pełni też niezwykle istotną funkcję w przedstawieniu tematu pieśni: aristeja Diomedesa stanowi z jednej strony kontrast dla zachowania Achillesa, snując projekcję heroizmu, który może osiągnąć młody bohater w walce, z drugiej zaś w modalnej wersji antycypację śmierci Patroklosa i Achillesa<sup>132</sup>. Pierwszy i drugi dzień walki stanowią retardację akcji przez zdublowanie scen klęski Achajów i śmierci Achillesa-Patroklosa.

Układ treści jest podporządkowany strukturze periodycznej. Dni 22 = 6 „zbieranie poległych i kremacja ciał” i 23 = 7 „grzebanie popiołów skremowanych wojowników; budowa muru i fosy” są typowym następstwem sceny bitwy, zakończonej śmiercią bohatera. Wniosek ten nasuwa porównanie:

dni po śmierci Patroklosa

— 27 = 11 „łożenie Patroklosa na stosie; kremacja jego zwłok”

— 28 = 12 „grzebanie popiołów skremowanego Patroklosa; igrzyska ku jego czci”

dni po przywiezieniu zwłok Hektora i dziewięciu dniach na ścinę drzew

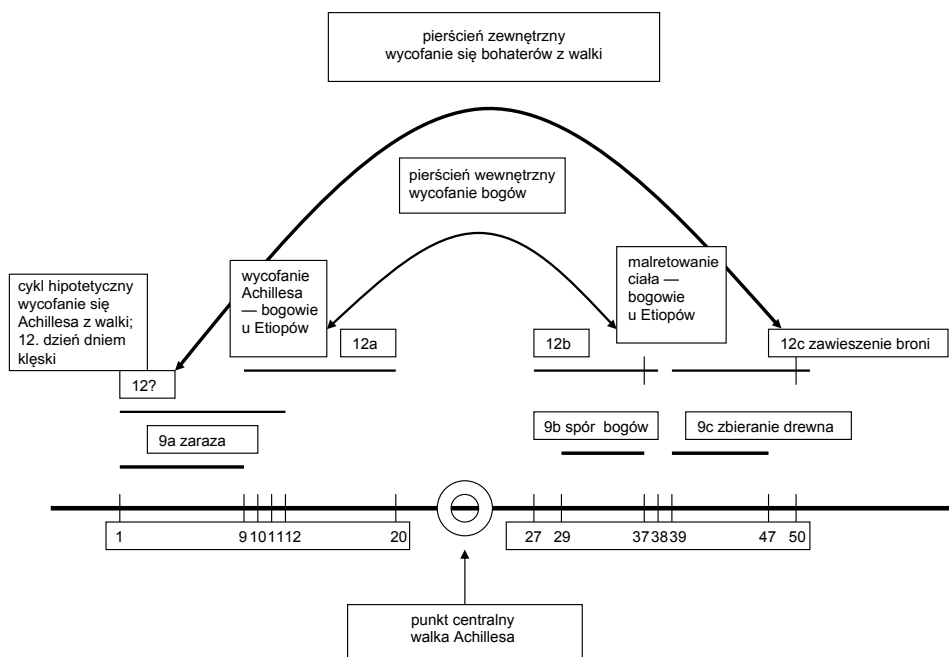
— 48 = 15 „łożenie Hektora na stosie; kremacja jego zwłok”

— 49 = 16 „grzebanie popiołów skremowanego Hektora; stypa”.

Można zaobserwować, jak jeden element wykazuje większą modalność niż pozostałe: po pogrzebaniu popiołów w pierwszym wypadku mamy budowę muru i fosy, w drugim igrzyska ku czci poległego bohatera, w trzecim stypę po bohaterze. Niemniej jednak wydaje się, że wspomniany element jest konieczny; pieśniarz

<sup>132</sup> Vide rozdział V.

nie może przedstawić tych dni bez dodatkowego elementu. Podobnie nie może przedstawić śmierci na polu walki bez następstwa dwóch dni przeznaczonych na kremację i grzebanie popiołów.



Układ okresów w strukturze kompozycji pierścieniowej *Iliady*

Opracowanie własne

Jeżeli przyjrzymy się rozstawieniu cykli w przestrzeni kompozycyjnej *Iliady*, zauważamy, że odgrywają one rolę priorytetową w organizacji tekstu. Dwa okresy dwunastodniowe z drugiej części utworu spotykają się w tym samym punkcie co odpowiednie okresy 9 + 1 dni: na styku 38.–39. dnia narracji. Widać, że nałożenie się na siebie tych dwóch rodzajów okresów pozwala na jednoczesne przedstawienie zdarzeń w świecie bogów i świecie ludzi. Skoro nieobecność bogów prowadzi do skrzywdzenia Achillesa, tę analogię okresów możemy przyjąć także w pierwszej części utworu, choć nie jest już tak wyraźnie zaznaczona. Ważniejsze jednak, że okresy ustawione są również według zasad kompozycji pierścieniowej. W pierścieniu wewnętrznym mamy paralelne okresy dwunastodniowe wycofania się bogów odwiedzających szczęśliwych Etiopów. Oznacza to przede wszystkim czas, w którym bogowie nie wtrącają się do wojny, co procentuje pojawieniem się haniebnego czynu. Z kolei pierścień zewnętrzny koncentruje się na wstrzymaniu się ludzi od walki. Zadeklarowanemu przez Achillesa zawieszeniu broni z końcowej partii utworu odpowiada okres zarazy i decyzja wycofania się Achillesa z walki. Centralny punkt kompozycji przeznaczony jest na walkę Achillesa. Przesunięcie w obrębie

pierwszej części, powodujące zazębienie się dwóch okresów, daje miejsce w środkowej części utworu na ekstraordynaryjne rozwinięcie tej walki.

Suma czterech dwunastodniowych okresów wynosi 48 dni. Jeżeli analogia do mitycznego reprezentowania pięćdziesięciu miesięcy okresu olimpiady jest słuszna, to znajdujemy dla tej liczby odpowiednik w czterdziestu ośmiu córkach Danaosa, wystawionych według świadectwa Pindara *P* IX 112–125 jako nagroda w biegu dla zalotników. Scholia do Pindara wyjaśniają, że liczba córek jest pomniejszona, gdyż Hypermnestra i Amymone były już zamężne. Cornford ocenia, że te dwie brakujące oznaczają pierwszy i ostatni miesiąc *penteteris*, ponieważ te dwie dziewczyny były zaślubione słońcu<sup>133</sup>. Liczba 12 może wiązać się z cyklem solarnym. Pindar zaświadcza, że trasa wyścigu kwadryg wynosiła dwanaście okrążeń, co nawiązuje do wędrówki Słońca (*O* III 33–34 *δωδεκάγναμπτον περι τέρμα δρόμου / ἵππων* ‘wokół słupa okrążanego dwanaście razy w biegu koni’; *cf.* *O* VI 75; II 50)<sup>134</sup>.

To powiązanie czasu epickiego z cyklicznym kalendarzem solarnym i lunarnym nie oznacza, że należy wyciągać z tego wnioski o solarno-lunarnym pochodzeniu bohaterów eposu, czyli z praktykowanym powszechnie do drugiej wojny światowej utożsamianiem ich z bóstwem Słońca lub Księżycy. Chodzi tu raczej o naturalne dla ówczesnej mentalności kształtowanie tła przebiegu wypadków opisywanych w eposie i nadawanie im kosmicznego wymiaru<sup>135</sup>. Nie jest to już mgliste wyobrażenie czasów początku, lecz odradzający się cykl istnienia powtarzający się od początku czasów. Bohater epicki nie jest już przecież postrzegany jako bohater kulturowy, łączony z czasem początku, ale nie traci zupełnie tej roli inicjatora zdarzeń determinujących życie plemienia lub narodu. Bohatera epickiego wprzęga się zatem raczej w kosmiczno-religijną strukturę czasu.

## Przypuszczalny pierwotny kształt akcji

Nie wydaje się zatem właściwa opinia, że symetryczność *Iliady* była zamierzona dla niej jako dla dzieła monumentalnego. Wręcz przeciwnie, zamieszczenie w regularnym rozkładzie chronologii periodycznej w środkowej części utworu wskazuje na to, że monumentalność *Iliady*, jak miemam, musiała oprzeć się na symetryczności innej niż ta tradycyjna, wymierzana równymi cyklami. Wydaje mi się, że dość prosty układ cykliczny został tu zakłócony przez rozczłonkowanie tematów i rozbudowanie narracji. Sama idea symetryczności pieśni wydaje się jednak dużo starsza niż okres stylu geometrycznego w malarstwie greckim. Być może funkcjonowała ona zawsze w greckiej pieśni epickiej, odkąd tylko można datować jej rozwój.

<sup>133</sup> CORNFORD 1927, 232. Cornford sugeruje jednak, że 48 stanowi sumę trzech szesnastek, przez analogię do Szesnastu Kobiet na Igrzyskach Heraje w Olimpii.

<sup>134</sup> CORNFORD 1927, 228.

<sup>135</sup> O podobieństwach w ukazaniu przedziałów czasowych trzy-, siedmio- i dwunastodniowych w poezji bliskowschodniej i możliwym wpływie tych literatur na Homera *vide* WEST 1997, 250–251.

Można by się pokusić o próbę odtworzenia pierwotnego układu chronologii periodycznej, choć nie wiadomo, czy dalej byłaby to ta sama pieśń, którą znamy jako *Iliadę*.

Można przypuszczać, że okres 9 + 1 zasadniczy dla konstrukcji utworu postępował pierwotnie w kolejności:

- 9 dni wstrzymywania się Achillesa od walki; 9. dzień narracji jest dniem klęski Achajów i śmierci jego przyjaciela
- 1 dzień na powrót Achillesa do walki i zemstę na Hektorze
- 1 dzień na kremację przyjaciela
- 1 dzień na grzebanie popiołów i igrzyska na cześć Patroklosa.

Ten zasadniczy dla narracji period dwunastodniowy miałby swoją kontynuację w następnym, obejmującym w *Iliadzie* maltretowanie zwłok Hektora i wydanie zwłok ojcu (od 28. do 39. dnia narracji). Zauważmy, że ten zasadniczy period odpowiada w swojej treści fabule *Aithiopydy* (utwór ten, przypomnijmy, w opinii neoanalityków zawierał fabułę priorytetową dla *Iliady*). Nie mamy co prawda informacji co do dni, w których zamierzona jest jej akcja, ale chronologia wydarzeń jest bardzo podobna: 1) przybywa Memnon i następuje wycofanie się Achillesa z walki; być może dziewiątego dnia następuje klęska Achajów i śmierć przyjaciela Achillesa — Antilochosa, 2) następnego dnia zapewne ma miejsce powrót na plac boju Achillesa i pomszczenie śmierci przyjaciela, okupione jednak śmiercią Achillesa, 3) śmierć Achillesa należy chyba lokalizować w tamtym właśnie dziesiątym dniu, ponieważ jedenasty zarezerwowany jest dla pogrzebu i kremacji Antilochosa i Achillesa, 4) dwunasty dzień zaś na igrzyska ku ich czci, a zapewne również przez analogię do *Iliady* na poprzedzające je grzebanie popiołów, co ma prawdopodobnie związek z obrazem unieśmiertelnienia Achillesa: przeniesienie go przez Tetydę na wyspę Leuke.

Ten hipotetyczny period *Aithiopydy* odpowiadać mógłby periodowi pra-*Iliady*, który kończyłby się śmiercią Patroklosa, reprezentującą w *Iliadzie* śmierć samego Achillesa<sup>136</sup>. Nie wiemy, czy odpowiadało coś w symetrii temu periodowi *Aithiopydy*, ale dość szczegółowe informacje co do epizodu Pentezylei z początku tego dzieła dają podstawy, by przypuszczać, że jego konstrukcja również była cztero-periodowa. Jaki jednak rzeczywisty kształt miało to dzieło, nie można wiarygodnie ocenić, ponieważ nie można stwierdzić, jak kontynuowana była fabuła. Spór o zbroję Achillesa z pewnością nie mógł kończyć pieśni oralnej. Prawdopodobnie streszczenie Proklosa urywa się w tym miejscu, bo dalszy rozwój akcji miał być przedstawiony w streszczeniu *Małej Iliady*<sup>137</sup>.

Układ przyjęty w *Iliadzie* Homera wydaje się tracić tę pierwotną strukturę na rzecz multiplikacji treści i dramaturgii wydarzeń. Czterdziestoośmioldniowy czas

<sup>136</sup> Ta fundamentalna dla neoanalizy koncepcja czerpie inspirację z obserwacji SCHADEWALD-TA 1951, 166–172.

<sup>137</sup> BURGESS 2001, 22–24 zwrócił uwagę na nedorzeczne zachodzenie na siebie fabuły tych dwóch utworów (*Mała Iliada* zaczyna się sporem o zbroję).



*Iliady* okalają dwa wydarzenia: znieważenie kapłana Apollona, Chryzesa, w pierwszym dniu i zapowiadana śmierć Achillesa w dniu pięćdziesiątym. Wydarzenie pierwszego dnia tylko pośrednio prowadzi do mającego nastąpić rozwiązania w dniu ostatnim. Istotniejszy powód jest wzmiankowany w inwokacji — znieważenie Achillesa, tyle że nie jest ono lokowane na początku narracji. Śmierć Achillesa została więc wyodrębniona ze schematu periodu i przesunięta w czasie na koniec narracji, stając się celem, do którego narracja zmierza. Śmierć przyjaciela nie tylko wywołuje powrót Achillesa do walki, ale i zastępuje śmierć tego bohatera. Schemat, jak widać, wykazuje się modalnością podobną do modalności formuły i scen typowych. W tym przypadku obserwujemy synkretyzm funkcyjny w scenie śmierci przyjaciela. Klęska Achajów, Śmierć przyjaciela i Zemsta zostały w *Iliadzie* nadzwyczajnie rozciągnięte w narracji, zwiększając nawet liczbę dni przypadających na te elementy do sześciu (od 5 do 10 dnia). Mimo to obserwujemy dalej dość wyraźnie obecność czterech zazębiających się periodów dwunastodniowych.

Jeżeli więc pierwotnie „pieśń *Iliady*” była zamierzona na cztery dwunastodniowe cykle, a każdy z nich stanowi rozbudowanie cyklu  $9 + 1$ , zyskiwalibyśmy magiczną w funkcji liczbę  $4 \times 12$ , czy może raczej  $4(9 + 1 + 1 + y)$ , gdzie realizacja ostatniego dnia („y”) stanowiłaby początek nowego cyklu. Nie znaczy to bowiem wcale, że przy liczeniu linearnym musiałaby obejmować 48 dni. Precyzyjniej patrząc, byłyby to dwa cykle po  $2 \times (9 + 1 + 1 + y)$ , zachowujące regułę symetrii. Wobec magiczności uwikłanych w budowę periodyczną liczb nie wydaje się właściwe, by uważać, że struktura czteroperiodowa została wprowadzona jedynie dla stworzenia monumentalnego dzieła. Budowa ta wydaje się analogiczna do podwojenia cyklu *octaëteris* w konstrukcji cyklu epickiego o Wojnie Trojańskiej, jeżeli przyjmiemy analogię liczby dni do liczby lat.

### 3. Jak powstaje cykl. Epizod w perspektywie całości.

#### Ustalenie treści poematów cyklicznych

Idea symetryczności przenika całą *Iliadę* i nie ogranicza się bynajmniej do zbalansowania czasu akcji. Ponieważ jest to materiał już dobrze opracowany, pozwolę sobie jedynie na sumaryczne zestawienie najważniejszych rezultatów.

O uznaniu symetryczności dzieła decyduje przede wszystkim równowaga między scenami pierwszych trzech i ostatnich trzech ksiąg<sup>138</sup>.

1. Ks. I — Agamemnon odrzuca błagania i okup Chryzesa i nie oddaje mu córki; XXIV — Achilles przyjmuje błagania i okup Priama i wydaje mu ciało syna. W obu przypadkach akcję porusza Apollon: w I 43–52 wysłuchuje modlitwy Chryzesa, zstępuje z Olimpu i sieje śmierć w obozie Greków; w XXIV 33–54 Apollon

<sup>138</sup> Vide SCHEIN 1997, 345–348.

gani innych bogów za wspieranie Achillesa w pohańbieniu zwłok Hektora, rozpoczyna dyskusję, która kończy się decyzją Dzeusa, by przyjąć okup za ciało.

2. Sceny na Olimpie na początku XXIV i na końcu I. W obu księgach spotkanie Dzeusa z Tetydą. Wspólny jest temat rozmowy — Achilles.

3. Ks. II i XXIII: opisy greckiej armii w jej ogromie — katalog okrętów wprowadza głównych dowódców, w XXIII na igrzyskach ku czci Patroklosa następuje jak gdyby ich pożegnanie.

4. Ks. III i XXII: pojedynki Parysa i Menelaosa oraz Hektora i Achillesa. Pierwszy sygnalizuje początek wojny, drugi jej koniec.

Paralelizm scen opiera się nie tylko na podobieństwie, lecz także na odwracaniu sytuacji i znaczeń. *Exempli gratia*, wizyty Tetydy na Olimpie kontrastują z sobą. Za pierwszym razem bogini przychodzi tam sama ukradkiem, zanoszą prośbę swojego syna do władcy Olimpu i jej wizyta zostaje z irytacją przyjęta przez Herę, doprowadzając do kłótni małżonków. Za drugim razem Tetyda zostaje zaproszona na Olimp, to nie ona prosi, lecz jest proszona przez Dzeusa o interwencję u swego syna, a wchodząc do pałacu, zostaje mile podjęta przez Herę, działającą w zgodzie z zamiarami małżonka. O ile też na początku Tetyda zanoszą prośbę Achillesa do Dzeusa, o tyle na końcu przychodzi do syna z poleceniem/prośbą od tego boga<sup>139</sup>.

Wiele z tych elementów kompozycji pierścieniowej stanowi zbiór czytelnych już na pierwszy rzut oka aluzji odnoszących się do początku (ks. II–IV) i końca wojny (głównie w ostatnich księgach). Aluzje te są oczywiście różnego charakteru, ale zajmijmy się najpierw tymi najbardziej znamienymi.

System aluzji pozwala autorowi umieścić *Iliadę* w cyklu jako dygresję w historii całej wojny. Aluzje przyjmują różną formę: krótkich napomknien w wypowiedzi bohatera, znamienych charakterystyk w porównaniach<sup>140</sup>. Znajdują się pośród nich całe sceny sugerujące wypadki z początku wojny. Katalog Okrętów II 494–760 odpowiada prawdopodobnie tradycyjnemu opisowi greckiej floty w Aulidzie. Pojedynek Menelaosa z Parysem z ks. III, sensowny we wstępnej fazie całej wojny, wsparty jest takimi sugestiami jak przypomnienie przez Antenora poselstwa Odyszeusza i Menelaosa. Teichoskopia Heleny, przedstawiająca niedorzeczne wręcz po dziewięciu latach zapoznanie się Trojan z wodzami najeżdżających ich kraj wojsk. Helena dziwi się nawet, że na polu bitwy nie ma jej braci Polideukesa i Kastora. Scena teichoskopii głównej bohaterki, która rozpoznaje wodzów wojsk przybyłych do jej odbicia po porwaniu, okazuje się typowa dla epiki indoeuropejskiej. Jamison znalazła dla niej bowiem niewątpliwą paralelę w teichoskopii Draupadi obserwującej przybyłych w celu jej uwolnienia braci Pandawów<sup>141</sup>.

<sup>139</sup> Znaczenie paralelizmu scen wykupowania dzieci przez starców będzie przedmiotem rozważań w rozdziale VI.

<sup>140</sup> *Vide* KULLMANN 1968.

<sup>141</sup> JAMISON 1994.

Wszystkie wymienione sceny są nie tylko odpowiednie dla innych miejsc w cyklu, lecz wprost wyjęte z nich, i — jak to sugerowali neoanalitycy — zostały jak gdyby wstawione w narrację pieśni o gniewie Achillesa. Epos oralny jest zgodnie z ustaleniami Lorda zbiorem tematów ułożonych w odpowiedniej kolejności, tworzących razem pewną dramatyczną całość. Pominięcie jakiegoś tematu lub choćby jakiegoś istotnego dla niego elementu stanowi w oczach pieśniarza o błędzie, wręcz zepsuciu pieśni przez pieśniarza. Taka sama opinia spotyka pieśniarza, gdy dodaje do pieśni coś, czego tam wcześniej nie było. Nieustannie zaprzysięgają się bowiem, że ich wykonanie pieśni jest wiernym jej odtworzeniem słowo po słowie. Nie zmienia to faktu, że chcący czy niechcący dokonują takich przekształceń, w wyniku czego utwór poezji oralnej cechuje modalność i wielopostaciowość.

Co to właściwie oznacza, że powyższe sceny zaczerpnięte zostały z innych miejsc przynależnych im w cyklu? Na pewno nie można wyobrazić sobie tego w sposób, w jaki czynili to neoanalitycy, których zdaniem poszczególne sceny wzorowane były na paralelnej scenie z *Kypriów* lub *Aithiopydy*. Sceny te stanowiły zapewne tematy wielu pieśni, których akcja wiązała się z początkiem Wojny Trojańskiej.

Nie wiemy, czy przeniesienie ich do pieśni opisującej etap końca wojny jest zabiegiem typowym czy nietypowym dla greckiej pieśni oralnej<sup>142</sup>. Z pewnością jednak jest to zabieg analogiczny do wykorzystywania wielu innych aluzji pozwalających umieścić utwór w czasoprzestrzeni cyklicznej. Wstawienie tych scen, usprawiedliwione z punktu widzenia koncepcji symetrycznego dzieła, we współczesnej ocenie może wydawać się sztuczne. Zaznaczona zostaje jedność dzieła, która stała się normą dalszej tradycji literackiej, ponieważ wyznaczyła ramy samodzielnego dzieła literackiego. Nie jest jednak pewne, czy jest to jedność nowego typu, czyli, czy stanowi innowację Homera.

Możemy postawić pytanie, czy jeżeli możliwe są inne wersje *Iliady* traktowanej jako pieśń tradycji oralnej<sup>143</sup>, to czy obecność tych scen w posiadanej przez nas wersji jest wtórna. Sceny te wyglądają na uzupełniające całość zapożyczenie, ale czy *Iliada* jako pieśń tradycji oralnej, o ile taka istniała, musiała być pozbawiona tych tematów? Organizacja tekstu *Iliady* pod kątem zbalansowania symetrycznego okazała się pierwotna, a nie wtórna, przemawia to więc za tym, że przy wyodrębnianiu pierwotnej wersji *Iliady* musimy zakładać jej symetrię, gdyż odpowiadające w symetrii scenom początkowym sceny z końca utworu są dobrze wpasowane w treść. Jeżeli na przykład przedstawieniu wodzów w części początkowej (katalog okrętów, teichoskopia) odpowiada „pożegnanie” ich w scenie igrzysk na pogrzebie Patroklosa, w której kolejne występy bohaterów są konsekwentnie zapowiedzią ich przyszłych losów w fabule cyklu, to wykorzystanie tych aluzji sięgających poza utwór jest o wiele spójniejsze w tym wypadku z narracją całości, ponieważ tematu po-

<sup>142</sup> DOWDEN 1996, 55–58 wychodzi z założenia, że taka próba przedstawienia całości wojny dzięki aluzjom wynika z typowego już dla stylu indywidualnego nawiązywania do innych utworów epickich. Tym samym *Iliada* jest czymś, co odbiega od tradycji oralnej.

<sup>143</sup> Jak sądzi wielu oralistów, np. Nagy, Dué, Burgess, Slatkin.

grzebu Patroklosa nie ma powodu uważać za nienależący do tradycyjnego zestawu tematów pieśni o gniewie Achillesa. Pogrzeb jest konsekwencją śmierci Patroklosa, a igrzyska częścią pogrzebu, najistotniejszą z punktu widzenia narracji epickiej.

Sceny te, jak zauważyliśmy, „rozciągają” akcję *Iliady*, dając odbiorcy świadomość początku wojny i jej końca. Można więc postawić tezę, że powodem do wstawienia tych obcych scen w strukturę *Iliady* mogła być tylko chęć przedstawienia wizji całej wojny w perspektywie jednego epizodu. Jeżeli struktura symetryczna zawierająca odniesienia do faktów początku i końca wojny jest tradycyjna, istnieje możliwość, że w ogóle opowiedzenie historii w pieśni wymagało przedstawienia jej w perspektywie całej wojny<sup>144</sup>.

Najbardziej typowym schematem narracji w epickiej pieśni oralnej jest historia wydobycia się z niewoli męża, który wraca do domu, mści się na konkurentach starających o jego kobietę i wiąże się z nią na powrót. Zazwyczaj po przedstawieniu na początku cierpienie bohatera w niewoli podane jest wyjaśnienie, jak w tej niewoli się znalazł, na jaką wyprawę podążył, z kim i przeciw komu, i jaki był jej wynik. Są to oczywiste wyjaśnienia, niezbędne dla słuchacza, który musi mieć do czynienia z konkretnym bohaterem i konkretną sytuacją, a nie jakąś bezosobową i beczasową, z którą nie mógłby się utożsamić. Dowiadujemy się też, kogo zostawił w domu i w jakich okolicznościach. Informacje te zakreślają ramy czasowo-przestrzenne dzieła. Może się jednak przecież zdarzyć, że bohater takiego utworu jest już postacią znaną słuchaczom z innych pieśni. Znaną na tyle, że znają oni jego charakter, czy też może typizujące go cechy, stąd czytelne w odbiorze są dla nich dystynktywne epitety, którymi jest konwencjonalnie określany. Taka pieśń stanowi wtedy jeden z epizodów związanych z postacią tego bohatera. W *Odysei* informacje o udziale Odyseusza w Wojnie Trojańskiej są rozproszone i mają one charakter jedynie aluzyjny, wspierający właściwą narrację dzięki wydobyciu paraleli między tym, czego dokonał Odyseusz na wojnie, a tym, czego dokonać ma na Itace. Świadczy to o zakładaniu przez pieśniarza wiedzy u słuchaczy o dziejach samej wojny i udziale w niej tego bohatera. Nie są to też informacje, które odbiorca mógłby znać jedynie z *Iliady* (oczywiście motyw uwięzienia jest w *Odysei* oddzielony od motywu wojny, gdyż Odyseusz pozostaje w niewoli nie u wroga, lecz u nimfy Kalypso). O stopniu ustalenia fabuły cyklu w tradycji świadczą jeszcze wyraźniej wprowadzenia oznaczające miejsce, od którego zaczyna się pieśń (w pieśni Demodoka — „a zaczął od tego, jak...”; w inwokacji do *Iliady* — „od tego momentu gdy stanęli w sporze naprzeciw siebie Agamemnon i Achilles...”). W strukturze inwokacji pełnią one funkcję desygatora początku narracji.

Pojawia się problem, jak powstała taka w wysokim stopniu komplementarna struktura cyklu, w której funkcjonować mogą poszczególne pieśni, skoro niewłaś-

<sup>144</sup> LORD 1960, 187 postrzega taką konstrukcję *Iliady*, obejmującą wydarzenia, które lokować należałoby w początkach wojny, jako efekt dostosowania pieśni do obowiązkowego w schemacie długiego okresu. Jeżeli przyznać mu rację, ujmowanie w perspektywie całej wojny epizodu miałyby właściwie charakter obowiązkowy.

ciwe okazały się poglądy, że powstała ona na podstawie pieśni Homera (zakładany epigonizm poematów cyklicznych) oraz że poprzedzał dzieła Homera jeden utwór obejmujący całość Wojny Trojańskiej, do którego aluzyjnie nawiązuje *Iliada* (Schmidt i Stählin)<sup>145</sup>. Za pierwszy pewnik musimy przyjąć, że istniało wiele pieśni składających się na cykl, a poprzedzających *Iliadę*. Oczywiście gdzieś u korzeni cyklu musiała znajdować się jedna pieśń przedstawiająca porwanie Heleny i wyprawę Achajów przeciw Troi (nazwijmy ją pieśnią podstawową), ale na pewno ten stan rzeczy nie poprzedza bezpośrednio *Iliady*.

Pierwsze pieśni z tego tematu musiały z pewnością znajdować epizod w kontekście całej wojny. Proces kształtowania się cyklu jest być może jeszcze istotniejszy dla literatury jako zjawiska niż proces ukształtowania się dzieła monumentalnego. Jest on dwutorowy: z jednej strony dodane epizody tworzą nowe pieśni, bezpośrednio niezależne treściowo od pieśni głównej o wojnie, z drugiej zaś skoro wiele pieśni może opierać się na tym samym schemacie, powtarzanie schematu pieśni głównej w obrębie tej samej fabuły Wojny Trojańskiej „rozciąga” tę wojnę, mimo że nie oznacza to, żeby miała w czasie rzeczywistym trwać dłużej niż wojna zakreślona w pieśni głównej. *Iliada* może na przykład mówić o rychłej śmierci Achillesa, która ma się zdarzyć najprawdopodobniej następnego dnia po stypie po Hektorze, czyli następnego dnia po zakończeniu akcji *Iliady*, mimo że jego śmierć w *Aithiopidzie* poprzedza wiele wypadków, prawdopodobnie również rozciągniętych w czasie. Opowieść o przybyciu na dwór trojański królewicza Parysa z wygnania na górze Ida może pełnić funkcję samoistnej pieśni, choć może też funkcjonować jako dygresja w innej pieśni. Sam przebieg działań wojennych jednak jest przedstawiony zawsze w tym samym schemacie: Achilles zabija wodza sprzymierzeńców i syna króla Priama. Postać Achillesa może być zastąpiona, np. po jego śmierci przez syna Neoptolemosa lub Patroklosa, zapowiadając jego śmierć. Powielany schemat podlegał także nieustannej modalności, dlatego mógł zapewne odstępować od schematu pierwotnego, a niewykluczone, że burzyć go w ciągłych przekształceniach.

## Jakim zestawem pieśni był cykl — w jaki sposób tworzą całość

Na początek wróćmy do kwestii porównania cyklu z innymi zbiorami pieśni oralnych. Jak trudne jest skonstruowanie spójnej fabuły unaocznia *Kalewala* oparta na przekazach ustnych i próbująca z ich niejednolitej treści wydobyć jakiś powiązany ciąg narracyjny. Poematy Cyklu Trojańskiego, podobnie jak *Mahabharata*, były podporządkowane ciągłości narracji i ciągłości fabuły w zupełnie inny sposób. Nie może chodzić o taką ciągłość fabularną, jaką daje streszczenie cyklu Proklosa, ponieważ jego autor patrzy na treść poematów cyklicznych jako na uzupełnienie *Iliady*.

<sup>145</sup> Mielibyśmy bowiem do czynienia z czymś w rodzaju nawiązywania literackiego do znanego dzieła, gdy tymczasem tu mamy ciąg aluzji przywoływanych *ad hoc*, odnoszących się do zakorzenionego w tradycji zbioru faktów. Tradycja zaś nie mieści się w jakimś konkretnym utworze, lecz jest przywoływana do życia w każdorazowym wykonaniu pieśni opartej na tej tradycji.

dy i podziela już historyczny sposób chronologicznego uporządkowania zdarzeń. Jak wskazuje jednak paralela z *Mahabharatą*, tendencja grupowania epiki w cykl nie mogła być fenomenem specyficznie greckim.

Jonathan Burgess zwrócił uwagę na różnicę między sagą a zespołem mitów cyklu.

Many conceive of the Troy story as saga with detailed commemoration of deeds worthy of notice because they are heroic and noble. If that were so, there could be many different versions of the battles fought in the period of a few weeks in the tenth year of the war. But I view the Troy story as being a series of major actions spread over ten years, each of importance for the overall narrative<sup>146</sup>.

System aluzji zawartych w poematach Homera nie odnosi się do jakiegś ogólnej wizji zdarzeń mitycznych związanych z pewnymi postaciami, lecz do kompleksowego układu treści fabuły mitu przekazanego nam w poematach cyklicznych. Swoboda kreacji poetyckiej jest więc bardzo ograniczona. Pieśń może rozwijać jeden z wątków cyklu, których pieśniarz nie spuszcza z oczu jak z daleka widocznych znaków. Dla pieśniarza są jak fakty historyczne, których nie można zmienić, są też paralelne do elementów pieśni, które to wszystkie muszą w niej zaistnieć. W całej płynnej tradycji oralnej jest to pewna stała, niezależna od ustalenia tekstu na piśmie, którą nazwać można fenomenem fabuły cyklu epickiego. Są to dla pieśniarza znaki σήματα, wytyczające ścieżkę pieśni, a w kodzie epickim symbolizujące blask sławy. Hektor rozważa możliwość własnej wygranej w walce z Achillesem i jego grób byłby dla przepływających kiedyś żeglarzy „z daleka widocznym znakiem”, że tu leży ten, który pokonał Achillesea w walce. W interpretacji Nagya grób stanowiłby znak σήμα dla przyszłych pokoleń dzięki przekazywanej drogą ustną sławie, czyli dzięki pieśni epickiej<sup>147</sup>. Przyjmując to nazewnictwo, można by według mnie sprecyzować, że σήματα to fakty znane z cyklu, do których odnoszą się aluzje w tekście pieśni, pozwalające umieścić ją w tradycji cyklicznej.

Wobec szczupłości źródeł trudno nam ocenić, które z takich zdarzeń czy nawet gestów stanowią σήματα dla pieśniarza i jego publiczności. Na pewno jednak dotyczy to spraw ważnych dla całości fabuły. W naszych ocenach możemy się mylić co do wagi niektórych „znaków”, znaczenie jednych przeceniać, innych nie doceniać. Można również założyć, że ich waga zmieniała się wraz z rozwojem pieśni epickiej, w której niektóre sprawy mogły stawać się istotniejsze od tych istotnych w tradycji wcześniejszej. W perspektywie *Iliady* podstawowe znaczenie mają „śmierć Achillesea” i „zdobycie Troi”, ale dla pieśniarza nie mniej istotne mogły być wypadki wprowadzające te wydarzenia. Jak ważne są dla pieśniarza różnego rodzaju drobiazgi, które skłonni bylibyśmy bagatelizować, niech świadczy analogiczna do bałkańskich pieśni powrotu konstrukcja *Odysei*. Pieśniarz może modyfikować elementy konstrukcji fabuły, ale nie może żadnego pominąć. Przykładowo, w pieś-

<sup>146</sup> BURGESS 2001, 60.

<sup>147</sup> NAGY 1999, 340–342.

niach bałkańskich ważne jest pośród rozpoznań rozpoznanie bohatera przez jego konia. W *Odysei* konie, które zabrał Odys z sobą na wyprawę lub które zdobył w jej trakcie (choćby konie Rezosa), zostały przemilczane (nie przyjmuje nawet od Meneleosa daru zaprzęgu i rydwanu Telemach ze względu na nieprzydatność ich na Itace). Jakkolwiek na scenę rozpoznania bohatera przez wierne zwierzę musi się znaleźć miejsce i Odyseusza rozpoznaje jego wierny pies.

Z badań neoanalityków należy więc wyekscerpować myśl główną, że w *Iliadzie* Homera sposób ukazania przez niego wielu zdarzeń i sytuacji pozostaje w zależności od innych pieśni epickich przedstawiających te same i paralelne fakty z historii walk pod Troją bezwzględnie znany nie tylko pieśniarzowi, lecz także — co ważniejsze — słuchającej go publiczności. W swojej innowacyjności kierował się autor znanej nam wersji *Iliady* zasadą uwypuklania tragizmu i ironii tragicznej. Taka przyczyna tkwi więc na przykład w przedstawieniu przez Homera zaskakujących wyników zawodów podczas igrzysk ku czci Patroklosa (argument wielce eksponowany w argumentacji neoanalitycznej Kullmanna). W wersji typowej, czyli jak w opisie zawodów ku czci poległego Achillesa, zwyciężają najlepsi pośród Greków w danej dziedzinie. Tymczasem w *Iliadzie* najlepszych każdorazowo spotyka niepowodzenie, związane najczęściej z zapowiedzią fatalnych wydarzeń z dalszej części fabuły Cyklu (np. w przypadku Ajasa, syna Ojleusa, Teukrosa czy szczególnego zwycięstwa Antilochosa). Gra ze słuchaczem znającym typowy przebieg sytuacji i najważniejsze fakty to cel przyświecający być może nie tylko Homerowi, ale też każdemu utalentowanemu pieśniarzowi.

Poematy Cyklu Trojańskiego przedstawiają zasadnicze fakty i momenty Wojny Trojańskiej. Burgess przedstawia to metaforycznie, że o ile *Iliada* i *Odyseja* to małe gałęzie, o tyle poematy Cyklu stanowią pień tego drzewa. Świadczy to o tym, że na poematy cykliczne składają się pieśni tradycyjne, obciążone być może niewielkim ładunkiem inwencji poetyckiej. Nie można więc w pełni mówić o ich autorstwie, np. Arktinosa. Jest to nie tylko materiał tradycyjny, lecz także tradycyjny zrąb treści, który mógł oczywiście podlegać pewnym zmianom stosownie do modalności panującej w poezji oralnej.

Niezgodności panujące zarówno w streszczeniu poematów Cyklu, jak i w zachowanych fragmentach, zwłaszcza te dotyczące początków i końców tych utworów, świadczyć mogą o tym, że nie istniały tradycyjne wersje tych utworów obejmujące tak szeroką treść, jak sugeruje streszczenie, lub że istniały różne wersje tych utworów jeszcze w przekazie ustnym. Uчени hellenistyczni nie tylko pragnęli ustalić ze spisanych różnych tradycji tekst tych utworów, jak w przypadku *Iliady* czy *Odysei*, ale również próbowali scalić je w konsekwentną fabułę, na wzór utworów Homera, natykając się na problemy przy oznaczeniu ich początków i zakończeń. Nie może to odnosić się jedynie do manipulowania granicznymi księgami, jak sugeruje Burgess<sup>148</sup>. Pieśń tradycyjna, tzn. oralna, ma swój wyraźny charakterystyczny dla niej

<sup>148</sup> BURGESS 2001, 135–143.

początek i koniec, jakkolwiek płynną postać w jej transmisji mogą one przyjmować. Określenie tych granic pieśni jest jednak czymś z natury innym niż w literaturze pisanej. Przetransponowanie pieśni na potrzeby wydawnicze, jakie kształtowały się w okresie hellenistycznym, mogło prowadzić do takich nieporozumień i zaburzeń. Myślenie o ukształtowaniu fabuły opierało się na poematach Homera, które wpłynęły w jakimś stopniu na wszystkie gatunki literatury greckiej: i poetyckie, i prozatorskie. Jednocześnie do czasu rozwoju retoryki normatywnej wszelkie utwory nie były całkowicie wyemancypowane w układzie treści od tradycji oralnej, jak na to wskazuje choćby struktura dramatu czy historia Herodota. Poematy cykliczne musiały więc, po pierwsze, przyjąć formę dzieł literackich, po drugie forma ta uzależniona była od ich współistnienia, tzn. przekazania całości fabuły Wojny Trojańskiej. Nawet przy istnieniu form już wcześniej spisanych utworów prawdopodobnie różne tradycje obrazowały różny kształt dzieł. Tak wielopłaszczyznowe przedsięwzięcie musiało sprawiać mnóstwo kłopotów. Stąd zapewne niepochlebna opinia środowiska aleksandryjskiego (Arystarch, Kallimach). Pierwszych tego typu zestawień dokonywano być może już w IV w. w Atenach, dochodząc do podobnych wniosków niepochlebnych dla tradycji cyklicznej (świadczenie *Poetyki* Arystotelesa 1451a23–30, 1459a30–b7). Działo się to już pewnie poza tradycją rapsodyczną (Arystoteles reprezentuje rodzaje się zainteresowania filologiczne), lecz z niej również mogły przenikać impulsy do takich porównań i zestawień. Należy pamiętać, że dysponujemy tylko streszczeniami tych utworów i to nie w pełni miarodajnymi, ponieważ oddają one nie tyle treść samych utworów, ile kolejność fabuły Cyklu. Niewykluczone też, że na kształt tych utworów wpłynęły ostatecznie gusta epoki aleksandryjskiej. Usiłowania wydawców mogły zmierzać w kierunku zamknięcia fabuły na sposób literacki, samo następstwo fabuły było bowiem dla nich najistotniejsze. Do takich działań mogła skłonić wydawców hellenistycznych wielowersyjność tych utworów. Nawet więc jeżeli utwory te powstały całkowicie niezależnie od *Iliady*, to jednak w przekazie piśmiennym mogły być potraktowane w sposób zależny nie tylko od treści, lecz także formy *Iliady*.

Jednakże zdanie Arystotelesa i późniejszych oceniających krytycznie wartość literacką utworów polega na pewnym nieporozumieniu. Arystoteles porównuje dostępne mu teksty i stwierdza, że struktura *Iliady* jest wyżej zorganizowana, gdyż paralelna do istotnej dla jego rozważań struktury tragedii. Za to z poematów cyklicznych można „wyciąć” sporo tematów do sporządzenia tragedii (1459<sup>a</sup>30–<sup>b</sup>7; nie ma powodu wątpić w autentyczność tej partii tekstu *Poetyki*, jak czyni to Burgess i inni). W tym sensie *Iliada* koncentruje się na jednym wątku gniewu Achilleusa i daje dramatyczną, a nawet tragiczną perspektywę tego epizodu. Eposom cyklicznym brakuje odpowiedniego udratyzowania akcji i tej perspektywy tragizmu; są za to jak gdyby wielowątkowe. Z punktu widzenia kształtującej się estetyki dzieła literackiego — wadliwe. Ani Arystoteles, ani inni uczeni starożytni nie brali pod uwagę, że udratyzowanie pieśni czy nawet nadanie jej wymiaru tragiczności zależy nie od geniuszu autora, lecz od talentu wykonawcy pieśni — a ojdy, który



kreuje owszem pieśń, przetwarzając ją i rozbudowując na swój sposób, ale pozostając wierny tradycyjnej fabule jako układowi scen i tematów. Ta sama pieśń może więc przybierać kształt rozbudowany i finezyjny, a może też przedstawiać prostą, niewyrafinowaną postać. To samo może dotyczyć poematów cyklicznych i *Iliady*. Możemy przyjąć, że starożytni dysponowali różnymi formami rozwinięcia pieśni tradycyjnych w przypadku poematów Homera i poematów cyklicznych.

Czym zatem należy się kierować, aby przedstawić sobie, jak wyglądały poematy cykliczne?

Po pierwsze, szukając istoty poematu cyklicznego, musimy postarać się odtworzyć jego kształt, kiedy pozostawał jeszcze pieśnią oralną. Należy przy tym wydobyc immanentne struktury pieśni oralnej cyklu, biorąc pod uwagę możliwości zmian wyznaczników strukturalnych na przestrzeni pokoleń. W tym sensie kształt poematu cyklicznego, którym dysponowano w formach pisemnych w starożytności, nie musiał odpowiadać kształtowi pieśni oralnej. Różnice eksponowane przez antycznych badaczy mogły wynikać z niesprawiedliwego i niewłaściwego eksponowania elementów, które dla tradycji pieśni oralnej nie mają większego znaczenia, są natomiast istotne dla estetyki dzieła literackiego. Płynność i modalność pieśni w tradycji oralnej była zjawiskiem niedostrzeganym w swej istocie, a nawet traktowanym jako szkodliwe. Tymczasem ta sama pieśń mogła przejść zasadniczą metamorfozę w wykonaniu uzdolnionego aoidy, nie istniała więc w tradycji oralnej jako coś skończonego i dopełnionego. Taką jednak jawiła się w oczach rodzącej się teorii literatury. Z punktu widzenia tradycji oralnej niedomogi pieśni są pozorne, nie dotyczą nawet pieśni samej, lecz jej wykonania. Jednak z punktu widzenia estetyki dzieła literackiego są to wady zasadnicze, różniące ją definitywnie od dzieł Homerowych<sup>149</sup>. Pieśni „cyklicznej” mógł nawet przyświecać ten sam cel co *Iliadzie*: przedstawienie całej Wojny Trojańskiej w kontekście jednego epizodu (mamy powody uważać tak przynajmniej w stosunku do *Aithiopydy*). Możliwe, że spisane eposy cykliczne *Kypria* i *Mała Iliada* obejmowały swą akcją cały przebieg Wojny Trojańskiej<sup>150</sup>. Wtedy stanowiłyby równie typowy dla pieśni epickiej przykład przedstawienia materiału w stylu katalogowym<sup>151</sup>.

<sup>149</sup> Jeśli zazwyczaj przeciwstawia się prawdopodobny narracyjny charakter stylu poematów cyklicznych obfitującemu w mowy stylowi Homera, niewykluczone, że może również chodzić o zmianę gustów odbiorców, jakkolwiek zaskakujące może się to nam wydawać.

<sup>150</sup> Arystoteles (przywoływany już rozdział XXIII: 1459a30–b7) krytykuje większość poetów za to, że obiektem swej narracji czynią albo jakąś postać, albo jakiś odcinek czasu, tworząc jedną akcję (πράξις) złożoną z wielu epizodów. Jako przykład tej ostatniej podaje *Kypria* i *Małą Iliadę*. BURGESS 1996, 91–96, analizując ten niejasny *passus* (czyżby bowiem np. *Kypria* ogniskowały swą akcję wokół jednego bohatera? Którego?), wnioskuje, że eposy te przedstawiały jednak całą Wojnę Trojańską. Rozbieżności między argumentacją Burgessa a świadectwem Arystotelesa można by anulować przez przyjęcie założenia, że każda z tych pieśni przedstawia swoje wydarzenia w perspektywie całej wojny, osadzając swoją treść w znanym powszechnie ciągu zdarzeń.

<sup>151</sup> BURGESS 1996, 95: „it may well have achieved the charm of catalogue poetry which manages to present in allusive fashion a large amount of information, yet expand at times to present a vivid

Każda taka wielka pieśń stanowiłaby więc również *sui generis kyklos* ‘krąg’ opowiadający całość od początku do końca. W skład takiego *kyklos* wchodziły tradycyjnie kolejne tematy, które mogą być przez aoidę odpowiednio wyeksponowane. Poematy cykliczne nie tyle pokazują, że w ich przypadkach kultura piśmiennicza zaskoczyła je *in statu nascendi*, ile obrazują pewną potencjalność kształtowania się „cyklu”, który w swej istocie nie jest celem wykonawczym pieśniarza. Nie może on przecież wykonać takiego cyklu w całej rozciągłości, a nawet przy różnych wykonawcach jest to mało realne. Wykonawstwo samo nie mogło znacznie odbiegać od tego, co prezentuje *Odyseja* (ks. viii). Jeżeli uznamy pieśni Demodoka za krótkie epizody dotyczące jednej tematyki, to istotną rolę odgrywać może to, że przedstawiane są w pewnej kolejności: pierwsza pieśń odnosi się do początku wojny, trzecia do jej końca. Mielibyśmy więc do czynienia z chronologią „wyższego rzędu”. „Kraż” stanowi może nie tyle rozwiniętą pieśń, ile uporządkowany sposób przedstawienia tych tematów w skali makro. W tym sensie taka pieśń-*kyklos* mogła być deponowana w jakimś środowisku aoidów, jak przekazuje tradycja antyczna, lub powstawać w takim środowisku, jak raczej skłonni jesteśmy podejrzewać. Wszelkie przejścia z tematu na temat i ewentualne luki mogły być w ten sposób zacierane pod kątem jednorodności treści. Taki poemat-*kyklos* nie mógł być postrzegany jako coś nowego (odbiegającego, co gorsza, od tradycji!), gdyż był potencjalnie zawsze zawarty w każdej pieśni przedstawiającej jakiś epizod całości. Kiedy na przykład Demodok zachęcany jest do zaśpiewania pieśni o Koniu Trojańskim, nie śpiewa o całym zdarzeniu i o wszystkich znanych nam aspektach tego tematu; ogranicza się tylko do jednego, odpowiedniego do okazji, choć w perspektywie całej znanej sobie i publiczności fabuły.

Po drugie należy brać pod uwagę różnice strukturalne dzieła literackiego i pieśni w tradycji oralnej. Wyznaczniki strukturalne początku i końca pieśni mogły być dla starożytnych edytorów pieśni cyklicznych niezrozumiałe. Podobnie jak niezrozumiały jest na przykład koniec *Iliady* (zarówno dla starożytnych, jak i nowożytnych uczonych, np. szkoła analityczna — Wilamowitz postulował brak w zachowanej wersji utworu finałowej sceny śmierci Achillesa)<sup>152</sup>. Te różnice wpłynęły na podział jednego tematu sporu o zbroję Achillesa między *Aithiopidę* i *Małą Iliadę*, jeżeli oczywiście takie były rzeczywiście punkty graniczne tych utworów, a nie tylko streszczeń. Z punktu widzenia dzieła literackiego jest to do pomyślenia, zwłaszcza jeżeli organizowane są w perspektywie ciągłości fabuły całej historii Wojny Trojańskiej. Jest to z pewnością niedogodność, lecz dla łączenia fabuły dzieł literackich to zachodzenie na siebie tematów odbywa się stosunkowo niewielkim kosztem. Z punktu widzenia pieśni oralnej dzielenie tematu nie ma żadnego sensu, a właś-

---

encapsulation of some episode”. Wyodrębnienie jakiegoś epizodu na zasadzie rozbudowanej dygresji jest rzeczywiście typowe dla poezji katalogowej — możemy obserwować to w dziełach Hezjoda. Styl prezentowany przez Homera oznacza więc jakby zatrzymanie się na jednym epizodzie, któremu podporządkowuje katalogową całość pojawiającą się u niego jedynie aluzyjnie i funkcjonalnie.

<sup>152</sup> WILAMOWITZ 1916. Podobnie jak „brak zakończenia” *Teogonii* Hezjoda, kontynuowanej jakby w *Katalogu kobiet*.

ciwie jest niemożliwe. Temat sporu jest kluczowy dla struktury greckiej pieśni epickiej i stanowi w pewien sposób podstawę jej istnienia.

Po trzecie i najważniejsze, streszczenie Proklosa dostosowane jest do potrzeb czytelnika *Iliady*. W tym czasie odbiorca *Iliady* musi już dysponować specjalnie spreparowaną wiedzą na temat przebiegu zdarzeń w Wojnie Trojańskiej, inaczej bowiem tekst jest dla niego w znacznym stopniu niezrozumiały. Streszczenie prezentuje również historyczny sposób postrzegania następstwa zdarzeń. Tę historyczną perspektywę zastosować musieli jako pierwsi mitografowie. Jeżeli przedstawić sobie ogrom poezji oralnej i jej wielowersyjność, ustalenie porządku chronologicznego zdarzeń wydaje się niezwykle trudnym zadaniem. Poezja epicka ustalała taką kolejność, tylko opierając się na genealogii. Na ile możemy uzmysłowić sobie na podstawie Apollodora, jak wyglądało dzieło na przykład mitografa Ferekydesa, zauważamy próby chronologicznego uporządkowania materiału mitycznego z niejednokrotnie zaznaczaną wielowersyjnością mitu. Wielowersyjność ta zaznaczana jest zazwyczaj przy rozbieżnych genealogiach. Nie to jest jednak największym problemem tego uporządkowania. Opowieści mityczne zestawiane według genealogii wykazują wzajemną niesynchroniczność, niekiedy nawet daleko posuniętą. Dla poety oralnego to nigdy nie stanowiło większego problemu. Hezjod może wspominać o udziale człowieka — Heraklesa w walce bogów z tytanami — podczas gdy cała walka musiała rozgrywać się z chronologicznego punktu widzenia przed stworzeniem człowieka. Oczywiście niezgodność ta stanowić może problem jedynie wtedy, gdy staramy się mity usystematyzować w kolejności chronologicznej, przyjmując perspektywę historyczną.

Jeżeli weźmiemy pod uwagę, że mity składają się na treść pieśni epickiej, stanowiąc jej zrąb bądź element dygresyjny, a pieśń oralna to pewien twór samoistny i integralny, wtedy zauważamy, że ustanowienie historycznego ciągu narracyjnego, jaki wprowadzają mitografowie, narusza strukturę pieśni. Naruszać będzie również związek tych pieśni, jeśli występuje on między nimi, taki związek, jakim mógł być cykl. Historyczna, tzn. przeprowadzona pod względem „chronologicznym”, narracja mitu będzie przedstawiała go jedynie jednostronnie lub — można by powiedzieć — powierzchownie. Zaspokaja bowiem tylko potrzebę uporządkowania kolejności zdarzeń, potrzebę, która w narracji mitycznej często nie może być nawet zrealizowana. Dla prostego porównania odwołajmy się do tego, jak przedstawiona jest narracja mityczna w *Iliadzie* czy *Odysei*. Od metody mitografów dzieli te utwory przepaść. Sama próba uporządkowania kolejności wydarzeń w Wojnie Trojańskiej na podstawie *Iliady* jest z góry skazana na niepowodzenie. Bez streszczeń służących nam za przewodniki zginęlibyśmy we mgle. Sądzę, że myślenie o odrębności *Iliady* od tradycji także w tym względzie jest dużym nieporozumieniem. Ten styl osadzania zrozumienia bieżących wydarzeń, dzięki aluzyjnemu wskazywaniu na fakty tkwiące w świadomości odbiorców, musiał być tradycyjny, bo wydaje się naturalnym sposobem opowiadania historii, pozwalającym na orientowanie się słuchacza w szerszym znanym mu kontekście.

Proklos wybierał z dostępnych sobie pieśni cyklicznych informacje, które poprzedzałyby lub kontynuowały narrację *Iliady*. Nie interesowało go w żaden sposób oddanie treści poematów cyklicznych, jakimi dysponował, w takim wymiarze, w jakim była ona tam osadzona, lecz interesowało go tylko to, co pomoże czytelnikowi dzieł Homera nawykłemu już do przyjmowania historycznej perspektywy w umiejscowieniu ich w obfitości zdarzeń związanych z funkcjonowaniem opowieści Cyklu Trojańskiego. Nie ma powodu zakładać, że przedstawienie epizodu w perspektywie całej wojny miałoby się ograniczać tylko do *Iliady*. Drugi utwór epicki z tamtego okresu — *Odyseja* — również przedstawia epizod powrotu Odyseusza w perspektywie powrotów pozostałych bohaterów spod Troi. Oczywiście jest on również przypisywany Homerowi, ale, po pierwsze, wspólne autorstwo obu poematów poparte jest znikomą liczbą argumentów rzeczowych, a po drugie nie zmienia to faktu, że nic nie determinuje poglądu, iż za takim układem dzieła stoi koncepcja nowelizatorska odbiegająca od tradycji. Dostrzeżone przez Burgesa fragmenty poematów cyklicznych, które zdają się wykraczać poza naznaczone poematom przez streszczenia Proklosa przedziały czasowe<sup>153</sup>, stają się dobitnym dowodem, że pieśń należąca do cyklu opisywała całą Wojnę Trojańską, tak jak całą wojnę opisuje *Iliada*, choć wcale nie stosuje kryteriów historyczno-chronologicznych<sup>154</sup>. Powiedziałbym nawet, że pieśń należąca do cyklu epickiego przedstawia jeden epizod lub zestaw epizodów tego cyklu, ale w perspektywie całej wojny, czyli w swej istocie analogicznie do *Iliady*. I — jak sądzę — wcale nie musiało to zależeć od przyjmowania przez pieśń rozmiarów monumentalnych.

## Jak wygląda struktura pieśni epickiej

Integralność epickiej pieśni oralnej jest w mojej ocenie niezwykle ważnym komponentem struktury cyklu, właściwie jednak niezauważanym w dyskusji na ten temat. W powszechnej ocenie badaczy pieśń oralna nie przyjęła bowiem jakiejś wyraźnej, wyróżniającej ją formy. Według Forda w poezji oralnej stabilność tematu jest priorytetowa i ważniejsza od stabilności formy<sup>155</sup>. Jako naczelną zasadę kompozycyjną eposu Notopoulos przyjął parataktyczne łączenie tematów<sup>156</sup>. Pogląd greckiego badacza wydaje się ze wszech miar słuszny w odniesieniu do poezji katalogowej, takiej jak *Teogonia* Hezjoda. Parataksa struktury daje w rezultacie

<sup>153</sup> *Exempli gratia*: *Mała Iliada* fr. 4W przedstawia lądowanie Achillesa na Skyros już po ranienu Telefosa, który to temat w układzie treści Cyklu według Proklosa przypada *Kypriom*; z kolei fr. 31W *Kypriów* νήπιος, ὃς πατέρα κτείνας παῖδας καταλείπει 'głupi, kto zabiwszy ojca zostawia przy życiu syna' odnosić się może jedynie do sceny sądu nad Astyanaksem, synem Hektora, po zdobyciu Troi, co w streszczeniu Proklosa przypisane jest *Zdobyciu Ilionu*.

<sup>154</sup> Stanowi to istotny argument przeciwko przywoływanym sądom DOWDENA 1996, że ukazanie całej wojny w *Iliadzie* wskazuje na odejście od poetyki oralnej przeciwstawiające Homera Cyklowi.

<sup>155</sup> FORD 1992, 33.

<sup>156</sup> NOTOPOULOS 1964, 46.

pieśń ciągłą, kontynuowaną w kolejnych dodatkach, w zasadzie też niekończącą się w żaden wyraźny sposób<sup>157</sup>. Ford analogicznie postrzega kształtowanie wszelkiego eposu, z dziełami Homera włącznie. O ile bowiem w jego ocenie mamy do czynienia z wyraźnymi desygnatorami początku, o tyle brak takich desygnatorów na końcu utworów i zastrzeżenia analityków co do niewłaściwości i autentyczności zakończeń *Iliady* i *Odysei* stanowią w tym względzie istotny argument. Inaczej ocenia budowę poematów Homera Finkelberg, która podobnie jak Heubeck dostrzega w *Iliadzie* zwartą i organiczną formę<sup>158</sup>. Niemniej w odniesieniu do poezji cyklicznej podziela jak Ford zdanie Thalmanna, że proces formowania się cyklu poddany był zasadzie parataktycznego łączenia pieśni, analogicznie do *Teogonii* Hezjoda, z racji opowiadania tych fabuł epickich *ab ovo*<sup>159</sup>. A zatem Finkelberg postrzega organiczną jedność *Iliady* jako wyjątek stanowiący nową jakość. Ważną rolę w jej ocenie odgrywa scena wykupienia zwłok Hektora dopełniająca w niezwykły sposób obraz Achillesa i stanowiąca „pierwsze takie studium charakteru w literaturze europejskiej”<sup>160</sup>. Tyle że scena wykupienia zwłok zyskuje swoją głębię dzięki umiejscowieniu jej w kompozycji pierścieniowej. Wydanie ciała syna starcowi Priamowi przez Achillesa kontrastuje z odmową oddania córki starcowi Chryzesowi przez Agamemnona. Całość zamknięta jest jeszcze ważniejszą ramą, niedostrzeganą powszechnie. Następujący po scenie wydania zwłok pogrzeb Hektora stanowi preludium do śmierci Achillesa i powrót do zapowiadanego w inwokacji tematu nieszczęść i śmierci niesionej przez gniew bohatera i obecnego w tradycji tematu konfliktu Achillesa z bogiem Apollonem, którego ofiarą stanie się heros. *Ringkomposition* stanowi strukturę bezwzględnie związaną z poetyką oralną<sup>161</sup>. Pozwala ona słuchaczowi na zrozumienie całości przekazu, gdy w odwróconej kolejności nadawca powraca do kolejnych wątków i myśli, a najważniejszy jest pierścień o największym promieniu, przywracający na koniec sytuację z samego początku. Dzięki temu nawykły do takiej organizacji materiału odbiorca prze-

<sup>157</sup> FORD 1992, 83: „open-endedness is the law of the genre”.

<sup>158</sup> HEUBECK 1978, 14; FINKELBERG 1998, 131–134 uważa, że jedność i urozmaicenie narracji poematów zaprzecza ograniczaniu się przez Homera do zasady kompozycyjnej „point-by-point”, zachowującej kolejność zdarzeń, a potwierdza stosowanie się Homera do zdefiniowanej przez badaczkę „poetyki prawdy” („poetics of truth”), sankcjonowanej w swej kreatywności przez Muzy.

<sup>159</sup> THALMANN 1984, 75–77; FINKELBERG 1998, 137–139; FORD 1992, 44–46.

<sup>160</sup> FINKELBERG 1998, 133; 135–36 odrzuca również pogląd AUSTINA 1966, 295–312, że dysresyjny charakter narracji Homera burzy jedność fabuły.

<sup>161</sup> MINCHIN 2001, 181–202 wykazuje, że to, co nazywamy kompozycją pierścieniową, stanowi naturalny sposób kształtowania opowieści w przekazie ustnym w kulturze Zachodu. Stąd wnioskuję, że Homer nie tyle używa jakiejś specjalnej techniki kompozycyjnej, ile stosuje w opowiadaniu strategię nieróżniącą się od naszej. Nie dostrzega jednak wykorzystania tej strategii do konstrukcji całego eposu (wielkie pierścienie łączące początek z końcem *Iliady*) ani roli odwracania znaczeń w repetycji tematów, a to wskazuje raczej na wypracowaną technikę poetycką, choć bez wątplenia oralną. Niestety, Minchin wiąże takie konstruowanie tekstu za pomocą kompozycji pierścieniowej jedynie z literaturą pisaną (np. Tukidydes, Tibullus).

kazu oralnego zyskuje zrozumienie najważniejszego aspektu całej wypowiedzi<sup>162</sup>. Przybliżeniem przesłania tej sceny zajmiemy się jeszcze w rozdziale ostatnim, tu podkreślimy jedynie, że zasada kompozycji pierścieniowej to determinujący czynnik integralności pieśni oralnej. *Ringkomposition* powściąga *parataxis* narracji, nie tylko zatrzymuje jej bieg, lecz także narzuca jej zewnętrzną strukturę zapewniającą jedność pieśni oralnej<sup>163</sup>.

Struktura pieśni epickiej w perspektywie eposu cyklicznego nie została jeszcze dostatecznie zbadana. Nie zamierzam w tym miejscu przeprowadzać wnikliwych badań na ten temat, lecz pragnę podzielić się kilkoma obserwacjami, które — jak sądzę — poszerzają pole badawcze o nowe aspekty. Powszechnie znany schemat Pieśni Powrotu został ustalony przez Lorda. Składa się on ze stałych elementów, zwanych tematami, podporządkowanych ustalonej kolejności: pieśń zaczyna się zawsze od Absencji bohatera (*Absence*), która oznacza Wyniszczenie (*Devastation*) dla niego w niewoli i dla pozostawionej w domu jego ukochanej; bohater po pewnych negocjacjach wyjednuje sobie prawo Powrotu (*Return*), po dotarciu na miejsce dokonuje Zemsty (*Retribution*) na swych rywalach-przeciwnikach, po czym odbywa się Ślub lub Ponowienie Ślubu (*Wedding or Re-wedding*). Zemstę poprzedza także najczęściej wiele scen Rozpoznania (*Recognitions*), natomiast Ślub nie stanowi zazwyczaj jeszcze końca utworu, lecz następuje po nim powrót do więzienia, sankcjonowany na przykład słowem danym komuś, kto więził bohatera na początku<sup>164</sup>:

A > D > R > Rt > W

<sup>162</sup> Tę funkcję *ring composition* w wypowiedzi epickiej dostrzega THALMANN 1984, 16: „By the end of the passage, when the same ideas are recapitulated, they are understood more fully, in all their implications, because the development in the middle part has shed a new light upon them. [...] A proposition is stated, reasons are given for it, and it is repeated at the end — but with all the weight of the intervening argument behind it”. Stosowanie konstrukcji *Ringkomposition* było jednak rozmaicie wyjaśniane, np. jako ozdobnik lub jako iluzja formy — VAN GRONINGEN 1935. STANLEY 1993, 7 przeciwnie określa jako „form consisted with its origin in an accretive parataxis”, podkreślając tym samym związek tej konstrukcji ze stylem parataktycznym poezji oralnej. U niego też znaleźć można typologię kompozycji pierścieniowej (6–9) oraz bibliografię przedmiotu (307–308, 21). THALMANN 1984, 7 stara się podobnie określić znaczenie konstrukcji *hysteron proteron*, będącej jakby załączkiem konstrukcji pierścieniowej: „...it makes possible a short preview of all the forthcoming topics, it allows the poet to get his ideas in order before he proceeds to detailed treatment of each, and it lets the audience know what is to come, so that they never lose sight of the overall plan”. Thalmann wskazuje na rolę *ring composition* w subtelnym przekazywaniu ekspresji i ukrytych znaczeń (12–16).

<sup>163</sup> Według VAN OTTERLO 1948, 43 chodzi nie tyle o powtórzenie na końcu tego, co było stwierdzone na początku, ile o antycypację końcowej informacji na początku.

<sup>164</sup> Oczywiście możliwe są inne rozwiązania — dające pomyslnie zakończenie, jak np. zabicie po powrocie osoby więżącej bohatera lub puszczenie bohatera wolno przez dawnego ciemiężcę poruszonego słownością bohatera.

Schemat ten szczegółowiej należałoby przedstawić jako:  
 uwięzienie > wyniszczenie > powrót > rozpoznanie > zemsta > małżeństwo lub odnowienie małżeństwa > powrót do więzienia.

Jak widać, schemat jest wystarczająco modalny, by dowolnie uzupełniać go o takie wątki, jak podwajanie lub substytucja bohaterów, obecność lub brak syna, komplikacje w powrocie do domu, różne relacje bohatera z zalotnikami, różne testy na wierność.

Lord wykazał bez większych trudności, że schemat ten odpowiedni jest także dla *Odysei*<sup>165</sup>. Spójrzmy jednak na ten schemat z innej, niezauważanej zazwyczaj strony. Fabuła *Odysei* była postrzegana przez wielu badaczy jako niezwykle wyrafinowana, nawet bardziej niż fabuła *Iliady*. Telemachia krzyżuje się z powrotem Odysa, o wyczynach bohatera pod Troją dowiaduje się odbiorca razem z synem Telemachem z opowiadań przyjaciół ojca, natomiast drogę powrotną spod Troi opowiada dopiero sam Odyseusz w drugiej ćwiartce dzieła. Użycie tych wszystkich zabiegów narracyjnych przez autora *Odysei* nie zmieniło ani odrobinę schematu oralnej pieśni powrotu. Narracja nie może zaczynać się w żadnym innym miejscu, tylko wtedy, gdy Odyseusz przebywa na wyspie Kalypso, ponieważ to właśnie miejsce przedstawione jest jako miejsce uwięzienia Odysa. Dlatego nawet gdyby pieśniarz konstruował akcję linearnie, tej opowieści nie można zacząć w innym punkcie (*sic!*), np. w chwili odpływania spod Troi<sup>166</sup>.

Pieśniarz stosownie do celów, jakie stawia sobie przy opowiedzeniu historii, może modyfikować pewne jej elementy. Autor *Odysei* z pewnych względów przedstawia sytuację, w której matka Odysa już nie żyje, w chwili gdy wraca on na Itakę. Jest to wyraźne odstępstwo od typowej Pieśni Powrotu, w której to po przybyciu do domu matka odgrywa główną rolę w scenach rozpoznania. Zazwyczaj to ona pierwsza poznaje syna, z wytęsknieniem na niego czeka, przekazuje mu najważniejsze informacje, kto pozostał mu wierny, a kto nie (oczywiście najważniejsza jest kwestia, czy wierna pozostała mu żona/narzeczona i syn, jeżeli był się narodził). Zazwyczaj też matka po udzieleniu mu tych informacji umiera, gdyż zniszczyła ją tęsknota za synem. Homer zmienia tę prostą sytuację, ale nie rezygnuje z niej. Ody-

<sup>165</sup> Istnieją setki wersji tej Pieśni Powrotu, nie tylko w Jugosławii, lecz także w wielu innych kulturach rozproszonych w czasie i przestrzeni: średniowiecznej Anglii, dziewiętnastowiecznej Rosji, Albanii, Bułgarii, Turcji, Kirgizji i in.

<sup>166</sup> HÖLSCHER 1978, 55–61 postrzega ten początek jako nienaturalny i wzorowany na *Iliadzie* z racji skoncentrowania akcji w kilku ostatnich dniach wojny. Sądzi, że typowym początkiem eposu o Powrotach bohaterów jest chwila odpłynięcia spod Troi. Intrygująco dostrzega jednak kryjącą się za przetworzoną w epos „prostą” fabułą opowieść ludową. Idący na wojnę mąż zostawia żonę z zapomnieniem, że jeżeli nie powróci do czasu, kiedy jego nowo narodzonemu synowi zaczną rosnąć broda, ma ona opuścić dom i wyjść ponownie za mąż. Śladem tej opowieści ludowej jest zaznaczenie dopełniania się wyznaczonego czasu przez wyznaczenie Penelopy, że jest już bliska skończenia tkania szaty, dzięki czemu będzie gotowa stać się żoną jednego z zalotników. Ten prosty schemat jest zakłócany przez twórcę eposu, który nadaje tym elementom fabuły nowe znaczenia.

seusz spotyka matkę przed powrotem na Itakę w Krainie Umarłych, gdzie okazuje się, że umarła ona z tęsknoty za synem. Niemniej przekazuje mu ona podstawowe informacje dotyczące jego żony, syna i ojca. Nie może jej jednak brakować na Itace. Jej rolę przejmuje piastunka Odysa Eurykleja, która to dokonuje należącego matce spektakularnego rozpoznania po bliźnie z dzieciństwa i służy mu informacją co do wierności poszczególnych osób, jak też pomocą. Nie może także zabraknąć w powrocie Odyseusza śmierci, zamiast matki umiera jednak rozpoznający go najwierniejszy pies (jak widzieliśmy, rozpoznanie pana przez Argosa jest analogiczne do rozpoznania pana przez wiernego konia w poezji bałkańskiej). Matka pełni zatem wciąż tę samą funkcję w utworze, zmienia się tylko miejsce spotkania z nią w narracji. Nie można oczywiście pominąć tego istotnego elementu w strukturze pieśni, dlatego zastosowane zostają ekwiwalenty rozpoznania matki (Eurykleja) i śmierci matki (Argos) w miejscu, gdzie te sceny powinny nastąpić. Pomimo zatem przeniesienia sceny z matką do momentu wizyty Odyseusza w Krainie Umarłych schemat pozostaje niezmienny w najdrobniejszym szczególe.

Ostatni element schematu Pieśni Powrotu bywa zazwyczaj najbardziej zmienny, a czasami pomijany. Powrót bohatera do więzienia burzy bowiem nastrój optymizmu odbiorcy, po tym jak przeżywał on powodzenia bohatera mścącego się na zalotnikach swojej żony lub ukochanej, najczęściej uwiecznionych weselem. Po powrocie za dotrzymanie słowa kara może mu być anulowana albo też zabija on swojego strażnika czy to podstępem, czy to w otwartej bitwie, na którą podążyli z nim starzy przyjaciele. *Odyseja* również nie kończy się odnowieniem małżeństwa po zabiciu zalotników, choć zawiera jeszcze inne w charakterze zakończenie niż prezentowane przez pieśni jugosłowiańskie, według przepowiedni Tejrezjasza powinien on jednak opuścić dom zaraz po zaprowadzeniu w nim ładu. Samo zaistnienie tematu „powrotu do więzienia” wydaje mi się niezbędne i wpisane w pierwotny schemat tej pieśni. Oznacza ono bowiem, że pieśń zatoczyła koło. Bohater wraca do punktu wyjścia w ten bądź inny sposób, może być nagrodzony za to, co osiągnął, lub nie, ale to nie dokonanie czynu oswobodzenia domu z intruzów stanowi zakończenie tej opowieści<sup>167</sup>.

Tak więc jedna pieśń jest zarazem cyklem — akcja wraca do punktu wyjścia. W analizie *Odysei* jako Pieśni Powrotu dochodzimy do takiego samego wniosku

<sup>167</sup> Elementem tego powrotu do początku może być zapowiedź śmierci Odysa, jeżeli odczytamy wyrażenie ἐξ ἁλός jako ‘z morza’, a nie jak się obecnie przyjmuje ‘poza morzem’ ze względu na zgodność z czekającym go wedle przepowiedni Tejrezjasza wyprawieniem się przez bohatera do ludu nieznającego żeglugi. Wiązanie przyczyny śmierci z morzem może wyglądać na paradoksalne w zestawieniu z zadaniem, które czeka go w krainie w głębi ładu, ale właśnie paradoksalność może cechować wyrocznie (dla porównania Agamemnon z I pieśni Demodoka cieszy się z kłótni swych najlepszych wojowników). Oczywiście, nie musi to oznaczać usankcjonowania tradycji dla rozwiązania przyjętego w *Telegonii* — tu Odysa zabija własny syn, którego miał z Kirke. Jest to raczej mgliste nawiązanie do morskiej tułaczki bohatera, której punkt wyjścia w eposie stanowi bezludna wyspa Kalypso, oraz ścigającego go gniewu Posejdon, który w ten sposób realizuje się i zapewnia bohaterowi status heroiczny paralelnie do gniewu Apollona niosącego zagładę Achillesowi (o czym dalej).



jak w analizie *Iliady*, której kolejne sceny końcowe w odwrotnej kolejności nawiązywały do scen z początku utworu.

Wydaje się więc uprawniony wniosek, że Homer nadaje swym pieśniom kształt tradycyjny. Bez zakorzenienia u słuchaczy umiejętności rozpoznawania istoty przekazu dzięki strukturze kompozycji pierścieniowej poematy Homera pozostałyby niezrozumiałe. Nic nie stoi więc na przeszkodzie, by założyć, że inne pieśni oralne też poddane były tej zasadzie konstrukcyjnej, zapewniającej im integralność, czy posługując się językiem Arystotelesa, „organiczną jedność”<sup>168</sup>. „Cykl” z kolei jest pojęciem, które można zastosować zarówno do jednej pieśni, jak i do ciągu fabularnego, do którego się ona odnosi, ze względu na to, że jedno i drugie zmierza swą akcją do punktu wyjścia.

#### 4. Pierwsza pieśń Demodoka a inwokacja do *Iliady* i *Odysei*

Jeżeli mówimy o eposie greckim jako gatunku, pierwszą sprawą do uzgodnienia jest kształt przedhomerowej pieśni epickiej. Wiązą się z tym kwestie, czy i na ile możemy go odtworzyć i czy mamy tu rzeczywiście inną jakość w zestawieniu z *Iliadą* i *Odyseją*. Prowadzone współcześnie badania komparatystyczne pozwalają ocenić, że poszczególne cechy wspólne można odnaleźć tu i ówdzie w różnych tradycjach oralnych, ale też każdorazowo pojawiają się wyraźne różnice. Wszystko to sprawia, że raczej nie należy doszukiwać się wspólnej dla wszystkich archetypicznej formy eposu. Trudno także zamknąć wszystkie fenomeny eposu jedną obejmującą je definicją<sup>169</sup>. Pośród wielu najwięcej cech wspólnych z homerycką ma epika południowych Słowian, a zwłaszcza bośniacka tradycja muzulmańska. Dotyczy to szczególnie „morfologii” tej poetyki, czyli wykazywania w swej strukturze formuł, scen typowych i podobnych schematów fabuły: Powrotu, Wesela i Oblężenia Miasta. Pieśni bośniackie wyróżniają się długością i kunsztownością: obejmują od kilkuset do kilku tysięcy wersów. Niejednokrotnie zarzucano im, że nie ma jednak wystarczającej paraleli między nimi a poematami Homera, a co najwyżej możemy o niej mówić w przypadku pieśni śpiewanych przez Demodoka w *Odysei*, interpretowanych jako krótkie zaznaczenie pojedynczych epizodów. W innych tradycjach jednak pieśni mogą przyjmować homerycką wielkość, jak zarejestrowany w 1990 r. przez grupę fińskich i indyjskich badaczy *Epos o Siri (Siri Epic)* długości

<sup>168</sup> Stąd trudno się mi zgodzić z koncepcją prezentowaną przez SCODEL 2002, 48–49 *et al.*, że poszczególne epizody *Iliady* lub *Odysei* stanowić mogły oddzielne pieśni (np. Doloneja lub pogrzeb Patroklosa dla pierwszego z eposów, a epizod Cyklopa lub Kirke dla drugiego).

<sup>169</sup> Biorąc pod uwagę te rozmaite rozbieżności, najwłaściwsza wydaje się propozycja Lauri Honko: „epics are great narratives about exemplars, originally performed by specialised singers as super-stories which excel in length, power of expression and significance of content over other narratives and function as a source of identity representations in the traditional community or group receiving the epic” (za: FOLEY 2004, 181).

15 683 wersów, a więc niemal tak długi jak *Iliada*. Epikę ludów tureckich koncentrującą się wokół herosów Gesara i Janggara (także epikę mongolską i tybetańską) można jednak liczyć na setki tysięcy wersów, czyli dziesięciokrotnie więcej od poematów Homerowych. Wobec tego, że inne eposy są znacznie krótsze, jak np. wczesnośredniowieczny *Beowulf* liczący 3182 wersy, można powiedzieć, że *Iliada* i *Odyseja* lokują się gdzieś pośrodku możliwości twórczości epickiej<sup>170</sup>. W świecie epiki napotykamy inne cechy bliskie tradycji greckiej. Tutaj podamy tylko kilka najistotniejszych przykładów. *Siri Epic* rozpoczyna się rozbudowanymi seriami inwokacji, być może analogicznymi do *Hymnów Homeryckich* funkcjonujących jako *prooimia* wykonań epickich. Natomiast pieśni serbskie i bośniackie zaczynają się od prologów, często przywołujących opiekę boską, zwanych *pripjevi*, przypominających inwokacje<sup>171</sup>. Możemy znaleźć wiele analogii do katalogów i porównań, choć rozbudowane katalogi homeryckie wydają się unikatowe<sup>172</sup>. Niekiedy epos pozostaje w związku z innymi gatunkami poetyckimi i taką sytuację dostrzegamy w warunkach greckich — te same mity przedstawiane są w rozmaitych gatunkach lirycznych. Istotne dla naszych dalszych rozważań jest zarejestrowane przez Daniela Biebuycka zaskoczenie afrykańskiego pieśniarza epiki *Mwindo* wywołane prośbą, żeby przedstawił całą znaną mu epikę, zazwyczaj bowiem wykonywana jest tylko część lub części historii epickiej<sup>173</sup>.

Punktem wyjścia oceny formy eposu greckiego i miejsca poszczególnej pieśni w całej tradycji epickiej musi być analiza miejsc u Homera, gdzie przedstawiane jest wykonywanie pieśni i ich zawartość. Najważniejszą rolę odgrywają pieśni wykonywane na dworze króla Feaków, Alkinoosa, przez śpiewaka Demodoka, gdyż z narracji Homerowej dowiadujemy się co nieco o ich treści.

Spśród nich pieśń pierwsza i trzecia nawiązują do siebie tematycznie, opowiadając epizody z Wojny Trojańskiej<sup>174</sup>. Obie są też śpiewane w pomieszczeniu, dla ograniczonej liczby zaproszonych osób, w przeciwieństwie do pieśni drugiej śpiewanej na placu, dla całej społeczności feackiej.

Temat pierwszej pieśni wybiera sam pieśniarz (rolę inspiratora gra Muza), temat trzeciej zostaje mu narzucony przez Odysa. Jeżeli zakładamy, że za tą drugą sceną epicką kryje się jakaś realność wykonawcza, można propozycję Odysa rozu-

<sup>170</sup> *Ibidem*, 173–181. Zebrane przez Radlova kirgiskie pieśni epickie koncentrujące się wokół postaci bohatera imieniem Manas, śpiewane przez dwóch pieśniarzy, obejmują około 250 000 wersów (CHADWICK/ZHIRMUNSKY 1969, 279–280, 304–306).

<sup>171</sup> FOLEY 2004, 183.

<sup>172</sup> *Ibidem*, 184.

<sup>173</sup> BIEBUYCK/MATEÉNE 1969, 14. FOLEY 2004, 177 komentuje to następująco: „the African narratives teach us that »the epic« lives beyond the borders of any single performance or text, although it idiomatically informs each one of them. Audiences are crucial partners in the transaction of epic”.

<sup>174</sup> Odys, zwracając się do Demodoka po przerwie na zawody sportowe, podczas których śpiewana jest pieśń druga, chwali go za wykonanie pierwszej pieśni, drugiej zdaje się nie zauważać lub nie ma ona dla niego znaczenia (viii 489–491).

mieć w dwojaki sposób. Dla Heubecka sceny wykonywania przez Demodoka pieśni są obrazem typowego dla tej epoki wykonawstwa epiki oralnej. Zaproponowanie pieśniarzowi przez Odyseusza zaśpiewania pieśni o Drewnianym Koniu oznacza dla tego badacza odwołanie do typowej dla poetów oralnych umiejętności przetwarzania każdego tematu w pieśń, nawet jeżeli temat ten nie był wcześniej w ich repertuarze. Z kolei zdaniem Forda scena może nawiązywać do częstych sytuacji, w których propozycja tematu wysuwana jest przez publiczność mogącą domagać się śpiewania na ulubiony temat<sup>175</sup>.

O popularności pieśni traktujących o Wojnie Trojańskiej świadczyć może formuła zastosowana do pierwszej pieśni, że należy do *oimē*, „której sława sięgała wówczas nieba” (viii 74). Prośba Odysa mogła więc pokrywać się z upodobaniami feackiej publiczności. Należy jednak pamiętać, że *Odyseja* przedstawia pewną sytuację szczególną, z naszego punktu widzenia zupełnie nierealną. Homer zakłada, że opowieści epickie o Wojnie Trojańskiej były popularne w czasach Odysa w tej samej mierze jak w czasach jemu współczesnych. Kiedy Demodok wybiera temat sporu Odyseusza z Achillesem, można by oczekiwać zaskoczenia bohatera, że jego historia jest już na dworze feackim znana. Oczywiście to zaskoczenie nie zostaje wyrażone, ale jako wyjaśnienie odbiorcom zewnętrznym tekstu służy właśnie formuła, że „sława [tych wydarzeń] sięgała [już] wówczas nieba”. W każdym razie Odyseusz może zakładać po wysłuchaniu tej pieśni, że pieśniarz zna inne historie z czasów tej wojny, i prosić go o zaśpiewanie pieśni o Drewnianym Koniu. Tak jak Odyseusz nie musimy zakładać przy tym, że aoid zna tę konkretnie pieśń, lecz że zna historię o zdobyciu Troi. Pieśń Demodoka może oznaczać improwizowanie na zadany temat, ale zaprezentowanych w pieśni zdarzeń nie można odczytywać jako czystej inwencji tego poety, opartej jedynie na wytycznych zasugerowanych przez Odysa. Dla Odyseusza, szczególnie jako uczestnika opisywanych przez Demodoka wydarzeń, istotne jest kryterium prawdziwości. Chwali przecież pieśniarza, że przedstawił w pierwszej pieśni wydarzenia „tak jakby sam to widział lub słyszał od kogoś, kto tam był”. Improwizacja jest zatem możliwa, ale tylko jeśli Demodok znałby więcej faktów dotyczących zdobycia Troi, wśród których dokonuje wężcej selekcji.

Pieśń epicka nie miała tytułu, wyróżnia ją spośród innych temat, który podrzuca Demodokowi Odyseusz, prosząc, by zaśpiewał o Drewnianym Koniu. Równie dobrze mógł więc zostać podrzucony temat Gniewu Achillesea czy Powrotu Odysa. A zatem także w tym względzie nie ma powodu mówić o zasadniczej różnicy między pieśniami Demodoka a utworami Homera.

Obie omawiane pieśni są jedynie relacjonowane, w przeciwieństwie do drugiej, którą można by nazwać „pieśnią w pieśni”. Niemniej jednak treść pieśni pierwszej i trzeciej została przedstawiona w zupełnie inny sposób.

<sup>175</sup> HEUBECK 1978, 15–16; 1988, 10; FORD 1992, 18–23; 1997, 401–402.

Już ponad pół wieku temu zauważono, że pierwsza pieśń Demodoka wykazuje wiele podobieństw do inwokacji *Iliady*<sup>176</sup>. Niestety, obserwacje te wykorzystywano jedynie do próby odpowiedzenia na pytanie, czy opowieść ta stanowi innowację Homera, czy też element tradycji<sup>177</sup>. Podobieństwo do inwokacji do *Iliady* nie musi oznaczać wzorowania się na tym utworze. Wielokrotnie wykazywano podobieństwa w ukształtowaniu inwokacji do obu dzieł Homera, jak również zachowanej inwokacji do *Kypriów*, wynikają one raczej z posługiwania się autora lub autorów pewnym schematem, który adaptowany jest do poszczególnych pieśni<sup>178</sup>. Prześledźmy zapis pieśni Demodoka (viii 73–82) przez pryzmat najważniejszych podobieństw zachowanych inwokacji do greckich eposów archaicznych.

Μοῦσ' ἄρ' αἰοῖδὸν ἀνήκεν ἀειδέμεναι κλέα ἀνδρῶν,  
οἴμησ, τῆσ τὸτ' ἄρα κλέος οὐρανὸν εὐρὺν ἴκανε,  
νεῖκος Ὀδυσσῆος καὶ Πηλεΐδew Ἀχιλῆος,  
ὥσ ποτε δηρίσαντο θεῶν ἐν δαιτὶ θαλεῖη  
ἐκπάγλοισ' ἐπέεσσιν, ἄναξ δ' ἀνδρῶν Ἀγαμέμνων  
χαῖρε νόψ, ὅ τ' ἄριστοι Ἀχαιῶν δηριῶντο.  
ὥσ γάρ οἱ χρεῖων μῦθήσατο Φοῖβος Ἀπόλλων  
Πυθοῖ ἐν ἠγαθέη, ὅθ' ὑπέρβη λάϊνον οὐδὸν  
χρησόμενος. τότε γάρ ῥα κυλίνδετο πῆματος ἀρχῆ  
Τρωσὶ τε καὶ Δαναοῖσι Διὸς μεγάλου διὰ βουλάσ.

Muza pozwoliła aoidowi śpiewać o sławie mężów,  
z pieśni, której sława sięgała wówczas szerokiego nieba,  
o konflikcie Odyseusza i syna Peleusa Achillesa,  
jak to kiedyś na obfitej uczcie bogów walczyli  
przy użyciu strasznych słów, ale władca mężów Agamemnon  
cieszył się w sercu, że walczą ze sobą najlepsi z Achajów.  
Tak bowiem powiedział mu w wyroczni Fojbos Apollon  
w Pytho przeświętej, gdzie przekroczył kamienny próg  
przychodząc po wyrocznię. Wtedy to miał miejsce początek nieszczęścia  
dla Trojan i Danaów zgodnie z planem wielkiego Dzeusa.

Pierwszy wers inwokacji do *Iliady* i *Odysei* zawiera słowo oznaczające temat pieśni z jego charakteryzującym dystynktywnie określeniem oraz apostrofę do Muzy razem ze skierowanym do niej czasownikiem w imperatywie. W *Iliadzie* tematem jest 'gniew' μήνις (*mēnis*) określony dystynktywnie przez określenie „czyj?” — 'Achillesa syna Peleusa' Πηληϊάδew Ἀχιλῆος. Charakter tego gniewu, jego rangę oddaje epitet οὐλομένην. Analogicznie do niego w *Odysei* 'mąż' ἀνῆρ określony zostaje dystynktywnie przez charakteryzujący go epitet πολύτροπος 'używający

<sup>176</sup> MARG 1956, 16–29.

<sup>177</sup> Innowacja: VON DER MÜHLL 1940, 718, 45–48; MARG 1956; BRASWELL 1982, 130; FINKELBERG 1987, 128–132; tradycja: NAGY 1999, 15–65.

<sup>178</sup> NOTOPOULOS 1964, 33, FINKELBERG 1987, 128: „resemblances of this kind, which are common enough in epic poetry, usually indicate that what is being dealt with are typical epic subjects based on a common pattern”.

podstępów'. Zwrotowi do Muzy μήνιν ἄειδε θεά 'śpiewaj o gniewie, bogini' w *Iliadzie* odpowiada ἄνδρα μοι ἔννεπε Μοῦσα 'opowiadaj mi, Muzo, o mężu' w *Odysei*. Pieśniarz wytwarza zatem iluzję, że to, co będzie w tej pieśni opowiedziane, opowiadać ma sama Muza. Pieśń Demodoka jest przekazana w trzeciej osobie, ale narrator *Odysei* nie pomija żadnego szczegółu tego schematycznego początku pieśni. Sformułowanie 'Muza pozwoliła aoidowi śpiewać κλέα ἀνδρῶν', czyli pieśń epicką<sup>179</sup>, nie oznacza nic innego jak to, że Demodok zwrócił się do Muzy, aby śpiewała pieśń na wskazany temat, co oczywiście rozumiano jako zezwolenie udzielone pieśniarzowi przez Muzę na zaśpiewanie pieśni. Tematem zaś pieśni jest 'spór' νεῖκος określony dystynktywnie przez analogiczne do *Iliady* określenie „czyj?” — 'Odyseusza i Achillesa syna Peleusa'.

Z ważniejszych podobieństw między inwokacjami poematów Homera wymienimy za Samuelem E. Bassettem (BASSETT 1923): a) w syntaksie: temat precyzowany jest w *Iliadzie* przez czterosylabowy przymiotnik οὐλομένην, któremu odpowiada w *Odysei* czterosylabowy epitet πολύτροπον<sup>180</sup>, następnie charakteryzowany jest bliżej przez zdania względne (ἦ μὲν Ἰχαιοὶς ἄλγε' ἔθηκεν = ὅς μάλ᾽ ἀπολλὰ πλάγῃσιν), po których następują dwa parataktycznie dodane zdania z δέ (πολλὰς δ', αὐτοῦς δέ = πολλῶν δ', πολλὰ δ'); b) oba proojmia podkreślają nagromadzenie zdarzeń, w tym odnoszą się do ogromnej różnorodności tematycznej (μὲν ἰσχυρὰ πολλὰ; πολλὰς δ' = πολλῶν δ', πολλὰ δ'); c) zaznaczenie cierpień jako treści utworu (ἄλγε' ἔθηκεν = πάθεν ἄλγεα); d) powrót na końcu inwokacji do jej początku; e) znamienne opuszczenia treściowe w stosunku do tego, co prezentują pieśni; f) przedstawienie dowolności momentu, w którym rozpocząć można narrację (ἄειδε... ἐξ οὗ δὴ τὰ πρῶτα διαστήτην ἐρίσαντε 'zaczynij pieśń od tego momentu, gdy odstąpili od siebie, ponieważ się pokłócili (Achilles i Agamemnon)' = τῶν ἀμόθεν γε... εἰπέ 'zaczynij z tych (podróży) gdziekolwiek').

Widzimy, że w pieśni Demodoka syntaksa jest odmienna, to jednak nie powinno dziwić, skoro rzecz przedstawiana jest w narracji trzecioosobowej.

Poza tym pieśń Demodoka prezentuje wiele zbieżności tematycznych z poszczególnymi inwokacjami. Temat sporu *neikos* (νεῖκος) jest paralelny do tematu gniewu Achillesa będącego efektem jego sporu *neikos* z Agamemnonem. Zarówno *Iliada* (I 5), jak i *Kypria* (fr. 1, 7) zawierają sformułowanie Διὸς δ' ἔτελείετο βουλή 'i realizowany był plan Dzeusa'<sup>181</sup>. Pieśń Demodoka zawiera paralelne stwierdzenie Διὸς μεγάλου διὰ βουλάς użyte w tym samym kontekście: przeżywane przez ludzi

<sup>179</sup> FORD 1992, 57 uważa, że κλέα ἀνδρῶν jest ogólnym określeniem opowieści o przeszłości, przy czym określenie w genetywie ἀνδρῶν kwalifikuje ją jako opowieść o herosach/przodkach w przeciwieństwie do opowieści o bogach. Za określenie pieśni epickiej *sensu stricto* przyjmuje αοιδή (*oidē*). Niemniej mamy tu do czynienia z pieśnią, sankcjonowaną w prawdziwości przekazu przez Muzę.

<sup>180</sup> Sądzę, że πολύτροπον pełni w *Odysei* obydwie wskazane funkcje.

<sup>181</sup> Pod koniec streszczenia *Kypriów* pojawia się jeszcze jedna wzmianka o planie Dzeusa: καὶ Διὸς βουλή ὅπως ἐπικουφήσῃ τοὺς Τρῶας Ἀχιλλεῖα τῆς συμμαχίας τῆς Ἑλλήνων ἀποστήσας '[objawia się] także plan Dzeusa, aby ulżyć Trojanom [sprawiając], że Achilles odstąpiłby od wspierania Gre-

cierpienia były elementem dalekosiężnego planu Dzeusa<sup>182</sup>. Fragment zawierający inwokację do *Kypriów* jest być może zbyt krótki, by zawierać następny sprzężony z tym element. W *Iliadzie* zaraz po wersach uznawanych za inwokację narrator wskazuje na Apollona jako sprawcę nieszczęść. Wiąże się to być może z rolą Apollona w tradycji pieśni o Achillesie. Według Nagya konflikt między bogiem a bohaterem staje się źródłem zyskania przez tego ostatniego rangi herosa w wymiarze epickim<sup>183</sup>. Konflikt Achillesa z Apollonem doprowadza do jego śmierci, stanowiącej konieczny przyczynek do jego apoteozy. Pieśń Demodoka przekazuje również podwójne działanie boskie: plan Dzeusa i bezpośrednie działanie Apollona. Przepowiednia Apollona jest odczytywana przez Agamemnona z radością, ale czy nie jest on w jakiś sposób zwodzony? Mylne odczytywanie wyroczni przez człowieka stanowi topos w tradycji greckiej. W *Odysei* konflikt głównego bohatera z bogiem Posejdonem wspomniany jest nieco później, już poza właściwą inwokacją (i 20)<sup>184</sup>. Pojawiają się dwaj bogowie, lecz ich funkcja jest podobna: towarzyszy Odyseusza ściga i dopada gniew Heliosa, samego Odysa ściga gniew Posejdona. Planowi Dzeusa odpowiada w *Odysei* 'plan Ateny' zamierzającej doprowadzić do powrotu Odyseusza na Itakę (νημερτέα βούλην 'plan, który niezawodnie się spełni', i 86)<sup>185</sup>. Zostaje on jednak wskazany dopiero przez samą boginię na naradzie bogów (i 88–95).

Porównując inwokacje Homerowe z pieśnią Demodoka, zauważamy, że regularnie występuje w nich motyw uczty. Spór Achillesa z Odyseuszem toczy się na uczcie bogów ἐν δαίτι θαλαίῃ, w *Iliadzie* ginący Achajowie stają się łupem ἐλώρια dla psów i ucztą δαίς dla ptaków padlinożernych (I 4–5)<sup>186</sup>, w inwokacji do *Odysei* towarzysze Odyseusza przypłacili życiem zjedzenie ἦσθιον wołów Heliosa (i 8–9). Za każdym razem motyw ten pojawia się w kontekście nieszczęścia: uczta jest wynikiem lub przyczyną śmierci. Dzieje się tak dlatego, że motyw „uczty bogów”, czyli wspólnego ucztowania bogów i ludzi, zawiera endemicznie motyw sporu, który nie wychodzi ludziom na dobre. W micie Wojny Trojańskiej takie archetypiczne znaczenie ma wesele Peleusa i Tetydy, na którym wspólnie ucztują bogowie i ludzie

ków”. Nie bardzo jednak wiemy, na czym dokładnie ten plan polegał. Być może chodzi o nawiązanie do innej wersji gniewu Achillesa (vide BURGESS 1996, 82 i 92).

<sup>182</sup> Na plan Dzeusa jako przyczynę wojny wskazuje również fragment *Katalogu kobiet* 204, 95–103, który wydaje się przekazywać informację, że Dzeus doprowadził do wojny w celu definitywnego oddzielenia bogów od ludzi.

<sup>183</sup> NAGY 1999.

<sup>184</sup> Istotne nazwanie w tym kontekście Odysa — ἀντιθέος 'ten, który staje do walki z bogiem'.

<sup>185</sup> Cf. BASSETT 1923, 345–347.

<sup>186</sup> Słowo δαίτα odbiega od obecnego w wulgacie πᾶσι. Pojawia się ono w wersji Zenodota, który i tak atetował wersy 4–5. Arystarch krytykuje tę lekcję, używając błędnego argumentu, że Homer nie stosuje tego słowa do zera zwierząt, tymczasem pojawia się to określenie w XXIV 43 (vide KIRK 1985, 53 ad 4–5). Upatrywałbym w tym nawet rodzaju nawiązania w finałowej partii pieśni do jej początku przez zastosoowanie tego słowa do opisanego postępowania Achillesa, przynoszącego jedynie zglubę i sprzeciwiającego się prawom ludzkim i boskim. Kontrargument, że słuchaczowi trudno byłoby dostrzec taką aluzję słowną na przestrzeni tak olbrzymiego tekstu, wydaje się nieadekwatny o tyle, że może to być typowy element przedstawienia niszczonego gniewu Achillesa.

i na którym rodzi się pierwszy spór, zasiany przez samą boginię Eris, uosobienie sporu<sup>187</sup>.

Przyjmując, że spór między Odyseuszem a Achillesem był elementem tradycji, Gregory Nagy znajduje dla niego miejsce w czasie uczty na Lemnos podążających pod Troję bohaterów. Ucztę tę wzmiankuje streszczenie Proklosa oraz *Iliada*<sup>188</sup>. Streszczenie *Kypriów* Proklosa: καὶ εὐωχομένων αὐτῶν Φιλοκτῆτης ὕφ' ὕδρου πληγείς διὰ τὴν δυσσομίαν ἐν Λήμνω κατελείφθη. καὶ Ἀχιλλεύς ὕστερος κληθεὶς διαφέρεται πρὸς Ἀγαμέμνονα. τελούντων δὲ αὐτῶν Ἀπόλλωνι θυσίαν, ἐκ τοῦ βωμοῦ προσελθὼν ὕδρος δάκνει Φιλοκτῆτην 'Podczas kiedy oni ucztuja, Filoktet zostaje ukąszony przez węża wodnego i z powodu smrodu rany pozostawiony na Lemnos. Achilles kłóci się z Agamemnonem, ponieważ został wezwany na ucztę z opóźnieniem. Gdy oni składali ofiarę Apollonowi, wąż wodny podpełza od ołtarza i gryzie Filokteta'. Motyw uczty łączy się z ofiarą składaną bogu<sup>189</sup> oraz motywem sporu νεῖκος. W *Iliadzie* do uczty na Lemnos powraca ganiący swoich wojów Agamemnon, VIII 228–234:

αἰδώς, Ἀργεῖοι, κάκ' ἐλέγχεα, εἶδος ἀγῆτοί,  
πῆ ἔβαν εὐχολαί, ὅτε δὴ φάμεν εἶναι ἄριστοι,  
ἄς ὅπῳτ' ἐν Λήμνῳι κενεαυχέες ἠγοράσθε,  
ἔσθοντες κρέα πολλὰ βοῶν ὀρθοκραϊράων,  
πίνοντες κρητῆρας ἐπιστεφέας οἴνοιο,  
Τρώων ἀνθ' ἑκατόν τε διηκοσίων τε ἕκαστος  
στήσεσθ' ἐν πολέμῳι;

wstyd, Argiowowie, hańba, wspaniali z wyglądu,  
gdzie się podziały przechwałki (mówimy że jesteście najlepsi)<sup>190</sup>  
które kiedyś na Lemnos wypowiadaliście chełpliwie,  
jedząc dużo mięsa wołów o prostych rogach,  
pijąc wypełnione po brzegi kraterę wina<sup>191</sup>,  
że każdy z was da radę w walce stu i dwustu Trojanom?

<sup>187</sup> Streszczenie Proklosa: παραγενομένη δὲ Ἐρις εὐωχομένων τῶν θεῶν ἐν τοῖς Πηλέως γάμοις νεῖκος περὶ κάλλους ἐνίστησιν Ἀθηνᾶι, Ἥρῃ καὶ Ἀφροδίτῃ 'kiedy bogowie ucztuja na weselu Peleusa, przybywa Eris i wszczyną spór (νεῖκος) o piękno między Ateną, Herą i Afrodytą.

<sup>188</sup> Pozostaje niejasność, czy uczta miała miejsce na Lemnos. Tak sugerują scholia do Homera i Eustathius *ad* II 721–725 (Homer mówi o Filoktecie zostawionym przez Greków na Lemnos i cierpiącym z powodu śmierdzącej rany zadanej przez węża). Apollodor i najprawdopodobniej Proklos lokalizują ucztę na Tenedos, a na Lemnos zostaje tylko zostawiony Filoktet. Natomiast stosownie do *Filokteta* Sofoklesa (263–270, 1326–1328) uczta i pozostawienie go miały miejsce na małej wyspie Chryse nieopodal Lemnos. Cf. FRAZER 1921b, 194–197.

<sup>189</sup> O uczcie mowa u Homera *l.c.* i Proklosa, natomiast u Apollodora incydent z Filoktetem ma miejsce podczas składania ofiary Apollonowi, *Epit.* III 27 τελούντων δὲ αὐτῶν Ἀπόλλωνι θυσίαν. Zupełnie spokojnie możemy przyjąć identyfikację tej ofiary z ucztą, *vide* FRAZER 1921b, 195 („the feast mentioned by Proclus may have been sacrificial”).

<sup>190</sup> Anakolut — frazeologia Homera niekiedy mocno oddaje charakter języka mówionego; inaczej ocenia to KIRK 1990, 318.

<sup>191</sup> Nieporadne na pierwszy rzut oka wyrażenie Agamemnona (nie pije się z kraterów) doskonale oddaje atmosferę tamtej uczty. Można ją zestawić z żołnierską pijatyką opisaną przez Ksenofonta

Nagy sugeruje, że podczas przechwałek mogło dojść do sporu między wodzami o to, kto zdobędzie Troję, i że na kanwie tego oparta jest historia sporu Achillesa i Odyseusza u Demodoka. Hipotezę tę opiera na tradycyjnym, jego zdaniem, motywie rywalizacji Achillesa i Odyseusza o tytuł „najlepszego z Achajów”. W streszczeniu Proklosa jest mowa o sporze między Agamemnonem i Achillem. Świadczy to nie tyle o jakichś wzajemnych naśladownictwach, ile o tym, że sytuacja uczty na Lemnos mogła być niejednokrotnie punktem wyjścia pieśni epickiej, będąc momentem początku cyklu, równie odpowiednim jak moment końca wojny, czyli dopełniania się cyklu.

Przedstawiona w pieśni Demodoka sytuacja stanowi również „początek nieszczęść” *πῆματος ἀρχή*. Wyraz *πῆμα* oznacza w *Iliadzie* nieszczęście i cierpienie wywołane przez wojnę. Kiedy jedna strona dostępuje *νίκη* ‘zwycięstwa’ oraz *κῦδος* ‘sławy bitewnej’, druga cierpi *πῆμα* (*pēma*)<sup>192</sup>. Słowo to łączone jest zazwyczaj ze sprawcą nieszczęść: Parysem (III 50, VI 282), Heleną (III 160), Posejdonem (XV 42), okrętami achajskimi (XV 721), Achillem (XXII 288, XXII 421, XXIV 781) dla Trojan<sup>193</sup> oraz Achillem (IX 229), Hektorem (XI 347) dla Diomedesa i Odyseusza, Dolonem (X 453) i Dzeusem (XVII 688) dla Achajów. Nagy słusznie zauważył, że Achilles jest postrzegany jako przyczyna nieszczęść i dla Achajów, kiedy wycofuje się z walki, i dla Trojan, kiedy bierze w niej udział<sup>194</sup>. Typowe było również przedstawianie Heleny w roli przyczyny nieszczęść dla obu stron, na co wskazuje scena tkania przez Helenę obrazu wojny, III 125–128:

ἦ δὲ μέγαν ἰστὸν ὕφαινε  
δίπλακα πορφυρέην, πολέας δ' ἐνέπασσεν ἀέθλους  
Τρώων θ' ἰπποδάμων καὶ Ἀχαιῶν χαλκοχιτώνων,  
οὓς ἔθεν εἴνεκ' ἔπασχον ὑπ' Ἄρηος παλαμάων

a ona tkła wielką szatę  
podwójną, purpurową, a zobrazowała na niej wiele pojedynków  
Trojan poskramiających konie i Achajów odzianych w spiz,  
którzy z jej powodu cierpieli pod dłońmi Aresa

Do zaznaczenia tematyki eposu istotna jest ambiwalencja cierpień spotykających obie walczące strony. Równie istotne i tradycyjne jest zaznaczenie faktu, który okazuje się z perspektywy pieśni początkiem nieszczęść. Pierwsza pieśń Demodoka usytuowana jest na początku Wojny Trojańskiej. Jeszcze Achajowie nie wylą-

(*Anab.* IV 5, 32) i elegiami Archilocha (fr. 2 i 4W). Agamemnon może szyderczo sugerować, że czynione wówczas przechwałki były wynikiem szaleństwa, które ich ogarnęło podczas jedzenia i picia w nadmiarze (por. szaleństwo, które ogarnia zalotników podczas uczty). Dlatego nie mogą zgodzić się z opinią Kirka, że picie z kraterów nie ma sensu, oznacza zatem niedbałość poety lub przeróbkę rapsodów (KIRK 1990, 318).

<sup>192</sup> *Vide* np. VIII 176. O znaczeniu *πῆμα* oraz *ἄλγεα* ‘cierpienia’ w kodzie epickim *vide* NAGY 1999, 74–81.

<sup>193</sup> Diomedes jest przyczyną *πῆμα* również dla Aresa (V 886).

<sup>194</sup> NAGY 1999, 69–83.



dowali pod Troją, ale ten moment jest już bardzo bliski. Nie wiadomo dokładnie, czy sformułowanie πῆματος ἀρχή odnosi się do momentu uczt, sporu wodzów (βασιλεῖς), czy sytuacji wcześniejszej od tych, gdy Agamemnon zasięgał wyroczni od Apollona w Delfach. Czasownik κλίνδeto sugeruje nam, że od tego właśnie momentu „potoczyły się” jakby w sposób nieunikniony dalsze wypadki. Wracamy więc do zagadnienia, gdzie znajduje się początek Wojny Trojańskiej. Odwołanie do zamysłu Dzeusa umiejscawia, jak mówiliśmy, ten początek w wymiarze prapoczątku kosmologicznego. Oznaczenie ἀρχή (*archē*) lokalizuje ten początek w „ziemskiej” scenerii zdarzeń jako moment, w którym ten boski zamysł zaczyna się spełniać. Widzimy, że pieśń może wskazywać różne momenty jako miejsca początku i to nie tyle akcji pieśni, ile całej Wojny Trojańskiej. W *Iliadzie* ten „początek” zaznaczony jest dwukrotnie. W księdze III, gdy przywoływany jest jakby moment pierwszego starcia między Achajami i Trojanami, Menelaos wypowiada słowa, III 98–100:

φρονέω δὲ διακρινθήμεναι ἤδη  
Ἄργείους καὶ Τρῳάς, ἐπεὶ κακὰ πολλὰ πέπασθε  
εἶνεκ' ἐμῆς ἔριδος καὶ Ἀλεξάνδρου ἔνεκ' ἀρχῆς<sup>195</sup>

myślę, że już trzeba rozstrzygnąć spór  
między Argiwanami i Trojanami, ponieważ wiele nieszczęść wycierpieście  
z powodu mojej „kłótni” i z powodu „początku” Aleksandra

To nieudolne tłumaczenie dosłowne uzmysławia „nienaturalność” języka Menelaosa. Wynika ona z podporządkowania wypowiedzi formalnemu określaniu początku wojny. Występują tu wszystkie pożądane elementy: wspólne cierpienia Achajów i Trojan, motyw kłótni (ἔρις — wręcz zaskakująco zaznaczonej jako ‘moja’ przez Menelaosa, ale spór indywidualny wodzów skutkuje nieszczęściem dla wszystkich) i motyw początku ἀρχή przypisany działaniu Parysa. Początkiem wojny, a zarazem przyczyną, z perspektywy *Iliady* jest więc porwanie Heleny przez Parysa. Precyzuje tę informację Hektor w monologu wewnętrznym, XXII 114–117, zamierzając oddać Achajom Helenę i zrabowane skarby, które przywiózł Parys do Troi ἢ τ' ἔπλετο νεῖκεος ἀρχή ‘i ona (Helena) stała się początkiem/przyczyną (*archē*) sporu (*neikos*)’<sup>196</sup>. Jak potwierdza *Odyseja* (xi 436–439), Helena jest tradycyjnie postrzegana jako początek nieszczęść<sup>197</sup>. Homer używa jeszcze raz rze-

<sup>195</sup> Wersja ἀρχῆς ‘początku’ jest wersją rękopiśmienną idącą za autorytetem Arystarcha; tymczasem Zenodot czytał w tym miejscu ἄτης ‘zaślepienia’, za którą opowiada się KIRK 1985, 277.

<sup>196</sup> W świetle badań połączeń składniowych Bakker skłonny jest nie zgodzić się z interpretacją Richardsona, że ἢ otwierające tę część wypowiedzi odnosi się do „the whole of what precedes, i.e. the rape of Helen, and is attracted to the case of ἀρχή” (RICHARDSON 1993, 119 *ad* XXII 115–116). Zaimiek ten odnosi się do Heleny i może być śladem tradycyjnego obarczania jej winą tak jak Parysa.

<sup>197</sup> Do początku wojny odnosi się w *Odysei* Odyszeusz, xi 436–439:

ὦ πόποι, ἦ μάλα δὴ γόνον Ἀτρεΐος εὐρύοπα Ζεὺς  
ἐκλάγως ἦχθηρε γυναικείας διὰ βουλάς

czownika ἀρχή, naznaczając w trakcie przedstawianej akcji początek zgubnego losu Patroklosa, XI 604: κακοῦ δ' ἄρα οἱ πέλεν ἀρχή 'to był początek jego nieszczęścia'. Jest to wyjątkowe zastosowanie standardowego przedstawienia początku Wojny Trojańskiej jako nieszczęścia do zapowiedzi wypadków przyszłych<sup>198</sup>.

Wobec tego, że pieśń Demodoka jest tylko relacjonowana, trudno wyrażać zastrzeżenia, iż nie można dopatrzeć się w niej kompozycji pierścieniowej paralelnej do *Iliady* i *Odysei*. Za to następna cecha charakterystyczna inwokacji, czyli uderzająca braki przy zapowiadaniu wypadków przedstawianych w pieśni, odgrywa chyba ważniejszą rolę, niż się na ogół sądzi. Ktokolwiek streszczałby *Iliadę*, nie mógłby pominąć wspomnienia Hektora czy Patroklosa. Z nimi związane są przecież najważniejsze wydarzenia utworu. Nie zostaje także wspomniany cel, do którego zmierza fabuła pieśni — śmierć Achillesa. Analogicznie do *Odysei* wzmiankuje się jedynie powrót Odysa, podczas gdy nie ma w inwokacji słowa na tematy najważniejsze w pieśni: o zemście na zalotnikach i odzyskaniu żony, syna i władzy. Tak jak w przypadku *Iliady* niewspomniany więc zostaje punkt docelowy, do którego zmierza fabuła pieśni<sup>199</sup>. Bassett argumentuje, że Homer powoli rozwija akcję swoich utworów. Rzecz polega chyba jednak na czymś innym. Jeżeli w obu wprowadzeniach utworów są takie luki, należy przyjąć, że inwokacja w ogóle nie pełni funkcji streszczenia. Raczej wprowadzenia zachęcającego słuchacza do cierpliwego wysłuchania pieśni. Niebagatelną rolę muszą odgrywać w takich wprowadzeniach wyolbrzymienia podkreślające na przykład wielkość i ilość przeżywanych nieszczęść i cierpień. Służy temu wielokrotne użycie przymiotnika πολὺς 'liczny, wiele' oraz takich określeń, jak μυρία<sup>200</sup>. W *Iliadzie* mówi się o pożeraniu ciał Achajów przez padlinożerców, podczas gdy później taka sytuacja nie ma miejsca. Wobec tych znamiennych braków w inwokacjach do *Iliady* i *Odysei* trudno obstawać przy poglądzie, że pieśń Demodoka opowiadała tylko krótki epizod i nic poza tym. Analo-

ἔξ ἀρχῆς· Ἑλένης μὲν ἀπωλόμεθ' εἴνεκα πολλοί,  
σοὶ δὲ Κλυταμνήστρη δόλον ἤρτυε τηλόθ' ἔοντι.

Ojjoj, doprawdy ród Atreusa Dzeus o szerokim obliczu  
bardzo mocno znienawidził z powodu kobiecego zamysłu  
od początku; wielu zginęło z powodu Heleny,

a tobie (Agamemnonie) Klitajmestra zgotowała podstęp, kiedy byłeś poza domem.

<sup>198</sup> W *Odysei* mowa jest także o „początku zawodów i rzezi” (xxi 4, xxiv 169), analogicznie do *Iliady* nadmienia się o początku zguby Patroklosa oraz o początku przyjaźni zawiązanej jeszcze w poprzednim pokoleniu (i 188, ii 254, xvii 69, xxi 35).

<sup>199</sup> Mówiąc o punkcie docelowym pieśni, mam na myśli zespół wielorakich aluzji i zapowiedzi ogniskujących się wokół jednego wydarzenia, w którym fabuła zyskuje swój finał.

<sup>200</sup> Przymiotnik μυρία (neutr.pl.) ma znaczenie ogólnikowe 'bardzo liczne, niezliczone', ale pozostaje w związku z μυρία o znaczeniu 'dziesięć tysięcy', największej wyrażalnej w języku greckim liczby (zapewne dlatego ta liczba oznacza liczbę największą — niepoliczalną/nieskończoną, że na palcach daje się policzyć tylko do 9999). Użycie takiego sformułowania stanowi typową dla języka kolokwialnego przesadę. Podobnie jak u nas mówi się o milionach w znaczeniu mnóstwa, ogromnej liczby, choć wiadomo, że jest ona w rzeczywistości mocno przesadzona.

gicznie do tamtych utworów inwokacja tylko wprowadza w temat, nie przedstawia jednak streszczenia pieśni, nawet ogólnego.

Można by więc stwierdzić, że inwokacja nie streszcza fabuły pieśni, lecz przedstawia jej ramę formalną. Składa się ona z kilku elementów, które w ten czy inny sposób powinny się pojawić. Jak wynika z początku *Odysei*, nie wszystkie się mieszczą w kilku wersach inwokacji. Wydaje się jednak, że funkcjonuje tu zasada poetyki oralnej, że wszystkie elementy tradycyjne pieśni muszą się w ten czy inny sposób w niej znaleźć. Jeżeli tak, to zauważmy, iż nawet tak drobny szczegół, jak irracjonalne cieszenie się Agamemnona ze sporu wodzów, może być elementem tradycyjnym. W *Iliadzie* inwokacja od razu przechodzi do przedstawienia w całej rozpiętości sporu Achillesa z Agamemnonem. Gdy poróżnienie obu wodzów stało się faktem, głos zabiera Nestor i pierwsze jego słowa odnoszą się do tego, że spór ten przyniesie radość Priamowi, jego synom i wszystkim Trojanom, I 255–256:

ἦ κεν γηθήσαι Πριάμος Πριάμοιό τε παῖδες,  
ἄλλοι τε Τρῶες μέγα κεν κεχαροῖατο θυμῷ

doprawdy śmiać się może Priam i synowie Priama  
i reszta Trojan bardzo może się cieszyć w sercu

Najważniejszą rolę w naszych rozważaniach odgrywa przedstawienie dowolności momentu, w którym zaczyna się narracja. Sformułowanie οἴμης, τῆς τὸτ' ἄρα κλέος οὐρανὸν εὐρὺν ἵκανε 'z pieśni (*oimē*), której sława sięgała wówczas szerokiego nieba' oznaczać może wskazanie przez pieśniarza na znajomość wielu pieśni i wybór jednej z nich. Homer przedstawia Demodoka jako pieśniarza obeznanego z tematyką Wojny Trojańskiej, która już wówczas jego zdaniem była powszechnie znana. Rzecz została jednak tak sformułowana jakby οἴμη (*oimē*) stanowiła pewien ciąg fabularny znany pieśniarzowi, w który on może wchodzić w dowolnie wybranym momencie. Znaczenie *oimē* było trudne do ustalenia, a niepewna etymologia pozwala je wiązać z metaforą ścieżek lub wątków nici<sup>201</sup>.

Aby ocenić, czym to w istocie było, wróćmy do zasygnalizowanego już problemu, czy pierwsza pieśń Demodoka była innowacją poety, czy stanowiła element niezachowanej tradycji.

Von der Mühl we wpływowym artykule do *Real Encyclopädie* uznał, że jest to niepoparty tradycją wymysł poety (αὐτοσχηδίασμα) i choć kilka lat później zmienił zdanie, dopuszczając możliwość, że historia ta ma oparcie w materiale *Kypriów*<sup>202</sup>,

<sup>201</sup> Etymologia *oimē* 'ścieżka, droga' przyjmowana jest w słownikach etymologicznych Friska i Chantraine'a; również przez SCHADEWALDTA 1965, 74–75, SVENBRO 1976, 36 oraz przez FORDA 1992, 42. „Ścieżka pieśni” jest także rozpoznana jako indoeuropejska metafora, DURANTE 1958, 1976, 176–177. Przyjmowana jest również inna etymologia 'nić/wątek narracji': PAGLIARO 1951, 25–30, LANATA 1963, 11–12, NAGY 1996a, 63–64.

<sup>202</sup> VON DER MÜHLL 1940 i 1954. Myśl Von der Mühlla, że spór między Odyseuszem a Achillesem należy wiązać z treścią *Kypriów*, jest przyjmowana przez neoanalizę. Cf. KULLMANN 1960, 100 i 272.

koncepcja inwencji zyskiwała kolejnych zwolenników. Marg odnalazł paralele strukturalne między pierwszą pieśnią Demodoka a inwokacją do *Iliady* i uznał ją za wymyśloną historię wzorowaną na tejże inwokacji. Koncepcja innowacji zakłada kreatywne działanie poety i wynika z rozumienia podobieństw jako świadomego naśladownictwa. Jest to więc tworzenie właściwe stylowi indywidualnemu, a sposób poszukiwań badawczych typowy dla klasycznej filologii. Pozostaje jednak pytanie, czemu taka naśladowcza kreacja miałaby służyć.

Sądy kolejnych badaczy brały już pod uwagę zasady poetyki oralnej.

Braswell uznał, że historia Demodoka został wymyślona w celu antycypowania sporu Odyseusza z Euryalosem (viii 159–255). Finkelberg stawia temu słuszne zarzuty, że Homer mógł wykorzystać jakiś lepiej znany z tradycji motyw kłótni Odyseusza, np. znany mu spór z Ajasem o zbroję Achillesa<sup>203</sup>. Podobieństwa tej pieśni do inwokacji *Iliady*, a także do inwokacji *Odysei* i *Kypriów*, pozwalają wnioskować o tradycyjnym schemacie wprowadzania pieśni. Finkelberg uważa, że pierwsza i trzecia pieśń Demodoka pełni funkcję antycypacji w scenie rozpoznania Odyseusza przed Feakami. O ile pieśń o Drewnianym Koniu przedstawia koniec Wojny Trojańskiej, o tyle pierwsza pieśń przedstawia jej początek, oczywiście z perspektywy chwały Odyseusza. Finkelberg wyciąga z tego wniosek, że z powodu braku w Cyklu Trojańskim odpowiedniej historii zapowiadającej chwalebny rolę, jaką odegra Odyseusz pod koniec wojny (*Kypria* dostarczają tylko dwóch raczej niechlubnych epizodów z wcześniejszych dokonań tego herosa: udawane szaleństwo Odysa, unikającego udziału w wyprawie, oraz zabójstwo Palamedesa, będące aktem zemsty za odkrycie jego oszustwa i zmuszenie go do udziału w niej), Homer wymyśla historię odpowiadającą wymogom chwały Odyseusza, opowiedzianą w sposób schematyczny, typowy dla stylistyki oralnej.

Broeniman uznał za Margiem, że spór Odyseusza z Achillesem powstał na wzór inwokacji do *Iliady*, ale że jest to „przekrecona” *Iliada*, która funkcjonuje w społeczeństwie nieznających się na rzeczy Feaków (tak jakby nie wiedzieli, że „naprawdę” kłócił się Achilles z Agamemnonem). Wynika to z przyjęcia obrazu Feaków jako ludu charakteryzującego się mentalnością i zwyczajami zasadniczo różniącymi się od Achajów. Odyseusz musi ich dopiero nauczyć zasad gościnności, tak samo jak poucza pieśniarza w sprawie właściwego przedstawienia jego roli w zdobyciu Troi w pieśni trzeciej<sup>204</sup>. Broeniman jak Finkelberg uważa zatem, że obie pieśni Demodoka pozostają w związku z sobą, w sposób nieuprawniony jednak zakłada, że pierwsza z nich stawiała Odyseusza w złym świetle<sup>205</sup>. Dość dziwny charakter ma też w jego ujęciu aluzyjne nawiązanie do *Iliady*, z którym nie może się zgodzić bohater eposu, a zupełnie nie wiadomo, jak miałyby przyjąć je publiczność

<sup>203</sup> MARG 1956; BRASWELL 1982, 130; FINKELBERG 1987.

<sup>204</sup> BROENIMAN 1996.

<sup>205</sup> *Ibidem*, 12. Autor sądzi, że odgrywa on w konflikcie z Achillesem niechlubną rolę Agamemnona.

Homera. Oczywiście koncepcja ta zakłada priorytetowość *Iliady*, niewiele zważając na pojawiające się w przedstawieniu treści Demodoka elementy typowe.

Rodzi się bowiem zasadnicze pytanie, czy istnieje rzeczywisty rozdział między tradycją i innowacją? Relatywność tego rozróżnienia najlepiej oddaje Ruth Scodel:

Much of what some scholars call „invented” might better be called „contextually bound”. Homer may very well have invented a given detail in a subordinate narrative that serves the rhetorical purpose of its immediate context, but so may his teacher, his teacher’s teacher, or another bard from whom he adapted this section. Someone invented it. However, what matters more is that its transmission is bound to its context, without which it has no function and makes little sense<sup>206</sup>.

Gdyby „droga” lub „nic”, która jest dostępna pieśniarzowi, stanowiła jakąś wielką pieśń, z której wybiera on dowolny epizod, wtedy prezentację Demodoka można by uznać za fragment tej pieśni. Nic na to jednak nie wskazuje. Homerycki opis pieśni Demodoka nawiązuje do inwokacji, a więc mogła ona być kontynuowana i zawierać dużo więcej treści niż spór dwóch wojowników na uczcie i radość trzeciego, który się im przygląda. Pieśń Demodoka raczej nie była krótka: Odyseusz ociera dyskretnie łzę z oka „ilekroć pieśniarz przerywał wykonanie” (viii 87 ἦ τοι ὅτε λήξειεν θεῖος ἀοιδός), a zaciekawieni opowiadaniem Feakowie zachęcali go do kontynuowania opowieści. Jedynym racjonalnym powodem tych przerw mogło być zmęczenie śpiewaka długim opowiadaniem. Jeżeli znamy tylko wprowadzenie do tej pieśni analogiczne do *Iliady*, dlaczego nie mielibyśmy przyjmować, że pieśń o sporze Achillesa z Odyseuszem nie miałaby być równie rozwinięta jak ta o sporze syna Peleusa z Agamemnonem? Z reakcji Alkinoosa trudno wnosić, czy pieśniarzowi udało się doprowadzić pieśń do końca, czy też nie. Nie jest to już takie istotne, chociaż raczej grzeczność Alkinoosa<sup>207</sup> każe nam przyjąć, że cierpliwie doczekał do końca, zanim zaproponował inną rozrywkę dla przyjęcia gościa, którego nieodpowiednia reakcja zdawała się wskazywać, że ta pieśń nie była dla niego z jakichś względów przyjemna.

Fakt, że Demodok wybiera temat swej opowieści z *oimē*, dowodzi wielkiej rozmaitości tematycznej cyklu. Śpiewak z niezwykłą też biegłością orientuje się w tej superopowieści, skoro nie tylko sam zna pewną liczbę „epizodów”, z których może wybierać, ale gotów jest również zaczynać swą narrację w dowolnym miejscu wskazanym przez kogoś z publiczności. Widzieliśmy, że zaznaczenie miejsca, w którym rozpoczyna się akcja, stanowi niezbędny element inwokacji i służy zorientowaniu się słuchaczy w znanej im kolejności zdarzeń. Autor *Odysei* wręcz przechwala się swoimi umiejętnościami w tym względzie, skoro każe Muzie zacząć opowieść, gdzie chce (i 10 ἀρόθεν ‘poczynając od jakiegokolwiek punktu wydarzeń, skądkolwiek’). Jak gdyby było mu to obojętne, bo tak dobrze orientuje się w przepastnej historii Odyseusza i będzie potrafił doprowadzić swą pieśń do wyznaczonego celu.

<sup>206</sup> SCODEL 2002, 29. Cf. NAGY 1996b, 81–106.

<sup>207</sup> Alkinoos stwierdza ἤδη μὲν δαιτὸς κεκορήμεθα θυμὸν ἐσῆς/ φόρμιγγος ‘już nasyciliśmy ducha ucztą i formingą’.

Autor *Odysei* sprawia zatem wrażenie, jak gdyby sama historia Odysa stanowiła taką wielką *oimē*. Z kolei pieśniarz Femios, błagając Odysusza o darowanie mu życia, wyznaje, że zna wiele *oimai*<sup>208</sup>. Oznacza to zatem, że potrafi zacząć opowiadać w różnych miejscach takie „wielkie historie”, jak Wojna Trojańska, Wyprawa Argonautów, którą wspomina się w *Odysei*, zapewne losy Heraklesa, do którego nawiązują niejednokrotnie obydwie poematy Homera, jak również Tezeusza, o którego matce wspomina *Iliada*, i o Polowaniu na Dzika Kalydońskiego, skoro pamięta Homer o Meleagrze, i oczywiście o losach Edypa i jego potomków. Muza skłania Demodoka, by śpiewał o chwale herosów, a to znaczy, że mógł wybrać pieśń innego rodzaju, raczej nie pieśń weselną czy pogrzebową, bo to nie ta okazja, ale chodzi prawdopodobnie o pieśni chwalące bogów, czego przykładem jest druga pieśń tego śpiewaka o romansie Aresa i Afrodyty. Ale to przecież też jeden epizod z wielu *oimai* (lm. od *oimē*), z których najsłynniejsze były zapewne pieśni o narodzinach kolejnych pokoleń bogów i walkach między nimi (i Tytanomachia, i Gigantomachia, i bunty bogów olimpijskich, wspomniane w *Iliadzie*)<sup>209</sup>. To są setki tysięcy wersów! Umiejętności i wiedzę tych pieśniarzy można zestawiać z pieśniarzami epiki kirgiskiej czy ludów tureckich północnej Azji, o ile nie byli oni nawet lepsi.

Opowiadana historia jest więc zawsze odczuwana jako część czegoś większego. Ford ocenia, że ta całość to przechowywana w pamięci przeszłość, co do której instruuje pieśniarza Muza, ale też pomaga mu w dokonaniu selekcji. Przeszłość ta znana jest jako ogromna liczba osobnych historii odznaczających się trwałością i powiązanych z sobą (*the stability and continuity of individual stories*)<sup>210</sup>. Określenie *oimē* (οἴμη) traktuje Ford jako termin techniczny oznaczający pojedynczą historię w heroicznym repertuarze. Wszystkie *oimai* składają się na obraz całego świata przeszłości. Podejmując się wykonania następnej pieśni, pieśniarz przechodzi (μεταβαίνειν) do kolejnej *oidē* lub *oimē*<sup>211</sup>. Poszczególne pieśni *oidē* stanowią uobecnienie tego świata przeszłości, a zarazem jakby uaktywnienie jakiejś *oimē*.

<sup>208</sup> Vide xxii 347–348 „bogini wszczepiła mi w serce *oimai* wszelkiego rodzaju”; viii 479–481 „pośród wszystkich ludzi na ziemi pieśniarze są szanowani, ponieważ Muza wyuczyła ich *oimai*, ukochała ród pieśniarzy”.

<sup>209</sup> Zachowany fragment *Chrestomathii* Proklosa (Phot. B 21) sugeruje, że cykl obejmował dzieje od połączenia się w związku Nieba i Ziemi, z którego zrodzili się trzej Sturcy i trzej Cyklopi, przez dzieje bogów, aż do lądowania Odysusza na Itace, gdzie miał zginąć nierozpoznany z rąk syna Telegonosa (ἄρχεται μὲν ἐκ τῆς Οὐρανοῦ καὶ Γῆς μυθολογουμένης μίξεως, ἐξ ἧς αὐτῶ καὶ τρεῖς παῖδας ἐκατόγχειρας καὶ τρεῖς γεννώσι Κύκλωπας, διαπορεύεται δὲ τὰ τε ἄλλως περὶ θεῶν τοῖς Ἑλλήσι μυθολογούμενα [...] καὶ περατοῦται ὁ ἐπικός κύκλος [...] μέχρι τῆς ἀποβάσεως Ὀδυσσεῶς τῆς εἰς Ἰθάκην, ἐν ἧ καὶ ὑπὸ τοῦ παιδὸς Τηλεγόνου ἀγνοοῦντος κτείνεται).

<sup>210</sup> FORD 1992, 41–43.

<sup>211</sup> FORD 1992, 43–44 traktuje ten czasownik również jako termin techniczny, viii 492. FIN-KELBERG 1998, 51–53, wydobywając dychotomię „wiedzy: braku wiedzy” i „uczenia: dawania”, dokonuje znamiennego rozróżnienia, że Muza uczy *oimē*, a daje *oidē*. To pierwsze jest więc pochodną umiejętności pieśniarza, w drugim przypadku rola Muzy polega na przekazaniu bodźca do rozpoczęcia śpiewania i wskazania miejsca, gdzie należy zacząć, a więc do selekcji materiału. Trudno mi się jednak zgodzić z tak zakreślonym rozróżnieniem. Wydaje się ono opierać na ana-

W takim ujęciu pieśń jawi się jako coś efemerycznego w stosunku do stałych, przechowywanych we wspólnej pamięci *oimai*. Takie „drogi” lub „nici” zatem to nic innego jak cykle przedstawiające całe historie epickie ożywiane w poszczególnych wykonaniach pieśni.

W tradycji słowiańskiej guslar dysponuje tylko zestawem pieśni, który może w miarę możliwości powiększać, ucząc się nowych. Możemy tu mówić o zdolności improwizacji, czego dowodzą na przykład pieśni Saliha Ugljanina i Milovana Vojičića chwalaące Milmana Parry’ego, jednak nie zauważono jakiejś szczególnej roli w rzeczywistej prezentacji, tzn. by pieśniarz konstruował nową pieśń, improwizując podczas występu. Skoro znajomość *oimai* oznacza znajomość fabuły epickiej u pieśniarza, rzecz może się przedstawiać dwojako.

Po pierwsze, może to oznaczać znajomość zestawu pieśni, ale wtedy niezbędna jest znajomość tyłu pieśni, ile obejmowałoby całą fabułę cyklu ze wszystkimi jej kluczowymi momentami. Liczba pieśni w cyklu stanowiłaby zatem określoną liczbę (mówiąc językiem matematycznym „przedział zamknięty”). W tym przypadku tworzymy jednak byt idealny, w którym pieśniarz znający ten kanon komunikuje się z publicznością znającą ten sam co on zestaw pieśni. Nie wydaje się to prawdopodobne i nie odpowiada to chyba homeryckiemu obrazowi wykonywania pieśni przez Demodoka. Nawet pieśń o Drewnianym Koniu, jeśli uznamy, że odpowiadałaby pieśni znanej i pieśniarzowi, i odbiorcom, stanowi podjęcie tematu w tradycyjnej materii, z której pieśniarz dokonuje wyboru scen. Jeżeli przyjmiemy za Finkelberg, że Homer dokonuje w przypadku pierwszej pieśni Demodoka kreacji fabuły, możemy zakładać, że chodziłoby nie tyle o dysponowanie przez pieśniarza zestawem konkretnych pieśni, ile o znajomość fabuły epickiej, która pozwala mu na ożywianie, a może i dodawanie epizodów w podstawowych momentach biegu zdarzeń (w języku matematycznym „przedział otwarty”).

Niemniej jednak sama fabuła musi przedstawiać trwale ustalony w tradycji porządek najważniejszych zdarzeń, który w twórczy sposób — także przez improwizację — może być przetwarzany przez pieśniarza. Jeżeli nawet nie wszyscy aojdo wie mieli takie umiejętności, to znaleźli się tacy, którzy umieli, jak tego dowodzi wykreowanie portretu pieśniarza Demodoka na swój wzór przez autora *Odysei*. To każe nam zwrócić bliższą uwagę na drugą możliwość. Znajomość zestawu pieśni nie tłumaczy nam bowiem, jak mogła powstać łącząca je spójność fabularna, znana tutaj cyklem. Obserwujemy przede wszystkim pewną pierwotność cyklu w stosunku do poszczególnych pieśni. Rysuje się tu sytuacja, w której pieśniarz, znając zasadniczy układ zdarzeń w cyklu, umiał dostosowywać swoją pieśń do bieżących potrzeb i kreować nowy epizod w obrębie znanej powszechnie fabuły i w perspektywie całej wojny. Nie ma w takim razie znaczenia, czy pierwsza pieśń Demodoka stanowi rodzaj takiej kreacji, czy była znaną Homerowi-Demodokowi pieśnią. Za

---

chronicznym modelu pojmowania wiedzy. Kwestia nauczania w kulturze oralnej wymaga jeszcze głębszych badań.

taki epizod wstawiony w główne miejsce fabuły cyklu można przecież uważać również *Iliadę* czy *Odyseję*<sup>212</sup>.

Wbrew temu, jak przechwala się autor *Odysei*, pieśń nie może się zacząć w dowolnym momencie. Przedstawione wcześniej porównanie układu *Odysei* ze schematem Pieśni Powrotu pozwala stwierdzić, że w tym kształcie fabuły pieśń ta nie może zaczynać się w innym miejscu niż uwięzienie na wyspie Kalypso. W przypadku *Iliady* dla fabuły w tym kształcie też najważniejsze wydaje się rozpoczęcie opowieści o Gniewie Achilleśa od okoliczności kłótni<sup>213</sup>. Powstaje jednak pytanie, czy są to jedyne miejsca, w których może być ustanowiony początek tych opowieści, czyli, czy możliwe są całkiem różne od posiadanych wersje pieśni o Gniewie Achilleśa i Powrocie Odysa. Wydaje mi się, że w obu przypadkach kształt akcji zawiera pewną skazę, wskazującą na to, że mogły istnieć inne wersje tych pieśni. W obydwu utworach problem stanowi umocowanie w fabule zasadniczego dla epiki greckiej konfliktu bohatera z bóstwem<sup>214</sup>. W *Odysei* Posejdon ściga swoim gniewem Odyseusza, a umotywowanie tego gniewu nie zostało umieszczone najlepiej w czasie akcji. Posejdon mści się za swojego syna, cyklopa Polifema, ale Odyseusz trafia na wyspę Cyklopów już w trakcie swoich peregrynacji. W pozostałych *nostoi* to gniew Ateny spowodował, że Achajowie nie mogą szczęśliwie powrócić do domów. To ona, zsyłając burze, przeszkadza wrócić bohaterom spod Troi<sup>215</sup>. Tę niekonsekwencję w umotywowaniu ukazuje sama *Odyseja*, gdyż motyw gniewu Ateny pojawia się w mowie Hermesa do nimfy Kalypso, v 105–111:

φησί τοι ἄνδρα παρῆναι ὀϊζυρώτατον ἄλλων,  
τῶν ἀνδρῶν, οἳ ἄστυ πέρη Πριάμοιο μάχοντο  
εἰνάετες, δεκάτω δὲ πόλιν πέρσαντες ἔβησαν  
οἴκαδ'· ἄταρ ἐν νόστῳ Ἀθηναίην ἀλίτοντο,

<sup>212</sup> FORD 1992, 109–111 rozumie pochwałę „nowej pieśni” Telemacha jako pochwałę pieśni o powrocie Odysa jako ostatniej pieśni spośród Pieśni Powrotu bohaterów Wojny Trojańskiej. Należy jednak wziąć pod uwagę, że tylko w okresie heroicznym ta pieśń epicka może być „nowa”, bo normalnie jest częścią tradycji.

<sup>213</sup> BASSETT 1923, 341: „In the *Iliad* the natural and obvious starting-point is the quarrel”.

<sup>214</sup> NAGY 1999, 289–295.

<sup>215</sup> v 108–110. Proklos, streszczenie *Nostoi*: (1) Ἀθηνᾶ Ἀγαμέμνονα καὶ Μενέλαον εἰς ἔριν καθίστησι περὶ τοῦ ἐκπλου. Ἀγαμέμνων μὲν οὖν τὸν τῆς Ἀθηνᾶς ἐξίλασόμενος χόλον ἐπιμένει. Διομήδης δὲ καὶ Νέστωρ ἀναχθέντες εἰς τὴν οἰκείαν διασώζονται. μεθ' οὗς ἐκπλεύσας ὁ Μενέλαος, <χειμῶν περιπεσῶν, Ἀρ.> μετὰ πέντε νεῶν εἰς Αἴγυπτον παραγίνεται. τῶν λοιπῶν διαφθαρεισῶν νεῶν ἐν τῷ πελάγει Ἄθena doprowadza do sporu między Agamemnonem i Menelaosem w sprawie żeglugi powrotnej. Agamemnon w celu złagodzenia gniewu Ateny pozostaje. Natomiast Diomedes i Nestor ruszają w drogę i żeglują bezpiecznie do domu. Po nich wypłynął Menelaos, ale po ataku sztormu z pięcioma tylko okrętami ląduje w Egipcie, pozostałe okręty toną na morzu. Informacje te są bardzo niepełne, nie wiemy ani dlaczego Atena wywołuje spór między wodzami-braćmi, ani skąd wiedzą oni, że spotyka ich gniew tej bogini. Być może chodzi o nieprzychylny wiatry, jak w przypadku gniewu Artemidy wstrzymującej flotę wypływającą z Aulidy, ale jak udało się w takim razie wypłynąć i dotrzeć bezpiecznie Diomedesowi i Nestorowi? Widzimy jednak, że połączone tematy sporu i gniewu bóstwa pełnią funkcję inicjacji akcji całej pieśni.



ἢ σφιν ἐπῶρσ' ἄνεμόν τε κακὸν καὶ κύματα μακρά.  
 ἔνθ' ἄλλοι μὲν πάντες ἀπέφθιθεν ἔσθλοι ἑταῖροι,  
 τὸν δ' ἄρα δεῦρ' ἄνεμός τε φέρων καὶ κύμα πέλασσευ.

Powiadają, że u ciebie przebywa najniezwyklejszy z „pozostałych”,  
 mężów, którzy walczyli o miasto Priama  
 przez dziewięć lat, a w dziesiątym zdobyli miasto i wrócili  
 do domu, ale w drodze powrotnej zawinili wobec Ateny,  
 która podniosła przeciw nim zły wiatr i wielkie fale.  
 Wtedy wszyscy inni zginęli szlachetni towarzysze,  
 a tego tutaj przyniosły wiatr i fala<sup>216</sup>.

Losy poszczególnych bohaterów stanowią, jak sądzę, modalną odmianę tej historii. Musiała być ona głęboko zakorzeniona w umysłowości przedhomerowej. Atena sprzyja Achajom bardzo aktywnie, zazwyczaj we współpracy z Herą, ponieważ wybór Parysa pohańbił je (wedle XXIV 29 miał on znieważyc te boginie, co oznacza pozbawienie ich wartości w oczach innych). Gniew Ateny na Ajasa syna Ojleusa w *Zdobyciu Ilionu* jest umotywowany pohańbieniem Kassandry przy posągu Ateny. Z tego jednak powodu gniew bogini przechodzi na wszystkich Achajów. Streszczenie Proklosa Ἰλίου πέρσις ukazuje obawę Achajów, że gniew bóstwa spadnie na wszystkich, oszczędzenie Ajasa powoduje, że Atena zamysła im zgubę: ἐφ' ὧι παροξυνθέντες οἱ Ἕλληνες καταλεύσαι βουλευόνται τὸν Αἴαντα· ὁ δὲ ἐπὶ τὸν τῆς Ἀθηνᾶς βωμὸν καταφεύγει, καὶ διασώζεται ἐκ τοῦ ἐπικειμένου κινδύνου· ἐπεὶ δὲ ἀποπλέουσιν οἱ Ἕλληνες, φθορὰν αὐτοῖς ἡ Ἀθηνᾶ κατὰ τὸ πέλαγος μηχανᾶται Ἰλίου ἔκαστος ἄλλοις ἐπισημαίνει τὸν Αἴαντα ὡς τὸν μόνον ἔσθλον ἄνθρωπον τῶν Ἀχαιῶν. Ἰσχυρῶς ἐπισημαίνει τὸν Αἴαντα ὡς τὸν μόνον ἔσθλον ἄνθρωπον τῶν Ἀχαιῶν. Grecy oburzeni na to [czyn Ajasa] postanawiają ukamienować Ajasa. Ten ucieka do ołtarza Ateny, w ten sposób ratując się przed grożącym mu niebezpieczeństwem, ale kiedy Grecy odpływają, Atena obmyśla im zgubę na morzu<sup>217</sup>. Autor *Odysei* nie może postrzegać błędzenia Odyseusza w perspektywie gniewu Ateny, skoro pełni ona w utworze funkcję protektorki i opiekunki bohatera<sup>218</sup>.

<sup>216</sup> Wersy te stanowiły kłopot i dla starożytnych, i dla nowożytnych uczonych, chętnie je atetujących. Zdaniem CLAY 1983 Odyseusz był pierwotnie ofiarą gniewu Ateny. SCODEL 2002, 115–116 zwraca uwagę, że skoro Dzeus musi dokładnie wyjaśnić powód gniewu Posejdona (I 68–75), gniew tego boga nie mógł stanowić pewnika dla słuchaczy. Gniew trzech bóstw porusza akcję *Odysei*: Ateny, Posejdona i Heliosa, z czego gniew bogini nie jest uwypuklony.

<sup>217</sup> Lekcja kodeksów φθορὰν αὐτοῖς ‘im zgubę’ niesłusznie zastępowana jest poprawką Westa φθορὰν αὐτῶι ‘jemu zgubę’. Przy obrażeniu bóstwa obowiązuje odpowiedzialność zbiorowa. Podobnie przewinienie Agamemnona skutkuje zarazą dotykającą wszystkich Achajów. Achajowie zamierzają też ukarać Ajasa karą, jaka jest typowa dla poświęcanego dla dobra ogółu *pharmakos* (vide ZIELIŃSKI 2013).

<sup>218</sup> Gniew Ateny ścigający powracających Achajów mógł być umotywowany niezależnie od historii zhańbienia Kassandry. Atena jest opiekunką i protektorką miasta Troi. W czasie wojny nie wysłuchuje modlitw Trojan, co ukazuje *Iliada* (VI 311–312). Swoją klęskę Trojanie musieli postrzegać jako gniew bóstwa, które ich chroniło, analogicznie do Hebrajczyków przedstawiających sobie swoje klęski jako skutek zawinionego przez siebie gniewu Jahwe. Po wojnie Atena może już występować w obronie swego miasta, każąc najeźdźców, przy czym naturalnym powodem jest niewłaściwe zachowanie podczas zdobywania miasta, przede wszystkim obraza bóstwa. Czyn Ajasa Mniejszego może

W *Iliadzie* konflikt Apollona z Achillesem okazuje się również zawoalowany. Achilles powołuje się na wiedzę o śmierci czekającej go za sprawą Apollona dopiero w ostatnim dniu bitwy akcji *Iliady* (XXI 275–277). Tymczasem odbiorcom przypomina się o udziale Apollona w śmierci Achillesea w formie aluzji, przez upodobnienie scen spotkania tego boga na polu walki z Diomedesem i Patroklosem. W tej perspektywie przedstawienie gniewu Apollona na Achajów z powodu obrażenia jego kapłana i zesłanie na nich za to zarazy wydaje się zabiegiem dość sztucznym i, w swej incydentalności, o drugorzędnym znaczeniu. Biorąc pod uwagę wspomnianą wypowiedź Achillesea, konflikt między nim a Apollonem związany jest z przepowiednią, z którą młody bohater zostaje zapoznany przez swoją matkę — Tetydę. Mamy więc sytuację prawdopodobnie analogiczną do roli Apollona w strukturze pieśni Demodoka, w której bóg przedstawiony jest jako objawiający Agamemnonowi wyrocznię. Wyrocznia odgrywać mogła w strukturze tradycyjnego eposu rolę o wiele większą, niż na to wskazują poematy homeryckie, motyw ten łączy się przecież bezpośrednio z każdorazowo obecnym motywem „zamyśłu Dzeusa”, poprzedzającym akcję i nadającym jej wymiar kosmologiczny.

Konflikt bohatera z bóstwem pełni podstawową funkcję w micie i w epice, decydując o zyskaniu przez bohatera statusu herosa w wymiarze eschatologicznym. Spór ten kończy śmierć bohatera, dopełnia się wtedy cykl jego losu, odkąd stanął przeciwko bogu. *Odyseja* zawiera istotną z tego względu informację, że Odyseusza spotka w końcu śmierć z morza, co można rozumieć jako dopełnienie się gniewu Posejdona<sup>219</sup>. W *Iliadzie* spór Achillesea z Apollonem nie jest tak wyeksponowany, ale zachowana w scholiach alternatywna inwokacja do *Iliady* zaznacza już współistnienie gniewu bohatera i boga. Świadczy ona nie tylko o różnicach tekstowych, lecz także o możliwości istnienia alternatywnych wersji *Iliady*:

ἔσπετε νῦν μοι, Μοῦσαι, Ὀλύμπια δώματ' ἔχουσαι  
ὄππως δὴ μῆνις τε χόλος θ' ἔλε Πηλείωνα  
Λητοῦς τ' ἀγλαὸν υἱόν· ὁ γὰρ βασιλῆϊ χολωθεῖς

powiedzcie mi teraz Muzy, mające pałac na Olimpie,  
jak ogarnął gniew i wściekłość syna Peleusa  
i wspianego syna Latony: ten bowiem rozgniewał się na króla<sup>220</sup>.

Poematy Homera wyglądają więc na „zdeformowane” kompozycje o Powrocie Odysa i Gniewie Achillesea. Zachowują jednak mechaniczną strukturę pieśni oralnej i wskazują na potencjalność modalności tkwiącą w technice oralnej. Homer (czy też różni poeci będący autorami tych dwóch poematów) nie rezygnuje z za-

być jednak tylko jedną z egzemplifikacji przyczyn gniewu, podobnie jak to obserwowaliśmy w przypadku zabicia Trojlosa przez Achillesea jako skonkretyzowanie przyczyn gniewu Apollona na herosa.

<sup>219</sup> Vide przyp. 167.

<sup>220</sup> Scholia podają, że Aristoksenos twierdził, iż niektóre teksty mają takie *proojmion*. Według Nikanora i Kratesa, cytowanych w *Anecdorum Romanum* (I, s. 3 Erbse), bibliofil Apellikon posiadał tekst z jednowersową inwokacją Μούσας ἀείδω καὶ Απόλλωνα κλυτότοξον.

sadniczego motywu konfliktu bohatera z bóstwem, tego jako poeta oralny zrobić nie może, ale go przebudowuje, dostosowując do swoich potrzeb.

Znajomość οἴμη oznacza więc znajomość całego ciągu zdarzeń, w którym pieśniarz zaznacza początek swojej pieśni. Wybór jakiegoś miejsca oznacza wybór epizodu, natomiast to, gdzie należy zacząć opowiadać ten epizod, nie jest już takie dowolne — oralna pieśń epicka rządzi się swoją mechaniką konstrukcji. Tak samo nie w pełni dowolny jest wybór miejsca dla epizodu. Wydawałoby się, że na linii wyznaczającej fabułę całej historii można wskazywać dowolne punkty, czyli że można opowiadać dowolne zdarzenia. Tak jednak nie jest, epizody będące przedmiotem pieśni grupują się tylko w pewnych miejscach.

Pieśń musiała zaznaczać początek fabuły, jako przyczynę przedstawianych zdarzeń, i koniec, czyli punkt docelowy akcji wskazujący konsekwencje zarówno przedstawianych zdarzeń, jak i tej pierwszej przyczyny. W ten sposób pieśń, opowiadając epizod, przedstawia go w perspektywie całej Wojny Trojańskiej i poszczególne fakty z οἴμη — ciągu zdarzeń — mogą być wykorzystywane aluzyjnie w różnych miejscach pieśni stosownie do potrzeb uświadomienia słuchaczowi konsekwencji i ważności pewnych zdarzeń w strukturze fabularnej całości cyklu.

Czym kieruje się pieśniarz przy wyborze pieśni i jak posługuje się materiałem tradycyjnym, uzmysławia trzecia pieśń Demodoka.

Ta pieśń Demodoka jest śpiewana na zadany temat podzruczony przez publiczność. Odyseusz pozostaje jeszcze wtedy w ukryciu, nikt nie wie, kim on jest, dlatego kiedy prosi o opowieść o Drewnianym Koniu, tylko on wie, że będzie to historia o nim samym. Dla reszty jest to opowieść o Wojnie Trojańskiej, tak znanej, że Odyseusz zakłada, że musi ją znać Demodok. Odyseusz zwraca się do aoidy, viii 486–498:

δὴ τότε Δημόδοκον προσέφη πολύμητις Ὀδυσσεύς·  
 „Δημόδοκ', ἔξοχα δὴ σε βροτῶν αἰνίζομι' ἀπάντων·  
 ἦ σέ γε Μοῦσ' ἐδίδαξε, Διὸς πάϊς, ἦ σέ γ' Ἀπόλλων·  
 λίην γάρ κατὰ κόσμον Ἀχαιῶν οἴτον ἀείδεις,  
 ὅσσο' ἔρξαν τ' ἔπαθόν τε καὶ ὅσσο' ἐμόγησαν Ἀχαιοί,  
 ὡς τέ που ἦ αὐτὸς παρεῶν ἢ ἄλλου ἀκούσας.  
 ἀλλ' ἄγε δὴ μετάβηθι καὶ ἵππου κόσμον ἄεισον  
 δουρατέου, τὸν Ἐπειὸς ἐποίησεν σὺν Ἀθήνῃ,  
 ὃν ποτ' ἐς ἀκρόπολιν δόλῳ ἤγαγε δῖος Ὀδυσσεύς  
 ἀνδρῶν ἐμπλήσας, οἳ Ἴλιον ἐξαλάπαξαν.  
 αἶ κεν δὴ μοι ταῦτα κατὰ μοῖραν καταλέξῃς,  
 αὐτίκα καὶ πᾶσιν μυθήσομαι ἀνθρώποισιν,  
 ὡς ἄρα τοι πρόφρων θεὸς ὤπασε θέσπιν ἀοιδῆν”.

Wtedy przemówił do Demodoka przemyślny Odyseusz:  
 „Demodoku, nad wszystkich innych śmiertelników chwałę cię.  
 Albo cię nauczyła Muza, dziecko Dzeusa, albo sam Apollon,  
 bo mając na względzie porządek, śpiewasz o Iosie Achajów:  
 ile dokonali, a ile wycierpieli i natrudzili się Achajowie,

jakbyś tam sam był obecny albo byś słyszał od kogoś [kto tam był].  
 Ale zmień temat i zaśpiewaj pieśń o Drewnianym Koniu,  
 którego zbudował Epejos wraz z Ateną,  
 a potem go na akropol podstępem wprowadził boski Odyseusz,  
 wypełniwszy naprzód wojownikami, którzy spustoszyli Ilion.  
 Jeśli mi to po porządku opowiesz,  
 natychmiast wszystkim ludziom będę głosił,  
 jak życzliwy bóg obdarzył cię natchnioną pieśnią”.

Odyseusz podaje pieśniarzowi nie tylko temat „pieśń o Drewnianym Koniu”, lecz także zarys treści pieśni: sporządził go Epejos we „współpracy” z Ateną, podstępem wprowadził go na akropol Odyseusz, wcześniej napełnił go wojownikami, a ci zajęli miasto. Odyseusz wskazał więc Demodokowi nie tylko temat, ale również najważniejsze punkty, które powinien uwzględnić. Nie tylko zawartość pieśni jest ważna, lecz także sposób prezentacji. Odyseusz stawia warunek przedstawienia wszystkiego *κατὰ μοῖραν*, a wcześniej pochwalił Demodoka, że poprzednią pieśń wykonał *κατὰ κόσμον*. I Ford, i Finkelberg rozumieją te określenia synonimicznie, że oznaczają one zachowanie porządku przedstawianych scen w parataktycznej kolejności zdarzeń. Ford stara się jedynie sprecyzować, że *κατὰ μοῖραν* sugeruje uwzględnienie szczegółów przy opowiadaniu historii<sup>221</sup>. Analiza semantyczna rzeczownika *μοῖρα* przeprowadzona przez Nagya wskazuje na to, że *moira* ‘przydział, udział, część’ funkcjonuje jako synonim *αἶσα* ‘przeznaczenie, los’, także w wyrażeniach *κατὰ μοῖραν/κατ’ αἶσαν* ‘zgodnie z przeznaczeniem’, oraz może zachowywać prawdopodobnie pierwotne znaczenie ‘kawałek mięsa’ (‘kawałek mięsa’ oznacza czyjś należny udział w dzielonym we wspólnocie zwierzęciu/ofierze)<sup>222</sup>. Wyrażenie *κατὰ μοῖραν* oznacza więc ‘stosownie do tego, co komu przypada’ lub ‘stosownie do tego, co się komu należy’. Skłania to do wnioskowania, że zadaniem Demodoka jest uwzględnienie rangi postaci i roli, jaką odgrywają w historii. Odyseuszowi, występującemu *incognito*, chodzi tu nieskromnie o należne uwypuklenie jego roli w zdobyciu Troi. Dlatego za tę pieśń gotów jest chwalić wszem i wobec pieśniarza, a nie za jego talent<sup>223</sup>. Obojętne więc, czy mamy do czynienia z proponowaniem powszechnie znanej i lubianej pieśni, do której publiczność chętnie wraca, czy też z zarysowaniem w propozycji tematu, który może rozwinąć przez impro-

<sup>221</sup> FORD 1992, 122–124; FINKELBERG 1998, 124–126.

<sup>222</sup> NAGY 1999, 134–135.

<sup>223</sup> Tłumaczenie ostatniego wersu uzależnia się od kontekstu wypowiedzi. Przeważa opinia, że Odyseusz nie będzie chwalił Demodoka przed innymi za tę jedną pieśń, której „mu bóg udzielił”, lecz za umiejętność śpiewania takich pieśni. Ale to raczej nasze oczekiwania wobec tekstu. W grę wchodzi oczywiście umiejętność interesującego opowiadania, ale to nie może być uwypuklane przez Odysa. Dla niego, jak dla reszty słuchaczy, umiejętność opowiadania pozwalająca unaocznić sobie przedstawiane wydarzenia i przeżywać je emocjonalnie może oznaczać jedynie prawdziwość opisywanych zdarzeń. Nie może też chwalić pieśniarza za znajomość wielu *oimai*, choć i to mogłoby być powodem do dumy, może go chwalić jedynie za pieśń, a on chce chwalić aoidę za tę pieśń, której temat mu zadaje. Jak wynika z przedstawionej dalej analizy, Odyseuszowi może zależeć na chwaleniu aoidy za tę właśnie pieśń.

wizację pieśniarz, zauważamy, iż zleceniodawca narzuca pewne warunki, jakie ma ona spełnić, zapewniając odpowiednie miejsce pochwale konkretnego bohatera. Ta ulubiona pieśń również musi podlegać modyfikacjom. Pieśniarz lub jego zleceniodawca dokonują wyboru nie tylko tematu, lecz także tego, który z bohaterów epickich staje się obiektem pochwały. Wobec wielości bohaterów epickich występujących w eposie istotne okazuje się wskazanie tego, który zasługuje na *kleos*.

Trzecia pieśń Demodoka przedstawiona jest inaczej niż pierwsza. Powiadomieni jesteśmy o całym porządku zdarzeń, z których niektóre zostają podkreślone. Nie przypomina więc już inwokacji, lecz raczej streszczenie<sup>224</sup>, z którego wynika, że Demodok zna więcej faktów dotyczących zdobywania Ilionu niż te wymienione przez Odysa, viii 499–520:

ὦς φάθ', ὁ δ' ὄρμηθεις θεοῦ ἤρχετο, φαῖνε δ' αἰοιδῆν,  
 ἔνθεν ἔλων, ὡς οἱ μὲν εὐσσελμων ἐπὶ νηῶν  
 βάντες ἀπέπλειον, πῦρ ἐν κλισίῃσι βαλόντες,  
 Ἀργεῖοι, τοὶ δ' ἤδη ἀγακλυτὸν ἀμφ' Ὀδυσῆα  
 εἶατ' ἐνὶ Τρώων ἀγορῇ κεκαλυμμένοι ἵππων·  
 αὐτοὶ γάρ μιν Τρώες ἐς ἀκρόπολιν ἐρύσαντο.  
 ὡς ὁ μὲν ἐστήκει, τοὶ δ' ἄκριτα πόλλ' ἀγόρευον  
 ἡμενοὶ ἀμφ' αὐτόν· τρίχα δέ σφισιν ἦνδανε βουλή,  
 ἢ ἐ διατμήξαι κοῖλον δόρυ νηλεῖ χαλκῶ,  
 ἢ κατὰ πετρῶων βαλέειν ἐρύσαντας ἐπ' ἄκρης,  
 ἢ ἑάαν μέγ' ἀγαλμα θεῶν θελκτήριον εἶναι,  
 τῇ περ δὴ καὶ ἔπειτα τελευτήσεσθαι ἔμελλεν·  
 αἴσα γὰρ ἦν ἀπολέσθαι, ἐπὶν πόλις ἀμφικαλύψῃ  
 δουράτεον μέγαν ἵππον, ὅθ' εἶατο πάντες ἄριστοι  
 Ἀργεῖοι Τρώεσσι φόνον καὶ κῆρα φέροντες.  
 ἦειδεν δ' ὡς ἄστυ διέπραθον υἴες Ἀχαιῶν  
 ἵππόθεν ἐκχόμενοι, κοῖλον λόχον ἐκπρολιπόντες.  
 ἄλλον δ' ἄλλη αἶειδε πόλιν κεραϊζέμεν αἰπήν,  
 αὐτὰρ Ὀδυσῆα προτὶ δώματα Διήφοβοιο  
 βήμεναι, ἦῤ' Ἄρηα, σὺν ἀντιθέῳ Μενελάῳ.  
 κείθι δὴ αἰνότατον πόλεμον φάτο τολμήσαντα  
 νικήσαι καὶ ἔπειτα διὰ μεγάθυμον Ἀθήνην.

tak powiedział. Następnie pobudzony<sup>225</sup> zaczął od boga, a potem „tkał” pieśń. za punkt wyjścia przyjmując, jak oni wsiedli na dobrze zbudowane okręty i odpłynęli, wprzód podkładając ogień pod namiotami, to Argiowowie, a ci już wokół przesławnego Odysa ciągnęci byli, ukryci w koniu, na agorę Trojan; sami go bowiem Trojanie wciągnęli na akropol.

<sup>224</sup> MINCHIN 2001, 197 łączy kształt tej opowieści z typowym dla *Odysei* prezentowaniem wypowiedzi postaci jako odpowiedzi dla kogoś żądającego informacji na jakiś temat; dlatego też ta historia jest pozbawiona wprowadzenia (abstraktu), do którego nawiązywałyby w zakończeniu wniosek (rozwiązanie) lub koda (mamy więc do czynienia z ciągiem: *entrance talk, abstract, resolution, coda*). Tym też badaczka tłumaczy fakt, że pieśń Demodoka nie ma formy kompozycji pierścieniowej.

<sup>225</sup> Pobudzenie to może oznaczać wpadnięcie w trans.

Gdy ten [koń] stał, ci [Trojanie] siedzieli dokoła niego  
i zgromadzeni dyskutowali, nie mogąc podjąć decyzji.  
Trzy rady wydawały się dobre:  
albo przeciąć<sup>226</sup> wydrążone drewno bezlitosnym spiżem<sup>227</sup>,  
albo zaciągnąć na skarpę i zrzucić na skały,  
albo pozostawić jako wielki dar dla pojednania z bogami<sup>228</sup>  
w ten też więc sposób mieli postąpić,  
ponieważ przeznaczeniem było zginąć, skoro tylko miasto osłoni<sup>229</sup>  
wielkiego drewnianego konia, gdzie siedzieli wszyscy najlepsi  
Argiowowie, niosący Trojanom śmierć i zagładę.  
Śpiewał, jak zniszczyli miasto synowie Achajów  
wysypujący się z konia, porzucając wydrążoną zasadzkę.  
Śpiewał o innych, jak w innych miejscach pustoszyli wysoki gród,  
a Odyseusza, że poszedł do pałacu Deifobosa,  
niby Ares, z równym bogom Menelaosem.  
Opowiadał, jak tam powazyli się na najstraszniejszą walkę,  
a w końcu zwyciężyli z pomocą wielkodusznej Ateny.

Improwizacji śpiewaka zostają narzucone pewne ramy zakresu treści i hierarchia ważności czynów i postaci. Po pierwsze, aoid zachowuje tradycyjny porządek scen znanych mu nie z polecenia Odyseusza, lecz z powszechnie znanej tradycji, w której ten układ zdarzeń był już ustalony. Po drugie, przeprowadza selekcję w tym tradycyjnym ciągu zdarzeń. Powodem dokonywania wyboru jest dostosowanie się do oczekiwań zleceniodawcy. Odyseusz chce być przedstawiony jako rzeczywisty zdobywca Troi i bez znaczenia, jaką treść miała pierwsza pieśń Demodoka, jako zwycięzca w sporze z Achillesem o miano „najlepszego z Achajów”.

Demodok pomija w pieśni fakty znane już z opowieści Menelaosa (iv 265–289) i Heleny (iv 235–264), jeśli rozumieć opowieść o szpiegowskim wyczynie Odysa jako przygotowanie do wprowadzenia Konia do miasta, co zdaje się sugerować autor *Odysei*. Wybiórczość tematów nie wynika jedynie z ekonomii narracji wymagającej dostosowania do tego, co odbiorca *Odysei* już wie i czego nie trzeba mu powtarzać (dla porównania: autor *Iliady* nie cofa się wielokrotnie przed powtórzeniami). Selekcja materiału polega na uwydatnieniu jednych zdarzeń, a pomijaniu innych, w naszym odczuciu nawet istotniejszych lub zdecydowanie lepiej znanych z tego odcinka fabuły eposu. Takie działanie jest funkcjonalne. Narrator przywołuje ciąg scen związanych z historią zdobycia Troi, które pieśniarz wybiera, aby właściwie przedstawić zasługi Odyseusza. Serwowane przez narratora streszczenie

<sup>226</sup> Ewentualnie διαπλήξει ‘przebić’.

<sup>227</sup> Tego wniosku brakuje w wersji Proklosowej, w której Trojanie zastanawiają się, czy konia strącić w przepaść, spalić, czy złożyć w ofierze Atenie. Te rozbieżności potwierdzają wielowersyjność i niezależność od narracji *Odysei*.

<sup>228</sup> Koń ma pełnić funkcję monumentu/wotum będącego θεακτήριον dla bogów, czyli najprawdopodobniej być czymś, co w magiczny sposób ma wabić bogów w to miejsce lub/i uśmierzać ich gniew.

<sup>229</sup> Możliwe, że użycie słowa ἀμφικάλυψη ‘okryje, osłoni’ jest nie tylko synonimem ‘ukryje’, lecz przynosi przewrotną grę słów typową dla wyroczni, do której może nawiązywać Homer.

pieśni Demodoka napomyka tylko o wyczynach innych ἄλλων δ' ἄλλη, eksponuje natomiast wyczyn Odysusza. Zabicie Deifobosa „w najstraszniejszej walce” oznacza zabicie wodza Trojan, albowiem po śmierci Hektora i Parysa to on pełni tę funkcję. Ten czyn staje się więc równoznaczny z zabiciem Hektora przez Achillesa w *Iliadzie*. Dopełnia to więc heroicznego obrazu Odysusza zdobywcy Troi, który zdobywa gród nie tylko podstępem, ale też siłą.

Odysus *Odysei* nie ogranicza się bowiem do posługiwania się fortelami. Niezbędne jest zmanifestowanie jego heroizmu nieodbiegającego od innych bohaterów: zabicie zalotników, a wcześniej pojedynk z żebrakiem Irosem odsłania jego siłę βίη. W takim kształcie jawi się więc pretendowanie Odysa do roli „najlepszego z Achajów”<sup>230</sup>. Braswell wykazał, że druga pieśń Demodoka odmalowuje sytuację, która zaistniała podczas agonu sportowego zorganizowanego przez Feaków. Syn Alkinoosa, Euryalos, szydzi z Odysusza, prowokując go do udziału w zawodach. Przedstawiony w pieśni powolny Hefajstos podstępem pokonuje pięknego, szybkiego i nierozumnego Aresa. Odpowiada to, jak zauważył Braswell, prezentowanemu w tej partii utworu rysunkowi Odysusza (nagana Euryalosa wskazuje, że nie wygląda na atleteę; sam Odys wymawia się od podjęcia rywalizacji w biegu, skarżąc się na nogi) i Euryalosa, pięknego i nierozważnego. Alkinoos stara się zapanować nad eskalacją sporu, nawołując do zabawy. Pieśniarz jakby reaguje na to, co się dzieje, przedstawiając historię, która powtarza problem wynikły z tego sporu, przenosząc akcję do świata bogów. Zamierzonym efektem tej zabawnej historii jest przekształcenie gniewu, przyniesionego przez spór, w śmiech. Euryalos wyciąga wnioski z opowieści i ofiarowuje Odysusowi wynagrodzenie, analogicznie do rekompensaty za doznaną zniewagę proponowanej Hefajstosowi<sup>231</sup>. W ocenie Braswella wszystkie pieśni Demodoka są zatem dostosowane do kontekstu sytuacji. Ale jest to tylko połowa prawdy. Zaakcentowanie tryumfu Odysusza nad Euryalosem służy autorowi *Odysei* do osiągnięcia bardziej dalekosiężnych celów. Pierwsza pieśń Demodoka miała przedstawiać spór Odysa z Achillesem, który nie wiadomo, jak się skończył. Finkelberg słusznie upatruje jego rozwiązanie w pokazaniu w pieśni trzeciej, że to Odysus, dzięki swej przemyślności, stał się prawdziwym zdobywcą Troi. Achilles w eposie przedstawiany jest analogicznie do tego, jak zostali przedstawieni Euryalos i Ares — jako piękny, młody i odznaczający się szybkością nóg. W drugiej pieśni Demodoka sugerowana jest więc wyższość Odysusza nad Achillesem, którego heroiczny rysunek staje się bezwartościowy wobec przewagi sprytu i rozumu. Spór z Euryalosem służy więc również zaznaczeniu tej przewagi bohatera *Odysei* nad bohaterem *Iliady* lub, co bardziej prawdopodobne, nad Achillesem jako głównym bohaterem innych pieśni Cyklu Trojańskiego. W koncepcji autora poematu sukces osiągnięty przez podstęp, typowy dla działania tego boha-

<sup>230</sup> NAGY 1999 dostrzega jedynie zgodne z sugestią scholiów dysponowanie przez Odysusza podstępem δόλος i jego antagonizm z Achillesem dysponującym największą siłą βίη, wynikający z rywalizacji o miano „najlepszego z Achajów” ἄριστος Ἀχαιῶν.

<sup>231</sup> BRASWELL 1982.

tera, byłby niewystarczający. Dlatego konieczny jest zwycięski rzut dyskiem Odyseusza dowodzący dysponowania przez bohatera mocą przewyższającą wszystkich.

Toteż w kodzie epickim zabicie Deifobosa oznacza zarezerwowane dla Achilleusa zabicie syna Priama. Wybór aspektu, na który kładzie się nacisk, dotyczy nawet samej tej sceny. Streszczenie Proklosa *Zdobycia Ilionu* dopowiada, że Deifobos nie tylko objął po Hektorze dowództwo, lecz także poślubił po śmierci Parysa Helenę. Uroda obnażonej Heleny powstrzymuje też jej pierwszego męża przed zabójstwem. Pluraliści uważali, że są to późniejsze dodatki zależnych od Homera poetów, upatrując istoty tej sceny właśnie w pokonaniu wodza przeciwników. Rzecz ma się jednak inaczej: to Homer wybiera z tradycyjnej sekwencji scen tylko to, co odpowiednie dla wyznaczenia heroizmu Odysa<sup>232</sup>. Pieśń Demodoka jest tendencyjna<sup>233</sup>, ale i sama *Odyseja* jest tendencyjna. Postać Odyseusza bywała przedstawiana w epice Cyklu Trojańskiego wcale nie tak chwalebnie<sup>234</sup>. Celem pieśniarza jest pochwała bohatera, pieśń epicka jest bowiem zgodnie i ze świadectwem Arystotelesa, i z wynikami badań komparatystyki indoeuropejskiej pieśnią pochwały<sup>235</sup>. Pieśniarz nie wstrzymuje się jednak przed przekształcaniem materiału tradycyjnego, przed wyborem scen lub przesuwaniem akcentów znaczeniowych w celu wyeksponowania swojego bohatera. W ten sam sposób postępuje autor *Iliady*, ukazując tendencyjnie, a nawet zmieniając przeszłość Achillesa, aby odpowiednio wydobyć przemianę bohatera, a w konsekwencji tragizm jego losu<sup>236</sup>.

Pieśni o powrocie Odysa i gniewie Achillesa są więc możliwe w innym kształcie, byłyby to jednak pieśni zupełnie różne od tych, którymi dysponujemy. Pieśń na ten sam temat może ten temat przedstawiać inaczej od innych, nie zmieniając zasadniczego biegu wydarzeń. W ten sposób zapewne czynnik kreacji pieśni oralnej w przedhistorycznej Grecji podlegał ograniczeniom tradycji. Pieśń epicka mogła powstawać samorzutnie, przyjmując ustalone w tradycji schematy, biorąc za punkt wyjścia dowolne miejsce w ciągu fabularnym cyklu. Jest to system pozwalający

<sup>232</sup> Arystoteles (*Poet.* 1451a23–30) dostrzega fakt, że Homer dokonuje wyboru przy przywoływaniu zdarzeń z życia Odyseusza. Wskazuje jednak, że pominięte przez Homera incydenty miały niekonieczny lub nieprawdopodobny związek z fabułą *Odysei*. Zakłada więc, że Homer kierował się takim jak on rozumieniem „organicznej całości” dzieła.

<sup>233</sup> Cf. SCODEL 2002, 83: „Demodocus’s song of the Trojan horse certainly is performed in response to Odysseus’s request and serves to prepare the audience for Odysseus’s own narrative. It can serve Odysseus’s needs precisely because Demodocus is not singing with the purpose of praising a known patron. Demodocus has no ax to grind; his praise of Odysseus therefore rings true”.

<sup>234</sup> Wskazują na to sceny związane z jego postacią w utworach cyklicznych, na które — jak widzieliśmy — zwracała uwagę Finkelberg, oraz dalsza tradycja poetycka, przede wszystkim tragedia.

<sup>235</sup> NAGY 1999, 293–295. FORD 1992, 200–201, jak wielu innych przed nim, zakłada, że epika jako poezja pochwały „zmieniła swój cel”, przestając chwalić władcę; pierwotnie miałyby więc pełnić funkcję panegiryku. W mojej ocenie jest zupełnie odwrotnie: to późniejsza poezja okresu archaicznego i klasycznego zaczyna stosować pochwałę do współczesnych żyjących, którzy dzięki temu, że stają się przedmiotem pochwały poezji, są postrzegani jak herosi przeszłości — podlegają heroizacji (vide ZIELIŃSKI 2006, 134–137, 145).

<sup>236</sup> Vide rozdział VI.



tworzyć nowe pieśni, które ani przez chwilę nie tracą swego charakteru tradycyjnego. Każda pieśń wyrasta z cyklu i jest jego integralnym, a jednocześnie autonomicznym elementem. Kreacja w takim momencie jest nie tylko rzeczą pożądaną, ale nawet niezauważaną. Pieśń nowa nie przestaje być pieśnią tradycji. Patrząc z tej perspektywy, właściwego znaczenia nabierają słowa Telemacha o upodobaniu publiczności do nowej pieśni (i 351–352). Ta nowa pieśń nie wykracza poza cykl, stanowi tylko uwypuklenie niedostrzeganego być może wcześniej wyrażnie wydarzenia<sup>237</sup>. Wiedza pieśniarza i publiczności o cyklu pozwala ten element umieścić w kontekście i rozumieć w odniesieniu do innych zdarzeń<sup>238</sup>.

Cykl jawi się nam zatem jako mocno ustalony i szeroko znany ciąg zdarzeń, do tego stopnia, że temat pieśni wywołuje wiele niezbędnych asocjacji. Nie ma jednak potrzeby odtwarzania ich wszystkich, wystarczy, że funkcjonują one w świadomości twórcy i jego publiczności. Może uwypuklać jedne sceny kosztem drugich, może nawet zmieniać częściowo ich zawartość i znaczenie, pozwalając dostrzec odbiorcom nowe aspekty znanych im zdarzeń. Niemniej nie wolno mu zmieniać zasadniczych faktów i ich zasadniczego znaczenia. Ograniczenie, jakiemu poddany jest dobry pieśniarz, sygnalizuje Odyseusz. Ma on przedstawić swą pieśń „po porządku” κατὰ κόσμον (viii 489). Zakłada więc przestrzeganie pewnego porządku zdarzeń, czyli scen tradycyjnych przy opowiadaniu historii. Sama pieśń nazwana jest przez Odyseusza κόσμος (ἴππου κόσμον ἄεισον δουρατέου ‘zaśpiewaj mi porządek = pieśń o Drewnianym Koniu’)<sup>239</sup>. Tradycyjna sekwencja zdarzeń jest z kolei podporządkowana przestrzeganiu przez pieśniarza rygoru oddawania należnej czci odpowiednim czynom, tzn. czyny powinny znaleźć odpowiednią dla nich pochwałę w pieśni śpiewanej κατὰ μοῖραν (viii 496). W kreacji pieśni, która jest nieustannie elementem tradycji, pieśniarz kieruje się więc potrzebą pochwały swojego bohatera.

Prezentacja eposu zakłada zatem dwie ważne przesłanki, które doprecyzowane zostaną jeszcze w następnych rozdziałach. Po pierwsze, istnieje pewna kolejność scen w cyklu, czyli w „supertekście”, do którego odwołuje się pieśniarz. Po drugie, w prezentacji eposu wyraźnie zaznaczone zostają początek i koniec układu zdarzeń. Pieśniarz może jednak przyjąć za początek i koniec strumienia zdarzeń róż-

<sup>237</sup> Według SCODEL 2002, 53–54 słowa Telemacha odnoszą się do nowej pieśni w repertuarze pieśniarza. Według Forda, jak już wspominaliśmy, do nowej tematyki.

<sup>238</sup> SCODEL 2002, 34 przytacza interesującą paralelę jawańskiego teatru lalek *wayang kulit*: „*Dhalangs* [alkarze] regularly invent stories, using the traditional characters and story types in slighty new arrangements. Their terminology distinguishes »trunk« stories from »branch« stories, and although their definitions of these terms differ, they recognize a canonical structure that is not changeable as well as considerable room for invention. Moreover, the stories from the earlier parts of the epic tradition have fallen out of the repertory”. Wykonawcy odpowiadają oczekiwaniom zleceniodawców aranżujących występ (s. 36): “The *dhalang* was able to generate a »new« story that satisfied the patron”.

<sup>239</sup> Podobnie interpretuje κόσμος jako synonim ‘pieśni’ FINKELBERG 1998, 126. Mylnie natomiast, moim zdaniem, próbuje się niekiedy tłumaczyć ten wyraz jako ‘postać, kształt’.

ne wydarzenia. Zależy to od perspektywy, jaką przyjmuje dla swojej pieśni. Pierwsza i trzecia pieśń Demodoka w relacji narratora *Odysei* są przedstawione dość oszczędnie, na tyle jednak wyraziście, że możemy stwierdzić, iż obie razem oddają perspektywę całej wojny. Wyznaczają punkty krańcowe istotne dla perspektywy całego eposu w sposób jednak różny od tego, jak początek i koniec supertekstu jawi się autorowi *Iliady*. Było to zapewne typowe dla każdego wykonania cyklicznej pieśni epickiej — poszczególni pieśniarze mogli w czym innym upatrywać takiego początku i końca, choć tradycyjnie było to kilka miejsc w fabule eposu, z którymi wiązano przedstawienie wydarzeń Wojny Trojańskiej.

## 5. Różnice między Homerem a Cyklem

Prześledźmy więc podstawowe argumenty wskazujące na różnicę między pieśniami cyklicznymi a poematami Homera. Analiza pieśni Demodoka wskazuje, że trudno dopatrywać się różnic ontologicznych, może jednak istnieją różnice teleologiczne każące nam decydować o przedstawieniu tych utworów jako z zasady różnych.

Margalit Finkelberg postarała się zebrać te najistotniejsze jej zdaniem cechy charakterystyczne poematów Homerowych<sup>240</sup>:

1. strukturalna jedność (*structural unity*) osiągnięta dzięki przetworzeniu tradycyjnej sagi w zgodzie z wymogami kompozycji organicznej,
2. urozmaicenie narracji (*narrative diversity*) osiągnięte dzięki zastosowaniu ogromnej ilości dygresji podporządkowanych głównej akcji,
3. wprowadzanie nowych epizodów, będących inwencją poety, dzięki szerokieму zastosowaniu strategii „imitacji”,
4. styl Homera w przeciwieństwie do poematów cyklicznych charakteryzuje obfite użycie różnego rodzaju mów oraz indywidualizacja postaci, jak na to wskazuje świadectwo Arystotelesa (*Poet. XXIV*).

Do pierwszego twierdzenia odniosłem się już wcześniej, zauważając, że badaczka izraelska nie bierze pod uwagę integralności pieśni oralnej, dostrzegając jedynie *parataksis* jako zasadę jej kreacji. Powracające według zasady *Ringkomposition* sceny nawiązujące do początku pieśni służą jako desygnatory jej końca, pozwalające na ogarnięcie przez odbiorców zasadniczych idei wyrażanych w pieśni. Homerycka „organiczna całość” opiera się także na wyborze i przetworzeniu faktów zawartych w tradycji cyklicznej. Wybór zależy od potrzeby właściwej pochwały głównego bohatera, przy czym możliwa jest nawet zasadnicza zmiana jego tradycyjnego wizerunku. Przetworzenie mitu — charakterystyczne dla Homera — służy nie tylko bieżącemu kontekstowi, lecz także często zapowiedzi docelowego punktu akcji

<sup>240</sup> FINKELBERG 1998, 155.

utworu. Za taką zapowiedź wypadków na Itace służą w *Odysei* na przykład opowieści Menelaosa i Heleny o wyczynach Odysa, pieśń Demodoka o romansie Aresa i Afrodyty, opowieść Odysa o wydostaniu się z jaskini Polifema<sup>241</sup>. Wszystkie one przedstawiają schemat pokonania silniejszego przeciwnika podstępem przez kogoś, kogo słabość jest celowo uwypuklona (żebrak, kaleka itd.). Przygotowują one nieustannie do finałowej rozgrywki<sup>242</sup>. Pieśniarz zamierza więc zasadniczo przedstawić jeden epizod implikujący pochwałę bohatera. Może go jednak poprzedzić akcją, która ma wprowadzać odbiorcę w to, co ma nastąpić. W każdym jej momencie istotne jest dla niego nawiązywanie do tego głównego epizodu. Jedność organiczna stanowi wypadkową tych potrzeb wykonawczych.

Jeśli chodzi o styl dygresyjny, to nawet powierzchowne streszczenie Proklosa pozwala domniemywać obecność nawet rozwiniętych dygresji w tekście *Kypriów* (3, 4): Nestor opowiada Menelaosowi o uwiedzeniu przez Epopeusa córki Likurga i obleganiu przez niego miasta, opowiada historię Edypa, szaleństwa Heraklesa oraz Tezeusza i Ariadne. I wszystko to na jednym posiedzeniu. Typowość dodawania dygresji potwierdzają poematy Hezjoda. Wydaje się to nawet immanentnie związane ze stylem parataktycznym, który pozwala na rozwijanie dowolnego wątku lub tematu w łańcuszku wyliczeń katalogu. *Teogonia* jest zresztą również podporządkowana zasadniczemu celowi — pochwałę Dzeusa, co wpływa w pewnym stopniu i na selekcję, i na organizację materiału.

Nie wydaje się również właściwe postrzeżenie zasady imitowania jako zabiegu wyróżniającego Homera. Jak już wskazywaliśmy, jest to raczej ogólna zasada wykorzystywana przez pieśniarzy, pozwalająca na podkreślanie w pieśni dowolnych epizodów cyklu z możliwością kreacji nowego włącznie.

W sprawie obfitości użycia mów świadectwo Arystotelesa wydaje się istotne, ale nie bezwzględnie wiążące. Stanowi bowiem porównanie tylko z zapisami poematów cyklicznych. Rozwijanie mów i indywidualizacja charakterów mogły być typowe dla całej tradycji. Jak inaczej mogłaby się rozwinąć taka liczba formuł wykorzystywanych w dialogach lub sposobów argumentacji zarezerwowanych dla mów. Możemy minimalistycznie założyć, że przypisywane stylowi Homera cechy mogły być wypracowywane przynajmniej w pewnych środowiskach, jak „gildie” pieśniarzy — Homerydzi czy Kreofylejczycy. Trudno uwzględnić też zasadniczą różnicę w tym względzie, skoro znajdujemy jako typową dla eposu doby Homera sytuację wykonawczą opartą na rywalizacji i konkurencji śpiewaków. Czyżby jeden śpiewak dawał popis, stosując w obfitości mowy i indywidualizując charaktery postaci, a inni poprzestawali na „ubogich” możliwościach oferowanych przez tradycję?<sup>243</sup>

<sup>241</sup> ANDERSEN 1977.

<sup>242</sup> Podobne jest traktowanie epizodów *Iliady* jako wprowadzenia do „finałowej rozgrywki”, o czym bliżej w rozdziale V.

<sup>243</sup> Trudno oczywiście ocenić, czy Demodok obrazuje typowego aoidę, czy jest on idealnym odpowiednikiem Homera i jego wyobrażeń o aoidzie. Pieśń druga Demodoka zawiera jednak wypowiedzi postaci w *oratio recta*.

Jako dowód w sprawie „bezbarwności” stylu poematów cyklicznych przedstawia się następujący pasaż z *Małej Iliady* (Tzetz. in Lyc. 1268):

αὐτὰρ Ἀχιλλῆος μεγαθύμου φαίδιμος υἱός  
Ἑκτορέην ἄλοχον κάταγεν κοίλας ἐπὶ νῆας  
παῖδα δ' ἔλων ἐκ κόλπου εὐπλοκάμοιο τιθήνης  
ρίψε ποδὸς τεταγῶν ἀπὸ πύργου, τὸν δὲ πεσόντα  
ἔλλαβε πορφύρεος θάνατος καὶ μοῖρα κραταιή

Jednak wspaniały syn wielkodusznego Achillesa  
poprowadził małżonkę Hektora na wydrążone okręty,  
natomiast dziecko oderwał od łona niańki o pięknych warkoczach  
i trzymając za nogi, zrzucił z wieży, a tego, gdy upadł,  
chwyciła śmierć purpurowa i mojra okrutna

Zarzuca się tym wersom brak przepychu i patosu stylu Homera. Hainsworth pyta wprost: „Could not Neoptolemus speak, one wonders. Had Andromache no feelings? Had the poet no feelings?”<sup>244</sup>. Finkelberg określa ten styl jako wysoce bezosobowy (*impersonal*)<sup>245</sup>. W dziele Homera zauważamy jednak również mieszanie stylu rozbudowanego i skrótowego. Nie każdy pieśniarz oczywiście mógł panować nad tymi stylami w równym stopniu co Homer.

Czy jednak słuszne jest, wydobywając różnicę jakościową między Homerem a resztą epiki, przeciwstawianie jej *Iliady* i *Odysei*? Homerowi przypisywano również inne eposy, także cykliczne *Kypria*. Czy w *Kypriach* stosowały się do poetyki tradycyjnej, a dla *Iliady* opracowywał całkowicie nową, rewolucyjną koncepcję prowadzenia narracji? Jeżeli zakładamy istnienie takiej różnicy jakościowej, wyrażającej się intensyfikacją oddziaływania na emocje odbiorców, to prawdopodobnie w tym stylu utrzymywane były przypisywane Homerowi *Thebaida* i *Zdobycie Ojchalii*. Burkert wnioskuje o podobieństwo w przedstawieniu tragizmu losu Achillesa w *Iliadzie* i Heraklesa w *Zdobyciu Ojchalii*<sup>246</sup>. Możemy więc mówić o pewnej tendencji w stylu epickim, cenionej bardziej w późniejszej starożytności i związanej z autorytetem Homera. Koncepcję F. Jakoby’ego, że poeta *Odysei* pochodził ze szkoły Homera, autora *Iliady*, przyjmując jego założenia konstrukcji wielkiego eposu, bezpieczniej jest widzieć szerzej jako wspomnianą tendencję rozwojową, prezentowaną zgodnie z sugestią Burkerta przez Homerydów i Kreofylejczyków<sup>247</sup>.

Według Jonathana Burgessa poematy cykliczne, każdy z osobna, obejmowały treściowo całość Wojny Trojańskiej. Niewłaściwe jest przeciwstawianie skrótowego stylu poematów cyklicznych naznaczonego patosem stylowi homeryckiemu. Burgess powołuje się na wiele przypadków stosowania przez Homera stylu skrótowe-

<sup>244</sup> HAINSWORTH 1970, 97.

<sup>245</sup> FINKELBERG 1998, 156.

<sup>246</sup> BURKERT 1972, 82–85.

<sup>247</sup> BURKERT 1972.

go. Każda pieśń cykliczna, przekazując całość akcji Wojny Trojańskiej, koncentruje się na jednym epizodzie. Mylnie Burgess sugeruje zatem różnicę między *Iliadą* a utworami cyklicznymi. Ona też bowiem, koncentrując się na jednym epizodzie, nawiązuje do całości splotu zdarzeń pod Troją, do przyczyn wojny i jej rezultatu. Fakt, że *Iliada* nie opowiada całości zdarzeń wprost, nie stanowi różnicy dystyngtywnej. Nie możemy też stwierdzić z pewnością, że pozostałe poematy cykliczne opowiadały o losach całej wojny w sposób bezpośredni, jak to sugeruje Arystoteles w stosunku do *Kypriów* i *Małej Iliady*. Rozbieżności fabularne między streszczeniami Proklosa a wieloma fragmentami wskazują, że utwory cykliczne cechuje aluzyjność do sytuacji poprzedzających narrację główną i następujących po niej, a więc i do przyczyn wojny, i do jej konsekwencji. Odwołują się więc podobnie jak *Iliada* do „supertekstu”, obecnego w świadomości twórców i odbiorców, do którego znajomości odwołują się poeci, pozostawiając sobie możliwość swobodnego kreowania szczegółów.

Poemat taki nie ma charakteru katalogowego dzięki temu, że pieśniarz — jak to zostanie przedstawione w następnych rozdziałach — odwołując się zarówno do wiedzy słuchaczy o wypadkach całej wojny, jak i losów swoich bohaterów, a nawet przebiegu podejmowanych w jego pieśni zdarzeń, prowadzi z odbiorcą grę, wpływając na jego uczucia i pozostawiając go do pewnego stopnia w niepewności, w jaki sposób przeprowadzona zostanie fabuła opowieści, czy zgodnie z wiedzą i oczekiwaniami odbiorcy, czy też nie. Prowadzenie tej gry z odbiorcą zależy od talentu wykonawcy, a zarazem autora pieśni. Decyduje o tym umiejętność stosowania nastroju grozy i ulgi, patosu i ironii. Mimo więc względnej kanoniczności zdarzeń w materiale głównym odbiorca ma poczucie spotykania się z czymś nowym, a zarazem bliskim sobie. Czymś, co łatwo poddaje się jego osądowi i wyobrażeniom, zachowując zarazem urok niezwykłości, barwności, wspaniałości, a nawet tajemnicy. Pod tym względem *Iliada* nie może różnić się ani od innych poematów cyklicznych, ani od innych pieśni o gniewie Achilleśa na Agamemnona. Różnica może jedynie tkwić w stopniu doskonałości wykorzystania systemu aluzyjnego do wytwarzania w słuchaczu odpowiednich odczuć, czyli w umiejętności prowadzenia dialogu z odbiorcą. Jest to zgodne z pierwszymi obserwacjami Lorda, że zdolni pieśniarze charakteryzują się sposobem przekazania swej pieśni, która w odpowiedni sposób działa na uczucia odbiorcy.

## 6. Miejsce *Iliady* w fabule cyklu. Zagadnienie: czy *Iliada* jest niezbędnym elementem ciągłości fabuły

Jednym z pierwszych potwierdzeń takiej wizji cyklu i pieśni cyklicznej jest kwestia miejsca *Iliady* w fabule cyklu. Jeśli chodzi o Homera, to stosując liczne aluzje, daje odbiorcy do zrozumienia i to, jakie są ramy całej opowieści, wyznaczając

początek i koniec całej fabuły (nazywanej cyklem), której skutkiem i przyczyną są w pewnym stopniu opowiadane w pieśni wydarzenia, i to, gdzie dokładnie ma sobie tę historię odbiorca umiejscowić. Temu ostatniemu służy wspomniana przez Odyseusza przepowiednia Kalchasa z Aulidy, że dobiega kresu ich udręka pod Troją i niebawem zdobędą miasto. Podobnie działają innego rodzaju wzmianki, jak ta o Filoktecie w Katalogu Okrętów, nieobecnym w tym momencie pod Troją, II 721–725:

ἀλλ' ὁ μὲν ἐν νήσῳ κείτῳ κρατέρ' ἄλγεα πάσχω  
 Λήμνῳ ἐν ἠγαθέῃ, ὅθι μιν λίπον υἱεὶς Ἀχαιῶν  
 ἔλκεϊ μοχθίζοντα κακῶ ὀλοόφρονος ὕδρου·  
 ἐνθ' ὁ γε κείτ' ἀχέων· τάχα δὲ μνήσεσθαι ἔμελλον  
 Ἀργεῖοι παρὰ νηυσὶ Φιλοκτῆταο ἄνακτος.

ale on leżał na wyspie, cierpiąc okropne katusze,  
 na Lemnos przeświętej, gdzie go zostawili synowie Achajów,  
 męczącego się z wstrętą raną zadaną przez węza wodnego, zamysłającego zgubę,  
 tam on leżał jęcząc; lecz wkrótce mieli sobie przypomnieć  
 Argiwo wie przy okrętach o władcy Filoktecie.

Ta aluzja w charakterystyczny sposób przywołuje i to, co już było, i to, co ma nastąpić. Słuchacz nie tylko dostaje informację, gdzie przebywa nieobecny pod Troją Filoktet, lecz także sugeruje mu się, że niebawem nastąpi moment, w którym heros przybędzie pod Troję. Bez założenia, że historia Filokteta jest znana słuchaczowi, ta wzmianka jest pozbawiona sensu i, jak wnioskowało wielu badaczy, całkowicie zbędna. Jeżeli jednak przyjmiemy, że nie jest ona obca słuchaczowi, pozwala umiejscowić opowiadane zdarzenia precyzyjniej w przestrzeni cyklicznej. Wnioskować trzeba nawet, że aluzja wynika z tego, iż historia Filokteta jest nawet bardziej znana odbiorcy niż historia gniewu Achillesa. Szczególną w tym względzie rolę odgrywa nie wzmianka o tym, co się stało z Filoktetem, lecz to, że akcja się toczy tuż przed jego przybyciem na pole bitwy. Pieśniarz przedstawia słuchaczom swoją historię w ten sposób: działo się to wtedy, to już było, a to już niebawem nastąpi. Historia przybycia Filokteta na pole bitwy pod Troją musi być czytelnym znakiem dla odbiorcy, że ma do czynienia z samym końcem wojny. Oznacza to, że dla przeciętnego słuchacza taką przeszkodą do pokonania na drodze do zdobycia miasta był nie Hektor, lecz Parys i to śmierć Parysa była dla niego taką oznaką upadku Troi, jak to sugeruje Homer w stosunku do Hektora.

Streszczenie Proklosa ze swej natury ukazuje sytuację inaczej: wpisuje fabułę *Iliady* w fabułę Cyklu Trojańskiego. Zarezerwowane jest dla niej miejsce między fabułą *Kypriów* a fabułą *Aithiopydy*. Proklos przedstawia więc kolejność Wojny Trojańskiej fakt po fakcie, tak jakby następowały po sobie i zaistnienie jednych prowadziło w konsekwencji do pojawienia się drugich. W sumie tworzy złudzenie, że poematy cykliczne dopowiadały wcześniejsze i późniejsze losy bohaterów spod Troi. Do przedstawienia biegu wypadków wojny pod Troją posługuje się konkretnymi

utworami, dlatego przedstawia tę historię, jak gdyby kolejne jej odcinki prezentowały poszczególne utwory. Moje niedowierzanie w tej materii może dziwić, dlatego postaram się szczegółowo rozważyć tę kwestię.

W *Iliadzie* śmierć Achillesa pozostaje w zapowiedziach rychłego spełnienia, dlatego *Iliada* musiała znaleźć się przed *Aithiopidą*, w której przedstawiona była śmierć tego bohatera. Tym samym jednak śmierć Achillesa mocno oddala się od koncepcji *Iliady*, ponieważ między jednym a drugim musi znaleźć miejsce cały zestaw wydarzeń przedstawionych w *Aithiopidzie*: przybycie pod Troję Amazoнок i aristeja królowej Pentezylei (Penthesileia), jej śmierć z ręki Achillesa i bunt w wojsku Achajów po śmierci Tersytyesa (Thersites), oczyszczenie Achillesa ze zbrodni przez Odyseusza, przybycie pod Troję kontyngentu Etiopów, wycofanie się z walki Achillesa, śmierć Antilochosa i ponowne przystąpienie Achillesa do walki, śmierć Memnona. Neoanalitycy wykluczyli możliwość, że akcja *Aithiopidy* zależna jest od akcji *Iliady*. Wobec tego w pierwszej chwili narzuca się wniosek, że Homer nie mógł znać tradycji *Aithiopidy*, bo nie udało mu się tak ukształtować dramaturgii wydarzeń, gdyby wiedział, że tak dużo czeka jeszcze Achillesa, zanim nastąpi chwila jego śmierci. A już na pewno trudno by mu było znaleźć odpowiedni ładunek empatii u odbiorców, którzy wiedzieliby, co jeszcze musi nastąpić, by doszło do tego, o czym nieustannie mowa w *Iliadzie*. Tym samym wykluczyć należy możliwość, że akcja *Iliady* jest zależna od akcji *Aithiopidy*. Tak sformułowane wnioski wynikają jednak z przypisywania Homerowi i jego współczesnym historycznej perspektywy w postrzeganiu zdarzeń. Według przedstawionego wyżej planu śmierć Achillesa ma nastąpić następnego dnia po ostatnim opowiadaniem w *Iliadzie* wydarzeniu, czyli następnego dnia po wznowieniu walk po rozejmie na czas pogrzebu Hektora — pięćdziesiątego dnia akcji *Iliady*. Twierdzą zarazem z pełnym przekonaniem, że świadomość zasadniczych zdarzeń cyklu poświadczonych przez *Aithiopidę* w żaden sposób nie przeszkadzała ani pieśniarzowi przy komponowaniu dramaturgii zdarzeń, ani słuchaczom w odczuwaniu empatii, ponieważ takie historyczne poczucie czasu w epice nie istnieje.

Wydaje się, że na kilka sposobów Proklos próbował dopasować fabułę cyklu do *Iliady*. W streszczeniu *Kypriów* pojawiają się wzmianki o Hektorze, Bryzejdzie i Chryzejdzie, istotnych postaciach *Iliady*, które jednak nie znajdują poświadczeń swego istnienia poza nią.

Hektorowi Proklos przypisuje zabicie Protesilaosa, pierwszego Achaja, który wylądował na ziemi trojańskiej. Postać Protesilaosa jest znana *Iliadzie* i wspomnienie o nim odgrywa tam niezwykle ważną rolę. Okręt Protesilaosa stoi na samym krańcu prawego skrzydła obozu Achajów i jest tym, który podpala Hektor w szczycie powodzenia ataku Trojan (XV 705–747 i XVI 112–124, cf. XIII 679–684, XV 592–617, 690–695). Zastanawiające, dlaczego w tym momencie Homer nie czyni do tego czytelnej aluzji. Zastosowanie ironii co do zbieżności tych faktów byłoby bardzo typowe dla jego sztuki, wydaje się, że wręcz powinniśmy jej oczekiwać, skoro Hektor ponownie dociera do tego samego okrętu. Dociera tam przecież w chwili

nadziei, że uda się przepędzić Achajów z jego ziemi, a może nawet ich zniszczyć. *Iliada* odnotowuje zabójcę Protesilaosa enigmatycznie, II 271–272:

τὸν δ' ἔκτανε Δάρδανος ἀνήρ  
νηὸς ἀποθρόσκοντα πολὺ πρῶτιστον Ἀχαιῶν.

lecz tego [Protesilaosa] zabił Dardańczyk  
zeskakującego z okrętu najpierwszego z Achajów.

Niepodanie imienia Hektora przy tak ważnym czynie w utworze, w którym bohater ten odgrywa tak znaczną rolę, jest równie zagadkowe, zwłaszcza że w *Iliadzie* nie wzmiankuje się żadnego z wcześniejszych dokonań Hektora<sup>248</sup>. Sądzę jednak, że przede wszystkim Homer nie nazwałby Hektora Δάρδανος ἀνήρ<sup>249</sup>. Nazwa szczepu Dardanów nie wydaje się synonimiczna do nazwy Trojan. Nie są oni sprzymierzeńcami Trojan, jak Likijczycy, Frygowie, Tracy itd.<sup>250</sup> Dardanowie stanowią prawdopodobnie szczep blisko spokrewniony z Trojanami. Wchodzą oni w skład armii trojańskiej na specjalnych zasadach. Dowodzi nimi Eneasza (Aineias II 819–820), analogicznie Trojanami dowodzi Hektor. Ich ojcowie są kuzynami, będąc w piątym pokoleniu potomkami Dardanosa, spłodzonego przez Dzeusa (XX 215–240). Eneasza przedstawia całą genealogię rodu Achillesowi w celu wykazania, że jego status jest paralelny do Hektora, choć w rzeczywistości podlega jego rozkazom. Zabicie Eneasza okazuje się niemożliwe, gdyż nastąpiłoby wbrew przeznaczeniu: jako jedyny potomek Dardanosa ma zostać przy życiu, a zstępni jego rodu mają panować nad Troadą (XX 301–308)<sup>251</sup>. Achilles nie może zabić „ostatniego z rodu Dardanosa”, więc niejako symbolicznie uśmierca niewiele wersów dalej niejakiemu Dardanosa, ale syna Biosa (XX 460). Regularnie potomkiem Dardanosa

<sup>248</sup> Nie mówi się też co prawda o wcześniejszych dokonaniach Patroklosa lub Ajasa. Natomiast jest mowa o wcześniejszych przedsięwzięciach Achillesa, Odysa, Menelaosa czy Parysa. *Vide* zestawienie *antehomerica* i *posthomerica* u KULLMANN 1960, 227–357.

<sup>249</sup> Przyjmuje tak JACHMANN 1958, 119 nn. KULLMANN 1960, 185 uważa to za mało prawdopodobne. Bierze pod uwagę argument, że rzeczą nietypową jest, by sławny bohater miał ginąć z ręki kogoś nieznanego, ale wysuwa przypuszczenie, że stwierdzenie to może być częścią wyroczni, przejętej przez Homera z tradycji, w której ten, kto pierwszy z Achajów wylądował na brzegu trojańskim, zginie z ręki nieznanego męża, czy może ściślej rzecz biorąc „dardańskiego męża”.

<sup>250</sup> Formuły wymieniają osobno Trojan, Dardańczyków i sprzymierzeńców: κέκλυτε μὲν Τρῶες καὶ Δάρδανοι ἢ δ' ἐπίκουροι (III 456, VII 348, 368, VIII 497); Τρῶες καὶ Δαρδανῶνες (VII 414, VIII 154); Τρῶες καὶ Λύκιοι καὶ Δάρδανοι ἀγχιμαχηταί (VIII 173, XI 286, XIII 150, XV 425, 486, XVII 184); podobnie o kobietach καὶ τινα Τρωιάδων καὶ Δαρδανίδων βαθυκόλπων (XVIII 122); ἀμφὶ δὲ σὲ Τρωαὶ καὶ Δαρδανίδες βαθύκολλοι (XVIII 339).

<sup>251</sup> Koncepcja, że wzmianka o panowaniu nad Troadą potomków Eneasza oznacza próbę przypodobania się ówczesnym władcom, którzy mogli być odbiorcami dzieła Homera i wywodzić swój ród od Eneasza, ma jeden słaby punkt. Dlaczego pieśniarz nie wykorzystuje okazji i nie podaje dalszej genealogii następców Eneasza? Nie wymienia nawet imienia jego syna. Innych argumentów na niewłaściwość odnoszenia tej wzmianki do dynastii Eneadów dostarcza SMITH 1981.



nazywany jest Priam<sup>252</sup>, nigdy Hektor. Formuła paralelna do tej wskazującej zabójcę Protesilaosa wskazuje na Euforbosa, który zadaje pierwszy cios ogłuszonemu przez boga Patrokłosowi (XVI 806–807):

ὄπιθεν δὲ μετάφρενον ὀξείῃ δουρί  
ὤμων μεσσηγὺς σχεδόθεν βάλε Δάρδανος ἀνήρ

z tyłu trafił w plecy, rzucając ostrą włócznią,  
pomiędzy łopatki, mąż dardański

W jakimś sensie śmierć i Protesilaosa, i Patroklosa, odpierającego Trojan od podpalonego okrętu Protesilaosa, musi pozostawać w związku z sobą, mimo że Euforbos nie zadaje śmiertelnego ciosu. Prawdopodobnie Homer zachowuje tu jakąś strukturę niezbyt zrozumiałą<sup>253</sup>, ale jedno wydaje się pewne: gdyby to Hektor zabił Protesilaosa jako „dardański mąż”, niepotrzebny byłby „dardański mąż” Euforbos w scenie zabicia Patroklosa. W obu sytuacjach jest potrzebny „dardański mąż” do zabicia greckiego bohatera, a w tej drugiej wyraźnie widać, że nie może to być Hektor.

W streszczeniu Proklosa pojawiają się również wzmianki o pojmaniu Lykaona przez Achillesa i zdobyciu brank Bryzejdy i Chryzejdy. W pierwszym przypadku obecność tej historii w fabule *Kypriów* wydaje się usankcjonowana nawiązaniem do faktów nadmienionych w *Iliadzie*, w przypadku brank zaś istnieją pewne przesłanki za tym, że ich obecność w Cyklu jest niezależna od dzieła Homera. Pojawia się dość istotna rozbieżność między tymi tekstami, ponieważ w *Kypriach* Bryzejda miała być pojmana w zdobytym przez Achillesa Pedasos, natomiast *Iliada* (II 690) podaje, że w Lyrnessos. Scholia do *Iliady* podają z kolei wyjaśnienie krótkiej wzmianki w I 366, dlaczego Chryzejda została wzięta do niewoli w Tebach Hypoplakijskich, a nie w Chryzie, dokąd udaje się poselstwo achajskie z misją prześlania Chryzesa i Apollona. Otóż miała się ona tam zjawić na święcie ku czci Artemidy. Burgess słusznie zauważa, że autor *Kypriów* nie mógł dokonywać objaśnienia drobnej wzmianki Homera w przypadku Chryzejdy i rozmyślać się z wersją *Iliady* w przypadku Bryzejdy. Za tymi niekonsekwencjami stoi tradycyjny przekaz tej historii, a różnice poświadczają jej oralny charakter<sup>254</sup>. Częstotliwość odniesień w *Iliadzie* do oblężenia Teb Eetiona oraz innych miast Troady zdaje się także wskazywać na tradycyjność tych motywów<sup>255</sup>. Jeszcze jedna istotna rozbieżność między zakończeniem streszczenia *Kypriów* a *Iliadą* każe wątpić w zależność obu utworów

<sup>252</sup> III 303, V 159, VII 366, XIII 376, XXI 34, XXII 352, XXIV 171, 354, 629, 631; także dziad Priama Ilos, którego grób stanowi σῆμα na polu bitwy (XI 166, XI 372).

<sup>253</sup> Zarówno Protesilaos, jak i Antilochos, a w pewnym sensie Patroklos giną w zastępstwie za Achillesa, którego wstrzymuje przed walką przepowiednia.

<sup>254</sup> BURGESS 1996, 82–84.

<sup>255</sup> REDFIELD 1994, 14; BURGESS 1996, 83. Zdaniem WILLCOCKA 1978 *ad loc.* i DE JONG 1987a, 265 przyp. 103 rodzajnik przed imieniem Chryzesa (I 11 τὸν Χρύσην) wskazuje również na tradycyjność tej postaci.

od siebie. Na końcu pierwszego z nich pojawia się druga wzmianka o planie Dzeusa, obmyślonym, by wspomóc Trojan, wycofując z walki Achillesa. Informacja ta nie może zapowiadać akcji *Iliady*, gdyż tam Dzeus udziela Trojanom wsparcia na prośbę Tetydy już po wycofaniu się Achillesa z walki. Nie o ten zatem plan Dzeusa chodzi<sup>256</sup>. Nie wiadomo, jaki udział miały w tych wydarzeniach wspomniane branki. Jakąkolwiek by jednak pełniły funkcję postaci dziewcząt Bryzejdy i Chryzejdy w tradycji epickiej, odbiorca streszczenia Proklosa odnosi wrażenie, że epizody ich pojmania wiążą się z akcją *Iliady*.

Jeżeli nie liczyć tych wątpliwych drobiazgów, właściwie na *Iliadę* nie ma miejsca w przedstawionej przez Proklosa chronologii. *Iliada* nie wnosi do układu żadnego istotnego elementu, który wpływałby na dalszy przebieg zdarzeń. Fakt ten podkreślany wielokrotnie przez neoanalityków nie jest bez znaczenia, wymaga jednak innej interpretacji. Sugerowana przez neoanalityków wtórność jest nieporozumieniem. *Iliada* podłącza się do fabuły cyklu w sposób identyczny, jak robi to Demodok w pieśni pierwszej. Tak jak Demodok umieszcza swoją akcję w bliżej nieokreślonym momencie początkowego momentu wojny, Homer umieszcza akcję *Iliady* w bliżej nieokreślonym momencie końca wojny. Nie są to jednak w żaden sposób przypadkowe momenty. Akcja *Iliady* nie pokazuje jakichś przypadkowych 49 dni ostatniego etapu wojny, ale dni, w których dopełnia się czas. Tego wymaga właśnie myślenie cykliczne: wybrany moment jest bardzo istotny dla czasu *Iliady*. Dlatego Homer w *Iliadzie* nie zakłada następstwa zdarzeń poprzedzających śmierć Achillesa w *Aithiopidzie*, mogąc jednocześnie odnosić się do nich aluzyjnie, konstruując własne sceny. Demodok i Homer, respektując istotne fakty cyklu, wstawiają fabułę swoich pieśni w tę strukturę. Tworzyć można w ten sposób nową pieśń, lecz nie jest ona w pełni ani nowa, ani niezależna. Wszystkie istotne momenty cyklu zostały stworzone przed nią i poza nią. Należą do tradycji. Pieśniarz może teraz konstruować pieśń, korzystając z ustalonych schematów w dowolnym punkcie fabuły cyklu, z tym że z zasady te punkty wiązały się albo z końcem wojny, albo jej początkiem.

*Iliada* wykazuje ten sam schemat konstrukcyjny co *Aithiopida*. Podobna bowiem jest sekwencja najważniejszych elementów akcji oraz podobne dublowanie motywów i scen dla wywołania zamierzonych przez pieśniarza efektów. Punktem wyjścia *Aithiopidy* jest przybycie pod Troję sprzymierzeńców trojańskich, co pozwala Trojanom stanąć do walki z Achajami w otwartym polu — poza murami miasta. Ten motyw zostaje zdublowany: na pole bitwy przybywają najpierw Amazonki, a następnie Etiopowie. W obu wypadkach to Achilles zabija wodza sprzy-

<sup>256</sup> KULLMANN 1960, 109, 212–214, 225–226, 358–359 wnioskował z tego, że plan ten wprowadza wydarzenia przedstawione w *Aithiopidzie* (później przyjmuje jednak możliwość, że może odnosić się do *Iliady*, KULLMANN 1991, 438). Rozbieżność dostrzega również DAVIES 1989a, 50, zakłada jednak świadomą lub nieświadomą niedokładność przekazu. BURGESS 1996, 84–85 sądzi natomiast, że najlepszym wyjaśnieniem tej rozbieżności jest przyjęcie motywu kłótni Achillesa z Agamemnonem za tradycyjny, ale mógł on przybierać inną wersję wypadków niż ta, którą znamy z Homera.

mierzeńców, ale skutki tych czynów są różne. Achilles wstrzymuje się od drugiej walki, ale wraca, by pomścić śmierć swojego przyjaciela. Można założyć, że impulsem jego działania jest gniew, który prowadzi go co prawda z jednej strony do zabicia Memnona, z drugiej zaś jednak do zatracenia, ginie bowiem pokonany przez Parysa współdziałającego z Apollonem. Ujawnia się więc konflikt Achillesa z tym bogiem, którego gniew unicestwia herosa, ale też umożliwia jego pośmiertną apoteozę. Finał tej akcji stanowi pogrzeb Achillesa i igrzyska ku jego czci, połączone z przeniesieniem go przez matkę Tetydę ze stosu pogrzebowego na wyspę Leuke.

Można więc powiedzieć, że *Aithiopida* jest pieśnią o Gniewie Achillesa<sup>257</sup>. W tego rodzaju pieśni gniew herosa narasta — napięcie odbiorców z tym związane pobudzone jest wycofaniem się bohatera z walki. Gniew wybucha jednak gwałtownie, gdy ginie jego przyjaciel. Gniew ten prowadzi go do śmierci. Pieśń o Gniewie Achillesa może więc przyjmować bardzo różne kształty, niezbędne jest jednak zachowanie tych elementów konstrukcyjnych. Nie można zatem również powiedzieć, że *Iliada* poprzedza fabułę *Aithiopidy*. Obydwie pieśni są wręcz „synonimiczne”. Przedstawiają wątek końcowego okresu wojny, koncentrujący się na głównej postaci eposu — Achillesie. W układzie fabuły Cyklu pełnią tę samą funkcję. Śmierć największego wojownika achajskiego jest konieczną ceną upadku Troi. Jest to więc pieśń o śmierci Achillesa, a gniew jest tylko niezbędnym do ujawnienia się jego heroizmu.

## Kwestia adekwatności tytułu *Iliady*

Zagadnienie, „czym jest w istocie *Iliada* jako integralny utwór poezji oralnej”, prowadzi nas do jeszcze jednego pozornie pobocznego problemu: do kontrowersji wokół tytułu *Iliada*. Spośród wielu ocen wskazujących na jego rzekomą nieadekwatność weźmy pod uwagę jako najciekawszą, jak się wydaje, opinię Martina Muellera<sup>258</sup>: „Why did Greeks call this poem about Achilles the Iliad even though Troy is not even mentioned in the poet’s announcement of his theme? Traditional title points to the dual nature of the poem, which is indeed an account of the anger of Achilles, but moves beyond its own limits to include the larger event of which it is a part”. Mueller sądzi, że druga część utworu, koncentrująca się na Hektorze reprezentującym Troję (tu istotne jest znaczenie imienia Hektora — ‘ten, który trzyma miasto’, czyli obrońca, władca miasta), przenosi hierarchię ważności na upadek Troi, symbolizowany przez śmierć Hektora — jedyne go obrońcy Troi (VI 403). „This identification of the death of Hector with the fall of Troy is the reason why the Iliad avoids any references to the particular circumstances of the city’s end”. Mueller dalej wnioskuje o niekompatybilności wersji o zdobyciu Troi z powodu podania

<sup>257</sup> Krytyka dyskusyjnej tezy Burgessa, że *Aithiopida* pozbawiona była motywu gniewu Achillesa, przedstawiona jest w rozdziale VI.

<sup>258</sup> MUELLER 1984, 30.

w różnych utworach różnych przyczyn upadku miasta: śmierć Hektora (*Iliada*), koń trojański (*Odyseja*) (mimo że w przepowiedni Dzeusa XV 71 jest wyraźnie podane, że Troja upadnie „przez podstęp Ateny”) i luk Filokteta (*Mała Iliada*) „That tradition (Filoktet) is incompatible with both the Iliad and the Odyssey and is consequently ignored, except for a brief reference in the Catalog of Ships (II 724)”. Ale właśnie ta mała wzmianka wystarczy, by ocenić, że pieśń uzależniająca zdobycie Troi od obecności Filokteta jest Homerowi znana. Pojęcie niekompatybilności jest nieadekwatne do tematów pieśni cyklicznej. Wszystkie trzy, a jest ich nawet więcej, stanowią punkty wyjścia do pieśni o zdobyciu Troi. W rozdziale następnym zobaczymy, że sytuacja przeszkody uniemożliwiającej zdobycie miasta i pokonanie jej stanowi esencję pieśni cyklicznej, na tym samym schemacie budowane były różne pieśni i bynajmniej nie musi to oznaczać wykluczania się ich znajomości u autorów.

Podzielając słuszność przedstawienia dwoistej natury utworu, zauważamy że sprawa tytułu wydaje się trochę bardziej skomplikowana i rozpatrywać ją należy na szerszym tle znaczeniowym:

1. Nie wiemy, od kiedy pieśń ta jest tak nazywana (Czy nazywanie jej w ten sposób nie wiąże się ze spisaniem pieśni?), choć oczywiście możemy przyjąć ten tytuł za tradycyjny. Inne tytuły pieśni cyklicznych również wydają się niezrozumiałe, np. *Kypria*. Naturalnym dla tej pieśni oralnej wydawałby się tytuł „O gniewie Achilleusa” analogicznie do południowych Słowian „O weselu X lub Y”. Dwoistą strukturę, jaką dostrzega w *Iliadzie* Mueller, ma również *Odyseja*, której inwokacja także odwołuje się jedynie do podróży powrotnej bohatera, milcząc o wydarzeniach na Itace. Zresztą zaznaczyliśmy wcześniej, że inwokacja najprawdopodobniej nigdy nie służyła jako streszczenie utworu i znamienne braki treściowe są jej cechą charakterystyczną.

2. Pieśń, której konspekt znany jest nam jako *Thebaida*, zaczyna się od wezwania Muzy do opiewania achajskiego Argos: Ἄργος ἄειδε, θεά, πολυδίψιον, ἔνθεν ἄνακτες Argos, opiewaj, bogini, bardzo wysuszone, skąd władcy...? Utwór ten przypisywany był w starożytności również Homerowi. Czy można wykluczyć, że istniała wersja lub wersje pieśni, stawiające w centrum narracji samą Troję? Prowadzi to nas do przypuszczenia, że nazywanie pieśni w ten sposób mogło być tradycyjne, tzn. że różne utwory mogły być opatrywane tą samą nazwą. Być może jest to analogiczne do tradycyjnego przypisywania autorstwa pieśni epickich Homerowi jako autorytetowi poetyckiemu. Tak jak *Thebaida* jest „pieśnią o Cyklu Tebańskim”, czyli nie w naszym rozumieniu „pieśnią z Cyklu Tebańskiego”, tak samo *Iliada* byłaby „pieśnią o Cyklu Trojańskim”. Pieśń jest zatem cyklem w pigułce.

3. Nasza *Iliada* opowiada pewien epizod w perspektywie całej wojny i w takim kształcie wchodzi w skład cyklu o Wojnie Trojańskiej. Właściwie każdy taki utwór znajdujący sobie w ten sposób miejsce w strukturze cyklu można by nazwać *Iliadą*. Nie przez przypadek być może inny utwór o zdobyciu Troi nazywany był *Małą Iliadą*, przy czym określenie „mała” byłoby tylko późniejszym dodatkiem do odróżnienia od *Iliady* Homera. Pieśniarz mógł śpiewać o sporze Achillesa z Aga-

memnonem, Achillesea z Odyseuszem itp. i wszystkie te pieśni mogłyby być wówczas nazwane *Iliadą*, a nie „Achilleidą”<sup>259</sup>. Wchodzenie w skład cyklu nie oznaczało bowiem, moim zdaniem, bycia częścią składową, elementem, który można sumować z innymi. *Iliada* obejmuje zarazem całą przestrzeń wojny, jak też to, co jest jej fragmentem, i tę dwoistość obrazuje nam użycie aluzji. Podobnie dzieje się z każdym epizodem wojny. Gdy na przykład Demodok śpiewa pieśń o DREWNIANYM KONIU, pieśń ta przedstawia zarazem epizod sensowny i zrozumiały tylko przy znajomości tradycji o Wojnie Trojańskiej, ale i definiuje całą tradycję, czyni ją zrozumiałą, wyjaśnia jej sens. Częstkowość utworu jest pozorna. Zauważmy, że Demodok śpiewa w niewielkich odstępach czasu trzy z pozoru różne i niemające z sobą wiele wspólnego pieśni, gdy w istocie razem tworzą one obraz całej wojny i roli, jaką odegrał w niej Odyseusz, stanowiąc zarazem antycypację tego, czego dokona bohater w końcowych scenach utworu. Można powiedzieć śmiało, że pieśni Demodoka obejmują cały cykl Wojny Trojańskiej, wskazując jej początek i koniec w perspektywie roli, jaką odegrał w niej Odyseusz. (Pieśń druga stanowi aluzyjny punkt odniesienia do sytuacji Odysa i tego, co spotkać go ma w domu, na planie boskim: problem wierności żony, podstępny mąż pokonującego pozornie silniejszego przeciwnika). Jak jednak można wywnioskować z porównania tej roli z rolą Odyseusza przekazywaną przez inne utwory Cyklu, Odyseuszowi wcale nie musiał przypadać cały splendor zdobywcy Troi. *Odyseja* stanowi pochwałę Odyseusza, tak jak *Iliada* Achillesea.

### Związki *Iliady* z *Odyseją*

Wyodrębnienie zasady odnoszenia się w aluzjach przez autora eposu do innych pieśni epickich danego cyklu jako sposobu na umiejscawianie bieżącej narracji w kontekście znanych słuchaczowi faktów obecnych w cyklu oraz na integrację złożonej narracji eposu „monumentalnego” pozwala na ocenę zjawiska niepowoływania się autora *Odysei* na *Iliadę*. Według Page’a oznacza to zwyczajnie nieznaną *Iliadę* u autora *Odysei*, natomiast na przykład zdaniem Kirka (299 n.) wskazuje to na coś dokładnie przeciwnego: autor *Odysei* świadomie unikał wzmianek o wydarzeniach, które zawarł w *Iliadzie* (1). Dalej Kirk stwierdza, że jeżeli pojawiają się w *Odysei* odniesienia do „szczególnych regionalnych tradycji”, trudno uwierzyć, by nieznaną mu była historia kłótni Achillesea z Agamemnonem oraz śmierć Hek-

<sup>259</sup> W *Małej Iliadzie* jako główny zaznacza się temat sporu Ajasa z Odyseuszem o zbroję po Achillesie oraz temat powrotu Filokteta pod Troję. Być może ogniwem łączącym obydwaj jest Odyseusz, odgrywający istotną rolę w sprowadzeniu pozostawionego samotnie bohatera. Tradycja późniejsza przedstawia Odyseusza w obu przypadkach w niekorzystnym dla niego świetle, co wynika prawdopodobnie z tradycji epickiej kojarzonej z *Małą Iliadą*. Takie traktowanie Odysa jest obce Homerowi, który w obu poematach demonstrowa sympatię dla tego bohatera. Wyraźnie zatem tradycja wątków *Małej Iliady* jest starsza od poematów homeryckich. Homer wyraźnie jest zobligowany do uwzględnienia tej tradycji, lokalizując czas swojej *Iliady*, ale też niewygodnie jest mu odwoływać się do tej tradycji w jakiś szerszy sposób z powodu zawartego w niej wizerunku Odyseusza.

tora (2). Wskazywałoby to, według niego, na niezależność i wzajemną odrębność dwóch centrów poetyckich w Grecji właściwie już od około 950 r. p.n.e., co wydaje mu się nieprawdopodobne. Zdaje się jednak, że fakty skłaniające Kirka i innych badaczy do ustanawiania *terminus post quem* wskazują jedynie na dawność tradycji, z której wywodzi się *Iliada*. Co do istotniejszych argumentów (1) i (2) możemy dodać:

1. podstawowa sprawa: odwoływanie się do znajomości u słuchaczy innych pieśni, czyli ogólnej historii cyklu, służy orientacji słuchaczy (znajomość innych fabuł pozwala umiejscowić i ocenić aktualną narrację) oraz integracji samego dzieła, nie ma żadnego powodu, by autor dzieła miał z tego zrezygnować. Rezygnacja z takich odniesień byłaby sensowna jedynie w przypadku dzieła literackiego, czyli powstałego w rozwiniętej kulturze piśmiennej (do której zresztą Kirk eposów Homera nie zalicza). Aluzja jest immanentną cechą stylu cyklicznego, z którego wywodzi się *Iliada*. Kiedy pieśniarz doszywa swą pieśń, zmuszony jest zaopatrzyć ją w zaczepy osadzające bezpiecznie taką pieśń w fabule cyklu.

2. zarówno poeta, którego wyobrażamy sobie jako Homera, jak i każdy inny aoid, nie był autorem tylko jednej — nawet dłuższej — czy dwóch pieśni. Musieli znać ich mnóstwo, tak jak bałkańscy *guslari*. Właściwie nie ma żadnego powodu sądzić, że którakolwiek pieśń cyklu miałyby odgrywać rolę priorytetową. Innymi słowy, jedynym powodem, dla którego *Iliada* miałyby wpływać na ukształtowanie *Odysei*, pozostaje jej monumentalność, nawet bowiem struktura pierwotna dzieł wydaje się różna: trzyczęściowa *Iliady* i dwuczęściowa *Odysei*. Rozbieżności jest wiele, różnego rodzaju, a za koncepcją uwzględniania *Iliady* przez twórcę *Odysei* — odkąd okazało się, że podobieństwo stylów jest oznaką wspólnej tradycji — stoi tylko jeden argument: wzmianka o pomieszaniu w jednej urnie prochów Achillesa i Patroklosa<sup>260</sup>. Argument ten nie jest przekonujący. Informacja ta może pochodzić z tradycji *Iliady* różnej od Homera, czyli nieprzyjmującej rozmiarów dzieła monumentalnego.

3. gdyby autor *Odysei* uwzględnił *Iliadę*, to powiązanie obu utworów aluzjami byłoby naturalne, tak jak zupełnie nienaturalne wydaje się unikanie odniesień. W *Odysei* podkreśla się najważniejszy czyn wojenny Odysa — fortel z koniem trojańskim, analogicznie najważniejszy czyn Achillesa — nie jest nim jednak zabicie Hektora, lecz zabicie Memnona, syna Jutrzenki.

Skłania to do wniosku, że *Odyseja* powstała raczej niezależnie od *Iliady*. Proces powstawania dzieła monumentalnego z kolei nie wynika, jak się zdaje, z zaistnienia jednego dzieła, które konstytuując się, wpływa na powstanie następnych. Jest niezależny, a więc obiektywny. Niezależnie od tych przesłanek argumentów za odrębnością *Odysei* i autorem różnym od twórcy *Iliady* dostarcza obserwacja tendencji nowelizowania świata przedstawionego w epice, np. anachroniczne wskazywanie

<sup>260</sup> Dla R. Janko ta jedna informacja wystarcza jednak do uznania uwzględniania *Iliady* przez *Odyseję*.

w *Odysei* na Spartę jako siedzibę Menelaosa i Heleny<sup>261</sup>, wyraźnie brak takiej identyfikacji w *Iliadzie*, zapewne więc we wcześniejszej epice łączeni byli ogólnie z Lacedemonem. Rozbieżna jest także wizja bogów i ich relacji z ludźmi w obu utworach, choć — jak słusznie zauważył Kullmann — nie oznacza to, że jedna z nich jest wcześniejsza od drugiej — obie koncepcje religijne mogły koegzystować<sup>262</sup>. Z mojego punktu widzenia pieśń tradycji może przyjmować różny kształt właśnie ze względu na moralno-religijny światopogląd pieśniarza, jak to możemy obserwować w pieśniach Avdo Medžedovicia.

---

<sup>261</sup> SHIPP 1972, 242: „a well known anachronism”. Możliwe dopiero po 750 r. p.n.e.

<sup>262</sup> KULLMANN 1985.





# Rozdział II

## Pieśń i tradycja. Schemat opowieści epickiej

### 1. Schematy fabuły eposu greckiego na tle pieśni południowych Słowian

Poprzedni rozdział pozwolił nam dostrzec *Iliadę* jako utwór powstały analogicznie do innych pieśni epickich Cyklu Trojańskiego. Stanowi ona jeden z typowych epizodów umiejscowionych w charakterystycznym dla strategii epickiej miejscu, czyli pod koniec wojny. Poszczególne epizody postrzegany jest w perspektywie całej batalii. Podstawowy układ tej pieśni jest również tak zbliżony do układu treści *Aithiopydy*, że można by mówić o innym opracowaniu tego samego tematu. Obie te pieśni zajmują to samo miejsce w strukturze całego Cyklu Trojańskiego, dlatego pokusiłem się nazwać *Iliadę* „drugą *Aithiopydą*”, czyli inną wersją pieśni o Gniewie Achillesa.

Jest to jednak dopiero wstęp do rozważenia problemu typowości i oryginalności *Iliady*. Musimy odpowiedzieć sobie na pytanie, na jakich wzorach wspierała się *Iliada* i jakie wzory służyły do konstrukcji innych pieśni Cyklu. Oralność opiera się na schematyczności — zastanówmy się, co jest schematycznego w konstrukcji fabuły. Możliwości odpowiedzenia na to pytanie są ograniczone, ale być może znajdą się sposoby na odnalezienie choćby części z nich. Zanim bowiem wolno nam się będzie odważyć na ocenę oryginalności tego dzieła, musimy poznać — na ile to tylko możliwe — tradycję, z której zostało ono wywiedzione. Jakie zatem schematy fabuły (*story-patterns*) lub ich chociażby strzępy możemy odtworzyć z epok poprzedzających Homera i jak daleko możemy się w tym względzie cofnąć?

Przemyślenie tego tematu wymaga znów odwołania się do komparatywnych badań Parry'ego i Lorda oraz do różnorodnych testimoniów antycznych odnoszących się do poezji cyklicznej. Na początek przyjrzyjmy się sztandarowemu wyznacznikowi oryginalności *Iliady* Homera, czyli rozpoczęciu narracji jak gdyby pośrodku wydarzeń — *in medias res*, jak to określił Horacy (*Ars poet.* 148). Poeta rzymski wyraża tylko zgodną w tym względzie opinię starożytnych, którzy wyżej cenili ten sposób zaaranżowania narracji od linearnego przedstawienia historii od początku do końca, zaznaczając różnicę w konstrukcji dzieła Homera i poematów cyklicznych. Kluczowa jest ocena estetyczna tego rodzaju narracji: to, co opowiedziane od początku do końca, jest gorsze od dramatycznego wejścia bezpośrednio w centrum wydarzeń.

Celem porównania odwołajmy się do poezji serbskiej. Pieśń o królewiczu Marku i jego wrogu imieniem Nina (*Marko i Nina z Kosturu*) w rozbudowanej wersji

Halila Bajgoricia<sup>263</sup> przedstawia linearnie historię, jak Marko pojechał na wojnę wezwany przez sułtana, a podczas wyprawy dowiedział się o zajęciu jego zamku przez Ninę. Średniej klasy śpiewak Vidić przedstawia tę pieśń w inny sposób<sup>264</sup>. Marko dostaje list od sułtana i martwi się tym, bo wie, że jego nieobecność wykorzysta Nina, by najechać jego zamek i pojmać jego żonę (w innej wersji także siostrę). Vidić zaczyna od picia wina lub rakii przez Marka, co jest charakterystycznym znakiem przeżywanego nieszczęścia z jednej strony, a inicjacji samoposwięcenia w kodzie epickim z drugiej (jak to wyjaśnia Lord). Pieśń ta jest zatem tak popularna lub, mówiąc inaczej, wystarczająco dobrze znana, że sam główny bohater nabiera wiedzy o tym, co się stanie. Nadaje to jego losom dramaturgię, a nawet wymiar tragiczny wynikający z samowiedzy losu bohatera: musi jechać na wojnę, choć wie, co się stanie. Tragiczna samowiedza bohatera epickiego, jak np. Achillesa, może zatem wynikać z powszechnej znajomości danej historii bohatera lub w ogóle jego losu. Historia może być opowiedziana linearnie lub nie i obydwa rodzaje pieśni są równorzędne. W epickiej tradycji oralnej użycie jednego lub drugiego sposobu jest równie dopuszczalne i, jak sądzę, ani jeden, ani drugi rodzaj pieśni nie jest ceniony bardziej. Samo ujęcie losów bohatera w sposób na nasz gust bardziej tragiczny nie jest czymś niezwykłym, i, jak mi się zdaje, wyżej ocenianym w epickiej tradycji oralnej. W podanym przykładzie pieśni słowiańskiej lepszy pieśniarz śpiewa bardziej rozbudowaną pieśń z zachowaniem narracji linearnej, natomiast słabszy stosuje sposób rozpoczęcia fabuły analogiczny, jak sądzę, do homeryckiego *in medias res*.

Wynikają z tego wnioski dla całej greckiej tradycji epickiej. Tragiczny wymiar *Iliady* wcale nie musi stanowić *novum* w prezentacji pieśni epickiej. Podobnie niczym nowym ani wyjątkowym nie musiała być kompozycja przechodząca do narracji *in medias res*<sup>265</sup>. Gdyby ten rodzaj kompozycji był wówczas uważany za lepszy, może przynajmniej niektóre poematy cykliczne zapisane zostałyby w podobny sposób, a nie — jak sugeruje Arystoteles — linearnie. Gdyby przecież Homer był takim wzorem dla epigonów, jak się najczęściej przyjmowało i przyjmuje, znajdowałyby i w tej mierze swoich naśladowców, a nie jedynie upartych „rozwijaczy” drobnych u niego wzmianek w rozbudowane fabuły. Można zatem wysunąć wniosek, że w epickiej tradycji oralnej użycie jednego lub drugiego sposobu jest równie dopuszczalne i ani jeden, ani drugi rodzaj pieśni nie jest w niej ceniony bardziej.

Poszukiwanie schematów powtarzalnych w całej tradycji epickiej trzeba oprzeć na pewnych założeniach. Za podstawowe należy uznać dwie zasady wynikające

<sup>263</sup> LORD 1960, 115–117 nn. Pieśń zarejestrowana dwukrotnie w oddaleniu czasowym: pierwszy raz podczas pierwszej wyprawy w 1935 r. (Parry 6695), drugi w 1950 r. (Lord 84).

<sup>264</sup> W wykonaniu Vidicia pieśń zarejestrowana sześciokrotnie (Parry 6, 803a, 803b, 804, 805, 846). Pierwszą wersję zanotował w 1933 r. dr Kutuzow, pozostałe w różny sposób grupa M. Parry'ego w 1934 r. (LORD 1960, 71–75).

<sup>265</sup> Ocenia się, że *in medias res* zaczyna się również akcja *Beowulfa*, bo chociaż poemat zaczyna się od przyjazdu Beowulfa do króla Hroðgara, napaści Grendela już trwają.

z badań Lorda. Pierwsza to postulowana przez tego badacza zasada wielowersyjności (*multiformity*), mówiąca, że nie tylko różne pieśni wypełniają ten sam schemat, lecz także ta sama pieśń może przedstawiać różny kształt. Drugą, dającą się raczej wysnuć z rozważań Lorda, można by nazwać zasadą przestrzegania schematu. Stosownie do niej pieśniarz, nawet dokonując zmian w swojej pieśni, musi pozostawić w pierwotnym kształcie podstawowe elementy fabuły oraz pewne sekwencje zdarzeń. Same zdarzenia mogą już zostać przedstawione inaczej, ale w ten czy inny sposób muszą być w pieśni obecne. Sprawia to, że schemat opowieści epickiej jest niezwykle trwały. Pieśniarz musi za nim postępować, nawet jeżeli decyduje się na pewne odstępstwa od prezentowanej przez niego wcześniej pieśni (lub poznanej wcześniej). Sulejman Fortić w pieśni o zdobyciu Bagdadu, wykonując ją w roku 1950, celowo pominął sceny religijne, źle przyjmowane w ówczesnych warunkach politycznych Jugosławii i z pewnością niebezpieczne dla pieśniarza (era komunizmu). Posłaniec, który szukał wcześniej głównego bohatera — Aliję, najpierw w ogrodzie meczetu, potem przed meczetem, w nowym wykonaniu szuka go u Mujo i Halila. Pieśniarz nie może wycofać się ze schematu, w którym posłaniec dopiero w trzecim miejscu znajduje Aliję<sup>266</sup>.

Powody zmiany w strukturze pieśni mogą być różne. Pieśniarz ma na przykład swoje schematy fabuły, do których jest przyzwyczajony. Wprowadzenie do repertuaru pieśni, które wyłamują się w jakiś sposób ze znanych i stosowanych przez pieśniarza schematów, powoduje trudności, których odruchowo stara się uniknąć. Znamienny przykład tego zjawiska stanowi adaptowanie przez Avdo Medžedovicia eposu o „Bećiragicu Meho” (Parry 12471) usłyszanego od Mumina Vlahovljaka (Parry 12468). Pieśniarz nie w ten to w inny sposób — nawet dublując sceny! — próbuje nawiązać do przyswojonego sobie schematu; pieśń Mumina Vlahovljaka jest mimo to dla niego tradycyjna, tzn. taka, że w jego głębokim przekonaniu nie można jej zmieniać<sup>267</sup>. Dzieje się tak dlatego, że w eposie o Meho w wersji Vlahovljaka główne zadanie pojmania kogoś przypada osobie działającej w przebraniu, natomiast wedle tradycji znanej Avdo Medžedoviciowi w przebraniu dokonywana jest akcja ratowania kogoś.

Czyni pojmania lub ratowania w przebraniu muszą być poprzedzone sceną rozpoznania: po znamieniu lub w wyniku autoprezentacji przebranego bohatera. We wspomnianych wersjach pieśni Meho okazuje się serdecznym przyjacielem szynkarki Jeli. U obu pieśniarzy konieczny jest w tej scenie instrument muzyczny, raz w rękach dziewczyny, raz w rękach Meho. Ten z pozoru nieznaczący szczegół po porównaniu z Homerem może się okazać niezwykle trwałym elementem schematu scen rozpoznania. Zadanie główne Odyseusza po powrocie na Itakę dokonywane jest w przebraniu. Poprzedzają je kolejne sceny rozpoznania, ale antycypuje wszystko scena rozpoznania umiejscowiona jeszcze podczas drogi powrotnej na dworze

<sup>266</sup> Vide LORD 1960, 118.

<sup>267</sup> LORD 1960, 102–106.

króla Feaków. Tu również bohater występuje anonimowo, staje się jednak znany wszystkim, a na koniec rozpoznany dzięki pieśni. Śpiewak Demodok śpiewa o wyczynach Odyseusza pod Troją, czyniąc w ten sposób postać Odysa bliską Feakom. Może on dać się rozpoznać (przez autoprezentację) i przejąć pieśń od Demodoka, przedstawiając kontynuację swoich losów, dzięki czemu możliwa jest pomoc Feaków. Autor *Odysei* podąża zatem za typowym ukształtowaniem fabuły epickiej. Wyrafinowany, jak się wydaje, styl autora *Odysei*, okazuje się typowy dla epiki. Jeżeli uznamy obydwie schematy fabuły za odbicie tego samego wzoru poetyki oralnej, zyskujemy wyraźny obraz tego, jak wypracowania najkunsztowniejszych motywów homeryckich stanowią jedynie przekształcenie motywów i konstruktów typowych.

Takich niezwykłych w strukturze pieśni epickiej schematów możemy napotkać w badaniach komparatystycznych więcej. W *Pieśni o Bagdadzie* bohater w drodze do Bagdadu spotyka czarodziejskie ptaki, które doradzają mu udać się tam w przebraniu żebraka (zamienić swoje szaty z żebrakiem). „W tym przebraniu spotyka królową Bagdadu w ogrodzie zamkowym. Po scenie rozpoznania następuje pojedynek, w którym łączą się motywy uprowadzenia królowej i zdobycia miasta. Charakterystyczny dla grupy pieśni, które traktują o zdobyciu miasta, jest fakt, że oblężenie bezskutecznie przedłuża się”<sup>268</sup>. („Wszystkie te grupy — Powrót, Ratuszek, Wesele i Zdobycie Miasta — są jedną i tą samą pieśnią o różnorodnym kształcie, co te o niewoli i uwolnieniu...”)<sup>269</sup>. Historia ta żywo przypomina opowieść Heleny z IV księgi *Odysei*, w której Odyseusz w przebraniu żebraka zakrada się do Troi i daje rozpoznać jedynie Helenie, przyjęty przez nią w pałacu, a w drodze powrotnej, wydostając się z miasta, zabija wielu Trojan<sup>270</sup>. Obserwujemy schemat paralelny do pieśni bośniackiej ze znamieną zmianą wywołaną fabułą Cyklu Trojańskiego: Odyseusz zostawia Helenę<sup>271</sup>. Historia szpiegowskiej wyprawy Odysa do Troi łączy się z opowieścią o wykradzeniu z Troi palladionu. Można by domniemywać, że obie te historie zostały połączone w jedno przedsięwzięcie na zasadzie podobieństwa. Przyjęcie jednak obecnego w pieśni bośniackiej wzoru dla tej historii wskazuje raczej na rozczłonkowanie prostego schematu w rozbudowanej narracji epickiej. Porwanie królowej przyczyniające się do zdobycia miasta nie może tu nastąpić, zostaje więc zastąpione dwoma wypełniającymi tę lukę zdarzeniami: z jednej strony, w *Odysei* Helena stwierdza, że naradzała się z Odysem w sprawie zdo-

<sup>268</sup> LORD 1960, 181.

<sup>269</sup> *Ibidem*.

<sup>270</sup> Ten typ historii wydaje się zatem tradycyjny. Jeżeli nawet nie słyszał o tej konkretnej historii u swoich poprzedników, to buduje ją w sposób paralelny do tego, jak mogła funkcjonować ona w pieśniach o innej tematyce. Skonfrontujmy to ze zdaniem WEST S. 1988, 209: „... the prominence of Helen in this adventure is surely an *ad hoc* invention; it is hard to imagine that earlier poetry offered ready-made an episode so exactly suited to the purpose of directly involving Helen in the conversation and illustrating Odysseus' characteristic qualities in a light so favorable to her”. Sprzyjanie Helenie przez Odysa może być jednak elementem tradycji Wojny Trojańskiej, o czym dalej.

<sup>271</sup> Podobieństwa w schemacie opowieści wykazuje historia Herodota o Zopyrosie, zdobywającym dla Dariusza Babilon (Hdt. III 152–158).

bycia miasta, po czym przedstawiona jest jej rola we wprowadzeniu Drewnianego Konia za mury Troi, z drugiej zaś Odys rzeczywiście wykrada, ale posążek Ateny. Wykradzenie królowej umożliwia zdobycie miasta, którego oblężenie niezmiernie się przedłuża — w wersji Cyklu Trojańskiego ten element został zastąpiony dwoma innymi, tak jakby sumarycznie miały równoważyć wagę tego przedsięwzięcia.

Historia szpiegowskiej wyprawy Odyseusza do Troi nie jest więc dowolną opowieścią z przeszłości Odysa, antycypującą co najwyżej to, co się zdarzy na Itace, lecz typowym elementem struktury pieśni epickiej. Coś, co zostało użyte jako dygresja, stanowi w rzeczywistości istotny schemat narracyjny innej pieśni.

Te same partie pieśni mogą nie tylko pojawiać się w formie modalnej, zmieniając na przykład jeden z elementów, lecz mogą być również reinterpretowane, ewentualnie mogą nabierać nowego znaczenia. Dla jasności posłużę się przykładem z pieśni *Smailagić Meho* (Mostar 1925), wersy 194–204, tutaj Meho i Osman nocują u księcia Wujadina<sup>272</sup>:

Jadą na swoich rumakach bitewnych i wędrują już drugi dzień. Szukają kwatery w dalekiej drodze w małej wiosce Weselica u Wołocha Toromana Wuka. Tam spędzili drugą noc, zostali gościnnie przenocowani, gościnnie przyjęci i gościnnie obsłużeni. Rano wstali wcześniej. Przeszli tam przez granicę.

To samo w wersji Avdo Medžedovicia:

Wylecieli na zieloną równinę, jak gwiazda, co latem na niebo wschodzi. Minęli wioski, przeprawili się przez góry. Wędrowali cały dzień, aż nadeszła noc i oddalili się od Bośni na tyle, na ile sobie zaplanowali. Dotarli do siedziby księcia Wujadina. Książę był w domu z żoną i swymi dwoma synami. Oni wyglądali przez okno, gdy ukazały się dwa smoki władcy, patrzyli na lśniących złotem i wspaniałe ich pióropusze. Konie pod nimi były w pełnym rynsztunku. Obaj junacy przypominali tureckich paszów, ale byli jeszcze daleko lepszymi jeźdźcami. Byli świetniej ubrani niż pasza lub jak sam wezyr, nawet lepiej niż wielki generał sułtana. Obaj synowie księcia podlecieli do okna i przycisnęli do niego czoło. Skoro ten świetny widok ukazał się ich oczom, zawołali w uniesieniu do swego ojca: „Ojcze, to jakiś cud, jakiego nigdy nie widzieliśmy! Tam są dwaj junacy na dwóch złotych koniach! Muszą to być paszowie lub wezyrowie!”. Gdy książę wyjrzał i poznał syna Smaila po jego pióropuszu na czapce i pióro Alajbeja, poznał pod nim jego skrzydlatego rumaka, gdy on poznał chorążego, męznego junaka, zaniepokoiło to Wujadina. Dlatego że to był Smaila własny syn. Poznał go a przy nim towarzysza Osmana i jego sówka, ponieważ każdy na pograniczu znał Osmana i wszystkie królestwa także. Odezwał się Wujadin do swoich synów: „Spieszcie się otworzyć bramę podwórca, rozewrzyjcie oba skrzydła szeroko przed dwoma smokami sułtana! Pozdrówcie ich. Miejcie dla nich wzgląd, jak gdyby to byli paszowie lub wezyrowie, bo dla was oni są prawdziwymi paszami i wezyrami. Dziś wieczór będziecie albo szli spać, albo w ich obecności siedzieć, musicie skrzyżować ręce na piersi i nie mówić ni słowa, lecz w milczeniu im usługiwać. Pokażcie, że macie do nich wielki szacunek, który jesteście winni mnie i powadze waszego domu, dzięki któremu wy przez lata, jeżeli mnie już zabraknie, będziecie żyć w dobrej sławie”. Obaj synowie księcia wyjrżeli a potem wyskoczyli, dwom wilkom podobni, by otworzyć bramę podwórca. Dwaj junacy wprowadzili swoje konie. Powiedzieli: „Dobry wieczór!”, chłopczy na podwórku odpowiedzieli im i uklonili się głęboko. Wojownicy wzięli ich w ramiona. Stary Wujadin wyszedł z domu i zbiegł ze stopni. Posłał junakom pozdrowienie i wziął ich za ręce. Jego

<sup>272</sup> LORD 1960, 107–108.

synowie złapali konie za wodze i poprowadzili je tam i z powrotem. Żona Wujadina zabrała obie włócznie z uchwytów siodła i zaniosła je do komnaty na górze domu, do pokoju pana, który zajmowali tylko goście. Komnata była przygotowana dla gości takich, jak ci. Była obita weneckim sukniem, a dookoła stały srebrzące się posłania, na których spoczywały wyborne poduszki, białym jedwabiem obciągnięte, w środku przetykane złotem. Odwiedli portierę na stronę i weszli do środka. Przyszły do nich dwie synowe, górskim wróżkom podobne, zdjęły mężczyznom buty i pończochy, odłożyły także miecze na stronę. Kiedy obaj junacy usiedli, obejrzeni sobie bogato zdobioną komnatę, pościeli na łózkach, z jedwabiu zrobione i przetykane złotem. W środku komnaty stał stół przykryty weneckim sukniem, a na nim misy z brązu z wszelkiego rodzaju potrawami. Na stole widać było filiżanki na kawę ze złotymi uchwytami i kryształowymi czarkami. Obok stał stół wyłożony macią perłową, a na nim cztery trzylitrowe szklance przykryte jedwabnymi serwetkami. Przy stole stały cztery krzesła...

[napelniono szklanki i zaczęła się rozmowa; Wujadin mówi do Meho:]

„Co dzieje się na austriackiej granicy, co tam u szlachty z pogranicza? Prowadzicie jeszcze podjazdy na wzgórze, podjazdy i większe wojska? Robicie wypadki na państwo Habsburgów i powiększacie o nowe ziemie granice królestwa Sulejmana? Czy dzisiaj młodzi ludzie są lepsi niż dawniej? Co myślicie, Mehmedzie, czy starzy ludzie są lepsi od młodych?” A Mehmed dał odpowiedź: „Myśli rozchodzą się coraz bardziej [tzn. poglądy są różne], jednak moje wciąż trzymają się starych, ponieważ są lepsi”...

Tymczasem chłopcy odprowadzili zmęczone konie. Zdjęli im złote siodła, popręgi i całą uprzęż, umyli konie i wytarli im grzywy ręcznikami. Potem zarzucili na nie derki, dali im jęczmienia i poczekali, aż zwierzęta zaczną jeść. Dali im siana do żłobów, zamknęli wrota stajni i poszli do domu, aby być do dalszej posługi. Czapki zawiesili na hakach i stanęli z gołą głową przed Mehmedem i jego chorążym Osmanem...

Na koniec zostały im przygotowane do snu posłania i junacy znaleźli wygodne legowisko. Całą noc czuwali chłopcy nad swoimi panami, ponieważ byli zmęczeni trunkiem i mogli wołać o wino albo o wodę. Kiedy ranek szarzał, zawołał Osman do Mehmeda: „Mehmedzie, spaliśmy już zbyt długo”. Wujadin i jego synowie zrobili jak najwięcej, by gości nakłonić do dłuższego odpoczynku, jednak bez skutku. Synowie księcia osiodłali konie. Tymczasem wyszykowali się junacy i wyszli na dziedziniec, młode kobiety niosły im włócznie, chłopcy przyprowadzili konie. Wsiedli na siodła. Skończyła się noc, rozwinął skrzydła świt, i zaświeciła gwiazda poranna.

Mehmed sięgnął do swojej torby i dał każdej młodej kobiecie pięć złotych monet. Chłopcy księcia nie chcieli jednak przyjąć: „Nie, Mehmedzie, nie wolno ci płacić nam za nocleg, tu nie gospoda ni szynk, lecz mieszkanie dla szlachetnych rycerzy”. Jednak Mehmed nie chciał o tym słyszeć: „To żadna zapłata, moje dzieci, lecz prezent z sympatii. Kupcie dziewczynom grzebień i puder”.

Wtedy podjechał do bramy dziedzińca, a za nim podążył Osman na siwku. Podobny był do gwiazdy, która wschodzi na czystym niebie. Świt rozwinął swoje skrzydła, i wnet dojechali obaj junacy do chłodnego Klimu koło Budimu, oddalonego o cztery godziny jazdy.

Etapy podróży w epice południowych Słowian są oddane przez rozbudowane opisy goszczenia bohaterów na różnych dworach możnych. Czytelnikowi *Odysei* nietrudno znaleźć serię podobieństw tego tematu z przyjmowaniem Telemacha przez Nestora, a potem przez Menelaosa, jak również przyjmowaniem Odyseusza przez Alkinoosa. Telemach podróżuje razem z rówieśnikiem, synem Nestora — Pejsistratosem. Rozpoznanie szlachetności przybyszów po ich wyglądzie, zaopiekowanie się ich końmi, wykąpanie podróżnych, zachwyt nad ich wyglądem, jak również zachwyt bohaterów nad bogactwem przyjmującego gospodarza, naciśki, by podróżni pozostali dłużej, i ich wymówienie się od dalszej gościny, rusze-

nie w drogę — wszystkie te elementy są nie tylko odbiciem zbliżonej mentalności społeczeństwa tradycyjnego z atencją traktującego gości i udzielanie gościny, ale wynikają z paralelnego schematyzmu ujęcia tego tematu.

Lord demonstruje analogie do podróży Telemacha, oceniając, że pieśniarz kładzie nacisk na tę scenę z dwóch powodów: 1) dla uzyskania realistycznego obrazu heroicznego życia, 2) dla ukazania wpływu czasu<sup>273</sup>. Podróż Telemacha ma na celu zasięgnięcie informacji o ojcu. W sumie jednak nie dostaje on wskazówek, co się dzieje z ojcem, a jedynie, jakim był człowiekiem i wojownikiem. Podbudowało to przekonanie Telemacha, jakie miał o ojcu. Ale nie mniej ważne dla idei *Odysei* jest ukazanie dorastania Telemacha, który okazuje się synem godnym swego ojca<sup>274</sup>. Wybranie się w tę podróż jest wynikiem przeciwstawienia się bezczelności zalotników. Droga, w którą się wybiera, zyskuje wartość szczególną. Telemach w podróży ukazany jest jako ten, który jest podejmowany godnie przez najlepszych — zasługuje na ich przyjaźń. Zostaje zaakceptowany przez swoją warstwę społeczną. Ta więc wynagradza mu niezrozumienie, z którym spotkał się w kraju. Okazał się godnym członkiem społeczności heroicznej, dlatego nieistotne jest ubieganie się przez Telemacha o pomoc w walce z silniejszymi przeciwnikami<sup>275</sup>. Za narracją *Odysei* zdaje się skrywać myśl, że zyskując akceptację herosów-przyjaciół ojca, okazuje się godny i dostatecznie przygotowany, by sam stanąć do walki z wrogami. W kolejnych odsłonach Telemach potwierdza swoją wartość i przynależność do świata heroicznego. Istotnym jej elementem jest gościnność, jaką okazuje przed wyjazdem Mentelowi, którym jest w istocie Atena<sup>276</sup>, a po powrocie na Itakę kolejnym przybyszom, wygnanemu z kraju i błąkającemu się wieszczkowi Theoklymenosowi oraz żebrakowi-Odyseuszowi (i w chacie pasterskiej, i na dworze, na którym jego przyjmowanie gości kontrastuje z zachowaniem zalotników). Telemach umiał zachować się, będąc goszczony i umie gościć innych. Tego nie potrafią zalotnicy i to deprecjonuje ich wartość przynależności do świata heroicznego: nie są goszczeni,

<sup>273</sup> LORD 1974.

<sup>274</sup> THALMANN 1984, 37–38 pokazuje, że wizyta Telemacha u Menelaosa i Odyseusza u Alkinoosa zbudowana jest według tego samego planu konstrukcyjnego. Nie świadczy to jednak jedynie o typowości takiego przedstawienia zdarzeń, lecz, jak uważa badacz, „jego realizacja jest zarówno funkcjonalna, jak i znacząca”. To powtórzenie musiało być, jego zdaniem, dostrzegalne dla publiczności, która umiała wyciągnąć z tego odpowiednie wnioski.

<sup>275</sup> Przyznam, że wcześniej intrygowało mnie pytanie, dlaczego zwracając się do przyjaciół ojca, Telemach nie prosi o pomoc zbrojną do rozprawy z przeciwnikami lub też któryś z nich z taką propozycją nie wychodzi, choćby miała być ona odrzucona. Oczywiście to nie Telemach organizuje wyprawę przeciw nim, ale przecież schemat zbierania takiej drużyny na wyprawę przez młodzieńca, dla którego walka będzie dopiero inicjacją do dorosłego życia, jest powszechny w epice oralnej. Telemachia stanowi więc wstawienie takiej pieśni w strukturę pieśni powrotu. Podobnie jednak jak w przypadku wyprawy szpiegowskiej Odyseusza do Troi akcja została pozbawiona swego naturalnego zakończenia.

<sup>276</sup> Cf. RACE 1993, 80–83, który pokazuje, że to odpowiednie zachowanie charakteryzuje Telemacha już przy wprowadzeniu tej postaci do narracji. Race wyraża też słuszny pogląd, że „the treatment of a guest or suppliant is the touchstone of every character’s ἦθος in the *Odyssey*”.

lecz sami się goszczą w sposób niegodny, nie umieją też gościć innych, znieważają gospodarzy i gości.

Poszukiwanie pierwotnych schematów narracji jest oczywiście ograniczone niewielką dostępnością źródeł. Dlatego pierwsze próby, nawet te wykorzystujące komparatystykę z innymi tradycjami epickimi i opowieściami ludowymi, starały się dokonywać redukcji posiadanych fabuł (przyrównywanie do modelu Proppa). Albert Lord sprowadził kompozycję obu fabuł poematów Homera do schematu: wycofanie się–zniszczenie–powrót (*withdrawal–devastation–return*)<sup>277</sup>. Oznacza to absencję lub stratę jakiejś osoby bądź osób; zniszczenie, jakie to powoduje, rozumiane najczęściej jako śmierć, nieszczęścia, porażki; ostatecznie powrót tej osoby lub odnalezienie zagubionego, co też skutkuje rozwiązaniem dotychczasowych problemów. Odpowiada temu fabuła *Odysei*: nieobecność Odysa skutkuje fatalną sytuacją w jego domu: cierpią na tym majątek, syn, a właściwie również żona. Powrót Odysa powoduje ukaranie tych, którzy dokonywali zniszczeń, i przywraca porządek w domu. Ten sam podstawowy schemat jest również nietrudno rozpoznawalny w *Iliadzie*. Wycofanie się Achillesa z walki, uwydatnione powodującą je utratą Bryzejdy, skutkuje porażką Achajów, śmiercią wielu wojowników i zagrożeniem powodzenia całej wyprawy. Jego powrót, któremu towarzyszy odzyskanie Bryzejdy, przynosi zemstę na sprawcach nieszczęść i przywrócenie potęgi achajskiej (z sytuacji obłożonych wracają do sytuacji oblegających). Paradigmat ten powtarza się: historia wycofującego się z walki Meleagra w opowieści Fojniksa, porwanie Heleny jako przyczyna całej wojny<sup>278</sup>. Lord zauważa, że w przypadku obu poematów Homera temu „podstawowemu wzorcowi” (*essential pattern*) towarzyszą te same wątki: śmierci kogoś bliskiego i drogiego bohaterowi (Patroklos i towarzysze Odyseusza); przebrania (zbroja Achillesa i przemienienie w żebra); powrót bohatera związany jest z zawodami lub igrzyskami, ewentualnie z powtórными zaślubinami (Achillesa z Bryzejdą i Odyseusza z Penelopą). Lord dodaje jeszcze sugerowanie upływu długiego okresu przed akcją właściwą pieśni<sup>279</sup>. Przedstawiona przez Lorda analiza *Iliady*, w której odnajduje on powielanie się i nakładanie na siebie wielu schematów fabuły (*story-patterns*), trudna jest jednak do przyjęcia. Pieśniarz zdaje się żonglować tymi schematami w sposób dość cha-

<sup>277</sup> LORD 1960, 186; cf. NAGLER 1974, rozdz. 5.

<sup>278</sup> EDWARDS 1987, 62–63. Za pomyłkę chyba trzeba jednak uznać dodanie do tego „utrąty Chryzeydy przez Agamemnona, co prowadzi do plagi w obozie Achajów” — to niewydanie Chryzeydy ojcu prowadzi do zarazy.

<sup>279</sup> LORD 1960, 186 nie rozpoznaje umowności upływu tego długiego czasu, liczonego jako dopełniający się cykl (*vide* rozdz. I), ponieważ stwierdza: „Sądzę, że to długi czas trwania wojny trojańskiej, która sama w sobie była bezdyskusyjnie wydarzeniem historycznym, sprawił, iż do historii, która opowiadała o wojnie, wprowadzono temat »uprowadzenia narzeczonej«. Po dokonaniem w ten sposób poświęceniu wojna trojańska stała się podstawą dla różnych odmian opowieści o nieobecności i powrocie, o mitycznej śmierci i zmartwychwstaniu, powiązanych z mitami i rytuałami płodności” (tłum. P. Majewski).



otyczny, zmieniając role odgrywane przez kolejnych bohaterów<sup>280</sup>. Niewątpliwie cenne natomiast są wydobyte przez Lorda podobieństwa między oboma poematami Homericymi: bohater daje się rozpoznać przed walką, dysponuje szczególnie bronią (łuk Odysa i włócznia Achillesa, której nie mógł wziąć z sobą Patroklos), walka Achillesa z bogiem rzeki, w której to potyczce wsparty został w krytycznym momencie przez Hefajstosa, i wybawienie Odyseusza od śmierci w morzu dzięki interwencji boginki Leukotei oraz inne<sup>281</sup>. Lord stara się również zaznaczyć, że schematy narracji mogą mieć proveniencję mityczno-kultową, w których bohater może przejmować funkcje zastrzeżone wcześniej dla boga, jak w schemacie fabuły, w którym bóg lub heros zabija smoka/potwora, mogą też to być schematy świeckiej tradycji, jak schemat sporu<sup>282</sup>.

Wszelako chciałbym zaproponować nieco inny sposób wydobywania tych pierwotnych wzorców dla konstruowania epiki. Zakładając, że poematy Homera wypływają z tego samego źródła poezji epickiej co pozostała epika oraz opowieści przekazane jako materiał mityczny, spróbujmy dostrzec w częstej powtarzalności motywów i zestawów motywów pewną schematyczność dostosowaną do struktury pieśni epickiej, takiej, która zaznacza jej integralność w przekazie oralnym. Wyszukiwanie takich podobieństw w budowie narracji pieśni obciążone jest oczywiście ryzykiem dowolności. Zauważmy jednak, że przy porównywaniu schematu mamy do czynienia z ciągiem kilku powtarzalnych elementów, a więc możemy skorzystać z metody stosowanej przez Georges'a Dumézila w religioznawstwie: pewne fakty powtarzają się w różnych konfiguracjach w różnym miejscu i czasie, ale jeżeli funkcjonują w połączeniu z sobą, nie można mówić o przypadku.

## 2. Podobieństwa zdarzeń cyklicznych jako ślad tradycyjnych schematów

### Kombinacje scen typowych

Postępując według wskazanych powyżej zasad trwałości schematu narracyjnego eposu i nieprzypadkowej powtarzalności układów scen, można, jak się wydaje, śledzić tropy tradycyjnych schematów, którymi kierowali się aoidowie wpisujący

<sup>280</sup> Np. *ibidem*, 190: „Powrót Achillesa do walki powinien — według wzorca »gniewu« — oznaczać zakończenie całej wojny trojańskiej. Lecz »gniew« pełni tu funkcję wprowadzającą. Wycofanie się Achillesa jest kluczem, za pomocą którego można dokonać przejścia od wzorca »gniewu« do wzorca »śmierci i powrotu«, a ten z kolei wywołuje pojawienie się kompleksu tematycznego »śmierci substytutu«” (tłum. P. Majewski).

<sup>281</sup> *Ibidem*, 195–197. Podobnie jak cenne są nawiązania do europejskiej epiki średniowiecznej i Gilgamesza.

<sup>282</sup> LORD 1995, 11–13. Rozpoznanie świeckiej tradycji schematu sporu Lord przypisuje J. Byock, badającej średniowieczną epikę islandzką.

swoje pieśni w fabułę Cyklu Trojańskiego. Przedstawię tu garść schematów, które wykorzystywane są w *Iliadzie* i które, jak sądzę, odziedziczone są z tradycji epickiej, czasami prawdopodobnie bardzo odległej.

### Przybycie sprzymierzeńców

Szukając punktu wyjścia fabuły *Iliady*, trzeba się zastanowić nad kwestią, dlaczego Grecy walczą z Trojanami w polu, a nie prowadzą regularnego oblężenia miasta. Ta sprawa wcale nie jest taka oczywista i prowadziła niekiedy badaczy do dziwnych wniosków<sup>283</sup>. Wynikało to z traktowania fabuły pieśni cyklicznych jako ciągu kolejnych zdarzeń układających się w chronologiczną całość. Tak więc musiała nastąpić nieudana próba szturm, potem przez długi czas nic się nie działo, a pod koniec wojny doszło do kilku spektakularnych starć na równinie pod Troją. Nawet jednak rozstrzygnięcie ich na korzyść Achajów nie wpłynęło na ułatwienie zdobycia grodu. *Iliada* może przedstawiać najtrudniejsze położenie Greków, gdyż zagrożone są ich okręty. Jak argumentowaliśmy w rozdziale poprzednim, taki „historyzm” w analizie fabuły cyklu epickiego jest błędny i anachroniczny. Nawet jeżeli uznamy historyczność samych starć pod Troją, nie oznacza to, że epika rekonstruuje dokładnie wypadki związane ze zdobyciem grodu.

Kolejność działań sugerowanych przez eposy Cyklu z *Iliadą* włącznie stanowi raczej wypadkową pewnych schematów przyjmowanych przez pieśniarzy w konstruowaniu treści. Próbując wyjaśnić sprawę z wojskowego punktu widzenia, Albracht stwierdza, że obie strony przystępują do walki z inicjatywy oblężonych, którzy starają się pozbyć niewygodnego towarzystwa oblegających<sup>284</sup>. Ci nie tyle zagrażają bezpośrednio miastu, gdyż nie mają sposobów na zdobycie ufortyfikowanego grodu, ile uniemożliwiają normalne funkcjonowanie państwa, łupiąc okolicę. Apropozycja sojuszników trojańskich dodatkowo utrudnia sytuację oblężonych. Jeśli tego typu działania nie są podejmowane, obie strony zachowują się właściwie pasywnie.

Być może te dociekania są w jakimś stopniu słuszne dla hipotetycznego odtwarzania realiów walki, nie mają jednak nic wspólnego z praktyką kształtowania opowieści epickiej. Takiego sposobu rekonstruowania rzeczywistości śpiewak nie mógł być przecież świadomy, a mógł on jedynie narzucać swoje wyobrażenia na odległą sytuację z przeszłości. Próbując uwzględnić metodę kreacji pieśni przez aoidę, pozostajemy z kilkoma punktami jawiącymi się jego wyobraźni, których stara się on trzymać, konstruując fabułę. Fabuła ta musi być oczywiście zgodna z poczuciem rzeczywistości odbiorców pieśni.

Jaka sytuacja wyłania się zatem pieśniarzowi zamierzającemu wznieść pieśń o zdobywaniu świętego miasta Troi? Takim faktem jest bez wątpienia przedłużające się, tzn. długotrwałe i męczące oblężenie. Nie musi ono wcale wynikać z jakiejś

<sup>283</sup> KARKOWSKI 2007, 36–38 wnioskują, że wojna przedłużała się, ponieważ Grecy dbali przede wszystkim o ochronę własnych okrętów, dysponując w rzeczywistości dużo mniejszymi siłami, niż to sugeruje Katalog Okrętów.

<sup>284</sup> ALBRACHT 1895/1896, 124–125.

szczególnej taktyki czy niedoboru sił atakujących miasto. Pieśniarz nie opowiada o jakiejś tam wojnie, on śpiewa o tej wojnie, o której śpiewa się pieśni, „której sława sięgnęła nieba”. Długotrwałe oblężenie, trwające magiczny okres 9 + 1, jest synonimem wielkości tej wojny, jej wyjątkowości, która zapewniła jej przetrwanie w pieśni<sup>285</sup>.

Dość podobnie bośniacka *Pieśń o zdobyciu Bagdadu* zaczyna się w momencie, gdy oblężenie Bagdadu przez sułtana Sulejmana przedłuża się i trwa już dwadzieścia lat. Liczba ta ma charakter magiczno-symboliczny, choć samo zdobycie Bagdadu jest faktem historycznym. Pierwsza jest scena rady, która ma rozwiązać problem przedłużającego się oblężenia. Jak zazwyczaj w pieśniach tego typu, pojawia się zła i dobra rada, zła zostaje zganiona, a wybrana ta dobra — sprowadzenie posiłków z Bośni<sup>286</sup>. W *Iliadzie* akcja też zaczyna się od sceny zebrania, na którym pojawia się zła rada — powrót do domu — i pytanie o sposób na oddalenie nieszczęścia grożącego armii. W *Iliadzie*, o czym przyjdzie nam mówić później, scena zebrania, na której pojawia się przedstawienie złej i dobrej rady, prowadząca do zdobycia Troi, powtarza się kilkakrotnie w tym samym, choć modalnym kształcie. Sprowadzenie posiłków z Bośni przypomina motyw przybywania pod Troję sprzymierzeńców trojańskich. Sytuacja sprowadzenia posiłków z Bośni w momencie, kiedy oblężenie dochodzi do końca, przypomina paradoksalność sytuacji w pieśniach Cyklu Trojańskiego. *Pieśń o zdobyciu Bagdadu* przedstawia problem pojawiający się pod koniec wojny i pokonanie go wymaga zgromadzenia i sprowadzenia wojsk z dalekiego kraju. Takie założenie akcji oznacza niehistoryczne myślenie, które zdefiniowaliśmy dla epiki. Gdyby *Pieśń o zdobyciu Bagdadu* rozwinęła się w cykl, mogłyby pojawiać się różne problemy stojące na drodze do zdobycia miasta i różne sposoby na rozwiązanie trudnej sytuacji, np. kolejne kontyngenty przynoszące wsparcie. Zdobycie miasta nie jest jednak przedstawiane z punktu widzenia Turków, lecz Bośniaków, którzy mogą pojawić się w wojnie jedynie na prawach epizodu, nawet jeśli decyduje on o rozwiązaniu całej akcji. Bośniackiej pieśni brakuje więc perspektywy panhellenizacji.

Porównanie początku *Iliady* ze streszczeniami i informacjami o pozostałych poematach cyklicznych wskazuje na to, że punktem wyjścia każdej greckiej pieśni epickiej była „sytuacja kryzysu”. Kryzys objawiać się może na różne sposoby, ale jego podstawowym powodem jest niemożność zdobycia Troi, mimo nakładów i kosztów, które ponieśli Achajowie. „Sytuacja kryzysu” wymaga szczególnych środków zaradczych — na drodze do zdobycia Troi stają wciąż nowe przeszkody:

<sup>285</sup> WEST 1997, 288 uważa, że poeta epicki koncentruje się na wydarzeniach końca wojny, decydujących o jej wyniku. Zauważa więc konwencję poetycką, ale nie widzi umowności w zaznaczeniu długiego trwania zmagani. Także on traktuje zatem epos jak swoisty zapis rzeczywistości historycznej. W ten sam sposób jak *Iliada* końcową fazę Wojny Trojańskiej przedstawiają *Aithiopida*, *Mala Iliada* i *Iliou persis*. Tytanomachia według Hezjoda też trwać miała 10 lat, ale poeta ukazuje jedynie wydarzenia ostatniego dnia wojny (jest to — jak już wiemy — dzień zamykający okres 9 + 1).

<sup>286</sup> LORD 1960, 68.

Hektor, Memnon, palladion itd., które trzeba wyeliminować (zajmiemy się tym w dalszej części tego rozdziału). W strukturze eposu „sytuacja kryzysu” łączy się z motywem sporu między wojownikami achajskimi, który, jak widzieliśmy w rozdziale poprzednim, stanowi podstawowy element konstrukcyjny pieśni epickiej. Rozwiązanie kryzysu nie prowadzi bezpośrednio do zdobycia Troi, stanowi raczej wypełnienie warunku *sine qua non*. W ten sposób pojawia się miejsce i na tę, i na kolejne pieśni epickie w obrębie cyklu.

Podstawowym zadaniem pieśniarza jest przedstawienie odległej rzeczywistości w aspekcie heroicznym. Służy temu samo wyolbrzymienie rozmiarów wojny — siła zaangażowanych stron i długotrwałość nierozstrzygniętych zmagania — oraz heroiczne ukazanie samej walki. Taka walka zyskuje swój heroiczny wymiar w indywidualnych pojedynkach przeprowadzanych na otwartej przestrzeni, często bez udziału osób trzecich. Taki obraz heroizmu znajdujemy nie tylko przy oblężeniu Troi, ale i w wyprawie Siedmiu przeciw Tebom, podczas której wojownicy tebańscy opuszczają miasto, gnając na rydwanach na spotkanie swoich przeciwników z Peloponezu. Z każdej z siedmiu bram miasta wyjeżdża jeden wódz, by zetrzeć się w pojedynku z wodzem napastników — siły są więc idealnie wyrównane. Zadaniem pieśniarza jest zatem „wyciągnąć” wojowników trojańskich z miasta.

W przypadku *Iliady* nie jest to proste, ponieważ siły Trojan wedle słów Agamemnona są dziesięciokrotnie mniejsze od sił sprzymierzonych (II 119–133). Trzeba to uznać za element tradycji, gdyż walka jeden na jednego w wyprawie tebańskiej świadczy o możliwości przedstawienia wojny o wyrównanych siłach. To porównanie z Cyklem Tebańskim daje nam jednak do zrozumienia, że impuls do walki wychodzi wbrew pozorom ze strony oblężonych. Odpowiedź na pytanie „dlaczego” jest prosta: opowiadanie o regularnym oblężeniu byłoby nieheroiczne i z literackiego punktu widzenia bezcelowe.

Jeżeli tak niezwykle istotny jest impuls skłaniający oblężonych do działania, to ze względu na nierównomierność zaangażowanych sił naturalnym impulsem jest przybycie kontyngentu sojuszników. Musi to być zarazem naturalny punkt wyjścia pieśni epickiej opowiadającej o zdobywaniu miasta. Kolejne pieśni mogą więc mówić o przybyciu następnych kontyngentów sojuszników.

Z taką sytuacją mamy do czynienia, jeżeli zaufać streszczeniu Proklosa, w *Aithiopidzie*. Do walki Greków z Trojanami doprowadza przybycie kontyngentu Amazonki pod wodzą Pentezylei. Następnie walka odnawia się po przybyciu pod Troję Etiopów z Memnonem. W *Iliadzie* w kontekście kłótni Agamemnona z Achillesem wątek wyprowadzenia wojsk na pole bitwy zostaje usprawiedliwiony zwodniczym snem zesłanym Agamemnonowi przez Dzeusa. Wódz Achajów budzi się w przekonaniu, że tego dnia zdobędzie Troję. Autor *Iliady* jak każdy poeta oralny nie może pominąć istotnych elementów konstrukcyjnych pieśni. Dlatego też w *Iliadzie* nie może on pominąć roli wodzów sprzymierzeńców. Tak jak w *Aithiopidzie*, a zapewne i w innych pieśniach, ich przeznaczeniem jest zginąć z ręki „najdzielniejszego z Achajów”. W obu przypadkach zaznaczone jest ich niedawne przybycie, choć

w konstrukcji całości *Iliady* nie ma to już tak istotnego znaczenia, nie z tego bowiem powodu rozpoczyna się walka. Zauważmy jednak, że pomysł Agamemnona ma na celu uaktywnienie wojsk achajskich, podczas gdy nie został zaznaczony powód wymarszu do bitwy wojsk trojańskich, zwłaszcza że Trojan powstrzymuje od opuszczania bliskości ufortyfikowanego miasta obecność Achillesa. Tylko wierność etosowi herosa zmusza potem Hektora do stawienia czoła Achajom w otwartym polu, pozycja w pobliżu murów obronnych jest dla nich bowiem nieporównanie bezpieczniejsza. Schowanie się zaś armii w obrębie murów oznacza z kolei brak jakiegokolwiek walki. Tego dnia faktycznie Achillesa brakuje w szeregach achajskich, ale Trojanie mogą się o tym przekonać dopiero, ścierając się z Grekami<sup>287</sup>.

Nie bez powodu zatem w *Iliadzie* uwypukla się rolę sprzymierzeńców: Sarpedon w mowie do uciekającego Hektora podkreśla swoją wartość, stwierdzając, że tylko sprzymierzeńcy mają odwagę do walki z Achajami (V 471–488). Pośród wszystkich szczepów wymienionych w Katalogu Sprzymierzeńców Trojańskich szczególną rolę w bitwie opisywanej w *Iliadzie* odgrywają tylko Lykijczycy pod wodzą Sarpedona i Glaukosa. Istotne bowiem dla przebiegu walk są czyny tych dwóch wodzów, a parokrotnie wzmiankowany jest cały szczep bez wzmianki o wodzach. Sarpedon dokonuje jako pierwszy wyłomu w murach achajskich — większego czynu dokonuje tylko Hektor, podpalając pierwszy okręt. Tak jak w *Aithiopidzie* scena przybycia sprzymierzeńców pod Troję jest zdublowana (Amazonki, Etiopowie), tak w zachowanej wersji *Iliady* równolegle do Likijczyków epizodyczną rolę odgrywa kontyngent Traków pod wodzą Rezosa. Co prawda księga X powszechnie uznawana jest za nieautentyczną<sup>288</sup>, ale istnieją powody, by sądzić, że wydarzenia tej księgi stanowią immanentną część historii *Iliady*<sup>289</sup>, a w takim razie argumenty wskazujące na odrębność językową tej partii dzieła mogą świadczyć o odrębności autorstwa passusu tradycyjnie należącego do tej pieśni. Czy zresztą *Doloneja* była pierwotnie częścią *Iliady*, czy nie, stanowić może pewien schematyczny załączek pieśni, która mogła nawet funkcjonować samoistnie, a tu pełni funkcję lepiej lub gorzej dopasowanej dygresji. Na możliwość niezależnego od *Iliady* funkcjonowania tej opowieści wskazuje wersja przypisywana Pindarowi (Arn/A i bT ad

<sup>287</sup> A może istniała wersja *Iliady*, w której Trojanie dowiadawali się o absencji Achillesa. Niśmiałą wskazówką może być informacja, że to Hera dała impuls Achillesowi do zwołania zgromadzenia w księdze I. Narrator komentuje to troską bogini o bliskich jej sercu Achajów, którzy ulegają zagładzie wskutek szerzącej się zarazy. Już komentatorzy starożytni zdawali sobie sprawę z nielogiczności interwencji Hery, skoro na zgromadzeniu nastąpił spór Achillesa z Agamemnonem, w wyniku którego Achilles wycofuje się z walki, co staje się przyczyną zagłady Achajów na polu bitwy. Sugerowane było też rozwiązanie, że Hera postępuje tak, by doprowadzić do walki z Trojanami w otwartym polu, co umożliwi i przyspieszy ostateczne zwycięstwo nad Trojanami (opinia scholiów bT, *vide* KIRK 1985, 59 *ad* I 55–56). Trudno jednak ocenić, czy jest to rozwiązanie wykoncypowane, czy echo innej wersji utworu.

<sup>288</sup> DANEK 1988.

<sup>289</sup> FENIK 1964 uważa, że *Doloneja* zdradza świadomość i adaptację tradycji, w której pokonanie Rezosa zapewnia zdobycie Troi; *cf.* HAFT 1990, 52.

X 435). Według niej Rezos przebywał na polu bitwy pod Troją tylko jeden dzień, walcząc z Achajami i odnosząc takie sukcesy, że Atena na polecenie Hery troszczącej się razem z nią o los Achajów skłoniła Diomedesa i Odyseusza do zabicia Rezosa we śnie. Inna wersja przedstawiona w pseudo-Eurypidejskiej tragedii *Rezosa* mówi o przepowiedni, że jeżeli Rezos i jego rumaki napiją się wody ze Skamandru, będzie niezwycięzony, wobec czego Rezos, który przybył wieczorem, został zabity we śnie przez tych bohaterów jeszcze tej samej nocy. Obie wersje są zdecydowanie logiczniej skonstruowane, ponieważ w *Iliadzie* Odyseusz i Diomedes dowiadują się o przybyciu Traków przypadkiem od przesłuchiwanego Dolona. Samo zabicie Rezosa i dwunastu Traków oraz kradzież ich koni stanowi tu wartość samą w sobie (pomnaża sukces wyprawy zwiadowczej). Boska inspiracja lub poznanie przepowiedni, które dają impuls herosom achajskim do czynu, są sensowniejsze, ale i ściśle powiązane z czasem przybycia Rezosa pod Troję. Właśnie ten czas ma według mnie największe znaczenie. W przedstawionych wersjach Rezos przybywa z Trakami poprzedniego dnia. W *Iliadzie* ci Trakowie określani są *νεήλυδες* ‘niedawno, świeżo przybyli’ (X 434), określenie bardziej ogólne, ale wyraźnie wskazujące na świadomość u autora tej partii jednej z poprzednich wersji tej opowieści (za drugim razem to określenie odniesione jest do zdobytych na Trakach koni, X 558, co utwierdzać musi nas w tym przekonaniu, skoro konie pełnią tak ważną funkcję we wzmiankowanej przepowiedni). Jest to więc trzeci przykład na to, że kontyngent sprzymierzeńców świeżo przybyły na pole bitwy nie tylko stanowi wsparcie dla Trojan, lecz także stwarza Grekom przeszkodę, której pokonanie stanowi priorytet w dalszych działaniach. Niezwyciężoność Rezosa nie oznacza bowiem nic innego jak to, że jeżeli się go nie zabije w pierwszej kolejności, Troja pozostanie niezdobytą. Uśmiercenie tego herosa stanowi zatem jeden z warunków *sine qua non* zdobycia miasta. Wyjątkowość tego bohatera potwierdza opis jego niezwykłych koni oraz uzbrojenia, wskazujący na ich magiczne znaczenie<sup>290</sup>.

Nie jest w *Iliadzie* powiedziane, kiedy nastąpiło przybycie Sarpedona z Lykijczykami, ale pewien szczegół pozwala nam wnioskować o podobnej intencji autora pieśni lub może nawet sugestii, że stało się to niedawno. W Katalogu Sprzymierzeńców Trojańskich Lykijczycy (zaskakująco dla wielu badaczy, skoro odgrywają tak ważną rolę w *Iliadzie*) zostają wymienieni na ostatnim miejscu<sup>291</sup> i to może wskazywać, że przedstawiani są oni jako kontyngent, który przybył niedawno, może nawet w przeddzień rozpoczęcia opisywanej w pieśni bitwy. Oznacza to bowiem, że Lykijczycy mają w tej pieśni najważniejsze zadanie i zabicie ich wodza staje się priorytetem dla walczących Achajów.

<sup>290</sup> *Vide* rozdział następny.

<sup>291</sup> KIRK 1985, 262 stwierdza, że wygląda to jakby Homer sobie o nich na koniec przypomniał; niemniej uważa, że umieszczenie ich na końcu można usprawiedliwić: „It is remarkable that the Lukioi, who are the most important allies in the rest of the poem, are confined to these two closing verses, which sound almost like an afterthought. Yet their position is logical enough, depending on their being at the end (as 877 *τηλόθεν* confirms) of this final chain of allies”.

Tradycyjną schematyczność w przedstawieniu czasu pobytu sprzymierzeńców trojańskich pod Ilionem przybliżają w jakimś stopniu pojawiające się określenia czasowe w opisie innych sojuszników. Lykaon ginie na dwunasty dzień po powrocie do Troi (XXI 46–47), zaraz potem Asteropajos, wódz Peończyków, mówi, że jest jedenasty dzień pod Troją (być może jest to zapowiedź czekającej go następnego dnia śmierci) — uderza związek z budowaniem przestrzeni czasowej utworu za pomocą okresów dwunastodniowych. Intrygujące, że Diomedes zabija w *Dolonei* dwunastu wojowników trackich, co może pozostawać w związku z zamknięciem się jakiegoś periodu podporządkowanego liczbie 12.

Pojawienie się ze wsparciem dla Trojan Lykijczyków pod wodzą Sarpedona, jak również Traków pod wodzą Rezosa, odgrywa więc podobną rolę. Przybycie sprzymierzeńców staje się powodem wydania bitwy. Zdublowanie tematu przybycia kontyngentów sojusznicznych w *Aithiopidzie* i w *Iliadzie* może nie być bez znaczenia. Może dublowanie tego tematu stoi u podstaw kształtowania się dzieła monumentalnego? Sam temat przybycia sojuszników z odsieczą oblężonym jawi się wszelako jako typowy schemat konstrukcyjny pieśni epickiej dotyczącej walk pod Troją lub w ogóle pieśni o zdobywaniu grodu. Wszyscy sojusznicy Trojan przybywają bowiem według Apollodora w końcu dziewiątego roku wojny: ἐνναεοῦς δὲ χρόνου διελθόντος παραγίνονται τοῖς Τρωσὶ σύμμαχοι ‘gdy upłynął dziewięcioletni okres przybywają Trojanom z pomocą sprzymierzeńcy’ (*Epit.* III 34). Apollodor powtarza w tym miejscu za Homerem cały ich katalog. Interpretowanie racjonalizujące, że dopiero teraz udało się Trojanom zebrać siły sprzymierzonych, jest absurdalne i wypacza istotę rzeczy. Z epickiego punktu widzenia to, co się dzieje między początkiem a końcem wojny, nie ma żadnego znaczenia. Pieśń tego cyklu zaczyna się, jak to zauważyliśmy w rozdziale poprzednim, na początku lub na końcu fabuły cyklicznej. Wyraźnie ta końcowa wiąże się z motywem sprzymierzeńców. Przychodzą oni zawsze w ostatniej chwili, ponieważ ich pokonanie łączy się nierozzerwalnie z koniecznością zdobycia miasta. Jest jakby pierwszym etapem lub pierwszą przeszkodą, której pokonanie umożliwia sukces Achajów. Mimo że jest ich cała lista, jakkolwiek rolę odgrywa w pieśni tylko jeden kontyngent, ewentualnie dwa (zdublowanie motywu), ale także wtedy niezależnie od siebie. Pojawiające się w *Iliadzie* i *Kypriach* Katalogi Sprzymierzeńców Trojańskich pełnią funkcję zbalansowania sił w wyolbrzymionym wymiarze heroicznej batalii (przypomnijmy sobie słowa Agamemnona o wyrównaniu sił) — ogromowi wojsk greckich musi się przeciwstawić odpowiednio potężny przeciwnik<sup>292</sup>. Katalog Sprzymierzeńców

<sup>292</sup> Za błędną zatem i wynikającą z przyjmowania historyzmu zdarzeń należy uznać opinię HUXLEYA 1969, 140–141, który uznał, że umiejscowienie Katalogu Sprzymierzeńców Trojańskich na końcu streszczenia *Kypriów* Proklosa wynika z sytuacji, w jakiej znalazła się ludność Troady i okolic, po tym jak Achilles zdobył w kolejnych wyprawach 23 miasta. Zdaniem badacza mieszkańcy pozbawieni ochrony murów swych miast schronili się w Troi. Pogląd ten został pochwalony przez BURGESSA 1996, 85, który ocenił, że patrząc z tej perspektywy, umiejscowienie Katalogu Sprzymierzeńców w tym miejscu jest o wiele właściwsze niż jego ulokowanie w *Iliadzie* po Katalogu Okrętów

nie musi więc oznaczać, że tyle, ile jest wymienionych tam szczepów, musiało być znanych pieśni o zbliżonym schemacie. Wskazuje on raczej, jak mi się wydaje, na pewną potencjalność kreacji takiej pieśni. Tak jak bohater epicki zostaje otoczony towarzyszami-herosami dla uwznioślenia jego wyczynów, w ten sam akumulatorywny sposób powiększona zostaje wartość wsparcia sprzymierzeńców, z których tylko jedni odgrywają istotną rolę w prezentowanych wydarzeniach.

### Zabicie wodza sprzymierzeńców a zabicie syna Priama

Przybycie wojsk sojusznicznych Trojan zapewnia możliwość przedstawienia walk w otwartym polu. Daje to sposobność ukazania w całej pełni heroizmu bohaterów. Wodzowie tych kontyngentów mają do spełnienia ważne zadania. Wyczyny Pen-tezylei i Memnona określone są jako aristeia, przy czym królowa Amazonek zabija ostatecznie wojownika-lekarza Machaona, a król Etiopów Antilochosa. Rezos pseudo-Eurypidesa miał również dokonać aristei w dniu przybycia. Sarpedon odznacza się w bitwie kilkakrotnie, przede wszystkim zabijając Tlepolesa i czyniąc wyrwę w murze Achajów.

Te sukcesy sojuszników Trojan wymagają reakcji ze strony Achajów. Każdorazowo kończy się to śmiercią wodza tych sprzymierzeńców. Dzieje się tak również w przypadku najmniej uchwytnej postaci tego typu, czyli Kyknosa. Źródła mitograficzne przekazują, że był on pierwszą znaczącą ofiarą po stronie Trojan. Informacje o nim są jednak skąpe. Po pierwsze, postaci o tym imieniu jest w mitologii greckiej kilka. Niekiedy są przez mitografów rozróżniane, niekiedy wręcz przeciwnie, łączono oddzielane przez innych losy z jedną osobą. Tego Kyknosa łączono czasem z Kyknosem, ojcem Tenesa (o którym będzie jeszcze mowa później), pochodzącym z Kolonaj, nieopodal Troi. O Kyknosie wiemy, że był synem Posejdona i sprzymierzeńcem trojańskim (choć żadne źródło nie wskazuje, z jakim ludem należy go łączyć) i że przyплыł do Troi okrętem<sup>293</sup>. Z innymi wodzami sprzymie-

Achajskich. Po pierwsze jednak racjonalność tej sytuacji jest pozorna, bo ani skumulowanie w mieście dziesięciokrotnie większej ludności nie byłoby możliwe (choć z tego faktu mógł sobie nie zdawać sprawy pieśniarz), ani sprzymierzeńcy trojańscy nie składają się z ludności sąsiadującej z Troją (naprawdę nie wiem, jak za takich uznać Likijczyków czy Kilikijczyków). Jeżeli nawet zakładać, że za opisywaną w eposie kryje się jakaś realność historyczna, to nie taka (*vide* rozdział III). Po drugie Cykl nie tworzy aż tak spójnej i konsekwentnej akcji, by łączyć przedstawienie Katalogu Sprzymierzeńców z jednym tylko miejscem w jego strukturze (z tą opinią WESTA 1966, 402 słusznie polemizuje BURGESS 1996, 86–90, dochodząc do wniosku, że Katalog ma równoprawne umocowania w obu utworach). W mojej opinii rzecz trzeba widzieć szerzej: Katalog Sprzymierzeńców stanowi typowy element pieśni oralnej i może być zastosowany w różnych pieśniach ukształtowanych według schematu Zdobycia Miasta, w których pojawiał się jako umotywowanie walki obu armii w otwartym polu.

<sup>293</sup> Scholia in Pindarum, O 2, 147 δὲ Ποσειδῶνος Ἀχιλλεύς στρατευόμενον καὶ συμμαχοῦντα τοῖς Τρωσίν 'Kyknosa, syna Posejdona, który wybrał się tam na wyprawę jako sprzymierzeniec trojański, [zabił] Achilles'; Scholia et glossae in Ol. O 2, 147 ὁ δὲ Ποσειδῶνος, ναὺς ἔχων καὶ συμμαχῶν τοῖς Τρωσίν, ἰσταμένους ἐν στενῷ τῆς ἐκεῖ θαλάσσης καὶ οὐκ ἔων τοὺς Ἕλληνας ἀποβῆναι, ὃν Ἀχιλλεύς ἀπέκτεινεν '[Kyknos], ten syn Posejdona, [przyплыł] na okrętach i był sprzymierzeńcem Trojan, ustawił się w cieśninie morskiej i nie pozwalał Grekom wylądować. Tego zabił Achilles'.



rzeńców łączy go wyjątkowość: jest odporny na rany zadane bronią. Ginie dopiero z ręki Achillesa, uduszony rzemieniami od swojego hełmu lub — wedle innej wersji — uderzony kamieniem. Odróżniany jest zazwyczaj od Kyknosa, syna Aresa, zabitego przez Heraklesa, ale cecha odporności na metal czyni go podobnym do pokonywanych przez tego herosa potworów (np. Antajosa<sup>294</sup>).

Kyknos ginie zabity przez Achillesa, ale zestawianie go, jak to czyni Pindar (O II 147), z innymi ofiarami wnuka Ajakosa, z Hektorem i Memnonem, nie odpowiada dokładnie roli, jaką odgrywa ten bohater. Zestawiać go można tylko z innymi wodzami sprzymierzeńców trojańskich. Zabicie syna Priama stanowi drugi element tego układu. Na pięć dających się obserwować sytuacji w trzech rolę zabójcy odgrywa Achilles, kładący kres przewagom Kyknosa, Pentezylei i Memnona. Sarpedona zabija Patroklos, ale dokonuje tego w zbroi Achillesa, zastępując go na placu boju. O identyfikacji Patroklosa z Achillem decyduje w nie mniejszej mierze jego śmierć, zastępująca w utworze przedstawienie śmierci samego Achillesa<sup>295</sup>. Jedynie zatem śmierć Rezoza oznacza w schematycznym wizerunku pieśni epickiej odejście od tej normy, gdyż zadają mu ją we współdziałaniu Diomedes i Odyszeusz. Działając razem, dokonują oni potem innego czynu — wykradają z miasta chroniący je palladion, będący również rodzajem bariery, którą należy usunąć, aby Troja mogła być zdobyta.

Można by więc mówić o modalności typowej sceny polegającej na tym, że bohater achajski zabija wodza sprzymierzeńców, gdyby nie to, że nieodłącznie towarzyszy jej motyw zabicia syna Priama i ponownie egzekutorem jest Achilles. Taką kolejność zdarzeń możemy zaobserwować kilkakrotnie. Modalność tego schematu nie czyni go nierozpoznawalnym.

— Achilles zabija Kyknosa, sprzymierzeńca Trojan, Trojanie wycofują się do miasta, Achilles zabija syna Priama, Trojlosa;

— Achilles zmusza do ucieczki Eneasza, wodza Dardanów, i zabija syna Priama, Mestora;

— Patroklos (niby Achilles) zabija Sarpedona, wodza Lykijczyków, Trojanie uciekają do miasta, a Achilles zabija syna Priama, Hektora;

— Achilles zabija Pentezyleę, wodza Amazonek, i Memnona, wodza Etiopów, po czym sam zostaje zabity przez syna Priama, Parysa przy Skajskiej Bramie, co oznacza, że Trojanie musieli szukać schronienia za murami miasta.

Zabicie Achillesa przez syna Priama, Parysa, stanowi znamienne kodę tego schematu w obrębie cyklu. Zabójca synów Priama ginie z ręki jednego z nich (gdyby nie akcja *Iliady* faworyzująca Hektora, można by powiedzieć — najważniejszego z nich). Możliwość multiplikacji tego schematu przed tym wydarzeniem wydaje się nieograniczona. Pod Troję przybywać może dowolna liczba sprzymierzeńców,

<sup>294</sup> Czerpał siły od swej matki Ziemi, dlatego Herakles udusił go, unosząc w powietrzu.

<sup>295</sup> *Vide* rozdział V.

a Priam jest znany z dużej liczby dzieci, z wielu żon<sup>296</sup>. Oczywiście tak jak w przypadku Katalogu Sprzymierzeńców jest to raczej pewna potencjalność, która nie musi być bezwzględnie realizowana. Przykładem tego jest jeszcze jedno odtworzenie tego schematu, które otrzymujemy przy wprowadzeniu do fabuły syna Achillesa, Neoptolemosa. Zastępuje on na polu bitwy ojca, sprowadzony podobnie jak on ze Skyros. Neoptolemos zabija wodza nowo przybyłych sprzymierzeńców Trojan, Myzyczyków. Jest nim Eurypylos, syn Telefosa zranionego podczas wyprawy teuthrańskiej przez Achillesa. Następnie podczas zdobywania Troi zabija samego Priama. Schemat zyskuje więc nowe symboliczne zakończenie.

### Wycofanie Achillesa z walki/przepowiednia jego śmierci

Świadomość własnej śmierci wisi nad Achillem jak miecz Damoklesa. W ten sam sposób ciąży również nad całą konstrukcją *Iliady*. Stanowi, jak powiedzieliśmy, nieosiągnany cel akcji utworu. Dzieło Homera podejmuje próbę przedstawienia drogi do zaakceptowania przez herosa swojej młodzięcej śmierci. W trakcie narracji okazuje się, że Achilles jest świadomy tego, co go czeka, gdyż przekazała mu to jego matka, bogini Tetyda. Informacja ta podana jest w dość dramatycznych okolicznościach<sup>297</sup>, gdy Achilles odmawia przyjęcia darów od Agamemnona i odprawia z niczym poselstwo Odyseusza i Ajasa, IX 410–416:

μήτηρ γὰρ τέ μέ φησι θεὰ Θέτις ἀργυρόπεζα  
διχθαδίας κῆρας φερέμεν θανάτοιο τέλος δέ.  
εἰ μὲν κ' αὐθι μένων Τρώων πόλιν ἀμφιμάχουμαι,  
ᾧλετο μὲν μοι νόστος, ἀτὰρ κλέος ἄφθιτον ἔσται·  
εἰ δέ κεν οἴκαδ' ἴκωμι φίλην ἐς πατρίδα γαῖαν,  
ᾧλετο μοι κλέος ἐσθλόν, ἐπὶ δηρὸν δέ μοι αἰὼν  
ἔσσεται, οὐδέ κέ μ' ᾧκα τέλος θανάτοιο κιχείη.

Ponieważ powiedziała mi matka, bogini Tetyda srebrnostopa,  
że w jedną z dwóch stron poniosą mnie kery do kresu, którym jest śmierć:  
jeśli zostając tutaj walczył będę o miasto Trojan,  
przepadnie mi powrót, za to przybędzie sława niezniszczalna,  
a jeśli wrócę do domu, do miłej ziemi ojczystej,  
przepadnie mi sława wspaniała, lecz długi będzie bieg mego życia  
i nieprędko dojdę do kresu, którym jest śmierć.

<sup>296</sup> Apollodor, *Bibl.* III 12, 5 wylicza imiona 48 synów z różnymi kobietami. Natomiast Homer mówi ogólnie o pięćdziesięciu synach Priama i dwunastu córkach. Podaje tę liczbę w sprytny sposób, mówiąc o pięćdziesięciu komnatach w pałacu Priama dla jego synów i dwunastu dla jego córek, w których mieszkają razem z zięciami. Uchyla się więc od powiedzenia wprost, ilu Priam ma synów, ponieważ niektórzy już nie żyją. Priam sam mówi Achillesowi (XXIV 495–500), że miał pięćdziesięciu synów (w tym dziewiętnastu z jednej małżonki — w domyśle z Hekabe), ale wielu z nich już nie żyje. Nie mówi jednak konkretnie, ilu zginęło. Mamy więc do czynienia z liczbą symboliczną. Może ma ona związek z liczbą pięćdziesięciu dni *Iliady* i pięćdziesięcioma ostatnimi dniami Achillesa, stosownie do zaproponowanej w rozdziale poprzednim interpretacji.

<sup>297</sup> Pierwszy raz Achilles powiada o tym dość ogólnie, mówiąc matce, że zrodziła go na nie-długie życie, I 352.

W ten sposób wspomniana została słynna alternatywa, którą rozważać się zdaje Achilles, decydując się w końcu pozostać i walczyć z Trojanami, a tym samym skazać się na śmierć. Jest to jednak mylne wyobrażenie. Odżegnuje się od takiego wahania sam Achilles w rozmowie z Patroklosem, który go prosi o powrót na pole bitwy lub wysłanie jego samego ze wsparciem dla zagrożonych Achajów. Patroklos zwraca się do Achillesa z dużą ostrożnością, starając się nie drażnić przyjaciela, XVI 36–39:

εἰ δέ τινα φρεσὶ σῆσι θεοπροπίην ἀλεείνεις  
καὶ τινά τοι παρ Ζηνὸς ἐπέφραδε πότνια μήτηρ,  
ἀλλ' ἐμέ περ πρόες ὄχ', ἅμα δ' ἄλλον λαὸν ὄπασσον  
Μυρμιδόνων, ἦν πού τι φόως Δαναοῖσι γένωμαι.

A jeśli starasz się uniknąć jakiejś boskiej wyroczni  
i coś przekazała ci od Dzeusa pani matka,  
mnie zatem wyślij zaraz i przydziel mi resztę wojska  
Myrmidonów, być może stanę się światłem dla Danaów.

W całej wypowiedzi Patroklosa to jedno poirytowało Achillesa i do tego odnosi się na początku wypowiedzi, z całą stanowczością wyjaśniając swój punkt widzenia, XVI 49–59:

ὦ μοι διογενὲς Πατρόκλεες οἷον ἔειπες·  
οὔτε θεοπροπίης ἐμπάζομαι ἦν τινα οἶδα,  
οὔτέ τί μοι παρ Ζηνὸς ἐπέφραδε πότνια μήτηρ·  
ἀλλὰ τόδ' αἰνὸν ἄχος κραδίην καὶ θυμὸν ἰκάνει,  
ὅππότε δὴ τὸν ὁμοῖον ἀνὴρ ἐθέλησιν ἀμέρσαι  
καὶ γέρας ἄψ ἀφελέσθαι, ὃ τε κράτει προβεβήκη·  
αἰνὸν ἄχος τό μοι ἔστιν, ἐπεὶ πάθον ἄλγεα θυμῷ.  
κούρην ἦν ἄρα μοι γέρας ἔξελον υἱὲς Ἀχαιῶν,  
δοῦρι δ' ἐμῷ κτεάτισσα πόλιν εὐτείχεα πέρσας,  
τὴν ἄψ ἐκ χειρῶν ἔλετο κρείων Ἀγαμέμνων  
Ἄτρεΐδης ὡς εἴ τιν' ἀτίμητον μετανάστην.

Ach, coś ty powiedział boski Patroklosie!  
Nie dbam ani o przepowiednię, jeżeli jakąś znam,  
Ani o to, co przekazała mi od Dzeusa pani matka.  
Ale ten oto straszny żal dosięga mi serce i duszę,  
ilekroć mąż kogoś równego sobie pragnie pognębić  
i odebrać mu raz daną część łupu, ponieważ przewyższa go władzą:  
straszny mam o to żal, bo cierpiałem zgryzoty w sercu.  
Dziewczynę, którą wybrali mi jako moją część łupu synowie Achajów  
— a włóczynią moją zdobytą, gdy zburzyłem miasto warowne —  
tę z powrotem zabierając wyrwał mi z rąk władca Agamemnon  
Atryda, jak gdybym był jakimś przybłądą, którego się nie szanuje.

Powtarza zatem podane w scenie poselstwa powody jego wycofania się z walki, obciążające winą Agamemnona. Odpowiedź Achillesa nastroczała wątpliwości ba-

daczom. Dlaczego musi to wyjaśniać Patroklosowi, skoro słuchał on, będąc także w namiocie wcześniejszej odpowiedzi, jakiej udzielał Achilles posłańcom od Agamemnona? Dlaczego w ogóle w *Iliadzie* pojawia się podwójne umotywowanie wycofania się Achillesa z walki?

Jako pierwsze przedstawię przeciwne do moich poglądy innych uznanych badaczy, które wywierają wpływ na powszechne rozumienie tego zagadnienia.

Do wersów IX 411–416 taki komentarz dodaje Christopher Wilson:

Critics have sometimes felt uneasy about this, especially in connection with XVI 36–51, where to replying to a question from Patroklos Akhilleus flatly denies that it is some warning from his mother that is now holding him back from fighting himself. Akhilleus' denial there could be explained by what he then goes to say — that it is still Agamemnon's insult that holds him back, the effect of which would be diminished if he were to add that his mother's prophecy is doing so too. A more serious difficulty that the passage in XVI presents is over why Patroklos, who is present here as Akhilleus addresses the ambassadors, should already know the answer to it. Willcock makes the suggestion that the alternative fates here may have been invented for the purposes of the present passage<sup>298</sup>. This would be then one example — among several — of some apparent faultiness in the editing of IX in relation to the rest of poem; the passage in XVI has not been brought into line with the invention that has been introduced into IX<sup>299</sup>.

Rzeczywiście analitycy często dochodzili do wniosku, że cała księga IX przedstawiająca poselstwo do Achillesa jest późniejszym dodatkiem. Pośród współczesnych badaczy również pojawiają się głosy, np. D. Page'a, W. Sale'a<sup>300</sup>, że wypowiedzi Achillesa z ksiąg XI i XVI, w których wyraża on oczekiwanie na błaganie go przez Achajów i obdarowanie w ramach przeprosin darami, tak jakby zapomniał o ofiarowanych mu darach Agamemnona i prośbach przyjaciół w księdze IX, wskazują nieodwołalnie na niekompatybilność tych ksiąg, *ergo* wtórność sceny poselstwa. Takie wnioskowanie wydaje się niekonieczne, wrócimy do rozpatrzenia całej tej kwestii w rozdziale VI, teraz koncentrując się na podwójnym umotywowaniu wycofania się Achillesa z walki.

O wnioskowaniu, że alternatywa losu bohatera przedstawiona mu przez jego matkę stanowi innowację, decyduje uznawanie priorytetowości *Iliady* w stosunku do reszty poematów cyklicznych. Motyw wycofania się Achillesa z walki powtarza się w znanej nam fabule Cyklu kilkakrotnie. Wynika on zawsze z pragnienia uniknięcia grożącej mu śmierci. Za każdym razem Achilles jest świadomy tego, co go czeka, dzięki przepowiedni przekazanej mu przez boginię-matkę. Wprowadzenie do tego schematu daje już motyw poprzedzający wyprawę, gdy Achilles unika wy-

<sup>298</sup> WILLCOCK 1978, 278 *ad* 410–416: „Although these lines have always been thought very significant for the character of Achilles in the Iliad, they are probably an invention for the present passage. Achilleus' fateful choice is never referred to again; and in XVI 50–51 he explicitly denies that he has had any warning from his mother”.

<sup>299</sup> WILSON 1996, 236.

<sup>300</sup> PAGE 1959, 305; SALE 1964, 86–100.

jazdu pod Troję, skrywany przez matkę pomiędzy dziewczętami na wyspie Skyros. Podczas wojny unikanie walki przebiega zawsze w sposób bardzo schematyczny:

— Achilles dostaje ostrzeżenie od Tetydy, że nie powinien zabijać Tenesa przy lądowaniu na Tenedos, mimo to zabija Tenesa w walce. Tetyda przepowiada udział Apollona w śmierci jej syna<sup>301</sup>.

— Tetyda przekazuje Achillesowi przepowiednię, że zginie ten z Achajów, który wyląduje na brzegu trojańskim pierwszy, dlatego Achilles powstrzymuje się od tego i pierwszy ląduje Protesilaos, który po serii sukcesów ginie. Achilles wysiada na brzeg z Myrmidonami jako drugi i zabija Kyknosa<sup>302</sup>. Trojanie wycofują się do miasta. Achilles zabija Trojlosa w świątyni Apollona<sup>303</sup>.

— Memnon przybywa pod Troję; matka przestrzega Achillesa, by nie walczył z nim, Achilles wycofuje się z walki; z ręki Memnona ginie Antilochos, co powoduje powrót Achillesa do walki, który zabija Memnona i sam ginie zabity przez Parysa i Apollona<sup>304</sup>.

<sup>301</sup> Apollodor, *Epit.* III 26: Προσπλέοντας οὖν Τενέδῳ τοὺς Ἑλληνας ὁρῶν Τένης ἀπειργε βάλλον πέτρους, καὶ ὑπὸ Ἀχιλλέως ξίφει πληγείς κατὰ τὸ στήθος θνήσκει, καίτοι Θετίδος προειπούσης Ἀχιλλεῖ μὴ κτείνειν Τένην· τεθνήξεσθαι γὰρ ὑπὸ Ἀπόλλωνος αὐτόν, ἐὰν κτείνη Τένην. ‘Tenes, zauważywszy przyplływających do Tenedos Greków, zaatakował ich, zrzucając na nich skały. Następnie zostaje zabity przez Achillesa uderzony mieczem w pierś, mimo że Tetyda przepowiadała Achillesowi, by nie zabijał Tenesa, bo sam zginie za sprawą Apollona, jeśli zabije Tenesa’. Plutarch (*Quest. Gr.* 28) podaje tę historię ze znamionnymi dodatkami: Tetyda poleciła jednemu ze sług Achillesa przypominać mu przepowiednię jako ostrzeżenie, Achilles wdaje się jednak w romans z siostrą Tenesa, którego zabija w kłótni; po odkryciu, kogo właściwie zabił, Achilles zabija służącego, który miał go ostrzec na czas; na koniec pochował Tenesa w miejscu, gdzie później stanęło sanktuarium tego herosa. Ta historia nosi znamiona późniejszego rozwoju omawianego motywu.

<sup>302</sup> Apollodor, *Epit.* III 29–32: Ἀχιλλεῖ δὲ ἐπιστέλλει Θετίς πρῶτον μὴ ἀποβῆναι τῶν νεῶν· τὸν γὰρ ἀποβάντα πρῶτον πρῶτον μέλλειν τελευτήσῃν. [...] τῶν δὲ Ἑλλήνων πρῶτος ἀπέβη τῆς νεῆς Πρωτεσίλαος, καὶ κτείνας οὐκ ὀλίγους τῶν βαρβάρων ὑφ’ Ἑκτορος θνήσκει. [...] Πρωτεσίλαου δὲ τελευτήσαντος, ἐκβαίνει μετὰ Μυρμιδόνων Ἀχιλλεύς καὶ λίθον βαλὼν εἰς τὴν κεφαλὴν Κύκνου κτείνει. ὡς δὲ τοῦτον νεκρὸν εἶδον οἱ βάρβαροι, φεύγουσιν εἰς τὴν πόλιν [...] μὴ θαρρούντων δὲ τῶν βαρβάρων, Ἀχιλλεύς ἐνεδρεύσας Τρωῖλον ἐν τῷ τοῦ Θυμβραίου Ἀπόλλωνος ἱερῷ φονεῖ... ‘Tetyda przykazuje Achillesowi nie schodzić z okrętów, ponieważ ten, kto pierwszy zejdzie na brzeg zginie jako pierwszy. [...] Jako pierwszy z Greków zszedł na brzeg Protesilaos i po zabiciu niemałej liczby barbarzyńców ginie z ręki Hektora. [...] Gdy zginął Protesilaos, ląduje Achilles z Myrmidonami i zabija Kyknosa, trafiając go w głowę kamieniem. Gdy barbarzyńcy zobaczyli, że [Kyknos] zginął, uciekają do miasta [...] Kiedy barbarzyńcy nie ośmielali się [walczyć], Achilles przygotowawszy zasadzkę zabija Trojlosa w świątyni Apollona Thymbraiosa’. (Oczywiście jest to jedna z wersji śmierci Trojlosa).

<sup>303</sup> Tak Apollodor; Proklos przedstawia zabicie Trojlosa po wyprawie po stada Eneasza i zdobyciu Lyrnessos i Pedasos.

<sup>304</sup> Proklos: Μέμνον δὲ [...] παραγίνεται τοῖς Τρωσὶ βοηθήσων· καὶ Θετίς τῷ παιδί τὰ κατὰ τὸν Μέμνονα προλέγει. καὶ συμβολῆς γενομένης Ἀντίλοχος ὑπὸ Μέμνονος ἀναίρεῖται, ἔπειτα Ἀχιλλεύς Μέμνονα κτείνει. [...] τρεψάμενος δ’ Ἀχιλλεύς τοὺς Τρῶας καὶ εἰς τὴν πόλιν συνεισπέσων ὑπὸ Πάριδος ἀναίρεῖται καὶ Ἀπόλλωνος. Memnon przybywa z pomocą Trojanom, a Tetyda przepowiada synowi te rzeczy, które dotyczą Memnona. Następnie, gdy rozgorzała walka, Antilochos zostaje zabity przez Memnona. Potem Achilles zabija Memnona. [...] Achilles zwraca Trojan do uciezki

Schemat składa się więc z kilku powtarzających się elementów: pojawia się groźny przeciwnik nie-Trojanin (najczęściej sprzymierzeniec Trojan), Achilles wycofuje się z walki pod wpływem ujawnienia mu przez boginię-matkę przepowiedni, że czeka go śmierć, jeżeli zabije tego przeciwnika, ginie towarzysz Achillesa, Achilles wraca do akcji, zabija wroga, przybliżając lub prowokując swoją śmierć. *Iliada* legitymuje się tym samym schematem konstrukcyjnym: Sarpedon i Hektor nękają Achajów, po pokonaniu Sarpedona ginie Patroklos — towarzysz Achillesa z ręki Hektora, Achilles, który wycofał się z walki, wraca po śmierci przyjaciela i zabija Hektora, co przybliży go do niechybnej śmierci.

Alternatywa wyboru długiego życia w ojczyźnie i zapomnienia lub śmierci na polu bitwy w kwiecie wieku i wiecznej sławy, jaka zostaje w *Iliadzie* objawiona Achillesowi przez Tetydę, stanowi wersję matczynej przestrogi wstrzymującej Achillesa od walki. Taką przepowiednię wprost słyszy Achilles z ust konającego Hektora, że zabijając go, doprowadza do własnej śmierci. Willcock odwraca więc sytuację: to nie alternatywa losu Achillesa została wymyślona na oczekaniu przez Homera, lecz motywacja wstrzymania się od walki z powodu obrazy Agamemnona. Tradycyjny był w pieśni epickiej motyw wycofania się Achillesa martwiącego się o własne życie, prawdopodobnie połączony z rozterką alternatywy losu. Homer przemilcza ostrzeżenie Tetydy przed zabiciem Hektora po to, by powód ten nie przesłonił nowatorskiego pomysłu motywacji wycofania się bohatera. Achilles jest świadomy swojej niechybnej śmierci, ale przyjmuje ją pod wpływem śmierci przyjaciela. W tym względzie *Iliada* powtarza schemat *Aithiopydy*. Obydwa utwory rozważają więc tragizm tego herosa, lecz czynią to nieco inaczej. W *Aithiopydzie* najprawdopodobniej wiedza, że nie wolno mu zabić Memnona, zatrzymuje go w obozie, podczas gdy w *Iliadzie* Achilles wypiera się tego, by znajomość przepowiedni o czekającej go śmierci wstrzymywała go od udziału w walce, podkreślając powód pozbawienia go honoru przez Agamemnona. Jego cytowana już rozmowa z Patroklosem wskazuje jednak na świadomość tej tradycyjnej motywacji inercji Achillesa u autora i prawdopodobnie także u publiczności, którą pieśniarz usiłuje jak gdyby odwieść od takiej oceny postępowania syna Tetydy.

Schemat, jak widzieliśmy, wykazuje dużą modalność, ale i ogromną stabilność w swoim tradycyjnym kształcie. W *Iliadzie* wbrew tradycyjnemu ujęciu Achilles nie wstrzymuje się od walki z jednym przeciwnikiem, Sarpedonem lub Hektorem (jego odwaga jest ukazywana tak, jak gdyby nigdy walka z nimi nie stanowiła dla niego problemu<sup>305</sup>), lecz ze wszystkimi Trojanami, aby ukarać Achajów.

Mueller zakłada, że esencją narracji Homera jest wycofanie się Achillesa z walki (*beginning of the plot*) po to, by spotkać się w pojedynku z Hektorem „poza dający-

i ścigając ich do miasta, zostaje zabity przez Parysa i Apollona. Jak widać, przekaz Proklosa jest w tym miejscu wyjątkowo enigmatyczny. Zaproponowana interpretacja jest dziełem neoanalityków.

<sup>305</sup> Wielokrotnie eksponuje się zależność, że sukcesy Hektora możliwe są tylko dzięki nieobecności Achillesa na placu boju.

mi bezpieczeństwo murami”<sup>306</sup>. Jakkolwiek wartościowa jest jego analiza, Mueller sądzi, że poselstwo nie może skończyć się powodzeniem, ponieważ „nieobecność Achillesa musi trwać dalej”. Popelnia tym samym błąd. Przyjęcie darów oznaczałoby tylko bezzasadność *Patroklei*. Jednakże Achilles dalej może się spotkać z Hektorem na polu walki, gdyż ten przebywa właśnie poza murami Troi. Zaobserwaliśmy wcześniej, że tradycyjnym powodem, dla którego Trojanie znajdują się poza obrębem swych murów, jest przybycie nowych sojuszników, wyrównujących siły walczących stron. Jeśli natomiast chodzi o inercję Achillesa, wcale nie stanowi ona początku fabuły. Pierwszym elementem jest pojawienie się wyjątkowego przeciwnika. Łączy się on z wyjściową sytuacją pieśni — kryzysem w obozie Achajów. W *Iliadzie* nastąpiło przestawienie tych elementów, ale też świadomy tego twórca utrzymuje w niedomówieniu powód pojawienia się Trojan na równinie przed miastem, tworząc iluzję jak gdyby to było pierwsze starcie walczących stron.

Scena poselstwa do Achillesa wzmacnia u odbiorcy zrozumienie i uznanie dla nowej motywacji jego odmowy walki z wrogiem w tradycji pieśni o tym bohaterze. Konflikt z Agamemnonem i gniew Achillesa przejmują funkcję dawnej obawy o swe życie. Odrzucenie darów musi nastąpić, ponieważ Achilles powinien uzasadnić istotę swego gniewu, a co za tym idzie przyczynę swego wycofania jako analogiczną do wycofania ze względu na wyrocznię. Narrator daje do zrozumienia, że jest to powód dużo istotniejszy od tamtego i wbrew pozorom dużo bardziej tragiczny — bohater martwi się nie o własne życie, lecz jedynie o swój honor. Wycofujący się pod wpływem ujawnionej wyroczni heros prawdopodobnie każdorazowo rozważał drugą wyrocznię co do alternatywy jego losu, decydując się na akcję pod wpływem impulsu lub pomyłki. W odpowiedzi udzielanej Odyseuszowi Achilles bawi się obrazem spokojnego życia po powrocie do ojczystej Ftyi. Oddaje to w pewien sposób dialog z odbiorcą świadomym tradycyjnego modelu. Achilles to kpi, to droczy się z poselstwem, w ten sposób pieśniarz świadomie „droczy się” z odbiorcą znającym tamto umocowanie jego wycofania się z walki, balansując na linii jego przyzwyczajen i oczekiwań. Achilles uwypukla wartość życia, by później decyzja o jego rezygnacji z niego była jeszcze bardziej dojrzała i świadoma straty. Wobec jednak siły tradycyjnej motywacji wycofania się z walki Achillesa te deklaracje bohatera mogą się wydawać nieprzekonujące. Dlatego Nestor i Patroklos wracają do tego tematu, przywołując tę wątpliwość, dają Achillesowi okazję do zdecydowanego odrzucenia tych zarzutów i „zerwania z tradycją”.

Jak trudne było to zadanie dla pieśniarza, wskazuje historia niezrozumienia odmowy przyjęcia darów przez Achillesa, niezrozumienia mającego swój początek już w starożytności.

W perspektywie całego Cyklu pewnikiem jest śmierć Achillesa. Na jednym fakcie można jednak budować różne historie. Logiką pieśni epickiej jest odwlekanie przeznaczenia. Przepowiednia Tetydy wstrzymuje działanie Achillesa i oddala na

<sup>306</sup> MUELLER 1984, 44.

moment przeznaczoną mu śmierć. Wydarza się jednak coś, co powoduje, że Achilles wraca do walki i realizuje swoje przeznaczenie. Przepowiednia powstrzymująca bohatera od walki łączy się z drugą przepowiednią bogini-matki przedstawiającą mu znamiennej alternatywę jego losu. Umiejscawiana jest ona w chwili wyjazdu Achillesa na wojnę, tym samym jej źródło jest w motywie niechęci bohatera do wzięcia udziału w wojnie (Achilles, Odyseusz). Nadaje ona jednak tragizm postaci herosa wycofującego się z walki, który w odosobnieniu rozważa dwa warianty czekającego go losu.

### Rzeczy niezbędne do zdobycia Troi

Takie właśnie odwołanie przeznaczenia leży u podstaw zasadniczego modelu Cyklu Trojańskiego — zdobycia Troi.

Z chronologicznego punktu widzenia narracja Cyklu jest niedorzeczna: zginął Hektor w *Iliadzie*, zginął Achilles w *Aithiupidzie*, a Troja wciąż nie może być zdobyta. Jeżeli spojrzymy na zdarzenia Wojny Trojańskiej z punktu widzenia modelowej struktury pieśni epickiej, zauważamy, że taka sytuacja jest wyjściowa w odniesieniu do wszelkiej pieśni epickiej tego cyklu, umocowanej w końcowym okresie wojny. Przypominam, że pojęcia „końcowego okresu wojny” nie należy też traktować chronologicznie, gdyż właściwie wszystkie te wydarzenia mają miejsce w tym samym „czasie”. Jest to czas dopełniania się Wielkiego Cyklu, czyli ostatnie dni Troi, korzystając zatem z poprzednio użytej metafory — zawsze jest jak gdyby „za pięć dwunasta”.

Tak więc dopełnia się czas, a Achajowie wciąż nie mogą zdobyć świętego miasta Troi. Powoduje to frustrację w szeregach achajskich i chęć powrotu do domu. Pojawia się nowa przeszkoda, która może stanąć na drodze przeznaczeniu. W ten sposób punktem wyjścia pieśni epickiej Cyklu jest sytuacja kryzysowa<sup>307</sup>. Przełamanie jej otwiera drogę do zdobycia miasta. Nie zmienia to jednak sytuacji, że w innej pieśni mogła pojawić się kolejna przeszkoda, której pokonanie stanowi warunek *sine qua non* powodzenia wyprawy.

Całą listę takich przeszkód przynosi Proklosowe streszczenie *Małej Iliady* (2–4):

μετὰ ταῦτα Ὀδυσσεὺς λοχῆσας Ἐλενον λαμβάνει, καὶ χρήσαντος περὶ τῆς ἀλώσεως τούτου Διομήδης ἐκ Λήμνου Φιλοκτήτην ἀνάγει. ἰαθεὶς δὲ οὗτος ὑπὸ Μαχάονος καὶ μονομαχῆσας Ἀλεξάνδρῳ κτείνει. [...] καὶ Νεοπτόλεμον Ὀδυσσεὺς ἐκ Σκύρου ἀγαγὼν τὰ ὄπλα δίδωσι τὰ τοῦ πατρὸς· καὶ Ἀχιλλεὺς αὐτῷ φαντάζεται. Ἐυρύπυλος δὲ ὁ Τηλέφου ἐπίκουρος τοῖς Τρωσὶ παραγίνεται, καὶ ἀριστεύοντα αὐτὸν ἀποκτείνει Νεοπτόλεμος, καὶ οἱ Τρῶες πολιορκοῦνται. καὶ Ἐπειὸς κατ' Ἀθηνᾶς προαίρεσιν τὸν δούρειον ἵππον κατασκευάζει. Ὀδυσσεὺς τε αἰκισάμενος ἑαυτὸν κατάσκοπος εἰς Ἴλιον παραγίνεται· καὶ ἀναγνωρισθεὶς ὑφ' Ἑλένης περὶ τῆς ἀλώσεως τῆς πόλεως συντίθεται, κτείνας τέ τινας τῶν Τρώων ἐπὶ τὰς ναῦς ἀφικνεῖται. καὶ μετὰ ταῦτα σὺν Διομήδει τὸ Παλλάδιον ἐκκομίζει ἐκ τῆς Ἰλίου.

<sup>307</sup> HÖLSCHER 1978, 58 zauważa, że sytuacja kryzysowa jest punktem wyjścia narracji *Odysei*. Powodem „wypuszczenia” Odyseusza z niewoli przez bogów jest dramatyczna sytuacja jego żony i syna na Itace. Dlatego właśnie początek narracji eposu stanowi *Telemachia*.



Potem Odyseusz chwyta w zasadzce Helenosa, a kiedy ten zdradza wyrocznie dotyczące zdobycia [miasta], Diomedes przywozi z Lemnos Filokteta. Ten uzdrowiony przez Machaona zabija w pojedynku Aleksandra. [...] Następnie Odyseusz przywozi ze Skyros Neoptolemosa i oddaje mu broję ojca; [Neoptolemosowi] ukazuje się zjawa Achillesa. Eurypylos, syn Telefosa, przybywa jako sprzymierzeniec Trojan i kiedy odnosi wiele sukcesów militarnych, zabija go Neoptolemos. Wtedy Trojanie zostają zamknięci w obrębie murów. Wówczas Epejos zgodnie z planem Ateny buduje Drewnianego Konia. Odyseusz okaleczywszy się, udaje się do Ilionu jako szpieg. Rozpoznany przez Helenę umawia się z nią co do zdobycia miasta, po czym zabiwszy pewną liczbę Trojan wraca do okrętów. A potem [Odyseusz] z Diomedesem wynoszą z Ilionu palladion.

Szerzej te wydarzenia przedstawione są u Apollodora, *Epit.* V 8–13:

Ἦδη δὲ ὄντος τοῦ πολέμου δεκαετοῦς ἀθυμοῦσι τοῖς Ἑλλῆσι Κάλχας θεοσπίζει, οὐκ ἄλλως ἀλῶναι δύνασθαι Τροίαν, ἂν μὴ τὰ Ἡρακλέους ἔχῃσι τόξα συμμαχοῦντα. τοῦτο ἀκούσας Ὀδυσσεὺς μετὰ Διομήδους εἰς Λήμνον ἀφικνεῖται πρὸς Φιλοκτῆτην, καὶ δόλω ἐγκρατῆς γενόμενος τῶν τόξων πείθει πλεῖν αὐτὸν ἐπὶ Τροίαν. ὁ δὲ παραγενόμενος καὶ θεραπευθεὶς ὑπὸ Ποδαλειρίου Ἀλέξανδρον τοξεύει. τούτου δὲ ἀποθανόντος εἰς ἔριν ἔρχονται Ἐλενος καὶ Δηϊφόβος ὑπὲρ τῶν Ἑλένης γάμων· προκριθέντος δὲ τοῦ Δηϊφόβου Ἐλενος ἀπολιπὼν Τροίαν ἐν Ἴδῃ διετέλει. εἰπόντος δὲ Κάλχαντος Ἐλενον εἰδέναι τοὺς ῥυομένους τὴν πόλιν χρησμούς, ἐνεδρεύσας αὐτὸν Ὀδυσσεὺς καὶ χειρωσάμενος ἐπὶ τὸ στρατόπεδον ἤγαγε· καὶ ἀναγκαζόμενος ὁ Ἐλενος λέγει πῶς ἂν αἰρεθείη ἡ Ἴλιος, πρῶτον μὲν εἰ τὰ Πέλοπος ὅσα κομισθεῖη παρ' αὐτοῦ, ἔπειτα εἰ Νεοπτόλεμος συμμαχοίη, τρίτον εἰ τὸ διπτετὲς παλλάδιον ἐκκλαπείη· τούτου γὰρ ἔνδον ὄντος οὐ δύνασθαι τὴν πόλιν ἀλῶναι.

Ταῦτα ἀκούσαντες Ἕλληνες τὰ μὲν Πέλοπος ὅσα μετακομίζουσιν, Ὀδυσσεῖα δὲ καὶ Φοῖνικα πρὸς Λυκομήδην πέμπουσιν εἰς Σκύρον, οἱ δὲ πείθουσι αὐτὸν Νεοπτόλεμον προσεῖθαι. παραγενόμενος δὲ οὗτος εἰς τὸ στρατόπεδον καὶ λαβὼν παρ' ἐκόντος Ὀδυσσεῶς τὴν τοῦ πατρὸς πανοπλίαν πολλοὺς τῶν Τρώων ἀναιρεῖ. ἀφικνεῖται δὲ ὕστερον Τρωσὶ σύμμαχος Εὐρύπυλος ὁ Τηλέφου πολλὴν Μυσῶν δύναμιν ἄγων· τοῦτον ἀριστεύσαντα Νεοπτόλεμος ἀπέκτεινεν. Ὀδυσσεὺς δὲ μετὰ Διομήδους παραγενόμενος νύκτωρ εἰς τὴν πόλιν Διομήδην μὲν αὐτοῦ μένειν εἶα, αὐτὸς δὲ ἑαυτὸν αἰκισάμενος καὶ πενιχρὰν στολὴν ἐνδυσάμενος ἀγνώστως εἰς τὴν πόλιν εἰσέρχεται ὡς ἐπαίτης· γνωρισθεὶς δὲ ὑπὸ Ἑλένης δι' ἐκείνης τὸ παλλάδιον ἐκλεψε καὶ πολλοὺς κτεῖνας τῶν φυλασσόντων ἐπὶ τὰς ναῦς μετὰ Διομήδους κομίζει.

Gdy nastał już dziesiąty rok wojny, Grecy upadli na duchu. Kalchas wieszczy im wtedy, że nie będą mogli zdobyć Troi, jeżeli nie będą posiadali wsparcia łuku Heraklesa. Usłyszawszy to Odyseusz przybywa z Diomedesem na Lemnos do Filokteta i podstępem wchodzi w posiadanie łuku, po czym przekonuje go, żeby płynął do Troi. Gdy pojawił się pod Troją i został uleczony przez Podalejriosa, zabija Aleksandra strzałem z łuku. Skoro ten zginął, dochodzi do sporu między Helenosem a Deifobosem o małżeństwo z Heleną. Gdy rozstrzygnięcie zapadło na rzecz Deifobosa, Helenos opuścił Troję i zamieszkał na [górze] Idzie. Gdy Kalchas ogłosił, że Helenos zna wyrocznie chroniące miasto, zasadził się na niego Odyseusz i pokonawszy go popędził do obozu. Helenos pod przymusem mówi, jak można zdobyć miasto. Po pierwsze, jeśli przywiezione zostaną do nich kości Pelopsa, po drugie, jeśli będzie walczył po ich stronie Neoptolemos, po trzecie, jeśli zostanie wykradziony spadły z nieba palladion, ponieważ dopóki jest on w środku, miasto nie może być zdobyte.

Gdy Grecy to usłyszeli, sprowadzili kości Pelopsa, a Odyseusza i Fojniksa posyłają na Skyros do Lykomedesa. Przekonują go, żeby puścił Neoptolemosa. Ten pojawił się w obozie, przyjął od Odyseusza broję swego ojca (Odyseusz dał mu ją z własnej woli) i zabija wielu Trojan. Przybywa następnie z pomocą Trojanom Eurypylos, syn Telefosa, prowadząc ogromną armię Myzyczyków. Gdy odniósł wiele sukcesów militarnych, zabił go Neoptolemos. Odyseusz razem z Diomedesem podszedł nocą pod [mury] Troi i zostawił tam Diomedesa [żeby na niego czekał]. Sam siebie

okaleczywszy, przywdziawszy nędzną szatę, niepoznany wchodzi do miasta jako żebrak. Rozpoznany przez Helenę, z jej pomocą ukradł palladion. Zabijając wielu strażników, zaniósł go razem z Diomedesem na okręty.

Zacytowane w dłuższych ustępach teksty dają wyobrażenie o różnicach w układzie scen. Nie należy postrzegać tekstu Apollodora jedynie jako uzupełnienia szczegółów fabuły streszczeń Proklosa. U Proklosa budowa Drewnianego Konia ma miejsce po wyniesieniu z Troi palladionu. Wykradzenie palladionu jest też u Apollodora połączone ze szpiegowskim wypadem Odyseusza. U Proklosa to, czego potrzebują Achajowie, by zdobyć Troję, zostaje im zdradzone przez ujętego Helenosa: sprowadzenie Filokteta, Neoptolemosa i kradzież palladionu. U Apollodora konieczność sprowadzenia łuku Heraklesa będącego własnością Filokteta objawia Kalchas i to on mówi, że Helenos jest w posiadaniu kolejnych wyroczni chroniących miasto. Stosownie do nich do osiągnięcia sukcesu niezbędne okazują się trzy rzeczy: sprowadzenie kości Pelopsa, zastąpienie Achillesa jego synem Neoptolemosem, wykradzenie z miasta chroniącego je palladionu. Mamy do czynienia z dwiema wersjami *Małej Iliady*, ale właściwie z dwoma różnymi wykorzystaniami tradycyjnego układu scen. Specyfika *Małej Iliady* polega na tym, że wszystkie te warunki zdobycia Troi skumulowane są w jednym utworze. Wskazywać to może na sposób konstruowania spisywanych pieśni cyklicznych grupujących w jednym miejscu wiele tradycyjnych wątków<sup>308</sup>.

W sprowadzeniu Neoptolemosa zauważamy ożywienie tego samego schematu, który był wykorzystywany w przedstawianiu roli jego ojca w wojnie. Wyczyny Neoptolemosa powtarzają to, czego dokonywał ojciec, jednak cały model pozbawiony jest zasadniczego elementu: Neoptolemosa nie czeka śmierć na polu bitwy, brak więc też w jego wypadku dylematu wyboru losu Achillesa. Dlatego też nie zauważamy wątku wycofania się Neoptolemosa z walki. Brakuje więc najistotniejszej potrzeby, jaką wyrażał jego ojciec na polu bitwy: nie tyle bowiem niezbędny był udział Achillesa jako największego rzeźnika, który eliminowałby najtrudniejszych przeciwników, lecz niezbędna jest jego ofiara heroicznego samopoświęcenia, które okupywałoby spektakularne zwycięstwo. Niemniej jednak w losach Neoptolemosa powraca motyw konfliktu z Apollonem, prowadzący do śmierci i heroicznego kultu bohatera<sup>309</sup>.

Pozostałe „konieczności” mają — jak to zobaczymy w rozdziale następnym — znaczenie magiczne. Mają one jednak charakter niezależny, jedynie może sprowadzenie amuletu kości Pelopsa mogło się wiązać z wykradzeniem amuletu Trojan — palladionu. Ściągnięcie pod Troję Filokteta i zabicie Parysa nosi wszystkie cechy

<sup>308</sup> Inaczej SEVERYNS 1928, 333, który ocenia, że Lesches, wskazywany jako autor *Małej Iliady*, zamiast skoncentrować się na jednym epizodzie, nadmiernie i niepotrzebnie wykorzystał znaną mu tradycję mityczną: „La *Petite Iliade* montre le genre épique en pleine décadence, épuisé d'avoir déjà fourni une trop longue carrière”.

<sup>309</sup> Pi. N VII 40–47, *Paeon* VI 117–120. NAGY 1999, 118–141.

odrębnej fabuły, związanej być może ze sporem Odyseusza z Ajasem (Odys podstępnie wchodzi w posiadanie zbroi Achillesa, a potem łuku Filokteta)<sup>310</sup>.

Stan desperacji, w który popadają Achajowie niepotrafiący zdobyć Troi, objawia się w deklaracji powrotu do domu. W *Iliadzie* chęć odpłynięcia do domu wyraża się w propozycji przedstawianej na zgromadzeniu. Wychodzi z nią dwukrotnie Agamemnon (II 140–141, IX 27–28, XIV 75–81), raz Tersytes (II 236), jak również wspomina to jako grożącą konieczność Achilles (I 59–60). Prawdopodobnie więc przedstawianie na zgromadzeniu propozycji powrotu do domu, wynikającej z przekonania, że Troja nie może być zdobyta, jest motywem tradycyjnym, w *Iliadzie* wykorzystywanym w modalnej wersji. Achilles bierze pod uwagę tę możliwość, mając na względzie dziesiątkującą Achajów zarazę, której trzeba zaradzić. Agamemnon na drugim zgromadzeniu podstępnie podsuwa tę myśl, która trafia na podatny grunt, bo armia jest znużona nieprzynoszącym rezultatu oblężeniem. Tersytes zdradza niewypowiedziane obawy wojska, mówiąc o wycofaniu się Achillesa z walki. Wszystkie trzy wzmianki o powrocie do domu pojawiają się jeszcze przed pierwszą walką — przedstawienie sytuacji kryzysowej stanowi więc punkt wyjścia akcji. Ta sytuacja zostaje niejako powtórzona w księdze IX, w której Agamemnon występuje już na poważnie z propozycją powrotu. Po klęsce Achajowie znajdują się bowiem w punkcie wyjścia — sytuacja jest poważna i coś trzeba na nią poradzić. W księdze XIV Agamemnon wypowiada te słowa już wręcz w desperacji, płacząc przed rozmową z wodzami. Przedstawienie propozycji ucieczki jest więc tradycyjnym sposobem na ukazanie trudnej, kryzysowej sytuacji, w której znalazła się armia. W najprostszy wzorze reprezentowanym przez wspomnianą wyżej pieśń bośniacką *O zdobyciu Bagdadu* podaje się najpierw złą radę, a następnie dobrą, która służy realizacji przedsięwzięcia. Propozycja powrotu jest właśnie taką złą radą, za którą musi nastąpić dobra, służąca osiągnięciu celu, czyli zdobyciu miasta<sup>311</sup>.

O częstotliwości wykorzystywania tego motywu w Cyklu świadczyć może informacja w streszczeniu *Kypriów*, że powstrzymanie ucieczki armii achajskiej następuje po spotkaniu Achillesa z Heleną: εἶτα ἀπονοστεῖν ὀρμημένους τοὺς Ἀχαιοὺς Ἀχιλλεὺς κατέχει ‘Wtedy Achilles powstrzymuje Achajów, którzy chcą wracać do domu’. Potem miał ten bohater wyprawić się na górę Idę i odebrać Eneaszkowi stada bydła, których on strzegł. Powstrzymanie rezygnujących ze zdobywania Troi Achajów ma miejsce wtedy, gdy Trojanie zamykają się w mieście, a złupienie okolicznych miast przez Achillesa najwidoczniej nie dało rezultatu (czyżby Achilles zapewnił aprowizację głodującej armii?). Co ważniejsze jednak, działanie Achillesa jest analogiczne do wyczynu Odyseusza powstrzymującego ucieczkę Achajów na okręty w księdze II *Iliady*.

<sup>310</sup> Helenos w obu źródłach podaje trzy warunki konieczne do osiągnięcia przez Achajów sukcesu. To być może wpłynęło na włączenie do nich sprowadzenia Filokteta w wersji, na którą powołuje się Proklos. Ustalona jest zatem liczba trzech, natomiast rodzaj warunków to wartość zmienna.

<sup>311</sup> Charakter i znaczenie *euboulia* ‘udzielania właściwej rady’ w *Iliadzie* wyjaśnia SCHOFIELD 1986.

Wszystkie przedsięwzięcia Achajów w *Małej Iliadzie*, mimo że utorowały drogę do zdobycia Troi, nie doprowadziły do niego. Oznacza to, że dalsza akcja warunkowana jest również sporządzeniem Drewnianego Konia i znalezieniem sposobu na wprowadzenie go do grodu. Akcja innego poematu cyklicznego, *Zdobycia Ilionu*, zaczyna się w tym właśnie momencie, ale streszczenie nie wspomina takiego dylematu Greków. Albo jednak nie było potrzeby o nim w streszczeniu wspominać (wymyślenie podstępu streszczone już zostało w zarysie treści *Małej Iliady*), albo ten utwór odbiega od tradycji, zaczynając od rozterki, ale Trojan: co zrobić ze znalezionym Drewnianym Koniem.

Wydaje się, że kryzys wywołany objawieniem się kolejnej przeszkody w zdobyciu miasta lub rezygnacja wywołana przedłużającym się oblężeniem stanowi motyw tradycyjny. Rodzi to potrzebę wyeliminowania przeszkody i wykazania się męstwem oraz przedsiębiorczością przez Achajów. Mamy więc do czynienia ze schematem umożliwiającym multiplikowanie treści. Należy uwzględnić, że mógł on być używany także tam, gdzie brakuje nam o tym wzmianek w innych miejscach. Proklos czy Apollodor w swych skrótowych ujęciach nie musieli widzieć potrzeby zaznaczania tak konwencjonalnego motywu. Jeżeli jednak motyw kryzysu łączy się z motywem sporu, jak w *Iliadzie*, mógł być również obecny na przykład w *Aithiopidzie*, w której po zabiciu Pentezylei następowała scena zgromadzenia przynosząca konflikt Achillesa z Tersytesem, a potem rozłam w armii<sup>312</sup>. Taką przeszkodę stanowić mogli także pojawiający się pod Troją sprzymierzeńcy, jak na to wskazywała wyrocznia dająca Rezosowi możliwość pozostania niepokonanym. Schemat pokonywanych przez Achillesa sprzymierzeńców łączy się więc ze schematem piętrzenia trudności przy zdobywaniu Troi. W najogólniejszym ujęciu schematycznym wyglądają one jednak tak samo: punktem wyjścia jest sytuacja kryzysowa, której rozwiązanie przybliży zdobycie grodu.

Zwróćmy jeszcze uwagę na specyfikę *Małej Iliady* podającej całą listę zadań, które muszą być wykonane, by umożliwić zdobycie Troi. Arystoteles (*Poet.* XXI-II) wyraża opinię, że utworowi temu brak jedności kompozycyjnej w porównaniu z *Iliadą* i *Odyseją*. Wydaje mi się, że ten osąd uwarunkowany jest w głównej mierze skumulowaniem przedsięwzięć bohaterskich, których trzeba dokonać. Autor eposu zastosował prosty, choć może w jego pojęciu wyrafinowany zabieg kompozycyjny wynikający z potrzeby wyolbrzymienia treści, którą chce się zaintrygować

<sup>312</sup> HAFT 1992 zestawia podobieństwa w konstrukcji scen zgromadzenia w II księdze *Iliady* i w II księdze *Odysei*. Podobieństw, które znajduje, jest chyba jednak zbyt wiele, a wnioski są chyba nieco zbyt daleko idące. Wystarczy jednak, że pozostaniemy przy zdaniu, iż rozbudowana scena zgromadzenia zawiera pewne typowe momenty powtarzane w różnych pieśniach epickich. Haft również zwraca uwagę na desperację i smutek otwierającego zgromadzenie mówcy (Agamemnon, Telemach), ale nie dostrzega ujawnienia w ten sposób sytuacji kryzysowej i jej funkcji w schemacie eposu. W inicjującym akcję zgromadzeniu istotną rolę odgrywa przypomnienie spełniającej się właśnie przepowiedni, wskazującej na pomyślne rozwiązanie sytuacji kryzysowej (Odyszeusz, Halitherses). Trudno jednakże zgodzić się z autorką, że kolejne pojawiające się w eposach zgromadzenia wykazują mocne pokrewieństwo (s. 224). Modalność w tym względzie jest raczej dość daleko posunięta.

słuchacza. Potrzeba wyolbrzymiania, podstawowa w technice epickiej, prowadziła, jak widać, do wykształcenia się tendencji konstruowania poematów wielkich rozmiarów. W *Małej Iliadzie* sposobem na rozwinięcie fabuły nie jest modalne dublowanie scen i motywów, jak w poematach Homera lub *Aithiopidzie*, lecz skumulowanie, proste dodanie czynów bohaterskich podporządkowanych jednemu celowi. Nakazanie przez jakiegoś wieszczka trzech prac, których trzeba dokonać, jest typowym konstruktem opowieści ludowej (*folk-tale*).

## Specyfika schematów Cyklu Trojańskiego

### Achilles i Odys

Gregory Nagy zwrócił uwagę na to, że Achilles i Odyszeusz odgrywają rolę odmienną od pozostałych bohaterów achajskich: obaj oni rywalizują w eposie o miano „najlepszego z Achajów”. Ich ranga jest o tyle większa od innych, że to oni rywalizują o miano rzeczywistych zdobywców Troi. To wokół tych dwóch postaci organizuje się, jego zdaniem, fabuła pieśni epickich. Jakkolwiek z przytoczonych wcześniej fragmentów wynika, że w podobnej roli mogli występować w pieśniach epickich Filoktet oraz Neoptolemos, eliminujący główne przeszkody na drodze do końcowego sukcesu, te dwie postaci Achillesa i Odyszeusza wyróżniają się pewnymi szczególnymi cechami, a obserwując to z perspektywy modeli wykorzystywanych do konstruowania pieśni epickich, dostrzec można wiele łączących te postaci tematów fabularnych.

W podstawowej strukturze epickiej rolę pierwszoplanową, wokół której organizuje się fabuła, odgrywa młody bohater. W eposie greckim postaci Achillesa i Odyszeusza zawierają w sobie cechy młodego bohatera, ale też każda z nich ma cechy specyficzne, wyraźnie ją wyróżniające. Najkrócej można by przedstawić tę dywersyfikację wzorem Nagya, uwypuklając sposoby działania herosów: atrybutem Achillesa jest siła βίη (*biē*), natomiast Odyszeusza podstęp δόλος (*dolos*). Wpływa to na sposób charakteryzowania osobowości tych bohaterów: Achillesa cechuje na przykład prostolinijność, szczerość, do pewnego stopnia naiwność, Odyszeusza zaś przeciwnie — przebiegłość, pomysłowość, rozważa itd. Nie można jednak do tych cech charakteru przywiązywać zbyt dużej wagi, bo mogą im być nadawane zależnie od intencji pieśniarza, czyli od przyjętego przez niego sposobu rozwiązania tematu.

Obaj bohaterowie unikają początkowo wzięcia udziału w wyprawie. Własną niechęć wyraża Odyszeusz. O udawanym przez niego szaleństwie wspomina wiele źródeł antycznych<sup>313</sup>. Odkrywa je Palamedes, grożąc Odysowi śmiercią syna Telemacha. To wzbranianie się przed wyjazdem na wyprawę różni Odyszeusza od in-

<sup>313</sup> Proklos, *Kypria* (2); Apollodor, *Epit.* III 6–7; Lukian, *De domo* 30; Filostratos, *Heroica* XI 2; Tzetzes, *Schol. in Lycophronem* 818; Cynceron, *De officiis* III 26, 97; Hyginus, *Fab.* 95; Serwiusz, kom. do Werg., *Aen.* II 81; Laktancjusz Placidus, kom. do Stacjusza, *Achill.* I 93; *Scriptores rerum mythicarum Latini*, ed. G.H. Bode, vol. I 12, 140 nn. (*Primus Mythogr. Vatic.* 35, *Secund. Mythogr. Vatic.* 200).

nych: ὄντων δὲ πολλῶν προθύμων στρατεύεσθαι, παραγίνονται καὶ πρὸς Ὀδυσσεά εἰς Ἴθάκην. ὁ δὲ οὐ βουλόμενος στρατεύεσθαι προσποιεῖται μανίαν. ‘Podczas gdy wielu ochotczo ruszało na wyprawę, przybywają także [Grecy] do Odyseusza na Itakę, ale ten, nie chcąc wziąć udziału w wyprawie, udaje szaleństwo. W przypadku Achillesa nie unika on wyprawy wojennej z własnej woli, lecz próbuje zapobiec jego wyjazdowi Tetyda, świadoma przepowiedni, że nie przeżyje on tej wojny. Dlatego ukrywa go w dziewczęcym przebraniu między córkami Lykomedesa na Skyros<sup>314</sup>. Podobnie jak w przypadku Odyseusza, Grecy podstępem odkrywają oszustwo i przekonują bohatera do wzięcia udziału w wyprawie<sup>315</sup>.

Zwerbowanie tych bohaterów na wyprawę łączy w sobie jeszcze inne elementy struktury pieśni oralnej. Akcentowana jest ich niezbędność w wyprawie, zwłaszcza w przypadku Achillesa, na co *expressis verbis* wskazywać ma przepowiednia Kalchasa (*vide* przyp. 314). Zazwyczaj w eposach oralnych młody bohater występuje do walki we własnej sprawie (jak np. Jazon), tu jednak jego obecność jest konieczna w cudzej. To typowe dla ideałów epickich poświęcanie swoich sił, a nawet życia w interesie społeczności, do której należy<sup>316</sup>. Niezbędność bohaterów na polu bitwy jest wielokrotnie wykorzystywana — to oni dokonują najważniejszych czynów przybliżających upadek Troi. W przypadku Achillesa jego postać bywa zastępowana w niektórych przedsięwzięciach przez innych reprezentujących go bohaterów, jak Patroklos czy Neoptolemos.

Dziewczęce przebranie Achillesa łączy go w dość szczególny sposób z Odyseuszem, przywdziewającym przebranie żebraka zarówno na Itace, gdy szycował się do zemsty na zalotnikach, jak i pod Troją, gdy zakradł się do miasta z misją szpie-

<sup>314</sup> III 13, 8 Ὄς δὲ ἐγένετο ἑνναετής Ἀχιλλεύς, Κάλχαντος λέγοντος οὐ δύνασθαι χωρὶς αὐτοῦ Τροίαν αἰρεθῆναι, Θέτις προειδύια ὅτι δεῖ στρατευόμενον αὐτὸν ἀπολέσθαι, κρύψασα ἐσθῆτι γυναικείᾳ ὡς παρθένον Λυκομήδει παρέθετο ‘Gdy Achilles miał dziewięć lat, Kalchas przepowiedział, że nie zdobędą Troi bez niego. Tetyda wiedząc o tym wcześniej, że w przypadku gdy weźmie udział w wyprawie zginie, ukryła go na dworze Lykomedesa w kobiecym przebraniu, udającego dziewczynę. O ukrywaniu się Achillesa w kobiecym przebraniu na dworze Lykomedesa mówi więcej źródeł antycznych: Bion II 5nn.; Filostratos Młodszy, *Imag.* I; *Schol. in Homerum*, II. IX 668; Hyginus, *Fab.* 96; Stacjusz, *Achill.* I 207 nn. Na ten temat również tragedia Eurypidesa *Mieszkańcy Skyros* (Σκύριοι fr. 682–686) oraz być może Sofoklesa pod tym samym tytułem (fr. 553–561). U Proklosa historia ta jest pominięta, lecz pojawia się temat lądowania Achillesa na Skyros po nieudanej wyprawie teuthrańskiej, gdyż zachowany być musi „tradycyjny” związek Achillesa z córką Lykomedesa, którego owocem był Neoptolemos.

<sup>315</sup> Podstęp Odyseusza pojawia się w nieco różniących się wersjach: Apollod. *Bibl.* III 13, 8; Hyginus, *Fab.* 96; Filostratos Młodszy, *Imag.* I; *Schol. in Hom.*, II. XIX 326; Owidiusz, *Met.* XIII 162 nn.

<sup>316</sup> MIELETINSKI 2009, 181 postrzega przejście od bronięcia przez bohatera własnych interesów do obrony interesów wspólnoty jako ewolucję opowieści w kierunku eposu. Analizując kaukaskie opowieści bohaterskie o Nartach, stwierdza: „Postać Sosruko ulega heroizacji zgodnie z ideałami epickimi. Bohater nie jest już uosobieniem siły plemiennej, lecz poświęca swoje siły obronie wspólnotowych interesów plemiennych”.

gowską<sup>317</sup>. Można by powątpiewać w słuszność tej paraleli, ale wszystkie te wymienione elementy: unikanie udziału w wyprawie, niezbędność udziału bohatera do powodzenia wyprawy oraz właśnie szczególnie nieheroiczne przebranie bohatera znajdujemy u wzmiankowanego już Tale z Oraszaca, wyjątkowej postaci eposu bośniackiego. To pozorowane zaprzeczenie heroiczności bohatera, mające bez wątpienia swój wymiar magiczny, mogło odgrywać istotną rolę w kształtowaniu się struktury epickiej<sup>318</sup>.

Uwarunkowanie takiego doboru cech jest trudne do wyjaśnienia, wiąże się jednak zapewne z koncepcją poświęcenia bohatera w interesie społeczności (rola „kozła ofiarnego”). Dochodzą do tego inne zaskakujące wspólne elementy obrazu tych bohaterów. Zarówno Achilles, jak i Odyseusz dokonują zabójstwa współziomka, czyli jednego z Achajów, w trakcie zmagają wojennych. Podobnego czynu nie dokonuje żaden inny z achajskich wojowników, a samą próbę zabójstwa Ajas przypłaca samobójczą śmiercią.

Odyseusz mści się na Palamedesie za odkrycie, że jego szaleństwo było pozorowane<sup>319</sup>. Źródła podają różne wersje tej śmierci. Jedna grupa źródeł przedstawia okrutny podstęp Odyseusza rzucającego na Palamedesa fałszywe oskarżenie o zdradę. Apollodor (*Epit.* III 8) podaje, że Odyseusz zmusił frygijskiego jeńca do podrobienia listu od Priama do Palamedesa, sam natomiast zakopał w obozowisku Palamedesa złoto jako dowód zdrady; Agamemnon po przeczytaniu listu i odnalezieniu złota „przekazał go sprzymierzeńcom jako zdrajcę do ukamienowania” (τοῖς συμμάχοις αὐτὸν ὡς προδοτὴν παρέδωκε καταλεῦσαι)<sup>320</sup>. Według drugiej wersji zabójstwa dokonuje Odyseusz osobiście w tajemnicy we współpracy z Diomedesem. Podstawowe jest tu testimonium Pauzaniaśa powołującego się

<sup>317</sup> W streszczeniu *Kypriów* Proklosa pojawia się informacja, że Achilles miał zakraść się nocą do Troi i wziąć do niewoli Lykaona. Zaaranżowanie tej sceny wskazuje na dublowanie wyczynu Odysa w tej nawiązującej do *Iliady* historii sprzedania Lykaona.

<sup>318</sup> Według Apollodora, *Bibl.* III 4, 3 także Dionizos był ukrywany przed gniewem Hery w przebraniu dziewczęcym. FRAZER 1893, 292–310 interpretuje to jako reminiscencję zwyczaju przebrania chłopców za dziewczęta w celu odwrócenia zawistnego oka. Motyw zaprzeczenia heroiczności bohatera pojawia się nierzadko w eposach wielu ludów.

<sup>319</sup> Pokonanie Palamedesa przez Odysa przypomina wiele epickich opowieści o pokonaniu przez bohatera za pomocą podstępu potężniejszego przeciwnika posługującego się magią i podstępem, czyli dzięki przechytrzeniu go (a więc w przeciwieństwie do historii o cyklopie Polifemie chodzi o pokonanie mądrego olbrzyma). Prototypem Palamedesa mógł być antytetyczny rywal bohatera przyjmujący rolę trikstera lub będący charakterem komicznym. DE VRIES 1933 przedstawia Lokiego jako negatywny wariant herosa kulturowego, będący w opozycji do Odyna; w podobnej roli postrzegani są Syrdon i Sosruko/Soslan w eposie o Nartach, *vide* DUMÉZIL 1948 oraz MIELETINSKI 2009, 171–182, który zestawia także Syrtona nie tylko ze skandynawskim Lokim, ale i irlandzkim Bricriu i homeryckim Tersytem. FOLEY 1995, 39–41 przypisuje znaczenie magiczne nietypowej, nieheroicznej i komicznej, sylwetce Tale z Oraszaca, obowiązkowego uczestnika wielu wypraw bohaterów bośniackich pieśni epickich.

<sup>320</sup> Dalsze szczegóły tej historii dodają: *Schol. in Euripidem, Orest.* 432; Hyginus, *Fab.* 105; Serwiusz, do Werg., *Aen.* II 81; Laktancjusz Placidus, do Stac., *Achill.* I 93; *Scriptores rerum mythicarum Latini*, ed. G.H. Bode, vol. I 12, 140 nn. (*Prim. Mythogr. Vat.* 35; *Secund. Mythogr. Vat.* 200).

na lekturę *Kypriów* (X 31, 2): Παλαμήδην δὲ ἀποπνιγῆναι προελθόντα ἐπὶ ἰχθύων θήραν, Διομήδην δὲ τὸν ἀποκτείναντα εἶναι καὶ Ὀδυσσεά, ἐπιλεξάμενος ἐν ἔπεισι οἶδα τοῖς Κυπρίοις. ‘Wiem z lektury *Cypriów*, że Palamedes został utopiony podczas łowienia ryb, a zabójcami byli Diomedes i Odyseusz’. Współudział Odyseusza i Diomedesa w zabójstwie przedstawia Dictys Cretensis (*Bellum Trojanum* II 15), ale w jego wersji mieli oni podstępnie skłonić Palamedesa, by zszedł na dno studni, a wtedy oni zasypali go kamieniami, grzebiąc go tam.

Zazwyczaj uczeni upatrują w liście grającym podstawową rolę w pierwszej wersji świadectwa późnego w stosunku do Homera ukształtowania się tej historii. Niezupełnie jednak zrozumiałe jest wyrażenie Apollodora, że Agamemnon przekazał go swoim sprzymierzeńcom (τοῖς συμμάχοις), by to oni go zabili. Czy za tym określeniem kryje się wydanie go armii, by dokonała egzekucji, wykluczając w ten sposób Palamedesa ze swoich szeregów? Czy też chodzi o bliżej nieokreślonych nie-Greków, którzy mieliby to zrobić za nich, aby zmaza krwi nie spadła na Achajów? Obmyślenie całej wyrafinowanej intrygi wydaje się rzeczywiście dużo późniejszą innowacją także pod tym względem, że zabicie Palamedesa osobiście przez Odysa nosi w sobie znamiona prymitywnego ukształtowania akcji.

Zabójstwo Palamedesa lokowane jest enigmatycznie przez Proklosa pod koniec streszczenia *Kypriów* po sprzedaniu w niewolę Lykaona, a bezpośrednio po przydzieleniu z łupów Bryzejdy Achillesowi, a Chryzejdy Agamemnonowi, po czym miało już nastąpić wedle streszczenia postanowienie Dzeusa o ulżeniu Trojanom i Katalog Sprzymierzeńców Trojańskich. Wszystkie te „dookolne” informacje sprawiają wrażenie nawiązań do tekstu *Iliady*<sup>321</sup> i jest w wysokim stopniu niewiarygodne, żeby stanowiły część materiału tradycyjnego. Zdarzenie to jest zatem wyizolowane od pozostałych. Miejsca śmierci Palamedesa w schemacie konstrukcyjnym pieśni można więc tylko szukać przez analogię do porównywalnego czynu Achillesa.

O zabójstwie dokonanym przez Achillesa wiemy także tylko ze źródeł pośrednich. Lokalizowanie jednak obu wydarzeń w materiale cyklicznym dowodzi, że są one pozahomerowe i od Homera niezależne. W streszczeniu *Aithiopydy* Achilles pokonuje królową Amazonek, a Trojanie grzebią jej ciało. Następnie ten sam bohater zabija Tersytosa, który zelżył go „za rzekomą miłość do Pentezylei”. καὶ ἐκ τούτου στάσις γίνεται τοῖς Ἀχαιοῖς περὶ τοῦ Θερσίτου φόνου. μετὰ δὲ ταῦτα Ἀχιλλεὺς εἰς Λέσβον πλεῖ, καὶ θύσας Ἀπόλλωνι καὶ Ἀρτέμιδι καὶ Λητοῖ καθαίρεται τοῦ φόνου ὑπ’ Ὀδυσσεώς. ‘Wskutek tego powstaje bunt pośród Achajów o zabójstwo Tersytosa. Następnie Achilles płynie na Lesbos i złożywszy ofiary Apollonowi, Artemidzie i Latonie zostaje oczyszczony z zabójstwa przez Odyseusza’. Porównanie z wystąpieniem Tersytosa w *Iliadzie* wskazuje na to, że zabójstwo tego bohatera musiało nastąpić na zgromadzeniu Achajów. Achilles zabija więc jednego z Greków na oczach pozostałych. Jest to przeciwne postępkowi Odysa, który dopuszcza się

<sup>321</sup> Oprócz planu Dzeusa, który — jak wspominaliśmy (przyp. 256) — odnosi się raczej do innej historii wycofania się Achillesa z walki.



zabójstwa skrycie. Czyn Achillesa jest zbrodnią prowadzącą do rozłamu w armii. Kullmann sugeruje, że wystąpić przeciw niemu musiał Diomedes jako bliski krewny Tersytyesa<sup>322</sup>. Wystarczającym powodem do wystąpienia przeciwko Achillesowi jest sam czyn, którego się dopuścił. Nie tyle bowiem istotne jest, kogo zabił, ile że w ogóle zabił. Zabójstwo swojego stanowi zbrodnię kalającą całą społeczność i sprowadzającą na nią karę boską. Achilles powinien być za to ukamienowany. Oczyszczenie musi nastąpić i z podanej wzmianki wynika, że poddał mu się Achilles. Jak widać, nie można mu się poddać w obozie achajskim, Achilles musi popłynąć na pobliskie Lesbos — jak gdyby obcą ziemię. Znów różnica z postępkami Odysa jest zasadnicza — nie wiemy nic o jakimkolwiek rytuale oczyszczalnym, któremu musiałby poddać się bohater.

Zabójstwo Achillesa jest reakcją na obrazę, przyjmijmy, że analogiczną do odebrania mu honoru przez Agamemnona (w *Iliadzie* od zabicia Agamemnona powstrzymuje go tylko interwencja Ateny, I 188–218). Dokonane więc zostaje pod wpływem chwili. Odys powodowany jest zemstą, którą odwleka na stosowny moment — właściwie mordu za to, co spowodowało, że wyruszył na wyprawę, dokonuje pod koniec wojny. Nie wdając się w bezcelowe psychologizowanie, że być może teraz narósł w nim żal za lata zmarnowane pod Troją, spójrzmy na tę sytuację z punktu widzenia konstrukcji pieśni. Przyczyna powstała na początku wojny, jej rozwiązanie następuje na końcu — mamy tu typowe dla pieśni epickiej tego cyklu ujęcie schematycznego fabularnego ciągu wydarzeń.

Wobec ubóstwa źródeł trudno dostrzec związek między zbrodnią Achillesa a wstrzymywaniem go przed wzięciem udziału w wyprawie przez matkę. Niemniej w perspektywie fabuły całego Cyklu przeciwieństwa, jakie charakteryzują te bezprecedensowe czyny obu bohaterów, sprawiają, że trzeba je uznać za pozostające z sobą w związku. Można więc chyba mówić o skontrastowaniu paralelnych wątków.

*Iliada* zestawia Achillesa z Odyseuszem tylko raz — obu bohaterom miał być równie nienawistny Tersytes. Informacja ta pojawia się w wersach wprowadzających wystąpienie Tersytyesa, które kończy się pobiciem go berłem przez Odyseusza i wyśmianiem przez wojsko. Ta sytuacja jest zatem również skonstruowana kontrastowo w stosunku do sceny opisywanej w *Aithiopidzie*.

Rozważmy więc przyczynę konfliktu Tersytyesa z Achillesem. Tersytes w *Iliadzie* określony jest jako ten, który zawsze jest skory do wszczynania konfliktów i kłótni. Dlatego był nienawistny wszystkim, a szczególnie Odyseuszowi i Achillesowi, II 220:

ἔχθιστος δ' Ἀχιλλῆϊ μάλιστ' ἦν ἢ δ' Ὀδυσῆϊ

Szczególnie był znienawidzony przez Achillesa i Odyseusza

<sup>322</sup> KULLMANN 1960, 102–103, 146–149. Diomedes mógł przejąć po nim dowództwo jego oddziałów. Tersytes Cyklu wydaje się takim samym wodzem jak pozostali *aristoi*. Obraz znienawidzonego kaleki bez pochodzenia jest prawdopodobnie innowacją Homera i jest pochodną charakteru jego wypowiedzi, *vide* ZIELIŃSKI 2004.

W *Iliadzie* ktoś, kto oceniany jest jako zawsze skory do wszczynania sporów, jest zawsze określany jako nienawistny wszystkim. Dotyczy to nie tylko Tersytyesa, lecz zostaje tak nazwany także przez Agamemnona Achilles (I 176–177), przez Idomeneusa Ajas, syn Ojleusa (XXIII 483), a przez Dzeusa bóg Ares (V 890–891). Inna rzecz, że dynamika sporów jest tak gwałtowna, że adwersarze łatwo przechodzą do tak ciężkich oskarżeń<sup>323</sup>. Trudne do wyjaśnienia jest sprecyzowanie szczególnej nienawiści między Tersytesem a Achillem i Odysusem. Wyjaśnienie, że nienawiść stanowi tu synonim pogardy, jaką obdarzają podłego Tersytyesa dwaj najbardziej heroiczni bohaterowie, wydaje się niewystarczające. Jest wielce niezrozumiałe, dlaczego Tersytes miałby być nienawistny Achillesowi, którego interes w tej chwili reprezentuje, którego argumenty ze sporu z Agamemnonem zostają podtrzymane, a nawet wzmocnione, i który został nazwany przez Tersytyesa kimś dużo lepszym od Agamemnona (sam Achilles przedstawia się jako nie gorszy od Agamemnona). Szkoła neoanalizy podsuwa rozwiązanie tego problemu przez odwołanie do tradycji epickiej znanej z *Aithiopydy*, w której występuje wspomniany już konflikt między tymi dwoma bohaterami<sup>324</sup>.

Scena konfliktu Achilleusa z Tersytesem, w której zganiony Achilles zabija swego adwersarza, znajduje jednak swoją paralelę nie tylko w scenie konfliktu Odyszeusza z Tersytesem w II księdze *Iliady*, w której Odyszeusz pobił berłem Tersytyesa za jego napaść słowną na Agamemnona, lecz także w scenie *Odysei*, kiedy Odyszeusz wchodzi w spór z żebrakiem Irosem zakończony pojedynkiem pięściarskim. W *Aithiopydzie* według przyjmowanej powszechnie wersji Achilles zabija Tersytyesa ciosem pięści<sup>325</sup>. Analogicznie Odyszeusz pokonuje Irosa jednym ciosem. Nie zabija go, lecz chwilę wcześniej zastanawia się, czy nie wymierzyć Irosowi od razu tak silnego ciosu, że zadałby nim śmierć. Z *Iliadą* z kolei łączy *Odyseję* opis wszczynającego spór adwersarza. Opis szpetoty Tersytyesa jest analogiczny do opisu Irosa (dwa najbardziej rozbudowane u Homera) — w obu obowiązuje konwencja opisu jambicznego<sup>326</sup>. Elementy te nie powtarzają się dzięki naśladownictwu, ale ich

<sup>323</sup> VAN WEES 1992, 89–91, 122–125.

<sup>324</sup> Jeżeli traktować Tersytyesa jako rywala bohatera epickiego prezentującego cechy przeciwne do etosu heroicznego, jak Syrdon czy Loki (cf. przyp. 319), wrogi stosunek do niego ze strony Achilleusa i Odyszeusza, protagonistów epickich, może wynikać z samej koncepcji tej postaci, typowego jej uformowania w eposie.

<sup>325</sup> *Schol. in Lycophronem* 999 ἀνεῖλεν αὐτὸν πλῆξας κονδύλῳ· οἱ δὲ τῷ δόρατι ‘zabił go uderzeniem pięści, według innej wersji ciosem włóczni’. Scholiasta optuje w innym miejscu za uderzeniem pięścią: κατ’ ἐμὲ δὲ καὶ τοὺς λοιποὺς κονδύλῳ.

<sup>326</sup> Scholia podają dwie wersje wypadku, który przyczynił się do kalectwa Tersytyesa. Obydwa umieszczają go w czasie Polowania na Dzika Kalydońskiego: ΣcT II. 2, 212, powołując się na Ferekydesa, przekazują, że powodowany strachem uchylił się od udziału w polowaniu, w wyniku czego Meleager zrzuca go ze skały, natomiast ΣA do tego samego miejsca, powołując się na autorytet Euforiona, mówią o opuszczeniu przez Tersytyesa wyznaczonego stanowiska, które zamienił na bezpieczniejsze, za co był ścigany przez rozgniewanego Meleagra, by w końcu spaść z urwiska. Można mieć wątpliwości, czy Tersytes z sagi etolskiej i ten z Cyklu Trojańskiego to ta sama osoba (GANTZ 1993, 333). Podane przyczyny jego kalectwa istotnie wyglądają, jak dopasowanie postaci o tym sa-

przemieszanie wskazuje, że jest to pewien modalny schemat, a pieśniarza obowiązuje zasada, że może przetworzyć materiał tradycyjny, nie może jednak pominąć tradycyjnego elementu narracji.

Zagadką pozostają również treść i przyczyna zarzutów Tersytyesa. Ze streszczenia Proklosa dowiadujemy się, że Tersytes zganił Achillesa z powodu spraw miłosnych między nim a Pentezyleją, królową Amazonek, niedawno przybyłą na pomoc Trojanom, lecz zabita przez Achillesa. Kwintus ze Smyrny w swojej późnej adaptacji historii Wojny Trojańskiej przedstawia romantyczną historię, jak to Achilles zakochał się w zabijanej Amazonce.

Wersja *Aithiopydy* może zawierać pierwiastek historii romantycznej występującej u Kwintusa ze Smyrny; nie jest to tak całkiem niemożliwe, w *Iliadzie* Agamemnon i Achilles deklarują nieobojętność uczuciową dla Chryzejdy i Bryzejdy, choć może nie miała tak romantycznego charakteru. O miłości mówią jednak i Apollodor: ὅστις μετὰ θάνατον ἐρασθεὶς τῆς Ἀμαζόνος κτείνει Θερσίτην λοιδοροῦντα αὐτὸν. ῥο [jej] śmierci zakochawszy się w Amazonce [Achilles] zabija Tersytyesa, który go łązał, i *Scholia in Lycophronem* 999: μετὰ θάνατον Πενθεσιλείας ἠράσθη αὐτῆς ὁ Ἀχιλλεύς, ὁ δὲ Θερσίτης λαθῶν ἐξώρυξε τοὺς ὀφθαλμοὺς αὐτῆς, ὁ δὲ νεανίας ὀργισθεὶς ἀνείλεν αὐτόν. ῥο śmierci Pentezylei Achilles zakochał się w niej, a Tersytes ukradkiem wyłupił jej oczy. Młodzieniec wpadłszy w gniew zabił go.

Scholia te podają jednak jeszcze inną dość zagadkową informację, że gniew Achillesa dosięgnął go:

μηδὲ διὰ ἐξορύξει τοὺς ὀφθαλμοὺς ἀλλ' ὅτι αἰσχροὺς λόγους κατ' Ἀχιλέως ἀπέριπτεν ὡς δῆθεν ἐρώντος συγγενέσθαι νέκρα τῇ Πενθεσιλείᾳ. ἀντιμηχάμενος γὰρ Ἀχιλλεύς ἐκείνη καὶ πολλὰ κίς ὕφ' αὐτῆς ἤττηθεὶς, μόλις δέ ποτε περιγενόμενος καὶ ἀνελὼν αὐτὴν θαυμάζων τὴν ῥώμην ἐκείνης ὁμοῦ καὶ τὸ κάλλος καὶ νεαρὸν τῆς ἡλικίας ἐδάκρυε καὶ τοὺς Ἕλληνας παρεκάλει ταφῆς ἀξιοῦν τὴν νεάνίδα. ὕφ' οἷς Θερσίτης συμπλάττων καὶ λέγων μίξεις ἀθέσμους καὶ ἔρωτας γρόνθω ὕφ' αὐτοῦ πλήγεις ἀναρῆται. Διομήδης δὲ ἀνεψιαδὸς ὑπάρχων Θερσίτου, χολωθεὶς ἔνεκα τούτου ἐκ τοῦ ποδὸς ἐλκύσας τὴν Πενθεσιλείαν εἰς τὸν Σκάμανδρον ἔριψε.

nie za to, że wyłupił oczy, ale za to, że obrzucił Achillesa hańbiącymi słowami, jakoby ten zakochany [wiedziony pożądaniem] współżył z trupem Pentezylei. Kiedy bowiem Achilles pojedyńkował się z nią, kilkakrotnie zdobyła przewagę [?], acz z trudem w końcu okazał się od niej lepszy i zabił ją. Podziwiając jej siłę/męstwo, a w nie mniejszym stopniu jej młodzieńczą urodę, zapłakał i wezwał Greków, żeby uczcili dziewczynę pogrzebem. Na tych [uroczystościach?] Tersytes

mym imieniu do homeryckiego obrazu Tersytyesa-kaleki. W swoim artykule o Tersytesie (ZIELIŃSKI 2004) wyraziłem pogląd, że o ile możemy identyfikować Tersytyesa *Iliady* i *Aithiopydy* z herosem sagi etolskiej, o tyle zniekształcenie jego ciała u Homera wynika z podporządkowania jego wizerunku funkcji, jaką pełni w scenie zgromadzenia — używającego nagany poety jambicznego, którego karykaturalny wygląd wiąże się w powszechnym wyobrażeniu z charakterem jego przynoszących hańbę słów. Dzisiaj myślę, że ułomność Tersytyesa może być elementem tradycji, a Homer mógł jedynie wykorzystał jego wygląd do roli, jaką odgrywa w scenie zgromadzenia, odbierając mu heroiczną przeszłość. Homer dość regularnie przemilcza ważne koleje losów pobocznych bohaterów, jak np. istotę mitu o Niobe, koniec Bellerofonta czy udział Ankajosa w polowaniu na Dzika Kalydońskiego (być może dochodzi tu również do kontaminacji z bohaterem arkadyjskim o tym samym imieniu, GANTZ 1993, 332).

zmyśla [knuje?] i mówi o występnych stosunkach płciowych i chuciach, uderzony jednak przez niego [Achillesa] pięścią zostaje zabity. Z kolei Diomedes będący bratankiem Tersytyesa, rozgniewany z tego powodu ciągnie za nogę Pentezyleję i wrzuca do rzeki Skamander.

Wersja, na którą powołuje się scholiasta, różni się od wersji Proklosa: tam pogrzebu mieli dokonać Trojanie. A zatem w tamtej wersji Tersytes wygłasza swoje obelgi pod adresem Achillesa na zgromadzeniu, ponieważ takie zarzuty przedstawia się w tamtej społeczności jedynie publicznie. Wyłupienie oczu Amazonki w poprzedniej wersji „ukradkiem” (λαθῶν) burzy kontekst społeczny tej historii. Ta ostatnia wersja przedstawia jednakże ślady bardzo pierwotnych wyobrażeń i być może pierwotnego ukształtowania tego lub innego, podobnego mitu. Zarzut nekrofilii nie jest bowiem taki niedorzeczny, jeżeli zwrócimy uwagę na kontekst kulturowy mitów o Amazonkach. Właściwie wszystkie opowiadania o spotkaniach herosów z Amazonkami kończą się śmiertelną walką, w której królowa Amazonek ginie. Pokonanie Amazonki mogło się wiązać z pohańbieniem jej zwłok przez gwałt na niej. Jeżeli założyć takie podłoże historii o kontakcie fizycznym Achillesa z zabita Pentezyleją, możemy stwierdzić, że Achilles zachowuje się w sposób typowy dla herosa zabijającego królową Amazonek. Opowieść epicka „fabularyzuje” jednak to zachowanie, dodając motyw zauroczenia Achillesa pięknnością dziewczyny.

Dalej jednak trudny do zrozumienia jest powód nagany (*psogos*) Tersytyesa. Jeżeli przyjąć wersję o wykluciu przez niego oczu Pentezylei, Tersytes dołącza się do pohańbienia zwłok albo to on bierze na siebie zmacę hańbienia zwłok. Takie rozwiązanie miałoby jednak sens, gdyby Achilles nie dopełnił rytuału gwałtu na Amazonce, a nieokreślone powody uczuciowe lub moralne kazałyby mu sprzeciwić się pohańbieniu zwłok. Ta wersja zakładałaby refleksję Achillesa, który w *Iliadzie* jest bohaterem nieumiejącym się pohamować przy profanowaniu zwłok Hektora.

Jeżeli jednak przyjmujemy wersję, w której Tersytes posłużył się wobec Achillesa jedynie napaścią jambiczną — bronią prezentowaną również w *Iliadzie* — stać za nią musiał najprawdopodobniej krytyczny stosunek do postępków Achillesa. Celem szyderstwa jambicznego jest występowanie przeciwko komuś, kto działa na szkodę społeczności. Czyn zatem Achillesa musiał być uznany przez Tersytyesa za naganny moralnie. Amazonka jest wrogiem, dlatego nie należy się w niej zakochiwać, ale dlaczego krytykowałby rytualny gwałt czy raczej czynił z takiego gwałtu zarzut. Możemy tu mieć do czynienia z mitem poświadczającym odchodzenie od dawnych zwyczajów i rytuałów, analogicznym do opowieści z Cyklu Tebańskiego o obrzydzeniu Ateny wywołanym postępkami Tydeusa, wypijającego mózg zabitego wroga, lub do mitu obrazującego odchodzenie od składania bóstwu przebłagalnych ofiar z ludzi, czego przykładem jest choćby mit o Ifigenii<sup>327</sup>. Zabicie Tersytyesa jest zatem więcej niż nieusprawiedliwione. Atak na Achillesa został bowiem podjęty w interesie całego wojska. Bunt wojska nie jest więc spowodowany jedynie niedo-

<sup>327</sup> ZIELIŃSKI 2010.

puszczalnym zabójstwem ziomka, a odruch Diomedesa nie wynika jedynie z poszanowania więzów krwi.

Zebranie cech łączących wszystkie te sytuacje dotyczące działania Achillesa i Odysa pozwala na wyciągnięcie wstępnych wniosków, że w epickiej tradycji Cyklu Trojańskiego ważną rolę odgrywa braterskie zabójstwo popełniane przez młodego bohatera na jednym z Achajów. Postać ta jako antagonistą herosa jest przedstawiana w niekorzystnym świetle: albo jako pyszałek/blagier jak w przypadku Irosa i Tersytyesa z *Iliady*, albo jako oszczerca, ktoś, kto ganiąc, wykazuje brak heroizmu bohatera, przykład Tersytyesa z *Aithiopydy* i Palamedesa. Do zabójstwa dochodzi w przypadku konfliktu wywołanego przez ten drugi rodzaj postaci. Umieszczenie motywu braterskiego zabójstwa w kolejności fabuły epickiej wymaga jednak od nas jeszcze dokładniejszego rozważenia problemu nagany.

### Klątwa i przepowiednia w relacji z *psogos*

We wszystkich allomorfach schematu Achillesa ważną rolę odgrywają przepowiednie. Jak zauważyliśmy, są to właściwie dwie przepowiednie wiążące się nieustannie z sobą: alternatywa jego losu przedstawiona mu przed wyruszeniem na wyprawę i wielowersyjna wyrocznia przestrzegająca go przed zabiciem nadzwyczajnego wroga, która łączy się zazwyczaj z końcem działań wojennych, gdyż stanowi ona każdorazowo zapowiedź jego rychłej śmierci. Przepowiednie te służą wycofaniu się bohatera z walki, a rozważanie ich pogłębia rysunek psychologiczny tej postaci. Daje to możliwość odmalowania dramaturgii zdarzeń przez pieśniarza, w tej prostej bowiem strukturze (pojawia się superwróg — zabicie wroga) odwołanie do przepowiedni służy rozbudowaniu akcji.

Także inne wyrocznie pełnią ważne funkcje bazy konstrukcyjnej narracji epickiej. Stanowią jak gdyby punkt wyjścia logiki wydarzeń w eposie. W pierwszej pieśni Demodoka wyrocznia jest powiązana z motywem sporu inicjującym akcję pieśni: Agamemnon cieszy się ze sporu swoich wodzów, znając wyrocznię Apollona zapowiadającą dzięki temu zdobycie Troi. Spór wodzów stanowi więc wypełnienie warunku zdobycia miasta.

Taka wyrocznia pokrewna jest wyroczni uwarunkowania losu bohatera (*conditional fate*). Tego typu przepowiednię odnośnie do losu Odyseusza przedstawia w *Odysei* (v 288–289) Posejdon. Bóg zauważa go płynącego na tratwie i stwierdza, że dokonuje się właśnie przepowiednia, iż Odys przerwie pasmo swoich nieszczęść, bo dopływa do wyspy Feaków. Podobnie jedna z wersji epizodu Rezosa zakładała, że jeżeli napije się wraz ze swymi końmi ze Skamandru, pozostanie niezwyciężony. W tym wypadku jednak warunek nie został spełniony, Rezosa osiąga wcześniej śmierć. Przepowiednia jednak uruchamia w tej wersji historii cały mechanizm działania — obliguje Achajów do zabicia Rezosa.

Najważniejszą rolę w perspektywie całego Cyklu odgrywa przepowiednia o nieuchronności upadku Troi. Pieśń Demodoka wskazuje, że nie musiała to być jedy-

nie przepowiednia Kalchasa dana Achajom w Aulidzie, przedstawiająca dodatkowo długość trwania wojny<sup>328</sup>. Przepowiednię Kalchasa wspomina się w *Iliadzie* na drugim zgromadzeniu, na którym zostaje przytoczona przez Odyseusza starającego się zapanować nad zawróconym z ucieczki wojskiem i podnieść jego morale przed czekającą ich bitwą. Zaznaczona więc przed rozpoczęciem walk daje odbiorcom wizję pomyślnego końca zmagania bez względu na to, co się stanie. Należy przy tym pamiętać, że przepowiednie te są tylko objawieniem Διὸς βουλή ‘woli Dzeusa’<sup>329</sup>.

*In extenso* przepowiednie odgrywają jednak dużo mniejszą rolę, niż by się można spodziewać, porównując to chociażby z obfitością ich zastosowania u tragiczków lub Herodota. Ich funkcja została w utworach Homera stłumiona. W *Iliadzie* — jak widzieliśmy — wyrocznie ustępują innej motywacji wycofania się Achillesa z walki. W *Odysei* wyrocznia wspomniana przez Posejdoną ma charakter nawiązania do tradycji, w której mogła odgrywać większą rolę strukturalną (tu jest wspomniana, gdy kończą się trudy drogi powrotnej bohatera, a z zapowiedzi umieszczonych na początku utworu wiadomo, że musi trafić na ojczystą wyspę). Wydaje się, że wbrew powszechnej opinii we współczesnym Homerowi eposie oralnym, a może i we wcześniejszej fazie rozwoju eposu, rola wyroczni była większa i stosowano ją szerzej.

Dla zrozumienia systemu, w jakim ułożone są przepowiednie, musimy przyjrzeć się na moment funkcji pełnionej przez naganę (ψόγος, *psogos*) w eposie greckim.

Co prawda epos identyfikowany jest przez Arystotelesa jako rodzaj poezji pochwały (ἔπαινος, *epainos*), ale nagana odgrywa w nim niepoślednią rolę, stanowiąc nawet jego niezbędny element konstrukcyjny. Epika grecka nie wydaje się w tym względzie wyjątkiem, nagana wykorzystywana jest również chociażby w epice sanskryckiej. Podobnie jak w *Iliadzie* wzajemne obelgi przeciwników poprzedzają walkę. Prowokowanie przeciwników jest w zupełności uzasadnione w realnej walce przybierającej wygląd pojedynku, ponieważ prowadzić może do błędu przeciwnika, np. do wychylenia się zza tarczy w realiach achajskich. Czasami szydzi się z pokonanego wroga (najbardziej spektakularne jest szydzenie Patroklosa z trupa Kebrionesa, XVI 746–751)<sup>330</sup>. Użycie nagany może też nastąpić po bitwie w warunkach nierozstrzygniętego pojedynku, w których obelgi zastępują walkę. W epo-

<sup>328</sup> Kalchas miał także wedle Homera prowadzić okręty Achajów do Troi (I 71–72). Stoi za tym zapewne wielokrotne odczytywanie znaków wróżebnych, zezwalających na odbycie drogi.

<sup>329</sup> Kilkakrotnie Agamemnon powołuje się na obietnice i zapewnienia Dzeusa, że zdobędzie Troję, nigdy jednak nie przedstawia bliżej, w jaki sposób zostały złożone (II 112–113, IX 19–21). Informacja ta pojawia się przed przedstawieniem propozycji ucieczki. Przy trzeciej propozycji Agamemnona mamy do czynienia z modyfikacją: wspomniana jest obietnica Hektora, że zniszczy Achajów i ich okręty, złożona kiedyś na zgromadzeniu Trojan (XIV 44–48) (skąd jednak zna ją Agamemnon?!), oraz domniemanie wodza, że Dzeus przestał już wspierać Achajów (69–73).

<sup>330</sup> GRIFFIN 1980, 113–120 dostrzega wykorzystywanie szyderstwa w budowaniu patosu dyskursu homeryckiego.

sie indyjskim jest to scena nierozstrzygniętej walki Bhimy, jednego z Pandawów, z Karną, w *Iliadzie* na przykład obelgi Hektora wobec uchodzącego z walki Diomedesa (VIII 160–166).

W *Mahabharacie* obrzucanie kogoś obelgami może także pełnić specjalną funkcję. Na szczególną uwagę zasługuje scena wzajemnego znieważania się najważniejszych z braci Pandawów: Judhiszthiry i Ardżuny<sup>331</sup>. W VIII księdze *Mahabharaty* Ardżuna przed czekającym go zasadniczym pojedynkiem z Karną udaje się do namiotu najstarszego brata, obawiając się o jego życie i zdrowie. Judhiszthira, który sądzi początkowo, że już jest po zapowiedzianej przepowiedni walce, rozczarowany obrzuca Ardżunę obelgami. Zarzuca mu tchórzostwo, posuwając się tak daleko, że wzywa Ardżunę, by oddał swój cudowny łuk Gandiwę, którym ma zabić Karnę, w ręce kogoś godniejszego. Ardżuna wpada w wielką rozterkę, ponieważ poprzysiągł zabić każdego, kto zasugeruje mu oddanie łuku, nie chce też popełnić zbrodni zabójstwa brata. Jednakże pod wpływem rady Kriszny decyduje się na obrzucenie Judhiszthiry obelgami. Zdaniem Kriszny obraźliwe słowa będą miały tę samą wartość, co zabicie go. Ardżuna zarzuca bratu tchórzostwo, wylegiwanie się w łóżu małżeńskim i chorobliwą skłonność do hazardu. Następnie zgodnie z prezentowanym w eposie etosem zostaje mu popełnienie samobójstwa za wypowiedzenie tak niegodnych słów. Ponownie rada Kriszny zapobiega nieszczęściu — posłuszny jej Ardżuna wygłasza pochwałę samego siebie. Przede wszystkim jest najlepszym łucznikiem i rozprawił się z połową armii wroga (zostawmy na boku jego przechwałki kosmicznego wymiaru, że dokonał podboju świata i że może zniszczyć cały wszechświat). Po tym samochwalstwie prosi Judhiszthirę o wybaczenie i następuje pojednanie braci.

Joanna Sachse ocenia, że ta wymiana obelg między braćmi wprowadzona została jako „komentarz” do podobnej wymiany zdań między szykującym się do walki z Ardżuną Karną a jego woźnicą Śalją. Śalja, zmuszony do tej funkcji prawem wdzięczności za nieświadomie doznane dobrodziejstwo zarzuca mu w oczy wszystkie tchórzliwe postęпки. „Karna zaś chełpi się ponad wszelką miarę, zapewniając, że z łatwością pokona Ardżunę, Krisznę i w ogóle całą armię Pandawów”<sup>332</sup>. Sachse wnioskuje z porównania dwóch scen, że Śalja wypowiedzeniem nagany symbolicznie „zabija” Karnę, a ten, przeciwstawiając naganie samochwalstwo, dokonuje jakby samobójstwa. Takie odebranie racji Karnie pozbawia go szans w walce z Ardżuną i zapowiada porażkę w pojedynku oraz śmierć.

Ważąc się na pewną profanację względem sanskryckiego tekstu i pozbawiając go religijnej interpretacji hinduistycznej, którą jest nasiąknięty, przyjrzyjmy się samemu schematycznemu układowi scen, porównując je z epiką grecką. Zarzuty, które przedstawia Ardżuna Judhiszthirze, mają wiele wspólnego z zarzutami Achilleusa wobec Agamemnona. W eposie greckim stanowią one mimo konkretyzacji

<sup>331</sup> SACHSE 2004. Jest to jednak temat jeszcze mało zbadany.

<sup>332</sup> *Ibidem*, 221.

i finezji języka Achillesa typowy zestaw zarzutów jambicznych. Są to: 1) tchórzstwo — analogicznie w obu utworach przedstawione nie jako ucieczka z pola boju, lecz jako pozostanie w obozie, zarówno Achilles, jak i Ardżuna zarzucają bowiem adwersarzowi przebywanie w namiocie, 2) nadmierne uprawianie miłości fizycznej — w eposie indyjskim taką proweniencję ma chyba zarzut leżenia w łóżu małżeńskim przez Judhiszthirę, oraz 3) pełniący w greckiej poezji nagany podstawową funkcję zarzut zachłanności/obżarstwa prowadzący do sięgania po nie swoje lub po to, co się komuś nie należy: opilstwo Agamemnona, sięganie przez niego po cudze branki — w *Mahabharacie* odpowiada mu zarzut dysponowania przez Ardżunę łukiem, którego nie jest godzien, czyli też mu się nie należy, nie zasługuje na niego<sup>333</sup>.

Bratobójczy mord powstrzymuje w obu wypadkach interwencja boska, różnica polega na tym, że Kriszna, pełniąc funkcję woźnicy Ardżuny, obecny jest cieleśnie przy rozmowie, a Atena zjawia się w ostatniej chwili widoczna tylko dla Achillesa (I 198). Kriszna jest jednak również bogiem. W obu eposach zaznaczona jest rozterka bohaterów, obaj też są posłuszni radom bóstwa. Obaj decydują się na zastąpienie zabójstwa rzuceniem obelg w twarz i obaj ulegają pokusie samochwalstwa. Znamienna jest różnica w tej ostatniej kwestii: w eposie homeryckim wychwalanie swoich zasług nie stanowi niczego zdroźnego, natomiast w eposie indyjskim raz samochwalstwo jest właściwe, a raz niedopuszczalne. Zasadnicza różnica strukturalna polega na tym, że bracia Pandawowie godzą się i wybaczą sobie, a Ardżuna wyrusza na decydującą rozprawę z Karną, natomiast Achilles wycofuje się z walki i do pogodzenia z Agamemnonem muszą zajść inne okoliczności, które umożliwią jego powrót i ostateczną rozprawę z Hektorem. Co ciekawe, wahając się, czy przeciwstawić się w pojedynku Achillesowi, Hektor obawia się nagany Polidamasa, wobec którego wcześniej przechwalał się, a nie posłuchawszy jego rad, skazał armię na klęskę. Stanowi to w pewnej mierze paralelę do ganienia Karny przez Śalję.

Sprawę cudownego łuku Gandiwa pozostającego w ręku Ardżuny możemy odnieść do jeszcze głębszych pokładów Cyklu Trojańskiego. W tradycji cyklicznej tylko cudowny łuk Heraklesa może pokonać Parysa. Znajduje się on w ręku Filokteta, którego rola w zachowanym kształcie Cyklu nie odpowiada roli Ardżuny w *Mahabharacie*. Zostaje mu jednak na krótko odebrany, by wrócić mógł do niego jako do jedynego, który może nim dysponować.

W *Iliadzie* nagana pełni funkcję bodźca napędzającego akcję. Pociąga za sobą następstwo zdarzeń, po tym jak akcja przystaje w martwym punkcie. Typowym sposobem zaangażowania nagany jest poprzedzenie *psogos* w świecie ludzkim uprzednim zastosowaniem go w świecie bogów. W księdze IV *Iliady* Agamemnon przebiega szeregi achajskie, zagrzewając do walki i łajając stroniących od niej (IV 231–249). Następnie zwraca się kolejno z pochwałą i naganą do swoich wodzów po wyprowadzeniu armii na pole bitwy. Chwali Idomeneusa (IV 257–264), Ajasów (IV 285–291), Nestora (IV 313–316), a gani Menesteusa i Odyseusza (IV 338–348)

<sup>333</sup> Typologia zarzutów jambicznych: ZIELIŃSKI 2004 i 2010.



oraz Diomedesa (IV 370–400). Ta nagana poprzedzona jest w strukturze poematu naganą, z jaką zwrócił się Dzeus do Hery i Ateny (IV 7–19). Skłania ona boginie do rozniecenia walki między ludźmi. Analogicznie później Agamemnon za pomocą nagany wpływa na swoich wodzów, by przypuścili atak na wroga. A zatem to *psogos* zmusza bogów i bohaterów do działania.

Jeśli chodzi o charakter tych nagan, w *Iliadzie* są to dworskie kpiny w świecie bogów i zazwyczaj wyważone nagany w świecie ludzi (połączone z zachowaniem szacunku zarówno dla swoich, jak i wrogów). Rzadko napotyamy gwałtowniejsze formy. Nagana wśród swoich może wywołać spór i konflikt, dlatego jest unikana. Dzięki temu uwypuklony jest jeden konflikt — Achillesa z Agamemnonem, w którym nagana ujawniła się bez ograniczeń. Można by zatem postawić tezę o stępieniu ostrza *psogos* w toku ewolucji epiki. Albowiem we wcześniejszej epice — przedhomerowej — nagana przyjmowała gwałtowniejszy wymiar.

Łagodzenie sfery *psogos* widoczne jest chociażby w scenie konfliktu w *Iliadzie*. Spór nie prowadzi do zabójstwa, Achilles waha się jedynie, czy nie zabić Agamemnona, powstrzymuje go jednak Atena. Ofiarą gniewu Achillesa staje się nie Agamemnon, lecz cała armia. Dzieje się to jednak pośrednio rękami Dzeusa i Trojan. W *Iliadzie* ukaranie Tersytosa ma tylko znaczenie doraźne, nie powoduje żadnych konsekwencji w ciągu zdarzeń. Scena napastliwego szyderstwa Tersytosa w *Aithiopedzie* jest zastąpiona błazenadą w *Iliadzie*. Obydwie kończą się nieszczęśliwie dla wykonawcy. W *Iliadzie* nie „chroni” go więc błazenada, czyli udawanie lepszego przez gorszego, wręcz przeciwnie — staje się to pretekstem do pogardy. W obydwu przypadkach nie unika on kary, choć śmierć Tersytosa w *Aithiopedzie* zastąpiona zostaje pobicie w *Iliadzie*.

W strukturze epickiej nie mogło chyba jednak zabraknąć elementu gwałtownej reakcji na *psogos*. W *Iliadzie* następuje zdublowanie sceny zgromadzenia wojsk. W obu przypuszczony zostaje atak słowny na Agamemnona. Z ust Tersytosa padają wobec niego właściwie te same zarzuty co z ust Achillesa. Kara spotyka tylko Tersytosa. Biorąc pod uwagę analogię sceny konfrontacji Ardżuny z Judhiszthirą, ktoś, kto wypowiada takie ostre słowa, musi ponieść karę. Być może zatem Tersytes tylko po to dubluje Achillesa w oskarżeniach wobec „naczelnego wodza” (podobną funkcję do Agamemnona pełni Judhiszthira), by kara spadła na niego, a nie na Achillesa!

Christopher Brown dość przekonująco przedstawił, że termin ἴαμβος (*iambos*, jamb), odpowiadający poezji nagany, w swoich początkach odnosił się do klątwy<sup>334</sup>. „Złe słowo” krzywdzi człowieka, wykluczając go ze społeczności. Oznacza coś w rodzaju „śmierci cywilnej”, z której niełatwo się oczyścić, tak jak ze zbrodni. Nagana stosowana jest publicznie i ofiara traci dotychczasową cześć wobec słuchającej społeczności<sup>335</sup>.

<sup>334</sup> BROWN 1997, 30.

<sup>335</sup> ZIELIŃSKI 2004 i 2010.

Kłątwa pojawia się też kilkakrotnie w eposie archaicznym (także w eposach innych ludów, np. kłątwa pierścienia Nibelungów spadająca na Zygfrйда)<sup>336</sup>. W greckim początkowo odgrywała prawdopodobnie główną rolę w strukturze pieśni, z czasem — zdaje się — była zastępowana przepowiednią.

W IX księdze *Iliady* Fojniks próbuje przekonać Achillesa do przyjęcia darów Agamemnona i powrotu do walki, opowiadając historię Meleagra. Badacze dość łatwo uchwycili paralełę sytuacji Achillesa z przedstawionym przez Fojniksa losem Meleagra. Meleager obrażony odmawia udziału w walce. Homer przedstawia tu nieznaną skądinąd wersję mitu, prawdopodobnie własną innowację, świadomy jednak istoty mitu o Meleagrze przerywa tam, gdzie stosowanie paraleli losów byłoby już niemożliwe. Najważniejszym łącznikiem losów Achillesa i Meleagra jest śmierć zadana im przez boga Apollona. Wobec rozproszenia i ogromnej fragmentaryczności świadectw mitu o Meleagrze Gantz niesłusznie dochodzi do wniosku, że istniały dwie niezależne wersje jego śmierci: jedna mówiąca o roli Apollona<sup>337</sup> i druga wiążąca ją z zachowaniem jego matki Altai<sup>338</sup>. Te dwie wersje wcale nie muszą się wzajemnie wykluczać: Altaja mogła sprowokować swoim zachowaniem śmierć, którą zsyła na bohatera bezpośrednio Apollon. Zachowane źródła mówią jedynie o tym, że bóg zabija Meleagra, ponieważ sam sprzyja stronie przeciwnej w konflikcie między Etolami i Kuretami. Spowodowanie przez boga Apollona śmierci bohatera, która doprowadza w efekcie do jego heroizacji, stanowić może topos zakorzeniony w epice greckiej głębiej, niż wskazują na to jego allomorfy w Cyklu Trojańskim (Achilles, Patroklos, Neoptolemos). Śmierć z ręki Apollona spada na Achillesa nie tylko z tego powodu, że bóg ten sprzyja Trojanom — jest to tylko element układanki. Paralelnie do tych okazji jest wysoce prawdopodobne, że Meleager nie spotyka się oko w oko na placu boju z bogiem, lecz że bóg wspiera raczej czyn któregoś z jego przeciwników (Achilles też mówi o przepowiedni swojej śmierci zadanej tylko przez Apollona, ściśle rzecz biorąc, że zada mu ją strzała Apollona, XXI 278). Słabość rozgraniczenia Gantza polega także na tym, że grupuje on razem naprzeciw tej wersji zdarzeń świadectwa *Iliady* i Bakchylidesa (*Oda* 5). O ile obydwie źródła wskazują w różny sposób na inicjatywę Altai w sprowadzeniu śmierci na Meleagra, o tyle opowieść Fojniksa w *Iliadzie* łączy ją z wojną Etołów z Kuretami, w trakcie której najprawdopodobniej Meleagra spotyka śmierć. Fakt, że Fojniks nie wspomina o śmierci herosa i zdaje się w ogóle do niej nie nawiązywać, świadczy jedynie o przemilczeniu tego motywu, który byłby nieodpowiedni przy *exemplum*, mającym pobudzić Achillesa do działania. Mimo niedopowiedzenia ostateczne

<sup>336</sup> W epice celtyckiej kłątwa, którą dysponuje poeta-mędrzec *fili*, jest albo karą za niegodne postępowanie, albo bywa wykorzystywana jako szantaż wobec rycerzy i władców (przykłady: Cridenbél zmuszający Dagdae do oddawania mu swoich porcji posiłku lub Nede zmuszający króla Caiera, by oddał mu nóż obłożony tabu (*ges*) — *vide* NAGY 1999, 231 i CHADWICK/CHADWICK 1932, 97).

<sup>337</sup> Hes. fr. 25, 1–13 MW, *Greek Epic Fragments*, *Minyas* 5 MW = Paus. 10.31.3; Hes. fr. 280, 1–2 MW.

<sup>338</sup> GANTZ 1993, 331.

rozwiązanie tej historii może być obecne w świadomości odbiorców, którzy mogą odczuwać ironię w zastosowaniu jej do Achillesa i dystansować się od argumentów Fojniksa, wykazując większe zrozumienie dla uporu młodego bohatera<sup>339</sup>.

Dużo trudniejsze do pogodzenia są dwie wersje czynu matki Meleagra — Altai. Wedle *Iliady* przeklina ona syna za zabicie jej braci (wszystko wskazuje na to, że nie chodzi o mord, lecz o walkę na polu bitwy), wedle pozostałych źródeł wiadomość o śmierci jej braci wywołuje w niej tak gwałtowne oburzenie, że wrzuca do ognia polano, z którym według przepowiedni związany jest los syna. Kiedy był on jeszcze dzieckiem, dowiedziała się, że będzie żył tak długo, póki nie spłonie polano włożone do ognia. Altaja wyciągnęła wówczas polano z ogniska i ugasiwszy, schowała do skrzyni, skąd wyjęła je w krytycznej chwili. Prawdopodobnie Homer zastępuje motyw polana klątwą matki, tamten bowiem nie stanowi paraleli do sytuacji Achillesa oraz nie odpowiada *decorum* eposu<sup>340</sup>. Gantz zauważa, że sama klątwa jest niezbędną do wywołania gniewu jej syna, a nie do sprowadzenia na niego śmierci<sup>341</sup>. Rzeczywiście klątwa służy nie tyle pozbawieniu Meleagra życia, ile powstrzymaniu go od udziału w walce. Tak więc funkcja jej odpowiada funkcji, jaką w schemacie wstrzymania się od walki Achillesa pełni przepowiednia. Niemniej jednak klątwa Altai wyraźnie sprowadza śmierć na Meleagra, IX 565–572:

τῆ ὄ γε παρκατέλεκτο χόλον θυμαλγέα πέσσω,  
 ἐξ ἀρέων μητρὸς κεχολωμένος, ἦ ῥα θεοῖσι  
 πόλλ' ἀχέουσι' ἤρᾱτο κασιγνήτιο φόνιοι,  
 πόλλα δὲ καὶ γαῖαν πολυφόρβην χερσὶν ἀλοία  
 κικλήσκουσ' Αἶδην καὶ ἐπαινήν Περσεφόνειαν,

<sup>339</sup> Odmienne stanowisko prezentuje GANTZ 1993, 329: „Pausanias assumed, as have others, that the Erinys destroyed him (10.31.3; so too ApB 1.8.3), but if he is irrevocably doomed his intransigence will become all too reasonable, and the loss of the proffered gifts scarcely of any consequence. Perhaps this point is simply to be overlooked for the sake of the story, but more likely (I think) we are meant to understand that when Althaia appeals to her son she recalls her curse (as she surely can); otherwise her appeal will have little point. If that is the situation, then Phoinix envisions a long-lived but giftless hero as an appropriate object lesson for Achilles”. Nie jest takie pewne, czy Altaja mogłaby cofnąć klątwę, a nawet jeżeli w wyobrażeniu Homera miała to zrobić, próbując przekonać Meleagra do powrotu do walki, nie oznacza to, że Homer zakłada przeżycie przez herosa wojny. Homer daje możliwości różnych rozwiązań akcji, ale nie może sprzeciwić się istocie mitu, w jego mniemaniu — przeznaczeniu. Tak jak pieśniarz może kształtować modalnie epizody z życia Achillesa, a nawet dodawać nowe, ale nie może zmienić jego losu — Achilles musi umrzeć w odpowiednim momencie pod Troją. Przed Meleagrem stoi nie tyle alternatywa losu Achillesa, ile warunek uzależnienia jego losu od przetrwania przedmiotu.

<sup>340</sup> HANSEN 1997, 452–453, 459–462 sądzi, że klątwa zastępuje w eposie niezwykle elementy bajki (*folk-tale*), którą adaptuje. Drugim na to przykładem, oprócz polana Meleagra (*Meleager*, AARNE/THOMPSON 1187), jest zastąpienie w typie opowieści ludowej zwanej *Oślepiiony olbrzym* (*The Ogre Blinded*, AARNE/THOMPSON 1137) motywu pierścienia, który olbrzym rzuca sprawcy swego oślepienia, a ten nierozważnie wkłada go na palec, nie wiedząc, że pierścień założony mówi: „Tu jestem” i można się go pozbyć dopiero, odcinając palec, klątwą, jaką rzuca Odysowi Polifem, poznając imię tego, kto go okaleczył (HANSEN 1997, 449–450).

<sup>341</sup> GANTZ 1993, 330.

πρόχῳ καθεζομένη, δεύοντο δὲ δάκρυσι κόλποι,  
 παιδί δόμεν θάνατον· τῆς δ' ἠεροφοίτις ἐρινὺς  
 ἔκλυεν ἔξ Ἑρέβεσφιν ἀμείλιχον ἦτορ ἔχουσα

Leżał więc przy żonie „przeżywając” swój gniew, co ból mu sprawiał,  
 zagniewany z powodu klątw matki, która do bogów  
 wznosiła wiele modłów bolejąc na zabitym bratem<sup>342</sup>,  
 i wiele razy biła rękami w ziemię żywiącą wiele stworzeń  
 wzywając Hadesa i przerażającą Persefonę,  
 siedząc na kolanach [w pozycji błagalnej], łzy padały na łono,  
 [prosiła], by dać śmierć synowi, a błędząca we mgłę Erynia,  
 która serce ma nieprześlągane, usłyszała ją z Erebu.

Rzucenie klątwy przez Altaję stanowi rozbudowany rytuał. Matce nie wymknęło się nieopatrzne słowo, lecz jej zabiegi mają charakter formalny. Takiego słowa nie można cofnąć, podkreśla to formularna charakterystyka Erynii. Homer sugeruje zatem śmierć Meleagra, lecz bezpośrednio do niej nawiązywanie jest mu niewygodne, bo mówienie o niej wprost czyniłoby przekonywanie Fojniksa absurdalnym, gdyż uzmysławiałoby Achillesowi, że jego powrót do walki przyniesie mu śmierć.

W przypadku modelu strukturalnego tej opowieści istotniejsze jest zastąpienie przepowiedni klątwą. Klątwa rzucona przez matkę, będąca życzeniem śmierci dla syna, odpowiada przepowiedni śmierci dostarczonej synowi przez matkę. Klątwa była częściej wykorzystywana w eposie jako element konstrukcyjny. Przykładowo w Cyklu Tebańskim kilkakrotnie stymuluje akcję, np. klątwa ojca, czyli Edypa rzucona na jego synów. Klątwa jak przepowiednia ciąży nad dalszym rozwojem nieszczęśliwych wypadków, implikuje tragizm akcji. Skoro *iambos* pierwotnie miał charakter i rolę klątwy, możemy przyjmować, że we wcześniejszym etapie rozwoju eposu bodziec nagany inicjujący akcję także przybierał formę klątwy. Być może jej pozycję przejmowała z czasem wyrocznia. W schemacie konstrukcyjnym obserwujemy bowiem podobną kolejność tematów: nagana–konflikt–braterskie zabójstwo–klątwa–heroiczna śmierć (*Thebaida*, epos o Meleagrze) oraz nagana–konflikt–braterskie zabójstwo–przepowiednia–heroiczna śmierć (*Aithiopida*, *Iliada*).

W *Aithiopidzie* konflikt powoduje zabicie Tersytesa (braterska śmierć), co powinno sprowadzić klątwę na Achillesa jako mordercę. Tu następuje jednak zmiana: Achilles zostaje ze zbrodni oczyszczony, a zamieszki w wojsku przeciw niemu zażegnane. Achilles ginie bohatersko na polu bitwy, ale nie ma to już związku z jego zbrodnią; związek ten zachowany jest natomiast w opowieści o Meleagrze: ginie na polu bitwy, ale w wyniku klątwy matki. Klątwa matki wydaje się również epickim ekwiwalentem wrzucenia do ogniska główki ucieleśniającej magicznie los Meleagra.

<sup>342</sup> We wszystkich innych źródłach antycznych mowa jest o zabiciu przez Meleagra braci Altai, stąd zwyczajowo przyjmuje się tłumaczenie atrybutywne κασιγνήτοιο ‘z powodu śmierci braterskiej’. Nie ma jednak u Homera żadnego potwierdzenia takiej konstrukcji, znajdowanej dopiero w tekstach klasycznych. Możliwe więc, że Homer zna wersję, w której zabity został jeden brat Altai.

Paralela losów Achillesa i Meleagra nie ogranicza się zatem do śmierci spowodowanej przez Apollona. Meleager miał być jak Achilles nie do zranienia i zabiła go dopiero strzała tego boga. Jeżeli, jak dowodziłem, opowieść zawarta w *Iliadzie* zakłada wiedzę o śmierci Meleagra, to nie jest ona przedstawiona w opowieści nazwanej przez Fojniksa κλέα ἀνδρῶν, tak jak nie jest przedstawiona w *Iliadzie* śmierć Achillesa. Podobnie bowiem jak *Iliada* opowieść o Meleagrze kończy się w takim momencie, że śmierć bohatera nastąpi zaraz po opowiedzianych zdarzeniach<sup>343</sup>.

W losach tych bohaterów uwidacznia się związek między narodzinami a śmiercią bohatera. Długość życia herosów pozostaje w związku z działalnością matki. W przypadku Achillesa jego śmierć — przepowiedziana mu przez matkę — zależy od specyfiki narodzin, gdyż urodził się jako śmiertelnik w wyniku podstępu Dzeusa, który poznał przepowiednię odnośnie do syna Tetydy, że jej syn będzie potężniejszy od ojca. Jego śmiertelność została więc wpisana we własny los od samego początku. Epickie wersje przedstawiają heroiczne ubóstwienie pośmiertne Achillesa, niewykluczone, że podobny los spotykał Meleagra<sup>344</sup>. Narodziny Achillesa przyjmują już pewną formę globalnego kryzysu, zakłócenia porządku świata (powoduje to już sam ślub śmiertelnika z boginią). Stanowią więc one pierwszą przyczynę wojny, w której przeznaczone mu będzie zginąć. Sama wojna przedstawiana jest w *Kypriach* także w wymiarze globalnym (uwolnienie Ziemi od nadmiaru ludzi, złośliwa rada Momosa powiązania bogini z człowiekiem). Tych rysów nie dostrzegamy jeszcze w Cyklu Etolskim.

Przepowiednia powstrzymująca Achillesa przed walką, mającą doprowadzić go do śmierci, nabiera w *Iliadzie* dodatkowego wymiaru alternatywy życia długiego lub krótkiego, ale zapewniającego sławę. Wybór dokonany przez Achillesa determinuje jego pozycję jako herosa, którego istotnym wyróżnikiem jest krótkotrwałość życia<sup>345</sup>, oraz bohatera eposu, któremu zapewnia nieśmiertelną sławę ἀφθιτον κλέος. W tym podstawowym wymiarze dostrzegamy podobieństwo do sytuacji Odyseusza w *Odysei*. Pobyt u Kalypso zapewnia mu bezpieczeństwo, lecz oznacza ono zapomnienie; Odys wybiera niebezpieczeństwo podróży powrotnej, które przynosi mu κλέος. Nimfa ofiarowuje mu nieśmiertelność, mimo to jest to równoznaczne z enigmatyczną śmiercią, która „skrywa” (znaczące jest imię nimfy „ta, która skrywa”, a więc przynosi śmierć i zapomnienie), oznacza „nieśmiertelność zapomnienia, pozbawioną κλέος”, jak rozwija tę myśl Dimock<sup>346</sup>. Obawiając się, że czeka go enigmatyczna śmierć w morzu, Odyseusz żałuje, że nie spotkała go śmierć na polu bitwy pod Troją, gwarantująca κλέος (v 306–310). Odyseusz balansuje między beczynnością przynoszącą niejednokrotnie przyjemność, lecz skazującą go na

<sup>343</sup> Taką możliwość zakłada również GANTZ 1993, 13–14: „Meleagros suffers nothing like the death Althaiia prayed for (unless we are to understand that this happens subsequently)”.

<sup>344</sup> Jedyne wzmianki mityczne, którymi dysponujemy, umieszczają Meleagra w Hadesie, lecz tam również przebywa Achilles w *Odysei*.

<sup>345</sup> SINOS 1975, 27–37.

<sup>346</sup> DIMOCK 1956, 57–58.

bycie „nikim”, a czynem narażającym go na niebezpieczeństwo, lecz przynoszącym sławę. Krok, na który się decyduje, przywraca mu tożsamość, manifestując jego metaforyczne odrodzenie lub przywrócenie do życia, zobrazowane powrotem ze Świata Umarłych oraz wyjściem z grotu Kalypso i Polifema<sup>347</sup>. Obaj bohaterowie zatem dokonują wyboru czynu i sławy, która za nim idzie, choć drogi do niej wiodące są różne.

### Memnon

Swego rodzaju testem do sprawdzenia zarysowanej powyżej koncepcji niech będzie prześledzenie wątku Memnona, stanowiącego według Proklosa partię *Aithiopydy*. Kolejność zdarzeń, jaka wiąże się z losami tego bohatera pod Troją, oddaje w całości pełni naszkicowany przez nas model tradycyjnego budowania pieśni Cyklu Trojańskiego etapu końca wojny:

- a) przybycie sprzymierzeńców: Memnon przybywa pod Troję na czele Etiopów;
- b) aristeja ich wodza: jego wyczyny są zaznaczone przez źródła sumarycznie, co wskazuje, że istotna była tylko liczba pokonanych przez niego bohaterów, a nie ich jakość, tzn. nie zabija nikogo istotnego dla całej fabuły Cyklu;
- c) sytuacja kryzysowa: zaznaczająca się jako klęska lub problemy Achajów wynikające z zaangażowania się w walkę Etiopów z Memnonem na czele, zostaje pogłębiona przez wycofanie się z walki Achillesa pod wpływem wyroczni;
- d) wreszcie bohaterska śmierć ważnego Greka z ręki Memnona: jest nim Antilochos pełniący jak w *Iliadzie* funkcję przyjaciela Achillesa;
- e) powrót Achillesa do walki: oznaczający też śmierć Memnona;
- f) pogrzeb pokonanego wroga: pogrzeb Memnona wiąże się z jego apoteozą, matka, bogini Eos, zabiera go ze stosu pogrzebowego i niesie do krainy Etiopów, czyniąc go nieśmiertelnym;
- g) cel narracji: ten ciąg wydarzeń przybliży śmierć Achillesa, który ginie zabity przez Parysa i Apollona.

Narracja zaczyna się od przedstawienia splendoru wodza wrogów. Wraz z jego pojawieniem się i kolejnymi sukcesami bez wątpienia narasta groza, aż pojawić się musi nastrój przygnębienia wywołany u słuchaczy beznadziejną sytuacją Achajów. Przygnębienie przeradza się w dramatyzm, gdy decyzja Achillesa owocuje śmiercią Antilochosa. Stanowi ona jednak impuls do odmiany losu, gdyż zmusza Achillesa do powrotu na pole bitwy. Narasta jednak obawa o los najlepszego z Achajów. Walka Achillesa z Memnonem stanowi punkt kulminacyjny akcji. Napięcie wytworzone jednak zostaje nie przez stopniowanie dramatyzmu, lecz przez nagromadzenie zewnętrznych przejawów wyjątkowości bohaterów stających do tego pojedynku. Pod uwagę brane jest:

<sup>347</sup> *Ibidem*; *vide etiam* BREED 1999; NEWTON 1984. Cf. AUSTIN 1983.

- 1) dotychczasowe pasmo sukcesów obu bohaterów, którzy jawią się jako niepokonani, a nawet niezwycześzeni dzięki ochronie magicznej;
- 2) przywdzianie przez nich cudownych (niebiańskiego pochodzenia) zbroi, dysponowanie równie magiczną bronią i końmi;
- 3) wsparcie bohaterów przez boskie matki — Tetydę i Eos.

Siły są zatem wyrównane, ale i spotęgowane do granic możliwości. Neoanaliticy uważają, iż w tym momencie następowwała scena, w której Dzeus kładzie na szalach wagi losy bohaterów, na tej podstawie, że niezachowana tragedia Ajschylosa *Psychostasia* miała, wedle świadectwa Plutarcha (*Moral.* 17a), przedstawiać scenę ważenia dusz Achillesa i Memnona. Przeważa zgodnie z przeznaczeniem szala z losiem Memnona, wobec czego musi on umrzeć<sup>348</sup>.

Ten prymitywny typ dramaturgii pojedynków pojawia się dość często w narracjach epickich i wymaga bliższego omówienia, zanim przejdziemy do dalszego dyskursu. Pieśniarz epicki kieruje się zawsze pragnieniem skupienia na swoim wykonawstwie uwagi słuchaczy. Osiągnąć to może przez to, że przedstawi im historię nieporównywalną z niczym innym, najlepiej z niczym, co dotychczas słyszeli. Wracamy więc do wielokrotnie już podejmowanej kwestii wyolbrzymiania. Kluczową sceną eposu jest scena pojedynku bohatera z jego głównym adwersarzem. Pieśniarz przygotowuje się do niej, kreśląc rysunek niezwykłości mających się spotkać bohaterów. Wyeksponowana zostaje ich niezwykła dzielność i siła. Obaj wyposażeni zostają w cudowne atrybuty, zwłaszcza te służące do walki, jak broń, zbroja, konie<sup>349</sup>. Siły są tak wyrównane, że walka nie może być rozstrzygnięta. W decydującej chwili, zazwyczaj gdy zagrożone jest życie bohatera, szalę przechyla wsparcie udzielone mu przez jakieś bóstwo. Może to mieć charakter pomocy bezpośredniej w akcji militarnej, rady bądź oszukania przeciwnika.

Gwoli przykładu prześledźmy serbską pieśń o *Królewiczu Marko i rozbójniku Musie*. Musa przedstawiony jest jako renegat, który terroryzuje ludność przymorza, na którego jednak sułtan nie może znaleźć sposobu: pokonał tysięczne wojsko wezyra, pokonał też wszystkich śmiałków pragnących się z nim zmierzyć. Ostatecznością jest odwołanie się do pomocy Marka, ale jest on wynędzniały i słaby przez długoletni pobyt w więzieniu. W karczmie odzyskuje jednak siły, co wyraża się cudowną prezentacją jego mocy — wyduszeniem kropli soków z suchego dREW-

<sup>348</sup> PESTALOZZI 1945, 11–15, SCHADEWALDT 1951, 160–166, KULLMANN 1960, 32–34, 316–320; o teź tragedii Ajschylosa i jej związkach z *Aithiopidą* WEST 2000. Obraz ten trochę kłóci się z naszymi wyobrażeniami, zwykliśmy bowiem uważać, że jeżeli coś jest cięższe, to przeważa, zwycięża. Tu jest odwrotnie, ale wiąże się prawdopodobnie z postrzeganiem Ziemi, do której ciągnie szala los człowieka, jako miejscem jego pochówku; w głębi niej znajduje się Kraina Umarłych.

<sup>349</sup> Taki przeciwnik bohatera epickiego stanowi typ bohatera-wojownika. Pierwotnie jednak był to potwór: smok, olbrzym, ogr, który charakteryzował się z natury siłą/mocą magiczną potężniejszą od bohatera. Bohater pokonuje go jednak dzięki jakiemuś szczegółowi przechylającemu szalę na jego stronę. Może to być cudowny artefakt, może to być akt nadzwyczajnej odwagi, może też być to podstęp, którego nie spodziewa się potwór po niedorównującym mu posturą i siłą bohaterze.

na dereniowego w ściśniętej dłoni. U kowala Nowaka Marko zaopatruje się w niezwykłą szablę, którą jest w stanie przeciąć kowadło. Okazuje się jednak, że kowal wykuł wcześniej jeszcze lepszą szablę Musie. Gdy dochodzi do walki, bohaterowie kolejno kruszą na sobie kopie, szable i buzdygany. Kiedy roztrzaskała się broń bohaterów, chwycili się za bary, jednak:

Trafił junak na swego junaka!  
Znalazł Marko Musę rozbójnika!...  
Ani może Musa dać Markowi,  
Ani Marko może Musie rady!

Górę zdaje się jednak brać w końcu Musa, który siada Królewiczowi na pierśiach. Wtedy ze skargą zwraca się Marko do Wiły mieszkającej w niebiosach, że przybiecała mu pomoc w krytycznej sytuacji<sup>350</sup>. Wiła doradza Markowi użyć noża, którym rozpruwa on rozbójnika. Wsparcie boskie nie stanowi nigdy ujmę dla bohatera epickiego, jest raczej potwierdzeniem słuszności jego działań (zazwyczaj w interesie grupy) i bohater epicki prezentuje się zawsze jako wybraniec bogów.

Historia Memnona zawiera wszystkie elementy zakreślonego w wymienionych paragrafach schematu. U podstaw tego wniosku są wyniki badań neoanalityków wykazujących pokrewieństwo scen Homerowych z *Aithiopidą*. Spotkały się one z szeroką krytyką, o której już wspomniałem, powodującą jednak, że „sprawie Memnona” musimy przyrzeć się bliżej. Polemikę między stanowiskiem neoanalizy a teorii oralnej przedstawiłem we wstępie. Z intrygującą krytyką w stosunku do obu opartą na analizie tego właśnie zagadnienia wystąpił też Martin L. West<sup>351</sup>. Niech posłuży ona jako punkt odniesienia w wypadku mojego stanowiska.

W pokrótce podanym rozumowaniu West odrzuca zasadność opierania fabuły trzeciej części *Iliady* na partii *Aithiopidy* zwanej zwyczajowo *Memnoidą*. Zdaniem neoanalityków przedstawiony tam pojedynek Achillesa z królem Memnonem, stoczony po śmierci Antilochosa, syna Nestora, a przyjaciela Achillesa (pojedynek zwycięski dla Achillesa, lecz będący przesłanką jego rychłej śmierci), stanowił wzór dla walki Achillesa z Hektorem po śmierci Patroklosa, jak też samego Patroklosa z Sarpedonem. Śmierć Patroklosa przy Skajskiej Bramie jest również analogiczna do śmierci Achillesa przedstawionej w *Aithiopidzie*. West twierdzi, że słabością koncepcji pierwotności *Memnoidy* jest postać samego Memnona. Memnon w ogóle nie był wzmiankowany w *Iliadzie* i wyjaśnienia neoanalityków tego przemilcze-

<sup>350</sup> „Gdzieżeś ty dziś? Wiło posiestrzymo!  
Gdzież dziś jesteś? bodaj cię ubiło!  
Krzywoś mi się ondy zaklinała,  
Jeśli ciężko przyjdzie kiedy na mnie,  
Że z pomocą będziesz mi w złej doli” (tłum. R. Zmorski).

W zachowanych pieśniach o królewiczu Marku nie znajdujemy jednak sytuacji zobligowania się Wiły do pomocy bohaterowi.

<sup>351</sup> WEST 2003.



nia przedstawiają się, jego zdaniem, dość naiwnie. Zdaniem Pestalozziego Homer ogranicza się w swych antycypacjach jedynie do śmierci Achillesa i upadku Troi. Sprzeciwiają się temu drobiazgowo wyliczone przez Kullmanna *posthomerica* zawarte w *Iliadzie*. Schoek z kolei stwierdza, że dla bohaterów *Iliady* Memnon jeszcze nie istnieje, gdyż jeszcze nie przybył pod Troję. „Ale dlaczego” — pyta West — „poeta nie zabrał go pod Troję, jeśli ma on odgrywać tak znaczącą rolę w historii poprzedzającej śmierć Achillesa? Kontyngent Lykijczyków jest tam od początku: dlaczego nie miałyby być Etiopów?” W *Iliadzie* nie wspomina się o armii Etiopów, wyjaśnia West, ponieważ w *Iliadzie* jest to lud żyjący na krańcu świata, nad brzegami Okeanosu, lud mityczny, z którym niekiedy uczują bogowie. Żyją zatem bez styczności z resztą ludzkości. West twierdzi: „Pomysł, że ich [Etiopów] wojsko miałyby zaangażować się w walkę w końcowej fazie Wojny Trojańskiej, jest stosownie do pojęć *Iliady* równie fantastyczny jak pojawienie się na polu walki legionu Feaków lub Hiperborejczyków”. Konkluzja Westa jest prosta: twórca *Iliady* znał historię śmierci Achillesa przy Skajskiej Bramie i dalszych wypadków przedstawionych w *Aithiopidzie*, lecz nie znał ani postaci Memnona, ani epizodu z nim związanego.

Nad sądem Westa zaważyło w znacznej mierze zakorzenione w nauce przekonanie o wtórnej fantastyczności świata epiki cyklicznej. Że jest to przekonanie błędne, postaram się wykazać w rozdziale następnym. Sprawa racjonalizmu Homera i różnicy w tym względzie z poetami cyklicznymi wymaga zdecydowanie szerszego omówienia, dlatego też część argumentów musi znaleźć miejsce w innym kontekście. Dotyczy to kwestii obecności w eposie istot nadprzyrodzonych oraz unieśmiertelnienia Memnona, a po nim Achillesa, przedstawionego w streszczeniu *Aithiopidy*. Posłuży to wyjaśnieniu, dlaczego w *Iliadzie* nie znalazła się wzmianka o tym herosie. W tym miejscu ograniczę się do innych aspektów obecności Memnona pod Troją.

Drugi zarzut dotyczył tego, że Memnon miał być wodzem Etiopów, mitycznego ludu niemającego nic wspólnego z wydarzeniami pod Troją oprócz sporadycznych odwiedzin bogów, wabionych na składane dla nich hekatombę.

Jak wskazywałem w rozdziale pierwszym, wizyty bogów u Etiopów stanowią niezwykle ważny element konstrukcyjny *Iliady*, związany nie tylko z zasadą *Ringkomposition* rządzącą budową dzieła, lecz także z cyklicznym postrzeganiem czasu, któremu podporządkowana jest zarówno budowa poszczególnej pieśni epickiej, takiej jak *Iliada*, jak i struktura całej fabuły eposu. Dwunastodniowe okresy, w których bogowie przebywają u Etiopów, stanowią istotne elementy przestrzeni czasowej pierścieniowo otaczającej właściwą akcję utworu. Wydaje się nawet, że układ pieśni oralnej był podporządkowany periodycznym wyznacznikom czasu, zrozumiałym dla nas tylko do pewnego stopnia, a może i niezupełnie już czytelnym dla samego Homera.

W ucztach bogów z Etiopami nie należy widzieć izolowanych w narracji wypełniaczy przestrzeni dla wyznaczenia symetrii dzieła. Ich rola jednak jest niejednoznaczna. Wspominaliśmy, że sama nieobecność bogów wiąże się z zaistnieniem

konfliktu i nieszczęścia. Powodem przebywania Olimpijczyków właśnie u Etiopów jest zapewne zaznaczenie dysproporcji świata ludzkiego i boskiego. Kraina Etiopów stanowi synonim szczęśliwości, gdzie indziej mieliby przebywać bogowie, którzy nie są zaaferowani ludzkimi sprawami? Perspektywa *Iliady* jest zatem zgoła różna od *Aithiopydy*. O ile w tej pierwszej Etiopowie, stanowiąc synonim szczęśliwego bytowania, uzmysławiają nędzę kondycji ludzkiej narażonej na nieszczęścia i śmierć, o tyle w tej drugiej zaangażowanie ich w konflikt achajsko-trojański stwarza zupełnie inną perspektywę. Mamy wówczas do czynienia z innym wyobrażeniem charakteru wojny: jest to wojna o skali „kosmicznej”, w której udział brali nawet „szczęśliwi”, mieszkający na skraju świata Etiopowie. Taka różnica w „planie dramatycznym” pieśni oralnej wydaje się całkowicie usprawiedliwiona, z tym że *Aithiopyda* prezentuje raczej typowy i starszy, czyli priorytetowy, rodzaj dramaturgii zdarzeń. Perspektywa przyjęta w *Iliadzie* konsekwentnie jest zgodna z przekazanym w utworze wizerunkiem Achillesa, który traci wiele ze swej heroiczności na rzecz zrozumienia swojej śmiertelności. Podobna konsekwencja daje się obserwować w *Aithiopydzie*. Tu bowiem zaangażowanie odległych Etiopów służy nagromadzeniu uwarunkowań niezwykłego pojedynku rozstrzygającego o wojnie. Wzmianka o Etiopach w *Iliadzie* może służyć również jako czytelna zapowiedź losu Achillesa. Jego zwycięska walka z Hektorem, okupiona zapowiedzią rychłej śmierci, stanowi paralelę jego walki z Memnonem, a śmierć Patroklosa, będąca wspólnym dziełem Apollona i syna Priama, stanowi paralelę śmierci Achillesa, zadanej mu przez Apollona i Parysa. Aluzja do przybycia kontyngentu Etiopów i monumentalnej, kluczowej dla losów Achillesa, walki z ich królem Memnonem podkreśla zatem nieuchronność losu Achillesa.

Jeśli chodzi o nieobecność Etiopów w Katalogu Sprzymierzeńców Trojańskich *Iliady*, Kullmann sugeruje, że w krytycznym momencie wojny sprowadza się zazwyczaj najgłębsze rezerwy, nawet dotychczas „neutralnych” przyjaciół. Sprowadzenie Amazonki i Etiopów przez Trojan porównywalne jest ze sprowadzeniem Neoptolemosa i Filokteta przez Achajów. Takie myślenie kategoriami realistycznymi jest jednak nieporozumieniem. Ani, jak sądzi West, Lykijczycy nie przebywają pod Troją od początku, ani nie chodzi o wyczerpywanie się sił trojańskich. Przybycie kontyngentu sprzymierzeńców stanowi schematyczny sposób na „odnowienie” fabuły, czyli zainicjowanie pieśni, lokalizowanej zawsze w tym samym momencie rozwoju wydarzeń pod Troją.

W tym samym duchu West zauważa, że żyjący nad brzegami Okeanosu Etiopowie nie kontaktowali się z innymi ludami, sugeruje zatem pytanie: kto sprowadziłby ich na pomoc Trojanom. Jako syn bogini Jutrzenki, Eos, i śmiertelnika Tithonosa (Hes. *Theog.* 985, *cf.* v 1, *Hymn. Hom. Ven.* 218–238) Memnon wywodził się z królewskiego rodu trojańskiego Dardanosa: Tithonos był synem Laomedonta, czyli bratem Priama. Wedle jednej, wyraźnie racjonalizującej fabułę, wersji miał go wezwać Teutamos z Assyrii (Ktesias *apud* Diod.Sic. II 22.1, *cf.* Pl. *Leg.* 685c). Podejrzewam jednak, że informacji o tym, kto sprowadził Memnona, mogło już

nawet nie być w zapisach *Aithiopydy*, znanych Apollodorowi lub Proklosowi. Być może wzmianka o tym nie musiała być wcale konieczna (w *Iliadzie* nie podaje się, kto sprowadził Lykijczyków). Jeżeli jednak sądzić, że takie „umocowanie” Etiopów spokrewnionych z Trojanami na równinie Ilionu jest konieczne, można założyć, że do interwencji mogli nakłonić Etiopów sami bogowie lub przynajmniej któryś z bogów (do czego być może czyni aluzję Homer, wspominając o ucztach Olimpijczyków z Etiopami).

Memnon wzmiankowany jest dwukrotnie w *Odysei*. Raz jako zabójca Antilochosa, określony jako syn Eos (iv 188), drugim razem podkreślona jest jego wyjątkowa uroda: Odyseusz opowiada w Hadesie Achillesowi, że Neoptolemos ustępował pod tym względem jednemu Memnonowi xi 522 κείνον δὴ κάλλιστον ἴδον μετὰ Μέμνονα δῖον. Scholia komentują to naiwną uwagą: w jaki więc sposób mógł być czarny<sup>352</sup>? *Hymn. Hom. Ven.* 225, Tyrt. fr. 12, 5 *IEG* łączą ją z urodą ojca Tithonosa<sup>353</sup>. Ukazuje tę postać poezja późniejsza: poświęcony mu jest dytyramb Symonidesa fr. 539 *PMG*, trylogia Ajschylosa (fr. 127–130, 279–280 *TrGF*), wielokrotnie wraca do niego Pindar (*I V* 40–41, *O II* 83, *P VI* 28–45, *N III* 61–63).

Bohaterem *exemplum* mitologicznego Pindara jest w trzech wypadkach Achilles. Każdorazowo podana jest stała lista najważniejszych jego czynów. W *I V*, 44–47 wyliczone jest zabicie Kyknosa, Hektora, opisowo „Memnona bez trwogi, w spizowej zbroi, wodza Aitiopów” (καὶ στρατάρχον Αἰθιοπίων ἄφοβον/ Μέμνονα χαλκοάραν)<sup>354</sup> oraz zranienie Telefosa; w *O II*, 81–83 Achilles miał zabić Hektora, „niemożliwego do pokonania, który był jak niezgięta kolumna podtrzymująca Troję” (Ἑκτορα σφᾶλε Τροίας/ ἄμαχον ἀστραβῆ κίονα), Kyknosa i Memnona, „śmierci miał oddać syna Eos, Etiopa” (θανάτω πόρεν/ Ἄους τε παῖδ’ Αἰθίοπα); według *N III*, 60–63 Achilles „spokojnie czekał pod Troją na najeżony włóczniami wrzask bojowy alalaj Lykijczyków, Frygów i Dardańczyków, i włożywszy ręce w tłum noszących włócznie Etiopów wbił je we *phrenes*, aby im nie powrócił do domu ich władca, stryjeczny brat potężnego Helenosa, Memnon” (ὑπὸ Τροίαν δορίκτυπον ἀλαλὰν Λυκίων/ τε προσμένοι καὶ Φρυγῶν/ Δαρδάνων τε καὶ ἐγχεσφόροις ἐπιμείζαις/ Αἰθιοπέσσι χεῖρας ἐν φρασί πά-/ξαιθ’ ὅπως σφίσι μὴ κοίρανος ὀπίσω/ πάλιν οἴκαδ’ ἀνεψιὸς ζαμενῆς Ἐλένοιο Μέμνων μόλοι). Wszystkie passusy wskazują na równouprawnienie opowieści cyklicznych z *Iliadą*. Zabicie Memnona zawsze wyeksponowane zostaje na ostatnim miejscu w bardziej lub mniej rozbudowanym opisie. Według Pindara zatem jest najważniejszym czynem Achillesa, o ile też możliwa jest zamiana kolejności Kyknosa z Hektorem, o tyle niezachwiana jest pozycja Memnona, gdyż to jego śmierć poprzedza bezpośrednio śmierć Achillesa. Jeżeli wyłączymy z tego grona Hektora, który jest głównym bohaterem *Iliady* oraz jedynym synem Priama w tym gronie, pozostaje Kyknos, pierwsza istotna ofiara

<sup>352</sup> Verg. *Aen.* I 489 nigri Memnonis.

<sup>353</sup> Jeżeli zaakceptować pokrewieństwo z trojańskim dworem królewskim, to bezsprzecznie uroda wysuwa się na pierwszy plan u takich jego członków, jak Ganimedes, Anchizes, Parys i Kassandra.

<sup>354</sup> Tłum. A. Szastyńska-Siemion.

Achillesa na polu pod Troją<sup>355</sup>, i Memnon, ostatnia. Kyknosa charakteryzuje magiczna odporność na rany zadane spżem lub żelazem, jest jednak inna cecha, która przeciwstawia go Memnonowi. Hellanikos przekazał (Σ 4F148), że Kyknos był biały, cytujący go scholiasta sugeruje, że chodzi o białą od urodzenia skórę, w innym miejscu ten sam scholiasta powołuje się na *Corpus Hesiodicum*, że biała była jego głowa κεφαλή (Hes. fr. 237 MW). Gantz zastanawia się, czy był zatem albinosem, czy siwowłosy. Bez wątplenia ta biel jest związana ze znaczeniem imienia Kyknos ‘łabędź’; mit o metamorfozie w tego ptaka wielokrotnie pojawia się przy postaciach o tym imieniu. Zaskakujące zestawienie tak szczególnych cech wodzów sprzymierzeńców trojańskich nie może być przypadkiem. Wydaje się, że przeciwstawienie niezwykle sprzymierzeńców Troi: białego Kyknosa i czarnego Memnona, pełniło ważną funkcję w budowie fabuły Cyklu. W N 3 Pindar eksponuje Memnona na tle nazw plemion zaangażowanych w wojnę po stronie Trojan. Dardanowie reprezentują z pewnością samych Trojan, a w przeciwieństwie do Etiopów Lykijczycy i Frygowie obecni są w *Iliadzie*. To wymienienie kontyngentów trojańskich nie jest raczej jedynie zabiegiem poetyckim Pindara, lecz nawiązaniem do znaczącej roli, jaką grają w Cyklu oddziały sprzymierzeńców<sup>356</sup>. P 6 potwierdza opisaną w *Aithiopydzie* opowieść zabicia przez Memnona Antilochosa, ginącego w obronie swego ojca Nestora, która to śmierć stała się powodem wystąpienia Achillesa przeciwko Memnonowi<sup>357</sup>.

Scena walki Achillesa z Memnonem była bardzo często tematem malarstwa wazowego. Jak przekonuje Jonathan S. Burgess w artykule *Early Images of Achilles and Memnon*<sup>358</sup>, wyobrażenia pojedynku popularne w wieku VI możemy również odnaleźć na dwóch malowidłach znacznie wcześniejszych: na amforze melijskiej z VII w. i na attyckim pucharze z początku tegoż wieku. Na pierwszym z nich obie walczące postaci są z sobą wyraźnie skonstrastowane. Wojownik po prawej ma jasną tarczę i jasny hełm — Burgess rozpoznaje w nim Memnona. Karnacja jego skóry z pewnością nie jest ciemniejsza od Achillesa, natomiast tak wyeksponowane części uzbrojenia sugerują ich niezwykłość. Streszczenie Proklosa podaje, że pełne uzbrojenie Memnona sporządzone było przez Hefajstosa ἔχων ἠφαιστότευκτον

<sup>355</sup> W przypadku Kyknosa mamy niezwykle nieustabilizowany zestaw wersji mitycznych, niewątpliwie oddający wczesne stadium kształtowania się tego epizodu w epickiej tradycji oralnej, cechujące się dużą płynnością i swobodą. Mylnie próbuje się rozróżniać nawet dwóch Kyknosów, jednego związanego z lądowaniem Achajów na wyspie Tenedos, drugiego z początkiem walk na kontynencie (Gantz II 594). Obaj mieli być synami Posejdona.

<sup>356</sup> Problem Katalogu Trojan szczegółowo omawia KULLMANN 1960, 167–188. Stwierdza on, że musiał opierać się na wcześniejszym tego rodzaju Katalogu, który nie przyjął jednak formy osobnej pieśni jak Katalog Okrętów. Badacz zakłada, że był on częścią jakiegoś większego eposu. Na Katalog Sprzymierzeńców Trojańskich natrafiamy w zakończeniu streszczenia *Kypriów* Proklosa: καὶ κατάλογος τῶν τοῖς Τρωσὶ συμμαχησάντων.

<sup>357</sup> Dyskusja nad możliwością odniesienia przekazu Pindara do sceny *Aithiopydy* przedstawiona zostanie w rozdziale V.

<sup>358</sup> BURGESS 2004a, 33–51.

πανοπλίαν. Dla Hezjoda (*Theog.* 984) najważniejszym wyznacznikiem bohatera był spiżowy hełm Μέμνονα χαλκοκορυστήν<sup>359</sup>, dla Pindara (*I V* 41) spiżowa zbroja Μέμνονα χαλκοόραν. Jasny kolor zbroi na malowidle wskazuje raczej na inny materiał, z którego wykonane byłoby uzbrojenie Memnona — złoto. West podważa posiadanie przez Memnona zbroi zrobionej przez Hefajstosa, ponieważ tylko jeden wojownik powinien mieć taką zbroję<sup>360</sup>. West lekceważy więc wczesne świadectwo Hezjoda, ale jego opinia nie wydaje się słuszna przede wszystkim z tego względu, że niezwykłość charakteryzująca bohatera nigdy nie ogranicza się do niego, lecz cechuje również jego przeciwnika. Odporność na rany lub niewyciężoność jest charakterystyczna nie tylko dla Achillesa, ale również dla jego adwersarzy. Także oni posiadają niezwykle, boskie konie, cudowne zbroje i oręż. Dokładnie funkcję tych atrybutów omówimy w rozdziale następnym. Nigdzie jednak nie spotykamy sytuacji, w której korzystanie z magicznych przedmiotów byłoby zastrzeżone tylko dla jednego bohatera, takiego jak Achilles, ani też takiej, by w obrębie eposu w grę wchodził tylko jeden cudowny przedmiot, taki jak zbroja. Typową tendencją przy przejściu od eposu bajkowego lub mitologicznego do historycznego jest upodabnianie się przeciwników do bohatera.

Nawet w *Iliadzie* można zaobserwować, że istnieją dwie cudowne zbroje Achillesa i obie sporządzone przez Hefajstosa<sup>361</sup>. Magiczną siłę zbroi, którą powierza Achilles Patrokłowski, potwierdzają liczne testimonia oraz sceny śmierci Patrokłosa i Hektora, który przywdziewa tę zbroję, zdarłszy ją z przyjaciela Achillesa. Pieśniarz nie może pominąć tradycyjnego motywu cudowności zbroi Achillesa, eksponując jej rolę przez rozbudowany opis wykuwanej przez Hefajstosa nowej zbroi dla pozbawionego starej herosa. To, co jest jednak tylko nawiązaniem do tradycyjnej wartości tych zbroi w scenie pojedynku Achillesa z Hektorem w *Iliadzie*, w *Aithiopidzie* zachowuje w pełni swoje pierwotne znaczenie. Scena pojedynku Achillesa z Memnonem ma wymiar kosmiczny i religijny. W takim pojedynku obaj bohaterowie muszą mieć magiczne zbroje, co stanowi jeden z elementów naszkicowanego na początku paragrafu modelu pojedynku, który jako jedyny w swoim rodzaju gromadzi piętrzące się niezwykłości. Ten właśnie kosmiczno-religijny wymiar „starcia tytanów” zdaje się podkreślać drugie analizowane przez Burgessa malowidło na kubku attyckim. Scena realnej walki stanowi jak gdyby tylko preludeum

<sup>359</sup> Jest to wyraźnie formuła tradycyjna. W paralelnej scenie *Iliady*, kiedy Dzeus rozważa, co zdecydować o losie Patrokłosa (przypomina to psychostazję *Memnoidy*, pojawia się przy tej okazji wzmianka o wadze Dzeusa decydującej o losach bohaterów), postanawia, że przegoni do miasta Troja i „Εκτορα χαλκοκορυστήν ‘Hektora w spiżowym hełmie’ (XVI 654).

<sup>360</sup> KULLMANN 2005, 15–16 stwierdza, że na rzekomą wtórność wykonanej przez Hefajstosa zbroi Memnona można spojrzeć dwojako. Po pierwsze, jeżeli nawet zbroja Memnona jest wzorowana na zbroi Achillesa, nie oznacza to jeszcze, że autor *Iliady* nie znał Memnona. Po drugie, zbroja Memnona jest właśnie pierwotna w stosunku do zbroi Achillesa, lecz należy do epizodu ukształtowanego w młodszej wersji sagi. Najważniejsza więc i pierwsza jest odporna na ciosy zbroja ofiarowana Achillesowi na drogę przez Peleusa.

<sup>361</sup> Dokładniej o tym w rozdziale następnym.

do właściwej sceny rywalizacji dusz wojowników otoczonych wsparciem bogiń. O wyniku walki przesądza na nim postać Chejrona — chyba słusznie rozpoznana przez Burgessa — odwołująca do nauk zabijania, jakie pobrał Achilles u centaury, oraz do decydującej o losach pojedynku włóczni Achillesa, którą sporządził Chejron. Czytelny znak jest trofeum zwierzęce zwisające z żerdzi przerzuconej przez ramię Chejrona. Podobny wymiar ma porównywany z tą sceną przez Burgessa fragment fresku mykeńskiego, na którym dwie boginie zdają się rozstrzygać o losie dwóch nagich postaci męskich: czerwonej i czarnej (postaci męskie są miniaturowe w stosunku do kobiecych). Zdaniem tego badacza może to być prototyp sceny pojedynku Achillesa z Memnonem i nieodłącznej od niej psychostazji. To właśnie psychostazja, czyli ważenie losów bohaterów na szalach wagi przez Dzeusa, stanowi klimaks techniki spiętrzenia niezwykłości epickiego pojedynku. Obu wojowników charakteryzują niezwykle, odpowiadające sobie cechy i atrybuty, czyniące z nich niepokonanych. Szanse są tak wyrównane, że rozstrzygnięcie musi zapaść niejako niezależnie od nich samych. Nawet Dzeus nie jest w stanie sam zawyrokoować o zwycięstwie jednego z nich. Publiczność oddaje się w napięciu oczekiwaniu, jaki wyrok wyda przeznaczenie.

Głównym argumentem Westa w sprawie nieznamościami u autora *Iliady* epizodu Memnona, a, co za tym idzie, niestosowania się do niego w konstruowaniu akcji, jest prorocstwo, które oznajmia synowi Tetyda po śmierci Patroklosa. Pomścisz się teraz na Hektorze, ale umrzesz zaraz po nim. Zdaniem Westa, gdyby Homerowi znany był ciąg zdarzeń, który nastąpił między śmiercią Hektora a śmiercią Achillesa, taki jak sugeruje *Aithiopida*, czyli: epizod z Pentezyleją, szyderstwa Tersytosa, jego śmierć, *stasis* w obozie Achajów, oczyszczenie Achillesa, powrót pod Troję, po czym walka i pokonanie Memnona, nie mógłby on tak wyraźnie i mocno stwierdzać, że śmierć Achillesa nastąpi zaraz, niemalże następnego dnia po pogrzebie Hektora. West, żeby wyjaśnić spełnienie prorocstwa natychmiastowej śmierci Achillesa po śmierci Hektora, ucieka się do koncepcji wcześniejszego planu narracji, w którym Achilles nie wraca do okrętów po zabiciu Hektora — nie ma więc igrzysk na pogrzebie Patroklosa ani wykupienia zwłok Hektora<sup>362</sup>. Stawianie takich hipotez było typowe dla analityków i rzeczywiście odwołuje się do koncepcji Wilamowitza, który uważał, że pierwotnie *Iliada* obejmowała również śmierć Achillesa<sup>363</sup>.

Postrzeżenie jednak fabuły epickiej, jak gdyby płynął tam realny czas, jest nie tylko rzeczą niekonieczną, lecz absolutnie błędną. Zakładana przez pieśń epicką perspektywa zawsze zawiera pojęcie rychłej śmierci Achillesa, którą przyspiesza dokonywany przez niego czyn.

Nieuchronność mającego nastąpić zdarzenia jest immanentną częścią struktury oralnej pieśni epickiej. Zdarzenia, do których zmierza pieśń, są znane zarówno

<sup>362</sup> WEST 2003, 8.

<sup>363</sup> KULLMANN 2005, 13–14 uważa, że zapowiedź natychmiastowej śmierci Achillesa po śmierci Hektora nie wyklucza *Memnoidy*.

no pieśniarzowi, jak i publiczności. Pieśniarz wykorzystuje to, podsycając kolejnymi aluzjami świadomość tego, co się stanie, jednocześnie zwodząc publiczność, że może jednak mimo wszystko tak się nie stanie<sup>364</sup>. Nieuchronność upadku Troi i śmierci Achilleśa wymierzają ideową granicę czasową *Iliady*. Pośród fabuły Cyklu znajdujemy wiele zdarzeń, które muszą zaistnieć, by Troja padła. Żadne z nich nie jest o mniejszym znaczeniu, za każdym razem wszystkie są jednakowo istotne. Wszystkie sprawiają wrażenie retardacji, odwlekania ostatecznego rozwiązania. Ale to tylko z naszego punktu widzenia, którzy z oddalenia śledzimy cały konspekt akcji cyklu. Aojda nigdy nie opowiadał przebiegu całej wojny na jeden raz. Zawsze prezentował jedynie jej większy lub mniejszy fragment. Nikt nie zastanawia się na początku wojny nad tym, że należy spełnić wszystkie wymieniane warunki, żeby zdobyć Troję. Ujawniają się one każdorazowo, dopiero gdy zachodzi potrzeba. W ten sam sposób poeta epicki może nawet mnożyć przeszkody, nieprzerwanie mówiąc o nieuchronności śmierci Achilleśa po spełnieniu się danego warunku.

Dość zaskakująco West nie tylko odcina się od teorii oralnej<sup>365</sup>, lecz również chwali dokonania analityków, dokonując w ich podejściu zasadniczej poprawki. Kolejne warstwy *Iliady* są dziełem nie różnych autorów, lecz jednego opracowującego swój utwór przez całe życie poety. Homer miał doprowadzić swój utwór kolejnymi rozwinięciami do perfekcji, po której osiągnięciu *Iliada* zaistniała jako tekst pisany. Ten perfekcyjny utwór miał być jeszcze podatny na interpolacje.

W 2005 r. ukazały się dwie polemiki z artykułem Westa: jedna prezentująca punkt widzenia neoanalizy W. Kullmanna, druga W. Allana atakująca Westa ze stanowiska teorii poezji oralnej. Kullmann wykazuje najpierw, że tezy Westa są zupełnie nieprzekonujące, bo można zaproponować wiele innych niekiedy znacznie prawdopodobniejszych możliwości kształtowania się naśladownictwa. Następnie zbiera raz jeszcze argumenty neoanalityków przemawiające za znajomością u autora *Iliady* epizodu Memnona. Allan podważa dwie najważniejsze tezy Westa w podobny sposób — choć bardziej oględny — zarzucając im, że nie determinują przypisywanego im znaczenia.

Dla obu krytyków nie do przyjęcia jest koncepcja Westa powstania *Iliady* jako utworu spisane go w innym kształcie niż plany poprzednie, a może i rozszerzane go przez lata tekstu spisane go<sup>366</sup>. Konstatacja Westa stanowi konsekwencję jego wcześniejszych przemyśleń. Sygnalizuje je artykuł z 1995 r. *The Date of Iliad*<sup>367</sup>, w którym West nie neguje oralnego charakteru opowieści cyklicznych, uważa jednak, że *Iliada* jest utworem późniejszym, datę jej powstania przesuwając aż na lata 660–650, utworem powstałym w rywalizacji z Hezjodem, pod wyraźnym wpływem

<sup>364</sup> Dokładnie ta gra pieśniarza z publicznością omówiona zostanie w rozdziałach IV i V.

<sup>365</sup> WEST 2003, 4: „the *Iliad*, the *Odyssey*, and Cyclic poems, were not oral poems — at any rate, not in the same sense as the oral poems that Parry and Lord described — but written texts”.

<sup>366</sup> ALLAN 2005, 14 określa nawet stanowisko Westa epitetem „extreme”, co i tak należy interpretować jako eufemizm.

<sup>367</sup> WEST 1995, 203–219.

poezji babilońskiej i assyryjskiej oraz ustalonym na piśmie. Dlatego też w swoich obliczeniach West ustala moment pojawienia się Memnona w świadomości Greków na około 630 lub 620 r. p.n.e.<sup>368</sup>

Zdecydowana większość badaczy przyjmuje jednak, że poematy Homerowe powstały w wieku VIII, a argumentów za „odmładzaniem” *Iliady* polegających na odczytywaniu pewnych passusów jako śladów znanych wydarzeń historycznych (np. zburzenie muru Achajów przez gwałtowną powódź jako reminiscencję zatopienia Babilonu przez Assyryjczyków w 689 r. p.n.e.), w świetle przyjętego przeze mnie modelu konstruowania pieśni epickich, nie można uznać za trafione.

Technika modalnego przetwarzania tradycyjnego tematu pozwala autorowi *Iliady* nawiązywać w różny sposób i w różnych konfiguracjach do tej samej sceny dostępnej z tradycji. Zabicie wodza sprzymierzeńców Trojan jest podstawowym zadaniem Achillesa w modelu pieśni związanej z tym bohaterem. Starcie Achillesa z Memnonem jest skonstruowane już w swym założeniu tak, że siły muszą być maksymalnie wyrównane, a ich los do końca niepewny. O wszystkim decyduje bowiem użycie wagi przez Dzeusa. Mogła tu więc obowiązywać zasada wyolbrzymiania cech niezwykłych tych obcych etnicznie bohaterów, by ich szanse w starciu z Achillesem były wyrównane.

Reminiscencją starcia Memnona z Achillesem może być wzmiankowane w *Iliadzie* spotkanie Eneasza z Pelidą (XX 103–346). Takie wyrównanie szans w walce z Achillesem jest niezbędne. Eneasza wyjaśnia namawiającemu go do walki Apollonowi, który przyjął postać Lykaona, syna Priama, że nie podejmuje się walki z Achillesem, ponieważ wie, że zawsze wspiera go jakiś bóg, lecz jeśli bóg wyrówna ich szanse, niełatwo uda się Achillesowi pokonać Eneasza, XX 97–102:

τὼ οὐκ ἔστ' Ἀχιλῆος ἐναντίον ἄνδρα μάχεσθαι,  
αἰεὶ γὰρ πάρα εἰς γε θεῶν δὲ λοιγὸν ἀμύνει.  
καὶ δ' ἄλλως τοῦ γ' ἰθὺ βέλος πέτετ', οὐδ' ἀπολήγει  
πρὶν χροὸς ἀνδρομέοιο διελθέμεν. εἰ δὲ θεός περ  
ἴσον τείνειεν πολέμου τέλος, οὐ κε μάλα ῥέα  
νικήσει, οὐδ' εἰ παγγάλκεος εὐχεται εἶναι

nie ma możliwości stanąć w walce twarzą w twarz z Achillesem,  
zawsze bowiem jest u jego boku jeden z bogów, który chroni go od zguby,  
i inaczej leci jego pocisk na wprost, i nie ustaje [w locie],  
nim nie przesyje ciała wojownika. Ale gdyby bóg  
„użył równego szczęścia w walce”<sup>369</sup>, z dużą łatwością  
by mnie nie pokonał, nawet jeśli chełpi się, że jest cały ze spiżu.

<sup>368</sup> KULLMANN 2005, 15 pyta, dlaczego także wyobrażenie Etiopów z punktu widzenia *Iliady* fantastycznych, a z naszego realistycznych miałyby powstać w dość wąskim okresie dwudziestu-trzydziestu lat po *Iliadzie*, a przed *Odyseją*. Sugeruje możliwości różnych wersji starszej bez Memnona i młodszej z Memnonem.

<sup>369</sup> Dosł. „ciągnąc po równi koniec wojny”.



Apollon natchnął Eneasza odwagą, wykazując mu, że on również jest synem bogini i to potężniejszej od matki Achillesa (XX 103–107)<sup>370</sup>. Kwestia zostaje podniesiona ponownie przez samego Eneasza stającego do konfrontacji z Achillesem (XX 203–209). Niektóre sceny w *Iliadzie* wskazywać mogą na tradycyjne licytowanie się bohaterów w randze swego boskiego pochodzenia<sup>371</sup>. Mark Edwards przyjmuje, że „perhaps there was something similar in a scene of Achilles’ combat with Eos’ son Memnon”<sup>372</sup>.

W starciu wyższość okazało uzbrojenie Achillesa, legitymujące się również „boskim pochodzeniem”, gdy włócznia Eneasza nie mogła przebić złotej warstwy tarczy Achillesa. Narrator podkreśla to charakterystyczną ironią, wskazującą na odporność boskich darów na wysiłki ludzkie (XX 264–266)<sup>373</sup>. Wyodrębniając kardynalną różnicę dzielącą bogów i śmiertelników, obnaża poeta swą niekonsekwencję. Z jednej strony bowiem walka do ostatniej chwili przedstawiana jest jako wyrównana i nie wiadomo, komu przyniesie zwycięstwo (288–290), z drugiej jako rozstrzygnięta od początku, co objawia się w kulminacyjnym momencie w rozmowie bogów szykujących się do interwencji (293–295). Połączenie obydwu zabiegów służy jednak przedłużeniu nastroju grozy.

Z Memnonem łączy Eneasza posiadanie zaprzęgu niezwyklej koni Trosa, ofiarowanych przez bogów, zagrabionych mu przez Diomedesa w pierwszym dniu bitwy *Iliady* (V 319–327). Ten korzysta z nich dalej w narracji *Iliady*, dzięki nim zostając nieoczekiwanym zwycięzcą w igrzyskach ku czci Patroklosa.

Przed śmiercią ratuje Eneasza cudowne uniesienie go z placu boju przez boga Posejдона. Ta interwencja jest wariacją sceny wyniesienia go przez Afrodytę z pola walki, kiedy również zagrożony był śmiercią z rąk Diomedesa (V 312–318). Widać, że autor *Iliady* tworzy dwie sceny z jednej, stosując szyk chiastyczny: w pierwszej scenie Eneasza ratuje jego matka, boginię Afrodytę, przed śmiercią z ręki zastępującego Achillesa Diomedesa<sup>374</sup>. W drugiej zagrożenie przychodzi ze strony prawdziwego Achillesa, a ratunek ze strony innego bóstwa, nieodpowiadającego schematowi — Posejдона. W starciu z Diomedesem okazuje się, że wsparcie

<sup>370</sup> BOEDEKER 1974 stawia tezę, że bogini Afrodyta w wielu aspektach przejęła cechy opisu i uwarunkowania mitologiczne bogini Jutrzenki mającej indoeuropejskie korzenie (gr. Eos i indoirań. Ušas). *Vide etiam* NAGY 1973.

<sup>371</sup> FENIK 1968, 67 zauważa, że można wytyczyć zasadę, iż im potężniejszy rodzic, tym potężniejszy syn: XXI 184–191: Achilles chwali się, że potomkowie Dzeusa są silniejsi od synów rzek i zgodnie z tym zabija Asteropajosa; V 655–667 Sarpedon, syn Dzeusa, zabija Tlepolemosa, wnuka Dzeusa, bo syna Heraklesa; XXIV 56 Hera mówi o nierównej godności Achillesa i Hektora, ponieważ ten pierwszy jest boskiego pochodzenia. Pojedynek Achillesa z Eneaszem stanowi w tym względzie wyjątek, gdyż mimo iż zostało postawione na szali ich pochodzenie, to okazuje się, że przegrywa syn potężniejszej bogini.

<sup>372</sup> EDWARDS 1991, 304.

<sup>373</sup> Narrator nazywa Achillesa głupcem, skoro nie uświadamia sobie mocy boskich darów, które posiada.

<sup>374</sup> Diomedes zastępuje Achillesa podobnie jak Patroklos, w przeciwieństwie do tego drugiego symbolizuje jednak ten sposób postępowania, który Achilles powinien wybrać. *Vide* rozdział V.

Afrodyty jest nieskuteczne i dopiero Apollon musi wynieść z placu boju Eneasza. Koliduje to z cytowanymi ekshortacjami Apollona, kierowanymi później do tego bohatera, żeby ważył się na pojedynek z Achillesem, skoro posiada wsparcie potężniejszej boskiej matki. Aczkolwiek wskazując na słabość bogini miłości, poeta stosuje się do wzoru Memnona, w którym pomoc matki też była nieskuteczna.

Stając naprzeciw Achillesa, Eneasza wspomina, że starł się z nim wcześniej na górze Idzie (scena ta pojawia się także w streszczeniu *Kypriów* Proklosa). W porównaniu ze wzorem walki z Memnonem zachodzi znamienna różnica, gdyż Eneasza stwierdza, że został uratowany wówczas przez Dzeusa (ἐμὲ Ζεὺς/ εἰρῦσαθ'). Mamy więc trzy warianty ratowania Eneasza: przez Dzeusa, Afrodytę-Apollona i Posejdoną. Nie można więc mówić o ustabilizowaniu się schematu w przypadku interwencji boskiej ratującej bohatera zagrożonego ze strony Achillesa. Najprawdopodobniej dlatego, że zakorzeniony w tradycji schemat nie pozwalał na uniknięcie śmierci w spotkaniu z Achillesem.

Bernard Fenik ocenia, że te podobieństwa wynikają z korzystania przez poetę z tradycyjnych schematów, które ułatwiają mu dodawanie kolejnych epizodów w pieśni. W jego ujęciu jednak Rezosa, Memnona i Eurypylosa charakteryzują podobne cechy co Achillesa tylko dlatego, że poeta buduje takie bohaterskie typy według jednego wzoru<sup>375</sup>. Dostrzega bowiem cechy wspólne łączące Achillesa z Memnonem (1. syn pomniejszej bogini, 2. zbroja wykonana przez Hefajstosa, 3. wspaniałe konie, 4. specjalne wynagrodzenie pokonanego po jego śmierci dzięki wysiłkom jego matki)<sup>376</sup>. Należałoby jednak doprecyzować to spostrzeżenie, że sylwetki tych bohaterów kształtowane są według wspólnego wzoru dlatego, że „wodzowie sprzymierzeńców”, czyli najważniejsi rywale Achillesa, są równani do jego poziomu. Wyolbrzymienie sił bohaterów, często przyjmujące baśniowe rozmiary, jest typowe dla wszelkiej epiki. W epice greckiej, mówiącej o wojnach prowadzonych przez herosów, przeciwnicy bohaterów tracą swoje potworne cechy i kształty<sup>377</sup>. Kiedy z potworów stali się wojownikami, musieli — dla przyciągnięcia uwagi słuchaczy — zachować wielkość i wyjątkowość. Najprostszym sposobem wyolbrzymiania ich potęgi, by dorównać ich szlachetnemu adwersarzowi, jest przejmowanie jego cech. Ta dawna struktura epiki zmierza do wzmożenia zainteresowania słuchaczy przez nasycenie niesamowitością zdarzenia, które za chwilę nastąpi<sup>378</sup>.

Wyolbrzymienie takie organizowało dramaturgię eposu o konflikcie Achillesa z Memnonem, czyli prawdopodobnie również *Aithiopydy*, nie stanowiło już jednak dominanty w dramatygowaniu akcji w *Iliadzie*. Niemniej jednak zauważalne jest

<sup>375</sup> FENIK 1968, 150.

<sup>376</sup> FENIK 1968, 149.

<sup>377</sup> Na analogie tego zjawiska w innych eposach wskazuję w rozdziale VI.

<sup>378</sup> Możemy to obserwować we współczesnych filmach akcji: bohaterowie grani przez Arnolda Schwarzeneggera, Sylvestra Stallone'a czy Clintę Eastwooda muszą posługiwać się bronią niezwykłych rozmiarów. Często też ich adwersarze muszą dysponować w walce czymś analogicznym. Przygotowania do takiej finałowej rozgrywki są w tych filmach równie istotne co sam pojedynek.

również w innych elementach dramaturgii. *Exempli gratia* Walter Leaf<sup>379</sup> uważał, że przegląd wojsk w księdze IV opóźnia ponad miarę rozpoczęcie bitwy w miejscu, gdzie akcja powinna być wartka. Przedstawienie ogromu wojsk zderzających się z sobą (tak jak na to wskazują także rozbudowane katalogi Okrętów Achajskich oraz Sprzymierzeńców Trojańskich) wydaje się pokrewne wyolbrzymianiu potęgi stających naprzeciw siebie herosów: Achillesa i Memnona<sup>380</sup>.

### 3. Sięganie w głąb tradycji

#### Zbrojenie się bohatera

Stosując przyjęty sposób działania, jesteśmy zatem w stanie, jak mi się wydaje, sięgnąć w głąb historii eposu greckiego dużo bardziej, niż to było możliwe dotychczas. Pieśniarze korzystają z powtarzalnych formuł, scen i wzorów narracji, ale robią to, przestrzegając pewnej regularności ich następstwa, poddając się pewnemu schematyzmowi pozwalającemu osiągnąć odpowiednią dramaturgię wydarzeń oraz zachować treści ważne z kulturowego punktu widzenia. Za takim, a nie innym kształtowaniem fabuły stały wyobrażenia wywodzące się z rytuałów, obrzędów, nie zawsze dające się rozpoznać w swym znaczeniu.

W tym paragrafie przyjrzymy się ponownie dwóm najważniejszym bohaterom Cyklu Trojańskiego, czyli Achillesowi i Odyseuszowi, zastanawiając się, jak kształtowały się te postaci w toku rozwoju epiki. Zauważyliśmy już wcześniej, że obaj prezentują typ młodego bohatera, niezależnie od tego, ile lat upływa w toku działań wojennych, a w przypadku Odyseusza — nie wliczając lat tułaczki w drodze powrotnej. Narracja epicka albo w ogóle nie uwzględnia takich wyliczeń, albo zna na to sposoby, jak w przypadku Odyseusza, gdy wielokrotnie niezbędne jest zaznaczenie tego, że upływający czas wywarł na niego wpływ, kiedy indziej zaś zostaje cudownie odmłodzony, choćby w finałowej scenie rozgrywki z zalotnikami i odnowienia małżeństwa.

Dla pieśni epickiej młody bohater jest postacią centralną, wokół której organizuje się akcję. Tylko on zdolny jest sprostać wyzwaniu, czego nie potrafią dokonać inni doświadczeni rycerze. Niejednokrotnie czerpie on z ich doświadczenia i korzysta z ich pomocy, ale najważniejszego czynu musi dokonać sam. Dla niego cze-

<sup>379</sup> LEAF 1900–1902 (*vide etiam* MORRISON 1992b).

<sup>380</sup> Patetyczna stagnacja tej sceny wiąże się zapewne z tym, co RICHARDSON 1990, 13–17 rozpoznaje jako *action summary*. W pewnych ważnych momentach walki akcja „zamiera”, pozostawiając sugestywny obraz, nierzadko uciekając się w tym do porównania. S. 17: „In the battles Homer is interested not so much in the movements and skirmishes on a large scale as in individual combats, deaths, and acts of valor. If the action is worth telling, it seems, it is worth telling in full. Even his occasional exceptions do not so much serve the purpose of expeditious narration of a sequence of events, the usual function of the action summary, as they offer a descriptive picture of the action”.

kająca go walka stanowi inicjację do dorosłego życia. Ta walka wprowadza go do świata tych doświadczonych mężczyzn-rycerzy ἄνδρες, choć może też prowadzić do jego unicestwienia.

Punktem kulminacyjnym eposu jest ostateczna rozprawa młodego bohatera ze smokiem, który może przybierać kształty potwora lub potwornego wojownika. Tę podstawową dla eposu scenę poprzedza zawsze scena przywdziewania zbroi przez bohatera. W *Iliadzie* jej funkcja jest podwójna: z jednej strony przygotowuje scenę walki i odwołując się do niej nastanie, wzmaga nastrój grozy i oczekiwania u słuchaczy, z drugiej zaś przez umiejętne wykorzystanie lub powstrzymanie się od zastosowania w niej elementów typowych sugeruje odbiorcy, czy walka zakończy się zwycięstwem, czy klęską bohatera<sup>381</sup>.

Homerycki opis przywdziewania zbroi może jednak przyjmować formę rozbudowanego opisu, a może stanowić lakoniczną wzmiankę, że do takiej czynności doszło. Lord zauważył, że paralelna sytuacja zachodzi w pieśniach słowiańskich, w których pieśniarz może tylko zaznaczyć przywdzianie przez kogoś zbroi, ale może rozwijać ten opis do niezwykle dużych rozmiarów. Lord stwierdza, że nie ma tu dowolności, lecz wybór pieśniarza, w którym przypadku rozbudować opis, jest świadomy. Dochodzi do wniosku, że „wersja dłuższa jest zastrzeżona dla głównego protagonisty w sytuacji, gdy przygotowuje się on do wyruszenia na jakąś specjalną misję”<sup>382</sup>. Słusznie też chyba Lord domyśla się, że oznacza to pozostałość „po jakichś obrzędach inicjacji lub poświęcenia”<sup>383</sup>.

W poemacie Homera rozbudowana scena przywdziewania zbroi pojawia się aż czterokrotnie, w odniesieniu do tyluż bohaterów. Należy to ocenić jako dyfuzję tematu, który pierwotnie pojawiał się w opowieści jednorazowo. Modalny charakter tej sceny świadczy o zmultiplikowaniu jej wykorzystania, z zachowaniem jednak jej wyjątkowego charakteru i adekwatności do młodego bohatera<sup>384</sup>. Świadczy jednak także o pewnej potencjalności eposu cyklicznego, w którym różni bohaterowie mogą odgrywać główną rolę młodego bohatera, a pieśń może organizować fabułę wokół ich wyczynów.

Rozbudowane opisy zbrojenia się bohaterów poprzedzają ich aristeje<sup>385</sup>. Niedostrzeżoną a charakterystyczną cechą wszystkich scen przywdziewania zbroi w *Iliadzie*: Parysa III 330–338, Agamemnona XI 17–45, Patroklosa XVI 131–139, Achil-

<sup>381</sup> Cf. ARMSTRONG 1958.

<sup>382</sup> LORD 1960, 88.

<sup>383</sup> *Ibidem*.

<sup>384</sup> Inaczej ARMSTRONG 1958, 341–342, zakłada on, że typowość tej sceny nakazuje wstawiać ją przed każdą ważną walką, dlatego dziwi się, że scen zbrojenia się bohaterów jest tak mało, a zwłaszcza że brakuje opisu przywdziewania zbroi przez Hektora.

<sup>385</sup> Schemat scen aristei *vide* KRISCHER 1971. Spośród wojowników, którzy dostępują aristei, czyli samodzielnego pasma zwycięstw w kolejnych pojedynkach, jedynie partia Diomedesa pozabawiona jest takiego opisu, ale substytutem tego może być podkreślenie blasku jego zbroi roznieconego przez Atenę (V 1–8), która to boska interwencja niejako uruchamia wojownika, wprowadzając go do walki (EDWARDS 1987, 79).

lesa XIX 369–374 jest to, że bohaterowie ci przywdziewają zbroje, tzn. pancerze, które nie są ich własne (ten sam warunek spełnia opis szykowania się do nocnej wyprawy szpiegowskiej przez Diomedesa X 255–259 i Odyseusza X 260–262)<sup>386</sup>. W przypadku Achilleśa zakłada on nową zbroję specjalnie dla niego sporządzoną przez Hefajstosa po stracie własnej. Prezentuje jednak typ wojownika, który nie ma własnej zbroi i potrzebuje jej, by móc ruszyć do walki. Wcześniej miał zbroję, którą otrzymał od swego ojca, a która również była sporządzona przez Hefajstosa. Tę właśnie zbroję przywdziewa Patroklos. Nie tylko nie jest to jego własna zbroja, ale zaznaczone jest, że jest „szybkonogiego wnuka Ajaka” (ποδώκεος Αιακίδαο), czyli Achilleśa. Jest to istotne o tyle, że młody bohater dostaje zbroję od starszego wojownika (często kogoś z rodziny), ponieważ sam jeszcze takowej nie posiada. Oczywiście w *Iliadzie* ta nielogiczność — gdyż Patroklos przebywa pod Troją od dziewięciu lat — zastąpiona jest innym umotywowaniem tematu: Patroklos zastępuje w walce Achilleśa i zakładając jego zbroję, ma za zadanie zmylić wrogów, wywołując w nich strach przed powrotem Achilleśa do boju<sup>387</sup>.

Także Parys przywdziewa nie swój pancerz, lecz pożyczony od brata Lykaona. Nawet Agamemnon przywdziewa do walki pancerz, który otrzymał od Kinyrasa, króla Cypru. Ten element tradycji jest tak istotny, że Homer musi go stosować, nawet jeżeli postać taka jak Agamemnon nie jest typem młodego wojownika. Jednakże Agamemnon rusza wtedy do walki, dochodząc aż do murów Troi, czyli równocześnie do Patroklosa i Achilleśa, których czyny być może antycypuje<sup>388</sup>.

Motyw przystępowania do walki młodego bohatera w pożyczonej lub ogólnie nie swojej zbroi jest częsty także w tradycji oralnej południowych Słowian. W pieśni *Bećiragić Meho* śpiewanej przez Mumina Vlahovljaka (Parry 12468)<sup>389</sup> główny bohater Meho pojawia się jako młodzieniec, który przez koleje losu jest biedny do tego stopnia, że herosi muzułmańscy nie przyjmują go do swego grona. Kiedy jednak poznają jego tragiczną i bohaterską historię, wzruszeni ofiarowują mu pomoc w zdobyciu ręki ukochanej. Kolejno Ahmet, Halil i syn Mustajbeja Bećir ofiarowują mu swoje konie, szaty i broń, by mógł ruszyć bez wstydu do kraju chrześcijan i rywalizować o rękę córki bana, Andželiki. Wuj Meho Ahmet daje mu łańcuch z korali

<sup>386</sup> Tradycyjność tego motywu podtrzymuje późniejsza o dwa wieki pseudo-Hezjodowa *Tarcza*, w której Herakles przywdziewa zbroję Ateny, *Asp.* 125–127.

<sup>387</sup> Ta motywacja jest chyba jednak elementem wcześniejszych wersji *Iliady*, ponieważ w tej, którą mamy, Hektor i Trojanie od razu poznają, że to nie Achilles, lecz przebrany Patroklos. Ta komplikacja wynika z intencji autora uwypuklenia bohaterstwa Patroklosa.

<sup>388</sup> W jego aristei istotne jest chyba zaznaczenie niemożności zdobycia przez niego Troi — nie osiąga tego, co Patroklos i Achilles (przed nimi otwiera się szansa zdobycia miasta, lecz staje im na drodze bóg Apollon), starając się obyć bez Pelidy.

<sup>389</sup> Inna jej wersja sprokurowana została przez Parry'ego (Parry 12471). Zorientował się on, że Avdo Medžedović, z którym pracował od kilku tygodni, nie znał jeszcze tej pieśni. Parry dał wystuchać Avdo pieśni w wykonaniu Mumina. Avdo zaśpiewał tę pieśń w wersji mocno rozbudowanej (ze 158 wersów czyniąc 558), poszerzając ją o nowe opisy i porównania, nadając postaciom psychologicznej głębi oraz dodając swoje własne rozumienie heroicznego postępowania.

(w wersji Avdo złoty szal), by zaniósł swojej ciotce w Orlovcach i kazał dać sobie jego konia i jego broń. On sam znajdzie sobie innego konia i podąży za nim do Janoka. Halil ofiarowuje mu swój zegarek (w wersji Avdo również szal), mówiąc, żeby zwrócił się do jego siostry Hajkuny w Kladuszy, która da mu na drogę konia, broń, pieniądze i odświętne szaty (te, które Halil nosi tylko raz w roku). Bećir chce pożyczyć konia od swego ojca i odstąpić go Meho, po czym podążyć za nim do Janoka. Ostatecznie Meho udaje się do siostry Halila, od której otrzymuje wszystko, co potrzebne do drogi, i rusza odbić dziewczynę zamierzającemu ją poślubić Dziuro z Radane. Brak broni i konia, by bohater mógł przystąpić do walki, zyskuje tu zatem dodatkową motywację: Meho jest biedny<sup>390</sup>. Nie przesłania ona jednak podstawowego dla pieśni epickiej uwarunkowania: bohater nie posiada konia, broni i zbroi, ponieważ jest zbyt młody, by je już mieć<sup>391</sup>.

Zauważmy, że takie stosowanie dodatkowej motywacji nieobce jest również Homerowi. Kiedy w *Dolonei* Diomedes z Odysusem szykują się do wypełnienia misji specjalnej — wyprawiają się nocą, by szpiegować Trojan, obaj przywdziewają cudze zbroje i biorą do rąk cudzą broń, X 255–262:

Τυδείδη μὲν δῶκε μενεπτόλεμος Θρασυμήδης  
φάσγανον ἄμφηκες· τὸ δ' ἔδον παρὰ νηϊ λέλειπτο·  
καὶ σάκος· ἀμφὶ δὲ οἱ κυνέην κεφαλῆφιν ἔθηκε  
ταυρεῖην, ἄφαλόν τε καὶ ἄλλοφον<sup>392</sup>, ἣ τε καταῖτυξ  
κέκληται, ῥύεται δὲ κάρη θαλερῶν αἰζηῶν.  
Μηριόνης δ' Ὀδυσῆϊ δίδου βιδὸν ἠδὲ φαρέτρην  
καὶ ξίφος, ἀμφὶ δὲ οἱ κυνέην κεφαλῆφιν ἔθηκε  
ῥινοῦ ποιητήν·

Synowi Tydeusa zażarty w bitwie Thrasymedes dał  
miecz obosieczny, bo ten swój zostawił przy okręcie,  
i tarczę. Na głowę założył mu szyszak  
z byczej skóry, bez kity i pióropusza; zwie się go  
*katajtyks*, bo chroni głowę dzielnych junaków.  
Z kolei Meriones dał Odysuszowi łuk i kołczan  
oraz miecz, a na głowę założył mu szyszak  
zrobiony ze skóry wołowej.

Szyszak należał do Autolykosa, dziadka Odysusza, po przebyciu długiej drogi z rąk do rąk jako dar wraca on niejako do prawowitego dziedzica (X 262–271). Przywdziewanie cudzego uzbrojenia zostało tu usankcjonowane pozostawieniem

<sup>390</sup> Cała historia przeszłości Meho jest zapożyczona z innego typu pieśni, w których główny bohater jest uwięziony, np. pieśni powrotu.

<sup>391</sup> W pieśniach jugosłowiańskich często ozdobne ubranie, które przywdziać ma młody bohater, wyjmuję ze skrzyni matka lub stara służąca/niania (LORD 1960, 86–88), co jest wyraźnym znakiem, że wchodzi on w dorosłość.

<sup>392</sup> Obydwa epitety oznaczają to samo — szyszak był pozbawiony kity. Ich łączne zastosowanie wiąże się z podobieństwem brzmieniowym, ułatwiającym komponowanie pieśniarzowi.

własnego w namiotach. Homer zmuszony jest więc wymyślić całą drogę, jaką przebył szyszak, aby Odys mógł wdziac szyszak swojego dziadka, nie mając go pod ręką.

Natomiast w pieśni *Wesele Smailagića Meho* młody bohater ubrany jest już w pierwszej scenie rady w zbroję i kosztowne szaty, ale jest to dar sułtana dla jego ojca Smaila i dla niego z okazji jego urodzin. Podarowane przez sułtana są również koń z cudowną uprzężą i wspaniały miecz. Wyposażony w to wszystko Meho jest gotów do czynu, którego nie może się już doczekać. Dla Lorda podobieństwo do niezwykłego wyposażenia Achillesa jest uderzające: „They are the gifts of a supreme power to a specially chosen hero, honoring both, and blessed by the gods”<sup>393</sup>.

Ponownie przekonujemy się, jak trwałe są elementy struktury epiki oralnej. Mogą one podlegać modyfikacji i multiplikacji, ale nie mogą zostać pominięte. Posiadanie przez bohatera cudzej zbroi i broni może mieć również znaczenie magiczne. Do dziś często uważa się, że noszenie lub posiadanie czegoś cudzego chroni przed porażką przy wykonaniu ważnego zadania. W eposie takie przywdziewanie cudzej zbroi wynika jednak z wieku bohatera, który jest jeszcze zbyt młody, by posiadać swoją. Zazwyczaj szykując się do czynu, heros dostaje od kogoś bądź odnajduje broń, zbroję i konia swego ojca. Często czekają one na niego jak na prawowitego następcę (jak Ekskalibur na Artura), nierzadko musi on jednak na nie jeszcze zasłużyć<sup>394</sup>. U Homera Achilles dysponuje zbroją swego ojca Peleusa, ale w kulminacyjnym momencie wspomniany jest, jak widzieliśmy, jego dziad Ajakos. Podobnie hełm przywdziewany przez Odysa należał do jego dziadka Autolykosa. Być może zatem w eposie greckim jakąś szczególną rolę odgrywało dziedziczenie po dziadkach. Wykucie nowej zbroi stanowi pewien wariant przywdziewania cudzej — zbliża on Achillesa z *Iliady* do Zygryda, który nie posiada własnej zbroi i uzbrojenia także dlatego, że w dzieciństwie zmienił się jego status społeczny; ruszając do walki, wykuwa jednak sobie miecz ze spadłego meteora<sup>395</sup>.

Achilles jawi się więc jako typowy bohater epicki, którego przeznaczeniem życia jest pokonać potwora. Jego wróg przyjmuje postać herosa-rycerza, lecz fakt, że jest to zasadniczo jeden z wodzów sprzymierzeńców trojańskich, nierzadko baśniowej proweniencji, sprawia, iż zachowuje on swoje potworne cechy. Są one jednak zrównoważone jako odpowiedniki niezwykłości niedającego się zranic, dysponującego boskimi końmi i uzbrojeniem, syna bogini, Achillesa. Taki jest przede wszystkim „biały” Kyknos i „czarny” Memnon. „Potwór” podlega multiplikacji zgodnie z za-

<sup>393</sup> LORD 1974, 16.

<sup>394</sup> Tak jest na przykład w eposie ormiańskim o Dawidzie, w którym bohater złącany za swoją głupotę, że szykuje się do walki bez zbroi, dostaje od staruszki polecenie udania się do swego wuja po oręż ojca. Zarówno wuj, jak i obdarzony ludzkim głosem koń toczą agon słowny z Dawidem, w którym ulegają bohaterowi.

<sup>395</sup> W *quasi*-cyklu o królewiczu Marku spotykamy obydwa warianty zbrojenia się bohatera. Szykując się do walki z rozbójnikiem Musą, każe wykuć kowalowi Nowakowi odpowiednią szablę. Innym razem spotyka Turka, który przywłaszczył sobie szablę jego ojca — Marko zabija Turka za niegodziwość i nieokazanie litości jego ojcu, po czym zabiera szablę. Obie szable są opisane jako niezwykle, ale nie odgrywają żadnej roli w innych pieśniach.

sadą kształtowania się cyklu epickiego. Każdorazowo Achilles staje jednak do walki z nim w ten sam sposób, jak gdyby było to jedyne zadanie, które ma do wykonania. Zabicie „potwora” ściąga na niego własną śmierć (jak w przypadku Zygryda, Beowulfa i innych), ale stanowi przyczynek zdobycia przez Achajów Troi. Achilles ma wiedzę o tym, co się stanie, dzięki przepowiedni objawionej mu przez boską matkę. Powoduje to każdorazowe wstrzymywanie się przez niego od tego groźnego dla niego w konsekwencjach pojedynku. Sądzę, że nastrój przygnębienia, jaki pojawia się u Achilleasa przed walką, można zestawić z pojawiającym się niejednokrotnie w zgromadzonej przez Parry’ego i Lorda epice słowiańskiej nastrojem smutku u głównego „młodego” bohatera. Zasmucony jest na początku pieśni wspomniany już Bećiragić Meho w pieśni Mumina Vlahovljaka. Podobnie zasmucony jest bohater najwspanialszej pieśni zaśpiewanej przez Avdo Medžedovicia — Smailagić Meho. Także królewicz Marko pije ze smutku i zmartwień na początku popularnej pieśni *Marko i Nina z Kosturu* (Parry 6; 803; 804; 805; 846)<sup>396</sup>.

Ten nastrój przygnębienia towarzyszący inwestyturze młodego bohatera lub ją poprzedzający oznaczać może świadomość albo przecucie jego własnej śmierci. Wchodzi on bowiem na drogę samopoświęcenia ratującego od złego społeczność, z którą jest związany. Rytualnym wzorcem tego postępowania jest ryt „kozła ofiarnego”.

## Kłótnia lwa i dzika

Analiza sceny przywdziewania zbroi ukazała, że potencjalnie wielu bohaterów spod Troi mogło stawać w centrum zainteresowania pieśni epickiej Cyklu. Podobną potencjalność wykazuje powtarzanie w *Iliadzie* motywu obrazy bohatera i jego wycofania się z walki (Meleager, Parys, Eneasza). Jednakże rzeczywiście istotną funkcję pełnią w tym względzie tylko postaci Achilleasa i Odyseusza. Właściwie trudno znaleźć pośród zebranego materiału fabularnego Cyklu sytuację, w której mogłaby powstać pieśń epicka wchodząca w skład Cyklu, gdzie głównym bohaterem byłby inny niż jeden z tych dwóch. Potwierdza to osadzenie obu bohaterów w motywie spór/konflikt *neikos* mającym w strukturze narracji epickiej znaczenie konstytutywne. *Neikos* pobudza rozwój akcji. Wynika z reakcji na sytuację kryzysu i prowadzi do pokonania przeciwności.

Spór w takim sensie i randze pojawia się w Cyklu Tebańskim, w którym podanie przez Polineksa i Eteoklesa oślepiionemu Edypowi niewłaściwego kawałka mięsa jest powodem rzucenia przez niego klątwy na synów (*Thebaida*). Jak już zauważyliśmy, spór jest wielokrotnie wykorzystywanym elementem konstrukcyjnym i konstytutywnym także w Cyklu Trojańskim. Jeśli chodzi o Achilleasa, to co najmniej dwukrotnie wszczyna on spór z Agamemnonem, raz z Tersytesem i raz z Odyseuszem w I pieśni Demodoka (viii 73–82). Odyseusz oprócz wzmiankowanego

<sup>396</sup> LORD 1960, 71–73.



zatargu z Achillesem wchodzi w spór z Ajasem o zbroję po Achillesie. Nie jest to cała prawda o tym herosie, gdyż jest to w Cyklu bohater ściąający na siebie nienawiść wielu bohaterów. W tym charakterze przedstawiona była cała galeria wrogich Odyszeuszowi postaci na obrazie Polignota przedstawiającym zejście Odyszeusza do Hadesu (*Nekyia*)<sup>397</sup>.

Powołanie się Demodoka na spór z Achillesem, który wyróżnia ich jako dwóch najważniejszych wojowników achajskich pod Troją, nie oznacza jedynie podkreślenia heroicznego w rysunku Odyszeusza. Zauważmy, że Achilles pojawia się w *Odysei* jeszcze dwukrotnie i w obu przypadkach towarzyszy najważniejszym dokonaniom Odyszeusza. W *Nekyi* (xi 473–476) Achilles zdumiewa się, jak Odyszeusz mógł dokonać czegoś aż tak przemyślnego, żeby dostać się za życia do Hadesu. Odyszeusz podkreśla jego niezwykle, być może kultowe znaczenie „potężnie władasz umarłym”, na co Achilles umniejsza rangę swego tam bytowania, pyta również o syna i ojca, żałując, że nie może pomóc ojcu w trudnych dla niego chwilach, jak gdyby był świadomy, że jacyś ludzie zadają mu siłą gwałt i pozbawiają go czci. Przedstawia więc sytuację paralelną do tej, jaka czeka w domu Odyszeusza, z którą ten bohater może i potrafi sobie poradzić. Drugi raz pojawia się Achilles w księdze xxiv w rozmowie z Agamemnonem. Agamemnon wychwala niezwykle splendor pogrzebu, jaki Achillesowi sprawili Achajowie, na który przybyły Muzy i Nereidy. Scena ta przygotowuje w cyklu nieśmiertelność Achillesa, jego wyniesienie ponad innych bohaterów achajskich. W *Odysei* zestawiona jest z żalem dusz pomordowanych przez Odyszeusza zalotników, czyli z jego najważniejszym czynem, ostatnim w perspektywie utworu. Analogicznie w pieśni Demodoka konflikt między herosami zapowiada najistotniejsze ich dokonania wojenne. Tak jak w *Iliadzie* poeta nie może przedstawić jedynie portretu Achillesa jako najważniejszego wojownika pod Troją, by nie uzupełnić go zaraz obrazem właściwego zdobywcy Troi Odyszeusza (obaj bohaterowie opatrzeni są epitetem *πολιπόροθος* ‘zdobycy miasta’)<sup>398</sup>, tak samo w *Odysei* poeta nie może przedstawić najdonioślejszych czynów głównego bohatera bez naniesienia ich na tło dokonań Achillesa. Nie świadczy to o uzupełnianiu się wymienionych dzieł Homera, lecz o typowym przekazywaniu dokonań tych bohaterów w epice. Na tym etapie rozwoju Cyklu nie można było prawdopodobnie eksponować jednego bez drugiego.

Wspomniana koegzystencja dwóch bohaterów pozostających z sobą w rywalizacji, choć i we współpracy, może nawet przyjaźni (choć co do tego zdania są podzielone wobec interpretacji Nagya sceny poselstwa do Achillesa), wynika najprawdopodobniej z kontynuacji dawnego konstruktów epickiego, dla którego wy-

<sup>397</sup> Paus. X 31 1–3 mówi, że wrogowie Odysa zgromadzeni są razem i wymienia: Ajasa syna Telamona, Palamedesa, Tersytosa, Ajasa syna Ojleusa, Meleagra syna Ojneusa. Zupełnie nie wiadomo, dlaczego pośród wrogów umieszczony był Meleager i dlaczego miał się przyglądać Ajasowi Mniejszemu.

<sup>398</sup> Achilles VIII 372, XV 77, XXI 550, XXIV 108; Odyszeusz II 278, X 363. Cf. HAFT 1990.

kazania musimy się odwołać do porównania Cyklu Trojańskiego z Cyklem Tebańskim.

Nie ma wątpliwości co do pierwotności Cyklu Tebańskiego względem Trojańskiego. Homer powołuje się kilkakrotnie na fakty z nim związane, a w wyprawie Trojańskiej biorą udział Epigoni: Diomedes, syn Tydeusa, i Sthenelos, syn Kapaneusa. Pośród wielu podobieństw w budowie fabuły obu cykli zwróćmy na razie uwagę na podobne podwojenie wyprawy, gwarantujące dopiero jej skuteczność. Dwukrotnie podejmowane jest zdobywanie Teb: pierwsza Wyprawa Siedmiu przeciw Tebom jest nieskuteczna, dopiero druga, w której śladami ojców wyprawiają się synowie — Wyprawa Epigonów — zakończona jest sukcesem. W Cyklu Trojańskim natomiast mamy do czynienia z dwiema wyprawami wyruszającymi z Aulidy: pierwsza nieudana — omyłkowe zdobywanie Teuthranii, druga zakończona zdobyciem Troi. Achilles ma najistotniejszy ze wszystkich Achajów udział w pierwszej wyprawie — zranienie Telefosa, lecz inaczej niż w Cyklu Tebańskim najważniejsze jego dokonania związane są z walkami w drugiej wyprawie pod Troję. Pewną analogią do konstrukcji Cyklu Tebańskiego jest niezbędny udział syna Achillesa, Neoptolemosa, w zdobyciu Troi po śmierci ojca — to miasto również opanowywane jest poniekąd przez dwa pokolenia. Dowodem na pierwotność Cyklu Tebańskiego mogą być przedstawiane tam igrzyska zorganizowane ku czci Archemorosa (odbywające się później pod nazwą igrzysk nemejskich). Na tych igrzyskach zwycięzcami w kolejnych konkurencjach są główni bohaterowie organizowanej wyprawy. W Cyklu Trojańskim odpowiadają im igrzyska po śmierci Achillesa (*Aithiopida*), w modalnej formie powtórzone w *Iliadzie* na pogrzebie Patroklosa, w których jednak faworyci przegrywają.

Przyjrzyjmy się szczególnie jednemu tematowi Cyklu Tebańskiego związanejmu z organizacją pierwszej wyprawy przeciw Tebom przedstawionej w tragedii Eurypidesa *Błagalnice* (*Hiketidai*) (w. 131–161). Do Adrastosa, króla Argos, przybywają Polinejkes i Tydeus, obaj jako wygnańcy szukający schronienia. Polinejkes skłócony z bratem Eteoklesem oczekuje pomocy w odzyskaniu dziedzictwa Edypa. Tydeus, syn Ojneusa, uwikłany był w walkę o tron Etolii i zabił według różnych wersji brata Ojneusa, czyli swego stryja Alkatoosa, lub synów innego brata Ojneusa — Melasa albo też własnego brata Oleniasa. Polinejkes, który przybył wcześniej, położył się na łóżku lub prawdopodobnie w przedśionku. Kiedy przybył Tydeus, wszczęła się kłótnia o miejsce do spania. Obudzony Adrastos wychodzi przed dom i obserwując spierających się, dochodzi do wniosku, że w sporze tym spełnia się przepowiednia Apollona. Powinien wydać swoje córki za mąż za dzika i lwa. Nie jest jasne, po czym wnioskuje, że ma z nimi do czynienia: czy po ich zachowaniu, czy po sposobie walki (tak sugeruje Eurypides). Późniejsze źródła podają dwa sposoby rozpoznania: Apollod. *Bibl.* III 6, 1 oraz Σ *Pho(inissai)* 409 podają, że bohaterowie nosili na tarczach podobizny głów lwa (Polinejkes) i dzika (Tydeus), natomiast Σ *A Il* 4. 376; Statius *Theb.* 1. 390–497 oraz Hyginus *Fab.* 69, że byli ubrani w skóry tych zwierząt. Adrastos spełnia wymagania wyroczni i czyni ich

swoimi zięciami. Polinejkes dostaje za żonę Argeję, a Tydeus Deipylę. U Eurypidesa Adrastos nie zrozumiał dokładnie wyroczni, co stało się powodem końcowego nieszczęścia. Mogłoby się wydawać, że jest to rozwiązanie typowe dla tragedii.

Gantz niesłusznie wnioskuje, że późniejsze wersje rozpoznania są tylko próbami poprawienia niejasnej wersji Eurypidesa. Jest dużo bardziej prawdopodobne, że odnoszą się do dawnych wersji epickich tej opowieści, choćby wiedzę o nich czerpano z przekazów pośrednich. Motyw pogodzenia lwa i dzika w związku z królewskimi zaślubinami powtarza się w mitologii. Pelias, wydający za mąż swoją najmłodszą córkę Alkestis, daje konkurentom do ręki córki warunek przejechania rydwanem zaprzężonym w lwa i dzika. Warunek udaje się wypełnić jedynie Admetowi, który bierze Alkestis za żonę. Wydaje się, że za obiema historiami stoi jakaś wspólna struktura narracyjna, której ślady można dostrzec w Cyklu Trojańskim.

Tematem pierwszej pieśni Demodoka był spór Achillesa z Odyseuszem. Agamemnon cieszy się, widząc spór swoich wodzów, ponieważ zna wyrocznię Apollona, zapowiadającą tym zdarzeniem pomyślność wyprawy. Jego reakcja stanowi nie mniej istotny element konstrukcyjny pieśni. Zwróciliśmy już uwagę na to, że nie wiemy, czy Agamemnon nie był w swym odczytaniu wyroczni zwodzony. Choć musimy zważyć, że Wojna Trojańska rzeczywiście zakończyła się sukcesem, a wprowadzająca w tę tematykę pieśń Demodoka ma na względzie właśnie udział Odysa w zdobyciu miasta.

Zauważmy teraz, że przedstawiony mit związany z początkami Wyprawy przeciw Tebom żywo przypomina schemat konstrukcyjny pieśni Demodoka. Jego sercem jest spór Polinejkesa z Tydeusem. Jak widzieliśmy, Achilles jest wielokrotnie stroną *neikos* 'sporu' w Cyklu Trojańskim. O podobnym charakterze świadczy imię Polinejkes (*Poly-neikes*) „wchodzący w wiele sporów”. Rzeczywiście z jego postacią wiążą się spory z ojcem Edypem (2 wersje), bratem Eteoklesem (zakończony bratobójczą walką) i wspomniany konflikt z Tydeusem. Konflikt i rywalizację Achillesa z Odyseuszem Nagy nazywa tematem tradycyjnym epiki Cyklu Trojańskiego<sup>399</sup>. Nie tylko zaznaczony jest w *Odysei*, lecz także jest rozpoznawalny — jego zdaniem — w *Iliadzie* w scenie poselstwa do Achillesa, w której Achilles dość ostro odnosi się do misji Odyseusza, wypowiadając słowa o nienawiści, jaką napawają go ludzie, którzy co innego mówią, a co innego myślą — a zatem krytykując rzeczywiste zamiary i charakter Odyseusza (IX 313–314)<sup>400</sup>. Zdaniem tego badacza Achilles pomija w swoim słynnym powitaniu poselstwa w dualis właśnie Odysa jako nie lubianego rywala<sup>401</sup>. Raczej oceny Nagy są przesadzone, ale wynikająca z nich sugestia, że rywalizacja tych dwóch bohaterów o palmę pierwszeństwa pośród Achajów jest odbiciem ich czołowej roli w fabule Cyklu Trojańskiego, wydaje się uprawniona. Istotna w przytoczonym micie tebańskim jest reakcja wodza całej wyprawy Adrastos,

<sup>399</sup> NAGY 1999, 42–58.

<sup>400</sup> To zdanie stanowi również krytykę Agamemnona.

<sup>401</sup> NAGY 1999, 52–53.

który w sporze herosów widzi wypełnianie się przepowiedni. Wobec szykującej się wówczas ekspedycji przeciw Tebom możemy uznać to za paralelne do zachowania Agamemnona i zakładać, że odczytanie wyroczni mogło wiązać się z zapytaniem o powodzenie wyprawy. Obydwa zdarzenia umiejscowione są w początkach fabuł cyklicznych. Można nawet przyjąć, że tak jak opisywany przez Demodoka spór stanowi jeden z możliwych „początków” cyklu trojańskiego, tzn. jest to jedno z miejsc, gdzie możliwe jest wprowadzenie fabuły pieśni przedstawiającej początek wojny, tak samo gwałtowne spotkanie Polinejesa i Tydeusa stanowić może „początek” wojny tebańskiej. Różnica — jak się wydaje — tkwi w tym, że wróżba w pieśni Cyklu Trojańskiego spełni się pomyślnie, zgodnie z oczekiwaniami Agamemnona, natomiast w Cyklu Tebańskim wobec niepowodzenia całej wyprawy — nie.

Podobieństwa w wypełnianiu przez te opowieści tego samego schematu każą dociekać dalej, czy w Cyklu Trojańskim wykorzystany jest paralelny schemat *neikos* dwóch głównych bohaterów, a przemilcza się utożsamienie tych bohaterów z lwem i dzikiem?

Jeśli nie liczyć stworzeń baśniowych, dzik i lew to typowe zwierzęta-potwory pokonywane przez herosów. Z natury są w konflikcie z sobą, dlatego ich ewentualne współdziałanie — z gruntu nieprawdopodobne — jako zdarzenie cudowne mogło przynieść niezwykle efekty. W *Iliadzie* w dwóch formułach (1. V 783, VII 257; 2. XI 293) i dwóch porównaniach homeryckich (XII 42, XVII 21) dzik występuje łącznie z lwem.

Achilles niejednokrotnie porównywany jest w *Iliadzie* do lwa, tak wielka jest jego siła βῆη i nieopanowany θυμός (*thymos* ‘duch, serce’, XXIV 39–44):

ἀλλ' ὄλοφ' Ἀχιλλῆϊ θεοὶ βούλεσθ' ἐπαρήγειν,  
 ᾧ οὐ' ἄρ φρένες εἰσὶν ἐναΐσιμοι οὔτε νόημα  
 γναπτὸν ἐνὶ στήθεσσι, λέων δ' ὡς ἄγρια οἶδεν,  
 ὅς τ' ἐπεὶ ἄρ μεγάλη τε βῆη καὶ ἀγήνορι θυμῷ  
 εἶζας εἶσ' ἐπὶ μῆλα βροτῶν ἴνα δαῖτα λάβῃσιν·  
 ὡς Ἀχιλεὺς ἔλεον μὲν ἀπώλεσεν, οὐδέ οἱ αἰδῶς

ale przynoszącemu zgubę Achillesowi chcecie, bogowie, przychodzić z pomocą, temu, który nie ma myśli prawych ani umysłu dającego się nagiąć w piersiach, ale jak lew zna tylko dzikość, [lew] który gdy ulegając swej mocy ogromnej i sercu dumnemu rzuca się na stada owiec należących do ludzi, aby „uczte” pochwyścić, tak właśnie Achilles zatracił poczucie litości, i nie ma już względu na to, co się godzi.

Nagy analizuje wiele miejsc w *Iliadzie* nawiązujących do tego obrazu (XIX 303–321, XI 780, XXII 346–347, XX 171–174)<sup>402</sup>. Podobnie jak Herakles (V 639) Achilles nazwany jest θυμολέων „ten, który ma *thymos* lwa” (VII 228)<sup>403</sup>, a Hektor nazywa go

<sup>402</sup> NAGY 1999, 135–137.

<sup>403</sup> Zestawienie Achillesa z Heraklesem musi oznaczać identyfikację bohatera jako herosa. O tym, że jest to zabieg celowy, świadczy analogiczne zastosowanie go w *Odysei*. Wprowadzony jest z tym epitetem w konwencjonalnej formule Herakles (xi 267), ale i zidentyfikowany zostaje przez Pe-

ὠμστής ‘pożeracz surowego mięsa’ (XXIV 207). Nagy zauważa, że temat należnego udziału rozumianego jako porcja mięsa μοῖρα odzwierciedla Hezjodowe określenie wojny tebańskiej: bohaterowie zginęli w niej z powodu owczych stad Edypa μήλων ἔνεκ’ Οἰδιπόδαο (*Op.* 163)<sup>404</sup>. Jak widać, owce należące do ludzi są posiłkiem przeznaczonym na ucztę dla lwa. Charakter lwa łączy zatem postaci Polinejesa i Achillesa jeszcze silniej, niż sądził Nagy. Lwy niszczą ludzkie dobro, ludzkie bogactwo, którego synonimem są owce. Nie zważają na żadne ludzkie względy i nie kierują się ludzkim systemem wartości. Są przerażające w swej odwadze i zuchwałości. Przed walką z Hektorem Achilles sam siebie nazywa lwem, odrzucając układy z Trojaninem, powiada, że „nie ma umów między ludźmi i lwami” (XXII 262). Heros, który staje się „lwem”, przestaje być „człowiekiem”. Uosabia całą dzikość nieosiągalną już dla ludzi, stanowiąc z jednej strony pewien „pożądany wzorzec wojownika”, z drugiej jednak napawający przerażeniem i u Homera krytykowany.

Jeżeli w jakiś sposób Achillesa *Iliady* możemy łączyć z lwem, to wydaje się, że Homerowego Odyseusza można łączyć z dzikiem. Istnieje do tego wiele przesłanek. W *Odysei* niania Eurykleja rozpoznaje go po szramie na nodze, która jest pamiątką po polowaniu na dzika, kiedy przebywał u Autolykosa, dziadka ze strony matki. Mimo odniesienia rany Odys zabija dzika (xix 452–453). Pobieranie nauki polowania wprowadzającej do życia wojownika u dziadka ze strony matki — jak zauważyła Emmet Robbins — jest typowe dla eposu greckiego<sup>405</sup>. Achilles nie może z przyczyn naturalnych pobierać nauk u Nereusa (ojca Tetydy, Tytana), dlatego uczy się polowania u dziadka ze strony matki swojego ojca Peleusa, czyli centaury Chejrona. Wedle Pindara (*N III* 43–52) Achilles miał przynosić mu dogorywające jeszcze lwy i dziki (stanowiło to naukę okrucieństwa i szybkości).

W *Iliadzie* nigdzie nie jest przedstawiony Odyseusz współdziałający z Achillesem, gdyż kłóciłoby się to z dyskretnym, lecz całkowicie czytelnym dla publiczności ukazaniem ich rywalizacji. Adele Haft zwróciła uwagę, że po księgach I i IX, które ukazują Achillesa jako powstrzymującego się od walki dla ratowania swojej nadszarpniętej τιμή w całej ostrości swego wystąpienia, księgi II i X przedstawiają Odyseusza aluzyjnie i wprost jako tego, który będzie rzeczywistym zdobywcą Troi, bez czynienia ujemy na wizerunku Achillesa<sup>406</sup>. Księgi I i IX odpowiadają począt-

---

nelopę jej mąż w peryfrazie podkreślającej jego wielkość i sławę (iv 814). W obu poematach nazwani tak są jedynie ci bohaterowie.

<sup>404</sup> NAGY 1999, 130.

<sup>405</sup> ROBBINS 1993, 11–12. Badaczka nie zauważa jednak, że tkwi w tym dowód na priorytetowość postaci Chejrona względem Fojniksa. W rodach arystokratycznych oddawanie dziecka na wychowanie innej rodzinie, zwłaszcza tej od strony matki, gdzie rodzicem zastępczym był dziadek ze strony matki, było zwyczajem rozpowszechnionym wśród nacji indoeuropejskich (*vide* BENVENISTE 1973, 368–370). Pobyt Achillesa u Chejrona i Odyseusza u Autolykosa są pozostałościami tego zwyczaju. Być może tacy rodzice zastępczy mieli prerogatywę nadania imienia takiemu dziecku, czego ślady znajdujemy we wzmiankach o nadaniu imion wspomnianym herosom przez Chejrona i Autolykosa.

<sup>406</sup> HAFT 1990, 38–39 zajmuje też stanowisko integralności *Dolonei* z *Iliadą*, s. 51, podobnie jak MUELLER 1984, 176.

kom pierwszej i drugiej części trzyczęściowej struktury oralnej *Iliady*. Poeta czuje się zatem w obowiązku, kiedy tylko zaprezentuje temat najważniejszego wojownika pod Troją — Achillesa, zrównoważyć go przez przedstawienie działania rzeczywistego zdobywcy grodu — Odyseusza.

„Współpraca” wojowników to wcale nierzadki motyw w mitologii greckiej, także w przypadku wojowników achajskich pod Troją (np. Ajasowie, za którym to dualisem kryje się oczywiście Ajas i Teukros, synowie Telamona). Jednak Achilles walczy sam. Natomiast Odyseusz współpracuje w *Iliadzie* z Diomedesem. Do dwóch dzików porównani są we wspólnej akcji na polu bitwy w XI 324–326:

τὼ δ' ἀν' ὄμιλον ἰόντε κυδοίμεον, ὡς ὅτε κάπρω  
ἐν κυσὶ θηρευτῆσι μέγα φρονέοντε πέσητον·  
ὡς ὄλεκον Τρῶας πάλιν ὀρμένω

Oni dwaj idąc robili zamęt w tłumie, tak jak dwa odyńce  
w zapale wpadają na psy myśliwskie,  
tak zabijali Trojan będących w odwrocie

Kilkadziesiąt wersów później do dzika porównany jest Odyseusz, XI 414. Do dzika lub lwa w standardowej formule porównany został Diomedes wraz z towarzyszącymi mu Achajami, V 782–783:

λείουσιν εἰοικότες ὠμοφάγοισιν  
ἢ συσὶ κάπροιςιν, τῶν τε σθένος οὐκ ἀλαπαδνόν

podobni lwom pożerającym surowe mięso  
albo do dzikich świń, których siła jest niewyczerpana

Z tych porównań jawi nam się wyobrażenie dzika jako zwierzęcia zdolnego w napadzie furii atakować swoich prześladowców, bardzo niebezpiecznego oraz niezwykle wytrzymałego w walce.

W *Dolonei* Diomedes, udając się na nocną eskapadę, przywdziewa skórę lwa δέρμα λέοντος (X 177). Towarzyszy mu w misji szpiegowskiej Odyseusz, który zbrojąc się, przywdziewa skórzany hełm z wplecionymi weń rzędami siekaczy dzików, X 261–265:

ἀμφὶ δέ οἱ κυνέην κεφαλῆφιν ἔθηκε  
ρίνου ποιητήν· πολέσιν δ' ἔντοσθεν ἰμάσιν  
ἐντέτατο στερεῶς· ἔκτοσθε δὲ λευκοὶ ὀδόντες  
ἀγριόδοντος ὅς θამέες ἔχον ἔνθα καὶ ἔνθα  
εὐ καὶ ἐπισταμένως· μέσση δ' ἐνὶ πῖλος ἀρήρει.

Na głowę nałożył mu szyszak  
zrobiony ze skóry wołowej; od wewnątrz przebiegało wiele rzemieni  
mocno napiętych, a od zewnątrz białe zęby  
odyńca o kłach błyszczących były przyczepione gęsto rzędami  
mocno i z prawą; w środku był wyłożony filcem.

Bryan Hainsworth zauważa, że skoro Diomedes ubrany jest w skórę lwa, a wychodzący im naprzeciw szpieg trojański — Dolon — skórę wilka (X 334–335), hełm z zębów dzika musi również symbolizować ducha tego zwierzęcia<sup>407</sup>. Intrygująca jest historia tego hełmu podana przez Homera, X 266–271:

τὴν ῥά ποτ' ἐξ' Ἐλεῶνος Ἀμύντορος Ὀρμενίδαο  
ἐξέλετ' Ἀυτόλυκος πυκινὸν δόμον ἀντιτορήσας,  
Σκάνδειαν δ' ἄρα δῶκε Κυθηρίῳ Ἀμφιδάμαντι·  
Ἀμφιδάμας δὲ Μόλω δῶκε ξεινήϊον εἶναι,  
αὐτὰρ ὁ Μηριόνη δῶκεν ᾧ παιδί φορῆναι  
δὴ τότε Ὀδυσσεὺς πύκασεν κάρη ἀμφιτεθείσα.

ten [szyszak] Autolykos wykradł<sup>408</sup> z Eleonu  
po Amyntorze synu Ormenosa, gdy dom jego bogaty przetrząsnął,  
potem dał go do Skandei Amfidamasowi z Kythery,  
a Amfidamas dał go jako dar gościnny Molosowi,  
na koniec ten dał go synowi Merionesowi, by go nosił.  
Teraz przylegał ściśle do głowy Odyseusza.

Amyntor był ojcem Fojniksa, według *Iliady* wychowawcy Achillesa, byłby więc rzeczywiście współczesny Autolykosowi<sup>409</sup>. Wykradzenie hełmu przez Autolykosa nie jest takie dziwne, zgadza się z przedstawieniem go w *Odysei* jako (xix 395–396):

μητρὸς ἐῆς πατέρ' ἐσθλόν, ὃς ἀνθρώπους ἐκέκαστο  
κλεπτοσύνη θ' ὄρκῳ τε· θεὸς οἱ αὐτὸς ἐδωκεν  
Ἑρμείας.

szlachetnego ojca swojej matki [Autolykosa], który przewyższał ludzi  
w sztuce złodziejskiej [łotrostwie?] i w [łamaniu] przysięg: sam bóg Hermes  
darował mu [tę umiejętność].

Hainsworth zauważa<sup>410</sup>, że może nie najwłaściwsze było przekazanie tej informacji w tym miejscu. Dużo dziwniejsze jednak, jak sądzę, jest samo podanie całej tej historii. Dlaczego Odyseusz nie dostał go po prostu od swego dziadka? W takim wypadku hełm dzika charakteryzowałby go wprost i wiązał z historią polowania na odyńca opowiedzianą w *Odysei*. Zbrojenie się odbywa się na placówce wartowniczej, co tłumaczy ciąg narracji, ale dlaczego w ogóle pojawia się wzmianka o jego dziadku?

Pierwszym śladem jest chyba gra słów w użyciu przymiotnika πυκινός 'gęsty' oraz spokrewnionego z nim czasownika πυκάζω 'okryć gęsto, osłonić' pojawiająca się w połączeniu kolonów najistotniejszych wersów: Ἀυτόλυκος πυκινὸν δόμον

<sup>407</sup> HAINSWORTH 1993, 180.

<sup>408</sup> Być może jednak tekst należy rozumieć, że Autolykos „wybrał sobie z łupów” ten szyszak.

<sup>409</sup> Hełmy takie noszone były w XV–XIV w. p.n.e., dlatego dobrze odpowiada to mitycznemu datowaniu jego pochodzenia na dwa pokolenia wcześniej.

<sup>410</sup> HAINSWORTH 1993, 181.

ἀντιπορήσας ‘gdy Autolykos wdarł się do domu, w którym znajdowało się wiele przedmiotów’ oraz Ὀδυσσεῖος πύκασεν ‘szczelnie okrył Odyseusza’. W *Odysei* (xi 525) i *Iliadzie* (XXIV 779) koń trojański, fortel łączony z Odyseuszem, który zgubił Troję, jest określony jako πυκινὸν λόχον ‘przebiegła pułapka’<sup>411</sup> (pozostaje to w związku z łączeniem tego przymiotnika ze stanem myśli φρένες, kiedy określa się roztropność, rozum, a co za tym idzie w ówczesnych wyobrażeniach spryt, przebiegłość). Mogło tym sposobem zostać przekazane uszom publiczności pokrewieństwo charakterów dziadka i wnuczka, posługujących się podstępem i nieuchylających się od kradzieży. Odyseusz wykrada przecież w nocnej wyprawie konie Rhesosa.

W tradycji Cyklu Odyseusz podejmuje się z Diomedesem trzech czynów, w których według różnych źródeł Odyseuszowi przypadała niezbyt heroiczna rola:

- 1) zabijają Palamedesa, któremu Odys poprzysiąc musiał zemstę za zmuszenie go do udziału w wyprawie;
- 2) sprowadzają Filokteta pod Troję, przy czym Odyseusz podejmuje się haniebnego wykradnięcia łuku<sup>412</sup>;
- 3) wykradają palladion z Ilionu. Według niektórych wersji Odys próbuje nawet potajemnie zabić Diomedesa w drodze powrotnej, żeby całą zasługę przypisać sobie<sup>413</sup>.

Współdziałanie może więc łatwo przejść w konflikt. Szyszak z kłów dzika jest też jedyną rzeczą, której używa Odyseusz, a która ma swoją historię<sup>414</sup>. Inaczej niż Achilles, którego i zbroja, i włócznia mają swoją rodzinną tradycję<sup>415</sup>. Dziedziczenie związane jest z magiczną funkcją tych przedmiotów.

Wykradzenie hełmu ojcu wychowawcy Achillesa przez wychowawcę Odyseusza zdaje się dobitnie uwypuklać konflikt między tymi bohaterami i antycypować wynik wojny: Achilles zapłaci największą ofiarę życia, dokonując czynów niezbędnych do pokonania Trojan i ich sprzymierzeńców, a Odyseusz jakby wykradnie mu zaszczyt zdobycia miasta.

Utożsamianie Odyseusza z dzikiem odbywa się być może nawet wbrew typowi jego charakteru, któremu odpowiada raczej inne zwierzę: może lis, a może wilk — jak może wskazywać imię jego dziadka ze strony matki Autolykos, który nadaje mu w *Odysei* imię, upodabiając go do siebie, jakby narzucając mu swój los (xix 407–409)<sup>416</sup>. Jednak w mitycznym szyfrze epiki rywalem i współnikiem lwa musi być po prostu odyniec.

<sup>411</sup> HAFT 1990, 55.

<sup>412</sup> Apollod. *Epit.* V 8, Eur. *Phil.*, Quint. Smyrn. *Posthom.* IX 325–479, Hygin. *Fab.* 103.

<sup>413</sup> Conon, *Narrat.* 34.

<sup>414</sup> W *Odysei* swoją historię ma łuk Odysa (xxi 13–41).

<sup>415</sup> Vide rozdział III.

<sup>416</sup> Taką etymologię zaproponował BOLLING 1906, 65 nn.; wspiera ją fakt, że forma zawierająca δ jest jedynie epicko-literacka. Na inskrypcjach obserwujemy formy z λ: Ὀλυσ(σ)εύς, Ὀλυτ(τ)εύς,



Duży stopień modyfikacji pierwotnego wzoru świadczyć może jedynie o bardzo dawnym wprowadzeniu go do fabuły Cyklu Trojańskiego. Odyseusz jest tak jak Tydeus ulubieńcem Ateny, nawet bliższym już jej charakterologicznie, co może świadczyć o wypracowaniu wzoru. Jest nim także Diomedes, syn Tydeusa, lecz w nowym wzorze odgrywa rolę nie dzika, jak ojciec, lecz lwa podejmującego współpracę z dzikiem — Odyseuszem. Albowiem lew, którym jest Achilles, pozostaje w sporze z Odyseuszem i w fabule tego cyklu nie może nawiązać z nim współpracy na polu walki. Niemniej najwyraźniej pozostała potrzeba wspólnego działania wojowników postrzeganych jako lew i dzik. *Odyseja* nawiązująca do obrazu Odyseusza-dzika raczej nie czerpie z *Iliady*, lecz podejmuje znany z tradycji wątek. Przedstawiając jednak zasadniczy dla tego ujawnienia charakterów moment sporu w pieśni Demodoka, nie zmienia schematu akcji, ale w żaden sposób nie wspomina o zwierzętach symbolizujących bohaterów.

Łączenie bohatera epiki ze zwierzęciem, w którego skórę jest okryty, jest najprawdopodobniej bardzo starym zabiegiem poetyckim. Parys pojawiający się na polu walki w III 16 przybrany jest w skórę lamparta (παρδαλέην). Uчени zarówno starożytni, jak i współcześni zgodnie oceniają, że ubiór jak i uzbrojenie w łuk i dwie włócznie zarazem kłóć się z sobą. Zamiast jednak uciekać się do autorytarnego atutowania wersów, należy uznać typowość przedstawienia Parysa w skórze lamparta. Do pojedynku z Menelaosem niezbyt ten anachroniczny strój pasuje. Wycinąć jednak nie ma czego, bo wycięlibyśmy z Homera albo to, co jest Homerem właśnie, albo to, co jest odziedziczonym przez autora *Iliady* wizerunkiem epickim Parysa.

Finkelberg zauważyła, że w *Kypriach* rola Odyseusza ogranicza się do udawania szaleństwa i do zabójstwa Palamedesa. Nie mylmy jednak streszczenia Proklosa z treścią *Kypriów* czy w ogóle epiką przedstawiającą początki Wojny Trojańskiej. Istotny jest udział Odyseusza już w rywalizacji o rękę Heleny. Później w sprowadzeniu Ifigenii jako rzekomej narzeczonej dla Achillesa. Sądzę, że nie należy lekceważyć wersji, że to właśnie Odyseusz ściągnął pod Troję Achillesa ukrytego na Skyros. Potem również ich losy niejednokrotnie się łączą wprost i pośrednio. Tak jak Achilles spotyka się potajemnie z Heleną, tak samo później Odyseusz — obaj w charakterystyczny dla siebie sposób. Odyseusz oczyszcza Achillesa na Lesbos po zabiciu Tersytesa. Zdobywa zbroję Achillesa i przekazuje ją sprowadzonemu przez siebie pod Troję synowi Achillesa, Neoptolemosowi. Objawia się to nawet w zaskakujących szczegółach, takich jak stwierdzenie padające w *Iliadzie*, że Tersytes wrogi był Odyseuszowi i Achillesowi.

Dwóm z tych historii przyjrzymy się bliżej. Interesującym, a niezbyt eksponowanym przez badaczy, paralelizmem łączącym Achillesa z Odyseuszem w obrębie Cyklu Trojańskiego jest opowieść o wyprawie szpiegowskiej Odyseusza za mury Troi i jego spotkaniu z Heleną (poświadczonym w streszczeniu Proklosa *Małej Ili-*

<sup>1</sup>Ὀλισεύς, Οὐλιξεύς, z czego łac. Ulixes. Etymologia ta jest jednak postrzegana jako mocno wątpliwa (vide FRISK 1960–1970, s.v.).

dy oraz w opowieści Heleny w iv księdze *Odysei*), której odpowiada opowieść o potajemnym spotkaniu Achillesa z Heleną (streszczenie Proklosa do *Kypriów*). Dzięki *Odysei* bliżej znana jest historia Odysa, której opis bez wątpienia nawiązuje do późniejszych losów bohatera, czyli do jego powrotu na Itakę. Odyseusz zakrada się bowiem w przebraniu żebraka, zostaje rozpoznany podczas obmywania go przez kobietę (w Troi przez Helenę, na Itace przez Eurykleję), wyjawia plan (tu Helenie, tam Telemachowi i Eumajosowi, ale po części również Euryklei), wymyka się, zabijając wielu Trojan, paralelnie na Itace zabija dużą liczbę zalotników. Øivind Andersen wykazał szczegółowo, jak te i inne elementy opowiadania zapowiadają wypadki, które zajdą na Itace<sup>417</sup>. Zdaniem tego badacza jednak, tę samą funkcję ma opowieść Menelaosa o tym, jak Helena podeszła do Drewnianego Konia i wywoływała ukrytych w nim bohaterów, naśladując głosy ich żon. Opowieść Menelaosa stawia jednak Helenę w niekorzystnym świetle, ponieważ stara się ona unicestwić plany Achajów. Sprzeczny obraz Heleny z tym, co sama o sobie mówi, jest według Kakridisa spowodowany tym, że obie opowieści pochodzą z dwóch tradycji i dość sztucznie zostały połączone przez autora *Odysei*<sup>418</sup>. Natomiast Andersen jest zdania, że ta opowieść jest innowacją Homera, zapowiadającą inne szczegóły późniejszych wydarzeń.

Jednakże wnioskowanie o zamierzonej przez autora dwulicowości Heleny nie wydaje się słuszne. Kontrowersja wynika tylko z wprowadzającej tę opowieść uwagi Menelaosa o Helenie „musiał cię wtedy przyprowadzić tam jakiś δαίμων”. Wskazuje ona jednak wyłącznie na to, że Menelaos nie znał powodu zachowania Heleny. Jeżeli bowiem Helena chciałaby zdradzić Achajów, mogła to uczynić w nieporównanie prostszy sposób. Tymczasem ona wystawia Achajów na próbę. Jej przybycie do Konia następuje najprawdopodobniej w kulminacyjnym momencie, kiedy Trojanie zastanawiają się, czy zniszczyć Konia, czy wprowadzić go do miasta i zapewne to próba Heleny przesądza sprawę o wprowadzeniu Konia do twierdzy. Oba nasze źródła, streszczenie do *Małej Iliady* i wypowiedź Heleny w *Odysei*, stwierdzają wprost, że Helena została wprowadzona w Odyseuszowy plan zdobycia Troi. Wywoływanie bohaterów nie jest sprzeczne z tą informacją (nie musi stanowić o kobiecej niestałości Heleny, która deklarowała wcześniej pragnienie powrotu do domu), lecz jest raczej częścią tego planu. Decydujące o jego powodzeniu jest przecieź wpłynięcie na Trojan, by wprowadzili Konia do miasta, a Helena jest jedyną osobą, która może tego dokonać i pomóc Achajom. Przedstawienie, które urządza Helena, przekonuje jej męża Deifobosa — po śmierci Parysa pełniącego funkcję wodza Trojan. Misterny plan obmyślony przez Odyseusza obróciłby się wniwecz, gdyby Antiklos dał się ponieść emocjom i odpowiedział na wołanie Heleny (wyrażna uwaga Menelaosa, że na nim i na Diomedesie zachowanie Heleny nie robiło wrażenia).

<sup>417</sup> ANDERSEN 1977. Helena objawia imię Odyseusza po odkryciu trupów przez Trojan, tak jak następuje jego samoobjawienie w *Odysei*. Odyseusz prezentuje typ bohatera wychodzącego z ukrycia, działającego najpierw w przebraniu i na koniec zdradzającego swoje imię, jak w scenie z Polifemem lub zalotnikami.

<sup>418</sup> KAKRIDIS 1971, 40–43.

Pozostaje pytanie, dlaczego Menelaos nie był poinformowany o roli Heleny w planie Odysa. Trudno to stwierdzić, ale można wysunąć wypływającą z faktów hipotezę. W opowieści kierowanej do Telemacha król Sparty wskazuje na swą niewiedzę. Potwierdza ją historia o próbie zabicia żony podczas zdobywania miasta, kiedy to Helena uniknęła śmierci, uciekając się znów do podstępny i odsłaniając swe piękne piersi. Dlaczego zatem Odyseusz nie wprowadził towarzyszy w szczegóły swego planu? Wydaje się, że powód tłumaczy właśnie paralelizm spotkania Achillesa z Heleną, do którego doprowadza Tetyda z Afrodytą! Schadzka ma więc charakter miłosny. Jeżeli analogiczny był wynik spotkania Odyseusza z Heleną, nieświadomość męża co do jej roli w podstępie Odyseusza staje się zrozumiała. Nie przez przypadek zatem Odyseusz nie odstępował Menelaosa podczas rzezi Trojan<sup>419</sup>.

### Gwarancja sławy

Wróćmy jeszcze do faktu, że w Cyklu jedynie Achilles i Odyseusz wzbraniają się od udziału w wyprawie. To ociąganie się związane jest z niezwykle rolą, jaką odegrają w tej wojnie: Achilles jako najlepszy wojownik i Odyseusz jako zdobywca miasta. Zarówno Odyseusza, jak i Achillesa powstrzymuje wiedza, będąca podstawą schematu epickiego cyklu<sup>420</sup>, że wojna nie przyniesie im jedynie chwały, lecz także cierpienie, w przypadku Achillesa nawet śmierć. Charakterystyczna różnica uświadomienia sobie przez bohaterów tego problemu wynika i z różnicy ich wieku, i z różnicy charakterów. W Cyklu Achilles każdorazowo przed bardzo istotną dla niego walką sam staje przed wyborem drogi swego życia. Wybiera sławę okupioną śmiercią — *Iliada* jest bowiem utworem o dojrzewaniu Achillesa. Ten sam problem pozostania w domu i szczęśliwego dożycia starości, nie zyskując sławy, a wyprawienia się pod Troję, zdobycia miasta i sławy okupionej długim cierpieniem przedstawiał się również Odyseuszowi. Widzieliśmy, że obaj bohaterowie stają przed wyborem między beczynnością, kojarzoną ze spokojnym i przyjemnym życiem w domu, a czynem przynoszącym sławę. Stają zatem przed zasadniczym wyborem między sławą a zapomnieniem.

William B. Stanford w swojej sztandarowej pozycji o dwuznacznościach w literaturze greckiej dostrzegł kompleksowość użycia przez Homera imion znaczących lub pozostających w związku z kontekstem, w jakim zostały użyte<sup>421</sup>. Nadawanie postaciom imion znaczących wiąże się ze zwyczajem nadawania komuś imienia stosownie

<sup>419</sup> Co prawda znajdujemy dla tej okoliczności dużo ważniejszy powód. Jak już wskazywałem, Demodok zamierza przedstawić udział chwalonego Odysa w najważniejszym starciu, jakim jest pokonanie wodza Trojan. Walka dwóch mężów o Helenę jest z pewnością motywem tradycyjnym, na co wskazuje pojedynek tego bohatera z Parysem w *Iliadzie*. Niemniej jednak te okoliczności nie wykluczają się i mogą być w pieśni współobecne.

<sup>420</sup> Analogiczna jest niechęć Amfiraosa do wyruszenia na Teby, która została przełamana dzięki łapówce Polinejkesa. Czyn ten staje się przyczyną Wojny Tebańskiej i całego ciągu nieszczęść wynikających z zemsty za śmierć Amfiraosa.

<sup>421</sup> STANFORD 1939, 97–114.

do czyjejs kondycji względnie jego krewnych (np. Telemachos, Megapenthes, Eury-sakes). Wiele imion znaczących jest już dziedzictwem tradycji epickiej, zaznaczających zazwyczaj męstwo bitewne, jak Aleksander, Menelaos, Sthenelos, ale i funkcję bohatera, tu można dodać Agamemnona, Tersytesa i innych. Zdaniem Stanfor-da w *Odysei* „dwuznaczność imion znaczących jest wyraźnie subtelniej i głębiej zarysowana”<sup>422</sup>. Jednakże fakt, iż poeta tak chętnie i w różnorodny sposób wykorzystuje znaczenie imion własnych w demonstrowaniu kontekstualnej funkcji postaci, należy uznać za przejaw tradycji epickiej, umożliwiającej i sankcjonującej taką innowacyjność. Istotną w tym funkcję pełni częste przeciwstawianie sobie imion, pozwalające na ocenę roli tych postaci w strategii fabularnej powrotu Odysa. Samo imię Odysusza opatrzone jest w poemacie etymologią wskazującą na dwoistą naturę tego bohatera, który zarazem sieje nienawiść, jak też zbiera jej plony<sup>423</sup>. G.E. Dimock jr proponuje tłumaczyć imię bohatera jako „Kłopot” (*Trouble*), ponieważ i sprawia kłopoty innym, i sam w nie wpada. Dimock demonstruje stałą zależność tego, że kiedy Odysusz powstrzymuje się od czynu, przynosi mu to cierpienie i utratę sławy grożącą zapomnieniem, natomiast kiedy decyduje się na czyn, przynosi cierpienie innym, zapewniając sobie nieśmiertelniającą sławę. Klarownym tego przykładem jest nazwanie króla Lajstrygonów, mordujących towarzyszy Odysa, który nie bierze udziału w walce — Antifates (*Antiphates*) „Przeciw-Sławem”, natomiast pokonanego przez Odysa cyklopa — Polifemos (*Polyphemos*) „Zwielokratniającym Sławę”<sup>424</sup>. Podobnie gdy po rozwiązaniu zgromadzenia na Itace Telemachowi staje na drodze, chwytając go za rękę i proponując obłudnie pojednanie, zalotnik Antinoos (ii 301–321), jego imię nabiera właściwego wydzźwięku przez przeciwstawienie mu niejakiego Noemona, syna Froniosa, czyli Rozumu, syna Umysłu, który dostarcza okrętu synowi Odysa (ii 386). Odbiorca jest wprowadzony do takiej interpretacji imion przez dwukrotne określenie Telemacha przez Atenę οὐδ’ ἀνοήμων ‘nie nierozumny’ (ii 270, 278), a zalotników οὐ τι νοήμονες ‘pozbawieni rozumu’ (ii 282)<sup>425</sup>.

Znaczące jest z pewnością imię matki Odysa — Ἀντίκλεια dosł. ‘Przeciw-sława’, Anti-kleja. Dimock zauważa, że jest ono w opozycji do imienia nianki Odysa —

<sup>422</sup> *Ibidem*, 101: „the use of the ambiguity of significant names is noticeably subtler and more highly stylized”.

<sup>423</sup> Etymologizowanie Homera w tym względzie jest typowe dla epiki greckiej, choć niesłuszne: imię „Odysseus” jest z pewnością niegreckie (próby jednak identyfikacji są zbyt rozbieżne, by mogły być wiarygodne; najczęściej wskazuje się na substrat egejski lub anatolijski: hipotezy wylicza FRISK 1960–1970, s.v.). Początkowo badacze preferowali aktywne znaczenie słowa *ody(ss)omai*, identyfikując Odysa jako tego, który wnosi nienawiść, przynosząc zemstę zalotnikom. STANFORD 1952 wykazał, że rozumienie biernego znaczenia jest równoprawne „the man doomed to odium”. Inne obserwacje etymologiczne *vide* AUSTIN 1972, 2–3.

<sup>424</sup> DIMOCK 1956, 64. AUSTIN 1972 rozwija tę myśl, wskazując, że nie sam tylko Odysusz, ale również jego bliscy rozpoznają tę dwoistość jego natury; przede wszystkim Penelopa, Telemach czy Eumajos, którzy unikają wręcz używania imienia Odysusza, kiedy jest on nieobecny, gdyż samo jego brzmienie może mieć konotacje złowieszcze, choćby dla niego samego.

<sup>425</sup> AUSTIN 1972, 1.

Euryklei „Rozpowszechniającej sławę” jako tej, która potrafi właściwie rozpoznać Odysuseusza<sup>426</sup>. Wydaje się, że celna obserwacja Dimocka nie doczekała się właściwego rozwinięcia. W postaci matki Odysa zbiegają się bowiem dwie właściwie wykluczające się funkcje. Z jednej strony matka wstrzymuje bohatera od czynu, pragnąc zachować go przy życiu, a więc adaptuje tu Homer schemat obecny w postaci Achillesa, z drugiej zaś matka pełni najistotniejszą funkcję w scenach rozpoznania w pieśni powrotu. W tym zatem, ośmielam się sądzić, tkwi powód do rozbicia postaci matki na dwie osoby. Można wysunąć przypuszczenie, że podobnie jak w przypadku Achillesa pozostanie przy matce oznacza pozbawienie Odysuseusza nieśmiertelnej sławy (*kleos*). Matka jest więc kimś, w kim młody bohater ma oparcie, ale kto stanowi też przeszkodę w osiągnięciu pożądanej przez herosa sławy. Z kolei Eurykleja niezbędna jest w scenie rozpoznania, która umożliwi realizację czynu herosa, a tym samym zapewnienie mu sławy. W *Odysei* wiele postaci jest zdublowanych: Melanthios i Melantho, Mentos i Mentor, Demodokos i Femios, Kirke i Kalypso, Eumajos i Filojtios, Amfinomos i Leodes, Antinoos i Eurymachos, Cyklopi i Lajstrygoni. Taką parą spełniającą tę samą funkcję są dwie służące Eurykleja i Eurynome<sup>427</sup>, ta pierwsza występuje jednak w podwójnej roli. Występuje bowiem także w roli matki Odysuseusza. Jest to zatem sytuacja analogiczna do tej rozpoznawanej przez wielu badaczy w *Iliadzie*, w której Diomedes i Patroklos występują w podwójnej roli dubletu dwóch innych bohaterów, czyli Antilochosa i Achillesa zarazem.

Podobną funkcję do Euryklei pełni wprowadzenie przez autora *Odysei* postaci Antiklosa (iv 286), który omal nie zdradza zasadzki Konia Trojańskiego. Ἄντικλος jest odpowiednikiem męskiej wersji imienia matki Odysa (brak poświadczenia tej postaci gdziekolwiek indziej<sup>428</sup>). Odysuseusz zamyka mu usta dłonią, gdy ten chce odezwać się, reagując na głos Heleny naśladowującej głosy małżonek bohaterów zamkniętych w Koniu. Zdobycie Troi za pomocą pułapki Drewnianego Konia stanowi o *kléos* Odysuseusza. Zdradzenie się głosem Antiklosa oznacza w opowieści zagrożenie życia najważniejszych bohaterów achajskich ukrytych w zasadzce i porażkę całego przedsięwzięcia<sup>429</sup> (zarówno podstępu, jak i całej wyprawy), w kodzie epickich znaczeń jednak oznacza to pozbawienie Odysuseusza jego *kléos*. Odysuseusz

<sup>426</sup> DIMOCK 1956, 67–68: „Antikleia (Opposed-to-fame), in her recognition of her son in the underworld, did not seem to understand the scar’s full meaning, but it is easy for Eurycleia (»Far-fame«) to accept it” [niekonsekwencja pisowni imion oryginału].

<sup>427</sup> FENIK 1974, 174–180.

<sup>428</sup> Imię matki Odysuseusza też znane jest jedynie z *Odysei* (xi 85). Być może brzmiało w ogóle inaczej, a mamy tu do czynienia z sytuacją paralelną do podania przez Fojniksa w *Iliadzie* innego imienia żony Meleagra: Kleopatra zamiast Alkyone. To imię pełni specjalną funkcję w kodzie epickim, będąc paralelą do Patroklosa. Kleopatra skłania Meleagra do przystąpienia do walki, z kolei Patroklos przez swoją śmierć — Achillesa i to staje się przyczynkiem do zyskania przez tego ostatniego ἄφθιτον κλέος, dołączenia do chwały przodków, która była przedmiotem wcześniejszych pieśni epickich (Kleo-patra/Patro-klos), cf. rozdział IV.

<sup>429</sup> Σάωσε δὲ πάντας Ἀχαιοῦς ἕρατωαί wszystkich Achajów’ — tak ocenia czyn Odysuseusza Menelaos, ale tak sprawa przedstawiała się w jego oczach.

zapobiega zatem pozbawieniu go sławy epickiej jako „tego, który zdobył Troję, uciekając się do podstępów”. Stąd właśnie jego epitet  $\acute{o}$   $\pi\tau\omicron\lambda\iota\pi\omicron\rho\theta\omicron\varsigma$  emotywnie podkreślany przez proklityczny zaimek — „ten zdobywca miasta”<sup>430</sup>.

Natomiast użycie tego epitetu w odniesieniu do Achillesa nie jest spowodowane — jak to się sądzi — jedynie zdobyciem wielu miast w Troadzie i na wyspach (Lesbos, Tenedos). Achilles nie jest właściwym zdobywcą Troi, ale jest tym, bez którego miasto nie może być zdobyte. Inni bohaterowie stanowią w cyklu tylko tło tych dwóch herosów. Nie mogą także tego dokonać sami Agamemnon z Menelaosem. Achilles jest również zdobywcą Troi, gdyż niezbędne jest jego poświęcenie. Prawdopodobnie mogła też ona zostać zdobyta jedynie w rywalizacji Achillesa i Odysuseusza. Wykorzystany więc został pierwotny schemat epicko-mityczny, który pozwala Agamemnonowi zdobyć Troję, jeśli będzie miał w swej armii lwa i dzika, pozostających z sobą w sporze. Wraz z rozwojem cyklu klarowność tego schematu została mocno zamazana, ani jednak autor *Iliady*, ani *Odysei* nie mogą się od niego całkowicie zdystansować.

## 4. Wykorzystywanie schematów w Cyklu Trojańskim

### Potencjalność wykorzystywania schematu

Konserwatywność kompozycji oralnej pozwala więc sięgnąć głęboko w mrok dziejów wyobraźni mitycznej i poetyckiej Greków. Zstępujemy coraz niżej w te głębie pozbawione perspektywy historycznej. Odnoszę zresztą wrażenie, że ten rodzaj badań polegający na odkrywaniu dawnych pokładów narracyjnych tkwiących pod powierzchnią prezentowanej akcji bywa niezwykle rzadko podejmowany. Zazwyczaj próby te ograniczone są do szukania podłoża historii przedstawionych w *Odysei* w opowieściach ludowych<sup>431</sup>.

Uvo Hölscher starał się pokazać, jak wymogi stylu epickiego wywoływały zmiany w prostej fabule opowieści ludowej<sup>432</sup>. Interesująca jest również próba rozpo-

<sup>430</sup> *Vide* HAFT 1990, która dostrzega w użyciu  $\acute{o}$  specyfikację znaczenia epitetu, wskazującą, że Odys jest zdobywcą jednego miasta — Troi.

<sup>431</sup> Rozpoznanie jako podstawy mitu o Achillesie baśni o „dziewczynie łabędziu” przedstawione jest w rozdziale VI. Przykładowo GRINCER 1974, 280–296 stosuje model Proppa do rozpoznawania korzeni fabuły poematów staroindyjskich (typy 400, 425, 301, 313, 500, 511 w indeksie AARNE/THOMPSONA 1961). Jestem zmuszony pominąć w tym miejscu próby restytucji indoeuropejskich schematów opowieści mityczno-epickich oparte na trójfunkcyjnym modelu Dumézila (*vide* SCOTT LITTLETON 1970), gdyż wymaga to, moim zdaniem, szerszego omówienia przy innej okazji.

<sup>432</sup> HÖLSCHER 1978. Wspomniałem już o wyodrębnieniu przez tego badacza początku pierwotnej opowieści ludowej. Spośród innych jego obserwacji warto z pewnością przywołać jego analizę sceny wyproszenia Penelopy z udziału w zawodach o jej rękę przez Telemacha. Penelopa udaje się do swego pokoju i przespia wszystko, co wydarza się na dole. Kiedy budzi się, staje przed nią mąż, który powrócił i rozprawił się z niegodziwymi zalotnikami. To dość zagadkowe przerwanie toku akcji wynika, zdaniem Hölschera, z dostosowania jej do etosu narracji epickiej (s. 64–67).

znania praschematu wszystkich wydarzeń przedstawionych w eposie dokonana przez Rhysa Carpentera, który dla tego poematu starał się znaleźć wspólną podstawę w powszechnej w całej Eurazji opowieści baśniowej o *Synu niedźwiedzia*<sup>433</sup>. Korzystne wyniki daje to porównanie zwłaszcza w odniesieniu do kształtu „przygód” Odyseusza w drodze powrotnej na Itakę. Trudno się natomiast zgodzić z doszukiwaniem się obecności tej opowieści jako podłoża całej historii odzyskania przez Odysa tronu na Itace. Carpenter nie wykazuje jeszcze znajomości schematu oralnej pieśni powrotu. Sama „odyseja”, czyli długotrwała podróż bohatera do domu, może mieć taką podstawę — niektóre wątki wydają się nawet dość bliskie kolejom losu Syna Niedźwiedzia. Sprawa ta wymaga bez wątpienia zaktualizowania w nowszych badaniach<sup>434</sup>.

Wydobycie schematu konstrukcyjnego pieśni epickiej Cyklu Trojańskiego może pozwolić na zrozumienie sposobu wykreowania przede wszystkim samego cyklu, a następnie epickiego dzieła monumentalnego. To, że możemy obserwować ten sam schemat w różnych emanacjach, świadczy o łatwości multiplikacji danego schematu. Niewielkie zmiany dotyczą przecież jedynie modalności poszczególnych jego elementów. Fenomen multiplikowania wzoru nie może dziwić w poetyce oralnej, skoro powtarzalność stanowi podstawę jej istnienia. Powtarzalność schematu pozwala pieśniarzowi nauczyć się i odtworzyć pieśń, która jest dla niego nowa. Ta sama powtarzalność pozwala też wykreować nową pieśń, w której nowe treści są wpasowywane w tradycyjne wzory.

Już wyżej zauważyliśmy, że ta powtarzalność przekłada się na potencjalność kreacji nowych pieśni Cyklu, ale też ta potencjalność nie przekłada się na dowolność ich kreowania. W *Iliadzie* pojawiają się wzmianki o gniewie bohaterów trojańskich, Parysa i Eneasza, który wstrzymywał ich od udziału w walce. W obydwu przypadkach niezrozumiałe są okoliczności zaistnienia tej sytuacji. Hektor zwraca się do swego brata, który przebywa w swoim pałacu po tym, jak przeniosła go tam bogini Afrodyta, ratując go od śmierci z rąk Menelaosa, VI 325:

δαμόνι' οὐ μὲν καλὰ χόλον τόνδ' ἔνθεο θυμῶ

szaleńcze! nie pięknie, że trzymasz ten gniew w sercu

O żadnym gniewie ani o jego powodach nie było jednak wcześniej wzmianki<sup>435</sup>. Podobnie Deifobos, nie mogąc samemu sprostać Idomeneusowi, wyszukuje na tyłach Eneasza, XIII 459–461:

τὸν δ' ὕστατον εὔρεν ὀμίλου  
ἔσταότ'· αἰεὶ γὰρ Πριάμῳ ἐπεμήνιε δίῳ  
οὐνεκ' ἄρ' ἐσθλὸν ἐόντα μετ' ἀνδράσιν οὐ τι τίεσκεν.

<sup>433</sup> CARPENTER 1974, 112–156.

<sup>434</sup> Książka Carpentera wydana została po raz pierwszy w 1946 r.

<sup>435</sup> KIRK 1990, 203 zakłada, że gniew Parysa mógł być odpowiedzią na gniewne zachowanie Trojan po jego pojedynku z Menelaosem.

Tego znalazł stojącego na tyłach wojska;  
 wciąż bowiem odczuwał gniew wobec boskiego Priama  
 z tego powodu, że go nie szanował, mimo że wyróżniał się pośród mężów.

Obaj bohaterowie dość zaskakująco natychmiast reagują na wezwanie do walki, bezwarunkowo ruszając do boju. Nie tylko nie podtrzymują swego gniewu, lecz także nie próbują go w żaden sposób tłumaczyć. Jego nieistotność staje się zatem jeszcze bardziej zagadkowa. Motyw gniewu skutkującego wycofaniem i powrotem do walki, analogiczny do gniewu Achillesa oraz Meleagra w opowieści Fojniksa, należy więc do topiki tradycyjnej<sup>436</sup>. Podobnie jak Achilles Eneasza wraca do walki, kiedy ginie bliski mu φίλος<sup>437</sup>. Nie znaleziono chyba jednak jak dotąd odpowiedzi na pytanie, czy powtarzalność tego schematu oznacza możliwość istnienia pieśni, których głównymi bohaterami byłiby Parys lub Eneasza. Przemawiałaby za tym enigmatyczność Homera, który ledwie zaznacza pewne fakty znane być może z funkcjonowania pieśni Cyklu w świadomości powszechnej. Parys i Eneasza wracają zbyt ochoczo do boju, porzucając swój gniew, by odczuwać jego istotność. Zakładać można, że w innych miejscach fabuły Cyklu ich gniew przybierać mógł większy format, analogiczny do Achillesa i Meleagra. Tylko bowiem w takiej sytuacji, gdy występuje duże zagrożenie dla wszystkich, ma on sens. Można by wyznaczyć inne miejsca w fabule Cyklu, w których mógłby zaistnieć gniew Parysa powodujący jego wycofanie się z walki. Najbardziej odpowiedni wydaje się moment zabicia przez niego Achillesa, który mógłby oznaczać spektakularny powrót tego bohatera do walki. Gniew Parysa w *Iliadzie* ma wiele wspólnego z homerycką historią Meleagra. Wzywający go do powrotu Hektor wspomina o ginących pod murami Troi żołnierzach, a na koniec nawołuje, by powrócił, nim pożar ogarnie miasto (VI 331 μὴ τάχα ἄστῃ πυρὸς διήϊοιο θέρηται ‘aby wnet nie spłonęło miasto od zgubnego ognia’). W odpowiedzi Parys mówi, że namawiała go już do powrotu żona (VI 337–338). Z podobnym ciągiem wydarzeń mamy do czynienia, gdy Meleager trwa w gniewie tak długo, aż Kureci wdarli się na baszty i wznieśli pożar w mieście (IX 589 καὶ ἐνέπρηθον μέγα ἄστῃ ‘i podpalili wielkie miasto’). Wtedy przekonała Meleagra do powrotu jego małżonka (IX 590–595). Parys odpowiada nawet bardziej paradygmatawi Meleagra niż Achilles. Dostosowujący historię do sytuacji swego wychowanka Fojniks czyni wzmiankę (IX 550–552), że:

ὄφρα μὲν οὖν Μελέαγρος ἄρηι φίλος πολέμιζε  
 τόφρα δὲ Κουρήτεσσι κακῶς ἦν, οὐδὲ δύναντο  
 τείχεος ἔκτοσθεν μίμνειν πολέες περ ἑόντες

<sup>436</sup> Pojawia się jeszcze w przypuszczeniu Posejdon, że Grecy ociągają się w walce, gniewając się na Agamemnona, XIII 108: οἱ κείνω ἐρίσαντες ἀμυνόμεν οὐκ ἐθέλουσι ‘ci byli z nim w sporze i nie chcieli bronić [okrętów]’.

<sup>437</sup> JANKO 1992, 106.



jak długo więc Meleager, Aresowi bliski, walczył,  
tak długo źle się działo Kuretom i nie mogli  
pozostawać poza murami, mimo że było ich wielu

W dalszej jednak części historii chodzi o to, że to Etolowie są oblegani przez Kuretów, co chyba jest sensowniejsze, bo to Meleager dał im powód do szukania zemsty, zabijając swego wuja. Oblegany więc w Troi Parys mógłby wskutek namów żony (Heleny!) wrócić do boju i zabić zagrażającego wszystkim Achillesa. Nad Parysem może ciążyć widmo śmierci, która spotyka go z rąk Filokteta rychło po dokonaniu tego czynu. Z Fojniksowym Meleagrem może go też łączyć stosunek matki do niego, której to sen miał spowodować, że został po urodzeniu pozostawiony na pastwę losu na zboczach Idy<sup>438</sup>. Paralelnie, od walki może go więc wstrzymywać klątwa matki. Podobnie gniew Eneasza na Priama może mieć związek z późniejszym uratowaniem ciągłości Troi przez uratowanie insygniów władzy i wielu Trojan<sup>439</sup>. Wydaje się, że połączenie motywu gniewu i powstrzymania się od walki obecne jest w motywie Filokteta, który wedle ujęć tragedii Sofoklesa i Eurypidesa wzbrania się przed powrotem do walki, trwając w gniewie. Pojawia się też motyw bezskutecznej (przynajmniej początkowo) namowy *philoï*. Rezultat powrotu Filokteta do walki jest analogiczny do powrotu Achillesa, Parysa czy Meleagra — zabijając Parysa, usuwa główną przeszkodę na drodze do zdobycia Troi.

Wzmiankowane przedstawienie heroiczne Parysa kłóci się z jego homeryckim obrazem. W *Iliadzie* Aleksander-Parys przedstawiony jest jako winowajca wojny, tchórz, ulegający przyjemnościom i rozpuście. Jego sytuacja jest analogiczna do zalotników w *Odysei*, ponieważ sięgnął po „coś”, co mu się nie należy. Menelaos pokonuje go w pojedynku. Słowa nagany spotykają go ze strony brata Hektora, że unika walki, ze strony żony, która zdaje się go niemal przeklinać, że zgotował jej gorszy los, oraz Diomedesa, że walczy nie po męsku, strzelając z ukrycia z łuku i bojąc się stanąć do otwartej walki na włócznie, a na koniec zganiony został przez ojca wraz z innymi synami Priama po śmierci Hektora. Należy uznać za wykazane, że rola przeznaczona w *Iliadzie* Parysowi nie odpowiada tej, jaką odgrywał on w tradycji Cyklu<sup>440</sup>. To on jest głównym bohaterem trojańskim, który sprowadził na ten kraj nieszczęście, ale i zabił zagrażającego miastu Achillesa, i to jego śmierć pozbawia miasto magicznej ochrony jego łuku Apollona. Ślady jego męstwa odnajdujemy w *Iliadzie*, w której Hektor przyznaje, że bratu nie brakuje „ducha walki”, jest ἄλκιμος ‘dzielny, waleczny’ (III 521 nn.).

<sup>438</sup> Sen Hekabe mającej urodzić Parysa, że zrodzi płonąca pochodnię, od której spłonie miasto, jest wzmiankowany przez wiele źródeł: Eur. *Tro.* 919 nn.; Werg. *Aen.* VII 319 nn.; Pi. fr. 52i Maehler; Apollod. *Bibl.* III 12, 5; Sch. in *Hom.*, *Il.* III 325; Tzetzes, *Sch. in Lyc.* 86; 224; Cic. *De divinat.* I 21, 42; Hyg. *Fab.* 91; *Scriptores rerum mythicarum Latini* (Vat. *Mythogr.* Sec. 197).

<sup>439</sup> Wzmianka w *Iliadzie* o późniejszym panowaniu nad Troadą potomków Eneasza (XX 306–308). W *Eneidzie* bohater ten ofiarowuje Dydonie berło i koronę Troi (*Aen.* I 653–655).

<sup>440</sup> NICKEL 1997.

Należałoby się zastanowić, czym podyktowana jest ta zmiana wizerunku Parysa w utworze Homera. Oczywiście zdecydować o tym musiało moralne odczytanie winy Parysa, folgującego swym żądzom i wywołującego w ten sposób wojnę. To właśnie przeświadczenie o „folgowaniu żądzom” wydaje się innowacją.

Na niewojowniczy charakter Parysa wskazują dwie przyczyny podane w naganiu Hektora III 52–55:

οὐκ ἂν δὴ μείνειας ἀρηϊφίλον Μενέλαον;  
 γνοίης χ' οἴου φωτὸς ἔχεις θαλερὴν παράκοιτιν·  
 οὐκ ἂν τοι χραίσμη κίθαρις τὰ τε δῶρ' Ἀφροδίτης  
 ἦ τε κόμη τό τε εἶδος ὄτ' ἐν κονίησι μιγείης.

nie możesz dotrzymać pola Menelaosowi, Aresowi bliskiemu?  
 poznałbyś jakiego męża masz młodą małżonkę.  
 nie pomoże ci *kithara* ani dary Afrodyty,  
 te włosy i ten wygląd, gdy „wytarzasz” je w kurzu.

Gra na kitarze oraz dary Afrodyty, którymi są piękne włosy i uroda, przeciwstawione są w domyśle sile i męstwu Menelaosa. Ten kontrast stanowi zarazem ironiczną antycypację śmierci Parysa<sup>441</sup>. Obraz śmierci wojownika, którego głowa i ciało zostają skalane pyłem, gdy pada on na polu bitwy, jest typowy. Hektor używa jednak dwuznacznego słowa μιγείης dosł. ‘zmieszałbyś’, które stosuje się też do określania stosunku seksualnego. Język nagany Hektora jest więc pokrewny językowi Archilocha. Wyśmiewana jest i nieadekwatna do walki uroda (jak w Archil. fr. 114 W), i nadmierna seksualność (jak w Archil. fr. 35, 41 lub 196a W)<sup>442</sup>.

Mniej konwencjonalnym zarzutem pozostaje ironiczne odniesienie do gry na kitarze. Arystarch uważał nawet, że należy zastąpić słowo κίθαρις słowem κίδαρις ‘rodzaj kapelusza’, dlatego że Parys nigdzie nie jest przedstawiany jako grający na lirze. Oczywiście poprawka jest nieuprawniona. W moralnej krytyce Homera zarzut ten wydaje się pokrewny nazwaniu swych synów przez Priama ὄρχησταί τε χοροῖτυπήσις ἄριστοι ‘tancerze najlepsi w chórach tanecznych’ (XXIV 261). Pozostawiając jednak na boku moralną interpretację Homera, okazać się może, że granie na kitarze wcale nie musi oznaczać cechy wyróżniającej Parysa w sposób pejoratywny. Grę na formindze prezentuje Achilles, który siedział w swoim namiocie i śpiewał (ᾄειδε) pieśń epicką (κλέα ἀνδρῶν). Patroklos przysłuchuje się i przejmując prowadzenie pieśni w miejscu, gdzie tamten przerywał (δέγμενος... ὅποτε λήξειεν)<sup>443</sup>. W takim momencie zastaje go poselstwo przysłane przez Aga-

<sup>441</sup> Określenie urody Parysa darem Afrodyty nie musi być postrzegane jako przenośnia. W Cyklu mogły pojawiać się wzmianki, że są one rzeczywistym darem bogini za przyznanie jej zwycięstwa w Sądzie Parysa. Uroda sprawiła, że stał się zniewalająco atrakcyjny nawet dla najpiękniejszej kobiety świata, która zostawia dla niego wszystko, co posiada — takiej wersji dostarcza Safona, fr. 16 L.–P. Mógłby też na to wskazywać fragment komedii Kratinosa *Dionysaleksandros*, nie możemy być jednak pewni, czy nie było to innowacją komicznego poety.

<sup>442</sup> O typowości zarzutów poezji nagany, *vide* ZIELIŃSKI 2004 i 2010.

<sup>443</sup> NAGY 1990b, 202; 1996a, 72–73.

memnona. Achilles opiewa czyny dawnych rycerzy, samemu nie mogąc przystąpić do walki. Ale nie ma w jego zachowaniu niczego wyjątkowego. Achilles korzysta z przyjemności, które są typowe dla rycerzy niebiorących udziału w walce. Dla niego wojna jak gdyby się skończyła. Gilbert Murray sugerował nawet, że pewne zachowania, np. spanie z kobietami, były dla wojska zakazane wspólnie złożoną przysięgą, przeciw której występuje teraz Achilles, chociaż Troja nie została jeszcze zdobyta<sup>444</sup>. Ta myśl jest chyba zbyt daleko posunięta, ale może rzeczywiście rzecz dotyczy pewnych elementów obrazu życia wojownika, który nie jest zajęty walką. Zwłaszcza że chodzi o wojownika manifestującego swoje wycofanie się ze wspólnej walki. Przede wszystkim bowiem Achilles robi to, czym zajmuje się rycerz w czasie pokoju. O wojnie i κλέα ἄδρῶν słuchają pieśni Feakowie razem z Odyseuszem, który dodaje także swoją opowieść. Również seks z kobietami może oznaczać przeciwstawienie zaangażowaniu w walkę. Parys, porwany z wiru walki przez Afrodytę, zostaje zostawiony przez boginię w sypialni małżeńskiej, gdzie oddaje się miłości z żoną — Heleną. Meleager, gdy wycofał się z walki, również śpi w sypialni ze swoją żoną. Achilles po odesłaniu z niczym poselstwa kładzie się spać z Diomedą, porwaną z Lesbos córką Forbasa, a Patroklos z Ifis z branką ze Skyros. Tymczasem inni βασιλείς nie mogą oddawać się przyjemnościom — nie śpią, a „rywal” Achillesa Odyseusz udaje się jeszcze tej samej nocy na wyprawę szpiegowską. Niewojowniczość Parysa może zatem wynikać z sugerowania się tradycyjnym obrazem wojownika, który wycofał się z walki i zażywa uciech niedostępnych w tej chwili dla innych. Trwanie w gniewie przez Parysa mogło więc posłużyć do wykreowania zniewieściałego nieudacznika, który obecny jest w *Iliadzie*.

Są to sądy hipotetyczne, gdyż nie mamy potwierdzenia takiego układu zdarzeń. Jednakże jeszcze mniej wiarygodne jest, by pieśń epicka mogła prezentować w centrum wydarzeń bohatera strony przeciwnej. Mimo całego współczucia i podziwu kierowanego przez Homera w stronę Hektora, Eneasza i Trojan wydaje się pewne, że tradycyjne stanowisko pieśni epickiej prezentuje achajski punkt widzenia<sup>445</sup>. Podobnie jak tylko Pandawowie znajdują się w centrum zainteresowania eposu indyjskiego, choć Kaurawowie niejednokrotnie prezentowani są z atencją uwypuklającą ich szlachetność<sup>446</sup>.

<sup>444</sup> MURRAY 1907, 123–124.

<sup>445</sup> SALE 1987 i 1989 stwierdza względnie skąpą liczbę sformułowań „w Troi” i „z Troi” i dochodzi do wniosku, że: „Oznacza to, że kiedy Homer komponował *Iliadę*, istniało niewiele lub nie istniały żadne formuły, które miały do dyspozycji do oznaczenia »w mieście Troi«”. Podobnie szczupłość użycia formuł w stosunku do Trojan w nominatiwie implikuje wniosek, że Trojanie tradycyjnie nosili wrogie epitety (jak zalotnicy w *Odysei*), a poeci podzielali stanowisko Achajów w wojnie. Homer nie używał ich, ponieważ odnosił się do Trojan o wiele przychylniej. Nowatorstwo Homera jest świadome, opiera się na zmianach semantycznych i estetycznych (tzn. stara się zmianą epitetu uwypuklić kontekst sytuacyjny, ale całego utworu!), np. Tetyda jest parokrotnie nazwana „płacząca”, zamiast „srebrnostopa” albo Telemach nie używa tradycyjnej formuły πολύτλας Ὀδυσσεύ ‘potrafiący wiele wytrzymać Odyseuszu’, lecz „mój ojczu, szlachetny Odyseuszu”.

<sup>446</sup> W *Bitwie Gotów z Hunami* i w innych eposach germańskich Hunowie nie są traktowani jak odrębna od germańskiej narodowość. CHADWICK/CHADWICK 1932, 81–83 uważają, że to wy-

Pozostaje jednak problem, czy pieśń epicka mogła odnosić się do przedsięwzięć innych bohaterów achajskich niż Achilles i Odyseusz. *Scholiasta do Lykofrona* (580) podaje informację, że kiedy Grecy cierpieli głód, Palamedes popłynął po córki Aniosa na Delos. Przybyły do Rojtejon i żywiły ich dzięki swoim cudownym zdolnościom rozmnażania pożywienia. Scholiasta powołuje się na autorytet Kallimacha. Nieco wcześniej (570) mówi o ich cudownych zdolnościach i przywołuje historię, jak to Anios, znając wyrocznię, że wojna potrwa lat dziesięć, zaproponował Grekom, by zostali u niego przez lat dziewięć i popłynęli pod Troję dopiero w roku dziesiątym<sup>447</sup>. Jak można się domyślać, oszczędziłoby im to cierpienia i strat. Powołuje się przy tym na autorytet Ferekydesa oraz *Kypriów*. Córki Aniosa miał także wzmiankować Kallimach w *Aitiach*. Ponieważ streszczenie Proklosa umieszcza śmierć Palamedesa w fabule *Kypriów*, obydwie opowieści Martin West lokuje pośród fragmentów tego utworu<sup>448</sup>.

Historia ta odpowiada przyjętemu przez nas schematowi:

1) sytuacja kryzysowa, czyli głód w armii, jest analogiczna do zarazy z początków *Iliady*, kiedy to z jej powodu ginęło wielu bohaterów;

2) wyprawa Palamedesa, po córki Aniosa — przypomina nie tylko podróż Odyseusza do Chryzy w celu oddania córki kapłanowi i przebłagania gniewu Apollona, ale również inne podróże Odysa: sprowadzenie Filokteta, a także Neoptolemosa. Palamedes rywalizuje zatem z Odysem, prezentując zbliżone cechy osobowościowe — bystry intelekt, ale również podejmuje się zadania tego samego typu co Odyseusz w dalszej części fabuły Cyklu.

3) po sprowadzeniu córek Aniosa sytuacja kryzysowa została zażegnana.

Wobec niedostatku źródeł trudno orzec na pewno, ale jedyna wzmianka o Palamedesie, mówiąca o jego śmierci spowodowanej przez Diomedesa i Odyseusza, pozwala snuć przypuszczenie, że jest to bezpośrednia konsekwencja tego czynu. Jeżeli tak, to Palamedes „zapłaciłby” za swój czyn własną śmiercią. Sytuacja ta może być w takim razie analogiczna do zażegnania sytuacji kryzysowej przez Achillesa, które to czyny sprowadzają na niego śmierć lub zbliżają go do niej. Nie ma zarazem powodu zakładać, że Palamedes musiał wyruszyć na wyprawę w „początkowej” fazie wojny z chronologicznego punktu widzenia. Przedstawia ona raczej sytuację

---

nik steutonizowania Hunów w czasach, do których odnosi się historia. Wydaje mi się jednak dużo prawdopodobniejsze, że jest to zabieg epicki upodabniania wrogów kulturowo, a nawet językowo do bohaterów. Bezwarunkowo nasuwa się analogia *Iliady*, w której Trojanie nie różnią się kulturowo od Achajów, a nawet posługują się tym samym językiem.

<sup>447</sup> Taka wiedza o tym, co ma nastąpić, i zastąpienie znanych z innych pieśni cierpień Achajów przebywaniem w bezpiecznym miejscu na pierwszy rzut oka wygląda na wtórne, a nawet bardzo późne fantazjowanie. Perspektywa świadomości tego, co się zdarzy, jest jednak typowa dla pieśni oralnej, a przykład wersji wojny trojańskiej, w której Helena nigdy nie trafia do Troi, lecz tylko jej *eidolon*, a której nie możemy traktować jako późnej i wtórnej, wskazuje na to, że myśl o uniknięciu niebezpieczeństw w bezpiecznym miejscu może należeć do tradycji.

<sup>448</sup> WEST 2003.

kryzysu typową dla perspektywy końca wojny, zdominowanej problemem niemożności zdobycia Troi.

Czy mogłaby zatem istnieć pieśń, której kośćcem byłby przedstawiony schemat? Trudno zawyrokować jednoznacznie. Na obecnym etapie możliwości badawczych skłonny jestem ocenić, że nie. Raczej byłby to jakiś epizod zastosowany w innej pieśni jako dygresja. Sądzę, że dygresyjność charakteryzująca *Iliadę* należy już do tradycji, kiedy powstają utwory Homera. Dygresja kształtowana jest jednak według tego samego wzoru co treść zasadnicza pieśni. Ta sama przyczyna stoi za ukształtowaniem wątków gniewu Parysa i Eneasza, które należą najprawdopodobniej do tradycji. Możemy nawet zakładać, że podobnie jak zabijany przez herosa „potwór” przyjął w Cyklu Trojańskim cechy walczącego z nim młodego bohatera-wojownika, wodza sprzymierzeńców Troi, w ten sam sposób przeciwnicy Achillesa przejmują jak w zwierciadle jego „historię”.

## Powtarzanie schematu

To upodobnienie fabuły stanowi zasadę kształtowania się większych organizmów epickich. Albowiem multiplikowanie takich samych odcinków fabuły służy rozwinięciu akcji przez retardację jej punktu docelowego.

Podsumowując dotychczasowe rozważania, możemy stwierdzić następującą kolejność zdarzeń: Achilles jest najważniejszym bohaterem achajskim walk pod Troją. Do jego aristei należy zawsze pokonanie półboskiego wodza sprzymierzeńców. Pewna jest śmierć Achillesa z ręki syna Priama, Parysa, najważniejszego z jego synów, bo to on jest powodem całego konfliktu. Wydaje się, że wczesnym rozszerzeniem tego schematu jest dodanie do jego aristei zabicia innego syna Priama, Troilosa, co stanowić może zapowiedź losów całej Troi; jak gdyby wkład Achillesa w jej zdobycie, które odbyło się przecież dopiero po jego śmierci. Równie wczesne wydaje się mnożenie sprzymierzeńców Troi. Zabieg to stosunkowo łatwy. Pojawianie się nowych kontyngentów nie wymaga bowiem powiadamiania o nich we wstępnej części Cyklu. Mogą być one także niezależne od Katalogu Sprzymierzeńców, który ukształtował się na wzór Katalogu Achajów. Wobec tych wszystkich faktów wydaje się, że autor *Iliady*, zamierzając opowiedzieć historię Achillesa w perspektywie tragicznej, rozdziela czyn Achillesa na dwie osoby. Jego *therapon*, Patroklos, zabija wodza sprzymierzeńców, natomiast on sam zabija syna Priama, wspominając zarazem, że Achilles zginie z rąk innego syna Priama. Zabicie królewicza trojańskiego wydaje się dla autora *Iliady* ważniejsze niż zabicie jakiegokolwiek cudownego i baśniowego rycerza przybyłego na pomoc Troi. Zgadza się to z ideą racjonalizmu dzieła Homera. Zabicie syna Priama jest jakby aktem rewanżu Achillesa za jego własną śmierć z ręki syna Priama<sup>449</sup>. *Iliada* jest zatem w pełni

<sup>449</sup> Pomszczenie śmierci Achillesa w Cyklu (*Iliou Persis*) wyraża się w zabiciu Priama przez Neoptolemosa, czyli zabicie ojca zabójcy przez syna ofiary (kolejne odwrócenie ról).

rozważaniem śmierci Achillesa, który może zarówno jej doświadczyć — w śmierci Patroklosa, jak i ją pomścić — przez zabicie Hektora.

W perspektywie całego Cyklu możliwości multiplikacji podlegają zatem następujące elementy schematu fabularnego: 1) następowanie sytuacji kryzysowej dziejącej szeregi achajskie, 2) motyw wycofania się młodego wojownika z walki i jego powrót na pole bitwy (obejmujący trwanie w gniewie i bezskuteczne namowy przyjaciół do powrotu), 3) zabijanie przez Achillesa i jego awatarów „potwornych” wodzów sprzymierzeńców trojańskich, 4) zabijanie przez Achillesa i jego awatarów kolejnych synów Priama. Wszystkie te powtarzane ciągi fabularne służą retardacji tego, co ma nieuchronnie nastąpić. Achajowie, wyprawiając się pod Troję, dwukrotnie zmuszeni są gromadzić swoją flotę w Aulidzie. Cała wyprawa teuthrańska służy uzmysłowieniu trudności nawet dotarcia do Troi, skazując Achajów na bezcelową walkę i błądzenie po morzu. Stworzenie zatem takiego „duplikatu” wyprawy na Troję stanowi o wyolbrzymieniu wielkości tej wojny i spiętrzeniu trudności, na jakie natrafiano. Zasada wyolbrzymienia jest, jak to kilkakrotnie zauważaliśmy w dotychczasowych rozważaniach, podstawowym środkiem wprowadzania dramaturgii w oralnej pieśni epickiej. Wyolbrzymienie służy zatem skutecznemu przyciągnięciu uwagi słuchaczy, dla których zawsze bardziej interesująca jest niezwykłość i wyjątkowość.

Ta sama zasada powielania schematu była naturalnie wykorzystywana do stworzenia dzieła monumentalnego. Dublująca schematy treści *Kypriów* wskazuje na to, że tendencja do stworzenia dzieła monumentalnego poprzedzała powstanie *Iliady*. *Iliada* była, można by powiedzieć, ukoronowaniem tych wysiłków. Co do kompozycji tego dzieła dominuje obecnie w nauce pogląd o jego trzyczęściowej budowie. Taplin starał się wykazać, że istnieje immanentny związek tego podziału struktury z wykonaniem całego utworu w trzech podejściach (prawdopodobnie w czasie trzydniowych uroczystości religijnych)<sup>450</sup>. Podzielając ogólną wizję trzyczęściowego podziału *Iliady*, nie zgadzam się z zakreślonymi przez Taplina granicami. Podział taki powinien być oparty na stanowiących podstawę rozwoju fabuły schematach fabuły.

Punktem wyjścia schematu jest sytuacja kryzysowa. Sygnalizowana jest na zebraniach wojska achajskiego. W *Iliadzie* ukazane są cztery takie narady. Niemal na każdej z nich dyskusja zaczyna się od niedopuszczalnej propozycji odwrotu, wymuszonego przez beznadziejną sytuację, w jakiej znaleźli się Achajowie. Zgromadzenia otwierające księgi I i II, jak już sygnalizowałem, stanowią to samo zgromadzenie, które ze względów fabularnych poeta musiał rozszcześcić na dwoje. Inaczej mówiąc, skoro nie mógł przedstawić wszystkich elementów kształtujących akcję na pierwszym zgromadzeniu, musiał to zrobić w następnym, przedstawionym w narracji zaraz po nim. Zgromadzenia ukazane więc w księgach I/II, IX (narada wodzów pełni tę samą funkcję) oraz XIX uprzytamniają, jak zła jest sytuacja, w której

<sup>450</sup> TAPLIN 1992.

znaleźli się Achajowie<sup>451</sup>. Opracowywana też jest na nich strategia zastosowania środka zaradczego<sup>452</sup>. Pokonanie zagrażającego Achajom Hektora (w całym utworze jest on wielokrotnie prezentowany jako największe, wręcz jedyne zagrożenie ze strony Trojan) następuje dopiero w trzeciej sekwencji zdarzeń. Zebrania z ksiąg I/II, IX i XIX „odnawiają” akcję utworu. Pieśniarz zaczyna jakby w tym samym punkcie wyjścia, co pozwala mu na budowanie dramaturgii wydarzeń w znany sobie, tradycyjny sposób. Dzieło monumentalne, jakim jest *Iliada*, zasadza się zatem na trzykrotnym ponowieniu tego samego schematu w modalny sposób<sup>453</sup>. Wariacyjność wykorzystania wzoru polega przede wszystkim na tym, że w drugiej sekwencji następuje śmierć wodza sprzymierzeńców trojańskich — Sarpedona, a w trzeciej syna Priama — Hektora.

Pierwotnie pieśni wypełniały więc prawdopodobnie jeden schemat prowadzący od rozpaczki do zapobieżenia zagrożeniu, przyłaconego jednak śmiercią bohatera. Powodzenie Achajów każdorazowo okupione jest cierpieniami i dotkliwą stratą. Multiplikacja schematu spowodowała, że pieśń mogła się rozrastać podobnie jak fabuła cyklu do ogromnych rozmiarów. Porównanie ze streszczeniami poematów cyklicznych pozwala wnioskować, że budowanie dzieła monumentalnego nie stanowi fenomenu dzieł Homera, lecz tendencję zauważalną w całej tradycji epickiej. Sposoby na rozszerzanie fabuły prostego schematu, w którym pojawia się problem usunięcia przeszkody stojącej na drodze do zdobycia Troi, są dość proste. Dzięki typowemu dla poetyki oralnej dublowaniu motywów w *Aithiopidzie* dublowany jest motyw przybywania kolejnych wodzów sprzymierzeńców trojańskich: najpierw przybywa Pentezyleja, potem Memnon; oczywiście z zachowaniem zasady zróżnicowania w ramach modalności (królowa Amazonek jest pod wieloma względami różna od króla Etiopów). Taką samą metodą rozszerzana jest fabuła *Iliady*, np. zdublowanie otwierającej fabułę zgromadzenia. Inny sposób został zastosowany w konstrukcji fabuły *Matej Iliady*: nastąpiło skumulowanie motywów

<sup>451</sup> I/II: zaraza dziesiątkuje Achajów/przerażenie prowadzeniem wojny bez Achillesa; IX: klęska drugiego dnia bitwy — wycofanie się Achajów poza własne umocnienia, możliwość bezpośredniego zagrożenia okrętów achajskich; XIX: sytuacja po śmierci Patroklosa, który dopiero co poprawił sytuację armii, odpierając Trojan od okrętów i zabijając wodza sprzymierzeńców. Propozycja spuszczenia okrętów na wodę pada z ust Agamemnona w XIV 75–81 na naradzie rannych wodzów. To również reakcja na sytuację kryzysową owocującą, choć nie bezpośrednio, przystąpieniem Patroklosa do walki. Ta scena przejmuje całą siłę dramatyzmu, której brakuje naradzie w księdze XIX. Achilles nie wraca do walki w tym najtrudniejszym dla Achajów momencie, być może mamy więc do czynienia z podobnym rozczłonkowaniem zgromadzenia jak na początku (ks. I i II).

<sup>452</sup> I/II: oddanie Chryzeidy; ofiary przebłagalne dla Apollona/podniesienie morale wojska; IX/X: poselstwo do Achillesa/wyprawa szpiegowska Odyszeusza i Diomedesa; XIX: powrót Achillesa do walki.

<sup>453</sup> THALMANN 1984, 52–53 wyjaśnia funkcjonalność podwojenia sceny narady bogów na Olimpie w *Odyssei* i powiązanie tego zabiegu z konstrukcją całego poematu: dwuczęściowa struktura utworu dzieli się na odpowiadające sobie trzy części (każda obejmująca zakres czterech ksiąg); narada bogów poprzedza sekwencję ksiąg i–iv wprowadzającą sytuację Odyszeusza i podróż Telemacha, natomiast poprzedzająca sekwencję v–viii wprowadza podróż Odyszeusza.

przeszkód stających na drodze do zdobycia Troi — wszystkie trzy przeszkody wymagają przedsięwzięcia trzech środków zaradczych. Takie rozwinięcie schematu pieśni epickiej jest nieobecne w *Iliadzie*, która podejmuje rozwiązanie tylko jednego problemu — zabicia Hektora, syna Priama. Dzieje się tak nawet kosztem połączonego z tym w tradycji motywu zabicia wodza sprzymierzeńców trojańskich, który schodzi niejako na drugi plan, nie będąc tak eksponowany. W *Małej Iliadzie* nie naśladuje się więc *Iliady*, a wychodzi się raczej naprzeciw ówczesnym oczekiwaniom przedstawienia „wydłużonej” fabuły epickiej, dodając do siebie znane z tradycji motywy prezentowane zapewne wcześniej oddzielnie, np. sprowadzenie Filokteta lub Neoptolemosa, wykradnięcie palladionu.



# Rozdział III

## Fantastyka Cyklu i racjonalność Homera

### 1. Fantastyka i magia

#### Problem obecności fantastyki i magii w Cyklu i w dziełach Homera

W powszechnym mniemaniu fantastyka, magiczność i romantyzm są obce *Iliadzie* i wtórne wobec niej. W swej idei *Iliada* ma być utworem racjonalistycznym, a pierwiastek baśniowo-magiczny został w niej stłumiony. *Iliada* jest w tym względzie przeciwstawiana Cyklowi, w którym te pierwiastki są wszechobecne<sup>454</sup>. Problem jednak w tym, że utwory cykliczne uważa się za zależne, a na pewno późniejsze od *Iliady*, w związku z tym charakteryzująca je fantastyka i magia oceniane są jako wtórne wytwory eposu greckiego. Wszelką fantastyczność czy cudowność traktuje się zazwyczaj jako cechy ludowe lub wpływy orientalne, ergo późniejsze lub wtórne wobec eposu greckiego<sup>455</sup>. Tak jak gdyby kultura dworska czy arystokratyczna miała być ich pozbawiona! Trudno też zgodzić się z samym twierdzeniem, że epos jest produktem środowiska arystokratycznego. Kwestia ta wiąże się nieodłącznie z problematyką powstania eposu. W chwili obecnej możemy z pełną odpowiedzialnością powiedzieć, że epos ani nie był ograniczony do środowiska dworskiego, ani też nie wywodzi się z panegirycznej poezji pochwalnej<sup>456</sup>.

<sup>454</sup> Opiniotwórczy w tym względzie pozostaje pogląd GRIFFINA 1977, o czym dalej.

<sup>455</sup> BURKERT 1972, 84; 1984.

<sup>456</sup> Winę za priorytetowe traktowanie racjonalizmu ponosi w mojej opinii szkoła historyczna, a zwłaszcza wpływowe do dziś dzieła H.M. i N.K. Chadwicków (CHADWICK/CHADWICK 1932; 1936 i 1940) oraz C.M. Bowry (BOWRA 1952). Koncepcja powstania eposu z panegiryków i lamentów pogrzebowych zakłada określoną realność historyczną jako podstawę zaistnienia eposu. Wszystko inne służyło jedynie zamazywaniu tego pierwotnego racjonalnego obrazu — dramatyzowaniu akcji, jak to przedstawiał Bowra. Kontrpropozycją było wyprowadzanie mitu i eposu z działalności obrzędowo-rytualnej. Tzw. neomitologizm widział w odniesieniach historycznych eposu jedynie wartość dodaną, służącą za tło strukturom fabuły (LEVY 1953). Badania te łączyły się często z poszukiwaniami archetypu rytualno-mitologicznego (DE VRIES 1954). Równoległe próbowano wyprowadzić epos z kompleksów psychologicznych, czyli stosując wyniki psychoanalizy (BAUDOUIN 1952). Jeżeli nawet jednak pewne ustalenia należy uznać za wartościowe, np. dostrzeganie w schematach fabularnych eposu ewokacji rytuałów inicjacyjnych (LEVY 1953) lub pierwotności mitu kosmogonicznego zawierającego pokonanie sił chaosu przez siłę prezentującą ład równoznaczny z tradycją plemienną, nie były one w stanie przedstawić całościowej, dostosowanej do zróżnicowania rozwoju cywilizacyjnego wizji ukształtowania się bogactwa formy epickiej. Szukanie wspólnego archetypu wszystkiego skazane jest chyba zawsze na porażkę. Ożywczą zmianę przyniosły badania szkoły ro-

Epos nie jest również wyrazem indywidualizmu jednostki, lecz stanowi o identyfikacji danej zbiorowości plemienia, a później narodu, projekcji jej sił witalnych i jej usytuowaniu wobec świata zewnętrznego. Ustalenia radzieckiej, czy może lepiej rosyjskiej historyczno-typologicznej metody porównawczej powinny stanowić punkt wyjścia do wszelkich rozważań na ten temat, nawet jeżeli porzucimy obowiązkowy w nich pierwiastek marksizmu jako zdeaktualizowany. Odpowiedniej syntezy wykazującej ewolucyjny charakter powstania eposu dokonał Eleazar Mielecinski<sup>457</sup>. Istotna jest zmiana perspektywy: epos jest produktem społeczności na określonym etapie rozwoju i specyfika życia danej społeczności wpływa na jego dalszy rozwój (jest zatem istotne, czy jest to ludność zajmująca się zbieractwem i rybołówstwem, pasterstwem czy uprawą roli). Epos rodzi się w okresie rozluźniania się stosunków rodowo-patriarchalnych, choć one same odgrywają w nim ogromną rolę (można więc wnosić, że to rozluźnienie prowadzi do konfliktu decydującego o kształcie eposu jako takiego). W ujęciu Proppa zasadniczą cechą eposu nie jest historyczność, lecz bohaterskość, pojmowana jako heroiczna walka w imię ideałów społeczności. W ujęciu Mielecinskiego zaś esencją eposu jest postać bohatera-protagonisty.

Badania Mielecinskiego wskazują na stałe ograniczanie elementów magicznych i irracjonalnych w procesie rozwoju eposu. Korzenie eposu tkwią w bajce bohaterskiej, w której główną rolę odgrywa najpierw pewien człowiek, członek plemienia starający się zapewnić sobie przychylność duchów-gospodarzy (choć czasami nie musi o nią zabiegać; może nią dysponować dzięki związkom rodzinnym lub miłosnym, przestrzeganiu nawet intuicyjnym tabu i innych magicznych nakazów<sup>458</sup>, składaniu ofiar itp.), ale też szybko jego miejsce zajmuje heros kulturowy, postrzegany jako stwórca człowieka, ewentualnie ktoś, kto zapewnił ludziom dobra ich kultury. Heros kulturowy posługuje się magią i sprytem, nierzadko oszustwem, posuwając się także do kradzieży, niepostrzeżonej wcale jako postępowanie naganne. Typowym przykładem takiego bohatera jest Väinämöinen z epiki karelo-fińskiej, posługujący się magią i wykradający zapewniający ludziom dostatek młyn sampo. Wariantem negatywnym herosa kulturowego jest według Mielecinskiego postać trickstera. W mitologii greckiej typowym przykładem herosa kulturowego jest Prometeusz, gromadzący zarówno pozytywne, jak i negatywne jego cechy —

---

syjskiej. W. Żyrmunski i W. Propp zmienili całą zasadę prowadzenia badań, wprowadzając badania danej kultury o charakterze prymitywnym i porównując jej narracje mityczno-epickie z innymi stojącymi na podobnie niskim poziomie rozwoju dla wydobycia cech typowych ich oralnej literatury (chyba analogicznego przełomu w antropologii dokonał Bronisław Malinowski, wskazujący na potrzebę interpretacji danych etnograficznych z uwzględnieniem ich kontekstu kulturowego). Tą metodą starali się odzyskać pierwotny kształt eposów kirgiskich i ruskich, porównując je z epicką twórczością turecko-mongolskich ludów Syberii.

<sup>457</sup> MIELETINSKI 2009.

<sup>458</sup> Pozostałością tego, jak mi się zdaje, jest w micie greckim kwestia zjedania ziarenka granatu uniemożliwiającego opuszczenie Hadesu. Mamy więc w tym wypadku do czynienia z wariantem negatywnym.

stworcy i dobroczyńcy ludzkości, a zarazem złośliwego oszusta i złodzieja pozostającego w konflikcie z bogami. Epos bajkowo-mitologiczny poprzedza epos historyczny, wykazuje jednak ograniczenie posługiwania się magią typową dla herosa kulturowego na rzecz siły i odwagi bohatera epickiego. W eposie bajkowo-mitologicznym bohater podlega już idealizacji heroicznej i choć zasadniczo realizuje cele osobiste (zdobywa „daleką narzeczoną”, mści się na zabójcach ojca), służy także celom wspólnoty, pokonując baśniowego potwora, reprezentującego zagrożenia dotykające zbiorowość (zabicie potwora symbolizuje zwycięstwo kosmicznego ładu nad chaosem).

Epos bohaterski w stadium klasycznym wykazuje „ścisły związek z procesem etnicznej konsolidacji w zaraniu politycznej historii narodów”<sup>459</sup>. Istotą takiego eposu nie jest jednak historyczność przekazu, lecz specyficzne ukształtowanie bohatera epickiego. Nabiera on w pełni cech wojownika wykazującego się nadzwyczajną, ale nie nieograniczoną siłą fizyczną oraz odwagą, która „popycha go do stawienia czoła wszelkim przeciwnikom oraz nie pozwala na odstępstwa od idealnych form bohaterskiego zachowania”<sup>460</sup>. Z kolei jego wrogowie tracą cechy potworne i przybierają wygląd historycznych wrogów. Epoka początku archaicznego stadium eposu staje się „pełną chwały historyczną przeszłością narodu, poprzedzającą jego narodową historię”<sup>461</sup>. Następuje marginalizacja motywów bajkowo-mitologicznych na rzecz naśladowania rzeczywistości przyjmowanej za historyczną.

W tym ewolucyjnym modelu kształtowania się eposu obserwujemy znamienne zmiany w stosunku do koncepcji szkoły historycznej. Według Chadwicków najpierwotniejszy epos powstać miał w nieokreślonych sprzyjających okolicznościach w Mezopotamii, skąd miałby rozpowszechnić się po całej Eurazji. Historyczno-typologiczna metoda porównawcza wykazała, że w różnych kulturach obserwować możemy nawet bardziej archaiczne formy eposu. Zdaniem Mielecinskiego *Gilgamesz* wykazuje podobieństwo do prymitywnych opowieści Indian północnoamerykańskich o czynach szczególnych bliźniaków, z których jeden jest wychowany w wiosce i uosabia cywilizację, a drugi jest „dziki”, wychowany poza wioską — razem dokonują czynów zabicia potworów (w tym względzie przypomina on również gruziński epos o Amiranim i jego braciach). Enkidu zachowuje przy tym cechy pierwszego człowieka, pozostającego jeszcze w stanie dzikim, a Gilgamesz herosa kulturowego z racji funkcji założyciela miasta i budowniczego świątyni. Zarazem obaj stanowią już wersję bohaterów bajkowych, których posłannictwem jest oczyszczać ziemię z potworów.

W długim procesie kształtowania się eposu może on zachowywać cechy starsze pośród nowszych. Możemy zatem obserwować w jednym eposie bohaterów różnego typu. Na przykład obok takich, którzy wykazują cechy typowych herosów

<sup>459</sup> MIELETINSKI 2009, 422.

<sup>460</sup> *Ibidem*, 425.

<sup>461</sup> *Ibidem*, 428.

kulturowych, jak Väinämöinen z epiki karelo-fińskiej lub Sosruko z osetyńskiego eposu o Nartach, mogą się więc znaleźć typowi bohaterowie epiccy, jak odpowiednio Lemminkäinen i Batradz. Współobecne u bohaterów mogą być też różne cechy, świadczące o przekształceniach ich wizerunku. Dla przykładu w postaciach Heraklesa, Tezeusza i Perseusza funkcja herosa kulturowego ustępuje wobec wybijających się na pierwszy plan czynów oczyszczania świata z potworów — działania charakterystycznego dla herosa eposu bajkowego.

W żadnym razie nie możemy więc przyznać, że racjonalizm jest pierwotny w epice innych kultur. Dlaczego więc mielibyśmy zakładać inny stan rzeczy dla epiki greckiej? Taka sytuacja byłaby wyjątkowa w skali światowej i nawet jeżeli przyjmujemy stwierdzenie o wyjątkowości kultury greckiej, to trudno je opierać na takim założeniu. A taki pogląd niestety jest rozpowszechniony we współczesnej nauce.

Opiniotwórczy artykuł Jaspera Griffina *The Epic Cycle and the Uniqueness of Homer* zgodnie ze swoim tytułem stawia sobie za zadanie wykazanie odmienności epiki homerowej od cyklicznej. Względem fantastyki, cudowności i przejawów romantyczności wyznaczone są surowe, nieprzekraczalne „granice, w których trzyma je *Iliada*”<sup>462</sup>. Tę wyjątkowość przeciwstawia więc reszcie tradycji epickiej, ale pojmowanej w ten szczególnie a tradycyjny dla homerologii sposób jako późniejsze zniekształcenie idealnego pierwowzoru. W argumentacji pojawia się zatem często wykazywanie, że mamy do czynienia z rozwinięciem wątków homeryckich (np. sprowadzenie pod Troję córek Aniosa zapewniających w cudowny sposób zaprowiantowanie oblegającej armii; wspomnianie o innych dzieciach Odysa przez Hezjoda, fr. *Theog.* 1011 nn.), przetwarzaniem sformułowań Homera (fr. VI *Nostoi* o cudownym odmłodzeniu Ajzona przez Medeę jako wzorowany na IX 445), interpolacjami w tekście homeryckim (XX 224 o pokrywaniu przez Boreasza kłaczycy Erysichthona), a nawet pewnym zdegenerowaniem gustów (gdy powołuje się na zdanie Rohdego, że we wczesnej epice zarówno perwersyjny motyw, jak i miłość do trupa Pentezylei są niemożliwe<sup>463</sup>). Bystra obserwacja Griffina, że w poematach homeryckich pewien „niedobór” dzieci-potomków głównych bohaterów (Heleny, Odyseusza) jest uzasadniony koncepcją samych kompozycji, zestawiona jest ze skwitowaniem przez scholia obfitości potomków tych bohaterów w reszcie tradycji jako produktu *oi νεώτεροι* (‘późniejszych poetów’)<sup>464</sup>. Niekiedy oczywiście badacz ten przyjmuje istnienie tradycji wcześniejszej, przedhomeryckiej, ale nawet wtedy wykorzystuje to przeciw poezji cyklicznej. Motyw transformacji Nemesis ściganej przez powodowanego pożądaniem Dzeusa traktuje bowiem jako pochod-

<sup>462</sup> GRIFFIN 1977, 367.

<sup>463</sup> *Ibidem*, 376. Później konstatuje jeszcze, powołując się na zabicie Poliksny na grobie Achilleusa i obnażenie Heleny przed Menelaosem, s. 378: „In the Cycle both heroism and realism are rejected in favour of an over-heated taste for sadistically coloured scenes; more striking, even more perverse effects are once again what is desired”.

<sup>464</sup> *Ibidem*, 373.

ny przedhomeryckiemu motywowi przeistoczeń Tetydy w uścisku zakochanego Peleusa, w którym metamorfozy bóstw związanych z wodą (*vide* Proteus) wydają mu się naturalne<sup>465</sup>. Można by więc powiedzieć, że Griffin dokonuje wartościującego rozróżnienia między tradycją pohomerycką i przedhomerycką, ale też robi to tylko po to, by wydobyć niezwykłość i oryginalność Homera. Punktem wyjścia bowiem jego rozważań było zdanie Wilamowitza: „Es ist kein qualitativer Unterschied zwischen Ὀμηρικὸν und κυκλικόν”<sup>466</sup>, do którego odniósł się krytycznie. Istotą sprawy jest jednak to, co rozumiemy pod nazwą cyklu. Czy poezja cykliczna jest tylko epigonizmem Homera, czy kontynuuje żywą tradycję epicką, z której wyrasta podobnie jak utwory Homera. Jak zauważyliśmy w poprzednich rozdziałach, wiele przemawia za tą drugą opcją, czego w ogóle nie bierze pod uwagę Griffin. Racjonalny duch eposów Homera przeciwstawia się więc całej tradycji epickiej, a nie zostaje zniekształcony przez jego następców i kontynuatorów. Powraca tu bowiem zadane już wcześniej pytanie, dlaczego następcy Homera nie naśladowali go w tej niezmiernie istotnej i docenianej przez potomność kwestii. Nasuwa mi się tylko jedna logiczna odpowiedź: ich predylekcja do baśniowości, cudowności i romantyczności wynika z tkwienia poematów cyklicznych w tradycji epickiej silniejszej niż ewentualny wpływ homerycki.

Z pewnych względów posiadana przez nas wersja *Iliady* i w o wiele mniejszym stopniu *Odysei* jest wyzbyta tych przyrodzonych zdawałoby się narracji archaicznej elementów. Zwrócono jednak uwagę, że te elementy fantastyczno-baśniowe występują w *Odysei* głównie w opowiadaniu Odyseusza o swoich losach<sup>467</sup>. Może więc się to wiązać z zamierzonym dystansem autora do tego rodzaju opowieści. Wiadomo przecież, jak wyglądają opowiadania marynarzy o przygodach, jakie przeżyli. Tę obserwację zawdzięczamy już Arystotelesowi (fr. 163 Rose = 387 Gigon = schol. T ad XIX 108), jego zdaniem bowiem Homer wszelkie sprawy, których wiarygodności nie jest pewien, wkłada w usta swoich postaci.

W niniejszym rozdziale przeanalizowana zostanie rola tego typu opowieści w Cyklu i w poematach homeryckich. Podniesiona zostanie przede wszystkim rola magii i magicznego sposobu myślenia w konstrukcji eposu oraz w konstrukcji psychicznej bohaterów. Pozwoli to na pełniejsze spojrzenie na pokrewieństwo Cyklu Trojańskiego z pozostałymi cyklami epickimi. Rzuci to, mam nadzieję, jaśniejsze światło na sposób powstania pieśni Cyklu Trojańskiego. Wiele przedstawionych w tym rozdziale obserwacji jest dziełem innych badaczy. Uznałem jednak za celowe zebranie ich razem, opatrując niekiedy własnymi komentarzami lub dodając co nieco od siebie. Przedstawione też zostaną dwie tezy, których zasadność postaram się wykazać.

<sup>465</sup> *Ibidem*, 369.

<sup>466</sup> WILAMOWITZ 1884, 375.

<sup>467</sup> Podobnie w *Iliadzie* o niezwykłych czynach Bellerofonta (zabicie Chimery, pokonanie Solymów i Amazonek) nie opowiada narrator, lecz Glaukos (VI 178–186).

Pierwsza z nich dotyczy właśnie pierwotności świata fantastyczno-magicznego w eposie greckim. O ile jednak w poematach cyklicznych zachował on swoją pierwotną rangę i jakość, o tyle w dziełach Homera swoisty racjonalizm kazał przysłonić tę epicką wizję świata i właściwie dostrzec możemy tylko jego szczątki lub ślady wymuszone postępowaniem za tradycją. Druga teza zakłada uwzględnianie przez Homera wersji zachowującej magiczność i baśniowość znanych mu opowieści mityczno-epickich nawet w swojej racjonalnej wizji świata epickiego. Wynika to z konserwatyizmu oralnej techniki komponowania.

Jak zauważyliśmy, pierwsza teza jest w opozycji do powszechnego przekonania o wtórnej fantastyczności świata epiki Cyklu. Od XIX wieku pojawiały się w nauce zarzuty o cechującej poematy cykliczne patetyczności i romantyzmie; romantyzmie, eksponującym fantastykę i magię, a wszystko to miało dobitnie świadczyć o epigoniczności tych utworów w stosunku do pozbawionej tych cech *Iliady*. Starając się wykazać wtórność Homera w stosunku do poematów cyklicznych, Kullmann uznał przyjmowanie takich założeń za nienaukowe, ponieważ są one trudne do weryfikacji, i zdecydował się nie oceniać takich tez, które umieścił pod wspólnym hasłem *petitiones principii*. Wydaje się, że mimo wszystko uczynił niesłusznie, unikając starcia się z tym problemem, obalenie bowiem tego przesądu wyprostowałoby drogę postępu dalszych badań nad epiką. Powszechnie znana cecha *Iliady* — jej racjonalizm — nie charakteryzuje epiki jako takiej, nie jest to cecha pierwotna, lecz jest zdobyczą Homera i, jak możemy mniemać, środowiska, w którym powstało to dzieło. Jeszcze pewniejsze jest to, że jest wyrazem pewnej tendencji pojawiającej się w mentalności Greków, uwidaczniającej się w eposie tego czasu. Tendencja ta nie musi jednak oznaczać trwałego w swych zmianach procesu ewolucyjnego, który nie pozwalałby na przeżycie i odżywianie dawnych wyobrażeń mitycznych. Charakterystyczna jest tu konstrukcja *Odysei*, która mimo że jest utworem bez wątplenia późniejszym od *Iliady*, zawiera mnóstwo elementów magicznych, fantastycznych czy baśniowych, choć w wielu sprawach nawiązuje już do racjonalnego trendu *Iliady*<sup>468</sup>. Fakt, że tak powszechnie przyjmowany jest pogląd o pierwotności racjonalizmu *Iliady*, wynika jedynie z tego, iż jest ona dla nas utworem pierwszym i wzorcowym w kulturze europejskiej. Kierowanie się tym apriorycznym sądem jest bezzasadne także z tego powodu, że łatwo wykazać obecność magii i fantastyki w materiale, z którego sporządzona została *Iliada*. W każdym przypadku obecność tych elementów wskazuje też na pierwotniejszą wersję epicką.

Racjonalizm Homera zmierza do eliminacji, a przynajmniej zacierania śladów wszystkiego, co fantastyczne i magiczne<sup>469</sup>. Wobec trwałości obrazów epiki oral-

<sup>468</sup> BURKERT 1972, 82–84 stwierdził, że rezygnacja z fantastyki, cudowności, nadludzkości jest cechą „stylu Homera” i dlatego właśnie przypisywano Homerowi *Zdobycie Ojchalii*, ponieważ ten utwór epicki cechowały racjonalizm i tragizm. Prawdopodobnie także jedną z wersji *Thebaidy* przypisywano Homerowi, ponieważ ogniskowała się wokół cierpień Adrastosa i Amfiaraosa.

<sup>469</sup> DOWDEN 1996, 53 zauważa, że przeważająca część tradycji różni się w tym względzie od poematów homeryckich, ale racjonalizm stanowi świadomy wybór Homera. Dowden słusznie wnio-

nej poeta nie może ich całkiem wyrugować, ale dokonuje reinterpretacji, a przede wszystkim eksponuje podwójną motywację każdego zdarzenia i postępków — boską i ludzką<sup>470</sup>. Racjonalizm Homera nie jest pozbawiony metafizyki i nie należy go rozumieć na sposób oświeceniowy czy pozytywistyczny. Mit w fazie kształtowania nigdy nie ma takich ograniczeń, może być fantastyczny i irracjonalny. Nie jest to jednak nigdy swoboda pełna, podlega on w zupełności ograniczeniom, ale w eposie ograniczenia te wynikają z zastosowania schematów fabuły (*story-patterns*). Sceny budowane są w charakterystyczny dla mitu sposób, przypadki różnych herosów układają się w podobne ciągi narracji, podobnie konstruowane jest umotywowanie zdarzeń. Apogeum mit osiąga nie przez wartkość akcji czy przez wysterylizowanie zasadniczego problemu jak w dramacie, lecz raczej przez spiętrzenie obecności różnych czynników nadnaturalnych w statycznej jak na nasze gusta scenie. Może ona przybierać nawet kosmiczną monumentalność<sup>471</sup>. I tak jest właśnie w przypadku sceny walki Achillesa z Memnonem. Zachowuje ona wyraźne cechy prymitywnego budowania napięcia w scenach pojedynku, zapewne częstego w epice przedhomerowej. O wyniku pojedynku w najmniejszym stopniu decyduje sprawność bojowa herosów, która jest u obu niepodważalna. Obaj zabezpieczeni są magicznymi, pochodzącymi od bogów przedmiotami, ubrani przede wszystkim w cudowne zbroje. Ich walce asystują boskie matki: bogini morska Tetyda, matka Achillesa, i Eos, matka Memnona; obie zanoszą prośby do Dzeusa o życie i zwycięstwo swojego syna. Pojedynek Memnona z Achillem musi skończyć się śmiercią jednego z nich, nie można zastosować wybiegu poetyckiego znanego z *Iliady*, kiedy to bóstwo ratuje w ostatniej chwili jakiegoś wojownika od śmierci. Boginie kierują swe prośby, mimo że przynajmniej jedna z nich, Tetyda, świadoma jest wyniku walki lub tragicznych konsekwencji dla swego syna nawet po osiągnięciu zwycięstwa. Dzeus nie wydaje sam wyroku, lecz waży na szali *psychai* obu herosów. Przeważa szala z *psyche* Achillesa i to on zwycięża. Trupa Memnona unosi z placu boju matka i z błogosławieństwem Dzeusa czyni go nieśmiertelnym na krańcach świata. Analogicznie do tego Tetyda porywa później ciało swego syna ze stosu pogrzebowego i przenosi nieśmiertelnego na wyspę Leuke (Białą Wyspę).

Rzut oka wystarczy, by zrozumieć, że na taką scenę nie ma w *Iliadzie* miejsca. W *Iliadzie* po raz pierwszy w zauważalny dla nas sposób dochodzi do rozgraniczenia świata nadprzyrodzonego i realnego. Idea nieprzekraczalności boskiego i ludzkiego świata stała się potem obowiązująca. Wcześniej granice te były stosunkowo łatwe i często przekraczane. Tak samo wątle granice te wydają się wielu ludom prymitywnym. To rozróżnienie może być więc wynikiem rozwoju cywilizacyjnego

skuje, że nieobecność baśniowych epizodów nie musi oznaczać posthomeryckiej inwencji. W swym rozumowaniu idzie dalej, twierdząc, że unikanie wzmianki o takich sytuacjach stanowi właśnie świadome odniesienie do nich odbiorcy świadomego tradycji.

<sup>470</sup> LESKY 1961.

<sup>471</sup> Omawialiśmy to w rozdziale poprzednim.

społeczeństwa. Granica między światem realnym a metafizycznym nie jest zresztą tak ostra. Oba światy istnieją równolegle lub jednocześnie, uzmysłowienie sobie tego zależy od możliwości poznania. Oczywiście odbiorca pieśni zostaje przez narratora wprowadzony także w ten niewidzialny świat, dowiadując się, jakie działanie boskie kryje się za poszczególnymi czynami ludzi, a nawet, jakie plany snują bogowie co do przyszłości śmiertelników (np. w scenach na Olimpie). Często wprowadzany jest w intymną wiedzę jakiegoś bohatera, który spotyka się z bóstwem, rozpoznając je (np. Achillesa w spotkaniu z Ateną powstrzymującą go od zabicia Agamemnona lub z Tetydą wysłuchującą jego skarg), lub też wykracza poza wiedzę takiego bohatera, który spotyka się z bogiem, nie będąc tego świadomy, najczęściej gdy bóstwo przybiera czyjąś postać. Nagłe zniknięcie takiej osoby uświadamia często bohaterowi, że miał do czynienia z bóstwem (np. Hektor rozpoznaje od razu, że to Atena oszukała go, kiedy został opuszczony przez Deifobosa podczas pojedynku z Achillem). Czasem o takim rozpoznaniu decyduje głos bóstwa, które uprzedza bohatera jego konfrontację z istotą nieśmiertelną (np. Apollon przestrzegający przed atakiem na niego Diomedesa i Patroklosa). Najbardziej symptomatycznym zaznaczeniem granicy tych dwóch światów jest zdjęcie przez Atenę z oczu Diomedesa mgły, która przeszkadza ludziom widzieć działające na placu boju bóstwa (V 127–132). Dzięki temu Diomedes może potykać się z bogami, a nawet ranic Afrodytę i Aresa. Atena robi to tylko na czas bitwy, nie jest to więc zdolność stała tego bohatera. Uzmysławia ona jednak, że tylko zdolności poznawcze człowieka przeszkadzają mu dostrzegać ingerencję bóstw w sprawy ludzkie. Wszelkie inne odczytywanie postanowień boskich przez ludzi mających tę zdolność i umiejętność jest wypadkową tego przekonania, że bogowie i ludzie współegzystują w tej samej przestrzeni<sup>472</sup>. Zazwyczaj w eposie bohaterowie, którzy są w pewnym sensie także herosami „czasu początku”, bez specjalnych kłopotów przekraczają granicę świata realnego. Homer utrudnia im tę sprawę, redukując ich możliwości w tym względzie do poziomu zwykłych ludzi. Jego bohaterowie dostają więc każdorazowo specjalne „pozwolenia” na kontakt z metafizycznym światem, pod wszystkimi innymi względami przypominając współczesnych mu śmiertelników.

W jakiejś mierze takie rozbieżności w konstrukcji świata epickiego reprezentowane przez tradycję i nurt Homera wiążą się z konfuzją w poglądach eschatologicznych Greków. Walter Burkert wykazał, że schemat *Iliady* podobnie jak *Ojchalias halosis* (*Zdobycie Ojchalii*), poematu z kręgu epiki Heraklesa, kończy się zezwoleniem herosa na pogrzeb nieprzyjaciela. Stanowi to — zdaniem Nagya — nową konwencję epicką o zabarwieniu tragicznym, gdyż epicka opowieść o herosie zakłada dalej jego własną śmierć, a następnie jego unieśmiertelnienie. Tak jest w przypadku Heraklesa, tak samo jest w przypadku Achillesa<sup>473</sup>. Mity o po-

<sup>472</sup> Opinia o lekceważeniu przez Homera sztuki wieszczbiarskiej jest zwykłym nieporozumieniem, które wynika z mylnej interpretacji opinii wygłaszanych przez bohaterów eposu.

<sup>473</sup> NAGY 1999, 165 nn. opiera swoje wywody na badaniach BURKERTA 1972.



śmiertnym unieśmiertelnieniu herosów nie wynikają zatem, jak często się uważa, z upowszechniania się w Grecji kultów ekstacyzno-orgiastycznych o rodowodzie wschodnim. Religia Wielkiej Matki czy kult Dionizosa były obecne w Grecji od zawsze, wyznawane zapewne jeszcze przez ludność przedgrecką, a w procesie asymilacji upowszechniły się pośród samych Greków.

Sceny unieśmiertelnienia nie odpowiadały charakterowi *Iliady*, dlatego nie znalazła się w niej żadna o nich wzmianka. Znamienne dla Homera jest zastąpienie przeniesienia przez Eos ciała jej syna Memnona na Wyspę Błogosławionych przeniesieniem ciała poległego w walce z Patroklosem wodza Lykijczyków Sarpedona do jego ojczyzny Lykii. Neoanalitycy dowodzili, że Sarpedon odpowiada postaci Memnona, gdyż Patroklos wciela się w postać Achillesa. Z inicjatywy najpierw Hery, a potem Dzeusa Apollon myje w rzece odarte ze zbroi ciało Sarpedona, namaszcza ambrozją, ubiera w boskie szaty i bracia Sen i Śmierć przenoszą je do ziemi lykijskiej (XVI 671–675)<sup>474</sup>. Po co właściwie mają go tam zanieść? Otrzymujemy wyjaśnienie ustami Hery: po to, aby tam wyprawili mu pogrzeb bracia i krewni oraz wystawili zmarłemu mogiłę i płytę nagrobną, τὸ γὰρ γέρας ἐστὶ θανάτων 'bo to przypada w udziale zmarłym'. Cóż za karkołomny pomysł! Bogowie dokonują cudu przeniesienia zwłok po to, by można je było zwyczajnie pogrzebać. Powód tego, nawet jeżeli miała to być rekompensata dla Dzeusa za śmierć syna, jest niezbyt zrozumiały (towarzysze mogliby je pogrzebać z honorami na miejscu; na przedpolach Troi znajduje się chociażby kurhan Amazonki Myriny, II 814). Za to podane wyjaśnienie uszanowania zwłok pogrzebem jest w pełni zgodne z ogólną koncepcją *Iliady*<sup>475</sup>. Mamy tu wzorcowy przykład tego, jak Homer nie czyni aluzji wprost do znanych sobie zdarzeń, w konstrukcji sceny nie może jednak zrezygnować z tak istotnego elementu, zmienia więc jego charakter i celowość, pozostawiając jednocześnie jego oprawę<sup>476</sup>.

Daje to także wyobrażenie o racjonalizmie Homera. Proponowane przez niego rozwiązania, odbiegające od tradycji eposu baśniowego, nie zdają się spełniać kryteriów uznawanych współcześnie za racjonalne. Zobaczymy, że te motywy zastępcze są często nie mniej irracjonalne od tych zastępowanych.

<sup>474</sup> KULLMANN 2005, 21 wskazuje na pokrewieństwo genealogiczne Hypnosa i Thanatosa z Eos.

<sup>475</sup> Jest to zgodne także w tym względzie, że określenie pogrzebu jako *geras*, czyli tego „co przypada komuś w udziale; co się komuś należy”, nawiązuje do jednego z głównych problemów utworu — należnego rozdziału i zachowania *geras*. Odebranie Achillesowi jego *geras* staje się przyczyną jego gniewu (vide rozdział VI), z kolei później Achilles, odmawiając Hektorowi prawa do pogrzebu, odmawia mu tego „co przypada w udziale śmiertelnikom”.

<sup>476</sup> NAGY 1999, 205 uważa, że opowieść o Sarpedonie i Apollonie nie jest wzorowana na opowieści o Memnonie i Eos, lecz obie stanowią różne wersje mitu w przekazie oralnym. Dowodem są, jego zdaniem, niezgodności w obu opowieściach. W innym miejscu (s. 213) słusznie zauważa, że miejsce unieśmiertelnienia Memnona jest miejscem, skąd pochodzi — jego ojczyzną. Ale to właśnie świadczy o oparciu wersji *Iliady* na wersji *Aithiopydy*, ponieważ Sarpedon przeniesiony zostaje właśnie do swojej ojczyzny.

## Podskórność magii w *Iliadzie*

### Przedmioty magiczne w innych cyklach

Autor *Iliady* stroni od baśniowości i magii, niemniej jednak jest ona tam jakby „podskórnie” obecna<sup>477</sup>. Prowadzi to do wniosku, że we wcześniejszych wersjach *Iliady* była ona podobnie istotna jak w całym Cyklu Trojańskim i innych greckich cyklach epickich. Problem obecności magii w epice greckiej jest oczywiście wieloaspektowy. Na wiele form obecności magii u Homera zwracali uwagę inni badacze, choć nie ma jeszcze dzieła, które zajęłoby się obecnością magii u Homera kompleksowo. Aby uchwycić, czym to zagadnienie jest w istocie, proponuję ograniczyć obserwacje do opisu funkcji i znaczenia przedmiotów magicznych pojawiających się w tej poezji, pamiętając, że mają one jedynie charakter egzemplów dowodzących pierwotnej roli magii<sup>478</sup>.

Nie można podważyć pierwotności Cyklu o Wyprawie Argonautów w stosunku do utworów Homera. W *Odysei* cykl ten przedstawiony jest jako znany i lubiany (xii 69–72, Ἀργῶ πᾶσι μέλουσα), a bez cudowności historia ta wydaje się zupełnie nie do opowiedzenia. Cudowny wzrok Lynkeusa, latający Boreadzi, czarujący muzyką Orfeusz, Ifiklos i Eufemos wykazujący się jak Achilles niezwykłą szybkością biegu, mówiący okręt, smok strzegący złotego runa, zięjące ogniem byki itd. Magiczny przedmiot, złote runo, jest celem całej wyprawy, a czarodziejka Medea pomaga go wykraść przy użyciu magicznych ziół i różdżki czarodziejkiej.

W Cyklu Tebańskim ograniczymy się jedynie do przedmiotów magicznych, odgrywających w fabule przewodnią rolę. Ogromna ich liczba wynika z faktu, że wszystkie były darami bogów na weselu Kadmosa i Harmonii. Różne źródła podają różną ich liczbę i różnych w poszczególnych przypadkach ofiarodawców, ale wyliczmy te najważniejsze<sup>479</sup>:

1. od Ateny lub Afrodyty naszyjnik<sup>480</sup>, określane jako złoty (na jego widok wszyscy wydają okrzyk zachwyty — διαβεβήσαν) oraz peplos;

<sup>477</sup> Wobec irracjonalnych wręcz rozbieżności sądów, czym jest magia, powstrzymam się tu od próby jej definiowania, ograniczając się do wydobywania niektórych jej aspektów, które — jak sądzę — nie budzą kontrowersji.

<sup>478</sup> Pomijamy więc zasadniczo kwestię różnego rodzaju zachowań, gestów i zaklęć zauważalnych w tekstach Homera. Często jednak takiego podłoża magicznego tych zachowań możemy się jedynie domyślać, brakuje tu takiej dosłowności, jaką spotykamy w tekstach epickich innych nacji. Gwoli przykładu, Odyseusz chowa do skrzyni skarby otrzymane od Feaków i θοῶς δ' ἐπὶ δεσμῶν ἦλε/ ποικίλον, ὃν ποτὲ μιν δέδαε φρεσὶ πότνια Κίρκη ‘zwinnie związał węzeł zawily, jak nauczyła go czcigodna Kirke’ (viii 447–448, tłum. J. Parandowski). BRADFORD 1967 zauważył, że może tu chodzić raczej o opatrzenie węzła strzegącym go zaklęciem, którego nauczyła go czarodziejka Kirke, aniżeli o nauczanie skomplikowanego węzła marynarskiego. Na potwierdzenie tego może służyć semantyka przymiotnika ποικίλος, łączonego w liryce z onomastyką magiczną (ZIELIŃSKI 2006, 187–188).

<sup>479</sup> Lista według Diodora (Diod. Sic. V 49.1).

<sup>480</sup> Według Hellanikosa naszyjnik był darem Afrodyty, a jedynie chiton Ateny.

2. od Demeter καρπὸς σιτοῦ ‘owoc zboża’, bez wątpienia magiczne źródło obfitości i urodzaju; w wersji Kabirów Iasion, który miał być ojcem Harmonii, wstąpił do nieba i właśnie z Demeter miał syna Plutosa, boga obfitości i bogactwa;

3. od Hermesa lira (magiczna siła liry przedstawiona jest w innym micie tebańskim: Amfion, syn Antiope, gra na lirze, a kamienie słuchają go i same ustawiają się w mur<sup>481</sup>);

4. od Elektry (w micie Kabirów matki Harmonii) święte przedmioty używane do misterii bogini Wielkiej Matki razem z cymbałami, tympanonami i „przedmiotami do orgii” (święte przedmioty kultowe; Iasion miał mieć po wniebowstąpieniu także syna Korybanta z Kybele).

W ostatnim przypadku możemy mówić o bliskości inicjacji kultowej i obrzędu magicznego. Cechuje je bowiem tożsamość celu — wyjście poza ludzką kondycję, zwiększające możliwości sprawcze tych, którzy umieją się takimi przedmiotami posłużyć.

Wszystkie przedmioty poza naszyjnikiem i peplosem miały być wywiezione z Teb do Azji aż do Frygii przez Dardanosa, Kybelę i Korybanta. Zgodnie z relacją Kabirów przystankiem na drodze była wyspa Samothrake. W związku z wywiezieniem tych przedmiotów niektóre z nich są dalej uwikłane w wypadki Wojny Trojańskiej. W Tebach pozostał przede wszystkim naszyjnik oraz chiton lub peplos, o których niezwykłości świadczy fakt, że to za nie właśnie Polinejkes odstąpił Eteoklesowi władzę w Tebach. Przedmioty te łączą się z mitem sporu Polinejkesa z bratem Eteoklesem. Wobec wielu wariantów mitów i fragmentaryczności ich zachowania, głównie w streszczeniach, stajemy często bezradni, pytając o przyczynę zdarzeń. Mamy zasadniczo dwie wersje tych wydarzeń. Wersja Hellanikosa, która mówi o podziale do wyboru królestwa i skarbów, pozostawia niejasność, dlaczego Polinejkes wraca i upomina się o królestwo, chociaż wybrał naszyjnik i peplos. Gantz porównuje jego zachowanie z rozczarowaniem Ezawa, Polinejkes miałby się zatem czuć oszukany w swoim wyborze<sup>482</sup>. W drugiej wersji — Ferekydesa — Eteokles miał siłą wypędzić brata (mówi się niekiedy, że był starszy). Jeżeli zestawić kłótnię Polinejkesa z Eteoklesem z podobną braterską kłótnią Atreusa z Thyestesem, okazuje się, że najistotniejsze w całej historii są przedmioty wybrane przez Polinejkesa i to nie dlatego, że były cenne, lecz dlatego, że były magiczne. W konflikcie między braćmi Atreusem i Thyestesem posiadanie czegoś bardziej cudownego stanowić ma prawo do sprawowania władzy, władcą staje się ten, który jest faktycznym posiadaczem złotego

<sup>481</sup> Według Eumelosa, gdy grał na lirze, podążyły za nim zwierzęta i kamienie, a według Ferekydesa był to dar Muz (GANTZ 1993, 497). Nigdzie nie wspomina się jednak, by miała to być ta sama lira. W micie greckim siła czarodziejska przekłada się na indywidualne zdolności. Podobnie jest w micie o Orfeuszu.

<sup>482</sup> GANTZ 1993, 503.

runa<sup>483</sup>. Thyestes oszukuje Atreusa, wykradając mu złote runo, i to on korzysta z dobrodziejstw umowy. Nie na długo jednak. Większy cud — wschód słońca na zachodzie — sprawia, że władzę odzyskuje Atreus. Polinejesem nie kieruje zatem ani głupota, ani zachłanność, do takiego wyboru skłania go bez wątpienia magiczna siła tych przedmiotów. Posiadanie takich przedmiotów może właśnie być tytułem do sprawowania władzy. To nie on czuje się oszukany, lecz sam próbuje oszukać brata. Polinejes wraca do Teb; jego tytułem do sprawowania władzy jest posiadanie magicznych przedmiotów. Chodzi zapewne, jak w przypadku złotego runa, o utrzymywanie magicznego wpływu na naturę, zapewniając jej płodność i dostatek mieszkańców. Eteokles nie ulega bratu i nie oddaje władzy. Mamy więc w tym przypadku typowy dla struktury epickiej, bo zauważalny w Cyklu Trojańskim, konflikt między siłą a podstępem<sup>484</sup>. W tym wypadku chwilowo zwycięża siła<sup>485</sup>. Przedmioty te posłużyły Polinejesowi do zorganizowania wyprawy przeciw bratu, znanej pod nazwą wyprawy Siedmiu przeciw Tebom. Przekupuje nimi bowiem żonę Amfiaraosa, który posiadając zdolności wróżbiarskie, wzbraniał się przed wzięciem udziału w wyprawie mającej przynieść mu śmierć.

Wiele cech tego mitu przypomina historię „nieśmiertelnych kolczyków” z *Mahabharaty*, niebiańskiego daru wykonanego z substancji nieśmiertelnej *amrity*. Dar ten był przedmiotem szczególnego pożądanego, ponieważ zapewniał posiadaczowi nieśmiertelność<sup>486</sup>. Ten cudowny artefakt pojawia się w trzech różniących się od siebie historiach, niemniej wykazujących niewątpliwe pokrewieństwo.

Dwie z nich są wyraźnie starsze i istotniejsze dla fabuły eposu. Główny wróg Pandawów, a zwłaszcza Ardżuny — Karna nosi kolczyki oraz przyrośnięty do ciała pancerz z *amrity*. Stanowią one spadek po ojcu — Surja, który niegdyś skusił tym Kunti, by została jego żoną (III 291, 19 n. Ed. Crit.). Posiadający te kolczyki Karna stanowi wielkie zagrożenie dla Pandawów. Dlatego Indra, ojciec Ardżuny, wyłudza od Karny podstępem (obligując go prośbą bramina) kolczyki i zbroję, którą odcina od ciała. W Karnę wciela się asura Naraka, „by zabić Ardżunę” (III 240, 19 Ed.

<sup>483</sup> Złote runo jest gwarantem prawa do sprawowania władzy w opowieści o wyprawie Argonautów. Skóra zwierzęca może mieć niezwykle właściwości magiczne, np. skóra kozy Amaltei karmiącej nowo narodzonego Dzeusa służy jako pokrycie tarczy boga — Aegidy, której nie może przebić żaden pocisk. POPKO 1971 znajduje wzór dla mitu o złotym runie w hetyckim kulcie zawieszanych na drzewie baranich skór. Wydaje się to dość prawdopodobne, pozostaje jednak kwestia, czy określenie „złote” ma jedynie znaczenie symboliczne, zaznaczające magiczność przedmiotu. Można by jednak wziąć pod uwagę możliwość, że owcze runo wykorzystuje się do filtrowania wody przy odzyskiwaniu złota z mułu rzecznoego. W Grecji brak takich rzek, ale były w Azji Mniejszej.

<sup>484</sup> Obecny w wielu allomorfach w Cyklu Trojańskim. Przypominam teżę o rywalizacji Achillesa z Odyseuszem, dysponującymi odpowiednio siłą i podstępem, wysuniętą przez NAGYA 1999, 42–58.

<sup>485</sup> Kontekst sytuacyjny *Siedmiu przeciw Tebom* skłania GANTZA 1993, 506 do zauważenia obecności obu wersji mitu Hellanikosa i Ferekydesa u Ajschylosa. W tej tragedii alternatywa stanowi już o równym podziale według *dike* schedy po Edypie, ale jest to typowy punkt wyjścia konstrukcji tragedii.

<sup>486</sup> SACHSE 2005.

Crit.). Asurowie nie mogą posiadać *amrity*, toteż Joanna Sachse przypuszcza, że inkarnacja nastąpiła po oddaniu przez Karnę kolczyków.

W drugiej historii kolczyków (III 307, 21 Ed. Bombay) Naraka ukradł je niebiance Aditi i schował w powietrznej stolicy asurów, Pragdzjotiszy. Tam pokonał go Wisznu i zabrał kolczyki. Dalej mamy sprzeczne z sobą wersje. Aditi, która odzyskała kolczyki, miała podarować je Surji, a ten z kolei dał je Karnie, aczkolwiek Karna rodzi się z nimi, dzięki nim też zostaje uratowany, kiedy był porzucony w koszu jako bękart.

Wisznu działa na prośbę Indry. Zauważamy więc powtarzający się schemat, w którym Indra (jeden z dewów) odbiera kolczyki Narace (jednemu z asurów).

Sachse łączy te historie z dwiema innymi, przedstawionymi w księgach I i XIV, w których pojawiają się godne pożądania kolczyki, choć nie jest już w nich zaznaczone, że zostały zrobione z *amrity*. Są to niemal bliźniacze historie, które pozwolę sobie przedstawić w lapidarnym skrócie.

Uczeń bramina imieniem Utanka jako zapłatę za naukę u mistrza ma przynieść jego małżonce kolczyki, będące w posiadaniu małżonki króla. Po drodze spotyka jeźdźca na byku, który poleca mu zjeść ekskrementy byka. Utanka postępuje zgodnie z poleceniem i okazuje się, że postępuje właściwie, jeźdźcem bowiem jest Indra, a ekskrementy byka Airawaty są samą *amritą*. Uczeń bramina udaje się do pałacu i po wykonaniu zaleconych czynności oczyszczalnych otrzymuje kolczyki od królowej. W drodze powrotnej wykrada mu je jednak pożądający tych kolczyków Takszaka i unosi je do podziemia, do krainy nagów. Z pomocą przychodzi braminowi Indra, który piorunem otwiera ziemię. Utanka dostrzega tam między innymi Indrę dosiadającego rumaka, którym jest Agni ('Ogień'). Utanka roznieca ogień przerażający naga, tak że ten oddaje kolczyki, które bramin przynosi żonie mistrza.

W drugiej wersji zmienia się tylko imię mistrza Utanki, którego żona prosi o przyniesienie niebiańskich kolczyków żony króla Saudasy. Kolczyki, tak jak w poprzedniej historii, traktowane są jako nagroda za nauki pobierane przez Utankę u mistrza. W obydwu historiach nie wiadomo, skąd ma je królewska małżonka. Dramaturgię przynosi spotkanie z królem-ludożercą, ale Utanka w końcu dostaje kolczyki. Królowa przykazuje mu jednak, „by nie utracił cennego daru: jeśli położyłby kolczyki na ziemi, to ukradliby je nagowie; jeśli zaś znalazłyby się w posiadaniu kogoś, kto nie dokonałby oczyszczenia po posiłku, to padłyby łupem jakszów; a jeśliby posiadacz ich zasnął, to zostałyby mu odebrane przez dewów. Także i risziowie, i rakszasowie pragną je zdobyć”<sup>487</sup>. Dalej właściwie powtarza się historia pierwszej wersji. W drodze powrotnej wykrada mu kolczyki naga (wąż), lecz Indra otwiera ziemię piorunem. Utanka zastaje w głębinach rumaka, którym okazuje się Agni, roznieca ogień i odbiera przerażonym nagom kolczyki, ofiarowując je na koniec żonie mistrza.

We wszystkich historiach występuje Indra odzyskujący kolczyki, czasami powiązany z jego działaniem rumak Agni — symbolizujący motyw ognia — oraz de-

<sup>487</sup> SACHSE 2005, 248.

mon (asur Naraka lub naga), który przejściowo wchodzi w posiadanie cudownych kolczyków. Odnajdujemy w tej historii wiele rozpoznawalnych i typowych motywów. Wyłudzenie lub wykradzenie artefaktu obecne w Cyklu Trojańskim w epizodzie wykradnięcia palladionu przez Odysa<sup>488</sup>. Karnie zostaje też odcięta zbroja, tym samym pozbawiony zostaje ochrony magicznej. Sytuacja jest więc analogiczna do pozbawienia Patroklosa przez Apollona zbroi czyniącej go niepokonanym.

Kolejne historie kolczyków z *amrity* poświadczają, jak cudowny przedmiot traci swoje magiczne znaczenie. W historii Karny posiadanie kolczyków i zbroi oznacza niezwyciężoność, odporność na rany i w jakiejś mierze nieśmiertelność. Tymczasem w historii bramina brak już szczególnego powodu, dla którego warto je zdobyć. Istotne jest jakby samo piękno kolczyków. Niemniej nawet w tych przypadkach mocno podkreślane jest to, że są one przedmiotem pożądania wielu. Łączy się z tym motyw rywalizowania i ubiegania się różnych sił o przejęcie cudownego przedmiotu. Ten motyw obecny w wielu opowieściach ludowych (*folk-tales*) wielu ludów w mitach greckich właściwie zanikł.

Przedmioty tracą swoje magiczne znaczenie także w eposie greckim. W mitach o Heraklesie brakuje wyjaśnienia, dlaczego wartościową rzeczą jest na przykład pas Hippolity. Dowiadujemy się tylko, że stanowi on atrybut władzy nad Amazonkami. Nie wiemy jednak, czy miał jakieś specjalne działanie, jak choćby przepaska Afrodyty. Podobnie nie wiemy, po co przynieść ma Herakles złote jabłka Hesperyd (wyjaśnieniem pozostaje jedynie sama trudność zdobycia tych przedmiotów).

W ostatnich dwóch historiach kolczyków nie ma mowy, by były sporządzone z *amrity*. Mimo to Sachse proponuje łączyć je z tym wyobrażeniem, gdyż określane są w sposób paralelny do tego jakby były z *amrity*. „Były mianowicie boskie, wykonane z niebiańskich klejnotów, lśniące, chroniące od trucizny, ognia, głodu, pragnienia i lęku, wytwarzające złoto”<sup>489</sup>. Zachowują więc magiczną funkcję ochronną. Konotacja ze złotem też nie wydaje się przypadkowa. Na szczególną wartość wielu cudownych przedmiotów w mitach greckich często wskazuje określenie „złote”. Materiał, z którego wykonano naszyjnik Harmonii, to także było złoto. Złoto miało magiczną moc, głównie z powodu łączenia jego świetlistego blasku z symboliką słońca, którego światło było w pojęciu Greków dawcą życia. *Exempli gratia* włócznia Eneasza nie może przebić tarczy Achillesa, gdyż ta jest boskiej roboty i cios zatrzymuje się na trzeciej (spośród pięciu) płycie złotej, która stanowi właśnie o jej nieprzebijalności<sup>490</sup>. W *Iliadzie* wykazująca cechy magiczne zbroja Achillesa,

<sup>488</sup> Cf. wyłudzenie oka Odyna w micie germańskim lub wykradzenie oka Grajom przez Perseusza.

<sup>489</sup> SACHSE 2005, 248. Poza tym w pierwszej z tych historii Utanka ma się pożywić *amritą* na polecenie Indry, w drugiej Utanka otrzymuje *amritę* od Indry na polecenie Kriszny w scenie poprzedzającej wyprawę.

<sup>490</sup> XX 268–272: *passus* budzący wiele wątpliwości już od czasów antycznych (Arist. *Poet.* 1461a31, stąd atetowany przez Arystarcha Arn/A, przez nienazwanego badacza Did/T, a w niektórych tekstach opuszczony Did/T). Powody tych zarzutów są racjonalne: skryte w środku złoto nie pełniło funkcji dekoracyjnej, a taka struktura tarczy jest niepraktyczna: złoto nie ma wymaganej

chroniąca w walce Patroklosa, nazwana jest ἄμβροτα τεύχεα ‘nieśmiertelną zbroją’ (XVII 194), *per analogiam* do stanu rzeczy obserwowanego w epice sanskryckiej możemy zakładać, że była wykonana z substancji nieśmiertelnej<sup>491</sup>.

W eposie tebańskim pojawia się więcej przedmiotów magicznych. Bez wątplenia magiczne znaczenie miały srebrny stolik i złoty kubek Kadmosa, prawdopodobnie także były to jego dary weselne. Edyp rzuca klątwę na synów Polinejsesa i Eteoklesa, którzy wbrew zakazowi podali mu posiłek na tej zastawie. Dlaczego Edyp zakazał ich używać? Dlaczego zakaz obowiązywał również jego i czym grozi posilanie się na nich? Rozwiązanie przynosi rozpoznanie ich magicznej funkcji. Opisana scena stanowi inny wariant klątwy Edypa rzuconej na synów podczas spożywania posiłku, w *Thebaidzie* bowiem synowie nie podają Edypowi należnej mu części ofiary mięsnej, jego γέρας<sup>492</sup>. W obu przypadkach, żeby doszło do zakazanego spożycia, Edyp musi być już ślepy. Athenajos mówi o klątwie Edypa na widok stolika i kubka, Gantz zauważa jednak, że może chodzi o postrzeżenie przez dotyk<sup>493</sup>. Moim zdaniem w pierwotnej wersji niewidomy Edyp dowiadyuje się, że jadł i pił z tych przedmiotów. Samo podsuniecie mu tych przedmiotów nic jeszcze nie znaczy, o przekroczeniu zakazu stanowi spożycie z nich pokarmu i napoju. Synowie robią to z pewnością w celu pozbawienia ojca prawa do sprawowania władzy. Kiedy Edyp posila się z przedmiotów, z których nie wolno tego robić, dopuszcza się przestępstwa, a kiedy nie dostaje należnej mu porcji mięsa, pozbawia się go należnej mu jako królowi czci τιμή<sup>494</sup>.

Paralelę do kubka Kadmosa stanowić może w *Iliadzie* puchar, który Achilles wyciąga ze skrzyni ofiarowanej mu na drogę przez Tetydę: nie wolno było pić z niego wina żadnemu mężowi, a libację wolno było wylewać jedynie dla Dzeusa (XVI

---

twardości gwarantującej odporność na cios (EDWARDS 1991, 323 *ad* 268–272; LEAF 1900–1902, 368: „neither useful nor ornamental”), z czym jednak starają się polemizować PAIPETIS/KOSTOPOULOS 2008, 183–191, w drodze wyliczeń dowodząc, że warstwa miękkiego złota rzeczywiście zatrzymałaby ostrze włóczni (kompozycyjna tarcza Achillesa stanowiłaby zatem realną broń w Grecji czasów Homera). THALMANN 1984, 190 n. 32 zauważa, że obrazuje to, jak głęboko zakorzenione w umysłowości poety jest stosowanie struktury symetrycznej w narracji. Nikt jednak, o ile mi wiadomo, nie bierze pod uwagę „celowej irracjonalności”, czyli magicznej funkcji zastosowania złota.

<sup>491</sup> Cf. NAGY 1999, 179 rozumie to jednak jako synonim nieśmiertelnej sławy, gdyż w XVII 125 opatrzona jest epitetem κλυτή ‘ślawna, wspaniała’. Przedmioty wykonane przez Hefajstosa określane są jako lśniące i niezniszczalne, różne złożenia z ἀφθιτο- ‘nieśmiertelne’, stanowią synonim określenia „złoty”. Interpretowanie jednak, że ich niezniszczalność i nieśmiertelność są pochodną sławy, jaką zyskują w eposie, jeżeli nawet jest słuszne, może odnosić się do późniejszej tradycji, podczas gdy pierwotnie sam materiał, z którego były wykonane, mógł zapewniać nieśmiertelność. Złoto nie podlegające korozji jest właściwym materiałem do takich skojarzeń.

<sup>492</sup> Mamy zapewne do czynienia z różnymi wersjami epickimi tej historii Cyklu Tebańskiego. Jeszcze inną wersję przedstawia Ajschylos (*Sept.* 778–790). Po rozpoznaniu swego kazirodczego małżeństwa i ojcobójstwa Edyp dokonuje podwójnego zła (δίδυμα κάκ’ ἐτέλεσεν): wykluwa sobie oczy κρείσσοτέκνων ‘droższe niż dzieci’ i przeklina dzieci z kazirodczego małżeństwa: mają podzielić majątek σιδαρωνόμῳ διὰ χερσὶ ‘ręką rozdzielającą żelazem, tj. mieczem’.

<sup>493</sup> GANTZ 1993, 503.

<sup>494</sup> Cf. NAGY 1999, 132–133.

225–227)<sup>495</sup>. Nie jest to może ściśle magiczne zastosowanie przedmiotu (w końcu Dzeus nie czuje się przymuszony do spełnienia całej prośby Achillesa), lecz w istocie nie jest to tak dalekie od magii, jak mogłoby się здаwać, gdyż tabu, ograniczające użycie przedmiotu, łączy się z wyłączością dysponowania magicznymi przedmiotami przez ich prawowitych właścicieli. Tytułem przykładu można tu wymienić: konie, zbroję i włócznię Achillesa, puchar Nestora, łuk Odyseusza, tarczę Ajasa etc. W *Iliadzie* nie wydobywa się ich mocy magicznej, ale przedstawia ich wielkość, ciężar, twardość w przypadku łuku, uniemożliwiające posłużenie się tymi przedmiotami przez kogoś innego. To wyolbrzymienie stanowi stałą cechę krajobrazu epickiego Homera<sup>496</sup>, ale też pochodną wcześniejszych wyobrażeń o nienaturalnej mocy tych przedmiotów, która może być wydobyta tylko przez wybranych.

Jak wspominaliśmy, również Cykl Trojański obfituje w elementy cudowne i magiczne. Niekiedy wynika to z zapożyczenia postaci lub sytuacji z innych cykli (np. Lynkeus obdarzony niezwykłym wzrokiem potrafi wypatrzyć Kastora i Polydekesa schowanych w dziupli drzewa, rozglądając się po całym Peloponezie, *Kypria* fr. 11). W ocalałych fragmentach i streszczeniach napotykamy niezwykle postaci: „potwornych” przeciwników Achillesa, którzy przybrali heroiczne kształty, czyli śnieżnobiałego Kyknosa (*Kypria*) i czarnego Memnona (*Aithiopida*), córki Aniosa: Oino, Spermo i Elais, zapewniające aprowizację armii achajskiej pod Troją (*Kypria* fr. 20), oraz ulegającą przemianom parę kochanków Nemezis i Dzeusa (*Kypria* fr. 7). Nie brakuje również przedmiotów magicznych: cudownie spadły z nieba palladion, czyli prymitywnie rzeźbiony drewniany posążek Ateny, wykradzony z Troi przez Diomedesa i Odyseusza (*Iliou Persis* fr. 1), łuk i strzały Heraklesa, będące w posiadaniu Filokteta (*Ilias Parva*), raniąca ciężko i lecząca Telefosa włócznia Achillesa (*Kypria*). Jasper Griffin, by zaznaczyć różnicę między tymi historiami cyklicznymi a Homerem, powtarza wzmiankowane wcześniej zdanie Arystotelesa (fr. 163 Rose = 387 Gigon = schol. T ad XIX 108) o przenoszeniu przez Homera niewiarygodnych zjawisk do mów bohaterów<sup>497</sup>. Niewłaściwość tej opinii wykazały ostatnio badania nad zastosowaniem mitu u Homera. Każda opowieść mityczna jest tam opowiadana nie przez narratora, lecz ustami bohaterów. A dla czego historie niezwykle, jak ta o Nemezis i Dzeusie, nie miałyby być przedstawione w poematach cyklicznych ustami bohaterów? Byłyby to raczej typowy schemat narracyjny, charakterystyczny może nie tylko dla jednego śpiewaka. Ponadto może się wydawać, że na przykład historie przemieniania się bóstw morskich Tetydy czy Proteusa jako bóstw morskich (morze, woda zawsze są postrzegane w perspektywie nieustannej zmiany) są właściwsze niż w przypadku Nemezis, lecz wniosko-

<sup>495</sup> Puchar został przez Achillesa użyty właściwie (XVI 228–248), a mimo to Dzeus wysłuchuje jego modlitwy tylko w połowie, pozwalając Patroklosowi odeprzeć Trojan od okrętów, lecz nie zapewniając mu powrotu z pola bitwy (XVI 249–252).

<sup>496</sup> VAN WEES 1992, 5–23.

<sup>497</sup> GRIFFIN 1977, 367–368.



wanie w związku z tym o wtórności epizodu metamorfozy Nemezis i Dzeusa jest nieuprawnione, gdyż tak jak Homer bez ceregieli zmienia wersje mitów, by dopasować je do swojej fabuły, tak samo odmiennie od wersji kanonicznych mogły być przedstawione mity w innych utworach epickich, choćby te w *Kypriach*.

### Przedmioty magiczne w *Iliadzie*

Podając się zobrazowania roli przedmiotów magicznych w *Iliadzie*, należy odróżnić upiększenia epickie, czyli typowe dla narracji oralnej rozszerzenia treści (np. opis uprzęży cudownych koni Achilleśa XIX 391–395), od właściwych przedmiotów magicznych. Homer nie ułatwia obserwacji, gdyż postrzega te ostatnie głównie w kategoriach estetycznych. Jak jednak zauważał już Lord, dla badanej przez niego empirycznie poezji epickiej najbardziej typowe opisy broni, spożywania posiłków itp. mają o wiele głębsze niż jedynie ornamentacyjne znaczenie: kultowe, inicjacyjne, emocjonalne lub magiczne. W greckiej poezji archaicznej w pięknie zewnętrznym, zwłaszcza w blasku, objawia się siła boska i duchowa wyrażająca wartość postaci lub przedmiotu<sup>498</sup>.

W *Iliadzie* wyraźniej jako przedmioty o sile magicznej zaznaczone są tylko te posiadane przez bogów: skórzana przepaska Afrodyty, zakładana na piersi kobiecie i wywołująca żądzę miłosną, przerażająca tarcza Egida, szyszak Hadesa zapewniający Atenie niewidzialność, kaduceusz Hermesa. Zauważamy, że są to najczęściej artefakty będące atrybutami konkretnych niebian, ale mogą być użyczane innym potrzebującym ich bogom. Wykorzystywane są wówczas do wypełnienia jakiejś misji lub przeprowadzenia akcji militarnej. Potrzeba pewnego działania czyni więc niezbędnym użycie któregoś z tych artefaktów: Atena musi pozostać niewidzialna, tak więc korzysta z szyszaka Hadesa, choć nie wiadomo, skąd go ma, Hera potrzebuje uwieść Dzeusa, dlatego pożycza przepaskę od Afrodyty. Badacze zauważyli, że niezwykle magiczną siłę posiada również wyposażenie herosów. To wyposażenie określa pierwotny w stosunku do *Iliady* charakter bohaterów eposu.

Trzeba przyznać, że przedmiotów tych jest stosunkowo niewiele i zazwyczaj są one dość ogólnie charakteryzowane, dopiero z zastosowania możemy wnioskować o ich tradycyjnie magicznym charakterze. Czynione przez badaczy typizacje też niewiele w tej materii wyjaśniają, gdyż najczęściej starają się one opisać świat zastany, nie zwracając zbytnej uwagi na wielowiekowość tradycji, która się za nim kryje, a która mogła przechodzić metamorfozy i reinterpretacje. W głównym nurcie fabuły Cyklu nie funkcjonują artefakty, bez których historia traciłaby swój sens i znaczenie. W *Iliadzie* często są to wzmianki enigmatyczne. *Exempli gratia* zbroja Areithoosa, w którą odziany jest Ereutalion z opowieści Nestora (VII 146). Jest ona określona jako dar Aresa, co samo w sobie nie determinuje jej magicznego charakteru. Dowiadujemy się jednak, że udało się ją zdobyć ojcu Ereutaliona, Likurgowi,

<sup>498</sup> ZIELIŃSKI 2006, 120–125.

pokonując Areithoosa nie siłą, lecz podstępem<sup>499</sup>. Posiadanie tej zbroi pozwalało Ereutalionowi „wyzywać na pojedynki wszystkich najlepszych, którzy tak drżeli i bali się tak, że nikt nie śmiał z nim walczyć” (VII 150–151). Zbroja zatem czyniła go niepokonanym i ufny w jej moc mógł walczyć z każdym. Udało się go pokonać Nestorowi, ale nie mówi jakim sposobem, tylko tyle, że zwycięstwo dała mu Atena (VII 154). Te wzmianki sugerują jednak, że za opowieścią Nestora kryje się dawny schemat, w którym ktoś, posiadając zbroję, będącą darem od boga, jest w niej niepokonany i zabić można go jedynie podstępem, czyli w jakiś sposób pozbawiając go ochrony zbroi<sup>500</sup>.

Trudno ocenić, czy tradycja stoi za wzmiankowaniem przez Hektora niezwyklej tarczy Nestora i zbroi Diomedesa<sup>501</sup>, kiedy zwraca się on do swoich koni, VIII 191–197:

ἀλλ' ἐφομαρτεῖτον καὶ σπεύδεται ὄφρα λάβωμεν  
ἀσπίδα Νεστορέην, τῆς νῦν κλέος οὐρανὸν ἵκει  
πᾶσαν χρυσεῖην ἔμεναι, κανόνας τε καὶ αὐτήν,  
αὐτὰρ ἀπ' ὤμοιιν Διομήδεος ἵπποδάμοιο  
δαιδάλεον θώρηκα, τὸν Ἥφαιστος κάμε τεύχων.  
εἰ τοῦτω κε λάβοιμεν, ἐελποίμην κεν Ἀχαιοὺς  
αὐτονοχί νηῶν ἐπιβησέμεν ὠκειάων.

lecz krocście razem i spieszcie się, abyśmy zdobyć mogli  
tarczę Nestorową, której sława sięga teraz nieba,  
bo cała jest ze złota, nawet jej uchwyty [szkielet],  
a z barków Diomedesa poskramiacza koni  
kunsztowną zbroję, którą Hefajstos w trudzie sporządził.  
Jeżeli udałoby się te dwie rzeczy zdobyć, mam nadzieję,  
że jeszcze tej nocy Achajowie wsiądą na szybkie okręty.

Tarczę całą ze złota i pancerz sporządzony przez Hefajstosa można uznać za typowe artefakty, których niezwykłość nie tylko wyróżnia bohatera, ale również czyni go niezwykłym. Pozostaje z tym w zgodzie nadzieja wyrażona przez Hektora, że jeżeli uda mu się je zdobyć, Achajowie będą musieli uciekać. Istotny zdaje

<sup>499</sup> VII 142 τὸν Λυκόοργος ἔπεφνε δόλω, οὐ τι κράτει γε ‘zabił Likurga podstępem, nie siłą’. Cf. wyłudzenie podstępem „nieśmiertelnej” zbroi od Karny.

<sup>500</sup> Homer zmienia ten wzorzec, uwypuklając ochronną funkcję maczugi, którą miał walczyć Areithoos, a która stała się bezużyteczna „w wąskim przejściu” στενωπῶ ἐν ὁδῶ VII 143. Podstęp Likurga miał polegać na zaciągnięciu go w to miejsce. KIRK 1990, 254 rozpoznaje w tym motyw ludowy: wojującego maczugą można trafić włócznią w dowolnym miejscu, ale w wyobraźni ludowej sposobem na niego jest sprowadzenie go w miejsce, gdzie jego broń nie może być wykorzystana. Jednakże i wcześniej (w. 137), i później (w. 146, 150–151) Nestor koncentruje się na zbroi Areithoosa/Ereutalionia.

<sup>501</sup> Badacze niechętnie dopuszczają możliwość funkcjonowania niezachowanej tradycji po takich enigmatycznych wzmiankach. KIRK 1990, 313 podejrzewa wpływ rapsodów na ukształtowanie się tego passusu, podczas gdy np. WILLCOCK 1978 inwencję zasadniczego twórcy tej księgi.

się nie tyle brak uśmierconych herosów, ile pozbawienie Achajów ochrony tych niezwykłych przedmiotów.

W *Iliadzie* cudowne jest jednak przede wszystkim uzbrojenie Achillesa. Zazwyczaj przedmiotem, którego magiczność się rozważa, jest wykuta przez Hefajstosa na prośbę Tetydy zbroja. Jej szczególnym elementem jest tarcza, na której niezwykłość wskazuje rozbudowany opis. Skupia się on jednak jedynie na jej pięknie i kunsztowności wykonania. W żaden sposób ani ta zbroja, ani ta tarcza nie pełnią w akcji utworu żadnej funkcji magicznej<sup>502</sup>.

Staje się to natomiast udziałem ofiarowanych Achillesowi przez ojca Peleusa zbroi, włóczni oraz nieśmiertelnych koni. Według Homera były to dary ofiarowane mu przez bogów bawiących na jego weselu z Tetydą<sup>503</sup>. Paton odnalazł w tej historii typowy motyw ludowy, w którym bohater otrzymuje trzy magiczne dary: zbroję, której nie można przebić, włócznię, która powraca do swego właściciela, i boskie konie<sup>504</sup>. Dlatego trzeba traktować wszystkie te dary łącznie jako współfunkcjonujące w epickich pieśniach o Achillesie. Przeanalizujemy kolejno wymienione dary:

1) W całej *Iliadzie* Achilles posiada dwie magiczne zbroje. Najczęściej zwraca się uwagę na tę drugą, którą wykuwa dla niego Hefajstos na prośbę Tetydy. W *Iliadzie* bardziej jest wyeksponowany jednak jej kunsztowny wygląd niż cudowność lub magiczna siła. Tarcza objawia właściwie jedną cechę magiczną — odporność na uderzenia. Poeta nie eksploatuje jej jednak zanadto i nie wskazuje na magiczne wyjaśnienie tej własności. Kiedy Achilles chwyta tarczę do walki z Hektorem, włócznia trafia w sam jej środek i odbija się od niej (XXII 289–291)<sup>505</sup>. Jej cudowność ukazała się podobnie we wzmiankowanej już sytuacji zatrzymania się włóczni Eneasza na jej środkowej złotej warstwie (XX 268–272). Tu, jak już zauważyliśmy, przebija wyraźnie typowa magiczna funkcja oręża, złoto miało bowiem niewątpliwie magiczną moc chroniącą.

Jest to jednak druga zbroja Achillesa, gdyż pierwszą utracił Patroklos. I ta pierwsza utracona zbroja objawia kilkakrotnie swój cudowny i magiczny charakter. Po raz pierwszy w scenie śmierci Patroklosa. Zranienie i zabicie tego bohatera możliwe jest dzięki obnażeniu go w krytycznym momencie przez boga Apollona, który spotyka w boju Patroklosa i stając za nim z tyłu, uderza go w plecy dłonią (XVI 789–807). Patroklosowi spadł z głowy hełm, skruszyła się włócznia w jego

<sup>502</sup> FINKELBERG 1998, 113–115, analizując opis tarczy Achillesa, stwierdza, że nie można mówić o magicznym związku między rzeczą a jej przedstawieniem, związku, w którym wyobrażenie traktowane byłoby jako magiczny substytut. Zdaniem badaczki anonimowość przedstawień, ich brak odniesienia do konkretnych rzeczy i postaci eliminuje istnienie magicznej substytucji u Homera. Postaci przedstawiane na tarczy lub automaty Hefajstosa należy raczej kwalifikować jako „żyjące artefakty” (*living artefacts*).

<sup>503</sup> Informacje o darach dla Peleusa są w *Iliadzie* rozproszone. Że są to dary weselne i że wiedzę o weselu Homer posiadał, szczegółowo wykazuje KULLMANN 1960, 232–234.

<sup>504</sup> PATON 1912, 1–4.

<sup>505</sup> Cf. strzała Teukrosa nie może przebić zbroi Sarpedona (XII 400), a włócznia Ajasa nie może przebić jego tarczy (XII 404–405); od pancerza Menelaosa odbija się strzała Helenosa (XIII 586–587).

ręku, z ramion zsunęła się tarcza. Na koniec z Patroklosa opada zbroja, wobec czego Euforbos może go zająć od tyłu (podobnie jak Apollon) i uderzyć włócznią w to samo miejsce, w które uderzył bóg, w plecy między barkami. Wycofującego się, rannego i rozbrojonego Patroklosa zabija Hektor. Chronił zatem bohatera nieprzebijalny pancerz, którego pozbawia go uderzenie boga<sup>506</sup>. W *Pierścieniu Nibelungów* Zygfyrd również rusza do walki wysmarowany krwią smoka, która czyni go odpornym na rany. Ginie jednak trafiony w plecy między barkami, gdzie zostało nieposmarowane miejsce. Jak widać, jest to to samo miejsce, co u Patroklosa. Paralelny do historii Zygfyryda jest także mit o uodporniającym na rany zanurzaniu małego Achillesa w falach Styksu przez matkę Tetydę<sup>507</sup>. Przekazy te należy uważać za wczesne, potwierdza je testimonium Hezjoda (fr. 300). Dostrzega się również podobieństwo w postaci Euforbosa, którego cios w plecy przypomina tchórzliwe pchnięcie Hageny<sup>508</sup>. Hagen kradnie zbroję Zygfyryda i zabija go, uderzając w miejsce, gdzie nie dotarła krew smoka. Następnie, podobnie jak Euforbos, Hagen ucieka.

Hektor przywdział do boju z Achillesem tę właśnie odporną na ciosy zbroję zdobytą na Patroklosie. Noszona przez Hektora zbroja zdarta z Patroklosa sprawia trudność samemu Achillesowi, przykrywa ona bowiem szczelnie ciało. W końcu decyduje się on cisnąć włócznię w szyję w miejsce między obojczykami. Atak Achillesa jest skuteczny dzięki temu, że miejsce, gdzie trafia Hektora — jak wyraźnie podkreśla poeta — jest jedynym, które gwarantuje, że cios może być śmiertelny (XXII 320–325):

φρονέων κακὸν Ἑκτορι δίω  
 Εἰσορόων χροῖα καλόν, ὅπῃ εἴξειε μάλιστα.  
 Τοῦ δὲ καὶ ἄλλο τόσον μὲν ἔχε χροῖα χάλκεα τεύχεα  
 Καλά, τὰ Πατρόκλοιο βίην ἐνάριζε κατακτάς·  
 Φαίνετο δ' ἢ κληίδες ἀπ' ὤμων αὐχέν' ἔχουσι  
 Λαυκανίην, ἵνα τε ψυχῆς ὤκιστος ὄλεθρος

[Achilles] zastanawiał się nad śmiertelnym ciosem dla boskiego Hektora, szukał miejsca na pięknym ciele, które najbardziej ustąpiłoby pod ciosem. a tego [Hektora] tak bardzo resztę ciała pokrywała spiszowa zbroja piękna, ta którą zdarł z siły Patroklosa, kiedy go zabił; ale widać było trochę tam, gdzie obojczyki obejmują szyję idąc od barków, krtań, gdzie też następuje najszybsza utrata życia

Podany zostaje zatem powód wybrania tego właśnie miejsca: tam najszybciej zadaje się śmierć. Logicznie jest on jednak niezbyt uzasadniony, dlatego bowiem Achilles miałby się o to starać? Po pierwsze, nigdzie w *Iliadzie* nie ma opisu po-

<sup>506</sup> KAKRIDIS 1961, po nim JANKO 1992; NAGY 1999, 173; KULLMANN 2005.

<sup>507</sup> W niektórych wersjach gotowała go w kotle lub trzymała na noc w żarze ogniska, tak jak bogini Demeter małego Demofonta (ogień wypalał pierwiastek śmiertelny), za dnia zaś nacierała go ambrosją (Apollodor *Bibl.* III 13, 6; FRAZER 1921b, 69 oraz Appendix 1, 311–317).

<sup>508</sup> JANKO 1992, 409–410.

wolnego konania wynikającego z odniesionej rany — zawsze śmierć zadawana jest natychmiastowo. Po drugie, nie może to być odruch rycerskiego współczucia ze strony Achillesa, gdyż traktuje on swego wroga bez żadnego szacunku. Po trzecie, Achilles nie boi się ataku Hektora, to on dysponuje ostatecznym uderzeniem. Po czwarte i chyba najistotniejsze, Hektor nie umiera od razu, bo potrzebna jest jeszcze jego wymiana zdań z Achillem. Z tego właśnie powodu narrator, mimo że oznaczył dokładnie miejsce wbicia włóczni, zastrzega, że nie przebiła ona krtani, dzięki czemu Hektor mógł jeszcze mówić. Jest to jednak zupełnie nieprawdopodobne. Pierwotnie Achilles musiał zdawać sobie sprawę z walorów swej własnej zbroi i dlatego wybiera miejsce niechronione przez pancerz<sup>509</sup>. Homer nie może chyba wybrać innego miejsca, gdzie mogłaby trafić Hektora włócznia Achillesa, gdyż przeciwstawiłoby się to tradycyjnemu postrzeganiu zbroi Achillesa, podarowanej mu przez Peleusa, jako cudownej i magicznej<sup>510</sup>.

Zdaniem Kakridisa<sup>511</sup>, utrata zbroi przez Achillesa i zastąpienie jej nową wiąże się z powstaniem dzieła monumentalnego i stanowi innowację Homera. W *Aithiopidzie* Achilles i Memnon noszą zbroje sporządzone przez Hefajstosa (na takie pochodzenie zbroi Memnona wskazuje Wergiliusz *Aen.* VIII 383–384). Homer zachowuje ten motyw dla pojedynku Achillesa z Hektorem. Wprowadzenie motywu przebrania Patroklosa w zbroję Achillesa, który skutkuje utratą zbroi, spowodowało potrzebę dostarczenia Achillesowi nowej. Zdublowanie tych zbroi sprawia niemal kłopot w fabule Cyklu, ponieważ spór między Ajasem a Odyseuszem o zbroję po uśmierconym Achillesie staje się niemal bezprzedmiotowy — każdy mógłby dostać po jednej! Można by wnioskować, że *Iliada* jest elementem zbędnym i zakłócającym logikę Cyklu. Przyjmując taki paraneoanalityczny punkt widzenia, musielibyśmy ocenić, że pierwotna, a zatem tradycyjna zbroja to ta mająca swoją historię ofiarowanej Peleusowi przez bogów na jego weselu, który przekazał ją z kolei synowi. To ona jest tą zbroją, o którą kłóć się Odyseusz i Ajas.

<sup>509</sup> Vide PATON 1912. W postaci Achillesa zauważamy połączenie motywów magicznej zbroi i magicznej skóry. Magiczna skóra ma zawsze słabe miejsce, które nie chroni od ostrza broni. Dla porównania skóra Ajasa jest odporna na rany z wyjątkiem pachy lub szyi. Kiedy był niemowlęciem, Herakles opatulił go w swoją lwią skórę. Nie spełniło swojego magicznego zadania jedynie miejsce, gdzie zwiślał kołczan. Stąd opowiada się o problemach Ajasa przy samobójstwie (*Sch. in Sophoclem, Ajax* 833, Tzetzes, *Sch. in Lycophronem*, 455–461, *Sch. in Homerum, Il.* XXIII 821; cf. FRAZER 1921b, 60–61). Z kolei odporną na ciosy metalu zbroję posiadał Kyknos. Achillesowi udało się go pokonać, dopiero trafiając w głowę ogromnym kamieniem lub dusząc rzemieniami podwiązującymi jego hełm.

<sup>510</sup> ALLAN 2005, 11 również dostrzega specyfikę tej sytuacji. Zauważa, że tylko w tym przypadku miejsce, gdzie kaleczy ciało pocisk, przedstawione jest przed zadaniem ciosu, przez co poeta podaje sugestie wybierania celu przez Achillesa przed rzutem. Wnioskuje jednak w zgodzie z narratologią i racjonalizmem Homera: „As the action pauses, the narrative presents Hector as if from Achilles’ perspective: the enemy is perceived as an armoured target, but one that Achilles knows well (since it is his own armour) so that he can quickly locate its weakest point”.

<sup>511</sup> KAKRIDIS 1961, 288–297.

Zakłócenie to wskazuje jednak nie tyle na nieudolność w przetworzeniu motywu, ile na pewną niezależność i samodzielność pieśni oralnej należącej do cyklu. Zmiany w niej naniesione nie rzutują na zasadniczą fabułę Cyklu. *Iliada* nie stanowi tutaj wyjątku, lecz raczej prezentuje typowe podejście pieśniarza do materiału tradycyjnego.

Toteż dysponowanie przez Achillesa dwiema zbrojami w ciągu narracji pieśni nie wydaje się zastrzeżone tylko dla *Iliady*. W historii relacjonowanej w *Aithiopiidzie* po zabiciu Memnona Achilles również zyskuje cudowną zbroję i to tę zrobioną przez Hefajstosa. Zapewne wystarała się o nią królowi Etiopów jego matka bogini Eos<sup>512</sup>. Widzieliśmy, że cudowna zbroja Memnona jest potrzebna do wyrównania pojedynku herosów. Achilles musi zatem zawsze posiadać magiczną zbroję, występując do walki. Powstałe zamieszanie ze zbrojami może dobrze tłumaczyć konieczność zamieszczenia w *Iliadzie* również tego motywu cyklicznego zawartego w *Aithiopiidzie*, dlatego że w scenie walki z Hektorem z fabularnego punktu widzenia dla Trojanina posiadanie magicznej zbroi nie jest potrzebne. Hektor stanowi więc kalkę Memnona w *Iliadzie* o wiele bardziej niż pokonywany przez Patroklosa wódz sprzymierzeńców trojańskich — Sarpedon<sup>513</sup>.

Wielu badaczy zgadza się jednakże z Kakridisem<sup>514</sup>, że historia jakoby Achilles otrzymał zbroję na wyprawę trojańską od ojca, który wcześniej dostał ją w prezencie od bogów z okazji jego zaślubin z Tetydą (XVII 195–196), stanowi innowację Homera. Pojawiająca się w *Iliadzie* scena przekazania zbroi synowi przez Tetydę (XIX 12–13) wydaje się oddawać pierwotną w stosunku do niej wersję, w której sporządzoną przez Hefajstosa zbroję Achilles dostaje od matki, odpływając do Troi. Nie ujmując nic temu rozumowaniu, należy jednak zauważyć, że motyw prezentu ślubnego jest chyba nie mniej tradycyjny. Podobieństwo do wesela Kadmosa i Harmonii, na którym młodzi obdarowywani są przez bogów, skłania do uznania za typowe umiejscawiania pochodzenia magicznych przedmiotów w takich okolicznościach. Magiczne przedmioty pojawiają się w epice jako dary bogów, bądź spadając wprost z nieba jak palladion, bądź są darowane ludziom na szczególnych weselach: Kadmosa i Harmonii oraz Peleusa i Tetydy<sup>515</sup>. O pierwotności wersji o posiadaniu przez Achillesa zbroi Peleusa świadczy jednak przede wszystkim koncepcja ma-

<sup>512</sup> Verg. *Aen.* I 489 *Etasque acies et nigri Memnonis arma*. Z pewnością scena typowa. Amfora „melijska” z Rhenei w muzeum Mykonos, z poł. VII w., przedstawia nagiego mężczyznę przyjmującego zbroję od postaci kobiecej odzianej w szatę. Przyпуска się, że to Achilles i Tetyda (JOHANSEN 1967, 104–122). WEST 1995, 207 słusznie wysuwa wątpliwość, czy chodzi o tęże scenę z *Iliady* XIX 3–13, czy o wyjazd Achillesa do Troi. Dlaczego jednak nie mieliby to być w zamyśle autora malowidła Memnon i Eos?

<sup>513</sup> Odporność zbroi Sarpedona prezentować mogą nieudane ataki Teukrosa i Ajasa, XII 400–405.

<sup>514</sup> Oprócz innych neoanalityków także JANKO 1992, 333; EDWARDS 1991, 139–141.

<sup>515</sup> Do tego wyobrażenia nawiązuje dar weselny Afrodyty dla Andromachy, kiedy Hektor zabierał ją z domu jej ojca Eetiona, którym jest ἀμρυξ ‘diadem, przepaska na czoło, κεκρύφαλος ‘siatka na włosy’, πλεκτή ἀναδέσμη ‘pleciona przepaska do włosów’ oraz κρήδεμνον ‘zasłona na twarz’ (XXII 468–472).

gicznego znaczenia przedmiotu, przekazywanego z ojca na syna, analogicznie do łuku Odysa, którym może posłużyć się Telemach, a nie mogą zalotnicy.

2) Spośród magicznych atrybutów Achillesa Patroklos nie może zabrać z sobą jedynie włóczni. W opinii narratora *Iliady* jest dla niego za ciężka, może się nią posługiwać tylko Achilles (XVI 140–141). Przez pewien czas uważano, że opis jej odpowiada włóczni z okresu mykeńskiego: była większa od późniejszych (podobnie pika Ajasa, długa włócznia Hektora), używana pojedynczo (w przeciwieństwie do częstszego zbrojenia się bohaterów w dwie włócznie). Zdaniem Van Weesa jednak mamy tu do czynienia z epickim wyolbrzymianiem możliwości herosów przeszłości, którzy muszą charakteryzować się zarówno nadzwyczajnym wzrostem, siłą i innymi cechami fizycznymi, jak i posiadać proporcjonalne do ich baśniowej wielkości uzbrojenie<sup>516</sup>. Już pierwsi unitaryści, tacy jak Knight (KNIGHT 1816), objaśniali, że Patroklos dlatego nie zabrał włóczni Achillesa, ponieważ później nie mógłby Hefajstos stworzyć nowej w kuźni, gdyż była częściowo drewniana<sup>517</sup>. Pojawienie się takiego problemu jest raczej nie do pomyślenia u twórcy *Iliady*. Jedynym sensownym wytłumaczeniem jest magiczna siła włóczni, która nie chybia i zawsze zadaje śmierć: φόνον ἔμμεναι ἠρώεσσιν ‘stanowi śmierć dla herosów’<sup>518</sup>. Posiadając tę włócznię, Patroklos byłby niepokonany i, co ważniejsze dla struktury *Iliady*, bez niej Achilles nie mógłby potem pokonać Hektora. Homer wydaje się tak przywiązany do niezwykłości tej włóczni, że tymi samymi epitetami, którymi opatrzył włócznię Achillesa, gdy nie mógł jej zabrać Patroklos, opatruje włócznię, która złamała się w rękę Patroklosa, gdy ogłuszyło go uderzenie Apollona: βριθὺ μέγα στιβαρὸν ‘ciężka, wielka, mocna’ (XVI 141= 802).

*Iliada* ukazuje jednak inną szczególną jej właściwość: powraca do właściciela po niecelnym rzucie. Po niecelnym rzucie w Eneasa przynosi ją Posejdon (XX 322–324), a po rzucie w Hektora przynosi ją Atena. Dla Homera jest bowiem symptomatyczne zastępowanie siły magicznej interwencją bogów (Atena, mimo że przed chwilą rozmawiała z Hektorem i ruszyła razem do walki pod postacią jego brata Deifobosa, podaje Achillesowi włócznię tak, że Hektor tego nie spostrzegł, XX 276–278). W scenie pojedynku Achillesa z Hektorem w pełni widać charakter racjonalizmu Homera: Achilles może ponowić rzut, a Hektor nie, gdyż zamierzał wziąć włócznię od Deifobosa, lecz ten uciekł z placu boju. Homer przedstawia sytuację jako podstęp Ateny, która wcieliła się w postać Deifobosa. Bogini ucieleśnia zatem i realne zachowanie ludzkie — ucieczkę Deifobosa, i siłę magiczną zaklętą we włóczni Achillesa, odnosząc mu ją niepostrzeżenie. Hektor jednak ani przez chwilę nie odbiera tego jako zdrady brata, lecz rozpoznaje od razu podstęp Ateny, która go zwiodła (XXII 298–299). Racjonalizm ogranicza się więc do obarczenia bogów odpowiedzialnością za wszystkie wydarzenia.

<sup>516</sup> VAN WEES 1992, 17–21.

<sup>517</sup> Pogląd lansowany wzorem *Scholia Venetiana*.

<sup>518</sup> Zapewne tradycyjnosc tego sformułowania podkreśla eolizm form ἔμμεναι ἠρώεσσιν. Podobną zawsze trafiającą do celu włócznię posiadał myśliwy Kefalos.

Wpływ na magiczność włóczni ma historia jej powstania. Istnieją dwie wersje: w *Iliadzie* ściał pęd jesionu pelijskiego, obrobił go i dał Peleusowi sam Chejron (XVI 140–145), natomiast w *Kypriach* pęd ściał Chejron, oszlifowała go Atena, a Hefajstos zaopatrzył w ostrze<sup>519</sup>. Różnica ta nie musi oznaczać różnych wariantów tej historii, lecz jedynie różnicę między nierozwiniętą a rozwiniętą wersją narracji. Wykonawca magicznego przedmiotu przekazuje mu własną magiczną moc. Wytwórcami innych przedmiotów są przede wszystkim Hefajstos<sup>520</sup> i Atena. Niebagatelną rolę odgrywa tu właśnie Chejron, który przekazał Achillesowi wiedzę o zabijaniu i leczeniu. Tę najważniejszą rolę odgrywa włócznia Achillesa w opowieści o Telefocie, który zostaje nią zraniony, ale i przez nią uzdrowiony. Typowe dla świadomości magicznej jest przekonanie, że ten sam przedmiot, który wywołał szkodę, może ją jako jedyny naprawić<sup>521</sup>. Rana od włóczni nie może się zagoić i wyleczyła ją dopiero rdza zeskrobana przez Achillesa z jego włóczni. Nie może to być jakakolwiek rdza, lecz z tego właśnie przedmiotu<sup>522</sup>.

Siła magiczna tkwi w przedmiocie, przekazywanym w rodzie z pokolenia na pokolenie. Achilles nazwany w omawianym passusie nie przez przypadek potomkiem Ajakosa, dostał ją od Peleusa, po śmierci Achillesa włócznia ta przypadła Neoptolemosowi. Tak samo berło Agamemnona, formułkowo zaznaczane jako σκήπτρον πατρῷον ἀφθιτον αἰεὶ ‘berło odziedziczone po ojcach niezniszczalne na zawsze’ (II 41, 186), nie tylko stanowi oznakę władzy, ale zawiera również moc przynależną mu z racji boskiego pochodzenia i wielopokoleniowej wyłączności przekazywania z ojca na syna, II 101–108:

ἔσθη σκήπτρον ἔχων τὸ μὲν Ἥφαιστος κάμε τεύχων.  
Ἥφαιστος μὲν δῶκε Διὶ Κρονίῳνι ἄνακτι,  
αὐτὰρ ἄρα Ζεὺς δῶκε διακτόρῳ ἀργεῖφόντη·  
Ἑρμείας δὲ ἄναξ δῶκεν Πέλοπι πληξίππῳ,  
αὐτὰρ ὁ αὐτε Πέλοψ δῶκ' Ἀτρεΐ ποιμένι λαῶν,  
Ἄτρεὺς δὲ θνήσκων ἔλιπεν πολύαρνι Θυέστη,  
αὐτὰρ ὁ αὐτε Θυέστ' Ἀγαμέμνονι λείπε φορῆναι,  
πολλῆσιν νήσοισι καὶ Ἄργεϊ παντὶ ἀνάσσειν.

<sup>519</sup> Według *Małej Iliady* (fr. 5) włócznia miała mieć złotą obręcz łączącą ostrze z drzewcem. U Pindara *N III* 33 Peleus sam odcina pęd jesionu (zdaniem JANKO 1992, 333–334 jest to innowacja lirycznego poety).

<sup>520</sup> O magicznych właściwościach zawodu kowala ELIADE 1993.

<sup>521</sup> Starożytni tego okresu byli przekonani o winie przedmiotów, stąd sądzono często narzędzie zbrodni w zastępstwie winowajcy; charakterystyczny jest tu ateński rytuał Boufonii.

<sup>522</sup> O takim leczeniu magicznym *vide* FRAZER 1921b, 188–191 n. 1. Jako magiczny eliksir wykorzystywał Asklepios krew Gorgony (Apollod. *Bibl.* III 10, 3). Ta z żył po prawej stronie ciała służyła do ożywiania umarłych, ta z lewej była śmiertelną trucizną. Dwie ampułki tej krwi dała Atena także Erichthoniosowi: jedna miała być śmiertelnośną trucizną, druga zaś cudownym lekiem (Eur. *Ion.* 999 nn., FRAZER 1921b, 16 n. 1). Ten sposób rozumowania jest typowy również dla kontaktów ludzi z bogami. Nieszczęście może cofnąć jedynie ten sam bóg, który je sprowadził. Dlatego czczony jest Apollon jako Pajan w chwili, kiedy rozpoznano, że to on jest sprawcą zarazy. W obliczu nieszczęścia człowiek musi zatem rozpoznać, kto je sprowadził i z powodu jakiego przewinienia, a także znaleźć sposób na ułagodzenie rozgniewanego boga.



[Agamemnon] wstał trzymając berło, które w trudzie sporządził Hefajstos.  
 Hefajstos dał je Dzeusowi, synowi Kronosa, władcy,  
 Z kolei Dzeus dał Przewodnikowi, Zabójcy Argosa,  
 Hermes władca dał je następnie Pelopsowi, poskramiaczowi koni,  
 Z kolei tenże Pelops dał Atreusowi, pasterzowi ludów,  
 A Atreus umierając zostawił je Thyestesowi, bogatemu w stada,  
 Z kolei tenże Thyestes zostawił je Agamemnonowi, by je nosił  
 i by panował nad wieloma wyspami i całym Argos.

Pochodzi ono od Dzeusa (sporządzone przez Hefajstosa) i jest znakiem jego przyzwolenia na władzę kolejnych pokoleń rodu Atrydów. Przechodzi wyłącznie z ojca na syna i tylko oni dysponują jego mocą. Podobnie włócznie zachowuje swoją siłę dla kolejnych pokoleń rodu Peleusa, nadaną jej przy tworzeniu przez Chejrona, ewentualnie jeszcze przez Atenę i Hefajstosa. Siłę magiczną posiada już sam materiał, z którego zrobiono przedmiot magiczny, czy to złoto, czy to jesion<sup>523</sup>, ale pomnaża ją zaklęta w nim *mana* boskiego twórcy<sup>524</sup>.

3) Nieśmiertelne konie Achillesa, potrafiące nawet mówić ludzkim głosem, przepowiadając przyszłość, identycznie jak okręt Argo (przepowiadają zwłaszcza śmierć prowadzącemu do walki bohaterowi, XIX 408–418), są darem weselnym dla Peleusa od Posejdona<sup>525</sup>. Cudownie szybkie, boskiego pochodzenia konie są stałym atrybutem herosa w epice. W *Iliadzie* takimi końmi dysponuje oprócz Achillesa Eneas, a po odebraniu ich Eneasowi Diomedes. Konie te mają rodowód podobnie zaszczytny jak berło Agamemnona. W *Dolonei* Odys kradnie konie Rezosa, które w innych wersjach tej legendy mają podobnie niezwykle właściwości, w jednej z wersji przecież Rezos stanie się niepokonany, jeśli napije się wody ze Skamandru on i jego konie. W Cyklu takimi boskimi i szybkimi jak wiatr końmi dysponuje Memnon. Takie niezwykle konie posiadają zatem i Achilles, i jego przeciwnicy. Prawdopodobnie analogicznie do motywu Memnona Hektor motywuje swoje konie, które były specjalnie traktowane przez niego i jego żonę. Konie o niezwykłych właściwościach są jednym z najważniejszych elementów tradycji, mimo iż sami herosi bardzo rzadko nimi powożą<sup>526</sup>. Wynika to ze zmiany taktyki i utraty znaczenia rydwanu w sztuce wojennej na początku I tysiąclecia p.n.e. Takie cudowne, potra-

<sup>523</sup> Włócznie robiono z młodych pędów jesionu, stąd nazywa się je nawet synonimicznie „jesionem” ή μελίη. Włócznie z jesionu występują regularnie także w epice germańskiej.

<sup>524</sup> Stąd należy uznać za niesłuszne rozróżnienie poczynione przez EDWARDSA 1987, 84, że ma znaczenie pochodzenie przedmiotu, skoro berło Achillesa jest przedstawione jako zrobione (odcięcie pędu, pozbawienie liści), natomiast Agamemnon otrzymać miał swoje wprost od Dzeusa.

<sup>525</sup> W XVI 867 uznawany niesłusznie za interpolację. *Scholia do Pindara* podają, że Posejdon podarował konie, a Hefajstos sztylet. Być może ten sztylet lub miecz otrzymał od bogów wcześniej w uznaniu jego czystości. Apollodor (*Bibl.* III 13, 3; FRAZER 1921b, 64–65) opowiada historię polowania Peleusa z Akastosem, który skrywał wrogość wobec Peleusa. Akastos chowa magiczny miecz w krowim łajnie śpiącemu Peleusowi, dzięki któremu jest on niepokonany w walce i który zapewnia mu powodzenie na polowaniu. Naraża w ten sposób bohatera na śmierć z rąk centaurów, którzy znajdują go bezbronny, lecz ratuje go Chejron i odnajduje miecz.

<sup>526</sup> Jednym z dowodów jest obfitość epitetów bohaterów, które podkreślają ich umiejętność powożenia zaprzęgiem. Niektóre z nich należą do pewności do starszej tradycji epickiej.

fiące mówić ludzkim głosem konie są częstym elementem krajobrazu baśniowego i epiki mitologicznej (bajki bohaterskiej)<sup>527</sup>. Przykładowo, w eposie armeńskim *Dawid z Sasunu* koń bohatera, Dżałali, którego odziedziczył po ojcu, ale i na którego zasłużył swoim heroizmem (podobnie jak na broń i zbroję), mówi ludzkim głosem; nie powstrzymał co prawda bohatera przed zasadzką w namiocie Melika, ale: „odskoczył w bok, gdyż zwietrzył podstęp”, heros nie zwrócił jednak na to uwagi. Koń sam nawet dokonuje bohaterskich czynów (sam odwozi Dawida — niemowlę na wychowanie do Msyru, a potem nie daje się schwytać Melikowi, przeskakując przez mur miasta). Natomiast w pieśniach o królewiczu Marku ludzkim głosem przemawiać zdarza się jego koniowi (*Królewicz Marko i Filip Madziarzyn*) oraz jego sokołowi (*Marko w niewoli sarajewskiej*). Cudowny koń Marka, Szarac, pije z nim wino pospołu, ostrzega go przed niebezpieczeństwami, budząc kopytem, a także przewiduje jego śmierć, potykając się i zalewając łzami (*Śmierć Marka królewicza*). Obydwa te konie wykazują się również niezwykłą siłą i walecznością w bitwach.

W eposie przedmiotem magicznym nie może posługiwać się każdy, lecz jedynie jego prawowity właściciel. Istotne jest również, że prawa do dysponowania rzeczą zachowującą swą pełną wartość magiczną nabywa się przez dobrowolne przekazanie przedmiotu swojemu następcy (niekoniecznie synowi). Dary bogów przekazuje Peleus Achillesowi, z kolei Achilles przekazuje zbroję i konie Patrokłowski<sup>528</sup>; podobnie jak przekazywane jest kolejnym następcom berło Agamemnona. Gdy Grecy dowiadują się, że niezbędny do zdobycia Troi jest łuk Heraklesa, wyprawiają do Filokteta Odyseusza i Diomedesa<sup>529</sup>. Odyseusz wchodzi podstępnie w posiadanie łuku i strzał Heraklesa, ale namawia jeszcze Filokteta, żeby płynął z nimi. I to dopiero Filoktet zabija Parysa. Łuk Heraklesa w ręku Filokteta przeciwstawia się łukowi Apollona w ręku Aleksandra. Postępowanie Odyseusza wobec Filokteta nie jest podyktowane litością czy przyjaźnią, lecz — możemy wnioskować — przekonaniem, że sam łuk i strzały są dla Achajów bezużyteczne, nie mogliby się bowiem nimi skutecznie posłużyć. Tak jak nie mogą napiąć łuku Odysa zalotnicy. Mógłby to zrobić Telemach, jak wtrąca poeta (xxi 128) — nie dlatego przecież, że ma więcej od nich siły, lecz dlatego że jest dziedzicem Odyseusza. Ta irracjonalna uwaga jasno sugeruje magiczną siłę tkwiącą w przedmiocie, bo przecież zalotnicy są od Telemacha starsi i silniejsi, Telemach nie widział też łuku wcześniej, a więc Odys nie mógł mu przekazać tajemniczego sposobu napięcia broni.

Podobnie bezużyteczna jest dla Odyseusza zbroja Achillesa. Świadczy o tym fakt, że dobrowolnie oddał ją Neoptolemosowi, mimo iż wcześniej była powo-

<sup>527</sup> CARPENTER 1974, 22.

<sup>528</sup> Cf. motyw zakładania cudzej zbroi.

<sup>529</sup> Stosownie do streszczenia Proklosa Filokteta sprowadza sam Diomedes. Pozostałe źródła przedstawiają jednak wspólną wyprawę z Odyseuszem (Apollod. *Epit.* V 8, Quint. Smyrn. *Posthom.* IX 325–479, Hyginus *Fab.* 103, Eur. *Phil.*). Jedynie w wersji Sofoklesa w wyprawie obok Odyseusza bierze udział Neoptolemos; wydaje się on jednak wykazywać znajomość wersji z Diomedesem (*Phil.* 570–597).

dem jego nieszczęsnego sporu z Ajasem (Apolloed. *Epit.* 5, 11 λαβὼν παρ' ἐκόντος Ὀδυσσεῶς τὴν τοῦ πατρὸς πανοπλίαν). Motyw ten powraca w *Iliadzie*: gdy Hektor przywdziewa zbroję Patroklosa, Dzeus oburza się, że cudowna zbroja Achillesa przypadła w udziale komuś gorszemu od niego. Z wypowiedzi Dzeusa wynika, że przywłaszczenie sobie zbroi Achillesa sprowadzi na Hektora śmierć (XVII 184–208). Przywdzianie zbroi kogoś lepszego od siebie stanowić więc może złamanie pewnego tabu, które ściąga nieszczęście na niegodnego jej właściciela, w jakimś sensie nawet karę<sup>530</sup>.

Wiąże się to z kolejną zasadą: magię pokonuje się większą magią. Jeżeli myśliwy lub wojownik podejmuje się jakiegoś działania, np. rzutu oszczepem, swój oszczep przygotowany już wcześniej różnymi zaklęciami, by zawsze trafiał, obdarza jeszcze w ostatnim momencie dodatkową klątwą. I jeżeli teraz chybia, a przecież jest tak wyszkolony, że ćwicząc, zawsze trafia bezbłędnie, powstaje kwestia, co sprawiło, że zarówno jego umiejętności, jak i zaklęcia pozostały nieskuteczne. Nie wini on swego napięcia emocjonalnego, sam sobie wydaje się bez zarzutu. Jego działanie musiało się spotkać z działaniem silniejszym od jego własnego. Jeśli nie były to umiejętności przeciwnika, musiała to być magia silniejsza od tej jego.

Zasada ta widoczna jest w epizodzie porwania Helenosa. Sytuacja wyjściowa jest charakterystyczna dla pieśni Cyklu Trojańskiego: niemożność zdobycia Troi sprawia, że niezbędne jest pokonanie kolejnej przeszkody dzielącej Achajów od sukcesu. Kalchas oznajmia, że Helenos zna przepowiednie chroniące miasto. Ten, porwany przez Odyseusza, ujawnia, że potrzebne są jeszcze trzy elementy: 1) sprowadzenie kości Pelopsa, 2) wsparcie Achajów w walce przez syna Achillesa Neoptolemosa, 3) wykradzenie z Troi palladionu, największej świętości Trojan. Pierwszy i trzeci element to oczywiste zastosowanie magii:

1. szczątki herosa magicznie oddziaływać mają na Achajów, wspierając ich w walce<sup>531</sup>;
2. pozbawienie Trojan analogicznego wsparcia magicznego palladionu.

W rezultacie mamy więc powiększenie własnej siły magicznej i pomniejszenie siły magicznej wroga. Interesujące jest również postępowanie Kalchasa. Nie usiłuje on wykazać, że jest lepszym wieszczkiem od najlepszego wieszczka wrogów. Dzia-

<sup>530</sup> Hektor wchodzi w posiadanie zbroi Achillesa, nie pokonawszy jego samego, stąd jakby nie ma do niej prawa. Wydaje się też świadomy tej zasady, gdyż ironicznie brzmią jego słowa skierowane do Dolona domagającego się rydwana i koni Achillesa w zamian za szpiegowanie nocą Achajów: „Świadkiem niech będzie mi Dzeus, mąż Hery, grzmiący straszliwie, / Iż na ów rydwan nie wsiądzie nikt inny z Trojan krom ciebie, / który — przyrzekam ci to — na nim w sławie wciąż będziesz jeździł” (X 329–331, tłum. I. Wieniewski). Oczywiście trzeba by najpierw zdobyć ten zaprzęg, ale pobrzmięwa w tych słowach również ironia, że Dolon nań nie zasługuje.

<sup>531</sup> Motyw szczątków herosa jako talizmanu pojawia się również w odniesieniu do zwłok Laomedonta, ojca Priama, które miały być wyjęte z grobu znajdującego się nieopodal Skajskiej Bramy, kiedy trzeba było powiększyć wejście, by wprowadzić do miasta Drewnianego Konia. To naruszenie grobu rozumiane było jako zapowiedź ruiny miasta (*vide* ROBERTSON 1970).

łanie jego jest za to typowe dla czarownika. Zdaje sobie sprawę, że za niemożnością zdobycia Troi stoi magia silniejsza od tej, którą dysponują Achaje. Żeby ją zniwelować, trzeba posiąść o niej wiedzę. Taką wiedzę musi mieć, jego zdaniem, mag trojański. Należy go więc zmusić, by zdradził swe tajemnice<sup>532</sup>. Sztuka wieszczania łączy się zatem ze znajomością magii.

### Magia a racjonalizm Homera

Przedmioty magiczne wykorzystywane są w typowym dla epiki oralnej schematyzmie narracji. Przykładem może być motyw przekupywania przedmiotem magicznym. W micie tebańskim dochodzi do dwukrotnego przekupienia naszyjnikiem Harmonii: najpierw Polinejkes, a potem jego syn Thersandros przekupują nim Erifyle. Rzecz nie polega jedynie na zachwycie nad pięknem jego wykonania. Ten sam schemat opowieści pojawia się bowiem w Cyklu Trojańskim, w którym Priam przekupił Astyoche, matkę Eurypylosa, który był synem Telefosa. Skutkiem tego Eurypylos posłany pod Troję ginie z rąk Neoptolemosa. Spotyka go więc ten sam los co Amfiaraosa, który ginie wciągnięty wbrew swej woli w wyprawę przeciwko Tebom. I tak jak przy drugiej wyprawie na Teby przekupiona zostaje matka bohatera. Astyoche jest siostrą Priama, tak jak Erifyle jest siostrą Adrastosa, który namawia Polinejkesa do przekupstwa. Podobnie też jak w opowieści tebańskiej konflikt ojców przechodzi na synów: Eurypylos i Neoptolemos kontynuują starcie swoich ojców. Łapówką dla Astyoche jest złoty pęd winorośli Dionizosa, jeden z darów weselnych dla Harmonii wywiezionych z Samothrake. Pęd winorośli stał się wcześniej przyczyną porażki Telefosa. Jego zranienie nastąpiło w wyniku typowego współdziałania bóstwa i herosa w powstrzymaniu kogoś, kto napiera na przeciwnika w szale niszczenia. Telefos zaplątał się w pęd winorośli z woli Dionizosa. Podobnie wspólne działanie Apollona i herosa kładzie kres furii zagłady, z jaką napierają Patroklos i Achilles. To schematyczne współdziałanie boga i człowieka w zabiciu opanowanego szalem wojennym bohatera ma zapewne swoje źródło w przekonaniu, że w zwyczajny sposób nie można kogoś takiego zatrzymać. Wojownik znajdując się w stanie transu, nie potrafi się pohamować i prze naprzód, mimo że powinien sobie zdawać sprawę, że w końcu będzie to oznaczać jego zgubę. „Wilczy szal” λύσσα bez wątpienia pokrewny jest kierowaniu do boju berserków w tradycji germańskiej<sup>533</sup>. Tacy ludzie wykraczali poza zwyczajne możliwości ludzkiego działania, bliżej im było do bogów niż do śmiertelników.

<sup>532</sup> Motyw ten powraca przy okazji śmierci Kalchasa, która spełniła się według wróżby, gdy spotkał „mądrzejszego od siebie wieszczka” (ἐὰν ἑαυτοῦ σοφωτέρῳ περιτύχη μάντει). Zawody w mądrości, wyrażanej w poezji, a zarazem w magii i sztuce wieszczbiarskiej, są częstym motywem w epice celtyckiej, np. Nede contra Ferchertne, Taliesin, Ambrosius (CHADWICK/CHADWICK 1932, 97, 103–104).

<sup>533</sup> Λύσσα przypisywana jest w *Iliadzie* Hektorowi (IX 239, 305) i Achillesowi (XXI 542). O szale bitewnym i indoeuropejskich strukturach wojowników: LINCOLN 1975; NAGY 1999, 34–38; SINGOR 1991, 46. Warto jednak pamiętać o różnicy jakościowej w obrazie wojowników homeryckich

To rozważanie prowadzi nas do zagadkowej sprawy, dlaczego wojownicy home-  
ryccy nie są zaopatrzeni w żadne amulety chroniące ich od nieszczęścia i śmierci na  
polu bitwy. Noszą je wojownicy wszystkich epok, z pełnym przekonaniem wierząc  
w ich zbawczą siłę. Z amuletów nie zrezygnował nawet wyemancypowany człowiek  
współczesny i stosuje je tam, gdziekolwiek może spotkać się z zagrożeniem życia<sup>534</sup>.  
Wydaje mi się, że możemy napotkać ich ślady, pozostaje jednak kwestia, dlaczego  
są tak ukryte i dlaczego pojawiają się tak rzadko<sup>535</sup>. W epice Homerowej amulety  
zostały zastąpione osobistym wsparciem bogów. Skuteczność działania jest oznaką  
pomocy boga, nieskuteczność oznaką braku boskiego wsparcia. Willcock rozumo-  
wał dalej, że o interwencji boskiej wnioskuje się z powodzenia akcji. Nie wszystkie  
jednak zdarzenia u Homera odpowiadają temu założeniu, dlatego Van der Mije  
modyfikuje ten pogląd, stwierdzając, że o boskiej interwencji świadczy nadzwyc-  
zajny obrót spraw (*extraordinary turn of events*)<sup>536</sup>. Nadzwyczajność może mieć  
racjonalne wytłumaczenie lub nie, jak w przypadku zniknięcia Parysa z pola bitwy.  
Jeśli chodzi o odniesienie przez Atenę włóczy Achillesowi, Van der Mije określa  
to zdarzenie jako niepewne pod względem możliwości racjonalnego wyjaśnienia<sup>537</sup>.

Wyraźnie zaznacza się tu różnica między religią a magią w pojmowaniu sku-  
teczności działań ludzkich: ktoś posługujący się magią jest przeświadczony, że po-  
sługując się odpowiednim zaklęciem, może wpłynąć na wynik przedsięwzięcia,  
kiedy natomiast zaklęcie zastępuje modlitwa, człowiek nie tylko nie ma pewności  
co do ich wyniku, lecz wydaje się sobie nawet bezradny wobec woli bogów, których  
może jedynie prosić o łaskę. Oczywiście nie znaczy to, by człowiek posługujący się  
magią czuł się panem natury lub żeby modlitwa nie zawierała elementów „znie-  
walających” bóstwo. W sumie jednak wiara Homerowa nie jest tak odległa od ma-  
gii, jakby się to mogło wydawać. Niepowodzenie czynu oznacza bowiem dla tego,  
który go przedsięwziął, zderzenie się z przeciwnym mu działaniem bóstwa, tak jak  
z działaniem silniejszej magii<sup>538</sup>. Natomiast powodzenie akcji oznacza wsparcie  
bóstwa, o które zazwyczaj wojownik zabiega w modlitwie<sup>539</sup>.

zaznaczanej przez GRIFFINA 1980, 92: „We are not dealing with berserkers in the pages of Homer, whatever Mycenaean warriors may have been like in reality. Selfrespect, respect for public opinion, the conscious determination to be a good man — these motives drive the hero to risk his life...”.

<sup>534</sup> Posiadanie amuletu może być oznaką wiary w przychyłość i ochronę bóstwa (jak późniejsze ryngrafy, medaliki, święte obrazki itp.), brak jednak wzmianek o przedmiotach nawet o takim przeznaczeniu.

<sup>535</sup> Funkcję amuletu zapewniającego bezpieczeństwo pełnią długie włosy Achillesa, zapuszczone jako *votum* dla rzeki w ojczyźnie. MURRAY 1907, 123–124 zakłada, że wszyscy Achajowie złożyli podobne śluby przed wypłynięciem na wyprawę, o czym świadczy epitet κομῶντες ‘długowłosi’.

<sup>536</sup> WILLCOCK 1970; VAN DER MIJE 1987, 246.

<sup>537</sup> VAN DER MIJE 1987, 246.

<sup>538</sup> Czasami przeciwnicy oczekują wsparcia ze strony tego samego bóstwa, ono jednak ma powody, by sprzyjać tylko jednej stronie (tak przedstawia się choćby rola Ateny, która jest przecież boginką-opiekunką miasta Troi).

<sup>539</sup> BENVENISTE 1973, 346–356 tłumaczy homeryckie pojęcie κῦδος (*kydos* ‘sława wojenna’) jako magiczny „talizman przewagi” (*a talisman of supremacy*), który bogowie zapewnić mogą raz

Jeżeli zatem magia nie gwarantuje powodzenia akcji, czy również przedmiot magiczny może być nieskuteczny? Wszystkie przedmioty magiczne określane są jako dary bogów. W ten sposób określane są również specjalne zdolności, walory heroiczne czy zwyczajnie szczęście lub nieszczęście<sup>540</sup>. Niektóre przedmioty konkretne, mimo że pochodzą od bogów, nie chronią dostatecznie lub zawodzą w decydującej chwili. Pancierz, który był darem Aresa, nie ocalił życia Areithoosowi (VII 146), łuk i strzały ofiarował Teukrosowi Apollon, lecz zawodzą go kilkakrotnie (VIII 302, 311, XV 463–465), Pandar nie trafia z łuku, będącego darem Apollona (II 827). Van der Mije wnioskuje, że oznaczenie w tych wypadkach „dar boga” wskazuje na szczególną biegłość w umiejętności nadzorowanej przez dane bóstwo. W IV 105–111 przedstawiony jest nawet dokładny opis, jak to Pandar sam sporządził sobie łuk. Podobnie uczony klasyfikuje hełm Hektora, dar Apollona (XI 353), który mimo że spełnił swoje zadanie, tzn. osłonił Trojanina od ciosu włóczni Diomedesa, nie wydaje się boski, czyli magiczny, skoro Hektor wymienia później swą zbroję na zbroję Achilleusa. Całe zdarzenie przedstawione jest również jako interwencja Apollona. Wydaje się, że w tych wypadkach Homer nie czuł się związany tradycją, przedmioty te nie odgrywają w pieśni właściwie żadnej roli, woli więc zastosować ich wartość do typowego dla swojej narracji konstruowania napięcia i zaznaczania ironii.

Zakładanie jednak, że przedmiot ma wartość wyłącznie symboliczną, wydaje mi się nieadekwatne do tamtych czasów. Nabycie umiejętności w stopniu wyróżniającym spośród innych nazywane jest u Homera darem boga lub wspomina się o wyuczeniu się jej od boga. Ale wyobrażenie określonego przedmiotu jako daru od boga nie może ograniczać się do patronatu boskiego nad daną umiejętnością. Znana jest praktyka oddawania u schyłku życia przedmiotów, np. narzędzi, którymi człowiek się posługiwał, bogu jako *votum*. Wracają one jakby do bóstwa, do którego w przekonaniu ofiarodawcy należały wcześniej, a człowiek tylko korzystał z nich przez jakiś czas. Nie było to sprzeczne z tym, że zostały sporządzone ludzką ręką. Bóstwo wydaje polecenie lub zezwolenie na wykonanie przedmiotu i po

---

jednej, raz drugiej stronie albo poszczególnym wojownikom. To nadzwyczajne wsparcie boskie pozabawiające drugą stronę szans (wprawienie w stan osłupienia, bezradności — typowe poddanie ich magii zniewalającej) staje się zrozumiałe dzięki niezwykłym znakom towarzyszącym triumfowi herosa. W tym sensie *kydos* odpowiada słowiańskiemu *čudo* ‘cud’. BENVENISTE 1973, 355: „The *kúdos* thus passes from one to another, from the Achaeans to the Trojans, then Hector to Achilles, as an invisible and magical attribute, surrounded by prodigies and a prodigy itself, an instrument of triumph, which Zeus alone holds for ever and which he concedes for a day to kings or heroes”.

GIRARD 1994, 210–213 reinterpretuje to jako stałą zmienność zyskiwania przewagi przez osoby zaangażowane w konflikt, jako religijno-magiczną fascynację przemocą uwznioślającą zwycięzców i paraliżującą pokonanych; niemniej pozostającą stałą zmienną, tzn. że zwycięzca jest tylko chwilowym zwycięzcą, a pokonany może odzyskać utracone *kydos* (analogicznie do postulowanej przez Girarda „tragicznej przemienności”, czyli zrównoważenia siły i racji rywali w konflikcie tragicznym).

<sup>540</sup> Cf. klasyfikację według VAN DER MIJE 1987, 259–261.

okresie użycia wraca on do swojego prawowitego właściciela. Dlatego właśnie, jak sądzę, okręt Argo zostaje w końcu ofiarowany Herze i umieszczony w jej świątyni (lub przynajmniej dziobica okrętu — jego podstawowy element, posiadający dar wieszczenia). Podobnie Filoktet, dochodząc kresu swego życia w Italii, nie przekazuje łuku Heraklesa komuś dalej, lecz oddaje go do świątyni tego herosa-boga. Stąd też nie ma sprzeczności w tym, że Pandar sam zrobił sobie łuk i że jest on darem Apollona.

Rodowód tego sposobu myślenia jest bez wątpienia magiczny. Wykonany łuk opatrzony być musiał magicznymi zaklęciami zapewniającymi prawidłowe jego działanie oraz zaklęciami zabezpieczającymi przed działaniem innej magii. Gwarantem trwałości zaklęć ustanawiano boga, którego domeną było łucznictwo<sup>541</sup>. Nie znajdujemy też żadnego współdziałania Apollona przy strzelaniu z łuku, ponieważ nie taka jest jego rola. Wydaje mi się jednak, że w jednym przypadku zachowany został taki pierwotny charakter przedmiotu będącego darem boga. Chodzi o opatrzony epitetem ἀμύμων łuk Teukrosa (XV 463). Przymiotnik ἀμύμων lub ἀμώμητος<sup>542</sup> oznacza ‘taki, którego nie można zganić’, a zatem godny jest pochwały, czyli świetny, wspaniały. Jest stosowany w formułach Homerowych dość często, najczęściej w odniesieniu do postaci bohaterów. Wiąże się to z priorytetową rolą pochwały i nagany w społeczeństwie archaicznym. Nagana pozbawiała honoru i wykluczała tym samym ze społeczności, natomiast pochwała oczekiwana jako coś oczywistego dla wojownika potwierdzała jego wartość. Niekiedy epitet ten używany jest w odniesieniu do sfery psychiki człowieka (θυμός, μήτις), niekiedy określa się nim inne rzeczy, takie jak ἔργα ‘prace, umiejętności’ dziewcząt ofiarowywanych Achillesowi, τάνειν, αἶνος — czyli opowieść Odysa, grób Achillesa, οἶκος ‘dom’, jaki powinien być zdaniem Telemacha.

Komentatorom sprawia jednak trudność określenie łuku Teukrosa tym epitetem. Teukros broniący okrętów próbuje posłać kolejną strzałę, tym razem w Hektora, ale interweniujący Dzeus zrywa cięciwę i strzała ulatuje nieskutecznie w bok. Anne Amory-Parry dziwi określenie łuku „bez zarzutu”, skoro wszystkie inne epitety łuków odnoszą się do fizycznych właściwości<sup>543</sup>. De Jong wskazuje, że przez kontrast dodaje to emfazy fatalnemu przypadkowi<sup>544</sup>. W efekcie Dzeus pozbawił Teukrosa εὖχος, co poleca się rozumieć jako ‘sławę wojenną, zwycięstwo, zaszczyt’. Τὸ εὖχος to jednak przede wszystkim obiekt εὐχεσθαι, a zatem ‘przedmiot modlitwy, życzenia’ (S. Phil. 1202), a także sankcja podejmowanej modlitwy, czyli „ślub” (Pl. Epigr. 5, 3). Przed samym atakiem wojownik opatrywał rzut włócznią lub strzał z łuku krótką prośbą o powodzenie. Jest ona równoznaczna z zaklęciem mającym

<sup>541</sup> Analogicznie poświadczane są opatrzone sankcjami magicznymi układy polityczne, których gwarantem czyni się boga, głównie Dzeusa.

<sup>542</sup> Słowo to związane jest z imieniem boga ucieleśniającego szyderstwo Μῶμος.

<sup>543</sup> AMORY-PARRY 1973, 100.

<sup>544</sup> DE JONG 1987b, 157–159. Jej zdanie podziela JANKO 1992, 279 ad 461–465.

zapewnić skuteczność ataku<sup>545</sup>. Pamiętamy, że w przekonaniu wykonawcy udaremnić takie działanie może tylko magia silniejszego. W tym przypadku przeszkadza zadać śmiertelny strzał interwencja samego Dzeusa, ponieważ chroni on Hektora. Nie zmienia on lotu strzały, lecz psuje sam łuk. Wymaga to wielkiej siły magicznej, gdyż broń chroni magia Apollona. Dzeus, aby zerwać εὖστρεφέα νευρήν ‘dobrze skręconą cięciwę’, musi zniweczyć chroniącą łuk od samego powstania magię. Ten sam pierwotny rys może stać za epitetem tarczy porzuconej przez Archilocha ἔντος ἀμώμητον (fr. 5, 2 W). Taka konwencjonalność wyrażenia nie wyklucza tutaj gry słów. Zabezpieczenie broni i uzbrojenia zaklęciami magicznymi pełni funkcję amuletów, gwarantujących ochronę wojownika i skuteczność jego działania. Adekwatne także jest zastosowanie epitetów ἀμύμων/ἀμώμητος z uwagi na rozpoznawanie współcześnie pierwotnego charakteru poezji zarzutu jako zaklęć, klątw rzuconych na obiekt ataku, mających siłę sprowadzenia nieszczęścia, a nawet śmierci na atakowanego. „Odporny na zarzut” oznaczało więc pierwotnie „odporny na szkodliwość zaklęć”<sup>546</sup>.

Podsumowując, możemy stwierdzić, że magiczność przedmiotu nie determinuje jeszcze jego skuteczności, wchodzi bowiem w grę możliwość przeciwstawienia mu silniejszej magii. Każdy przedmiot może zyskać znaczenie magiczne dzięki obwarowywaniu zaklęciami skuteczności jego działania. Przedmiot staje się chroniony przez zaklęcie, co oznacza jego ochronę przez odpowiednie bóstwo. Łączy się to z wyobrażeniem daru, zazwyczaj daru boskiego. Ta koncepcja daru, którym zwykle jest oręż albo zbroja, wiąże się w eposie z motywem zbrojenia młodego bohatera do walki. Pandar mógł więc sobie sporządzić łuk, a i tak jest to dar Apollona. Mimo boskości jego proveniencji łuk częściowo zawodzi, trafia, ale nie wyrządza większej krzywdy Menelaosowi, podobnie jak Parys nie wyrządza swym trafieniem większej krzywdy Diomedesowi. Obu bohaterom trojańskim łuk nie ratuje życia.

Istotne byłoby zwrócić jeszcze uwagę na dwie kwestie. Obie wiążą się z koncepcją racjonalizmu emanującego z dzieła Homera.

Wróćmy do zagadnienia przyjmowania racjonalizmu Homera za cechę pierwotną epiki greckiej. Przyjmijmy na moment tradycyjny punkt widzenia, według którego poeci greccy dodawali do racjonalnych opowieści coraz więcej fantastyki. Jedynym przykładem rozumowania, w którym pogląd taki nie objawiałby swojej absurdalności, mogłoby być podejście zaprezentowane przed ponad stu laty przez

<sup>545</sup> To też oznacza εὖχος ἀρέσθαι ‘zyskać skutek tego, o co się modli’; εὖχος δοῦναι, ἀρέξαι, πορεῖν τι ‘przysporzyć komuś tego, co było przedmiotem jego modlitwy’.

<sup>546</sup> AMORY-PARRY słusznie dystansuje się od przyjmowania rozumienia tego epitetu w sposób abstrakcyjny ‘nieskazitelny, nienaganny’ (*blameless*), postulując jego rozumienie bardziej funkcjonalne, typowe dla kultury oralnej: ‘piękny tak jak piękny jest wojownik gotowy do walki. Moje rozumienie zmierza w tym samym kierunku, odnosząc znaczenie epitetu do rzeczywistości funkcjonującej w kulturze oralnej: ‘bez zarzutu, czyli odporny na klątwę’ odnosi się, jak widać, w sensowny sposób i do osoby, i do przedmiotu.



Murraya. Opierał się on na krytycznych badaniach tradycji biblijnej, dostrzegających w zachowanych przekazach biblijnych ciąg wielorakich ekspurgacji, mających na celu stworzenie jednolitego kształtu religii hebrajskiej. Tę samą metodę Murray próbował zastosować do badań nad epiką Homera<sup>547</sup>. Jego zdaniem Homer świadomie zamazywał wszelkie przejawy nadmiernego okrucieństwa, barbarzyństwa, rytualnego zabójstwa itp. Nie jest to wniosek niedorzeczny. Powinniśmy być przecież świadomi, że realia tej epoki nie były ni odrobinę bardziej humanitarne niż jakiegokolwiek innej. Kwestia jest jednak innego typu: czy Homer wyczyszczał tekst tradycyjnych pieśni z tych okropieństw, albo według współczesnych kryteriów oceny, czy komponował swoją pieśń, celowo ich unikając i przekształcając odpowiednio sceny. Czy na przykład, aby nie pokazać rzeczywistego zmasakrowania zwłok Hektora, dopisuje on uwagę, że w sumie nic im się nie stało, ponieważ Apollon spowił je magiczną powłoką? Czy nie chcąc ukazać walki *unfair*, celowo pomija niekonwencjonalne jej metody?

Zamazywanie obrazu okropieństw rzeczywistego świata lub okropieństw obrazowanych w micie wiąże się ściśle z kwestią zamazywania obecności w eposie elementów baśniowych i magicznych, dlatego warto przyjrzeć się temu przez moment. Dla wyjaśnienia tej kwestii weźmy pod lupę stosowanie trucizny. Używa jej Herakles, zatruwając swoje strzały, to właśnie za ich sprawą zostaje zabity w Cyklu Parys, skoro Filoktet dysponuje łukiem i strzałami Heraklesa. Mentos mówi w *Odysei* Telemachowi, że Odyseusz poszukiwał kiedyś trucizny do swoich strzał i dostał ją od jego ojca (i 260–264). Myśląc o tendencji ekspurgacyjnej, powinniśmy sobie wyobrazić, że i Achilles ginie od trucizny raniony w „pięcie”<sup>548</sup>. Całkowicie odpowiadałoby to realiom walki<sup>549</sup>. W *Iliadzie* mamy wyraźny tego ślad, gdy Menelaos ledwie draśniętego zdradziecką strzałą Pandara opatruje Machaon. Zanim przyłożył zioła, wyssał z rany krew (IV 218 αἷμα ἔκμυζήσας). Ale czy kiedykolwiek mogła

<sup>547</sup> MURRAY 1907, 107–140.

<sup>548</sup> Takiej wersji wydarzeń dostarcza anonimowy autor średniowiecznego *Excidium Troiae*, cf. KING 1987, 203. ROSE/ROBERTSON 1970 zakładają, że zatruta strzała leży u początków opowieści o „pięcie Achillesa”.

<sup>549</sup> Apollodor przekazuje (*Bibl.* III 12, 6), że Parys miał zgłosić się, jeżeli zostanie ranny, do swej pierwszej żony Ojnone, która jako jedyna potrafiłaby wyleczyć jego ranę. Trafiony strzałą Heraklesa wyrusza do niej na górę Idę, lecz ona, nie mogąc mu darować niewierności, nie dotrzymuje obietnicy. Gdy się opamiętała, pośpieszyła do Troi z lekarstwami na ranę, lecz Parys już nie żył. Ojnone, zobaczywszy trupa, powiesiła się. Wyleczenie rany może oznaczać jedynie posiadanie antidotum na truciznę. Motyw niemożności zastosowania leczenia wydaje się typowy i obecny również w historii zranienia Achillesa. Apollodor podaje informację, że lekarz Machaon ginie z ręki Pentezylei. W streszczeniu *Aithiopydy* Proklosa nie mamy podanej żadnej ofiary aristei Amazonki. Wobec faktu, że Machaon odgrywa istotną rolę w *Małej Iliadzie*, lecząc ranę Filokteta, można by wnioskować, że Machaon po to został uśmiercony w *Aithiopydzie*, by nie mógł wyleczyć rany Achillesa. (Za wersją *Małej Iliady* idzie Tzetzes *Posthom.* 571–595, wskazując na wyleczenie Filokteta przez Machaona; inaczej Quintus Smyrn. *Posthom.* IX 461–468 mówi o wyleczeniu go przez Podalejriosa. Tyle że Kwintus musi pogodzić z sobą różne utwory cykliczne, starając się przedstawić jedną chronologicznie spójną wersję wydarzeń, a więc jego świadectwo jest najmniej wiarygodne).

istnieć wersja śmierci Achillesa, mówiąca o truciznie wprost, pomijająca wszelką cudowność, jak kąpanie w Styksie, we wrzącym kotle czy wypalanie w ogniu? Oczywiście to niemożliwe i to nie tylko z literackiego punktu widzenia. W kulturach archaicznych i prymitywnych żaden fakt nie jest jedynie racjonalny, za każdym kryje się magiczna i religijna siła dająca wsparcie jednej lub drugiej stronie. Wobec jednakowego odwoływania się do tych sił obu walczących stron nic dziwnego, że powtarza się typowy obraz przeważania się szali zwycięstwa.

Kwestia śmierci Achillesa jest dobrym przykładem na przedstawienie typowych oczekiwań badaczy co do stopnia racjonalizmu eposu homeryckiego. Jonathan Burgess zaproponował nowe wyjaśnienie tego zagadnienia, które zostało dość szeroko zaakceptowane<sup>550</sup>. Wskazał na niezgodność tradycji przedstawiającej powody specyficznej śmierci Achillesa, która miała nastąpić po trafieniu go strzałą Parysa rzeczywiście nie tyle w piętę, jak się najczęściej podaje, ile w kostkę u stopy<sup>551</sup>. W swoim dowodzeniu dochodzi do wniosku, że wersja odporności Achillesa na rany wynikającej z zanurzania go przez matkę Tetydę w wodach Styksu stanowi późną, pohomerycką tradycję (sięgającą nawet okresu hellenistycznego). Ta niedoskonała odporność (*imperfect invulnerability*) wynika z trzymania go podczas kąpieli za nogę powyżej stopy, czyli w okolicach kostek. Za starsze uznaje wersje, w których jest mowa o zanurzaniu niemowlęcia w ogniu bądź w kotle z gotującą wodą, ale — wnioskuje badacz — celem tych zabiegów jest zapewnienie bohaterowi nieśmiertelności, a nie odporności skóry na rany. Toteż zranienie Achillesa w stopę oznaczało pierwotnie unieruchomienie go, istotne w przypadku bohatera odznaczającego się przede wszystkim szybkością nóg, a sama śmierć w tradycyjnej wersji epickiej została mu zadana potem, zwyczajnie jak każdemu innemu<sup>552</sup>. Wersję taką miał znać autor *Iliady*, który nawiązuje do niej w scenie zranienia Diomedesa w stopę strzałą Parysa (XI 369–400). Tu także bowiem, zdaniem Burgessa, rana ma na celu unieruchomienie bohatera.

Dla Burgessa dwa rodzaje opowieści: jedna o zanurzaniu go przez matkę w Styksie, druga o zanurzaniu we wrzątku lub ogniu nie są konwergentne. Zanurzenie w Styksie ma na celu „zmianę natury” syna i to się niemal udaje. Natomiast w tych innych wersjach Tetyda „sprawdza”, czy jej dzieci są nieśmiertelne (Achilles według niektórych źródeł miał być najmłodszym z dzieci Peleusa i Tetydy — jedynym, który przeżył jej zabiegi), a nie zmienia ich natury; w konsekwencji jej dzieci umierają oprócz Achillesa dzięki przerwaniu jej czynności przez przerażonego męża. Tetyda

<sup>550</sup> BURGESS 1995.

<sup>551</sup> BURGESS 1995, 225 powołuje się na testimonia posługujące się nazwą σφυρόν, względnie *talus*: Apollod. *Epit.* 5, 4; Quintus Smyrn. 3, 62; Stesich. fr. 43.ii.8; *Secund. Mythogr. Vatic.*, 205; 3, 11, 24 (także *planta* 1, 178).

<sup>552</sup> Taką wersję wydarzeń sugeruje według Burgessa malowidło na amforze tzw. chalkidyjskiej (poł. VI w. p.n.e., malarz inskrypcji, obecnie zaginiona; Rumpf, pl. 12), w którym ukazana jest scena walki nad trupem Achillesa trafionego dwoma strzałami: jedną ponad stopą, drugą w tułów — najprawdopodobniej w środek pleców.

robiłaby to, nie uświadamiając sobie skutków swojego postępowania lub z bezduszności (*uncomprehending or heartless*)<sup>553</sup>.

Interpretację Burgessa trudno uznać za właściwą. Tetyda, gotując w kotle swoje dzieci, wcale nie „sprawdza” ich nieśmiertelności, lecz stara się uczynić je nieśmiertelnymi. Znamienną analogią do tego jest zanurzanie w kotle z wrzątkiem w celu ożywienia i odmłodzenia barana i Peliasa przez Medeę. W udanym przedsięwzięciu następuje połączenie członków porąbanego barana. W przypadku Peliasa mamy do czynienia z próbą nieskuteczną, ale taka miała być w zamierzeniu Medei od początku. Mit ten wydaje się stanowić ślad szamańskiej symbolicznej śmierci i odrodzenia, następuje bowiem reintegracja pozornie rozczłonkowanego ciała i nadanie mu nowego życia przez nadanie „nowego ciała” rodzącemu się w ten sposób szamanowi<sup>554</sup>. Współwystępowanie w mitach o Tetydzie motywu zanurzania we wrzątku i w ogniu potwierdza opinię uczonych, że jest to w istocie to samo działanie, analogiczne do prób Demeter unieśmiertelnienia Demofonta i Izidy w stosunku do dziecka Arsinoe. Demeter nie karmiła piersią zostawionego jej pod opieką niemowlęcia, lecz nacierała ambrozją i nocą ukrywała w ogniu „jak żagiew”. Jej działanie ma na celu wypalenie z ciała dziecka pierwiastka śmiertelnego<sup>555</sup>. Płacz królowej Metanejry, matki dziecka, która z przerażeniem odkryła, co się dzieje, niweczy starania bogini.

We wszystkich przypadkach interwencja przerażonych rodziców przerywa magiczne zabiegi. Nie oznacza to ratowania dziecka, jak można by wnioskować z interpretacji Burgessa, lecz utratę nieśmiertelności. Przerwanie rytuału kończy się w micie osiągnięciem przez bohatera niepełnej nieśmiertelności. Heros musi doświadczyć śmierci, ale zadanie mu jej musi być zawsze z natury rzeczy utrudnione. W micie zatem przerwanie rytuału nie przynosi w skutkach jego nieskuteczności, lecz jego niepełność. Ta niepełność nieśmiertelności jest wpisana w naturę herosa epickiego.

Nie można zatem robić istotnej różnicy między próbami zapewnienia Achillesowi nieśmiertelności a uczynieniem jego skóry odporną na ciosy. W eposie istotny jest wynik tych zabiegów — niepełna nieśmiertelność. Wynika to z potrzeby ukazania w eposie trudności w zadaniu herosowi śmierci, przy jednoczesnej konieczności jej doświadczenia przez niego. W przypadku motywu niepodatności skóry na zranienie obejście tej zapory może przebiegać na dwa sposoby:

1) albo heros ma jedno miejsce, w które można go zranić, ale oznacza to jednocześnie jego natychmiastową śmierć;

2) albo niepodatność na zranienie zostaje w jakiś sposób pominięta, jak w przypadku zaduszenia Kyknosa rzemieniem od jego hełmu.

<sup>553</sup> BURGESS 1995, 220.

<sup>554</sup> ELIADE 2001. Podobny charakter miały zapewne rytuały faktycznego lub symbolicznego kanibalizmu w kulcie Dzeusa Lykejskiego.

<sup>555</sup> O tym uświęcaniu przez ogień *vide* FRAZER 1921b, 311–317; EDSMAN 1949, 224; DELCOURT 1965, 66–68.

W pierwszym wypadku śmierć jest zazwyczaj nieracjonalna, gdyż dla zwyczajnego człowieka rana w takim miejscu nie oznacza natychmiastowej śmierci. Tak dzieje się w przypadku zranienia kostki Achillesa lub pachy Ajasa. Znajdujemy paralele do tej sytuacji w innych eposach indoeuropejskich: Zygfryd, którego krew smoka nie chroni w małym miejscu na plecach, oraz Soslan w osetyńskim eposie o Nartach, którego można unicestwić, miażdżąc mu kolana<sup>556</sup>.

Burgess uważa również, że Tetyda nie potrafi zapewnić nieśmiertelności Achillesowi, na co wskazuje śmierć jego rodzeństwa. Znow bezwzględna logika jest nie na miejscu. Motyw próby, której nie potrafi przejść starsze rodzeństwo, a udaje się to dopiero najmłodszemu z braci lub sióstr, jest niezwykle częsty w opowieściach ludowych (*folk-tales*). Mogło nastąpić więc — jakże częste — połączenie motywów.

Burgess, wykluczając możliwość opierania się Homera na historii niedoskonałej niepodatności na rany Achillesa, wyciąga wniosek, że pierwotna opowieść o śmierci tego herosa miała kształt równie racjonalny jak racjonalne jest nawiązanie do niej w *Iliadzie* w obrazie zranienia w stopę Diomedesa<sup>557</sup>. Tymczasem jest to nakładanie naszego współczesnego racjonalizmu i logiki na kształt i ducha epiki archaicznej i przedarchaicznej. Wszystkie wersje przedstawiające uodparnianie małego Achillesa i nieudane próby zapewnienia mu nieśmiertelności są równoprawne i wcale się wzajemnie nie wykluczają. Powiem więcej, możliwe są nawet inne wersje przedstawiające niezwykłą odporność Achillesa, która na koniec okazuje się jednak zawodna. Oto znajdujemy w *Iliadzie* wypowiedź Eneasza o Achillesie, że zawsze jest jakiś bóg, który go chroni od zguby, ale jeżeliby bóg równo rozłożył losy, nie tak łatwo Achilles mógłby go pokonać, „jeśli nawet chlubi się, że jest cały ze spiżu” (XX 102 οὐδ’ εἰ παγχάλκεος εὔχεται εἶναι). Sądzę, że w całej *Iliadzie* trudno znaleźć lepszy dowód na potwierdzenie magicznych właściwości Achillesa. Homer doskonale więc zdaje sobie z nich sprawę. Okazuje się nawet, że może sugerować znajomość różnych wersji, w których bohater ten w różny sposób ma zapewnioną magiczną ochronę. Aluzja Eneasza przykryta jest interpretacją racjonalistyczną, podobnie jak w scenie zranienia Diomedesa. Znajdujemy jednak do takiego rozwiązania wiele paraleli w eposach Eurazji, w których bohaterowie posiadają metalowe ciało zapewniające im niezwykłą ochronę, choć oczywiście do czasu<sup>558</sup>. W micie greckim jest to Talos, bohater cały ze spiżu, którego słabe miejsce — jak samo jego imię wskazuje — znajduje się w kostce u nogi, czyli tak samo

<sup>556</sup> Analogię do wypalania w ogniu Achillesa i Demofonta może stanowić hartowanie się Batradza, innego bohatera eposu o Nartach, w ogromnym piecu.

<sup>557</sup> Więcej o wzorowaniu się w tej scenie autora *Iliady* na tradycyjnym obrazie śmierci Achillesa w rozdziale V.

<sup>558</sup> Bohater eposu o Nartach — Batradz rodzi się, już mając rozpalone, metalowe ciało, które potem zostało zahartowane jak miecz. Batradz nie używa nawet w walce broni, lecz miażdży wrogów swoim metalowym ciałem (choć posiada miecz, którego utrata przynosi mu śmierć). W uligerach buriackich mówi się o „srebrnych” lub „pokrytych srebrem” bohaterach i ich wrogach abasach — „żelaznych”, „pokrytych żelazem” (więcej w rozdziale VI). W niektórych epickich runach magicznych części ciała Väinämöinen są z żelaza, kamienia lub mogą być wężem (MIELETINSKI 2009, 122).

jak u Achillesa. Talos to postać Cyklu o Argonautach; widzimy więc, jak ten sam zestaw cech wykorzystany jest do przedstawienia bohatera epickiego i jego przeciwnika potwora. Nie jest to przypadkowa zbieżność, lecz kompleksowe ich zgromadzenie w wizerunku jednej postaci.

Ten model ukazywania bohaterów znajdujemy w pseudo-Hezjodowej *Tarczy*, w której mowa o walce Lapitów z Kentaurami. Ci pierwsi określani są jako (w. 183):

ἀργύρεοι, χρύσεια περὶ χροῖ τεύχε' ἔχοντες

srebrni, mający złotą zbroję dookoła ciała

Ci drudzy w paralelnej formule zaznaczającej jednak kontrastem uzbrojenia ich prymitywną dzikość i brutalność (w. 188):

ἀργύρεοι, χρυσέας ἐλάτας ἐν χερσὶν ἔχοντες

srebrni, mający w rękach złote maczugi

Obie walczące nacje są z sobą zrównane w jakości i określone jako srebrne, co analogie z innych eposów każe rozumieć, że wytworzone w tradycji obraz i sformułowanie pierwotnie oznaczały materiał, z którego zbudowane są ciała bohaterów i ich przeciwników, nawet jeżeli dla autora greckiego eposu ma to już bardziej znaczenie metaforyczne. Sami byli srebrni, lecz odpowiednio ich zbroje i maczugi były złote. To *crescendo* w doborze metali wynika z typowego stopniowania dla ukazania niezwykłości bohaterów epickich. Wyolbrzymienie w ukazaniu Lapitów i Kentaurów jest właściwe epickiemu sposobowi wprowadzenia dramaturgii zmagają przez charakteryzowanie wyjątkowości obu stron konfliktu. Kentaurowie zachowują rys potworny w zaznaczeniu prymitywnej maczugi, którą się posługują (dodajmy na marginesie, że broń ta wykazuje taki charakter właśnie w eposie greckim, w innych takie konotacje nie są konieczne). Lapitowie mają złote zbroje, a więc walczą włóczniami (pamiętamy pokonanie prymitywnej i magicznej siły walczącego maczugą Areithoosa przez Nestora). Niemniej jednak określenie jednych i drugich jako „srebrnych” świadczy o zastosowaniu zwierciadlanego odbicia bohatera i jego wroga.

W tradycji epickiej obecne zatem były różne formy nacechowania Achillesa niezwykłymi cechami, wywyższającymi go jako herosa analogicznie do innych tego typu bohaterów. Epos homerycki koncentruje się na ludzkim aspekcie losu herosa, ale uwzględnia tradycję baśniowo-magiczną, którą przemilcza, ale nie pomija — próbuje tylko nadać niezwykłym sytuacjom typowym dla tradycji nową interpretację (jak widzieliśmy, też niezbyt racjonalną), co jest znamienne dla twórcy oralnego.

Tendencja racjonalizmu postępuje w myśli greckiej następnych pokoleń, kształtując myślenie historyczne i filozoficzne. W pewnym sensie poematy Homera są dla nas pierwszym zauważalnym jej przejawem. Lecz czy to rzeczywiście prawda?

Czy świadomie na przykład podaje imię Ifianassy identyfikowanej powszechnie już przez starożytnych z Ifigenią, przedstawiając ją jako osobę żyjącą, mimo że — jak to wykazywali neoanalitycy — w innych miejscach wydaje się potwierdzać znajomość mitu o poświęceniu przez Agamemnona córki. Czy rzeczywiście po to, by nie ujawniać wstydlivej ofiary z człowieka? Odpowiedź może dać tu, jak sądzę, jedynie sięgnięcie do teorii epiki oralnej. Jak już wskazywaliśmy, pieśniarz nanizywał kolejne schematy kompozycyjne, poddając je modyfikacjom. Przy tej okazji niekiedy prowadzi swoją rozbudowaną ogromnie pieśń stosownie do schematów, które z czasem zarzuca na rzecz uwypuklenia innych aspektów, jak to dostrzegł Lord. Działanie takie jest całkowicie naturalne mimo wcześniejszego gruntownego przemyślenia kompozycji przez pieśniarza. Ta sama pieśń podlegać zatem może nieustannym przekształceniom, gdy pieśniarz dostosowuje ją do swoich celów i oczekiwań publiczności. Pozostaje więc problem, czy wersja przekazana przez Homera jest jedyna. Dotykamy tu kwestii wielowersyjności *Iliady*. Na wielość wersji *Iliady*, które mogły różnić się między sobą „wymową ideologiczną”, wskazała niedawno Casey Dué, zauważając obecność magicznego przedmiotu we fragmencie *Iliady* cytowanym w postępowaniu procesowym Ajschinesa<sup>559</sup>. Inaczej niż w wydaniu aleksandryjskim istotną rolę w tym tekście odgrywa złote naczynie ofiarowane Achillesowi przez matkę Tetydę, którego przeznaczeniem jest zostać urną na prochy Patroklosa i Achillesa. Dué słusznie wysnuwa wnioski o niebanalności konsekwencji, jakie wprowadza ta zmiana do narracji całego utworu, jest to bowiem czytelna aluzja do znanego z Cyklu unieśmiertelnienia tego herosa<sup>560</sup>. Posiadane przez nas wersje *Iliady* i *Odysei* znacząco trzymają się innej, w której Achilles umiera i wiedzie niezbyt szczęsne bytowanie w Hadesie. Choć i w nich znaleźć można szczeliny, przez które prześwieca inna eschatologia herosów. Jeżeli jeszcze w IV w. istniały inne wersje *Iliady*, nieprzeciwstawiające się unieśmiertelnieniu Achillesa, oznacza to, że racjonalizowanie samej *Iliady* i *Odysei* było zjawiskiem długofalowym, zakończonym dopiero w dobie hellenistycznej.

## Postaci fantastyczne skrywane w *Iliadzie*

### Chejron i Memnon

Tendencja racjonalizowania *Iliady* łączy się również z kwestią pomijania postaci wykazujących cechy fantastyczne lub redukcji ich znaczenia w *Iliadzie*. Wszelkiego rodzaju potwory pojawiają się, jak już wzmiankowaliśmy, w wypowiedziach bohaterów. Stąd cyklopi i Skylla powoływane są do życia w opowieści Odysa, a Chimera w opowieści Glaukosa. W *Iliadzie* pojawia się jednak również wspomnienie tego, jak Herakles miał walczyć z potworem morskim atakującym wybrzeże trojańskie (XX 144–148):

<sup>559</sup> DUÉ 2001, 33–47.

<sup>560</sup> *Ibidem*, 44–45.

Ὅς ἄρα φωνήσας ἠγήσατο κυανοχαίτης  
 τεῖχος ἐς ἀμφίχυτον Ἡρακλῆος θείοιο  
 ὑψηλόν, τό ρά οἱ Τρῶες καὶ Παλλὰς Ἀθήνη  
 ποίεον, ὄφρα τὸ κῆτος ὑπεκπροφυγῶν ἀλέαιτο,  
 ὅππότε μιν σεύαιτο ἀπ' ἠϊόνος πεδίον δέ.

To powiedziałszy podążył Czarnowłosy [Posejdon]  
 do usypanego wkoło muru boskiego Heraklesa,  
 wysokiego, który Trojanie i Pallas Atena  
 wzniesli, aby mógł schować się za nim uciekając przed potworem,  
 kiedy od brzegu go gonił równiną.

Historia ta, opowiedziana w typowy dla Homera fragmentaryczny i aluzyjny sposób, stanowi część wzmiankowanego i gdzie indziej w *Iliadzie* mitu o służbie Posejdona i Apollona dla Laomedonta, ojca Priama. Pośród jednak wielu historii, których znajomość wykazuje Homer a które w znanych nam skądinąd wersjach zawierają w sobie motywy baśniowe i fantastyczne, jest to wyjątek. Wzmianka o potworze morskim wskazuje jednak na to, że sama niezwykłość nie jest nie do przyjęcia dla autora *Iliady*, lecz że raczej wybiera on jako dygresje historie i konteksty, które są odpowiednie dla jego głównego tematu.

Zabieg eliminowania jakiejś postaci lub jakichś jej cech zbędnych w narracji i przyjętego światopoglądu może być w tym utworze wielokrotnie obserwowany. Największe znaczenie ma przemilczenie udziału Memnona w walce, dlatego zajmujemy się tą sprawą dokładniej na końcu.

Pozbawiony rodu i zasług zostaje Tersytyes, by mógł zostać funkcjonalnie użyty do sceny w księdze II; tylko pozytywne cechy prezentuje w *Odysei* Odyseusz, a z kolei tylko negatywne w *Iliadzie* Parys itd. Eliminowanie elementów fantastycznych mogło wpłynąć na przemilczenie mitu o Ifigenii, ale także na zastąpienie Fojniksem postaci centaury Chejrona, wychowawcy Achillesa, postaci dominującej w ukształtowaniu charakteru i wielkości Achillesa w cyklu.

W *Iliadzie* w trzech miejscach wspomina się imię Chejrona. Raz jako tego, który sporządził cudowną włócznię dla Peleusa — posługiwał się nią w walce Achilles (widzieliśmy uprzednio, że magiczne właściwości tej włóczni nie są pominięte, ale też nie mówi się o nich wprost). Drugim razem przekazana jest informacja, że to on nauczył Achillesa sztuki leczenia, który z kolei przekazał tę wiedzę Patroklosowi (XI 832 ὄν [sc. Achillesa] Χείρων ἐδίδαξε, δικαιοτάτος Κενταύρων). Za trzecim, że tego samego nauczył Asklepiosa (IV 218–219).

Emmet Robbins w artykule *The Education of Achilles*<sup>561</sup> wymownie dowodzi na podstawie źródeł pisanych i ikonograficznych<sup>562</sup>, że Chejron, wychowawca Achillesa i innych herosów, nie jest wymysłem późniejszych poetów, lecz postacią mocno związaną z Cyklem Trojańskim; znaną Homerowi, lecz celowo pominiętą,

<sup>561</sup> ROBBINS 1993.

<sup>562</sup> Hes. fr. 96, 49 n.; Pi. N III. Ikonografia: Tron w Amyklaj, malarstwo wazowe.

kiedy przedstawiona jest młodość i wychowanie Achillesa w opowieści Fojniksa. Ten ostatni — zdaniem Robbins — jest postacią stworzoną w celach retorycznych w scenie Poselstwa do Achillesa.

Interesującą obronę obecności Fojniksa w poselstwie do Achillesa, mimo znamiennej użycia dualisu (w poselstwie biorą udział trzy osoby, natomiast Achilles wita ich w liczbie podwójnej), prezentuje ze stanowiska szkoły tradycji oralnej Gregory Nagy<sup>563</sup>. Jego analiza IX księgi *Iliady* opiera się na tradycyjnych — jego zdaniem — tematach sporu Achillesa z Odyseuszem i posłowania do Achillesa samego Ajasa z Fojniksem. Niemniej należy zauważyć, że jeżeli byłaby to prawda, to byłaby to tradycja młodsza, wynikająca z potrzeby, jak to chyba słusznie zauważył Kullmann<sup>564</sup>, stałej obecności przy Achillesie doradcy czy wychowawcy (pełnią tę funkcję Chejron, Fojniks i Patroklos, lecz nigdy równocześnie) oraz ze schematycznej podwójności zdarzeń w cyklu. Fojniks wzmiankowany jest w *Kypriach*: miał nadać Neoptolemosowi imię oraz nauczyć go sztuki wojennej (fr. 13). Wspomniany jest także w posthomerikach, w których jego los łączy się z Neoptolemosem<sup>565</sup>. Kullmann domniemywa starszą tradycję epicką w przypadku Chejrona i młodszą w przypadku Fojniksa<sup>566</sup>. W pełni ukształtowanym Cyklu Chejron był zapewne w jakiejś mierze kojarzony z wcześniejszą młodością Achillesa i nauką polowania i leczenia, a Fojniks z późniejszym okresem i nauką toczenia wojny i walki z wrogiem<sup>567</sup>. Powodem, dla którego Homer ekscerpuje z nauk Chejrona jedynie sztukę leczenia, pomijając zdecydowanie istotniejsze dla wojownika nauki zabijania, jest permanentne nakreślanie w całym utworze rysunku przeszłości Achillesa, kontrastującej z jego zachowaniem wynikającym z okoliczności spotykających go w opowiadanych epizodzie (konflikt z królem, śmierć przyjaciela)<sup>568</sup>. Z tego też tytułu przemilczane zostało karmienie dojrzewającego bohatera specjalnym pokarmem o znaczeniu magicznym, o czym wspominaliśmy wcześniej. Homer eliminuje tu nie tyle magię (zjadanie odpowiednich części ciała dzikich zwierząt miało przenieść jego cechy na zjadającego), ile prymitywność i dzikość, która emanowała z tych opowieści, a którą uznawał za niestosowną dla wizerunku bohatera, jaki chciał osiągnąć. Dlatego ten specjalny pokarm zastąpiony jest wspomnieniem podawania mu przez Fojniksa w okresie dzieciństwa typowego pożywienia: wina i mięsa krajanego specjalnie dla dziecka na mniejsze kawałki (IX 486–491).

Pozostają jednak ogromne rozbieżności co do samego okresu wychowywania przez nich nieletniego Achillesa, jak też obecności Tetydy na dworze Peleusa. Sądzę, że najlepiej tłumaczy to właśnie wypieranie postaci centaura Chejrona przez

<sup>563</sup> NAGY 1999, 49–58.

<sup>564</sup> KULLMANN 1960, 224.

<sup>565</sup> Quint.Smyrn. IV 293, *Nostoi* Proklosa 110.

<sup>566</sup> KULLMANN 1960, 371.

<sup>567</sup> Cf. ROBBINS 1993, 9.

<sup>568</sup> *Vide* rozdział VI.



kształtujący się racjonalizm opowieści epickich. Jednak jego obecność w *Iliadzie* tłumaczy się koniecznością respektowania tradycji przez pieśniarza.

Postać Memnona — kluczowa dla fabuły Cyklu, skoro w bezpośredni sposób decyduje o śmierci Achillesa — nie jest w ogóle wzmiankowana w *Iliadzie*. Częściowo w rozdziale poprzednim przedstawiliśmy argumenty za tym, że Memnon został wyeliminowany z *Iliady* celowo. Nie przemawia za tym względna chronologia Wojny Trojańskiej wyznaczająca w fabule Cyklu przybycie Memnona pod Troję miejsce po wydarzeniach opisanych w *Iliadzie*. Jak podkreślaliśmy kilkakrotnie, wszystkie fabuły końca wojny dzieją się właściwie w jednym czasie dopełniania się Cyklu. Zadanie śmierci Hektorowi zbliża Achillesa do śmierci tak samo, jak zadanie jej Memnonowi. Memnon wydaje się elementem starszym tradycji, lecz jego zastąpienie Hektorem czyni jego postać zbyt czynną w *Iliadzie*. Niemniej fabuła opowieści o Memnonie wpłynęła na ukształtowanie się opowieści *Iliady*. W rozdziale poprzednim wskazywaliśmy na ślady znajomości u Homera tej historii (rola Etiopów). Autor *Iliady* inaczej też kształtuje dramaturgię wydarzeń, rezygnując w znacznej mierze ze statycznego nawarstwienia niezwykłości w starciu przeciwników o tych samych siłach (choć ślady tego są jeszcze czytelne u Homera).

W tradycji Cyklu Memnon zachowywał cechy potworne rywala młodego bohatera. Racjonalizm Homera można by zakwalifikować jako wynik tendencji wypierania z eposu potworów, którzy są przeciwnikami bohaterów. Potwory stają na drodze Heraklesa, Tezeusza, Argonautów. Natomiast w „późniejszych” eposach potworność zostaje zarzucana na rzecz tworzenia eposu rycerskiego. Wrogowie, tacy jak Kyknos i Memnon, tracą swoje rysy potworne, a zyskują heroiczne, odzwierciedlając herosów, których zadaniem jest ich pokonać<sup>569</sup>. Pośrednie miejsce wydaje się zajmować Cykl Etolski, którego istotą jest walka z potworem — Dzikiem Kalydońskim, ale w dalszej części fabuły zyskuje znamiona eposu rycerskiego. Nic dziwnego, że w *Iliadzie* znajdujemy odniesienie do rycerskiego aspektu tego eposu (historia Meleagra).

Analizując postać Memnona, nie można jednak pominąć pewnego stale obecnego w badaniach wątku — poszukiwania historyczności syna Jutrzenki. Uczni bowiem niejednokrotnie doszukiwali się w Memnonie konkretnej postaci historycznej. Wiąże się to z lokalizacją Etiopów. Wyboru pierwowzoru Memnona dokonuje się więc spośród władców wschodnich i egipskich. Na wyborach mocno ważą też ramy czasowe, jakie z założenia wyznacza się tej postaci, a te zależą w dużym stopniu od tego, czy badacz uważa *Aithiopidę* za utwór późny i epigoniński, czy za oparty na wczesnej przedarchaicznej, a nawet mykeńskiej tradycji oralnej. Próby te budzą często podziw i szacunek, łącząc subtelną analizę z erudycją. Niestety nie przekonują. Patrząc na Wschód, wskazuje się na Elam<sup>570</sup>, a jeśli na

<sup>569</sup> Także niezwykła uroda Memnona może stanowić odbicie urody Achillesa, najpiękniejszego z Achajów pod Troją (II 673–674).

<sup>570</sup> Władca Khumban-numena (panował w latach 691–689) pojawia się w Babilońskich Kronikach w zapisie Me-na-nu (I iii 15–26): HINZ 1972; cf. GRIFFITH 1998, 221. Podstawą tych badań

Egipt<sup>571</sup>, to na konkretnych faraonów: Ramzesa II<sup>572</sup> (panował w latach 1279–1213), Ammenemesa II (1929–1895) lub III (1842–1797)<sup>573</sup> i Amenhotepa III (1417–1379). Ta ostatnia kandydatura była już zgłaszana kilkakrotnie, ale ostatnio przedstawił ją interesująco i wieloaspektowo Robert Drew Griffith<sup>574</sup>. Sądzę jednak, że rozważania Griffitha bardziej wskazują na to, że późniejsi Grecy mogli utożsamiać Amenhotepa III z Memnonem, mając wiele ku temu podstaw, niż na to, że rzeczywiście postać tego faraona mogła zyskać swoje odbicie w tradycji Cyklu Trojańskiego. Przede wszystkim umarł on śmiercią naturalną i identyfikował się jako syn Amona Ra, boga Słońca, a nie bogini Jutrzenki. Bardziej do przyjęcia wydają się sugestie Nagya, łączącego postać Memnona z przyjmującym wiele wersji solarnym mitem męża i syna Jutrzenki, przyrównując go do postaci Phaetona i Oriona. Mit jest — jego zdaniem — indoeuropejskiej proveniencji, co wynika z porównania z hymnami *Rig-Vedy*, gdzie bogini Uśas „Jutrzenka” jest żoną, panną młodą (*RV* 1.115.2, 7.75.5 etc.) oraz matką (*RV* 7.63.3, 7.78.3) boga słońca Sūrya<sup>575</sup>. Przy poszukiwaniu jednak historycznej postaci musimy pamiętać, że w epice mogą odbijać się doświadczenia wielu pokoleń. W Wojnie Trojańskiej mogą kumulować się pozostałości wielu różnych wojen i kontaktów z ludami obcymi. W kreacji eposu odgrywa to jednak rolę wtórną.

Nie znaczy to więc byśmy musieli oczekiwać wsparcia obleżonych Trojan kontyngentem egipskim lub elamickim. Co prawda pamięć jakiegoś znaczącego starcia wojsk achajskich na przykład z egipskimi jest prawdopodobna. Historia wyprawy Ludów Morza dowodzi przecież nawet organizowania wielkich wypraw obejmujących wiele plemion, możliwe że nawet niejednorodnych etnicznie. Niemniej jednak nawet te najbardziej realne wydarzenia obrastają niezwykle szybko w tamtych cza-

---

jest HÜSING 1917. Na podstawie Hüsinga powstała niezbyt znana opinii powszechnej, gdyż napisana w języku polskim praca *Geneza podania greckiego o Memnonie, królu Etyjopów* A. Śmieszka (ŚMIESZEK 1926), w której chyba po raz pierwszy wysunięto kandydatury władców elamickich Humban-menānu (l. Khumban-numena) jako pierwowzoru Memnona. Miał on wyprawić się na odsiecz Babilonowi w 691 r. p.n.e. i zostać pokonany przez króla Assyryjczyków Sinaheriba w bitwie pod miastem Halule. Dwa lata później Assyryjczycy zdobyli Babilon i doszczętnie zburzyli. Echem tej ogromnej bitwy miałyby być *Aithiopida*. Pół wieku według datowania *Aithiopidy* przez Westa nawet w przypadku, gdyby *Iliada* nie znała Memnona, wydaje się jednak za mało, by móc połączyć to wydarzenie z bliskimi Grekom wydarzeniami sprzed kilkuset lat. Czy zdążyłoby także tak obrosnąć mitem, skoro Grecy w końcu VII w. służyli najemnie w armii babilońskiej, jak brat Alkajosa Antimenedas (Alc. fr. 350 L.–P. i prawdopodobnie fr. 48), który brał udział w zniszczeniu Aszkalonu w 604 r. p.n.e. (ewentualnie w wyprawach z początków VI w., *vide* PAGE 1955, 224–225)?

<sup>571</sup> Za Egiptem przemawia silnie scena psychostazji, ważenia losów bohaterów, analogiczna do egipskiego ważenia dusz w Zaświatach.

<sup>572</sup> HELCK 1979.

<sup>573</sup> BERNAL 1987/1991.

<sup>574</sup> SMITH 1892, 462–466; GILBERT 1939, 336–339; GRIFFITH 1998, 212–234.

<sup>575</sup> NAGY 1973 i NAGY 1999, 197–205. Zdaniem SLATKIN 1991, 40 unieśmiertelnienie Achilleśa przez Tetydę stanowi odwzorowanie modelu związku bogini Jutrzenki ze śmiertelnym kochankiem/synem.

sach otoczką baśniową i fantastyczną. W *Małej Iliadzie* opowiedziany jest epizod walki Neoptolemosa i Eurypylosa, synów wrogich sobie wcześniej Achilleosa i Telefosa. W *Odysei* główny bohater stwierdza, że poza Eurypylosem zginęło również wielu Ketejczyków (Κήτειοι), którym przewodził (xi 519–521). Eurypylos pochodził z Myzji, dlatego starożytni uważali, że jest to nazwa plemienia myzyjskiego, które utożsamiali ze współczesnymi sobie Eleatami. Ale Paul Kretschmer wywiódł błyskotliwie ich nazwę od Hatti, czyli Hetytów<sup>576</sup>. Konflikt achajsko-hetycki nigdy nie może być wykluczony, ale czy pamięć o nim mogła przetrwać do czasów Homera? W przeciwieństwie do Myzyczyków lub Lykijczyków Hetytów w tym czasie od dawna nie ma. Zajmiemy się tym dokładniej poniżej, w tym miejscu zauważmy, że chyba zbyt pochopnie decyduje się w nauce na identyfikowanie danych epickich z historycznymi. Przy tak odległych okresach rzeczywistość historyczna zawsze nabierze cech baśniowych.

Zbyt pochopnie więc odrzuca się wywodzenie nazwy Ketejczyków od τὸ κῆτος ‘potwór morski’<sup>577</sup>. Dla Arystarcha jest to równoważnik μέγαλοι, stanowi więc metaforę „wielkoludów”, ale wyjaśnienie to jest chyba zbędne. Może to oznaczać także wprost „potwory morskie”, tak jak Myrmidonowie są ludźmi-mrówkami (Neoptolemos jest wodzem Myrmidonów). Epika przedstawia bowiem obraz morza, w którym żyje raczej to, co zagraża człowiekowi, niż to, co stanowić może jego pożywienie<sup>578</sup>. Zarówno zatem wyjaśnianie nazwy tego ludu jako plemienia Myzyczyków, jak i Hetytów może być tylko formą racjonalizmu, tym razem poszukiwanego w epice.

Dlatego też powinniśmy być bardzo ostrożni również w poszukiwaniu wzoru dla Amazonek, które pojawiają się jako sojuszniczki Trojan na początku *Aithiopydy*. W ich przypadku nikt nie doszukuje się raczej autentycznego plemienia, lecz podobnych wyobrażeń mitycznych u innych ludów<sup>579</sup>. Doszukiwano się Amazonek w różnych krainach<sup>580</sup>. Istotniejsze jednak jest miejsce, jakie zajmuje epizod Amazonek w strukturze *Aithiopydy*<sup>581</sup>. Łatwo dostrzec, że *Aithiopyda* zachowuje obecność w Cyklu i w budowie *Iliady* zasadę podwójnej paralelności zdarzeń (*Motivdubletten*)<sup>582</sup>. Śmierć Memnona jest priorytetowa w stosunku do śmierci Pentezylei, ponieważ stanowi zapowiedź śmierci Achilleosa. Unieśmiertelnienie Achilleosa odpowiada unieśmiertelnieniu Memnona. Najwyraźniej w zesta-

<sup>576</sup> KRETSCHMER 1927–1930, 8 nn.

<sup>577</sup> HEUBECK 1989, 108 ad 521.

<sup>578</sup> HAINSWORTH 1993, 58–59. HOUSEHOLDER/NAGY 1972, 768: „the original selection of ἰχθυόεις was probably motivated not by a striving for fanciful descriptions of the sea, but rather by the implication of lurking danger”.

<sup>579</sup> Wyjątek stanowi interpretacja badań archeologicznych prowadzonych na terytorium Kazachstanu przez DAVIS-KIMBALL/BEHAN 2003.

<sup>580</sup> W streszczeniu Proklosa Amazonka Pentezyleja określona jest jako Θράσσα ‘Traczynka’. Jest to chyba również ślad urealnienia tego baśniowego plemienia.

<sup>581</sup> Cf. GRIFFITH 1998, 216.

<sup>582</sup> KULLMANN 1960, 224.

wie tematów, który dobiera aojda, by móc opiewać ostatnią walkę Achillesa, musi się znaleźć paralela dla aristei Memnona. Pierwotnie paralełą dla aristei i śmierci „czarnego Memnona” mogła być aristeja i śmierć „białego Kyknosa”. Rozrastanie się Cyklu wykluczyło tę możliwość: nie można było w jednej historii opowiedzieć początku i końca wojny. Dlatego mityczny Memnon zyskał poprzednika w zmaganiach z Achillem w postaci znanych z innych cykli epickich Amazonek<sup>583</sup>.

### Historyczność Etiopów

Fakt, że sprzymierzeńcy wymienieni w *Iliadzie* są realnymi plemionami barbarzyńskimi, zamieszkującymi bliskie Troadzie rejony Anatolii: Trakowie, Frygowie, Lykijczycy, a w *Aithiopidzie* siejącymi strach i śmierć plemionami sprzymierzeńców są mityczni czy nawet baśniowi Etiopowie i Amazonki, wskazuje tylko na dostosowanie przez Homera idei sprzymierzeńców Troi do zasad wyznawanego racjonalizmu<sup>584</sup>. Tego racjonalizmu nie możemy jednak przeceniać. Carpenter słusznie zauważył, że zaangażowanie Kilikijczyków i Likijczyków w walkach o Troję jest niewiarygodne<sup>585</sup>. Można by powiedzieć, że Likijczycy lub Kilikijczycy są pod Troją równie nierealni jako sojusznicy Trojan jak Etiopowie i Amazonki. Biorąc pod uwagę naszą znajomość historii tamtego okresu, możemy stwierdzić, że Troja w żaden sposób nie stanowiła potęgi obligującej szczepy spoza jej bezpo-

<sup>583</sup> WEST 2003 eliminuje Amazonki z *Aithiopydy*, stosując podobny argument jak w przypadku Etiopów. Homer wspomina o Amazonkach tylko raz, przedstawiając je jako plemię wrogie wobec sojuszników dla Trojan Frygów (III 189). Priam opowiada jak w młodości, będąc sojusznikiem w wielkiej armii Frygów, widział szyczące się do bitwy wojsko Amazonek. Po pierwsze, nie wiadomo, czy Amazonki były jedynym plemieniem występującym przeciw Frygom. Po drugie, opowiedane są wypadki wcześniejsze o pokolenie w stosunku do Wojny Trojańskiej. Zazwyczaj służą one jako aluzja do znajomości innych opowieści epickich. Zarówno w tym miejscu, jak i przy wskazaniu grobu Myriny (II 805), która według innych źródeł była Amazonką i żoną założyciela rodu — Dardanosa (Eust. 351, 21), Homer sugeruje znajomość zaangażowania Amazonek w mit trojański, choć oczywiście nie musi to oznaczać wiedzy o ekspedycji Pentezylei. Wskazuje to jednak również na łatwość, z jaką angażowany był mit o wojowniczych Amazonkach w ten cykl epicki. Niemniej jednak być może jakimś echem wiedzy o interwencji Amazonek jest scena z XVI 710–713, wuj Hektora Azjos (w którego właściwie wcielił się Apollon) wstrzymuje w niej ucieczkę wodza Trojan, zachęcając do zabicia Patroklosa. Według neoanalityków starcie to odpowiada scenie śmierci Achillesa. Azjos miał mieszkać we Frygii nad rzeką Sangarios. Nad tą rzeką Priam miał widzieć armię Amazonek.

<sup>584</sup> KULLMANN 2005, 14–15 uważa, że zauważana różnica w charakterze Etiopów z *Iliady* i *Aithiopydy*, uznana przez Westa za niekompatybilną, świadczy o milczącym przyjmowaniu założenia, że autorowi *Iliady* nie są znane mity, które wykraczają poza jego własny świat przedstawiony. Nie jest to prawdą, gdyż zdarza się, że Homer świadomie ignoruje znane sobie mity — Kullmann (s. 26–27) podaje przykład Ifigenii.

<sup>585</sup> CARPENTER 1974, 66–67. „How could there [pod Troją — K.Z.] have been Cilicians (who belong around Tarsus on the coast this side of Syria) living at »Thebe-under-Plakos« within raiding distance of Troy? Yet Hector's Andromache had been a princess in Thebe and was presumably a Cilician”. Jeśli chodzi o Lykijczyków, to Carpenter dostrzega problem, z którym zmagał się sam Homer, jak mogą być Lykijczycy sprzymierzeńcami Trojan, skoro łączy ich pokrewieństwo dynastyczne z mykeńskim rodem królewskim (historia Bellerofonta)?

średniego sąsiedztwa do dostarczania kontyngentów sojusznicznych. Priam nie był Wielkim Królem Hetytów<sup>586</sup>.

Sama idea sprzymierzeńców Trojan jest dla historii Wojny Trojańskiej bardzo ważna. Ewokuje ją Agamemnon, mówiąc, że Greków jest dziesięć razy więcej niż samych Trojan i dawno zdobyliby Troję, gdyby nie wsparcie równoważących siły sprzymierzeńców. To oni niwelują dysproporcje i z pewnością sprawiają, że Trojanie mogą stawiać czoła Achajom poza murami miasta w otwartym polu. Racjonalizując, można przypuszczać, że zamknięcie się w obrębie murów wraz ze sprzymierzeńcami było fizycznie niemożliwe. To zatem obecność sprzymierzeńców pod Troją umożliwia epicki opis przebiegu walk na polach pod Troją.

Achilles zmusza Trojan do panicznej ucieczki, w której chronią się za murami Troi, raz w *Iliadzie*, gdy w gniewie po śmierci Patroklosa zabija wielu Trojan, by na koniec zabić Hektora, drugim razem w *Kypriach*, gdy zabił Kyknosa, po raz trzeci w *Aithiopidzie*, gdy zabił Memnona. W pierwszym wypadku służy to udramatyzowaniu pojedynku z Hektorem, w którym Homer mocno eksponuje osamotnienie Hektora (w kulminacyjnym momencie opuszcza go nawet brat Deifobos; Allan zauważa wyjątkowy przy śmierci tak znamienitego wojownika brak walki o jego ciało). W *Kypriach* i *Aithiopidzie* ucieczka wydaje się o wiele bardziej naturalna, armia wpada w panikę po śmierci wodzów wojsk sojusznicznych<sup>587</sup>. Trojanie wyraźnie zostają opuszczeni i sami mogą jedynie schronić się za murami. W *Iliadzie* pojawia się problem winy za klęskę, którą obarczony zostaje Hektor, ponieważ nie posłuchał rady strategicznej Polidamasa (XVIII 249–253, 313) oraz wdział nienałęzną mu zbroję Achillesa i ponosi za to karę<sup>588</sup>.

Homer wymienia i lokuje sprzymierzeńców Troi z dość dobrą znajomością geografii tego regionu. Dla niektórych hellenistycznych uczonych, także dla Strabona, była to wiedza absolutna i wzorcowa, dlatego niejednokrotnie na siłę starano się w starożytności wykazać, że Homer miał rację, mimo że wiele informacji było nie do zweryfikowania. Wiedza geograficzna Homera wynika z odpowiednio dobrej znajomości ludów zamieszkujących Anatolię Zachodnią w czasach krystalizowania się lub tworzenia *Iliady* (VIII albo początek VII w. p.n.e.). Należy sobie jednak zadać pytanie, jaka była wiedza geograficzna Greków w czasie kształtowania się Cyklu Trojańskiego. Sądzę, że niezależnie od tego, z jak wielką dozą tolerancji podeszlibyśmy do tego tematu, wynik będzie mizerny. Wiedza Greków wieków XI–VIII p.n.e. niewiele wykraczała poza znajomość wschodnich wybrzeży Morza

<sup>586</sup> Hektor, budząc ducha walki u sprzymierzeńców, zapewnia, że nie zebrał ich, aby nimi dowodzić (XVII 220–221).

<sup>587</sup> Paralelny obraz w *Iliadzie*, gdy po śmierci swego króla Sarpedona Lykijczycy nie wytrzymują naporu Achajów i rzucają się do ucieczki. W tym właśnie momencie pojawia się u Hektora świadomość wyroku boskiej wagi Dzeusa (najistotniejsza paralela z *Memnoidą*) i Trojanie wraz ze swoim wodzem rzucają się również do ucieczki (XVI 656–665). Zatrzymują się dopiero u wrót Skajskiej Bramy, gdzie Hektor podejmuje się walki z Patroklosem (XVI 712–713).

<sup>588</sup> Cf. ALLAN 2005, 10.

Śródziemnego. Jej zasięg oddziaływania był też niewielki, w przeciwieństwie do kultury mykeńskiej, której ślady znajdowane są nie tylko w Anatolii i Egipcie, lecz nawet na Półwyspie Iberyjskim i w Brytanii. Wieki Ciemne stanowią dość poważną zapaść cywilizacyjną, z której Grecy powoli wydobywali się na powierzchnię. Łatwo tu o przesadę, zrodzoną czy to z podziwu, czy ze strachu, nieporównanie też większą rolę odgrywa opowiadanie niż naoczność, wynikiem tego jest na przykład przesadny opis wielkości stubramnych Teb Egipskich (IX 381–384)<sup>589</sup>. Znajomość wybrzeży egipskich, syryjskich i palestyńskich kształtowały wyprawy pirackie. Dopiero w VIII w. możemy obserwować ożywienie kontaktów handlowych niektórych ośrodków, jak Eubea, z Lewantem. Zapaść tę dla całego regionu przyniosła, jak się wydaje, tak zwana wyprawa Ludów Morza skierowana przeciw Syrii i Palestynie<sup>590</sup>, a następnie Egipcjom, gdzie zakończyła się totalną klęską. O dawnych kontaktach dworów mykeńskich z imperium Hetytów nie zostało nawet wspomnienie. Prawdopodobnie wiedzę o zachodnim akwenie Morza Śródziemnego ukazuje *Odyseja*. Odnajduje się w *Iliadzie* wyraźne ślady wpływu poematów mezopotamskich, ale nie oznacza to konkretnej wiedzy o tych ludach ani o ich historii. Parafrazując zatem wspomniane zdanie Westa, dla tamtych Greków możliwość nadejścia oddziałów Amazonek czy ludów o ciemnej karnacji, czyli Etiopów, znaczyła tyle, ile wsparcie Trojan legionem Hetytów czy Egipcjan. W pewnym sensie była nawet prawdopodobniejsza.

U ludów tej epoki zazwyczaj realność geograficzna miesza się z transcendencją. Granice, gdzie kończy się świat realny, a zaczyna baśniowy, systematycznie przesuwają coraz dalej od Grecji. Możemy obserwować, jak w kolejnych stuleciach coraz bardziej na północ przenoszona jest lokalizacja krainy Hiperborejczyków. Wilamowitz ma rację, że dla pierwotnych Greków wszystko, co znajdowało się na północ od łańcucha Olimpu, było krainą mityczną, szczęśliwą i boską (*das Götterland*)<sup>591</sup>. Wyspa Leuke, na którą przeniosła ciało Achillea Tetyda, była — jak pisze E. Rohde — „pierwotnie czysto mitycznym miejscem, wyspą bezbarwnych duchów (jak

<sup>589</sup> Świadomi wyników badań archeologicznych uczeni uznają, że można ten opis odnieść jedynie aż do XIV w. p.n.e. lub do czasów panowania XXV dynastii (715–663 r. p.n.e.), która przywróciła wielkość Teb. BURKERT 1976, 5–21, a za nim WEST 1995, 211 uważają, że na opis ten wpłynęło zdobycie Teb przez Assurbanipala w 663 r. Wieść o zdobyciu największego miasta świata i wywiezieniu stamtąd ogromnych skarbów miała obieć cały ówczesny świat. Wiąże się to z późnym datowaniem powstania *Iliady* przez tych uczonych, gdzie rok 663 miałby być *terminus post quem*. Wydaje się, że takie ujmowanie sprawy nie jest konieczne. Sława wielkości Teb mogła być prolongowana od czasów mykeńskich. Nie przeczy temu, jak sądzę, niewątpliwie słuszna uwaga tych badaczy, że wers IX 381 przeniesiony jest z wcześniejszej epiki, w której odnosił się do Teb Beockich.

<sup>590</sup> Wysłanie posłów filistyńskich do króla Danuna (Danaów?) dla skoordynowania wyprawy Ludów Morza przeciw Syrii i Palestynie.

<sup>591</sup> WILAMOWITZ 1931, 252–253: „Aber nach Norden sahen sie [Grecy] nur breite und hohe Gebirge; dass sie einst überschritten hatten, war vergessen”. (Wilamowitz postępuje za ówczesną koncepcją inwazji Greków z północy, z Bałkanów. Obecnie koncepcja ta wydaje się nie do przyjęcia, a zdecydowanie prawdopodobniejsza jest koncepcja nadejścia Greków ze Wschodu, z Anatolii, *vide* DREWS 1988).

Λευκάς πέτρη xxiv 11 przy wejściu do Hadesu, cf. x 515)”. Niemniej Rohde przyrównuje Leuke do Elizjum i Wysp Błogosławionych, nazywając ją „Sonderelysion”<sup>592</sup>. Wyspę tę lokalizowano na Morzu Czarnym (Pi. N IV 49). Według Alkajosa (fr. 354 L.–P.) nieśmiertelny Achilles jest królem Scytów. W późniejszym okresie utożsamiano ją z wyspą ptaków w pobliżu delty Dunaju, gdzie żeglarze składali ofiary Achillesowi, Patroklosowi i Antilochosowi. Ta sama tendencja kryje się za umieszczeniem Elizjum i Wysp Błogosławionych na krańcach świata nad Okeanosem<sup>593</sup>. Zapewne wcześniejszy od Trojańskiego Cykl o Wyprawie Argonautów przedstawia, jak fantastyczne były wyobrażenia Greków o tym regionie w początkach ich ekspansji na Wschód. W ich przekonaniu można było dożeglować tędy do Okeanosa, skoro możliwy jest powrót Argonautów Okeanosem do Libii<sup>594</sup> lub według innych wersji do Kirke, lokowanej na zachodnich rubieżach świata<sup>595</sup>. W *Odysei* Odyszeusz trafia na wyspę Kirke, Ajają, która znajduje się na zachodnim krańcu świata. Stąd wyrusza do Krainy Umarłych znajdującej się za morzem, gdzie wpływa w nurt Okeanosa. Po wizycie w Krainie Umarłych okręt opuszcza nurty Okeanosa i przybywa na wyspę Ajają, która teraz znajduje się na wschodnim krańcu świata<sup>596</sup>. Nagy słusznie konkluduje, że tę zmianę wywołuje pobyt w Krainie Umarłych<sup>597</sup>. By wrócić więc do świata żywych, Odyszeusz musi odtworzyć wędrówkę Heliosa. *Odyseja* podaje, że Etiopowie dzielą się na dwa szczepy, obydwaj oddzielone od siedzib ludzkich, tam gdzie zaczyna się i kończy wędrówka Słońca (i 22–24),

<sup>592</sup> ROHDE 1903 II 365–378. Intrygująco rozwija tę tezę NAGY 1973, 137–177 oraz 1999, 167–169; 203. Skok z Białej Skały do głębokiej wody jest jednym ze sposobów zyskania nieśmiertelności w micie greckim oprócz trafienia piorunem przez Dzeusa i nagłego pochłonięcia przez ziemię.

<sup>593</sup> Vide iv 563 ἐς Ἐλύσιον πεδίων καὶ πείρατα γαίης.

<sup>594</sup> W *Eoiai* i u Pindara (P IV 19–27) dopływają do Okeanosa, wpływając w rzekę Phasis, potem nurtem Okeanosa niesieni są do południowych wybrzeży Libii, skąd muszą przenieść okręt na Morze Śródziemne. Hekatajos sądził, że przepłynęli przez Afrykę Nilem (1F11).

<sup>595</sup> Nie wydaje mi się, by wizyta u Kirke była jedynie wynikiem nawiązania do *Odysei*. Próby wskazania powrotu Argonautów przez poszczególnych geografów greckich: droga przez Dunaj, by mogli znaleźć się w zachodnim akwenie Morza Śródziemnego, która stanowić miała wzór dla Apolloniosa z Rodos, miała być wskazana przez Timagetosa (Σ AA 4, 282), natomiast geograf Skymnos (II w. p.n.e.) wytyczał trasę powrotu przez jedną z rzek scytyjskich do „wielkiego morza”, czyli najprawdopodobniej Oceanu Atlantyckiego, a więc drogą północną przyplwając od Zachodu (GANTZ 1993, 362). Oczywiście geografowie zdawali sobie sprawę, że Morze Czarne jest morzem zamkniętym i o innym połączeniu niż rzeką nie może być mowy. Pokrewieństwo Kirke z Ajetesem i nazwę jej wyspy Aiaia WEST 1997, 407–410 łączy z egipskim wyobrażeniem Słońca jako sokoła, za pośrednictwem semickim (hebr. *ayyah*).

<sup>596</sup> Analogiczną podróż Odyszeusza od kresu do kresu świata fizycznego i symbolicznego świata wartości dostrzega THALMANN 1984, 2 w odwiedzeniu przez bohatera na początku i na końcu wędrówki spokrewnionych z sobą i przeciwstawianych sobie pod każdym względem Cyklopów i Feaków.

<sup>597</sup> NAGY 1999, 206. THALMANN 1984, 2 zauważa, że u Homera wizja świata i zaświatów w *Odysei* (x 508, xi 13, 157–159) ma charakter układu horyzontalnego (Hades znajduje się poza granicą Okeanosa; Elizjum zaś „na krańcach Ziemi” iv 563, podobnie jak Wyspy Błogosławionych u Hezjoda *Op.* 168–172 lokowane są „poza Okeanosem”), podczas gdy w *Teogonii* Hezjoda (720–725) wertykalnego (Hades znajduje się poniżej Ziemi).

czyli na wschodnich i zachodnich krańcach świata<sup>598</sup>. Jest to logika mitu spójna z tradycją Argonautyków. Diomedes miał być przeniesiony jeszcze na wyspę na Morzu Adriatyckim i tam unieśmiertelniony (Ibykos w Schol. Pi. N X 12; Strabon 6, 283–284; cf. ROHDE 1903 II 370). Natomiast Skolion attyckie 894P umieszcza Diomedesa razem z Achillesem na Wyspach Błogosławionych<sup>599</sup>. Miejsce, które jest nieznane, pozostaje mityczne, dopóki nie zostanie poznane, wówczas staje się realne, pozbawione fantastyki, a granice legendy przesuwają się dalej. W tym też tkwi może jeden z powodów racjonalizmu Homera. Z drugiej strony nieuchronnie zmierzamy ku sądowi, że w tradycji epickiej to „baśniowe” Amazonki i Etiopowie byli pod Troją wcześniej niż „realni” Lykijczycy i Trakowie.

## Historyczność Troi i Wojny Trojańskiej

Przedstawione spojrzenie na „historyczność” Etiopów byłoby nierzetelne bez uwzględnienia choćby pokrótce problemu historyczności całej Wojny Trojańskiej. Dotykamy tu oczywiście sprawy trudnej i kontrowersyjnej, w której nierzadko emocje wpływały na ocenę danych naukowych. Ostatnie dziesięciolecia, a zwłaszcza ostatnie dwadzieścia lat przyniosło wszakże tyle nowego materiału badawczego, że można mówić o zdecydowanym przełomie w badaniach nad autentycznością Troi i jej konfliktu ze światem mykeńskim. Najistotniejsze w tym względzie są wykopaliska prowadzone od 1988 r. na wzgórzu Hisarlik i w okolicach pod kierunkiem Manfreda Korfmanna, ale i pozostające z nimi w związku badania archeologiczne prowadzone w całej Anatolii i ośrodkach kultury mykeńskiej. Odczytanie zapisów hetyckich i mykeńskich pozwoliło również „przemówić” zabytkom kultury materialnej. Wiele z tych odkryć było przyjętych czasami z nadmiernym sceptycyzmem; takie stanowisko choć zdrowe dla nauki, nie daje się jednak utrzymać pod naporem faktów. Niezwykłej syntezy tych badań owocującej wszechstronnym obrazem rzeczywistości gospodarczo-politycznej Troi dokonał w książce zasługującej na wszelkie pochwały *Troy and Homer. Towards a Solution of an Old Mystery* Joachim Latacz<sup>600</sup>. Zachęcając wszystkich do lektury tej książki, skrótkowo przedstawmy wpływające z niej wnioski co do autentyczności obrazu epickiego Wojny Trojańskiej.

Wykopaliska zapoczątkowane w XIX w. przez Heinricha Schliemanna i Wilhelma Dörpfelda dawały tylko taki rezultat, że tam gdzie na podstawie lektury Homera można by się spodziewać Troi i ośrodków kultury mykeńskiej, znaleziono ruiny

<sup>598</sup> Podział Etiopów na szczepy nie jest zatem nowym pomysłem, spekulacją jońską, jak sugeruje WEST S. 1988, 75–76. Późniejsi Grecy, wiedzący już o świecie nieporównanie więcej, próbowali znaleźć wyjaśnienia tych przekazów. Dla Herodota oznacza to już podział na Indie i Afrykę (vii 69–70). Z rozpoznaniem Etiopów jako ludu negroidalnego mamy już do czynienia w *Odysei* w relacji podróźniczej Menelaosa (iv 84).

<sup>599</sup> NAGY 1999, 174.

<sup>600</sup> LATA CZ 2004. Angielskie wydanie jest poszerzone o nowe dane, nieobecne w niemieckim oryginale *Troia und Homer*, Stuttgart 2001.



twierdz i architektury pałacowej<sup>601</sup>. Najprostsze pytanie, czy na wzgórzu Hisarlik rzeczywiście znajdowało się miasto, które nosiło nazwę Troja, wciąż pozostawało bez odpowiedzi. Dzisiaj z prawdopodobieństwem graniczącym z pewnością możemy stwierdzić kompleksowo kilka podstawowych faktów:

— autentyczność Troi i centrów kultury mykeńskiej (Mykeny, Teby, Pylos, Tiryns itd.). Ruiny na wzgórzu Hisarlik przechowują ślady miasta, z którym łączyć można greckie nazwy Ilion/Ilios i Troia oraz odpowiadające im hetyckie Wilus(s)a/Wilusija i z nieco mniejszym prawdopodobieństwem Taruwisa/Tru(w)isa. Nazwy oryginalnej jeszcze nie odkryto, lecz jest wysoce prawdopodobne, że stoi za nią jeden z dialektów luwijskich. Świat mykeński według wszelkiego prawdopodobieństwa należy łączyć z pojawiającym się w korespondencji dyplomatycznej Hetytów potężnym państwem Ahhijawa<sup>602</sup>, którego władca traktowany jest w niej na równej stopie z królami Egiptu i Asyrii oraz samym królem hetyckim Hattusa (częsty zwrot „mój bracie...”).

— autentyczność obrazu świata mykeńskiego przedstawionego w Katalogu Okrętów. Okazuje się, że nie tylko centra kultury pałacowej odpowiadają geografii Katalogu Okrętów. Znaleźiska pisma linearnego B potwierdzają istnienie pomniejszych miast, które nie miały swojej kontynuacji w osadnictwie okresu archaicznego<sup>603</sup>. Badania archeologiczne potwierdzają też przedstawiony w katalogu układ sił w obrębie świata mykeńskiego. Latacz wnioskuje, że jedynym wytłumaczeniem tego stanu rzeczy jest przyjęcie powstania katalogu w okresie mykeńskim<sup>604</sup>.

— osiemnastowieczna Troja jawi się jako miasto dość znacznej wielkości o powierzchni ok. 200 000 m<sup>2</sup>, zamieszkałe przez 7000–10 000 mieszkańców, zbudowane w sposób typowy dla osadnictwa anatolijskiego (stałe poszerzane przy wzrastającej populacji). Troja nie stanowiła jakiegś potęgi militarnej, lecz nastawiona raczej obronnie przedstawia się jako ważny ośrodek handlowy wykorzystujący dogodnie położenie przy szlaku morskim wiodącym z Morza Czarnego na Morze Egejskie. Miasto przedstawia się jako dość otwarta cywilizacyjnie metropolia pogranicza, w której mieszały się kultury Azji i Europy<sup>605</sup>. W XII w. miasto upada (zauważal-

<sup>601</sup> Oczywiście Dörpfeld nie znalazł niczego na Itace. Schliemann i Dörpfeld mieli też swoich poprzedników, jak choćby Franka Calverta prowadzącego wykopaliska na wzgórzu Hisarlik w latach 1863–1869.

<sup>602</sup> FINKELBERG 1988 wykazała lingwistycznie, że hetycki ethnikon *Ahhijawa* odpowiada współczesnej formie greckiej, przekształconej w toku zmian fonetycznych między XIV a VIII w. p.n.e. w Ἰχαι(F)oi.

<sup>603</sup> Na jednej z tabliczek znalezionej w Tebach w latach 1993–1995, zapisanej pismem linearnym B, pojawiają się poniżej nazwy *te-qa-i* oznaczającej ‘w Tebach’ nazwy miejscowości: *e-u-re-te-u* i *e-re-o-ni* odczytywane jako lokatywy nazw Eutresis i Eleon. Są to toponimy znane jedynie z Homerowego Katalogu Okrętów, w których wyliczane są pośród miejscowości beockich: II 499–500.

<sup>604</sup> LATACZ 2004, 248–249. Do podobnego wniosku doszedł SIMPSON/LAZENBY 1970, 156–167, niedysponujący jeszcze taką ilością danych, ustalający powstanie Katalogu Okrętów na okres Późnohelladzki III C.

<sup>605</sup> LATACZ 2004, 102: „the »international« character of the city”.

ne są archeologiczne ślady dwóch katastrof), a w połowie XI w. staje się zupełnie niezamieszkaną.

— Troja pozostawała zasadniczo w strefie wpływów hetyckich (prawdopodobnie korzystna sytuacja dla obu stron: Hetyci nie odczuwali zagrożenia militarnego ze strony Troi, korzystając z jej gospodarczo-handlowego charakteru, Trojanie mogli zapewne liczyć na hetyckie wsparcie militarne). Przynajmniej jednak od XIII w. p.n.e. Troja pozostawała w strefie zainteresowań państwa Ahhijawa, stanowiła zatem w tym okresie strefę ścierających się wpływów hetycko-achajskich.

Zasadnicza konkluzja, jaka z tego płynie, jest taka, że autentyczność tła historycznego eposu Homera sprawia, iż historyczność Wojny Trojańskiej staje się wysoce prawdopodobna.

Latacz jest bardzo ostrożny w formułowaniu wniosków, starając się ograniczyć je tylko do tych bezpośrednio opartych na wynikach badań. Dla przedstawionego jednak w niniejszej pracy zadania rekonstrukcji zaginionego epickiego świata przedhomerowego korzystne wydaje się zakreszenie szerszego spektrum, którego współczesne badania może jeszcze nie potwierdzają, ale co do którego można wysunąć sensowne przypuszczenia. Spróbujmy zatem sprecyzować i poszerzyć tę perspektywę badawczą, jaka pojawia się z zestawienia świata epicko-mitycznego z realiami historycznymi. Wiarygodność bowiem przedstawionych powyżej ustaleń pozwala postawić dalej idące hipotezy, choć oczywiście umiar i wstrzeźliwość są tu niezwykle istotne.

Wskażę mianowicie na cztery grupy zagadnień istotnych dla kształtowania się Cyklu Trojańskiego.

### Kwestia dominującej roli Teb w świecie mykeńskim

Mykeńskie archiwa pałacowe pozwalają na konkretyzację sytuacji politycznej w Grecji jedynie u schyłku XIII stulecia, dla wcześniejszego okresu jest to niemożliwe (pożary pałaców zachowały tabliczki z ostatniego, krótkiego okresu — w Grecji inaczej niż u Hetytów i w Mezopotamii nie wypalano tabliczek). W tym czasie Tebom podporządkowane jest największe terytorium spośród ośrodków mykeńskich, sięgające aż po Eubeję<sup>606</sup>.

Korespondencja dyplomatyczna Hetytów zdaje się wskazywać na Teby jako na ośrodek władzy Ahhijawa.

a) W 2003 r. Frank Starke przedstawił zapisany po hetycku pismem klinowym list władcy Ahhijawa do króla Hattusa, najprawdopodobniej chodzi o Hattusili II (ok. 1265–1240), pierwszy znaleziony dokument wysłany z Zachodu na Wschód, czyli nie przez władcę hetyckiego<sup>607</sup>. Powołuje się on przy tym na wcześniejszą korespondencję między tymi władcami. W liście władca Ahhijawa podważa roszczenia króla hetyckiego do wysp północnego rejonu Morza Egejskiego: Lesbos

<sup>606</sup> *Ibidem*, 240–243 za: GODART/SACCONI 1999, 545.

<sup>607</sup> LATA CZ 2004, 243–244.

i prawdopodobnie Lemnos, Imbros i/lub Samothrake. Król Ahhijawa uzasadnia własne pretensje do tych terytoriów tym, że jego przodek (którego prawdopodobnie umiejscawiać należy w XV w.) oddał swoją córkę za mąż władcy Assuwa, w którego skład w tym czasie wchodziła najprawdopodobniej Wilusa, czyli Troada. Zdziwiające jest jednak podane przez władcę Ahhijawa imię swego poprzednika na tronie: Kadmos. Jest to imię tożsame z herosem założycielem Teb, od którego to imienia utrwalona została w tradycji nazwa twierdzy tebańskiej — Kadmeja. Jest to pierwsze w historii badań nad antykiem potwierdzenie względnej autentyczności postaci, kryjącej się za sztafązem mitycznym. Schliemannowi mogło się wydawać, że odnalazł „skarb Priama” i popatrzył w twarz Agamemnona, ale były to oczywiście tylko subiektywne impresje.

b) ten sam władca hetycki, Hattusili II, jest też nadawcą dokumentu, zwanego popularnie „listem Tawagalawa”. Nazwa pochodzi od imienia wzmiankowanego w nim brata władcy Ahhijawa, będącego adresatem listu: „Tawagalawa, brat króla Ahhijawa”<sup>608</sup>. Imię to językoznawcy rozpoznają jako hetycki odpowiednik greckiego \*Etewo-klewēs, będącego wcześniejszą wersją imienia Eteokles, znanego również z mitycznej tradycji tebańskiej — jest to przecież imię jednego z synów Edypa, poległego w bratobójczym pojedynku z Polinejesem. Wskazuje to na możliwość zachowywania w micie autentycznych imion władców, w tym wypadku tebańskich.

c) skoro katalog okrętów zyskał na autentyczności, jaśniej przedstawia się też sprawa priorytetowej pozycji kontyngentu tebańskiego<sup>609</sup>. Odpowiada ona wzmiankowanej wyżej potęgze tebańskiej, oznaczającej zapewne „hegemonię” lub dominację tego państwa przynajmniej w XIII w. p.n.e. Katalog Okrętów dostarcza wykaz znacznie większej liczby miast w przypadku Beocji. To zdaje się też wyjaśniać, dlaczego miejscem koncentracji floty achajskiej jest beocka Aulida, a nie któryś z portów na Peloponezie.

Latacz wskazuje na mit wojny tebańskiej (dwie wyprawy przeciwko Tebom — druga zakończona powodzeniem, tzn. zdobyciem Teb) jako na ślad rywalizacji Peloponezu z Beocją w okresie mykeńskim<sup>610</sup>. Skalę przypuszczeń opartych na tych przesłankach można znacznie poszerzyć, pozostając w obrębie racjonalnych wyborów.

— Katalog Okrętów stanowi dostosowaną już w okresie mykeńskim do nowych warunków listę kontyngentów wyprawy przeciwko Troi (być może wcześniej do innych miejsc, przede wszystkim wschodniego wybrzeża Azji Mniejszej, np. Miletu).

<sup>608</sup> GÜTERBOCK 1990, 158; LATA CZ 2004, 123 nn.

<sup>609</sup> Cf. KIRK 1962, 154–155, który rozważa możliwość wpływu „dużo późniejszej beockiej szkoły poezji katalogowej”, obserwowalnej w spuściznie Hezjoda.

<sup>610</sup> Koncepcja DREWSA 1979 i 1988, że wyprawy przeciwko Tebom organizowane były nie przez peloponeskie Argos (wrażny anachronizm pozycji tego miasta w tym okresie), lecz przez Argiwów z Argos, czyli przez plemiona greckie z Tesalii, atakujące najbardziej na północ wysuniętą metropolię cywilizacji mykeńskiej, jest do przyjęcia, nie wyklucza ona jednak rywalizacji i konfliktów zbrojnych między Beocją a Peloponezem.

Zatem istniałyby wcześniejsze wyprawy prowadzone pod kierunkiem Teb, których szkielet wykorzystywany był w nowych wyprawach. Ich liderem stają się Mykeny.

— do wyprawy trojańskiej doszłoby w okresie, w którym dominacja Teb została złamana (w *Iliadzie* wspomina się zdobycie Teb w Wyprawie Epigonów oraz niezwykle bogactwo Edypa — lokowanego pokolenie wcześniej).

— roszczenia Ahhijawa, które to państwo identyfikujemy jako Teby lub Grecję pod hegemonią tebańską, do wysp w pobliżu Troady oraz wspomnienie mariażu politycznego łączącego Teby z Troją może znajdować swoje odbicie w wersji mitu Kabirów z Samothrake wiążącego powstanie Troi z Tebami<sup>611</sup>.

— hetytolog Trevor Bryce zasugerował, że nie było jednej Wojny Trojańskiej, lecz że rejon zachodniego wybrzeża Azji Mniejszej przez dłuższy czas, sto lub więcej lat, stanowił teren nacisków i ekspansji państw achajskich<sup>612</sup>. Najnowsze badania potwierdzają ten stan rzeczy w tym sensie, że grecka ekspansja kolonizacyjna tych rejonów od połowy XI w. stanowi kontynuację trendu wyrażanego przez monarchie achajskie od czasu pokonania imperium minojskiego na Krecie. Podstawową rolę odgrywał w tym Milet (Millawanda) stanowiący przyczółek ekspansji achajskiej, który czasami przechodził pod dominację hetycką (pewny jest ostateczny sukces Hetytów podporządkowujących sobie Milet w drugiej połowie XIII w.). Zdaje się tej sytuacji odpowiadać mit grecki, wspomniany również w *Iliadzie*, wzmiankujący wcześniejsze zdobycie Troi przez Heraklesa — bohatera tebańskiego.

<sup>611</sup> Mity Kabirów czynią z założyciela dynastii trojańskiej, Dardanosa, brata Iasiona i Harmonii poślubionej przez Kadmosa. Odmienność mitów Kabirów wiąże się oczywiście z odrębnością kultów na Samothrake. Nie można budować rzeczywistości historycznej na mitach, ale zakładanie pewnego tła historycznego w świetle współczesnych badań jest możliwe. Wspomniany powyżej dokument hetycki wskazuje na wyspy tego rejonu jako teren sporny władców z Anatolii i Achajów. Wspomniane małżeństwo córki Kadmosa z władcą Assuwa dawało państwu Achajów podstawy do roszczeń, które — jak zauważyłem wyżej — identyfikować należy najprawdopodobniej z Tebami. Związków dynastii panującej w Troi z Achajami nie można zatem wykluczyć. Wnioskowanie o tym MURRAYA 1907, 47 z faktu, że Grecy rozmawiają z Trojanami bez przeszkód w *Iliadzie*, wygląda na naiwne, ale opiera się na założeniu, że inwazja grecka stanowiła tylko nieliczną grupę przejmującą władzę i mieszającą się z ludnością miejscową (*ibidem* 29–58). Murray przeciwstawiał się wówczas popularnej koncepcji *Volkswanderung*, która obecnie rzeczywiście straciła na wartości. Stanowisko Murraya jest zatem zbliżone do koncepcji „przejmowania” DREWSA 1988, 56 przedstawiającej istotę inwazji Hurytów i Hetytów („the term »takeover« for those occasions when outsiders came neither to plunder nor to extend an imperial network, but rather to establish control over a population”). Spośród trzech imion władców trojańskich zachowanych w dokumentach hetyckich — Kukumi, Alaksandus, Walmu — to drugie imię stanowi zapewne „zluwinizowaną” lub „zhetytyzowaną” formę imienia obcego (LATA CZ 2004, 117 także o homeryckich imionach trojańskich władców). Zdaniem WESTA 2003, 265 Alaksandus stanowi odpowiednik greckiego Aléxandros, które to imię poświadczane jest już w linearnym B w formie żeńskiej \*Aleksandra (a-re-ka-sa-da-ra MY 303= V 659). Przypuszcza się, że ludność zamieszkująca Troję mówiła po luwijsku (STARKE 1997, 456–458), choć możliwe, że był to tylko język kontaktów zagranicznych, w tym dyplomacji (LATA CZ 2004, 113–117).

<sup>612</sup> BRYCE 2002, 267.

## Sytuacja atakowanej Troi

Obecna wiedza o historycznej Wilusa daje podstawy do wysunięcia kilku analogii do mitu zawartego w Cyklu Trojańskim.

a) korespondencja dyplomatyczna Hetytów potwierdza istnienie sieci sojuszy w tym rejonie wiążących poszczególne państwa z metropolią hetycką. Taki sojusz łączył także Wilusa z Hattusa, wyjąwszy okres (okresy?), gdy pozostawał w związku z wrogiem Hetytom państwem Arzawa (ok. 1375–1316). Stwarza to realne podstawy do funkcjonującego w cyklu epickim Katalogu Sprzymierzeńców Trojańskich. Sytuacja przedstawiona w *Iliadzie* nigdy nie wskazuje na dominację Troi, która obliżowałaby podporządkowanych jej sojuszników do walki w jej obronie<sup>613</sup>.

b) atak Achajów na Troję, pozbawionych wpływów w Milecie w wyniku akcji prawdopodobnie Wielkiego Króla Hetytów Tudhalija IV (ok. 1220)<sup>614</sup>, może wiązać się z upadkiem potęgi Hetytów (ok. 1175 r. p.n.e.). Utrata ochrony hetyckiej sprawiała, że Troja stała się stosunkowo łatwym do zdobycia, a „łakomym kąskiem”. Starając się odnaleźć rzeczywistość historyczną, kryjącą się za Katalogiem Sprzymierzeńców Trojańskich, należy uwzględnić, że:

— w perspektywie *Iliady* Troja szukała sojuszy na gruncie nacji luwijskich lub ogólniej rzecz biorąc, nacji zachodniej części Azji Mniejszej.

— w perspektywie cyklu zasadnicze dla Troi znaczenie miało wsparcie kontyngentem ze Wschodu: czy to Etiopów pod wodzą Memnona, czy to Amazoнок pod wodzą Pentezylei, a pamiętamy również, że *Odyseja* podaje jeszcze Eurypylosa przewodzącego kontyngentowi Ketejczyków, utożsamianych przez Kretschmera z Hetytami. Możemy jednak przypuszczać, że wszystkie te kontyngenty wschodnie oddawać mogą sytuację wsparcia zagrożonych Trojan przez któreś z państw hetyckich, może nawet Hattusa.

## Kwestia fantastyki i baśniowości obrazu epickiego

Podsumowując, wróćmy do kwestii obecności w epice wszelkiej cudowności, fantastyki i magii. Epos nie odtwarza przeszłości historycznej, może tylko do niej nawiązywać, często anachronicznie mieszając epoki i postrzegając opisywaną przeszłość przez pryzmat współczesności. „History is history, and oral epic is oral epic: we shall gain nothing by mistaking the one for the other”<sup>615</sup>. To zdanie Rhysa Carpentera powinno zawsze poprzedzać wszelkie próby odtwarzania realności świata epickiego. Carpenter przywołuje znamienne przykłady *Pieśni o Rolandzie*, której treść zasadniczo różni się od kronikarskiej wzmianki Einharda w *Vita Karoli Magni*. Podobnie w *Nibelungenlied* obok siebie stają postaci, których wzorce hi-

<sup>613</sup> W XVIII 289–292 Hektor czyni aluzję do opłacenia wojsk sojusznicznych z Frygii i Meonii.

<sup>614</sup> W jednym z listów król ten obliguje pewnego swego wasala, króla Šaušgamuwa z Amurru, do blokady handlowej Ahhijawa (vide LATA CZ 2004, 127).

<sup>615</sup> CARPENTER 1974, 67.

storyczne nigdy nie mogłyby się spotkać<sup>616</sup>. Do tych przykładów dodajmy mniej znany z epiki armeńskiej. Jej tłem historycznym są walki wyzwolencze Ormian z okupującymi kraj Arabami w IX w. n.e. Nic nie stoi jednak na przeszkodzie, by Arabowie zostali wsparci przez kontyngent krzyżowców dowodzony przez papieża, którego heros armeński, Dawid z Sasunu, zabija (*sic!*). Nie znaczy to jednak, by popadać w nihilizm, zaprzeczając realności wszystkiego, co oddaje epos. W dotychczasowych rozważaniach wskazaliśmy, że poezja oralna może zachowywać pewne struktury zaczerpnięte z wcześniejszych epok, zachowując mimo niewątpliwych anachronizmów elementy świata przedstawianego i pewien ogólny kontekst historyczny. Do wszystkiego tego należy jednak podchodzić z najwyższą ostrożnością.

Skoro świat mitu okazuje się w pewnym stopniu odpowiadać faktom historycznym, wydaje się, że przedstawiony w poprzednim podrozdziale pogląd można nieco udoskonalić. Z pewnością cechy baśniowo-magiczne należy traktować jako pierwotne dla świata epickiego. Bez wątpienia również ten świat baśniowy jest lokowany zazwyczaj na rubieżach znanego świata i dalej, tam gdzie sięga jedynie wyobraźnia. Jak już zauważyliśmy, granice świata realnego zmieniają się, ale błędem jest sądzić, że ekspansja ta przebiega tylko w jednym kierunku.

Świat cywilizacji mykeńskiej sięgał nie tylko do swego bezpośredniego sąsiedztwa, ale utrzymywał kontakty handlowe i polityczne z odległymi potęgami Hetytów i Egipcjan. Tereny te z perspektywy zarówno Cyklu, jak i Homera pozostają jakby na powrót nieznanne. Zapaść cywilizacyjna Wieków Ciemnych ujawnia się doskonale w baśniowych ramach epickiego świata. Podobną zmianę regresywną przeżyła Europa po upadku Imperium Romanum. Nie znaczy to również, że Achajowie okresu mykeńskiego w mniejszym stopniu ulegali mirażom baśni i magii niż ich potomkowie w wiekach następnych. Można przypuszczać, że wręcz przeciwnie, ale jedno wiedzieli na pewno: na Wschód od Troady rozciąga się imperium Hetytów. Tymczasem świat dostrzegalny w eposie wyraźnie się skurczył. W Cyklu interweniujący sojusznicy Trojan przychodzący ze Wschodu wyobrażani są jako ludy na wskroś fantastyczne: Etiopowie i Amazonki. Pogląd Homera nie różni się w tym względzie wiele od poglądów prezentowanych w Cyklu: na rubieżach Frygii Priam walczył z Amazonkami. Na Wschód od Frygii i Lykii świat jest podobnie baśniowy dla autora *Iliady*, co dla autora *Aithiopydy*. Tam gdzieś jest koniec świata, tam mieszkają szczęśliwi Etiopowie, u których goszczą się bogowie. Wędrówka Ludów Morza i być może powiązana z nią tzw. inwazja Dorów zburzyła porządek tamtego świata, niszcząc wielkie cywilizacje, zawężyła też ramy świata tych, którzy przetrwali, i jego magiczne rubieże trzeba było „odsuwać od siebie” od nowa.

Katalog Okrętów w zachowanej formie, odbijającej realia okresu mykeńskiego, świadczy nie tylko o trwałości przekazu oralnego w warunkach greckich (Latacz

<sup>616</sup> CARPENTER 1974, 38–44 i 65: „In medieval German poetry Ermanrich from the fourth century, Attila from the fifth, and Theodoric from the sixth all appear contemporaneously, to be joined by Siegfried, who may be immeasurably older than any of them”.

stoi na stanowisku, że nie można mechanicznie stosować modelu jugosłowiańskiego do kultury greckiej, w której poezja epicka zachowywała wspaniałą przeszłość wielkiej potęgi o zaawansowanej kulturze znającej pismo), świadczy również o niemożności zmodernizowania tego obrazu Grecji w wiekach następnych. Nie można było zakreślić całościowego obrazu Grecji, nie było też możliwe naniesienie na nim zmian, jakie zaszły w ciągu wieków (po niektórych miastach nie zostało już przecież nawet śladu), ale też kultury oralne dysponują możliwościami specyficznego zakreślania ram terytorialnych.

W tej ocenie stopnia pozostałości świata mykeńskiego w kulturze oralnej Greków nie można jednak popadać w przesadę. Zasadniczo są to tylko strzępy informacji i pewna dość ogólna rama konstrukcyjna bardziej niż kulturze mykeńskiej odpowiadająca wyobrażeniom o niej późniejszych pokoleń. Epoka homerycka i tradycja, z której wyrosła, zdecydowanie przedstawia rzeczywistość Wieków Ciemnych<sup>617</sup> wraz z typową dla eposu baśniową hiperbolizacją.

## Dwoistość państwa trojańskiego

Jak już zauważono, w *Iliadzie* mamy do czynienia z dwoma spokrewnionymi z sobą szczepami Trojan i Dardanów, których to nazw nie używa się synonimicznie, jak Achajowie/Argiwi/Danaowie. Dardanowie są też odróżniani przez Hektora od sojuszników — ich obecność pod Troją opiera się zatem na innych zasadach. Powstaje pytanie, czy jest to objaw tradycji postrzegającej oba szczepy jako wchodzące w skład jednego organizmu państwowego. Czy zatem Dardańczycy posiadali swój znaczący ośrodek miejski różny od Troi?<sup>618</sup> Nazwa tego szczepu poświadczona jest najprawdopodobniej w inskrypcji egipskiej wymieniającej *Drdny* pośród sojuszników Hetytów w bitwie pod Kadesz<sup>619</sup>. Zapis hetycki o ekspedycji Wielkiego Króla Hetytów, Tudhaliji I, przeciwko Arzawa wspomina również pośród pokonanych państw wspierających Arzawa dwa wymienione po sobie „kraj Wilusija, kraj Taruisa”, których nazwy najprawdopodobniej należy łączyć z nazwami Ilion i Troja<sup>620</sup>. Czy zatem obecna w *Iliadzie* synonimiczność tych dwóch nazw miasta oddaje dwoistość całego państwa? W *Iliadzie* odnotowane jest lekceważenie Eneasza,

<sup>617</sup> DICKINSON 1986; MORRIS 1997.

<sup>618</sup> Ponieważ *Dardanos* pojawia się jako patronimikon (Priama, Ilosa), a zgodnie z obserwacją ROBERTA 1923, 388–389, że u Homera patronimikon stosowany jest w odniesieniu najdalej do dziadka i to tylko wyjątkowo, wnioskuje się, że zdradza to „an earlier, less developed family line, with the patriarch Dardanos originally much closer to the generation involved in the Trojan War” (GANTZ 1993, 557). Sąd Gantza wydaje się dość pochopny, Grecy — jak widać ze stosunkowo głębokiej genealogii rodu Trojańskiego — zdawali sobie sprawę ze starożytności miasta Troi, które według danych archeologicznych musiało być założone ok. 3000 r. p.n.e. Inskrypcja egipska wskazuje jednak na wtórność traktowania tego przymiotnika jako patronimikonu. Nazwę ludu w sposób naturalny utożsamiano z mitycznym herosem-eponimem, założycielem dynastii.

<sup>619</sup> GURNEY 1990, 46–47.

<sup>620</sup> LATA CZ 2004, 92–100.

dowodzącego Dardańczykami, przez Priama (mowa nawet o wycofaniu się z boju z tego powodu zagniewanego Eneasza, o czym wspominaliśmy). Czyżby oznaczało to podporządkowanie Dardańczyków przez Trojan albo przynajmniej dominację tych ostatnich w tym okresie? Wydaje się, że pytania te zostaną na długo bez odpowiedzi, ale chyba powinny być postawione.

## 2. Związki między Cyklami

### Podobieństwa między cyklami w literaturze przedmiotu

Zwracając uwagę na fantastyczno-magiczne podłoże poematów Homera, dostrzegliśmy związki między Trojańskim a pozostałymi cyklami epiki greckiej. Bynajmniej, nie jest to odkrycie zaskakujące. Nietrudno bowiem natrafić na te podobieństwa. Badacze nie przywiązywali jednak zasadniczo do tych zbieżności zbyt wielkiej wagi.

Sprawą fundamentalną jest kwestia zakresu tematycznego i formalnego oralnej poezji epickiej. Zastanawiając się nad istotą eposu greckiego jako gatunku, Richard P. Martin dostrzega, że to, co funkcjonowało jako epos, nie ograniczało się do pieśni heroicznej, a stanowiło dość różnorodny konglomerat opowieści o bogach i ludziach mieszczący w sobie, obok rozmaitych pieśni przypisywanych Homerowi, zupełnie od niego różne utwory Hezjoda (jak choćby *Prace i dni* zawierające prócz sprawozdania z konfliktu między braćmi, przysłowia, maksymy, bajki i porady co do uprawy roli i sprawowania rytuału), odczytywane jako opowieści szamańskie *Arimaspea* oraz tajemnicze pieśni związane z mitycznymi postaciami Orfeusza i Muzajosa. Taka różnorodność wyrażająca się może nawet niejednorodnością formalną znajduje swoje paralele w epice innych kultur. Typowe dla narracji epickich wielu ludów afrykańskich jest włączanie w narrację wielu z pozoru obcych jej elementów. Przykładem może być epos o Mwindo obserwowany przez Daniela Biebuycka u ludu Nyanga w Kongo<sup>621</sup>. „Significantly, the sequenced singing and recitation of long narratives (*kárisi*) incorporates these other genres of discourse: proverbs, riddles, and prayers in poetic form, eulogistic recitations, formulas used by diviners and medicine men, personal songs, animal tales, instructions and political advice, all find a place within *Mwindo*”<sup>622</sup>. Podobnie rzecz się ma z epiką północnego Egiptu badaną przez Dwighta Reynoldsa: opowieści o czynach heroicznych łączą się w wykonaniu z pochwałą Mahometa (*madih*) i przysłowiowymi pouczeniami w formie lirycznej (*mawwal*)<sup>623</sup>. Martin konkluduje: „the »epic« must be taken as total social event including audience interaction, instrumental

<sup>621</sup> BIEBUYCK/MATEENE 1969.

<sup>622</sup> MARTIN 2005, 16.

<sup>623</sup> REYNOLDS 1995.



music, and these framing genres, not just the »text« we might want to cull from it”<sup>624</sup>. W odniesieniu do epiki greckiej Martin zauważa nadto:

A straightforward assumption can account for the tight bonds among all these hexameter poems: namely, the existence, from at least the sixth century BCE, of traveling reciters or singers, called „rhapsodes” („song-stitchers”), at least some of whom traced their ancestry to the master singer Homer himself. These shapers of the canon in any given generation could define ‘epic’ simply as the substance of their repertoire. They could also explicitly cross-reference, and explain to audiences, the complex ways in which the mythological, heroic, and ‘folk’ lore of their poems fit together. We know, from depictions in Plato’s *Ion*, *Republic*, and *Laws* (among other sources) that the rhapsodic repertoire included poetry attributed to Homer and Hesiod, as also Orpheus, Musaeus, and other shadowy earlier poets. In sum, the genre inherited in its performers.

Taką różnorodność tematyczną reprezentować mogą jednak również pieśni Demodoka w *Odysei*, z których druga odbiega treściowo od pozostałych, przypominając narrację starszych hymnów homeryckich<sup>625</sup>.

Wszegobecność w świadomości powszechnej tak różnych pieśni zaliczanych do epiki, a charakteryzujących się podobnymi okolicznościami i sposobem wykonania, wskazuje na współobecność w tej świadomości elementów racjonalnych obok elementów fantastycznych i baśniowych. Trudno zakładać, by od epiki bohaterkiej publiczność oczekiwała większej racjonalności niż przy pozostałych rodzajach eposu. Zwłaszcza jeżeli, jak zauważyliśmy, zarówno w reszcie pieśni Cyklu Trojańskiego, jak i w pozostałych cyklach warstwa magiczna i fantastyczna jest wyraźnie dostrzegalna.

Liczne podobieństwa do Cyklu Argonautów wykazuje *Odyseja*. Wiąże się to oczywiście z rozbudowanym motywem podróży w tej pieśni powrotu. Nie można dokładnie wytyczyć wpływu tradycyjnego eposu o Argonautach na *Odyseję*, gdyż gros naszych informacji o tym cyklu przynosi hellenistyczny epos Apolloniosa *Argonautica* i na jego kształt wpływ mógł mieć już poemat Homera. Argonauci trafiają do Kirke, przepływają obok Syren, przedzierają się przez cieśninę Skylli i Charybdy, mijają błędne skały, docierają do wyspy Feaków<sup>626</sup>. W niektórych mniej symptomatycznych szczegółach również można dopatrywać się wpływu pieśni epickich o Argonautach na Cykl Trojański. *Exempli gratia* niezwyciężony i potworny olbrzym Talos mający swój słaby punkt w okolicach kostki u stopy stanowi paralelę do niezwyciężoności i... pięty Achillesa. Drogę Argonautów wytyczają przepowiednie, np. Fineusa, Idmona, a przede wszystkim obdarzonej mową dziobicy

<sup>624</sup> MARTIN 2005, 16.

<sup>625</sup> DANIELEWICZ 1990, 56–57 wnioskuje z towarzyszącego drugiej pieśni Demodoka tańca młodzieńców, że była to pieśń liryczna, ale w perspektywie niejednorodności wykonania eposu także tę pieśń możemy zakwalifikować jako epicką.

<sup>626</sup> Tak wyeksponowany motyw podróży powrotnej wykazuje cechy opowieści szamańskiej i łączy te eposy z *Arimaspeami*, cf. MEULI 1935. Wyprawa Argonautów zawiera bardzo charakterystyczne dla opowieści szamańskiej motywy rzucania czegoś za siebie dla zatrzymania choć na moment pościgu; w eposie motyw ten przybrał jednak drastyczny i tragiczny charakter przez to, że Medea rzuca za siebie szczątki porąbanego na części brata.

okrętu, która miała być wykonana z konaru świętego dębu z Dodony przez samą boginię Herę. W *Iliadzie* wspomina się o takiej właśnie roli Kalchasa, I 71–72:

καὶ νήεσσι ἤγησάτ' Ἀχαιῶν Ἴλιον εἶσω  
ἦν δὲ μαντοσύνην, τήν οἱ πόρε Φοῖβος Ἀπόλλων

i przyprowadził okręty Achajów do Ilionu  
używając sztuki wieszczania, którą mu dał Fojbos Apollon.

Niektóre elementy Cyklu Trojańskiego wydają się pokrewne także innym eposom. Cudowny rysz tunek Peleusa/Achilleusa ma swoje odbicie w rysz tunku Heraklesa. Ogromną maczugę z pnia dzikiej oliwki miał sobie ten bohater wystrugać co prawda sam, ale pozostałe części uzbrojenia ofiarowali mu bogowie: Hermes ofiarował mu miecz, Apollon łuk i strzały, Hefajstos złoty pancerz, Atena peplos, a Posejdon konie<sup>627</sup>. Poszczególne elementy wojennego wyposażenia łączą się z rolą odpowiednich bóstw. Podobnie zaopatrzeni ruszają zresztą do walki również inni herosi, np. Memnon. Jest to więc motyw wyraźnie skonwencjonalizowany. Nieodrodnie łączy się z motywem przywdziewania przez młodego bohatera cudzej zbroi. Właściwym powodem tego, że bohater przywdziewa do swojej inicjacyjnej walki cudzą zbroję, jest nie tyle brak własnej zbroi, wynikający z jego młodego wieku, ile potrzeba wyposażenia go w magiczne atrybuty, które czynią go niepokonanym i zwyciężskim.

Najwięcej jednak podobieństw łączy Cykl Trojański z Cyklem Tebańskim. We względnej chronologii mitów Wojna Trojańska miała mieć miejsce po zdobyciu Teb w drugiej wyprawie tzw. Epigonów. Potwierdza to kompleksowo *Iliada*, której bohaterowie prowadzący wojska z Argos<sup>628</sup> Diomedes i Sthenelos mieli brać udział w tamtej wyprawie, dokonując tego, czego nie mogli dokonać ich ojcowie (IV 406–409); ojciec trzeciego z nich — Euryalosa — Mekisteus pokonać miał na igrzyskach pogrzebowych ku czci zmarłego Edypa wszystkich jego synów (XXIII 678–679). Według źródeł antycznych w pierwszej wyprawie przeciwko Troi, która okazała się mylnym atakiem na Teuthranię, brał udział Thersander, syn Polinejksa. Miał on polec z ręki Telefosa<sup>629</sup>. Źródła mitograficzne sugerują więcej związków między oboma cyklami. W poemacie *Powroty* miała pojawić się postać Amfilochosa, syna Amfiaraosa i brata Alkmajona, który dziedzicząc po ojcu dar wieszczania, miał wspomagać Kalchasa, głosząc różne przepowiednie<sup>630</sup>.

Zwłaszcza tzw. tradycja Kabirów z Samothrake wskazuje na więzy krwi łączące dynastię tebańską z trojańską. Troja miała być założona przez potomków rodu

<sup>627</sup> Apollod. *Bibl.* II 4, 11, poza końmi od Posejdona, o których wspomina Diodor Syc. IV 13, 3.

<sup>628</sup> DREWS 1979, 129–134 uważa, że *passus* II 559–568 jest późniejszym dodatkiem do powstałego w końcu okresu mykeńskiego Katalogu Okrętów. Jego zdaniem nie chodzi o miasto Argos na Peloponezie, lecz za nazwą tą kryje się określenie Tesalii.

<sup>629</sup> *Kypria* — streszczenie Proklosa; Apollod. *Epit.* III 17.

<sup>630</sup> Częściej identyfikuje się tego Amfilochosa jako syna Alkmajona i Manto, córki wieszczka tebańskiego, Tejrezjasza.

tebańskiego, którzy musieli uciekać z Teb na Samothrake: Iasion i Dardanos mieli być braćmi Harmonii, poślubionej przez Kadmosa, Dardanos miał przybyć tratwą do Troady i tam założyć Dardanę (miasto albo kraj miały nosić jego imię), miał również wybudować twierdzę w Troi i panować nad całą Troadą. Trudno zakładać, by wskazywane przez Kabirów związki krwi nie miały związku z obecnością tych mitów w eposie<sup>631</sup>. Stanowisko Kabirów może być o tyle istotne, że wyspy Imbros i Lemnos oraz pobliska Samothrake zamieszkiwane miały być jeszcze w czasach historycznych przez plemiona niegreckie, prawdopodobnie spokrewnione z Trojanami<sup>632</sup>.

Paralelny jest motyw założenia miasta. Tak samo jak Kadmos, kierując się przepowiednią, Ilos podążał za napotkaną krową, by znaleźć „miejsce znalezione przez wędrującą krowę” i tam zakłada miasto. Takie powtarzanie motywów może być rzeczywiście zakwalifikowane jako typowe kreowanie jakiejś rzeczywistości mitycznej. Można zakładać, że podobnie mogły się przedstawiać także inne mity założycielskie miast, jakkolwiek brak nam takich danych<sup>633</sup>. Napotykamy jednak kolejne podobieństwa, które rzutują już na budowę cykliów epickich.

W obu cyklach mamy do czynienia z podwojeniem całej wyprawy. Pierwsza kończy się niepowodzeniem, druga zdobyciem miasta. W Cyklu Tebańskim odpowiednio porażką kończy się Wyprawa Siedmiu przeciw Tebom, natomiast zwycięska okazuje się wyprawa synów tych bohaterów, czyli Wyprawa Epigonów. W Cyklu Trojańskim mamy wręcz sztuczną konstrukcję, w której pierwsza wyprawa jest nieudana, ponieważ nie osiąga Troi, lecz przez pomyłkę Achajowie atakują Teuthranię. Natomiast druga wyprawa kończy się oczywiście zdobyciem Troi.

Charakterystyczne wstrzymywanie się od udziału w wyprawie głównych bohaterów wojny trojańskiej, Achillesa i Odyseusza, ma swoje odbicie w niechęci Amfiaraosa do przyłączenia się do wyprawy przeciwko Tebom. Amfiaraos dzięki zdolnościom wieszczbiarskim wiedział, że zginie jeżeli weźmie udział w wyprawie. Jest to motyw analogiczny do wyroczni wstrzymującej Achillesa przed udziałem w wyprawie przeciwko Troi. Jednocześnie Achilles jako nieletni jest ukrywany przez swoją matkę, podczas gdy Amfiaraos podejmuje decyzję samodzielnie jak Odyseusz. Wszyscy trzej zostają w jakiś sposób oszukani, by ostatecznie przystąpić do wyprawy wojennej. Wobec niepowodzenia wyprawy tebańskiej nie jest podkreślana niezbędność udziału Amfiaraosa w przedsięwzięciu, niemniej Adrastosowi i Polinejkesowi niezmiernie na tym zależy, skoro uciekają się nawet do oszustwa, byle tylko Amfiaraos jechał z nimi.

<sup>631</sup> Kalypso wspomina miłość Demeter do Iasiona, v 125–128. *cf.* Theog. 969–974, *vide* SCODEL 2002, 145.

<sup>632</sup> Są to Tyrreńczycy spokrewnieni prawdopodobnie z Etruskami. Na pochodzenie małoazjatyckie, być może z rejonu Troady, Etrusków wskazuje wiele poszlak, ale wciąż brakuje ostatecznych dowodów, by potwierdzić starożytną etruską i łacińską tradycję.

<sup>633</sup> Mity założycielskie z zasady jednak powinny różnić się od siebie, gdyż na oryginalności w tym względzie mogło zależeć lokalnym społecznościom.

Motyw oszustwa zostaje w cyklu tebańskim zdublowany. Następuje dwukrotne przekupienie Erifyle cudownymi przedmiotami zabranymi z Teb. Przed pierwszą wyprawą Polinejkes przekupuje żonę Amfiaraosa naszyjnikiem Harmonii, a Amfiaraos jest zobligowany do podporządkowania się jej postanowieniu (Erifyle jest siostrą Adrastosa, a małżeństwo obwarowane zostało klauzulą, że w sytuacji sporu między Amfiaraosem a Adrastosem obliguje ich sąd rozjemczy Erifyle). Potem do wpłynięcia na syna Amfiaraosa, Alkmajona, by wziął udział w wyprawie przeciwko Tebom, nakłania Erifyle syn Polinejkesa, Thersandros. Erifyle występuje tu już w roli matki, lecz tak samo daje się przekupić, tym razem peplosem Harmonii. Motyw przekupienia powtarza się dość wiernie w Cyklu Trojańskim, gdy Astyoche, siostra Priama, wydana za Telefosa, zranionego ciężko przez Achilleśa w czasie pierwszej (*sic*) wyprawy trojańskiej, czyli wyprawy teuthrańskiej, daje się przekupić bratu, by jej syn Eurypylos przybył Troi z pomocą. Priam ofiarowuje Astyoche cudowny pęd winorośli — dar Dionizosa. Eurypylos udaje się pod Troję, gdzie ginie zabity przez syna Achilleśa, Neoptolemosa.

U źródeł obu konfliktów znajdujemy dwa niezwykle wesela. Wieńczą one zaślubiny Kadmosa z Harmonią i Peleusa z Tetydą. A więc herosa z boginią lub istotą, która posiada walory boskości. Tak bowiem jak Tetyda nie należy do Olimpijczyków, Harmonia legitymuje się równie niezidentyfikowanym, lecz boskim statusem. Wedle jednej wersji jest córką Aresa i Afrodyty, a więc wedle wszelkich reguł boginią, choć nie zyskuje takiej rangi, wedle drugiej jest córką Dzeusa i Elektry, córki Atlasa. Obie też „boginki” charakteryzuje zdolność metamorfozy: Tetyda przemienia się kilkakrotnie, próbując wymknąć się uściskowi Peleusa, natomiast Harmonia przemienia się u schyłku życia wraz z małżonkiem w parę węży. Wspólny więc obu małżeństwom jest motyw dywergencji dwóch światów, których połączenie skutkuje nieszczęściem wojny.

Na obu weselach gośćmi są bogowie i obdarzają młodych cudownymi, magicznymi darami, które odgrywają swoją rolę w losach wojen. Naszyjnik i peplos Harmonii wybrane przez Polinejkesa stanowiły prawdopodobnie pierwotnie prerogatywę do sprawowania władzy. Następnie zostały wykorzystane do skompletowania drużyny ruszającej pod Teby, ważąc zarazem złowieszczo nad losem Amfiaraosa. Na drugim weselu dary dostaje bohater — Peleus. W cyklu istotne jest jednak wykorzystanie ich w wojnie przez jego syna Achilleśa<sup>634</sup>. Dary te mają bez wątpienia również złowieszczy charakter, ale przebija je w tym względzie dar bogini Eris, ofiarowany już nie bezpośrednio parze młodej, lecz stanowiący bezpośredni przyczynek do wywołania Wojny Trojańskiej. Pamiętamy też, że w wersji Kabirów magiczne dary pary tebańskiej przeniesione zostały do Troi.

Motywem paralelnym wydaje się również wzmiankowany wcześniej spór między lwem i dzikiem, zakończony ich wspólnym udziałem w wyprawie wojennej. Trudno stwierdzić podobieństwa w przedstawieniu samych walk w obu wojnach.

<sup>634</sup> Jak wspomniano wyżej, niewykorzystany zostaje jedynie cudowny miecz, który otrzymał Peleus od Hefajstosa.

Obydwie jednak nie są przedstawione jako oblężenia, lecz walki w otwartym polu. Istotne więc w tym względzie jest wyrównanie sił, które charakteryzuje wyprawy tebańskie. Na siedmiu bohaterów najeżdżających miasto wyjeżdża z siedmiu bram po jednym bohaterze spośród obrońców. Wojna rozstrzyga się w indywidualnych pojedynkach heroicznych jeden na jednego. W Wojnie Trojańskiej takiego wyrównania sił dostarcza dopiero dołączenie do Trojan kontyngentów sprzymierzeńców.

Dalej prowadzą nas badania tekstu *Iliady* przeprowadzone przez H.W. Singora, który zaobserwował niezwykle regularność w przedstawianiu zmagania bitewnych pod Troją<sup>635</sup>. Rekonstruuje on zróżnicowane historycznie metody walki i dochodzi do wniosku, że w pierwotnej warstwie mamy do czynienia z atakiem dziewięciu bohaterów (zasadniczo są to walczący pieszo włócznicy) na miasto, którego siła zbrojna opiera się na rydwanach walczących w formacjach. Najodpowiedniejszym miejscem do zderzenia tych dwóch rodzajów walki jest, zdaniem Singora, Beocja, więc Teby, narażone na atak achajskich pobratymców z północnych rubieży świata mykeńskiego<sup>636</sup>. Singor podziela zdanie Drewsa (DREWS 1979; 1988) i łączy to z początkami powstania eposu na terenach eolskiej Tesalii, organizującej wypadu na zamożne tereny centralnej Grecji.

Badacz holenderski zauważa, że w eposie główny bohater zabija trzy razy po dziewięciu wrogów. Formuła ukazująca taki atak Patroklosa (XVI 785–786) ma swoją paralelę w epice staroirlandzkiej, tam wielokrotnie Cúchulainn zabija trzy razy po dziewięciu przeciwników. Okazuje się, że jeśli policzyć imiona wszystkich pokonanych przez Patroklosa wrogów, uzyskujemy liczbę 27. To samo, jeśli policzyć Trojan zabitych przez Achillesa (Patroklos występuje w roli substytutu Pelidy) oraz jeśli policzyć Achajów zabitych przez Hektora. Wymienionych jest 30 załóg trojańskich rydwanów, z czego ginie 27, czyli  $3 \times 9$ , a przeżywają tylko Eneasza, Glaukos i Deifobos, którzy odgrywają ważne role w późniejszych wydarzeniach Cyklu. Pojawia się tylko dziewięciu ważnych bohaterów achajskich posługujących się w walce rydwanami: Achilles, Patroklos, Diomedes, Agamemnon, Menelaos, Idomeneus, Meriones, Nestor i Antilochos<sup>637</sup>. Trzej inni pomniejsi wojownicy: Menesthes i Anchialos (V 609) oraz Ifinoos (VII 14–16) pojawiają się natomiast tylko po to, by zostali zabici. Z różnaitości układów dziewiątek Singor wnioskuje, że ustalanie ich składu mogło się zmieniać i wiele z nich może być produktem późnego okresu, mogły być nawet niejednokrotnie inwencjami Homera, ale co istotniejsze, poeta uznawał za konieczne dostosować swoją narrację do tej dawnej struktury, prawdopodobnie o proveniencji praindoeuropejskiej<sup>638</sup>. Stosowanie

<sup>635</sup> SINGOR 1991.

<sup>636</sup> *Ibidem*, 57.

<sup>637</sup> Postawienie wojowników achajskich na rydwanach wiąże się, zdaniem Singora, z nawarstwianiem się różnych realiów historycznych w toku rozwoju tej tradycji epickiej. Z naszego punktu widzenia możemy zauważyć kolejny przykład techniki upodobniania do siebie wrogich stron konfliktu.

<sup>638</sup> *Ibidem*, 50–60.

się do tej struktury budzi podziw dla pamięci pieśniarza, zwłaszcza w przypadku ofiar ataków Hektora rozproszonych od V do XVII księgi. Respektowanie jednak przez pieśniarza funkcjonowania takich znaczących liczb musi być dla niego bardzo istotne i w żaden sposób nie możemy tego traktować jako rodzaju zabaw literackich (*technopaignia*).

W kolejnym swym artykule badacz ten dowodzi, że koncepcja muru achajskiego w *Iliadzie* wywodzi się bezpośrednio z Cyklu Tebańskiego, odtwarza bowiem dokładnie wzór „siedmiobramnych Teb”. Dzięki murowi Achajowie w przedziwny sposób przemieniają się z oblegających w obleganych.

The epic parallel of a battle on and around the walls of a besieged city, described from the perspective of and with a certain sympathy for besieged, is clearly the war against Boiotian Thebes. Parts of „Theban epic”, probably not from the „Thebais” but from the oral epic that must have preceded it in a manner that oral epic on the Trojan War preceded our *Iliad*, could quite easily have been borrowed or „transported” to yield some material for the siege of the Greeks in their camp before Troy<sup>639</sup>.

Takie rozpoznawanie korzystania w Cyklu Trojańskim z motywów i schematów fabuły ukształtowanych we wcześniejszych cyklach, zwłaszcza Tebańskim, ma niewiele wspólnego z wyszukiwaniem najdziwniejszych zbieżności mających wskazywać na zależność i *Iliady*, i jej cyklu od Cyklu Tebańskiego przez szkołę analizy<sup>640</sup>.

## Kształtowanie nowych cykli

Przyglądając się tym zbieżnościom w obu cyklach, trudno ocenić je jako swobodne powtarzanie motywów. Wydaje się, że obydwa cykle kształtowały swoją przestrzeń fabularną w podobnych ramach konstrukcyjnych, tzn. do ich wykreowania posłużył podobny model struktury fabuły. Model ten nie jest jednak odtwarzany wiernie w kolejnych eposach. Zarówno Wyprawa Argonautów, jak i Polowanie na Dzika Kalydońskiego, Wyprawa przeciw Tebom, Wojna Trojańska różnią się wyraźnie między sobą, zachowując swoje oryginalne wypracowania fabuły. Świadczy to zapewne o ewolucyjnej drodze kształtowania się poszczególnych eposów. Przebieg transformacji tych schematów fabuły (*story-patterns sensu largo*) musiał być analogiczny do tego, który rekonstruuje się w odniesieniu do formuły epickiej<sup>641</sup>. Pieśniarz zachowuje formuły nabyte od innych pieśniarzy, od których się uczył. Tradycja nie zastyga jednak w bezruchu, lecz podlega nieustannym przemianom. Stare formy pieśniarz zachowuje tylko o tyle, o ile są one użyteczne i wystarczające do przedstawienia tego, co chce on powiedzieć. Nie wykazując więc być może

<sup>639</sup> SINGOR 1992, 404.

<sup>640</sup> MÜLDER 1910. Najbardziej znanym argumentem jest sprawa grobu Hektora w Tebach Beoickich.

<sup>641</sup> Proces wypierania starych formuł przez nowe postulował już M. Parry, ale dokładniej przedstawiony został przez późniejszych badaczy, *vide* zwłaszcza HOEKSTRA 1965.

większej woli do zmian, pieśniarz musi modyfikować swój zasób formuł, dostosowując je do nowych potrzeb, które stawia przed nim nowy temat lub potrzeba dostosowania komunikatu do współczesnych oczekiwań słuchaczy i do umożliwienia im zrozumienia pieśni na wielu poziomach, od czytelności języka do rozpoznawania przez nich realiów przedstawianych w pieśni. Formuły podlegają więc różnego rodzaju mechanicznym modyfikacjom albo też wypierane są jako bezużyteczne przez nowe: użyteczniejsze i bardziej komunikatywne. W efekcie w obrębie tego samego tekstu mogą znajdować się formuły z wielowiekową tradycją (w *Iliadzie* rozpoznaje się formuły nawet sprzed okresu obowiązywania pisma linearnego B, wobec czego datowane na wiek XIV p.n.e.<sup>642</sup>) i formuły zupełnie świeże, czasami niezbyt dobrze jeszcze wkomponowane w wersyfikację heksametru.

Pieśni także tworzone są na wzór tych istniejących w tradycji. Poszczególne tylko ich elementy podlegają modyfikacji, pozwalającej na urozmaicenie treści. Tego typu podobieństwa obserwujemy na przykład w setkach pieśni powrotu czy też w opartych na tym samym wzorze *Iliadzie* i *Aithiopidzie*. Wspólne schematy zauważyliśmy także w innych pieśniach Cyklu Trojańskiego. Można też przyjąć, że konstrukcja fabuły całego cyklu również podlegała takiemu przeobrażaniu wzorowanemu na istniejących już wzorcach. Wydaje się, że konstrukcja fabularna cyklu wykracza poza fabułę pojedynczej pieśni i jest przez pojedynczą pieśń respektowana jako pewien układ odniesienia, w którym pieśń może się pomieścić i nabrać odpowiedniego znaczenia. Odnoszenie początku konfliktu tebańskiego i trojańskiego do kosmogonicznego prapoczątku wymierzanego przez przewrotny zamysł Dzeusa, do niezwykłego wesela łączącego świat ludzki z boskim i do innych tego rodzaju wydarzeń pozwala osadzić pieśniarzowi swoją pieśń w głębszym kontekście znaczeń, w pewnej spójnej całości dziejów.

Kosmiczna skala należy do najbardziej typowych i charakterystycznych cech eposu. Obserwować ją możemy w epice nawet bardzo odległych od Grecji kultur. Martin powołuje się na wiele tradycji afrykańskich, np. narrację *mvèt* zamieszkującego Gabon i południowy Kamerun ludu Fang, w której opowieści o walkach śmiertelnych i nieśmiertelnych stanowią tylko część większego planu obejmującego historię etiologiczną roślin, zwierząt, społecznej hierarchii i porządku świata<sup>643</sup>. Kosmiczną skalę epiki indoeuropejskiej potwierdziły badania Georges'a Dumézila<sup>644</sup>, który dowiódł, że tradycja starogermańska, celtycka, indyjska i rzymska stanowią w znacznym stopniu historyzowaną i sekularyzowaną postać mitu kosmicznego.

Błędna zatem wydaje się koncepcja zakładająca, że u progu powstania cyklu, dajmy na to trojańskiego, istniała pieśń opisująca całą wojnę w wymiarze kadłubo-

<sup>642</sup> RUIJGH 1985 oraz 1995, a także WEST 1988, wykorzystując paralele wczesnych języków indoeuropejskich oraz greki mykeńskiej i homeryckiej, doszli nawet do wniosku, że poezja heroiczna przyjęła kształt heksametru co najmniej w XIV w. p.n.e.

<sup>643</sup> MARTIN 2005, 17.

<sup>644</sup> DUMÉZIL 1968, 1973.

wym, a później jej fabuła została poszerzona dzięki innym pieśniom. W takim przypadku mielibyśmy do czynienia z czymś w rodzaju rozsadzenia prostej fabuły rapieżni o porwaniu Heleny i zdobyciu Troi.

Tak jak istniała tendencja do odnawiania pieśni, moderowania nowych tematów, tak też musiała ujawniać się tendencja do zastępowania jednych cyklów drugimi. Cykl Trojański wydaje się najmłodszy z istniejących i skonstruowany w dużym stopniu na modelach wypracowanych w poprzednich. Najwięcej nieprzypadkowo łączy go z Cyklem Tebańskim, który musiał go chyba bezpośrednio poprzedzać w czasie. Oryginalne pomysły włączane były w utarte i użyteczne wzory. Rozmaitość mitów zostawiona potomnym przemawia jednak za tym, że „pogoń za nowym” nie spowodowała pełnej rezygnacji z wcześniejszego bagażu epickiego. Fakt, że dysponujemy wiedzą o nielicznych jedynie utworach epickich podejmujących tematykę innych cykli od *Zdobycia Ojchalii* (z kręgu mitów o Heraklesie) do *Thebaidy* i *Alkmejonii* (Cykl Tebański) pozostających w liczebnej dysproporcji z utworami łączonymi z Cyklem Trojańskim, przemawia za tym, że temat zdobywania Troi był chętniej podejmowany w czasach działania Homera i jego następców.

### „Podwojenie” Cyklu Trojańskiego

Bystre oko Rhysa Carpentera wychwyciło niezwykłą zbieżność w następstwie wydarzeń wyprawy przeciwko Troi i poprzedzającej ją w cyklu wyprawy przeciwko „fałszywej Troi”, czyli Teuthranii<sup>645</sup>. Proklosowe streszczenie *Kypriów* przedstawia bowiem tę kolejność zdarzeń tak, że można mówić o podwojeniu wszystkich elementów poprzedzających wyprawę: sąd Parysa i porwanie Heleny, zebranie sił sprzymierzonych w Aulidzie i wróżba Kalchasa z pożeranych przez węża wróbli. Takie same wydarzenia poprzedzają wyprawę, która okazała się nie sięgnąć celu, lecz Teuthranii. Carpenter nie precyzuje tego, ale właśnie wróżba Kalchasa najbardziej o tym świadczy: wszak odnosi się ona do długości trwania wojny, a ta wskutek niepowodzenia w nawigacji przedłuża się o drugie dziesięć lat. Przebieg walk pod Teuthranią również jest bliźniaczo podobny do walk pod Troją. Korzystając także z innych testimoniów (Pindar, Pauzaniusz, Kwintus ze Smyrny, scholia do *Iliady*), można odtworzyć kolejność zdarzeń pierwszej wyprawy. Po lądowaniu i początkowych sukcesach Achajowie zostali zepchnięci do swoich okrętów. Z ratunkiem miał przyjść im Patroklos i przegonić wrogów, ale odnosi ranę, co powoduje wejście do walki Achilleusa, który najwyraźniej musiał się z niej z jakiegoś powodu wycofać. Achilles dopadł wodza wrogów Telefosa i ciężko go zranił. Wszystko to żywo przypomina fabułę *Iliady*, ale podobieństw jest więcej. Tak jak w przypadku jego walki z Hektorem, Achilles nie dopada wroga dzięki swojej szybkości, lecz i tu niezbędne było podstępne działanie sił boskich. Analogicznie do tego jak Atena, przybrawszy postać Deifobosa, namówiła naiwnego Hektora

<sup>645</sup> CARPENTER 1974, 54–56.



do dotrzymania pola Pelidzie, Telefos zaplątał się w pęd winnej latorośli za sprawą Dionizosa. Achilles leczy z ran Patroklosa, co wydaje się nawiązywać do leczenia Eurypylosa przez Patroklosa w *Iliadzie*; sztuki tej miał nauczyć się od swego przyjaciela, przy czym zaznacza narrator *Iliady*, że Achilles posiadał tę umiejętność od Chejrona. Priorytetowo więc, umiejętność leczenia posiada Achilles. Wobec uświadomienia sobie omyłki, że nie zdobywają Troi, podjęta zostaje decyzja o powrocie, ale tu — jak po zdobyciu Troi — rozpętuje się burza, która rozprasza armadę. Aby więc mogło dojść do ataku na Troję, wszystko musi się wydarzyć jeszcze raz: zgromadzenie floty, wróżba Kalchasa, lądowanie pod Troją — jak zauważa Carpenter.

Mamy więc do czynienia z dwukrotnym wykorzystaniem tego samego schematu. Carpenter wnioskuje, że była to jedna historia zastosowana do dwóch miejsc. Topografia pola bitwy lepiej odpowiada, zdaniem Carpentera, obszarowi Myzji, gdzie lokowano Teuthranię. Toteż badacz ten dochodzi do wniosku, że historia ataku na Teuthranię jest priorytetowa i odpowiada eolskiej tradycji epickiej, nawiązującej do zdobywania tych terenów przez Eolów w Wiekach Ciemnych. Wyprawa przeciwko Troi reprezentuje z kolei wtórną wobec niej tradycję jońską, odpowiadającą ekspansji tego plemienia greckiego, zwłaszcza w przypadku ekspansji handlowej Miletu. Zdobywanie Teuthranii i Troi odzwierciedla więc ekspansję Eolów i Jonów na zachodnie wybrzeża Azji Mniejszej i okoliczne wyspy. Organizacja za tej wielkiej wyprawy jest pokłosiem ekspedycji połączonych sojuszem plemion Ludzi Morza, które zmierzały wzdłuż brzegów Syrii i Palestyny do Egiptu, gdzie jednak zostały pokonane wciągnięte w zasadzkę przez Ramzesa III.

Jak wspominaliśmy, najnowsze dane archeologiczne i odczytane zapisy tekstów na tabliczkach pokazują, że tereny zachodniego wybrzeża Azji Mniejszej leżały w obszarze zainteresowań państw mykeńskich, a łupieżcze wyprawy organizowane na wielką skalę nie należały pewnie do rzadkości zwłaszcza w końcowym okresie istnienia tej kultury. Zaangażowanie eposu w ekspansję na kontynent azjatycki ma więc prawo być dużo dawniejsze, niż to oceniał Carpenter. Rozważmy jednak przede wszystkim kwestię zdublowania fabuły wyprawy.

Cykl Trojański powstać miał — zgodnie z prezentowanym poglądem — ze spięcia dwóch historii wypraw, przy czym w istocie chodziłoby o powielenie jednej przez drugą i niezbyt adekwatne dostosowanie jej do nowych warunków. Punktem wyjścia jest odpowiadanie sobie istotnych faktów w historii obu wypraw. Napotykamy jednak modalne ukształtowanie tych motywów. Fakty nie są bowiem identyczne, lecz jedynie podobne. Wydaje się to zatem analogiczne do modalnego dublowania motywów wewnątrz cyklu o wyprawie trojańskiej. Należy więc rozważyć:

- 1) czy cały Cykl Trojański powstał przez dopasowanie do siebie dwóch analogicznych historii, które wcześniej były niezależne; jakby „rozszerzenie zewnętrzne”, by posłużyć się terminologią metryczną;
- 2) czy nastąpiło „rozszerzenie wewnętrzne” fabuły cyklu przez zdublowanie motywów.

Jeśli chodzi o pierwsze rozwiązanie, to z historycznego punktu widzenia, zakładającego jakąś realność historyczną jako tło fabuły eposu, jest bardzo prawdopodobne organizowanie większej liczby wypraw na zachodnie wybrzeża Azji Mniejszej. Była to bowiem strefa ścierających się wpływów królów hetyckich i achajskich. Główną rolę odgrywał w tych sporach, jak się zdaje, Milet (Millawanda). Ani wyprawa przeciwko Troi, ani przeciw jakimkolwiek innemu nadbrzeżnemu miastu, nie była jednak tak istotna, jak się jej przypisuje. To typowe dla pieśni epickich, że swoim tematem czynią wcale nie te wydarzenia, które miały największe znaczenie pod względem historycznym — najlepszy przykład *Pieśni o Rolandzie*.

Do ukształtowania cyklu, przyjmując punkt widzenia Carpentera, dojść musiało poprzez połączenie dwóch historii epickich, zbudowanych na tym samym schemacie, przy czym jedna powstała w zależności od drugiej. Wobec tego — co ustaliliśmy wyżej — jak w analogii do siebie kształtują się różne cykle (wykorzystywane bowiem do ich budowy są te same schematy), można by powiedzieć, że jest możliwe ukształtowanie się dwóch cyklów o tym samym schemacie. Czy jednak w dwa różne co do istoty sprawy cykle epickie mogły być zaangażowane te same postaci i wykorzystana taka sama przyczynowość wojny? Prawdopodobieństwo powstania dwóch tak podobnych cyklów epickich niezależnych od siebie (przynajmniej początkowo) oscyluje wokół zera.

Prawdopodobieństwo drugiego rozwiązania wydaje się zdecydowanie większe. Za dublowaniem motywów przemawia modalność ich przedstawienia, przy czym wydaje się tu obowiązywać zasada dostrzegana przez neanalityków, że pierwotne są rozwiązania o donioślejszym znaczeniu. „Cykl Teuthranii” zakłada znajomość relacji Achilles–Patroklos, a więc historii zastępstwa Achillesa na placu boju przez przyjaciela serwowanej przez *Iliadę* lub jej prototyp. Opowieść o śmierci Patroklosa wydaje się priorytetowa wobec historii jego zranienia. Ta konstatacja zdaje się przeczyć ustaleniom neanalityków o wtórności *Iliady* wobec materiału cyklicznego. Możemy na to spojrzeć jednak z innej strony.

Skopiowanie historii *Iliady* musi być na tyle stare, by wytworzyć powiązania tych wątków w opowieściach o poczynaniach synów Achillesa i Telefosa. Historia przepokupstwa Astyoche, żony Telefosa i matki Eurypylosa, wskazuje na komplementarne dopasowywanie fabuły całego Cyklu do fabuły Cyklu Tebańskiego. Albo więc Cykl Tebański traktowany był jako wzór, albo w wyobrażeniach aoidów istniał pewien wzór cyklu, do którego należało dopasowywać kolejne epizody. Podsumowując, „Cykl Teuthrański” nie był raczej priorytetowy (jak sugerował Carpenter), lecz wtórny wobec tradycji Wojny Trojańskiej, obejmującej jednak już *Iliadę* lub pra-*Iliadę*. Nacisk powinniśmy stawiać na pra-*Iliadę*. Dowodem na to, że epizod zastępstwa Achillesa przez Patroklosa jest starszy od znanej nam *Iliady*, jest wypracowanie w *Iliadzie* opowieści Fojniksa o Meleagrze z aluzyjnym zastosowaniem gry imion Kleopatry–Patroklos (sprawę tę przedstawimy bliżej w rozdziale następnym).

Mamy do czynienia z podwojeniem całego schematu cyklu: wyprawa–powrót. Nie znaczy to jednak, że wypracowane musiały być wszystkie ogniwa jego fabu-

ły. Innymi słowy, konstrukcja cyklu jest tylko ramą, w którą wpasowuje się pieśń. Cykl jest więc czymś, do czego pieśń się odwołuje. Pieśni nie przedstawiają kolejnych wypadków składających się na całość znaną jako cykl. Pieśń powiela pewien schemat znany z innych pieśni w obrębie większego znanego sobie schematu, jakim jest cykl.

W tym przypadku skopiowania fabuły wyprawy na wybrzeże azjatyckie mamy do czynienia z rozważaniem paralelnych scen, które w jakiś sposób nie mieściły się w ramach poprzedniego cyklu. Z jednej strony naturalna — jak ustaliliśmy — dla kreacji fabuły cyklicznej jest proliferacja jednego schematu w modalnej wersji dla rozbudowy cyklu. Z drugiej jednak powtórzenie schematu zastąpienia w walce Achillesa przez Patroklosa i pokonania wodza wrogów przez Pelidę jakby nie mieściło się już w ramach istniejącego cyklu. Cykl Trojański musiał być jakby zamknięty w świadomości autora pieśni preparującego dla niej osobną ramę wyprawy teuthrańskiej. Widocznie zastępstwo Achillesa przez Patroklosa było zbyt dobrze rozpoznawalnym elementem fabuły Wojny Trojańskiej, by można było ten sam schemat powtórzyć w tym samym miejscu, tzn. na chwilę przed jej zakończeniem. Te paralelne sceny, mogące składać się na jedną lub kilka pieśni, wymagały ramy konstrukcyjnej, którą zaczerpnęły z istniejącego już cyklu o wyprawie trojańskiej.

Dochodzimy zatem do konkluzji, że o ile całość fabuły cyklu poprzedza fabułę *Iliady*, o tyle sama treść *Iliady*, tzn. koncepcja zastępstwa w walce Achillesa przez Patroklosa, jest dużo wcześniejsza niż ukształtowanie się Cyklu Trojańskiego w ostatecznym kształcie. Pozorna sprzeczność, że *Iliada* stanowi wzór dla ukształtowania się *Kypriów*, które zawierają materiał pierwotny wobec *Iliady*, zostaje zatem wyeliminowana przez przyjęcie założenia, że istniała pra-Iliada, przedstawiająca substytucję Achillesa przez Patroklosa wiodącą obu bohaterów na drogę czynów heroicznych przyplaconych śmiercią. Sam ten schemat substytucji Achillesa jest wielokrotnie wykorzystywany w Cyklu i może wskazywać na to, że ta wyrafinowana konstrukcja była stosunkowo wcześnie ukształtowana w greckiej tradycji epickiej.

## Kreowanie cyklu

Z przedstawionych rozważań wyłania się obraz kształtowania się cyklu w oralnej tradycji epickiej. Reasumując, można się pokusić o nakreślenie jego schematu czy raczej modelu ewolucyjnego, z zastrzeżeniem, że nie wszystkie etapy muszą pojawiać się w danej tradycji i podobnie jak w modelu rozwoju eposu Mioletńskiego mogą obok siebie funkcjonować cechy różnych stadiów. W modelu tym szczególną uwagę zwrócimy, co wydaje się zrozumiałe, na rozwój eposu greckiego.

1. Gromadzenie pieśni wokół osoby jednego bohatera. Jako przykłady można tu przytoczyć powieści o królewiczu Marku; w tradycji greckiej: opowieści o Perseuszu, Tezeuszu, Heraklesie. Poszczególne pieśni przedstawiają różne epizody z życia bohatera i z zasady nie są z sobą powiązane.

2. Wytyczenie ramy pozwalającej ująć w całość różne opowieści o herosie. Przykład sporządzenia eposu o Gilgameszu: różne opowieści mają wspólną ramę łączącą je w jeden epos — mało spójny, wyraźnie zauważamy zestawianie różnych opowieści o jednym bohaterze. Niemniej bohater, który początkowo postrzegany jest jako utrapienie dla miasta, być może także jako źródło nieszczęść, staje się jego zbawcą i dobroczyńcą.

W tradycji greckiej pośród ogromnej liczby opowieści o Heraklesie wyodrębnia się 12 opowieści związanych wspólną ramą wykonywania 12 prac zleczanych przez Eurysteusa. O prymitywizmie tej konstrukcji świadczy poddana jednej przyczynowości sumaryczność niezależnych wyczynów. Każdy kolejny epizod wymaga tego samego uwarunkowania: Herakles wykonuje zadanie, a przerażony Eurysteus zadaje mu nowe. Wylizankę tych z natury niezależnych historii zamyka nadanie im wspólnej przyczynowości (odbywanie pokuty za mord na dzieciach) i zakończenie historii po dopełnieniu magicznej liczby 12 prac (liczba solarna).

Liczba 12 prac stanowi zarazem wyolbrzymienie typowych dla opowieści ludowych 3 czynów, których musi podjąć się bohater w jakimś celu. Przykład Homerowy: Bellerofont mający wykonać 3 zadania jest nieświadomy, że zadawane są w celu odebrania mu życia, ale za wykonanie ich zostaje na koniec wynagrodzony w sposób typowy dla baśni: ręka królowny i pół królestwa.

3. Na gruncie greckim (ale i staroindyjskim — *Mahabharata*) powstaje rodzaj cyklu, w którym pieśni są gromadzone wokół przedsięwzięcia heroicznego — polowanie na potwora/wyprawa. W swoim kształcie wyprawa zakłada udanie się na miejsce, ale i powrót (w tradycji greckiej mimo osiągnięcia celu przez wyprawę powrót jest zazwyczaj nieszczęsny). Polowanie/wyprawa zawiera nieodłączny element gromadzenia herosów. Ten sam element gromadzenia wszystkich znanych herosów na wyprawę organizowaną przez młodego bohatera pojawia się w pieśniach słowiańskich, zwłaszcza u Avdo Medžedovicia. Stanowiło to dla niego jeden ze sposobów heroicznego wyolbrzymienia czynu młodego bohatera. Zazwyczaj bohaterowie ci służą jedynie jako sztafaż dla wysiłków bohatera. W cyklu o Argonautach znajduje się dla każdego z nich rola przy usuwaniu przeszkód w podróży. Pełnią więc typową funkcję obdarzonych magią pomocników baśniowego bohatera. W cyklach wyprawy wojennej — tebańskim i trojańskim — pojawia się miejsce dla ich wyczynów w ramach walk militarnych, ale zawsze priorytetową rolę odgrywa dwóch bohaterów: Polinejkes/Tydeus oraz Achilles/Odyseus, metaforycznie przedstawianych na zasadzie współdziałania lwa i dzika.

4. Pieśni mogą być wprowadzane w obręb cyklu dzięki funkcjonowaniu wspólnej ramy formalnej: kosmicznej, boskiej przyczynowości zdarzeń. Wola Dzeusa i gniew bóstwa ogniskujący się na herosie (Hery na Heraklesie, Apollona na Achillesie, Ateny na Achajach itd.) znajduje swoją paralelę w umocowaniu wątków *Mahabharaty* w konflikcie asurów z dewami.

Powtórzenie całego schematu wyprawy trojańskiej ze wszystkimi towarzyszącymi jej okolicznościami (gromadzenie floty w Aulidzie, wróżba Kalchasa, ściągnię-

cie Achillesa itd.) jest analogiczne do powtarzania się sytuacji wyjściowej w cyklu 12 prac Heraklesa. Pieśń wprowadzana jest do cyklu w ten sam sposób. Trzeba by jednak raczej powiedzieć, że pieśniarz tak samo aranżuje okoliczności akcji pieśni.

Podstawą funkcjonowania cyklu jest opowiedzenie historii w kolejności — może to znajdować kontynuację w kolejności recytacji rapsodycznych, może też pojawiać się w „amatorskim” wykonywaniu *klea andrōn* przez Achillesa i Patroklosa, czyli przy wykonywaniu eposu w kameralnych warunkach, bez wzywania kogoś biegłego w tej sztuce.

Typowym, a na pewno prototypowym sposobem takiego przedstawienia mitu jest opowiedzenie dwóch historii: jednej umocowanej na początku zdarzeń, drugiej zaś na końcu. Priorytetowa jest historia śmierci herosa, a jej dopełnienie stanowi historia jego narodzin. W wykonaniu aoidów ustala się naturalna kolejność: najpierw początek zdarzeń, potem koniec. Obserwujemy to i w hymnie homeryckim ku czci Apollona, i w sposobie przedstawienia wojny trojańskiej przez Demodoka. Tak opowiedziany cykl nie wymagał dopowiedzeń. Mógł też być łatwo stosowany w agonach aoidycznych, o ile w ogóle o jego ukształtowaniu nie przesądziła agonistyka. Kolejny pieśniarz mógł w swoim wystąpieniu przedstawić inny mit, np. Wojny Tebańskiej, ale mógł też przedstawiać ten sam, wybierał tylko inne epizody. Inaczej więc lokalizował *archē* i inaczej obrazował finał zdarzeń. Multiplikacja tych początków i końców osiągnana była dzięki stosowaniu tych samych schematów fabuły, ale w odniesieniu do innych uczestników zdarzeń (np. Filoktet, Achilles itd.) albo w odniesieniu do tego samego bohatera podejmującego wciąż nowe wysiłki w celu ratowania towarzyszy (Achilles). W tym drugim przypadku pieśń o śmierci Achillesa zastępowana była kolejnymi wersjami pieśni zawierającymi antycypację tej śmierci, która nieuchronnie miała nastąpić po dopełnieniu się przedstawionych w pieśni zdarzeń. Jedną z takich pieśni jest *Iliada*.

5. W porównaniu z pieśniami Demodoka *Iliada* wydaje się mieć tę jedną różnicę, że mimo iż epizod jest historią końca wojny, przedstawia go w perspektywie całej Wojny Trojańskiej: i jej początku, i jej końca. Widzieliśmy jednak, że ten sposób przedstawienia nie jest zarezerwowany dla *Iliady*, lecz obecny jest także w innych eposach zwanych cyklicznymi. Mamy więc do czynienia z tendencją łączenia dwóch pieśni cyklu w jedną całość. Najprostszą tego formę ukazuje hymn na Apollona uważany obecnie za całość mimo wyraźnie dychotomicznej budowy. Za wytworzeniem się „dzieła monumentalnego” stoi zatem scalanie opowiadania przez aoidę cyklu w jedną pieśń. Sposoby na takie generowanie treści były, jak zauważyliśmy, różne: od prostego sumowania trudności, jak w różnych wersjach *Małej Iliady* (pieśniarz sumował w jednej zdarzenia znane mu z różnych pieśni), po bardziej wyrafinowane operowanie paralelizmem zdarzeń, jak w *Aithiopidzie* i *Iliadzie* (w dwukrotnym pojawieniu się problemu nowych sprzymierzeńców trojańskich utwor Homera zdaje się nawiązywać do rozwiązania funkcjonującego w *Aithiopidzie*).



# Rozdział IV

## Aluzje w relacjach pieśniarz–publiczność

### 1. Kryteria odbioru oralnego

#### Aluzyjność tekstu

Jednym z najistotniejszych wyników wcześniejszych rozważań jest konstatacja, że *Iliada* nie mogła różnić się w sposób zasadniczy od innych pieśni epickich Cyklu Trojańskiego. Poszczególne pieśni nie tworzyły też *sui generis* łańcuszka uzupełniającego raz napoczętą historię, lecz każda z nich miała swój integralny kształt pieśni oralnej. Każda ukazywała wybrany epizod cyklu w perspektywie całości fabuły. Mimo że pieśń stanowi integralną całość, osadzoną w najważniejszych momentach początku lub końca historii Wojny Trojańskiej, powiązana jest w ścisły sposób z super tekstem fabuły całego cyklu. Przedstawienie poszczególnego epizodu wymaga więc zastosowania przez autora pieśni systemu aluzji wiążących ją z fabułą cyklu. Te aluzje z kolei, wychodząc poza fabułę samej pieśni, muszą odwoływać się do znajomości wzmiankowanych faktów u słuchacza. Pieśń epicka nie funkcjonowała samodzielnie — wszystkie znane nam archaiczne greckie pieśni epickie należały do jakiegoś cyklu, a wszystkie te cykle (κύκλοι = οἰμαί) składają się na jeden wielki Cykl obejmujący całość dziejów bogów i ludzi (κλέα ἀνδρῶν καὶ θεῶν). Wykonanie jednej pieśni stanowi ożywienie całej tradycji (postulowana przez Foleya funkcja metonimii). Jednocześnie powstanie nowej pieśni epickiej uwarunkowane jest istnieniem innych pieśni formujących cykl<sup>646</sup>. Analogicznie nowe cykle epickie powstawały na wzór starych, a Cykl Trojański jest bez wątpienia najmłodszy. Z zaistniałego dla powstania *Iliady* zbioru okoliczności istotne jest wszechobecne funkcjonowanie cyklów, co oznacza nie tylko znajomość innych pieśni przez pieśniarza, ale przede wszystkim przez słuchaczy.

Stosowanie aluzji do fabuły wychodzącej poza tekst okazuje się typowe dla wykonania oralnego pieśni w tradycji greckiej. Przy czym aluzje służyły do umocnienia akcji w przeszłości mitycznej znanej odbiorcom. W niniejszym rozdziale zobaczymy, jaka jest ich ranga i znaczenie w kontekście oddziaływania pieśniarza na słuchaczy.

<sup>646</sup> SCODEL 2002, 69 wskazuje, że wypowiedź Heleny, iż bogowie wywołali Wojnę Trojańską, aby stała się w przyszłości tematem pieśni (VI 356–358), oraz stwierdzenia, że Klitajmestra stanie się przedmiotem στυγερῆ ... ἀοιδῆ 'nienawistnej pieśni' (xxiv 200), a bogowie stworzą dla ludzi ἀοιδίην ... χαρίεσσαν 'pieśń przyjemną' ku czci Penelopy (xxiv 197–198), świadczą o zdawaniu sobie przez poetę sprawy z istnienia innych pieśni o tych heroinach cyklu oraz znajomości ich u publiczności.

Niektóre aluzje były początkowo badane głównie przy próbach udowodnienia jedności dzieł Homera, do wsparcia więc swojej zasadniczej tezy wykorzystywali je unitaryści. Neoanalitycy też byli unitarystami, skoro *Iliada* powstać miała jako świadome naśladownictwo wcześniejszych utworów, lecz dla nich badanie aluzji to jak „rozwiercanie dziur”, przez które widać było rekonstruowany materiał stanowiący jej wzorzec. Jeszcze ważniejsze nawet było dla nich wykazanie wtórności autora *Iliady* w odniesieniu do mocniej tkwiących w tradycji pierwowzorów.

Inną rolę — umiejscowienia utworu w strumieniu powszechnej narracji epickiej zaczęli zauważać niektórzy przedstawiciele teorii oralnej w latach 80. XX w. Nowe horyzonty otworzyła jednak dopiero książka Laury M. Slatkin *The Power of Thetis: Allusion and Interpretation in the Iliad* (SLATKIN 1991). Slatkin analizuje rolę Tetydy w *Iliadzie*, która okazuje się nieporównanie większa, niż zazwyczaj przyjmowano. Aluzyjny charakter wypowiedzi dotyczących działania matki Achilleusa wskazuje na odwoływanie się autora do wiedzy słuchaczy o mitach związanych z przeszłością bogini<sup>647</sup>. Badaczka w przekonujący sposób wykazuje, że pieśniarz odnosił się i do historii śmierci Achilleusa zawartej w *Aithiopidzie*, i do teogonicznego zespołu mitów znanych z Hezjoda, w których Tetyda jest ofiarą małżeństwa ze śmiertelnikiem, mającego być remedium na złowieszczą przepowiednię dotyczącą jej syna. Szczególna rewerencja, z jaką traktują ją Dzeus i inni bogowie, wynika z zagrożenia narażenia się na gniew Tetydy. Przeżywana przez nią żalność (ἄχος) może przybrać formę zemsty o globalnej sile destrukcyjnej, analogicznej do tej, którą przejawia Demeter w hymnie homeryckim na jej cześć. Slatkin zauważa zdolność Homera do przetwarzania materiału tradycyjnego i odpowiednie modulowanie aluzji w celu wydobycia przewodnich idei własnego dzieła.

Badaczka zakłada więc u publiczności wiedzę o wypadkach, do których Homer odnosi się jedynie aluzyjnie<sup>648</sup>, nie wykorzystuje jednak tego spostrzeżenia do

<sup>647</sup> Takie rozumienie roli mitu o Tetydzie wspierającej Dzeusa w czasie rebelii Hery, Posejdona i Ateny zaproponowała LANG 1983, 149: „This story is presented in seven different passages [of the *Iliad* — K.Z.]; they make up four complementary pairs, appearing in six widely-spaced books (1, 5, 14, 15, 20, and 21). Therefore it is highly unlikely that all these references were invented separately to illuminate particular situations in the *Iliad*”. Wcześniej BRASWELL 1971, 19 widział w epizodzie wsparcia Dzeusa przez Tetydę podczas rebelii bogów innowację Homera służącą ujawnieniu motywu, dla którego Dzeus miałby pomóc teraz jej synowi. Podobnie jak sama rebelia tych bóstw została, jego zdaniem, wymyślona w tym celu, aby dać Zeusowi silniejszy motyw do działania (dla scholiów kłopotliwe było wyjaśnienie tej sytuacji, zauważają więc, że ta boska trójka wspierająca Achajów stawiałaby najsilniejszy opór spełnieniu prośby Tetydy przez Dzeusa).

<sup>648</sup> SLATKIN 1991, XV: „Korpus mitów, z których korzysta poeta, zebranych razem, konstytuuje wewnątrz logiczny i koherentny system i jako taki przystępny dla publiczności. Poeta dziedziczy jako swój repertuar system, rozległy i elastyczny dla słuchaczy, którego składniki są pokrewne w swoich różnorodnych wariantach form. Dla publiczności, która zna mitologiczną rangę każdej postaci, boga lub człowieka — nie tylko przez tę epicką pieśń, ale przez inne pieśni, epickie i nieepickie — poeta nie odczytuje mitu w całej jego rozciągłości, ale umiejscawia postać w jego wnętrzu za pomocą aluzji lub pośrednich wzmianek”. S. 109–110: „Aluzje kształtują system przywoływania [z pamięci faktów], [system] w którym każde odniesienie wytwarza nie poszczególne znaczenie (*meaning*), lecz



przyjrzenia się, jak takie aluzje mogły oddziaływać na publiczność i jak odpowiadało to intencji autora. Zazwyczaj patrzymy bowiem na dzieło Homera pod kątem celów poetyckich, jakie autor stara się osiągnąć, organizując całość fabuły. Tymczasem jeżeli przyjmiemy, że jest to wykonanie oralne, to nie mniej ważne, a właściwie o wiele ważniejsze jest bezpośrednie oddziaływanie pieśniarza na słuchaczy. Tym samym istotne jest, z jaką publicznością mógł mieć do czynienia, o jakim poziomie uwagi, empatii i zrozumienia.

Badanie aluzji wiążących pieśń epicką, taką jak *Iliada*, z cyklem nieodłącznie wiąże się z perspektywą powstania i oddziaływania tej pieśni jako utworu oralnego. Jak słusznie bowiem zauważyła Ruth Scodel, nawet jeżeli *Iliada* powstała z użyciem pisma, była przeznaczona do wykonania oralnego. Poza tym nawet jeżeli tekst został spisany współcześnie Homerowi, kopie tekstu mogły jedynie służyć pomocą wykonawcy pieśni, nie może być bowiem mowy o jakimkolwiek odbiorze czytelnym<sup>649</sup>.

Ta sama badaczka wyraża pogląd, że najlepszym przykładem badań, które nie zajmują się relacjami pieśniarza z publicznością, jest szkoła neoanalizy<sup>650</sup>.

It is hard even to understand what we agree and disagree about until we specify what we are talking about when we talk about tradition. Instead of defining tradition, Homerists tend to reify it. One form of reification operates by ignoring audiences completely and looking only at the process of composition. The school of Homeric studies known as Neo-Analysis is a particularly clear example. Scholars have imagined a Homer who modeled his narrative on earlier texts or, as oral theory became more orthodox, on earlier oral versions. Yet they have not thought much about how audiences received these parallel versions. While this neglect of the audience does not affect the validity of the arguments, it omits an important dimension essential to understanding the aesthetics of Homeric borrowing. The death of Patroclus imitates the death of Achilles in a way that is thematically important in the *Iliad*. Patroclus dies wearing Achilles' armor. When Thetis then responds to her son's grief as if she were mourning his death, these details invite even a listener who had not heard a song about Achilles' death to guess at what Achilles' death rituals must have been. There is obvious narrative profit in recognizing the parallel. However, it is hard to say whether the poet hopes for listeners who know more than he tells. For example, at the moment when Apollo knocks off Patroclus's armor, it may be an advantage to know that Apollo will also participate in the death of Achilles. However, the narrator has Hector predict Apollo's role in Achilles' death just before he himself dies (*Il.* 22. 358–60). He thus provides potential narrative pleasure, a small shock of recognition, for the hearer who only at this moment sees this particular similarity between Achilles' death and his friend's. In contrast, when Diomedes rescues Nestor, the listener who remembers that Antilochus died saving his father might be disappointed by this unpathetic imitation; yet the recollection that Nestor is traditionally rescued makes the story seem right and appropriate. Once the reception of a particular version of a typical story is at issue, it becomes clear that remembering is not an either-or activity.

sekwencję zachodzących na siebie znaczeń (*significations*) — jak echo, w którym brak oryginalnego brzmienia, ale każde kolejne powtórzenie, zostaje wyłowione i przekazane”.

<sup>649</sup> SCODEL 2002, 3. Co prawda nie znajdujemy żadnej paraleli do tego, żeby jakiś twórca oralny korzystał z zapisków, które ułatwiałyby mu wykonanie tekstu oralnego (*vide* JENSEN 1980, 4).

<sup>650</sup> SCODEL 2002, 4.

Zacytowałem tak obszerny *passus* z książki Scodel, ponieważ wszystkie przytoczone przez nią zastrzeżenia okazują się bezpodstawne właśnie wtedy, gdy przedstawimy twierdzenia neoanalityków w kontekście badania wpływu pieśniarza na słuchaczy oraz związanych z tym ich oczekiwań wobec pieśni. Ten nurt badań zapoczątkowany na dobre przez Scodel wydaje się zasadniczy dla rozumienia, czym w istocie jest pieśń oralna. Dotychczas bowiem teoria oralna ogniskująca się na analizie zastosowania języka formularnego przypominała kartezjańską mechanikę człowieka. Dla wielu badaczy oralność nie oznacza nic innego jak mechaniczne powtarzanie formułek i utartych wzorów, wskazujące bardziej na nieudolność pieśniarza i niemożność osiągnięcia przez niego poziomu panującego nad materią słowa poety. Oralność tekstu *Iliady* nie wynika jednak tylko z użycia tradycyjnego języka, który nie jest zresztą materią sztywną, lecz plastyczną, oraz tradycyjnych wzorów pieśni — nie mniej plastycznych; oralność oznacza kreowanie pieśni podczas jej wykonania, a to pociąga za sobą funkcjonowanie strategii narracji zależnej od takiego wykonania. Słaby pieśniarz może tylko odtworzyć pieśń, tak jak się jej wyuczył, natomiast im lepszy, tym lepiej potrafi wpływać na publiczność, kształtując swoją pieśń stosownie do jej oczekiwań i do umiejętności zapanowania nad nią, a nawet do narzucenia publiczności pewnych reakcji i zachowań.

## Oddziaływanie na słuchaczy

W rozważaniach nad odbiorem epiki wracamy więc chyba do tego, co było najistotniejsze dla pierwszych starożytnych refleksji krytyczno-literackich. Dla Arystotelesa nie istniała kwestia homerycka. Oceniał epikę, podobnie jak tragedię, pod względem wpływu na słuchaczy oraz mając na uwadze ich reakcje. W jego filozoficznej koncepcji teleologicznej epika stanowi stadium wstępne szczytowego osiągnięcia literatury, czyli tragedii. Oddziałuje ona bowiem na odbiorców w mniejszym stopniu niż tragedia, wywołując „litość i trwogę”. Interesują go zatem intensywność i ekonomika przeżycia estetycznego i etycznego. Nie ma wątpliwości, że chodzi mu o oddziaływanie tragedii w żywym przedstawieniu teatralnym, a nie o przeżycia czytelnika tekstu. Porównując tragedię z epiką, mógł zatem zakładać tylko wykonanie epiki w wystąpieniu rapsodycznym, kiedy recytowany tekst trafia do ucha słuchacza. Musimy przyjąć to założenie, jakkolwiek słuszne lub anachroniczne wydają się wyobrażenia Arystotelesa o takim wykonaniu, a więc i oddziaływaniu na słuchaczy.

Epoka aleksandryjska widziała w Homerze autora tekstu pisanego<sup>651</sup>. Nic więc dziwnego, że wtedy zrodziło się myślenie o autorstwie poematów, czego pokłosiem w czasach nowożytnych była ciągnąca się przez dwa wieki „kwestia homerycka”.

<sup>651</sup> NAGY 2010, 31 precyzuje ten moment jako *post-Athenocentric period*, czyli IV w. p.n.e., w którym działanie Homera jako autora określane jest już czasownikiem *graphein* ‘pisać’, a nie *poiein*, czyli tworzyć na sposób oralny.

Kwestia odbioru słuchaczy pojawia się natomiast już w pierwszej pracy Parry'ego, jego rozprawie doktorskiej o epitecie tradycyjnym u Homera, mimo że nie nazywa jeszcze postulowanej przez siebie tradycyjności stylu epickiego poetyką oralną. Dowodząc, że stały epitet odgrywa tylko rolę funkcjonalną i niezależnie od kontekstu jest jedynie ornamentacyjny, Parry stwierdza, że publiczność słuchająca barda musiała być nieczuła na znaczenie epitetu i z obojętnością przyjmować formułę jako jednolitą jednostkę znaczeniową (*essential idea*).

Parry niepotrzebnie starał się rozgraniczyć, co jest, a co nie jest elementem mającym znaczenie, ale całą swoją koncepcję formuły kształtował pod wpływem strukturalizmu. Dlatego według jego założeń znaczenie ma tylko rzeczownik. Jego głównym celem jest jednak wykazanie różnicy między stylem tradycyjnym, formułkowym a indywidualnym. Sam zauważa, że epitet uwzniośla w pewien sposób frazę (charakteryzując np. postać jako herosa), ale dla jego toku wywodów istotne jest, że epitet ma tylko takie znaczenie, niezwiązane z kontekstem. Wielu kontynuatorów jego badań podważało wartość jego koncepcji, nie godząc się na zupełny brak znaczenia epitetu, ale wystarczy, modyfikując twierdzenia Parry'ego, uznać, że to formuła jako całość ma swoje znaczenie, które do pewnego stopnia jest wspólne z innymi formułami odnoszącymi się do tej samej osoby lub przedmiotu, a do pewnego stopnia nie, np. πολύτλας δῖος Ὀδυσσεύς oraz πολυμήτις Ὀδυσσεύς<sup>652</sup> oznaczają Odyseusza i są zależne od ekonomii metrum, ale niosą w sobie także inny ładunek semantyczno-emocjonalny, inny jest związek tych formuł z tradycją epicką, która je ukształtowała.

Nawet kiedy teoria oralna została ugruntowana i rozpowszechniona w świecie naukowym, kwestia zależności tekstu od wykonawstwa pozostawała najbardziej sporna. Albert Lord przedstawił tezę, że mistrzostwo i monumentalność poematów Homerowych wynika z okoliczności dyktowania tekstu<sup>653</sup>. Zakłada zatem, że przy typowym wykonywaniu pieśni takie mistrzostwo nigdy nie zostałoby osiągnięte. Krytyka, jaka spotkała tę koncepcję, wynikała nie z obrony tradycyjnego wykonawstwa, lecz z niedowierzania, by obecny kształt *Iliady* mógł być wynikiem przypadku — jednorazowa improwizacja zakłada wiele błędów i niekonsekwencji<sup>654</sup>, które przeciwne są ocenie jednorodności kompozycji i niezwykłego przemy-

<sup>652</sup> Znaczenia odpowiednio: 'ten, który wiele wycierpiał/ten, który potrafi wiele wycierpieć boski Odyseusz' oraz 'ten, który ma wiele ukrytych zamierzeń/dysponujący podstępami'.

<sup>653</sup> LORD 1953; 1960, 148–149, 153. Badacz ten zwraca uwagę, że umiejętności dyktowania pieśniarz musi się nauczyć, gdyż odbiega ona od zwykłego trybu wykonawstwa pieśni. Spowolnienie tempa wykonania pieśni może być dla pieśniarza początkowo irytujące, ale daje mu w zamian czas na przemyślenie szczegółów swojej pieśni.

<sup>654</sup> Lord w swojej próbie analizy *Iliady* stara się wykazać, że twórca tego eposu postępuje identycznie jak pieśniarz słowiański, którego celem jest wykonanie swojej pieśni, jak potrafi najlepiej. Pieśniarz taki, jak się wydawało Lordowi, „ulegał” swojej pieśni i niejednokrotnie zmieniał przyjęte w jednej chwili plany konstrukcyjne na rzecz innych, stawiając akcenty w toku rozwoju pieśni na inne sprawy, niż to zamierzał uprzednio. Nie mamy więc do czynienia z błędami *sensu stricto*, lecz z typowymi dla wykonawstwa oralnego modyfikacjami w strukturze fabuły, czynionymi ze wzglę-

ślenia szczegółów przez autora (C. Whitman, A. Lesky). Koncepcja Lorda zdawała się w nowy sposób wracać do stanowiska analityków, dla których kompozycja poematów Homera była przypadkowym, często wadliwym zlepkiem niepasujących do siebie elementów. Nawet syn Parry’ego Adam opowiedział się za spisaniem dzieła przez samego autora, przemawia bowiem za tym — jego zdaniem — niespotykana w „twórczości ustnej zwartość kompozycyjna tych dzieł i ekonomia środków artystycznego wyrazu, wolna od wpływu na reakcję słuchaczy”<sup>655</sup>. Doskonałość *Iliady* postrzegana jest jednak chyba zanadto według naszych standardów oceny. Mechaniczność języka poezji oralnej skłania badaczy do wniosku, że pieśniarz nie dba o szczegóły swojej narracji, które mogą mieć pogłębioną wartość kontekstualną lub wpływać na ustalanie znaczeń w dłuższym ciągu narracji. Przyjmowanie takiego założenia wydaje mi się prowadzić nasze obserwacje w niewłaściwym kierunku.

Morrison wykazał<sup>656</sup>, że niekonsekwencje w przestrzeganiu zapowiadanego porządku narracji należy odczytywać jako świadome zabiegi autora wprowadzającego odbiorcę w błąd. Wiele bowiem zapowiedzi wypadków przyszłych nie znajduje realizacji w toku dalszej narracji bądź realizowanych jest później lub inaczej od sugerowanych wcześniej. Przez wieki postrzegano te rozbieżności jako błędy autora, najchętniej wykorzystywane w argumentacji pluralistów jako dowody na wielość autorów eposu. Pieśniarz nie tyle więc błądzi pośród mnogości możliwości ukształtowania swojej pieśni, ile celowo i świadomie w niej kluczy, być może zarzucając niejeden wątek, a dorzucając inny, kierując się przede wszystkim celami swojej pieśni, czyli tym, co chce w niej osiągnąć, ale też nie tracąc z oczu całości kompozycji, w czym pomaga mu wykorzystywana w skali makro kompozycja pierścieniowa. Można by zaryzykować porównanie, że w żywiole żywego słowa Homer czuje się jak ryba w wodzie, doskonale panując nad jego rygorami i — paradoksalnie — nad swobodą, wynikającą z nieograniczonych wręcz możliwości multiplikowania treści.

Prześledzenie sposobów wykorzystywania przez pieśniarza różnorodnych aluzji do fabuły epickiej wykraczającej poza przedstawianą pieśń pozwoli na pełniejszą ocenę kunsztu poetyckiego autora *Iliady*. Zanim jednak do tego przejdziemy, niezbędne jest zastanowienie się nad sytuacją wykonawczą epiki greckiej okresu archaicznego i — na ile to możliwe — wcześniejszego.

## Pieśniarz

Pierwsze zagadnienie, jakie się pojawia w tym względzie, to pytanie, czy każdy pieśniarz tak samo panuje nad materią swej pieśni cyklicznej, jak to czynią auto-

---

du na to, co w danej chwili wydało się pieśniarzowi ważniejsze lub warte uwypuklenia. *Exempli gratia*, kiedy Atena powstrzymuje rozsierzonego Achillesa przed zabiciem Agamemnona, obiecuje mu wynagrodzić jego opanowanie trzykrotnie „cennymi łupami”. Poeta wyraźnie później zapomina o takim kształcie akcji, koncentrując się na sytuacji i postawie Achillesa.

<sup>655</sup> PARRY 1966, 214.

<sup>656</sup> MORRISON 1992a i 1992b.

rzy *Iliady* i *Odysei* oraz w wyimaginowanym, być może wyidealizowanym, obrazie pieśniarz Demodok. Informacje, których dostarczają poematy Homera, każą widzieć w aoidach (*aoidoi*, l. poj. *aoidos* αἰδός) zawodowych pieśniarzy. Zrównani są z innymi rzemieślnikami (*demiourgoi*), jak wieszczek, lekarz, wytwórca włóczni, którzy mimo że obcy, chętnie są przyjmowani ze względu na swoją pożyteczność (xvii 382–387). Oznacza to, że (inaczej niż Demodok i Femios ukazani jako śpiewacy związani z dworami możnowładców) mogli oni prowadzić życie wędrownie<sup>657</sup>. Podobnie jak *guslarom* słowiańskim, często objeżdżającym okoliczne miejscowości, zwłaszcza przy okazji jarmarków lub świąt religijnych, dawało ono sposobność nie tylko prezentowania własnych umiejętności, lecz także słuchania innych pieśniarzy, a zatem wzbogacania swego repertuaru. Tym sposobem zyskiwano zresztą nie tylko nową pieśń, lecz również kształtowała się przestrzeń mityczna, przyjmująca w końcu formę cyklu. Tylko też duża znajomość takich opowieści zarówno u pieśniarzy, jak i u słuchaczy dawała sposobność do aluzyjnego odnoszenia się w jednej pieśni do innych.

Powszechnej znajomości pieśni epickich dowodzi przedstawiona u Homera umiejętność ich zaprezentowania przez amatorów. Śpiewanie pieśni przez Nauzykaę wraz z towarzyszącymi jej dziewczętami podczas gry w piłkę należałoby zakwalifikować jako wykonywanie pieśni chóralnej, w której królownie przypada rola prowadzącej pieśń (vi 101), a podobnie gdy Kalypso i Kirke śpiewają przy krosnach (v 61, x 221), możemy zakładać również jakąś pieśń liryczną. Jednak w scenie, gdy poselstwo przybywa do namiotu Achillesa, bohater ten, akompaniując sobie na formidze, opiewa κλέα ἀνδρῶν ‘sławę/sławne czyny mężów’ (IX 186–194). W tej sytuacji mamy do czynienia z pieśnią epicką lub analogiczną do niej liryką (jak pieśni Stezychora lub fr. 44 Safony) jako nośnikiem pamięci o heroicznym czynach przodków<sup>658</sup>. Andrew Dalby słusznie zauważa, że umiejętności wykonywania eposu przez Achillesa nie można traktować jako wyjątko-

<sup>657</sup> Świadectwem tego jest najprawdopodobniej opowieść o pieśniarzu Thamyrisie, który wszedł w spór z Muzami w Dorion na Peloponezie podczas podróży z Ojchalii (II 594–596). Wędrowny tryb życia Homera ukazuje również jego hellenistyczne żywoty, które choć mało wiarygodne jako źródło biograficzne, dostarczają pewnego typowego wyobrażenia o pieśniarzu. O użyteczności tego źródła *vide* NAGY 2010, 29–58, który zauważa, że mieszają się tam wcześniejsze i późniejsze koncepcje Homera, ujmujące go w kategoriach aoidy, rapsoda i pisarza. Pośród wielu paralel z innymi kultur warto przytoczyć poemat germański *Widsith*. Tytułowo *Widsith*, którego imię oznacza ‘Podróżujący daleko’, opisuje swoją wizytę jako pieśniarza na dworze króla Gotów, Eormenrica, i dworach innych królów, podczas gdy na stałe był pieśniarzem na dworze księcia Myrvingów, Eadgilsa (*vide* CHADWICK/CHADWICK 1932, 25).

<sup>658</sup> O znaczeniu terminu κλέος ‘sława’, *vide* NAGY 1974, 244–252; *cf. etiam* NAGY 1999, 102–103, który porównuje Hezjoda *Theog.* 100 κλέα προτέρων ἀνθρώπων z IX 524–525:

οὕτω καὶ τῶν πρόσθεν ἐπευθόμεθα κλέα ἀνδρῶν  
ἡρώων...

“We learn this also from the **kleos** [plural] of men of the past,  
Who were the heroes...”

wej<sup>659</sup>. Przeczy temu porównanie z wieloma innymi kulturami, w których umiejętność ta dostępna była powszechnie: wśród wojowników arabskich, japońskich, celtyckich, Wikingów, we wczesnośredniowiecznej kulturze tybetańskiej, jak też we współczesnych kulturach Afryki Wschodniej, włączając Fipa i Muhima, i pośród ludu Toda w południowych Indiach<sup>660</sup>.

Dalby z tych samych względów odrzuca zarówno twierdzenia Stephanie West, że wszyscy pieśniarze w *Iliadzie* są amatorami (wliczając Apollona i Muzy oraz dwóch śpiewaków zobrazowanych na tarczy Achillesa), jak i Charlesa Segala, według którego pieśń wojownika, czyli amatora — inaczej niż barda — mogła sprawiać przyjemność tylko jemu samemu<sup>661</sup>. Nie ma zatem powodów sądzić, by Achilles miał być nieudolnym odtwórcą pieśni epickiej, zwróćmy jednak baczniejszą uwagę na rolę Patroklosa w tym passusie, IX 186–191:

τὸν δ' εὖρον φρένα τερπόμενον φόρμιγγι λιγείῃ  
καλῆ δαιδαλέῃ, ἐπὶ δ' ἀργύρεον ζυγὸν ἦεν,  
τὴν ἄρετ' ἐξ ἐνάρων πόλιν Ἡετίωνος ὀλέσσας·  
τῆ ὄ γε θυμὸν ἔτερπεν, αἶεθε δ' ἄρα κλέα ἀνδρῶν.  
Πάτροκλος δέ οἱ οἶος ἐναντίος ἦστο σιωπῆ,  
δέγμενος Αἰακίδην ὅποτε λήξειεν αἰείδων

znaleźli go [Achillesa] czerpiącego przyjemność z gry na dźwięcznej formindze,  
pięknej, kunsztownie wykonanej, spojonej srebrną poprzeczką,  
tę wybrał sobie z łupów, gdy zdobył miasto Eetiona,  
nią cieszył serce, a śpiewał o sławnych czynach przodków.  
Patroklos natomiast sam siedział naprzeciw niego w milczeniu,  
czekając (?) na potomka Ajakosa, aż przestanie śpiewać (?).

Przedstawione tłumaczenie ostatniego wersu jest najczęściej przyjmowane, ale budzi wiele wątpliwości. Użyty w zdaniu podrzędnym spójnik ὅποτε z optatiwem stosowany jest zwykle dla wyrażenia przypadku powtarzającego się; należałoby więc go tłumaczyć ‘ilekroć, skoro tylko’. Toteż mamy do czynienia z wielokrotnym podejmowaniem i przerywaniem pieśni przez Achillesa. Zgodne jest to z ustaleniami Lorda, w trakcie bowiem wykonywania swej pieśni pieśniarz niejednokrotnie robi sobie dłuższe i krótsze przerwy dla zebrania myśli lub by dać odpocząć na chwilę głosowi<sup>662</sup>. Różnie natomiast można rozumieć czynność Patroklosa wyrażoną participium δέγμενος. Arystofanes (*Vesp.* 1222) podaje to słowo w typowym dla wykonania pieśni kontekście: ‘podjąć pieśń, czyli zacząć recytować tam, gdzie skończył poprzednik’. Mowa tu o popularnej zabawie towarzyskiej, w której na zmianę uczestnicy kontynuują śpiewanie tej samej lub różnych piosenek bądź pieś-

<sup>659</sup> Tak HAINSWORTH 1993, 37: „A genuine amateur like Achilles, or King Alfred among Danes, is rare and the verisimilitude of such representations is called into question”.

<sup>660</sup> DALBY 1998, 197–198 i 207–208; także bibliografia przedmiotu.

<sup>661</sup> WEST S. 1988, 96. SEGAL 1992, 5.

<sup>662</sup> LORD 1936. Cf. viii 87 ἢ τοι ὅτε λήξειεν αἰείδων θεῖος ἀοιδός ‘ilekroć boski pieśniarz przerywał śpiew’ (Odys ocierał łzy).

ni. Takie przejmowanie pieśni często następowało na sympozjonie. Nagy znajduje analogię takiej kontynuacji pieśni w kontynuowaniu pieśni przez rapsodów<sup>663</sup>. Patrokłowski przypada więc nie rola sługi czekającego, by wziąć od pana instrument, lub słuchacza, lecz pieśniarza potrafiącego kontynuować pieśń Achillesa w miejscu, w którym tamten przerywał śpiewanie<sup>664</sup>. Wspólne wykonawstwo pieśni nie wydaje się czymś szczególnie dziwnym<sup>665</sup>. W grę mogło zawsze wchodzić zmęczenie wykonawcy, a Achilles z Patroklosem wykonują tę pieśń jedynie dla przyjemności własnej lub ewentualnie rycerzy myrmidońskich, którzy są jeszcze obecni w namiocie (później okazuje się, że jest tam obecny jeszcze Automedont, IX 209, oraz inni towarzysze: ἔταροι, IX 658<sup>666</sup>).

Zachodzi jednak pytanie, czy wspólne śpiewanie oznacza kontynuowanie jakiejś dobrze znanej im pieśni, czy też obaj na swój sposób kontynuują znaną sobie historię.

Wydaje się, że zachowanie pary rycerzy ma związek z postępowaniem rapsodów, którzy mieli wykonywać Homera kolejno po sobie, przy czym każdy następny zaczynał tam, gdzie skończył poprzedni<sup>667</sup>. W mniemaniu powszechnym za tym stwierdzeniem kontynuowania pieśni kryją się realia wykonawcze, umożliwiające powstanie *Grosspoematen* Homera. U podstaw tych sądów leży świadectwo Eliana, *Ael.* 13, 14:

Ἵτι τὰ Ὀμήρου ἐπι πρότερον διηρημένα ἦδον οἱ παλαιοί. οἷον ἔλεγον τὴν ἐπὶ ναυσὶ μάχην καὶ Δολώνειάν τινα καὶ Ἀριστείαν Ἀγαμέμνονος καὶ Νεῶν κατάλογον καὶ Πατρόκλειαν καὶ Λύτρα καὶ Ἐπὶ Πατρόκλῳ ἄθλα καὶ Ὀρκίων ἀφάνισιν. ταῦτα ὑπὲρ τῆς Ἰλιάδος. ὑπὲρ δὲ τῆς ἑτέρας τὰ ἐν Πύλῳ καὶ τὰ ἐν Λακεδαίμονι καὶ Καλυψοῦς ἄντρον καὶ τὰ περὶ τὴν σχεδίαν καὶ Ἀλκίνου ἀπολόγους καὶ Κυκλώπειαν καὶ Νέκυϊαν καὶ τὰ τῆς Κίρκης καὶ Νίπτρα καὶ Μνηστήρων φόνον καὶ τὰ ἐν ἀγρῷ καὶ τὰ ἐν Λαέρτου. ὁψὲ δὲ Λυκούργος ὁ Λακεδαιμόνιος ἀθροῶν πρῶτος ἐς τὴν Ἑλλάδα ἐκόμισε τὴν Ὀμήρου ποιήσιν· τὸ δὲ ἀγῶγιμον τοῦτο ἐξ Ἰωνίας, ἥνικα ἀπεδήμησεν, ἦγαγεν. ὕστερον δὲ Πεισίστρατος συναγαγὼν ἀπέφηνε τὴν Ἰλιάδα καὶ Οδύσειαν.

<sup>663</sup> NAGY 1996a, 71–72. *Vide* Pl. *Hipp.* 228B, *Diog.Laert.* 1, 57. CHADWICK/CHADWICK 1932, 572 podają paralelę tego zwyczaju wykonawczego u Sasów. Poeta Caedmon (*Bede Hist.Eccl.* IV 24), póki nie otrzymał daru wykonywania poezji, nie umiał jej śpiewać jak inni, którzy kiedy zbierali się na wieczornych ucztach, pośród śmiechu i picia wina przekazywali sobie instrument strunowy i przy jego wtórce kolejno podejmowali pieśń.

<sup>664</sup> HAINSWORTH 1993, 88 *ad v.* 191: „Patroklos is simply listening to Achilles, perhaps with the implication that he would take up the song where Achilles left off”.

<sup>665</sup> *Ibidem*: „There are many ways of performing heroic song, including the employment of two singers, but the only one described in Homer is that of the solo singer, *Od.* 1.325ff, 8.62ff., 8.499ff., 17.518ff”.

<sup>666</sup> Wspomniani są wtedy również słudzy δμῳαί, ale z ich uwagą wykonawca nie musi się liczyć.

<sup>667</sup> Pl. *Hipp.* 228B, *Diog.Laert.* I 57. FORD 1992, 114–115 podobnie widzi w opowiadaniu Odyseusza o swych losach kontynuację pieśni Demodoka na jego temat. Raczej za nadinterpretację z jego strony należy uznać sugerowanie, że odzwierciedla to typową rywalizację w agonie wykonawczym poezji epickiej. Jeżeli jednak zestawimy te prezentacje Demodoka/Odysa ze sceną w namiocie Achillesa, istotnym podobieństwem jest przerywanie pieśni przez nich obu. Jak widać, taka przerwa może, ale nie musi wiązać się ze zmianą wykonawcy, co jest zupełnie zrozumiałe wobec praktyki pieśniarzy słowiańskich.

Starożytni bowiem śpiewali kiedyś pieśni Homera w oddzielnych partiach: na przykład tę nazywaną „Walką przy okrętach”, „Doloneję”, „Aristeję Agamemnona” i „Katalog okrętów”, jak również „Patrokleję”, „Okup”, „Igrzyska ku czci Patroklosa” i „Złamanie przysiąg”. Te były w miejsce Iliady. Natomiast w miejsce drugiego utworu były: „Wydarzenia w Pylos” i „Wydarzenia w Lacedemonie”, „Grotą Kalypso”, „Wydarzenia opodal Scherii”, „Historie opowiedziane Alkinoosowi” „Kyklopeja” „Nekyja”, „Historia Kirke”, „Kąpiel (Pranie)”, „Zabicie zalotników”, „Wydarzenia na wsi” i „Wydarzenia u Laertes”. Później Lacedemończyk Likurg był pierwszym, który przywiózł do Grecji zebraną poezję Homera. Ładunek ten przywiózł z Jonii, gdy był w podróży. W późniejszym czasie Pizystrat zebrał je razem i przedstawił jako Iliadę i Odyseję.

Herodot cytuje *passus* VI 289–292, zaznaczając, że należy on do Διομήδους ἀριστεία, podczas gdy w tradycyjnym podziale na księgi aristeję Diomedesa nazywana jest księgą V<sup>668</sup>. Może to świadczyć o tym, że pieśń Homera składała się w wykonaniu oralnym z takich odcinków narracji, niezależnych od późniejszego podziału na księgi, które w kolejności wykonywali występujący po sobie rapsodowie<sup>669</sup>. Stosowanie tej kolejności mogło wpłynąć na ukształtowanie się późniejszego wyobrażenia, że w Atenach Pizystrat albo Solon, a w Sparcie Likurg mieli uporządkować rozproszone wcześniej pieśni Homera<sup>670</sup>.

Gregory Nagy w swojej koncepcji ewolucji kształtowania się tekstu poematów Homera (*an evolutionary model for the making of Homeric poetry*) wskazuje, że uporządkowanie epizodów poematów Homerowych wynika ze stabilizującej się tendencji do równoważenia epizodów wchodzących w ich skład<sup>671</sup>. Śladem tej wcześniejszej dysproporcji tematów jest, zdaniem Nagya, „priorytet tematu Achillesa w tradycyjnych narracjach o Wojnie Trojańskiej kosztem tematów uwznioślających epickie czyny innych bohaterów pod Troją”<sup>672</sup>. Nagy demonstruje również, jak przekazy o „zszywaniu” przez rapsodów, czyli dosłownie „zszywaczy”, poszczególnych pieśni Homera w rapsodię z jednej strony są elementem metaforycznego obrazu kreacji pieśni oralnej (analogie do metaforycznego obrazu tkania i ciesiołki), z drugiej strony stanowią odbicie mitu o nagłym, jednorazowym stworzeniu poematów Homera<sup>673</sup>. Tymczasem rzeczywistość ustalenia się kolej-

<sup>668</sup> Podobnie Arystoteles *Poet.* 1455a2 przywołuje viii 521 nn. jako zawarte w Ἀλκίνοῦ ἀπόλογοσ, która zaczyna się dla nas księgą ix.

<sup>669</sup> Nazw epizodów, a nie numerów ksiąg, dostarczają wszystkie najwcześniejsze przytoczenia fragmentów Homera: Hdt. II 116; Thuk. I 9, 4 i I 10, 4; Pl. *Crat.* 428C, *Ion* 539B, *Rep.* 614B; Arist. *Poet.* 1454B30, 1455a2, *Rhet.* 1417a13. Dyskusja na temat podziału utworów na księgi *vide* JENSEN 1999.

<sup>670</sup> Likurg: Plut. *Lyk.* 4; Pizystrat: Hdt. 7.6.3, Cic. *De orat.* 3. 137; Hipparch: Pl. *Hipp.* 228B; Solon: Diog. Laert. 1. 57. O mityczności postrzegania takich szczególnych dla kultury utworów jako rozproszonych i nieuporządkowanych i w cudowny sposób zebranych razem, NAGY 1996b, 48–51.

<sup>671</sup> NAGY 1996b, 52: „the evolution of ancient Greek epic involved a progression from uneven weighting toward even weighting”. Paralełę stanowi zwyczaj wykonywania pieśni w pewnej kolejności przez Apaczów w rytuale Changing Woman, *ibidem*, 53.

<sup>672</sup> *Ibidem*, 53.

<sup>673</sup> *Ibidem*, 55–61. Testimonia: Scholia ad Pi. 2.1d (powołujące się na autorytet Dionizjosa z Argos, IV/III w. p.n.e.), Scholia ad Dion. Thrax, Codex Venetus 489.



ności tematów w poematach Homera to wielokrotność wykonań w ciągu długiego czasu<sup>674</sup>.

Taka koncepcja ustalania się kolejności epizodów *Iliady* i *Odysei* wyklucza jednak, jak się wydaje, jednoosobowe autorstwo tych utworów. Co gorsza, ukazuje je jako zbiór pieśni. Tymczasem — jak przedstawiliśmy wcześniej — struktura obu tych poematów odpowiada strukturze pojedynczej oralnej pieśni epickiej<sup>675</sup>. Z kolei poszczególne epizody zawarte w *Iliadzie* nie prezentują takiej budowy, a więc nie można ich traktować jako osobnych pieśni. Jeżeli więc poszczególne epizody *Iliady* i *Odysei* były wykonywane oddzielnie przez poszczególnych rapsodów, świadczy to o rozdrobnieniu już istniejącego dzieła, a nie o scaleniu go z pewnej liczby luźnych wcześniej elementów. Podział jednolitego utworu, jakim jest *Iliada* lub *Odyseja*, musi być bez wątpienia wtórny, choć sposób wykonywania epizodów w kolejności odpowiadać może tradycyjnemu wykonawstwu eposu.

Nie mamy pewności co do tego, czy przedmiotem wykonawstwa rapsodów na Panatenajach były tylko znane nam utwory Homera, jak sugerowałoby wspomniane świadectwo Eliana. Wykonywanie Homera może bowiem oznaczać wykonywanie pieśni epickich Cyklu Trojańskiego, a nawet Tebańskiego, skoro Homerowi przypisywane były również *Kypria* i *Tebaida*, czy eposu o czynach Heraklesa, skoro przypisuje mu się autorstwo *Zdobycia Ojchalii*. Tak jak w przypadku nieadekwatności zastosowania pojęcia fragmentu do pieśni Demodoka (skoro wykazaliśmy, że w *Odysei* sugerowane jest wykonawstwo integralnych pieśni epickich), tak samo w wykonawstwie rapsodycznym pieśni Homera, przynajmniej w początkowym okresie, mogło chodzić o wykonanie w pewnej kolejności integralnych pieśni składających się na Cykl, czyli całą fabułę wojny. Model Nagya jest zatem adekwatny do okresu wcześniejszego, kiedy to kreował się cykl, a nie poemat taki jak *Iliada*. Testimonia antyczne, przedstawiając faktyczne wykonawstwo podporządkowane zasadzie następstwa, poddane jednak interpretacji w micie o wprowadzeniu do pieśni porządku przez prawodawców/mędrców: Solona, Likurga, Pizystrata<sup>676</sup>, wprowadzają w błąd: zasada, która obowiązywała już wcześniej, została wykorzystana do przedstawiania monumentalnych dzieł Homera.

Jak to przedstawiono w rozdziale I, obowiązywać mogła przy tym zasada względnej chronologii: przywoływane mogły być kolejne epizody Cyklu. Tę pier-

<sup>674</sup> *Ibidem*, 54: „Once the sequencing of Homeric »episodes« becomes a tradition in its own right, it stands to reason that any cross-referencing from one episode of the sequence to another will also become a tradition. It is from a diachronic perspective that I find it useful to consider the phenomenon of Homeric cross-references, especially long-distance ones that happen to reach for hundreds or even thousands of lines: it is important to keep in mind that any such cross-reference that we admire in our two-dimensional text did not just happen one time in one performance — but presumably countless times in countless reperformances within the three-dimensional continuum of a specialized oral tradition”.

<sup>675</sup> W jakiś sposób zbliża to Nagya do koncepcji Karla Lachmanna, uznającego *Iliadę* za zbiór 18 pieśni-ballad oddzielnie skomponowanych przez różnych poetów.

<sup>676</sup> NAGY 1996b, ch. 3.

wotną formę ustalania chronologii obserwowaliśmy w prezentacji kolejnych pieśni Demodoka: pieśni cyklu ogniskowały się wokół początku i końca fabuły cyklicznej. Pieśń łącząca się z końcem fabuły nawiązywała też w jakiś sposób do pieśni związanej z początkiem (u Demodoka był to problem rozwiązania konfliktu o status zdobywcy Troi na rzecz Odyseusza). Każdorazowo mogły to być zatem różne epizody, kreowane często na podobieństwo innych. Ta proliferacja epizodów musiała jednak wywołać potrzebę nałożenia porządku dla fabuły całości, którą z czasem nazwano cyklem. Jeżeli jednak pieśni cyklu, jak to staraliśmy się wykazać wcześniej, przedstawiały epizod w perspektywie całej Wojny Trojańskiej, oznacza to, że zachowywały pewną niezależność prezentacji, natomiast ten typ prezentacji, w jakim przedstawiane by były razem w pewnej kolejności, byłyby związane ze szczególnymi okolicznościami wykonania, np. podczas wielkich uroczystości, analogicznych do Panatenajów. Niemniej niezależność takiej pieśni ukazującej epizod w perspektywie całej wojny wynika z wcześniejszego, to znaczy obecnego w tradycji, ukształtowania przestrzeni cyklu. Zasada następstwa wydaje się zatem głęboko zakorzeniona w greckiej tradycji epickiej<sup>677</sup>. Możemy mówić o kontynuowaniu wykonawstwa według tej zasady na uroczystościach panatenajskich w agonie rapsodycznym.

Taka zasada porządkowania materiału mogła zostać zachowana, kiedy znana nam *Iliada* przestała być traktowana jako jeden z utworów o Gniewie Achillesa. To prawdopodobnie na uroczystościach panatenajskich *Iliada* przyjęła status podstawowej pieśni o Gniewie Achillesa. Jednak brak przedstawienia w niej bezpośrednio śmierci tego bohatera wpłynął na to, że w tradycji panhelleńskiej musiała zostać zachowana inna pieśń — jej funkcję pełniła w Cyklu *Aithiopida*.

Etap dysproporcji epizodów w prezentacji eposu jest w tradycji greckiej wyraźnie widoczny. Nie ogranicza się do dominacji tematu Gniewu Achillesa. W przypadku innego bohatera Cyklu — Odyseusza — pieśń o jego powrocie zepchnęła w cień inne epizody związane z tą postacią, bez wątpienia ważniejsze z perspektywy fabuły całego cyklu. Układają się one w pary wynikające zapewne z przedstawionego pierwotnego sposobu prezentowania epizodów eposu. O ile bowiem możemy jeszcze zakładać, że epizod I pieśni Demodoka z początku wojny mógł stanowić innowację poety *Odysei*, o tyle epizody zawarte w streszczeniach *Kypriów* mamy pełne prawo oceniać jako tradycyjne. Tymczasem dostrzegamy tam dwa związane z tą postacią, które są z sobą wyraźnie skorelowane: 1) udawanie szaleństwa przez Odysa i zdemaskowanie go przez Palamedesa oraz 2) zemsta Odyseusza na Palamedesie. W pierwotnej prezentacji eposu ta treść mogła być wyrażana w dwóch następujących po sobie pieśniach<sup>678</sup>. Podobnie odpowiadającą sobie parą epizodów,

<sup>677</sup> Zgadza się to ze stanowiskiem NAGYA 1996b, 54–56, że nie należy robić istotnej jakościowej różnicy między aoidem a rapsodem.

<sup>678</sup> Nazwanie siebie przez Odyseusza w *Iliadzie* ojcem Telemacha (II 260, IV 354) nie musi wskazywać na znajomość fabuły *Odysei* i roli, jaką odgrywa w niej Telemach (Arystarch Arn/A), lecz na znajomość epizodu udawania szaleństwa, które wykryte zostało przez położenie przed pługiem niemowlęcia-Telemacha. Telemach jest tym, który decyduje o udziale Odyseusza w wyprawie.

które lokować można na początku i w końcu fabuły cyklicznej, jest 1) pozostawienie Filokteta na Lemnos i 2) sprowadzenie go pod Troję, gdzie zabija Parysa<sup>679</sup>.

Nasze wyobrażenia o tym, jak aoidowie/rapsodowie wykonywali kolejne pieśni na wielkich uroczystościach religijnych, należy zatem zweryfikować. Pieśniarze nie opowiadali raczej kolejno o poszczególnych epizodach pod Troją. Przeciwnie, zamykali swą opowieść w dwóch kluczowych kwestiach: znajdując miejsca, które identyfikowano jako początek i koniec zdarzeń. Przyjmuje to ramę cyklu opowieści, czyli całości historii mitycznej. W takim mechanizmie wykonawczym poznamy przyczynę prezentowania epizodu w perspektywie całej Wojny Trojańskiej. To samo dotyczyło zapewne przedstawiania pieśni z innych cykliw epickich. W początku i końcu historii pieśń znajduje swój punkt zaczepienia w ten sposób, że opowiadany epizod prezentuje albo przyczynę zdarzeń w kontekście tego, co one w przyszłości przyniosą, albo najważniejsze wydarzenie w działalności boga lub herosa, mając na uwadze początek, który doprowadził do takiego stanu rzeczy. W micie heroicznym, jak już zauważaliśmy, priorytetową rolę odgrywa historia śmierci herosa, natomiast historia jego narodzin wytworzyła się wtórnie. Pierwotnie kierunek powstawania takich historii był zatem regresywny: historia początku wytwarzana była wtórnie. W rozwiniętej tradycji epickiej rzecz mogła wyglądać podobnie. Opowieść o pokonaniu Parysa przez Filokteta została zapewne uzupełniona przez skonstruowanie historii wyjaśniającej nieobecność tego bohatera pod Troją. Został tu wykorzystany model fabuły, w której bohater ten był na początku wyprawą jej członkiem, ale z pewnych względów od niej odstąpił lub został zgubiony po drodze. Problem ze zdobyciem Troi pojawia się bowiem w pieśni jako nowy. Łuk Parysa powstrzymuje Achajów od zwycięstwa i pojawia się w pieśni jako „nowa” przeszkoda, bo uwzględniana w wykonywanej pieśni (nie ma więc znaczenia, że Parys przebywał tam ze swym łukiem od początku). Pokonanie takiej przeszkody wymaga nowych sił reprezentowanych w eposie przez młodego wojownika, z racji wieku zazwyczaj niebiorącego dotąd udziału w walce. Trzeba go więc na wojnę sprowadzić. Ten pierwotny model został przekształcony w Cyklu Trojańskim zarówno w przypadku Filokteta, jak i Achillesa, którego w micie trojańskim Achajowie sprowadzają niejako zawczasu, przy organizacji wyprawy<sup>680</sup>.

<sup>679</sup> Taki układ treści znajdujemy również w uznawanym za najstarszy z hymnów homeryckich *Do Apollona*. Ma on strukturę wyraźnie dwuczęściową (obecnie przeważa pogląd, że stanowi on jedność kompozycyjną, *vide* MILLER 1985), przy czym pierwsza część opowiada o narodzinach boga na Delos, a druga o założeniu przez niego wyroczni pytyjskiej. Mamy więc opowieści, które lokować możemy na początku i na końcu epickiej narracji o czynach tego boga.

<sup>680</sup> Achilles jest niezbędnie potrzebny mimo młodego wieku. Nieobecność bohatera, kiedy powstaje dla zbiorowości epickiej problem nie do pokonania, przybiera w eposie greckim postać gniewu wstrzymującego bohatera od walki. Gniew ten, jak zauważaliśmy, stanowi konsekwencję klątwy bądź wyroczni uderzającej w bohatera. Wytworzenie się tego kompleksu wątków wywołane jest zapewne organizowaniem pieśni wokół tematu wydłużającej się wojny/oblężenia, gdzie trudno byłoby angażować nieustannie nowe postaci do dokonywania czynów heroicznych, i schematu cyklu wykorzystującego względnie stałą liczbę głównych bohaterów.

Taki stan rzeczy wpłynął zapewne na wytworzenie się sugerowanej przeze mnie prezentacji greckiego eposu. Można też zauważyć, że taki rodzaj wykonawstwa starający się uchwycić początek i koniec zdarzeń bynajmniej nie mógł być zastrzeżony do przedstawiania eposu na wielkich uroczystościach. Tak samo musiał być prezentowany w kameralnym gronie, czego dowodzi choćby wykonywanie przez Demodoka pieśni o początku i końcu Wojny Trojańskiej.

Ten specyficzny typ prezentacji fabuły mitycznej daje wiele okazji do aluzyjnego ukształtowania swojego utworu przez pieśniarza. Pojedynczy epizod trudno też przedstawić bez odnoszenia się do całości fabuły mitu. Skoro pieśń nawiązywała do pieśni poprzedzającej, przy następczym wykonawczym pieśniarzu musiało to sprzyjać kreowaniu narracji w duchu agonistycznym. W scenie z IX księgi Achilles z Patroklosem nie musieli rywalizować z sobą, po prostu kontynuują znaną sobie narrację epicką. Problem ten nie pojawiał się w wypadku wykonania amatorskiego, lecz w wykonawstwie profesjonalnym. W agonie śpiewaczym jeden pieśniarz mógł przedstawić, jak to było z Filoktetem pod Troją, inny w reakcji na to, jak to było z Odyseuszem i Palamedesem, a jeszcze inny, jak to było z Achillesem. Przedstawianie tych historii, opierając się na tych samych wzorach, wydaje się naturalne. Nietrudno też w takim wypadku o nawiązywanie w pieśniach relacji do innych opowieści.

Stosowanie zatem przez pieśniarza aluzji do innych pieśni wydaje się ważnym zabiegiem wykorzystywanym przez profesjonalistów do ulepszania swojej pieśni. Pieśniarz stara się zaciekawiać swoją publiczność, poruszając się między tym, co im znane i co nieznanne. Nawiązania do innych pieśni mogą wynikać z odnoszenia się pieśniarza do swojego poprzednika, ewentualnie poprzedników w prezentacji eposu. Aluzje nie służyły jedynie ubarwianiu narracji, lecz pozwalały wpływać pieśniarzowi na uwagę słuchaczy.

W *Odysei* obaj pojawiający się tam aoidowie przedstawieni są jako wartościowi profesjonaliści. Pochwałę Demodoka, która padła z ust Odyseusza, już omawialiśmy, ale nie od rzeczy jest przypomnieć, że o waloryzacji pieśniarzy świadczy fakt, że podczas mordu zalotników Odys pozostawia przy życiu jedynie Femiosa, nakłaniając ucha do jego prośb (xxii 330–380). Oczywiście możemy brać pod uwagę rodzaj pochwały własnej wartości autora *Odysei*, który prezentuje coś w rodzaju solidarności zawodowej, chwaląc ożywione przez siebie postaci śpiewaków. Ważniejsze jednak wydaje mi się odpowiedzenie na pytanie, w czym mogła być postrzegana wartość profesjonalnego pieśniarza. Zwróćmy uwagę na dwa aspekty takiej oceny:

1. Ważna jest obfitość pieśni w repertuarze aoida, pozwalająca identyfikować go jako kogoś gromadzącego wiedzę. Ta wiedza postrzegana jest jako znajomość faktów, które mogą stać się przedmiotem opisu: Femios „zna wiele/ czynów bogów i ludzi” (i 337–338)<sup>681</sup>. Inni pieśniarze wyrażają to bardziej ogólnie: pieśniarz po-

<sup>681</sup> Zdaniem FORDA 1992, 47 nn. przedmiotem epiki jest przeszłość, na którą składają się dokonania bogów i ludzi. Przy wykonaniach przestrzegano kolejności: epos o herosach *oimē* był poprzedzany przez proojmion przedstawiający genealogię i przedsięwzięcia bogów. Zachowywano w ten sposób właściwe następstwo zdarzeń, gdy po wcześniejszych chronologicznie sprawach boskich

siada wiedzę o „wszelkich rzeczach, mądrościach” (Hes. fr. 320, 1 M--, fr. 306 M--, *H Herm.* 484)<sup>682</sup>. Ford za Nagyem widzi tę „wszechwiedzę” pieśniarzy w kontekście panhellenizacji. Bez wątpienia gromadzenie większej liczby pieśniarzy w jednym miejscu sprzyja kumulowaniu i zazębianiu się materiału mitycznego pieśni. Ale jak na to wskazywałem wyżej, proces ujednolicania fabuły mitycznej i gromadzenia jej w cykle musiał być dużo wcześniejszy. Istotny jest tu jednak przede wszystkim udział ilościowy pieśniarza w wiedzy o przeszłości. Nie jest ona bowiem równowartościowa. Formuła zastosowana do *oimē*, z której zaczerpnął I pieśń Demodok, τῆς τὸτ’ ἄρα κλέος οὐρανὸν εὐρὺν ἴκανε ‘której sława sięgała wówczas szerokiego nieba’ (viii 74)<sup>683</sup>, oznacza preferowanie tematów bardziej znanych kosztem tych znanych mniej (odwrotnie zatem niż w przypadku poetów hellenistycznych). Wiąże się to z odbiorem słuchaczy, którzy wolą słuchać historii sławniejszych, bardziej znanych, co jest psychologicznie umotywowane. Naturalną rzeczą jest predylekcja do znanego, wybieranie tematów ulubionych, ale też dowiadywanie się rzeczy o donioślejszym znaczeniu. Dlatego obserwowane przez nas wcześniej wyolbrzymienia we wprowadzeniach do pieśni starają się zwrócić uwagę słuchaczy na niezwykle rangę opowiadanych zdarzeń. W bezpośredniej rywalizacji pieśniarz stara się „przebić” innych wykonawców niezwykłością i doniosłością materii swojej pieśni<sup>684</sup>. Idzie to w parze z panhellenizacją i uniwersalizacją, gdyż pochwała czynów o zasięgu lokalnym ustępować musi pochvale czynów o zasięgu szerszym, np. wy-

następowały czyny herosów/przodków. Ta kolejność wykonania jest odpowiednia dla stylu parataktycznego. Ford uważa (s. 39), że proojmion III pieśni Demodoka zaznaczone jest sformulowaniem θεοῦ ἦρχετο ‘zaczął od boga (bogini?)’ (viii 499). Różnica między proojmion a eposem polega jego zdaniem na przyjęciu innej postawy przez pieśniarza: epos jest impersonalny, brak odniesień do publiczności.

<sup>682</sup> *Ibidem*, 69.

<sup>683</sup> Formuła ta jest kilkakrotnie zastosowana w *Odysei* do przedstawienia rozgłosu, który może oznaczać obecność postaci i jej czynów w pieśniach: ix 20 Odyseusz, przedstawiając się Feakom, określa za pomocą tej formuły swoją sławę, co brzmi jak nawiązanie do pieśni Demodoka o nim (viii 74), xix 108 Odyseusz zwraca się tak do Penelopy, xv 329 i xvii 565 określone tak zostały pycha i przemoc stosowana przez zalotników, zachodzi tu jednak znamiennej zmiana: miejsce epitetu nieba εὐρὺν ‘szerokie’ zajął unikatowy jako epitet nieba σιδήρεον ‘żelazne’; znamionować to może przedstawienie ich jako negatywnych bohaterów pieśni. W *Iliadzie* formuła ta zastosowana jest jedynie przy niezwyklej tarczy Nestora, VIII 192.

<sup>684</sup> Znaczącą paralelę możemy odnaleźć u Avdo Medžedovicia, który nadaje swoim pieśniom charakter bardziej wzniosły i emfaticzny, podnosząc często rangę przedstawianych wydarzeń. LORD 1974, 15 wykazał, że w najlepszej pieśni podyktowanej przez Avdo — *Wesele Smailagića Meho* — w porównaniu z będącą dla niej wzorem wersją Šemicia pojawia się dość istotna zmiana, którą wprowadził Avdo świadomie. Otóż młody bohater Meho w wersji pierwotnej zostaje wyprawiony do wezyra w Budzie, by ten mianował go buljukbaszą, natomiast w wersji Avdo ma on zostać alajbejem. Kiedy Lord zwrócił na to uwagę śpiewakowi, ten wyjaśnił, że do takiej nominacji bohater nie musiałby się udawać do samego wezyra ani nawet do Hasana Paszy Tiro, na którego dworze rozpoczyna się akcja pieśni — takiej nominacji mógł dokonać Mustajbeg. „A buljukbaša commanded a hundred men, but this rank was for thirty thousand. Would that be an alaybey or a buljukbaša?” — zapytuje Avdo. Lord konkluduje: „Avdo had made the song not only much more meaningful, more magnificent in its scope, but also more accurate!”. Jeżeli zestawić te zabiegi ze stylem Homera, można by

prawa jednego herosa ustępuje wobec wyprawy całej grupy herosów z całej Grecji. Przemieszczanie się z miejsca na miejsce skutkowało większą znajomością pieśni lokalnych, to z kolei wpływało na pewno na możliwość bogatszego przedstawienia sag popularniejszych. Znane jest adaptowanie przez Homera mitów lokalnych, np. epizod walki Tlepolemosa z Sarpedonem nawiązujący do walk Dorów z Rodos z Lykijczykami. Inwencji w obrębie znanych sag służy pragnienie publiczności poszerzania swej wiedzy o dalsze szczegóły. Pieśniarz wychodzi temu naprzeciw, dodając nowe epizody do wspólnego schematu, o czym pisaliśmy w rozdziale I.

2. Ford wykazuje, że celem pieśniarza nie jest oryginalność, lecz obrazowość, sugestywność (*vividness*)<sup>685</sup>. Demodok według Odyseusza tak opowiedział historię „jakby sam był tam obecny albo usłyszał od kogoś” (viii 491). Choć Odys zdaje sobie sprawę, że pieśniarza nie było pod Troją, natomiast on był naocznym świadkiem opowiadanych wydarzeń, potwierdza więc jakby prawdziwość słów pieśniarza<sup>686</sup>. Dla publiczności Homera musi to być ocena konwencjonalna. Unaocznienie opowiadanej historii wpływa na uznanie jej prawdziwości<sup>687</sup>. Obrazowość Demodoka musiała być intensywna, nie mogła ograniczać się do „suchego” przedstawienia wydarzeń we właściwej kolejności. Jest więc paralelna do stylu Homera. Autor *Odysei* zdaje się więc „reklamować” swój sposób kształtowania pieśni. Ta ocena nie musiała jednak być taka subiektywna, co najmniej równie prawdopodobne jest, że prezentuje on tu tradycyjny model kreacji pieśni mającej za zadanie wpłynąć jak najmocniej na publiczność.

Przy ocenie wartości pieśniarza istotne okazują się bardzo konkretne umiejętności. Mając olbrzymią wiedzę o przeszłości, musi on umieć w dość elastyczny sposób wyjść naprzeciw oczekiwaniom publiczności, dostosowując swoją opowieść do bieżących potrzeb. Nie mniej ważna jest umiejętność sterowania nastrojami słuchaczy lub mówiąc prościej — absorbowania ich uwagi przez wzbudzanie ciekawości.

Sztuka aoida pełni więc bardzo konkretną funkcję usługową względem słuchaczy. Pieśniarz nie różni się też w jakiś szczególny sposób od swej publiczności. Jego „porcja mięsa” podczas uczty jest niejakiim wyróżnieniem, ale przysługującym mu z racji wykonanej pracy (viii 477–481). Jednocześnie oparcie, jakie ma w Muzach, oraz przedstawianie zakresu swej wiedzy paralelnie do wiedzy wieszczków (obu

---

stwierdzić, że wyolbrzymienie poddane zostaje w obu przypadkach racjonalnej kontroli. Tej racjonalności nie możemy przypisywać każdemu śpiewakowi.

<sup>685</sup> FORD 1992, 49–56, 130. S. 53: „The delight in the tale is not the satisfaction of accuracy or communication of some higher truth but the pleasurable of a convincingly full picture”.

<sup>686</sup> Zwłaszcza jeżeli spór Odyseusza z Achillesem miał być „innovacją” Homera, te słowa bohatera mogłyby mieć za zadanie uspokojenie publiczności, jeżeli ta historia wydawałaby się im nieznaną. Tę samą funkcję wypowiedź ta może pełnić, jeżeli historia sporu jest tradycyjna, lecz mniej znana.

<sup>687</sup> FORD 1992, 62 uznaje, że tę obrazowość gwarantuje pieśniarzowi wsparcie Muzy. Według FINKELBERG 1998 Muza odpowiada za inwencyjność pieśniarza.

znane są rzeczy, które były, są i będą<sup>688</sup>) wskazują na dostrzeganie aspektu religijnego i duchowego prezentacji eposu<sup>689</sup>. Wykracza to poza praktycznie pojmowany profesjonalizm<sup>690</sup>. Ten aspekt jego sztuki wynika, jak się wydaje, z dwóch pobudek. Pieśniarz jako depozytor pamięci społecznej kumuluje w sobie wiedzę społeczności, której wydobyć ma wbrew wielu ocenom wymiar moralizatorski. Komparatystka indoeuropejska wskazuje, że poeta pełni w społeczeństwie funkcję kontrolną wobec władców, dysponując możliwością nagany ich poczynań w interesie dobra ogólnego. Z tej perspektywy powinniśmy postrzegać historię postawienia przez Agamemnona w swym domu aojda na straży Klitajmestry (iii 267–271)<sup>691</sup>. Pilnowanie przestrzegania zachowań moralnych wynika z respektowania praw boskich i z lęku przed boską karą, dotykającą całą społeczność na zasadzie odpowiedzialności zbiorowej za przewinienie indywidualne. Karanie za takie przewinienia należy do kompetencji władców, potrzebny jest jednak również nadzór nad samymi władcami, którzy właściwie pozostają w swych poczynaniach bezkarni, lecz efekt ich niewłaściwego postępowania może dotknąć nieszczęściem wszystkich. Prezentacja eposu wydaje się pozbawiona takich bezpośrednich ewokacji, niemniej epos pozostaje największym rezerwuarem społecznych wartości, a rola aojda nie ogranicza się do wykonywania pieśni jedynie epickich (na co wskazują choćby wykonywanie trenów na pogrzebie Hektora czy druga pieśń Demodoka, której towarzyszy taniec młodzieńców). Związek aojdów z bogami nie ogranicza się też chyba do przekazywania przez Muzy treści mitów/pieśni (w języku Homera „nauczania”), gwarantującego prawdziwość pieśni i sankcjonującego kreatywność pieśniarza<sup>692</sup>. Śpiewak Femios mówi, że to Muza zaszczepliła mu wszelkie wątki mityczne (θεὸς δέ μοι ἐν φρεσὶν οἴμας/ παντοίαις ἐνέφυσεν, xxii 347–348), które — jak oceniliśmy — stają się podstawą do kreacji poszczególnych pieśni. Ford ocenia, że całość prze-

<sup>688</sup> O wieszczku Kalchasie: I 70 ὃς ἦδ᾽ ἴδ᾽ ἄρα τὰ τ' ἔόντα τὰ τ' ἔσομενα πρό τ' ἔόντα 'który wiedział, co jest, co będzie i co było'; o poecie: Hes. *Theog.* 32 ἴνα κλείοιμι τὰ τ' ἔσομενα πρό τ' ἔόντα 'abym przekazywał *kleos* o tym, co będzie, i o tym, co jest'.

<sup>689</sup> Potrzebę postrzegania roli pieśniarza w głębszym religijnym kontekście jego wykonawstwa i identyfikowanie go z wieszczkiem deklarował LORD 1960, 220–221. FORD 1992, 15–16, 34–35 zgadza się z potrzebą weryfikacji współczesnych kryteriów interpretacji poezji, przyjmując głębszą podbudowę religijną eposu, ale nie zgadza się na identyfikowanie aojdy z wieszczkiem z powodu rozróżniania tych zawodów w kulturze greckiej. Niemniej jednak taka identyfikacja ma głębokie indoeuropejskie korzenie (Durante, Nagy, Burkert).

<sup>690</sup> SEGAL 1994, 140 podkreśla socjalną funkcję eposu, zauważając różnicę między aojdą a poetami późniejszego okresu, akcentującymi wyjątkową wartość swojej poezji i kreatywności: „The Homeric bard presents himself as more attuned to his audience than to the situation of composition or creation. His chief concern, one could say, is pragmatics, not poetics (which is not to say that he lacks a poetics). His Muses are the repositories of social memory rather than claiming (as Pindar, for example, will do) that he is different from or superior to his audience and thus has a right to speak with a special moral authority on his own account”.

<sup>691</sup> Cf. SVENBRO 1976, 31 nn. Niekonieczne jest zatem przyjmowanie sugestii PAGE'A 1973, że tak ważne zadanie wiąże się z wysokim statusem barda w epoce mykeńskiej, pełniącego być może funkcję znaczącego kapłana, utrzymującego kontakt z bogami.

<sup>692</sup> Ten ostatni aspekt wydobywa FINKELBERG 1998.

słości, na którą składają się wszystkie *oimai*, jest raczej przedmiotem kontemplacji bogów niż ludzi<sup>693</sup>. Znajdujemy do tego paralełę w teatrze cieni z Kerali, w którym publiczność większości przedstawień stanowią bogowie i sami artyści<sup>694</sup>. We wzmiankowanej wypowiedzi Femios stwierdza również, że jego publiczność stanowią bogowie i ludzie, xxii 346: ὄς τε θεοῖσι καὶ ἀνθρώποισι ἀείδω '[ja] który śpiewam bogom i ludziom'. Obie grupy — bogowie i ludzie są zarówno przedmiotem pieśni, jak i jej słuchaczami. Ten współudział ludzi i bogów w wykonaniu pieśni jest analogiczny do współuczestnictwa osób boskich przy ofierze i posiłku (oczywiście udział istot nadprzyrodzonych jest efektem wierzeń). Wymiaru religijnego nabiera pieśń nie tylko wtedy, kiedy wykonywana jest podczas uroczystości religijnych. Każde wykonanie zakłada „obecność” na nim bogów.

## Publiczność

Publiczność, oczywiście ludzka, jej percepcja i oczekiwania względem wykonania, są więc drugim problemem wymagającym bliższego zainteresowania.

Przy wykonaniu pieśni lirycznej w tym wczesnym stadium kultury archaicznej właściwie nie ma podziału na publiczność i wykonawcę. Mamy do czynienia raczej z wyróżnieniem z grupy jednej lub być może niekiedy kilku osób, które prowadzą pieśń, natomiast reszta odpowiada takiej osobie, zazwyczaj powtarzając rytualne lub typowe dla tej pieśni zawołania, względnie podejmując proponowane przez „przewodnika chóru” refreny lub *quasi*-refreny (tak przykładowo przedstawione są Muzy odgrywające rolę chóru ἀμειβόμενοι ὀπι καλῆ ἰσπιδιαζάουε πικρὸν γλῶσσον I 604, xxiv 24, 60). Naturalną rzeczą jest często jeśli nie wykonywanie ruchów tanecznych, to przytupywanie, klaskanie lub tym podobne zachowania. Pieśń grecka tego okresu nie różniła się bowiem wiele od tego, czego dostarczają nam badania kultur prymitywnych<sup>695</sup>. W pieśń zaangażowani są zatem wszyscy. Takie wykonanie zawiera też zapewne duży ładunek spontaniczności, wyrażanej nieradko w improwizacji. Entuzjazm udziela się wszystkim — prowadzący pieśń zaradza nim całą słuchającą społeczność. Jeżeli taka pieśń chóralna opowiadała jakąś historię z przeszłości mitycznej, prowadzący pieśń mógł identyfikować się z przedstawianą przez siebie postacią i wywoływać silne emocje u towarzyszących mu osób, dla których scena jest nie tyle odtworzeniem zdarzenia, ile jego uobecnieniem<sup>696</sup>. Podczas wykonywania epiki wydaje się, że udział publiczności ogranicza się wyłącznie do słuchania. Czy jest to jednak odbiór całkowicie bierny? Czy przedstawienie historii mitycznej w eposie nie wyzwalało u słuchaczy emocji, których nie mogliby okazywać? Wiąże się z tym również kwestia, na ile prezentowany tekst był dla nich zrozumiały.

<sup>693</sup> FORD 1992, 83: „the unity of the whole as an object of divine contemplation”.

<sup>694</sup> SCODEL 2002, 9.

<sup>695</sup> BOWRA 1962.

<sup>696</sup> NAGY 1996a stosuje termin *re-enactment*.



Ocena jakości percepcji publiczności Homera wiąże się ze zdolnością odczytania przez nią kunsztowności kompozycji *Iliady* i *Odysei*. Nieporównywalna bowiem z pieśniami bałkańskimi wirtuozeria Homera wpłynęła na odmawianie tym utworom oralnego charakteru. Scodel wyodrębniła dwa stanowiska obecne w badaniach nad rolą publiczności w kreacji pieśni epickich: 1) publiczność poezji oralnej nie ma wpływu na ukształtowanie doskonałych technicznie utworów, takich jak te Homera, np. W. Ong, K. Stanley; 2) publiczność jest szczególnie kompetentna, stając się współtwórcą poematów Homera, np. R. Martin<sup>697</sup>.

Obydwa stanowiska poddane zostały krytyce przez badaczkę. Scodel konstatuje, że wszelka publiczność jest niedoskonała, nawet ta wyrafinowana i wymagająca<sup>698</sup>. Poezja oralna nie musi też być bezwzględnie przejrzysta (*transparent*), by mogła być zrozumiana i dobrze przyjęta przez publiczność<sup>699</sup>. Nie wszystko musi być zrozumiałe dla wszystkich. Scodel zwraca uwagę, że poziom rozumienia u publiczności może być różny, ale też zauważa, że publiczność może być krytyczna wobec tego, czego słucha<sup>700</sup>.

Sceptyczne stanowisko Scodel zwraca się w znacznej mierze przeciwko częstemu identyfikowaniu publiczności Homera z wyidealizowaną publicznością w pałacu Alkinoosa. Prowadzi to do mylnego, jak sędzę, odczytywania *passusów Odysei* opisujących zachowanie słuchaczy pieśni epickich<sup>701</sup>. Publiczność słucha pierwszej i trzeciej pieśni Demodoka w milczeniu i skupieniu (z pewnością nikt nie tańczy jak przy pieśni drugiej). Ford zwraca uwagę na kontrast w odbiorze pieśni Femiosa o powrocie Achajów u Penelopy, która reaguje łzami, i zalotników, którzy czerpią z niej przyjemność. Podobnie łzami reaguje Odyseusz na pieśń Demodoka o upadku Troi, podczas gdy Feakowie dziwią się jego zachowaniu, gdyż sami czerpią z niej przyjemność. Zdaniem Forda herosi reagują inaczej, ponieważ są zaangażowani w akcję, natomiast zalotnicy i Feakowie reprezentują typową publiczność, dla której pieśń epicka oznaczała „zapomnienie smutku i niemyślenie o troskach” wedle sformułowania Hezjoda (*Theog.* 102–103)<sup>702</sup>.

<sup>697</sup> ONG 2011, 36–56; STANLEY 1993, 268–279; MARTIN 1993, 227–228. SCODEL 2002, 6: „An excellent performer must then imply a superb audience, and the Homerist easily slips from reconstructing an ideal experience into assuming that this experience was not only real but universal”.

<sup>698</sup> SCODEL 2002, 7.

<sup>699</sup> Scodel dostarcza przykładu współczesnego wykonywania w Indiach epiki Candaini opowiadanej w dwóch stylach: śpiewanym (*git*) z naciskiem na opowiedzenie historii i tańczonym (*naca*). *Naca* w przeciwieństwie do *git* zakłada u publiczności znajomość historii. Przy *git* odwrotnie. W epice *git* opowiadany może być nieznan publiczności wątek historii. Tam gdzie środkiem ekspresji jest taniec, historia musi być znana i czytelna. Przedstawienie typu *naca* mogłoby więc być, jak sędzę, analogiczne do greckiej liryki archaicznej. Stosowanie aluzji mitycznych w liryce zakłada pełną i obfitą znajomość wątków mitycznych przedstawianych *in extenso* w epice.

<sup>700</sup> SCODEL 2002, 9.

<sup>701</sup> Np. FORD 1997, 413–414; SEGAL 1994, 131 sugeruje nawet, że Homer zobrazował swojego idealnego słuchacza w osobie Penelopy słuchającej opowieści Odyseusza.

<sup>702</sup> αἴψ’ ὄ γε δυσφοροσυνέων ἐπιλήθεται οὐδέ τι κηδέων/ μέμνηται.

Obraz wykonania eposu w *Odysei* może być przez Homera archaizowany, realia jego świata bardziej być może odpowiadają sytuacji rywalizowania w agonie<sup>703</sup>. Niemniej nie może odbiegać on znacznie od rzeczywistych prezentacji pieśni epickich, zwłaszcza w kameralnym gronie, których to wykonań nie można wykluczyć. Innymi słowy, nie ma powodu wątpić, by autor *Odysei* (a również *Iliady*) nie miał okazji śpiewać dla podobnej publiczności i w podobnych okolicznościach jak opisywani przez niego Femios i Demodok.

Spółeczność Feaków stanowi jednak byt wyidealizowany pod każdym względem. Więcej o realiach wykonawczych mogą nam powiedzieć sceny rozgrywane się w pałacu na Itace. Sądzę, że atmosfera tamtejsza niewiele różni się od kafejki bośniackiej (*kafana*), w której ludzie piją, załatwiają interesy, plotkują, a czasami uważniej przysłuchują się pieśniom śpiewaka.

Przyjrzyjmy się, jak według Lorda wykonywano w Jugosławii epos<sup>704</sup>. Okazje były różne. Głównie wykonywany był przed męską dorosłą ludnością wiosek i małych miasteczek. Na wioskach, których zagrody są zazwyczaj mocno oddalone od siebie, chłopci gromadzą się w jednej z nich w przerwie prac polowych. Mężczyźni ze wszystkich rodzin zbierają się i któryś zaczyna śpiewać innym pieśni epickie. Schodzą się z różnych miejsc, jedni przychodzą wcześniej, inni później, jedni też muszą wracać wcześniej, a niektórzy mogą wytrwać całą noc. Pieśniarz musi liczyć się z tym, że słuchacze wciąż wchodzą i wychodzą i bynajmniej nie zachowują się cicho: witają się, żegnają, przynoszą ważne wiadomości oraz plotki. Może to powodować przerywanie pieśni lub nawet całkowite zamknięcie pieśniarza. Podobnie rzecz ma się w miasteczkach, ale tu ludzie schodzą się raczej w knajpach lub kafejkach niż prywatnie. Gospody są wyłącznie dla mężczyzn, obojętnie czy przeważa ludność muzułmańska, czy też nie. Mężczyźni schodzą się wieczorem. Chłopi z okolicznych wsi zaglądają na krótko, gawędzą, popijają kawę albo rakiję i słuchają pieśni epickich. Tłum jest jeszcze większy i ruch panuje jeszcze większy niż na wiosce. Są to sklepikarze, wędrowni handlarze, często bowiem gospoda jest jednocześnie zajazdem, w którym nocują. Wielu z nich jest przy okazji pieśniarzami, podróżującymi ze swymi pieśniami z miejsca na miejsce, i ci tworzą krytyczną publiczność. W niektórych większych miejscowościach, jak Bijelo Polje, Stolac, Novi Pazar, Bihać, są targi gromadzące czasowo ogromną liczbę chłopów i handlarzy. Po załatwieniu za dnia interesów część pieniędzy wydają w kafejce, zanim wrócą do wioski. Niekiedy zostają całą noc i dopiero rano wracają do domów, jeżeli interes tego wymaga. To oczywiście dobra okazja dla pieśniarza, ponieważ słuchacze mają pieniądze i nie są małostkowi, wynagradzając ich starania. Śpiewanie nie jest

<sup>703</sup> SCODEL 2002, 46. NAGY 1989, 6: „Self-references in Archaic Greek Poetry may be diachronically valid without being synchronically »true«. For example, the epic poetry of Homer refers to epic poetry as a medium that was performed in the context of an evening's feast. And yet, we know that the two epic poems of Homer, by virtue of their sheer length alone, defy this context”.

<sup>704</sup> LORD 1960, 14–17.

samo w sobie źródłem zarobkowania i utrzymania, słuchacze raczej troszczą się, żeby pieśniarz miał co pić, ewentualnie dają mu drobne kwoty, jeżeli dostarczył im przyjemnej rozrywki. Niekiedy pieśni epickie wykonywane są na weselach, a tam zamieszanie jest jeszcze większe, ponieważ goście przerywają piosenkami weselnymi, a młodzi ludzie chcą tańczyć. Wieczór jest dobrym momentem na pieśń epicką o czasach przeszłych, kiedy starsi ludzie są zmęczeni i kończy się radosne dokazywanie i plotkowanie.

Ludność muzułmańska w Bośni znajduje szczególnie sprzyjającą okazję do wykonania nawet długich pieśni epickich w czasie ramadanu, kiedy mężczyźni przez miesiąc postują za dnia, a nocami spotykają się w kafejkach, aby zabawić się i posłuchać eposów. To idealna okazja, by pieśń ciągnąć nawet do rana. Także pieśniarze mają okazję wykonać lub nauczyć się przynajmniej trzydziestu pieśni. Jeżeli pojawia się w miasteczku znany pieśniarz, karczmarz wynajmuje go niekiedy na kilka miesięcy, powstaje nawet rywalizacja o niego pośród karczmarzy, gdyż dobry pieśniarz zapewnia dobry interes. Niekiedy karczmarz po występie zbiera od gości drobne zapłaty za śpiew.

Szlachta chrześcijańska po nastaniu niewoli tureckiej straciła zainteresowanie pieśnią oralną, budując swą kulturę literacką na wzorcach zachodnich. Natomiast pośród szlachty muzułmańskiej zainteresowanie epiką oralną zauważalne było jeszcze dla Parry'ego i Lorda w latach 30. Z informacji zebranych przez Parry'ego nie wynika, żeby sami bejowie lub agowie wykonywali taką poezję, lecz przy różnych okazjach chętnie korzystali z usług pieśniarzy. Cechą charakterystyczną wszystkich okoliczności wykonawczych jest zróżnicowana struktura oraz wymiennosc publiczności.

Wymaga to od pieśniarza dużej koncentracji, żeby w ogóle mógł śpiewać. Musi go cechować talent dramatyczny i zręczność opowiadania, gdyż powinien przyciągać uwagę słuchaczy. Długie pieśni najbardziej tracą przy niespokojnej publiczności. Jeżeli pieśniarz raz zacznie historię, może mówić o szczęściu, jeśli mu się uda poprowadzić ją tak długo, żeby się zmęczyć, a żeby zarazem słuchacze mu nie przerwali. Po jakiejś przerwie może kontynuować pewne niedokończone wątki, jeśli publiczność mu pozwoli, i skończyć pieśń. Jeżeli publiczność jest mu przychylna, może znacznie rozwinąć opisy i wydłużyć pieśń. Częściej jednak zmuszony jest swoją pieśń skracać i decyduje o tym już, podejmując pieśń. Jeśli oceni sytuację źle na początku, może mu się nie udać w ogóle doprowadzić pieśni do końca. Bez względu zatem na talent pieśniarza długość pieśni zależy od publiczności. Jeżeli jakiś epos wykonywany przez większą liczbę pieśniarzy o podobnym talencie najczęściej różni się na końcu, świadczy to o tym, że koniec tej pieśni był przez nich rzadziej wykonywany.

Dla porównania przyjrzyjmy się scenie w pałacu Odysa z pierwszej księgi *Odysei*. Zalotnicy spędzają cały czas na zabawie: grają przed domem w kamyki, potem wchodzi do megaronu i uczują, po skończonej uczcie zmuszają śpiewaka, aby dalej uprzyjemniał im czas, i 151–155:

μνηστήρης, τοῖσιν μὲν ἐνὶ φρεσὶν ἄλλα μεμῆλει,  
 μολπὴ τ' ὄρχηστὺς τε· τὰ γὰρ τ' ἀναθήματα δαιτός.  
 κῆρυξ δ' ἐν χερσὶν κίθαριν περικαλλέα θῆκε  
 Φημίω, ὃς ῥ' ἤειδε παρὰ μνηστῆρσιν ἀνάγκη.  
 ἦ τοι ὁ φορμίζων ἀνεβάλλετο καλὸν ἀεΐδειν

ale zalotnikom przyszły na myśl  
 śpiew i taniec — to są bowiem ozdoby uczt.  
 herold włożył w ręce kitharę całą piękną  
 Femiosowi, który śpiewał pośród zalotników pod przymusem.  
 ten wtórując sobie na instrumencie, zaczął pięknie śpiewać

Okazuje się, że zalotnicy słuchają pieśniarza bardzo uważnie, i 325–327:

τοῖσι δ' αἰοῖδὸς ἄειδε περικλυτός, οἱ δὲ σιωπῇ  
 εἶατ' ἀκούοντες· ὁ δ' Ἀχαιῶν νόστον ἄειδε  
 λυγρόν, ὃν ἐκ Τροίης ἐπετείλατο Παλλὰς Ἀθήνη.

śpiewał dla nich przesławny aoid, a oni w milczeniu  
 siedzieli i słuchali; opiewał powrót Achajów  
 żalony, który po odpłynięciu spod Troi zgotowała im Pallas Atena.

To słuchanie w milczeniu kontrastuje ze zwykłą im wrzaskliwością, oznaczającą nieodpowiednie zachowanie, gdyż kilkakrotnie podkreśla się, że przeszkadza innym. Hałaśliwość jest typowym zachowaniem zalotników, ponieważ charakteryzuje ich występne zuchwalstwo. To słuchanie w milczeniu ocenia się jako „ukłon dla potęgi pieśni i zafascynowanie tematem pieśni Femiosa”<sup>705</sup>. Obie te oceny zawierają w sobie niejaką sprzeczność. Zainteresowanie zalotników pieśnią nie musi być wcale typowym dla nich zachowaniem. Mogła ich pochłonąć historia o „zgubnym powrocie Achajów”, ponieważ elementem tej historii jest powrót Odysa, którego wcale sobie nie życzą. Jak słusznie zauważa Stephanie West, ironia tkwi w tym, że zalotnicy znajdują przyjemność w pieśni o skutkach gniewu Ateny, podczas gdy bogini siedzi pośród nich, obmyślając zgubę im samym<sup>706</sup>. Poeta nie zauważa jednak niczego niewłaściwego w tym, że podczas pieśni Femiosa trwa rozmowa Telemacha z Mentemem, którym w istocie jest Atena. Rozmawiają półgłosem, tak by inni nie słyszeli, o czym mówią (i 156–157), niemniej dość długo rozmawiają i nie słuchają pieśni. Oczywiście ta pieśń jest jakby nieprzeznaczona dla ucha Telemacha. On dowiaduje się o powrotach Achajów od nich samych: Nestora, Menelaosa, a w końcu Odyseusza, i wtedy te historie mają pomyślne zakończenie. To w trakcie tej rozmowy Atena poleca Telemachowi udać się do Pylos i Sparty po wiadomości

<sup>705</sup> WEST S. 1988, 116: „their continued silence is to be construed as a remarkable tribute to the power of song and the fascination of Phemius' theme”.

<sup>706</sup> *Ibidem*, 116–117; DEKKER 1965, 64 nn.

o ojcu (i 284–285). Pieśniarzowi przerywa Penelopa, u której pieśń — nawet jeżeli nie dotyczy bezpośrednio Odysa — wywołuje żal za mężem. Sugeruje ona zmianę tematu pieśni, których Femios powinien znać wiele, i 337–342:

Φήμιε, πολλὰ γὰρ ἄλλα βροτῶν θελκτήρια οἶδας  
 ἔργ’ ἀνδρῶν τε θεῶν τε, τὰ τε κλείουσιν ἀοιδοί·  
 τῶν ἔν γέ σφιν ἄειδε παρήμενος, οἱ δὲ σιωπῇ  
 οἶνον πινόντων· ταύτης δ’ ἀποπαύε’ ἀοιδῆς  
 λυγρῆς, ἣ τέ μοι αἰὲν ἐνὶ στήθεσσι φίλον κῆρ  
 τεῖρει

Femiosie, przecież znasz wiele innych „lekarstw” kojących ból śmiertelników  
 o czynach mężów i bogów, które czynią sławnymi aoidowie,  
 z tych zaśpiewaj im jedno, siedząc tutaj, a zaprzestań tej pieśni  
 żalostnej, która stale dręczy moje serce w piersiach,

Przysłówek αἰὲν ‘stale, wciąż’ oznacza, że Penelopa niejednokrotnie słuchała już tej pieśni lub raczej pieśni przedstawiających te powroty. Przy okazji Penelopa wskazuje, jak powinno wyglądać właściwe słuchanie śpiewaka: w milczeniu, popijając wino. Tak też w księdze viii słucha pieśni Demodoka Odyseusz. W obronie pieśniarza staje Telemach. Tymczasem pojawienie się Penelopy sprawia, że zalotnicy zaczynają zachowywać się grubiańsko, gdyż po jej wyjściu hałaśliwie wyrażają chęć spółkowania z nią w łóżu. Telemach upomina ich, aby zaniechali wrzasku i posłuchali lepiej pieśniarza, i 368–371:

μητρὸς ἐμῆς μνηστῆρες, ὑπέρβιον ὕβριν ἔχοντες,  
 νῦν μὲν δαινύμεναι τερπόμεθα, μηδὲ βοητὺς  
 ἔστω, ἐπεὶ τό γε καλὸν ἀκούεμεν ἔστιν ἀοιδοῦ  
 τοιοῦδ’ οἷος ὄδ’ ἐστί, θεοῖς’ ἐναλίγκιος αὐδήν.

zalotnicy mojej matki, zuchwali i butni,  
 teraz jedzmy i cieszymy się, niech już nie będzie krzyku,  
 ponieważ piękną rzeczą jest słuchać aojda  
 takiego jak ten tutaj, bogom podobny z głosu.

Wywiązuje się wymiana zdań między nim a zalotnikami i nic nie wskazuje na to, by ta pieśń mogła być kontynuowana. Zalotnicy wracają bowiem raczej do pierwszej swojej myśli, czyli do uprzyjemniania sobie czasu taką pieśnią, przy której mogliby sobie potańczyć, i 421–422 (najprawdopodobniej nakazując pieśniarzowi śpiewanie czegoś innego):

οἱ δ’ εἰς ὄρχηστὺν τε καὶ ἡμερόεσσαν ἀοιδῆν  
 τρεψάμενοι τέρποντο

a oni zajęli się tańcem i pieśnią czarowną  
 i czerpali z tego przyjemność

Innym razem pasterz Melanthios wchodzi na ucztę zalotników, siada obok Eurymachia, zalotnicy wydają polecenia, by podano mu wieczerzę, a wszystko to podczas wykonywania pieśni przez Femiosa, xvii 254–263. Za chwilę na ucztę wchodzi Eumajos i Odys-żebrak, a Telemach każe ich ugościć, xvii 336 nn. Nikt nie przejmuje się występem śpiewaka.

Jak widać, różne osoby wchodzi podczas wykonywania pieśni przez aoidę, rozmawiają, przerywają śpiewakowi, sugerują zmianę pieśni i nie dbają o jej dokończenie<sup>707</sup>. Paralelizm tych zachowań do tych obserwowanych przez Parry'ego i Lorda na terenach dawnej Jugosławii jest wyraźny. Trudno tu mówić o sytuacji wykonawczej, w której możliwe byłoby powstanie poematów Homerowych. Mając to na względzie, Lord uważał, że możliwe to było tylko przy stworzeniu sztucznych w pewnym sensie warunków, w których pieśniarz mógł dyktować swoją pieśń. Lord dostrzega tu brak naturalnego dla zwykłej prezentacji bodźca ze strony publiczności, który jednak mógłby być dostarczany pieśniarzowi przez „inteligentnego skrybę” i niewielką grupę słuchaczy. Zaletą tej publiczności byłaby jej stabilność<sup>708</sup>. Z tego też względu Lord wyklucza komponowanie poematów Homerowych przy okazji świąta. Pieśni te mogłyby być tam oczywiście śpiewane, ale nigdy nie osiągnęłyby tych rozmiarów ani kunsztu. Stoi temu na przeszkodzie, jego zdaniem, charakter zgromadzonej tam publiczności<sup>709</sup>.

Takie wnioski wyprowadzał Lord ze swoich bezpośrednich doświadczeń. Nie ma jednak pewności, że powstanie tak ogromnych eposów wymagało stworzenia warunków idealnych.

## 2. Inwencja czy aluzja

Zgodnie z argumentacją Scodel nie istnieje ani pieśniarz, ani słuchacz, który znałby całą tradycję epicką. Przez słuchacza jednak pieśń musi być postrzegana jako tradycyjna. Przetwarzanie przez pieśniarza znanego sobie materiału jest dopuszczalne, ale musi być zgodne z obowiązującymi konwencjami. Potrzeba przetwa-

<sup>707</sup> SCODEL 2002, 39–40 dostrzega, że rekapitulacja wypadków początku *Iliady*, którą przedstawia Achilles swojej matce Tetydzie (I 369–392), może stanowić wyjaśnienie tego, co się wydarzyło, tym, którzy spóźnili się na performans, ewentualnie nie byli od początku dość skoncentrowani. Zwraca również uwagę, że dramatycznie przedstawiony początek pieśni mógł być trudny w odbiorze, nie wszyscy bowiem słuchacze mogli być zorientowani w wydarzeniach pod Troją i relacjach między bohaterami.

<sup>708</sup> LORD 1953, 132: „The singer is also accustomed to the stimulus of an audience, but again an intelligent scribe and a small group of onlookers can provide this stimulus”. Natomiast jako zaletę dyktowania przedstawia: „His small audience is stable”.

<sup>709</sup> LORD 1960, 153: „In some ways it seems to me that a festival would be the least likely circumstance to afford opportunity for a long song. There is too much going on at a festival. The audience is constantly distracted and is constantly moving about. A long song seriously delivered to an appreciative audience can be produced only in peace and quiet”.

rzania odziedziczonego materiału wynika nie z dążności do indywidualizmu, lecz ze szczególnej sytuacji, w jakiej znalazł się pieśniarz, najczęściej są to wymagania stawiane przez publiczność, np. proszącą o opowiedzenie historii, której pieśniarz nie zna. Analiza tekstu Homera wskazuje, że pieśniarz wplatał w fabułę wątki wykraczające poza akcję, dostosowując je do kontekstu. Scodel znajduje kompromis pomiędzy skrajnymi stanowiskami Malcolma Willcocka i Gregory'ego Nagya. Ten pierwszy uważał, że Homer przekształca materiał tradycyjny do tego stopnia (np. kształtując charaktery postaci), że można powiedzieć, iż zostały przez niego wymyślone (*inventions*)<sup>710</sup>. Homer osiąga swój cel przez dodawanie szczegółów, które nadają historii charakter paradygmatyczny, a więc służyły jako punkt odniesienia w przedstawianej sytuacji (najlepszym przykładem jest wykorzystanie przez Achilleusza historii Niobe, która jadła, mimo doskwierającego jej smutku, do namówienia Priama, by jadł). Według Nagya natomiast te dopasowane do kontekstu historie nie zostały wymyślone, lecz jedynie dobrane z obfitości tradycyjnego materiału dostępnego każdemu pieśniarzowi<sup>711</sup>. Każda historia musiała mieć kiedyś swój moment powstania, według Nagya jednak każda innowacja nierozzerwalnie związana jest z wykonaniem oralnym, a przez to również pozostaje zawsze elementem tradycji<sup>712</sup>. Scodel ocenia wydobywanie oryginalności Homera, wyznaczającej rozmiary jego wielkości, jako przejaw romantycznego estetyzmu i dlatego spotyka to stanowisko słuszną jej zdaniem krytykę ze strony Nagya demitologizującego taki obraz poety<sup>713</sup>. Modalność odziedziczonego wzoru jest cechą epiki oralnej jako takiej, ale stanowi również przejaw indywidualnych umiejętności pieśniarza. Dlatego też słuszenie stawia badaczka zarzut dokonywanym przez Nagya próbom odebrania jednostce jakiegokolwiek znaczącej roli w komponowaniu pieśni. Zasadniczą cechą wszystkich przekształceń jest dostosowanie do kontekstu narracji i wypowiedzi<sup>714</sup>.

Stan rzeczy przedstawiany przez Scodel należałoby jednak uzupełnić. Bruce Karl Braswell pokazał, że inwencyjność Homera nie ogranicza się jedynie do obserwowanego przez Willcocka stosowania mitologicznych paradygmatów<sup>715</sup>. Dostrzeżając przewijający się przez poematy wątek zobowiązania osoby, którą się o coś prosi lub czegoś od niej wymaga, wedle zasady *do ut des*. Takie „żądanie rekompensaty”

<sup>710</sup> WILLCOCK 1964; 1977. SCODEL 2002, 25.

<sup>711</sup> NAGY 1992; 1996b, 132–138; SLATKIN 1991, 115–122.

<sup>712</sup> NAGY 1996b, 19: „the here-and-now of each new performance is an opportunity for innovation, whether or not any such innovation is explicitly acknowledged in the tradition”.

<sup>713</sup> SCODEL 2002, 28: „When Nagy insists that Homer's storytelling is based in tradition and seeks to downplay the role of innovation, he is opposing that romanticization, with good reason. The ability to create appropriate variants for particular uses is one feature of Homer's art and a proof of poetic skill, but it is itself doubtless a traditional procedure. Emphasizing the innovation distorts the standards of the poems themselves”.

<sup>714</sup> *Ibidem*, 29: „Much of what some scholars call »invented« might better be called »contextually bound«”. Scodel zauważa również drugą stronę wprowadzania „innowacji”, przynoszą one bowiem jednocześnie „the dissolution of contextual bonds: the bards remove heroes from their original contexts or give one hero an exploit modeled on those of another”.

<sup>715</sup> BRASWELL 1971.

(*demand for compensation*) za wyświadczoną przysługę lub dobro stanowi skuteczne zmotywowanie takiej postaci do działania. Homer, potrzebując takiej motywacji, wymyśla ją. Obserwację Martina Westa, że w poematach homeryckich nie ma miejsca na przypadek, każdorazowo bowiem musi zostać wskazana przyczyna tego, co się dzieje, czy to w działaniu boskim, czy ludzkim, Braswell uzasadnia względami wykonawstwa oralnego: opowiadając historię, pieśniarz czuje się zobowiązany do przedstawiania przyczyn działania bohaterów w poszczególnych sytuacjach, takie też są oczekiwania jego słuchaczy<sup>716</sup>. To wszechogarniające, raczej naiwne, nadawanie wszystkiemu przyczynowości wypływa ze źródeł racjonalizmu Homera.

Jeżeli nawet niektóre przykłady podawane przez Braswella nie mogą być ocenione jedynie jako wymysły poety, jak choćby motywacja prośby Tetydy kierowanej do Dzeusa o ratowanie honoru jej synowi, gdyż wątki te stanowią obraz pewnej tradycji mityczno-epickiej, możemy stwierdzić, że do pewnego stopnia są to innowacje. Z tym że każda taka „nowa opowieść” lub „nowa jej wersja”, wersja dodająca nowe, nieznane szczegóły stanowi jedynie przekształcenie istniejącej tradycji. Zawsze też jest to nawiązanie do bogactwa tradycji wykorzystywanej zgodnie z zapotrzebowaniami narracji, a więc — jak do nazwała Scodel — kontekstualnie.

Wydobywany przez pieśniarza szczegół zmienia dawny kontekst wypowiedzi i wprowadza nowy. Spójrzmy na to także w ten sposób, że ten nowy aspekt wprowadzony przez „innowację” zgodny jest z intencją pieśniarza wydobywania w pieśni tego, co dla jego utworu jest najważniejsze. Trzecia pieśń Demodoka miała przedstawić znany z tradycji ciąg faktów dotyczących zdobycia Troi tak, aby odpowiednio wyeksponowana była postać Odyseusza. Pieśń epicka bowiem jest pieśnią pochwały jakiegoś bohatera i w tym sensie jest tendencyjna. Tę samą tendencyjność prezentuje *Odyseja* jako całość oraz *Iliada* tak przedstawiająca fakty i charakterystyki postaci, by wyeksponować w zamierzony sposób postać Achillesa, a być może i Odyseusza. Tendencyjność spojrzenia nie może być oceniona jako „innowacja” poety, lecz jako typowy element tradycji. Ona jednak zarazem zaczęła decydować o indywidualności danej pieśni! Sama pieśń dzięki temu, poruszając się po torach wyznaczonych przez tradycję, nabiera cech indywidualnych. Skoro też całość tradycji nie mogła być znana ani pieśniarzowi, ani żadnemu odbiorcy, nikt nie mógł stwierdzić, czy dany element stanowi część tradycji, czy też nie, zwłaszcza że gwarantem prawdziwości pieśni, a więc jej zgodności z tradycją, pozostaje Muza, która jest źródłem prezentowanej pieśni<sup>717</sup>.

Przykład życzenia Odyseusza, żeby Demodok zaśpiewał o jego roli w zdobyciu Troi, wskazuje, że to publiczność mogła wpływać na tendencyjność tematu pieśni. Oczywiście nie musiał to być powód jedyny. Tak mogło dziać się zazwyczaj, jednak w przypadku poematów Homera mamy chyba do czynienia już nie z zapo-

<sup>716</sup> BRASWELL 1971, 25: „The source of Homer’s casual reasoning lies, then, in the demands of his narrative art. It is a simple art which we may observe when children or unsophisticated people attempt to account for an event by going through each of the causes that led to it step by step”.

<sup>717</sup> Cf. SCODEL 2002, 31.



trzebowaniem publiczności, lecz z zamysłem poety, który mógł przecież wychodzić naprzeciw jakimś oczekiwaniom słuchaczy. Rzecz dotyczy zarówno sposobu przedstawienia postaci, jak i takich spraw, jak racjonalizowanie wydarzeń, tłumienie elementów fantastycznych i magicznych. Pieśniarz liczy się z oczekiwaniami publiczności i dostosowuje do nich swoją pieśń. Pieśń jako układ zdarzeń może być już znana publiczności, może być jednak odbierana jako nowa dzięki wydobyciu nowych aspektów akcji, podaniu znanych zdarzeń w innej perspektywie.

To ukazanie znanego przebiegu zdarzeń w nowej perspektywie odpowiadać może, jak sądzę, postulatowi Telemacha, że nowa pieśń jest pieśnią najchętniej słuchaną. Taka nowość stanowi zarazem immanentną część tradycji. To ujęcie „nowego” jako „przetworzonego starego” pozwala uznać za pozorny paradoks wprowadzanie inwencji do pieśni, której główną funkcją jest przekazywanie wiedzy<sup>718</sup>. Rzetelność wiedzy pozostaje niezmieniona, a pieśń sama może skutecznie pełnić funkcję rozrywki. Pozwala to również zdystansować się od dziwacznych hipotez, jak hipoteza Finkelberg, która stara się oddzielić sugerowane przez Homera i Hezjoda oddziaływanie pieśni na publiczność: oczarowywanie i niesienie przyjemności<sup>719</sup>. Stosownie do niej oczarowywanie przez pieśń powstaje przy nowej pieśni i różni się od przyjemności dostarczanej przez pieśń znaną, już lubianą. Dlatego oczarowywanie stanowi dla niej „incidental effect of song”. Oczarowuje zatem pieśń nowa, która pozwala na zdobywanie wiedzy. Taki efekt oczarowania przynosi więc w rozumowaniu Finkelberg pieśń Femiosa, określona przez Telemacha jako najnowsza (i 351–352) i to do tej odnosząc się, Penelopa nazwała inne pieśni „czarami” θελεκτήρια (i 337), oraz pieśń Syren zaczarowująca według słów Kirke i zapewniająca zdobywanie wiedzy wedle słów samych Syren. Pieśń Femiosa, jak zauważyliśmy, była znana już Penelopie (i 341 αἰέν), Kirke wspomina również o przyjemności, którą niosą pieśni Syren (xii 52 τερπόμενος ὄπ’ ἀκούσης). Trudno też na przykład zakładać, że Apollon zaczarowujący śpiewem Olimpijczyków, w obrazie przekazanym przez Homera (I 603–604) i Pindara (P I), miałby śpiewać jakieś nowe pieśni o rzeczach, które są jego publiczności nieznane. Także zresztą Syreny powołują się na swoją boskość, deklarując swoją wiedzę o wszystkim, co stało się na świecie. Błąd Finkelberg polega chyba przede wszystkim na założeniu, że istotne musi być zdobywanie wiedzy. W kulturze tradycyjnej ważne jest przekazywanie tradycyjnej wiedzy, nie oznacza ono odkrywania „nowego”, lecz przejmowanie „starego”, ewentualnie pogłębianie wiedzy o „starym”<sup>720</sup>. I nie oznacza to oczywiście stagnacji.

<sup>718</sup> BRASWELL 1971, 26 ocenia, że niezgodności wynikające z wprowadzania tych innowacji nie były zauważane przez publiczność.

<sup>719</sup> FINKELBERG 1998, 88–99. Podobnie nieporozumieniem wydaje się sąd, że ta ceniona pieśń „najnowsza” jest o współczesnych (EDWARDS 1987, 18: „men of his own day”). To tylko iluzja eposu, w którym pieśń na bieżąco uwiecznia sławę bohaterów.

<sup>720</sup> Wiedza, jej zdobywanie, zachowywanie i ukształtowanie jest czymś z zasady różnym w kulturze oralnej i piśmienniczej, o czym przekonuje ONG 2011, 72–75, 81–83, choć temat ten wymaga z pewnością dokładniejszych analiz.

Nowe wkrada się do pieśni nieustannie. Są one nieustannie remodelowane i przetwarzane, zachowując ciągle dawną przyswajalną dla publiczności formułę.

Kieruje to nas do podstawowej konkluzji, że *spiritus movens* pieśni epickiej, także *Iliady* i *Odysei*, jest troska pieśniarza o uwagę słuchaczy. Widzieliśmy, że nie ma powodu wyobrażać sobie publiczności Homera inaczej od tej w Serbii, Bośni czy Czarnogórze, czyli jako takiej, na którą trzeba było wpłynąć, żeby skupiła uwagę na pieśniarzu i jego pieśni. W interesie pieśniarza obserwowanego przez Parry'ego i Lorda było zainteresowanie słuchaczy, dla których kafana lub wieśniacza zagroda stanowiły miejsce spotkań i rozmów. Jeżeli zmarginalizujemy wyidealizowany obraz publiczności w pałacu Alkinoosa, musimy przyjąć, że również dla aoidy greckiego było to zadanie niełatwe.

Dla pobudzenia i utrzymania uwagi słuchacza pieśniarz musi imać się różnych sztuczek i sposobów, które ubarwiają i ożywiają narrację. W przypadku *Iliady* efektem był kunsztowny produkt, wart — jak się wydaje — przekazywania go w pełnej postaci i spisania go, w którymś momencie, być może oddalonym od momentu wykreowania tej pieśni.

Przechodzimy zatem do ważnej w moich rozważaniach tezy, że tekst poematów Homera jest zapisem pieśni dostosowanej całkowicie do odbioru oralnego; cały też jego kunszt daje się wyjaśnić zasadami i realiami żywego wykonania. Musimy sobie jednak zdać przede wszystkim sprawę z tego, że odbiór słuchacza różni się zasadniczo od odbioru czytelnika. Słuchacz obcuje z tekstem pieśni tylko w czasie jej wykonywania. Nie może wrócić do jakiegoś miejsca, jeżeli czegoś zapomniał lub nie zrozumiał, nie może zatrzymać się nad jakimś momentem, żeby go lepiej przemyśleć. Jego odczuwanie i rozumienie tekstu jest synchroniczne z jego przedstawieniem i tylko takie pozostaje. Sugestie przekazywane słuchaczowi są zupełnie różne od tych przekazywanych czytelnikowi. Różna jest także zwartość kompozycyjna tekstu, który być może nie przez wszystkich może być wysłuchany od początku do końca. Słuchacz, nie mając też w rękach spisanego tekstu, nie może ocenić, czy opowieść zbliża się do końca, czy jeszcze do tego daleko.

Pieśniarz nie kieruje swej pieśni do jednostki, lecz do grupy ludzi i to upodobania, wyobrażenia o pieśni, znajomość innych pieśni, wiedzę ogólną, jak również wartości moralne grupy jako całości pieśniarz musi brać pod uwagę.

Strategia przedstawienia tematu pieśni jest całkowicie podporządkowana synchroniczności odbioru słuchaczy. Pieśniarz stara się przykuć uwagę słuchacza zupełnie inaczej niż pisarz uwagę czytelnika. Homer nieustannie zmienia miejsce i czas akcji, każe sąsiadować scenom plenerowym z kameralnymi, przechodzi z planu ludzkiego na boski<sup>721</sup>, a przede wszystkim nie pozwala nudzić się swym słuchaczom. Ale najbardziej charakterystyczne jest budowanie napięcia, które odbiega od tego przyjętego w literaturze pisanej. Po pierwsze, możemy przyjąć, że słuchacz zna już historię powrotu Odyseusza spod Troi lub gniewu Achilleusa na Agamem-

<sup>721</sup> EDWARDS 1987, 33–34.

nona. Skupienie uwagi kogoś, kto zna wynik całego przedsięwzięcia, a może nawet kolejność zdarzeń, jest dużo trudniejsze i z pewnością różne od tego, gdy odbiorca nie wie, co nastąpi dalej. Po drugie, nawet jeżeli nie zna dalszego przebiegu zdarzeń, są one mu nieustannie ujawniane w przelicznych zapowiedziach wypadków przyszlých. Zauważmy na początek, że zapowiedzi te są bardzo zróżnicowane. Zazwyczaj poeta stopniuje wiedzę o tym, co się ma stać: każda kolejna zapowiedź jest obszerniejsza i dokładniejsza<sup>722</sup>. Mimo to pieśniarzowi udaje się utrzymać niepewność słuchacza, czy to, co zapowiadane, rzeczywiście nastąpi i jak się to wszystko odbędzie. Pierwszym takim sposobem jest zwodzenie odbiorcy mylnymi zapowiedziami. Powołajmy się raz jeszcze na ustalenia Morrisona<sup>723</sup>. Wykazał on, że mylne zapowiedzi, czyli takie, które się nie spełniają lub spełniają się inaczej, niż były zapowiadane, nie świadczą o uchybieniach w sztuce i niedopatrzeniach poety, lecz o świadomym zwodzeniu słuchacza dla podtrzymania jego uwagi. Słuchacz traci pewność, czy to, co jest zapowiadane, rzeczywiście będzie mieć miejsce. Nawet przestawienia w czasie grają tu rolę. Cechą stylu *Iliady* jest zapowiadanie wielu wypadków pozostawiające wrażenie, że stać się mają niebawem, już za chwilę, w najbliższej przyszłości, podczas gdy dzieli je potem od zapowiedzi znacznie dłuższy odcinek czasu narracji. Nie można tego ocenić wyłącznie jako cechy stylu Homera, lecz w ogóle jako cechę stylu greckiej pieśni epickiej. W rozdziale II zauważyliśmy, że narracja pieśni epickiej Cyklu Trojańskiego musiała zawsze być umieszczona w momencie krytycznym i tak jakby wszystko miało się rozstrzygnąć w tej właśnie chwili, nie zwracając uwagi na wiele wydarzeń, które tradycja Cyklu wiąże z kolejnymi wypadkami, np. zapowiedź rychłej śmierci Achillesa lub rychłego zdobycia Troi.

To, co jest publiczności znane z wykonania innych pieśni, przeplata się z nieznanym. Niekiedy słuchaczowi sugeruje się możliwy inny rozwój wypadków analogiczny do innej znanej mu z tradycji historii. W ten sposób, jak wykazał Olson, liczne w *Odysei* nawiązania do tragedii domu Agamemnona podsuwają odbiorcy alternatywne rozwiązania i wprowadzają niepewność, czy postaci tej pieśni zachowają się analogicznie do tamtych<sup>724</sup>. Powrót Odysa okazuje się mieć zupełnie różny przebieg od powrotu Agamemnona, Penelopa nie staje się Klitajmestrą, Telemach Orestesem, a Odyseusz Agamemnonem, ale słuchacz jest wprowadzany początkowo w ślepią uliczkę spekulacji co do wydarzeń na Itace — w rezultacie zyskuje pole do porównania zachowań ludzkich i jest w stanie właściwie ocenić postępowanie bohaterów *Odysei*, stosownie do intencji autora tego poematu.

<sup>722</sup> Tak przedstawiają się na przykład najistotniejsze dla narracji *Iliady* zapowiedzi rozwoju akcji wypowiedane przez Dzeusa: obiecuje on Tetydzie, że uszanuje Achillesa, wspierając Trojan i gubiąc Greków (I 517–26); przepowiada Herze triumf Hektora nad Patroklosem i dotarcie do okrętów, aż do czasu gdy powróci Achilles (VIII 473–83); przedstawia już wszystkie wypadki szczegółowo, kto kogo zabije (XV 61–77).

<sup>723</sup> MORRISON 1992b.

<sup>724</sup> OLSON 1990.

Te sposoby utrzymywania napięcia byłyby jednak niewystarczające przy tak rozbudowanej narracji eposów monumentalnych. Zwłaszcza *Iliada* z jej nagromadzeniem scen walki, jakkolwiek urozmaiconych, nie byłaby w stanie utrzymać jednolicie intensywnej uwagi słuchaczy<sup>725</sup>. Pieśniarz musi oddziaływać zarówno na uczucia słuchaczy, jak i na zdolność rozumowej oceny przedstawianej sytuacji. Zajmijmy się najpierw wzbudzaniem emocji odbiorcy przez Homera. Charakterystyczną cechą poematów Homerowych jest technika ekspansji, rozbudowywania scen i mów przyjmujących wielkie i niekiedy, jak się wydaje badaczom, nieproporcjonalne rozmiary do ich zawartości i znaczenia. Mark Edwards zauważył jednak, że wszystkie te rozszerzenia nastawione są na wywołanie emocji odbiorcy (*emotional effect*)<sup>726</sup>. Sztuka Homera nie polega więc tylko na dodawaniu dekoracyjnych opisów, lecz wykorzystuje je do nadania narracji emfazy. Nie można jednak uznać tego za cechę wyróżniającą Homera spośród innych poetów oralnych w sposób zasadniczy, jak można by odnieść wrażenie, porównując tę technikę z techniką pieśniarzy bałkańskich. Niejednokrotnie bowiem, zdaniem Lorda, stara się nadać swoim rozbudowanym opisom i konstrukcji scen takiego emfatycznego wyrazu najlepszy z zarejestrowanych śpiewaków Avdo Medžedović. Oczywiście nie można porównywać jego umiejętności z wirtuozerią Homera, ale szukanie sposobu na oddziaływanie na publiczność pozostaje to samo. Edwards domyśla się także, że sceny z rozbudowanymi mowami bohaterów odbierane być mogły jak rodzaj dramatu<sup>727</sup>, choć całość eposu trudno by było przedstawić w realizmie sceny lub filmu, skoro czasami realia bitwy zostają zapomniane, kiedy bohaterowie zaczynają z sobą rozmawiać (np. Glaukos i Diomedes, VI 119 nn.) lub gdy wkracza do bitwy Achilles, a z walki wyłączają się jakby pozostali Grecy.

Organizacja tekstu *Iliady* pozwala jednak ocenić, że autor nie tylko wywoływał emocje odbiorcy, ale i w przemyślany sposób nimi sterował. Nie chodzi tu o nadawanie patosu całym scenom, lecz o sterowanie emocjami na poziomie linearnego przekazu treści w komunikacji oralnej. Autor *Iliady* stosuje bowiem w sposób mistrzowski alternację uczucia grozy i ulgi. Jest to ten sam schemat oddziaływania znany nam z tragedii attyckiej, w której napięcie potęguje fluktuacja nastroju narastającej grozy i ulgi, że mimo wszystko spodziewane nieszczęście nie nastąpi, ulgi jednak często pozornej. Uwaga słuchaczy jest w ten sposób absorbowana, mimo że od początku wiadomo, iż nieszczęście nieodwołalnie nastąpi, i to zazwyczaj wiadomo, jakie to nieszczęście. Świadomość tego, co nastąpi, sprawia, że publiczność

<sup>725</sup> Choć oczywiście obfitość tych scen wskazuje na to, że były dla słuchaczy bardzo atrakcyjne. Sceny bitewne są szczególnie popularne w jawańskim teatrze cieni, słuchacze często budzą wówczas nawet drzemających (SCODEL 2002, 35).

<sup>726</sup> Istotny jest tu wkład AUSTINA 1966, który rozpoznał związek dygresji Homerowych z intensyfikacją dramatyzmu scen, s. 306: „Where the drama is most intense the digressions are the longest and the details the fullest”.

<sup>727</sup> EDWARDS 1987, 5: „The large proportion of both epics that is presented as direct speech must have been rendered as a kind of drama, and many scenes read almost like a dramatic script (for example, in *Iliad* 6 and 9)”.

nie może tylko wysłuchać biernie opowieści, ale angażuje się w nią emocjonalnie i mentalnie.

Zapowiadanie na wstępie tego, co się zdarzy, jest z zasady sprzeczne z wprowadzaniem napięcia w literaturze nowożytnej, lub, jak to określa Ong, typograficznej, choć w nie mniejszym stopniu piśmienniczej<sup>728</sup>. Zainteresowanie swoich słuchaczy pieśniarz budził, wprowadzając po takiej zapowiedzi nastrój grozy i niepokoju. Słuchacz, który z zasady nie wie tylko tego, jak pieśniarz doprowadzi akcję do znanego rozwiązania, popada w niepewność, czy w ogóle bieg rzeczy nie ulegnie zmianie. Przy użyciu czterech sposobów oddziaływania na słuchacza — zapowiedzi, grozy, ulgi i ironii — pieśniarz buduje wciąż od nowa w kolejnych partiach swojej pieśni napięcie, przyciągając jego uwagę<sup>729</sup>. Robi to jednak na tyle różnorodnie, że schematyczność jego budowania nie może być dla odbiorcy nużąca. W pierwszej kolejności pieśniarz oddziałuje na emocje, powodując, że odbiorca daje się ponieść akcji i wczuwa się w zamierzenia i działania postaci. Odbiorca traci poczucie własnej rzeczywistości, angażując się w przedstawiany bieg wypadków. Narrator przeplata jednak to zaangażowanie odwołaniami do rzeczywistości współczesnej, budząc u publiczności rozumowy dystans do prezentowanych wydarzeń. Najsilniej oddziałującym w tym przypadku środkiem jest ironia<sup>730</sup>. Pomaga ona słuchaczom ocenić rozumowo przedstawianą sytuację z dystansu, z perspektywy ich doświadczenia i wiedzy o epickich wypadkach. Celem lepszego wyobrażenia sobie tej techniki kompozycyjnej musimy odwołać się do przykładów.

### 3. Groza i ulga

Aby uświadomić sobie oddziaływanie na emocje odbiorcy przez alternację grozy i ulgi, wystarczy, jak się wydaje, prześledzenie tylko jednej sceny — wykupienia zwłok Hektora przez Priamą<sup>731</sup>. Jest to właściwie cały ciąg scen składających się na księgę XXIV. Być może wyda się, że jeden przykład to za mało, ale w toku późniejszych analiz strategii kompozycyjnej pieśniarza wrócimy jeszcze kilkakrotnie do zaprezentowania sposobów używania nastrojów grozy i ulgi przez autora *Iliady*<sup>732</sup>.

<sup>728</sup> ONG 2011.

<sup>729</sup> Dotychczasowy stan wiedzy na temat budowania napięcia w poematach Homerowych podsumowuje RENGAKOS 1999. Jego obserwacje są dokładniej omówione w rozdziale następnym.

<sup>730</sup> W tym punkcie znacząco różni się z Ongiem, który przypisuje ironię piśmienności (ONG 2011, 163).

<sup>731</sup> W tej kwestii wiele zawdzięczam pracy licencjackiej Ilony Chruściak napisanej pod moim kierunkiem, *Alternacja grozy i ulgi w scenie wykupienia zwłok Hektora przez Priamę*, Wrocław 2008.

<sup>732</sup> Stymulowanie reakcji emocjonalnych słuchającej publiczności odnoszę tutaj do ogólnie pojmowanego odczuwania lęku, gdyż wydaje mi się to wystarczające do zaznaczenia zasady tego oddziaływania pieśniarza. Jednakże bez wątpienia interesujące byłoby obserwowanie wywoływania nastroju grozy i odstępowania od niego w zestawieniu z tym, jak uczucia lęku i tego, co z nim kontrastuje, są wyrażane u Homera. Właściwy kierunek poczynienia takich badań wydaje się wytyczać praca

Mimo pogrzebu i igrzysk urządzonych dla Patroklosa gniew Achillesa pozostaje nienasycony. Nie może spać, więc wstaje i obwozi ciało Hektora wokół mogiły przyjaciela. Dalsze hańbienie zwłok Hektora wywołuje litość bogów, którzy zaczynają namawiać Hermesa do wykradnięcia zwłok. Nie godzą się na to Posejdon oraz boginie Hera i Atena. Dwunastego dnia wybucha otwarty spór między bogami. Apollon gwałtownie gani postępowanie Achillesa, grożąc mu słusznym gniewem bogów (XXIV 53 μή ἀγαθῶι περ ἐόντι νεμεσσηθέωμὲν οἱ ἡμεῖς). Słowa boga nie wróżą Achillesowi nic dobrego. Słuchacz wie, jak skutecznie dosięgnął Achajów gniew Apollona po obrażeniu jego kapłana na początku pieśni. Jeżeli nawet nie wiedział z tradycji o konflikcie Apollona z Achillem, który przynosi bohaterowi śmierć, to zostało już to wcześniej przywołane ustami samego Achillesa, powołującego się na objawione mu przez matkę Tetydę proroctwo (XXI 275–278). Słuchacz ma prawo spodziewać się, że gniew Apollona dosięgnie Achillesa właśnie za profanowanie zwłok. Tym samym akcja dojdzie do punktu, ku któremu zmierzała: śmierci Achillesa. Mimo że bóg powołuje się na brak uczucia litości u bohatera, to bogowie w tym momencie są przedstawieni jako ci, którzy nie darują dawnych uraz<sup>733</sup>. Teraz właśnie wspomniana jest przyczyna wrogości bogiń wobec Trojan — pohańbienie ich wyrokiem sądu Parysa (XXIV 28–30). Stało się to dawno temu, na początku zdarzeń, lecz mimo upływu czasu boginie trwają w swym gniewie nieugięte. Słuchacz ma prawo oczekiwać, że akcja zatacza wymagany w eposie krąg: zasygnalizowanemu w zachowaniu Parysa początkowi wojny odpowie teraz wydarzenie kojarzone z jej końcem. Pieśń o Gniewie Achillesa wskazuje na śmierć tego herosa jako na wyznacznik jej końca.

Tymczasem spór kończy mowa Dzeusa, który kompromisowym stanowiskiem mediuje między rozgniewanymi Apollonem a Herą (XXIV 55 χολωσαμένη). Dzeus postanawia skłonić Tetydę do wpłynięcia na syna, aby przyjął od Priama okup za ciało Hektora, XXIV 74–76:

ἀλλ' εἴ τις καλέσειε θεῶν Θέτιν ἄσσον ἐμεῖο,  
ᾧφρα τί οἱ εἴπω πυκινὸν ἔπος, ὧς κεν Ἀχιλλεύς  
δώρων ἐκ Πριάμοιο λάχῃ ἀπό θ' Ἑκτορα λύσῃ.

ale jeśli któryś z bogów wezwałby do mnie Tetydę,  
mógłbym powiedzieć jej mądre słowo, aby Achilles  
przyjął dary od Priama i oddał Hektora.

Przybyłej na Olimp Tetydzie Dzeus objawia swoją wolę, strasząc za jej pośrednictwem Achillesa swoim gniewem, XXIV 113–114:

Roberta Zaborowskiego (ZABOROWSKI 2002), opisująca stany lękowe bohaterów homeryckich, wychodząc od pojęciowości użytej w samych poematach, w których okazuje się, że różnorodność nazewnictwa podlega silnemu zhierarchizowaniu i niekiedy nawet bardziej zaznaczają się różnice między odmianami lęków niż między lękiem a odwagą.

<sup>733</sup> DAVIES 1981.

σκούζεσθαί οἱ εἰπέ θεοῦς, ἐμὲ δ' ἔξοχα πάντων  
ἀθανάτων κεχολῶσθαι

powiedz mi, że bogowie są rozgniewani, a ja najbardziej ze wszystkich  
nieśmiertelnych gniew odczuwam

Zapowiedzi tego, co nastąpi, zdają się źle rokować przyszłości Achillesa. Odbiorca wie, że gniew herosa jest nieprzejednany. Gniew, który odczuwał wobec Agamemnona, a który doprowadził Achajów niemal do zguby, stracił w obecnej sytuacji zupełnie na znaczeniu. Teraz do gniewu Apollona dołącza się gniew największego z bogów<sup>734</sup>. Gdy jednak Tetyda przekazuje synowi polecenie Dzeusa, usankcjonowane groźbą, Achilles krótko i rzeczowo zgadza się wypełnić wolę bogów, XXIV 139–140:

τῆϊδ' εἴη ὅς ἄποινα φέροι καὶ νεκρὸν ἄγοιτο,  
εἰ δὴ πρόφρονι θυμῶϊ Ὀλύμπιος αὐτὸς ἀνώγει.

niech tak będzie: kto przyniesie okup, ten zabierze trupa,  
jeżeli sam Olimpijczyk tak nakazuje, okazując mi swoją życzliwość.

Odbiorca może być zaskoczony. Z pewnością pamięta bowiem, że Achilles stanowczo odrzucił układ Hektora, że przeciwnik nie będzie się znęcał nad ciałem pokonanego, lecz wyda je współplemieńcom, zatrzymując sobie jedynie zbroję (XXII 250–259). Z nie mniejszym gniewem odrzucił podobną prośbę umierającego Hektora (XXII 345–355)<sup>735</sup>. Teraz słuchacz może wnioskować, że gniew Achillesa wyczerpał się.

Sytuacja wydaje się zatem rozwiązana. Groźby pod adresem Achillesa wyrażane przez bogów nie niosą z sobą realnego zagrożenia. Zaraz też Dzeus posyła Irydę do Troi, by oznajmiła Priamowi, że może bezpiecznie jechać z okupem po zwłoki syna. To, co się stanie, zostaje przedstawione ze wszystkimi istotnymi szczegółami: z okupem Priam ma udać się sam, w towarzystwie jednego herolda, który powoził będzie wozem zaprzężonym w muły, do Achillesa zaprowadzi go Hermes i nie zabije go Achilles ani nikt inny (XXIV 144–158). W tym momencie słuchacz wie dokładnie, jaki będzie przebieg wypadków. Wszystko rzeczywiście potoczy się w ten właśnie sposób. Poeta doprowadził napięcie do punktu zerowego i musi je budować od nowa.

Publiczność została już dostatecznie utwierdzona w przekonaniu, że wszystko dobrze się skończy dla Priama, pora więc zasiać wątpliwości. Poeta oddziałuje sil-

<sup>734</sup> Umierający Patroklos wskazuje na Dzeusa i Apollona jako na donatorów zwycięstwa Hektora, XVI 844–845 (vide JANKO 1992, 419–420 ad 849–850).

<sup>735</sup> KIM 2000, 130 zwraca uwagę, że temat bezwzględności Achillesa jest zaznaczony przez serię nieskutecznych próśb o litość wojowników trojańskich: Trosa XX 463 nn., Kykaona XXI 34 nn. i Hektora XXII 99 nn., przygotowujących prośbę Priama. Układ ten jest paralelny do próśb trzyosobowego poselstwa błagającego nieskutecznie o litość dla Achajów, po czym skuteczna okazuje się prośba Patroklosa działająca z inicjatywy Nestora.

nym kontrastem. Zostawia pogodzonego z losem Achillesa i przenosi akcję do Troi, która pogrążona jest w rozpacz po stracie swego największego obrońcy. Uwaga ogniskuje się na gwałtownie rozpaczającym Priamie. Iryda, przekazując posłanie od Dzeusa, uspokaja Priama, który wydaje dyspozycje, by szykować się do drogi. Priam udaje się do pałacu, gdzie spotyka żonę, Hekabe, której mówi o spotkaniu z boginią i o jej misji. Reakcja Hekabe jest niezwykle gwałtownym wybuchem bólu i rozpacz. Nie wierzy w to, by przedsięwzięcie mogło się udać. Uważa, że Achilles nie uszanuje go, lecz z pewnością zabije. Wyrzuty wobec męża przechodzą w wybuch nienawiści w stosunku do mordercy jej syna. Priam nie przyjmuje jej zastrzeżeń. Jego zdaniem posłanie od Dzeusa jest wiarygodne, bo usłyszał je bezpośrednio od bogini. Poeta nie zaznaczył wcześniej dokładnie, w jaki sposób król usłyszał głos bogini. Nie przyjmuje ona tak jak zazwyczaj interweniujące bóstwo ludzkiej postaci, Priam doznaje więc bezpośredniej epifanii. Grozę przywołuje kończące stwierdzenie Priama, że gotów jest na śmierć z ręki Achillesa<sup>736</sup>, XXIV 224–227:

εἰ δέ μοι αἶσα  
τεθνάμεναι παρὰ νηυσὶν Ἀχαιῶν χαλκοχιτώνων,  
βούλομαι· αὐτίκα γάρ με κατακτείνειεν Ἀχιλλεύς  
ἀγκὰς ἔλόντ' ἐμὸν υἴόν, ἐπὴν γόου ἔξ ἔρον εἶην.

jeśli moim losem jest  
umrzeć przy okrętach Achajów w spiżowych zbrojach,  
to chcę go; niechby mnie na miejscu zabił Achilles  
po tym jak wezmę w ramiona swojego syna, skoro tylko pozbyłbym się żądy płaczu.

Po załadowaniu okupu na wóz Priam wybucha pretensjami do swoich pozostałych przy życiu synów. Poeta wskazuje w ten sposób, w jak wielkim napięciu jest król. Ujawnia się ono ponownie w prośbie skierowanej do Dzeusa tuż przed odjazdem, aby potwierdził swoją wolę znakiem wieszczym. Do modlitwy przekonuje go pełna troski i niepewności Hekabe. Nad miastem ukazuje się z prawej strony posłany przez Dzeusa orzeł. Wielokrotnie potwierdzana zapowiedź powodzenia wyprawy przynosi odbiorcy uczucie ulgi, ale jest ono znów krótkotrwałe. Gdy wóz Priama odjeżdża, ponownie pojawia się sugestia grożącego nieszczęścia. Dopiero lud radował się, widząc pomyślny znak wróżebny, kiedy nagle reakcja tłumu przedza się w pogrzebowy lament, 327–328:

φίλοι δ' ἅμα πάντες ἔποντο  
πόλλ' ὀλοφυρόμενοι, ὡς εἰ θάνατόνδε κίοντα.

szli za nim wszyscy przyjaciele  
w dużej liczbie, lamentując, jak gdyby szedł na śmierć.

<sup>736</sup> CHRUŚCIAK 2008, 10: „Postawa Priama jest tutaj nie tylko dramatyczna, ale i psychologicznie realistyczna: boska ingerencja i zapewnienie powodzenia nie umniejszają w nim poczucia niepokoju i świadomości podejmowanego ryzyka”.



Dzeus wzywa Hermesa, żeby wypełnił swą misję, i nastrój grozy znów zostaje poskromiony. Gdy jednak Hermes pojawia się na ich drodze, obaj Trojańczycy są przerażeni, 352–360:

τὸν δ' ἔξ ἀγχιμόλοιο ἰδὼν ἐφράσσατο κήρυξ  
Ἑρμείαν, ποτὶ δὲ Πρίαμον φάτο φώνησέν τε·  
„φράζεο, Δαρδανίδη· φραδέος νόου ἔργα τέτυκται.  
ἄνδρ' ὀρόω, τάχα δ' ἄμμε διαρραΐσασθαι οἴω.  
ἀλλ' ἄγε δὴ φεύγωμεν ἐφ' ἵππων, ἢ μιν ἔπειτα  
γούνων ἀψάμενοι λιτανεύσομεν, αἴ κ' ἐλεήσῃ.”  
ὦς φάτο· σὺν δὲ γέροντι νόος χύτο, δειδίε δ' αἰνώς,  
ὄρθαι δὲ τρίχες ἔσταν ἐπὶ γναμπτοῖσι μέλεσσι,  
στή δὲ ταφών.

Hermesa dostrzegł z bliska herold,  
a wtedy odezwał się do Priama:  
„Spójrz, potomku Dardanosa! trzeba kierować się rozumem.  
Widzę męża, myślę, że w mig potnie nas na plasterki.  
albo od razu uciekajmy wozem albo za chwilę  
obejmijmy go za kolana i błagajmy o litość, może się zlituje”.  
Tak powiedział, a starcowi pomieszały się myśli, bał się strasznie,  
zjężyły mu się włoski na zgarbionych plecach,  
stał oszołomiony.

Homer realistycznie oddaje strach bohaterów, słuchacz jednak wie, że nic im ze strony boga nie grozi. Przeciwnie, jest on sprowadzony po to, by im pomóc. Sam Priam zdaje się zapominać o zapowiedzianej pomocy Hermesa (nie wzmiankował o nim także swojej żonie), ale może też nie spodziewać się, że człowiek, którego spotyka na swojej drodze, jest bogiem. Rozbieżność między niewiedzą bohaterów a wiedzą słuchaczy jest zabiegiem często wykorzystywanym przez Homera, najczęściej do wywołania ironii. Tu nie chodzi mu jednak o sugerowanie dystansu między odbiorcą a bohaterem. Nie mogąc wywołać lęku u odbiorcy, przedstawia strach bohaterów. Plastyczność i realizm opisu działają na słuchacza w podobny sposób. Tak jak w horrorach przedstawienie drastycznej sceny i lęku w oczach bohaterów może przerażać, mimo że nie buduje się specjalnie dla niej napięcia grozy. Poeta nie zostawia czasu na refleksję. Hermes życzliwie zwraca się do starca, nie objawiając jeszcze swojej boskości, ale zapewniając, że nie tylko nic mu z jego strony nie grozi, lecz także obroni go przed każdym niebezpieczeństwem. Rozmowa z Hermesem uspokaja, a nawet wzrusza Priama. Bóg pomaga niezauważenie dostać się do obozu Myrmidonów, a na koniec objawia mu, kim jest w istocie.

Kulminacyjna scena w namiocie Achillesa w takim stopniu stanowi przeciwieństwo poprzednich scen w *Iliadzie*, że trudno nie zakładać u słuchaczy narzucających się reminiscencji. Okazuje się, że poeta dobrze przygotował tę scenę podstawową dla idei jego pieśni. Wywołuje ona u odbiorcy uczucia wzruszenia, zaskoczenia, a także narastającej grozy. Priam wchodzi do namiotu Achillesa, podejmuje go za kolana, całuje jego dłonie i prosi o wydanie zwłok syna, powołując

się na pamięć o jego ojcu, Peleusie. Ta sytuacja następuje w sekwencji zdarzeń paralelnych do tych z początku utworu, rozpoznanych jako konsekwencja zasady konstrukcyjnej *Ringkomposition*. W odwrotnej kolejności wraca poeta do wydarzeń inicjujących pieśń. Służy to z jednej strony jako rama konstrukcyjna utworu, z drugiej zaś pozwala słuchaczowi na rozpoznanie głównej idei pieśni. Przeżywany w samotności gniew Achillesa, kłótnia bogów na Olimpie, zaangażowanie Apollona — tam przeciwko Achajom, tu przeciwko Achillesowi, zamiana kolejności scen z Tetydą — teraz najpierw rozmawia z Dzeusem na Olimpie, a potem z synem i to Dzeus wysyła ją teraz prosić o coś Achillesa. Cały ciąg zdarzeń zawartych w *Iliadzie* zainicjowało przybycie starego ojca z okupem za dziecko. Teraz sytuacja się powtarza i odbiorca zostaje wręcz zmuszony do zadania sobie pytania, czy wszystko potoczy się tak samo. Wtedy żądania Chryzesa zostały odrzucone przez butnego Agamemnona, a to stało się początkiem nieszczęść. Toteż mimo że zapowiedzi wyraźnie wskazywały na *happy end*, słuchacz zaczyna odczuwać całą groźbę sytuacji. Gwałtowność gniewu Achillesa przewyższyła wszelką miarę — dał temu wyraz sam poirytowany nim Apollon. Łagodny dotąd i skromny Achilles teraz w swoim okrucieństwie przewyższył Agamemnona. Przyjął propozycję Dzeusa, ale czy będzie w stanie się opanować? Priam zachowuje się inaczej niż Chryzes, tamten prośbę ubiera w ton dość dumny, grożąc Achajom potęgą Apollona, któremu służy. Wejście Priama do namiotu nie jest też zwyczajnie wariacją sceny, w której przybywa poselstwo do Achillesa. Podobieństwa uwypuklają zarazem przeciwieństwa. Nocna sceneria, zaskoczenie Achillesa — brak jednak pozdrowień i życzliwości dla gościa. Jeżeli wtedy w tak serdecznej atmosferze przyjęcia przyjaciół Achilles okazuje taką zawziętość serca, dlaczego teraz miałby ustąpić, gdy jego ból jest wielokrotnie większy? Priam każe wspomnieć Achillesowi ojca, będącego w wieku zbliżonym do jego (486–487). Umierający Hektor także każe mu wspomnieć rodziców, to jednak jeszcze bardziej rozsierdziło Achillesa, XXII 337–354:

τὸν δ' ὀλιγοδρανέων προσέφη κορυθαίολος Ἴκτωρ·  
 „λίσομι' ὑπὲρ ψυχῆς καὶ γούνων σῶν τε τοκῆων,  
 μὴ με ἔα παρὰ νηυσὶ κύνας καταδάψαι Ἀχαιῶν,  
 ἀλλὰ σὺ μὲν χαλκὸν τε ἄλις χρυσόν τε δέδεξο  
 δῶρα, τὰ τοι δῶσουσι πατήρ καὶ πότνια μήτηρ,  
 σῶμα δὲ οἴκαδ' ἐμὸν δόμεναι πάλιν, ὄφρα πυρός με  
 Τρῶες καὶ Τρώων ἄλοχοι λελάχωσι θανόντα”.  
 τὸν δ' ἄρ' ὑπόδρα ἰδὼν προσέφη πόδας ὠκὺς Ἀχιλλεύς·  
 „μὴ με, κύων, γούνων γουνάξω μηδὲ τοκῆων.  
 αἱ γάρ πωσ αὐτόν με μένος καὶ θυμὸς ἀνείη  
 ὦμ' ἀποταμνόμενον κρέα ἔδμεναι, οἷά μ' ἔοργας,  
 ὡς οὐκ ἔσθ' ὅς σῆς γε κύνας κεφαλῆς ἀπαλάλκοι,  
 οὐδ' εἴ κεν δεκάκις τε καὶ εἰκοσινήριτ' ἄποινα  
 στήσωσ' ἐνθάδ' ἄγοντες, ὑπόσχωνται δὲ καὶ ἄλλα,  
 οὐδ' εἴ κεν σ' αὐτὸν χρυσῶι ἐρύσασθαι ἀνώγοι  
 Δαρδανίδης Πρίαμος· οὐδ' ὡς σέ γε πότνια μήτηρ  
 ἐνθεμένη λεχέεσσι γοήσεται, ὄν τέκεν αὐτή.  
 ἀλλὰ κύνες τε καὶ οἰωνοὶ κατὰ πάντα δάσσονται”.

Słabnąc powiedział do niego Hektor potrząsający kitą na hełmie:  
 „zaklinam cię na twoją duszę i kolana twoich rodziców,  
 nie pozwól, by mnie przy okrętach rozszarpały psy achajskie,  
 lecz przyjmij dary — dosyć spiżu i złota,  
 które ci dadzą ojciec i pani matka,  
 mego trupa oddaj do Troi, aby mnie zmarłego  
 przekazali ogniovi Trojanie i żony Trojan”.  
 Patrząc na niego spod zmarszczonych brwi powiedział Achilles, co szybki był w nogach:  
 „Psie, ani moich nie obejmuj kolan, ani moich rodziców [nie wspominaj],  
 bo mnie samego gniew i duch zmusza,  
 by porąbać cię i pożreć mięso na surowo, za to co mi zrobiłeś,  
 nie ma nikogo, kto by odpędził psy od twojej głowy<sup>737</sup>,  
 choćby mi tu z dziesięć razy, dwadzieścia razy większym okupem  
 zjawili się i przyobiecywali jeszcze więcej,  
 choćby tyle co ty sam ważysz złota ofiarował  
 Priam, potomek Dardanosa, nie ułoży cię pani matka  
 na marach i nie będzie lamentować nad ciałem, które sama zrodziła,  
 ale psy i ptaki pożrą cię całego”.

Achilles odpowiada mu w sposób równie nieprzejednany, jak wcześniej poselstwu. Charakterystyczne jest, że podobnie akcentuje, iż nie ma takiej sumy, która mogłaby ukoić jego ból i poskromić jego gniew<sup>738</sup>. Obaj wojownicy przewidywali wówczas, że pojawi się u Achillesa Priam z okupem za syna. Achilles zarzeka się, że nie przyjmie żadnego okupu, a los Hektora jest już przesądzony. Słuchacz, u którego podobieństwa do tych wydarzeń i stwierdzeń budzą niepokój, ma pełne prawo obawiać się, iż Priama spotka gwałtowna odmowa ze strony Achillesa. Gest, na który zdobywa się jednak Priam, jest tak różny nie tylko od prośby Chryzesa (oczekującego, że zgodnie ze zwyczajem uszanowane będą jego wiek i godność), ale przede wszystkim od obłudy Agamemnona przysyłającego poselstwo, że wzrusza dogłębnie Achillesa, krusząc jego gniew i zawziętość. Groza uzyskana dzięki upodobnieniu tej sceny do kilku scen i wypowiedzi wcześniejszych rozładowuje się teraz we wzruszającym żalu bohaterów na nieszczęścia, które ich dosięgły, XXIV 507–512:

ὡς φάτο· τῶι δ' ἄρα πατρὸς ὑφ' ἱμερον ὤρσε γόοιο,  
 ἀψάμενος δ' ἄρα χειρὸς ἀπώσατο ἦκα γέροντα.  
 τῷ δὲ μνησαμένω, ὃ μὲν Ἑκτορος ἀνδροφόνιοιο  
 κλαῖ' ἀδινὰ προπάροιθε ποδῶν Ἀχιλλῆος ἔλυσθεῖς.  
 αὐτὰρ Ἀχιλλεὺς κλαῖεν ἐὼν πατέρ', ἄλλοτε δ' αὖτε  
 Πάτροκλον· τῶν δὲ στοναχὴ κατὰ δῶματ' ὀρώρει.

tak powiedział [Priam], a jego ogarnęła tęsknota i żal za ojcem,  
 ujął dłoń i odsunął delikatnie starca.  
 obaj zaczęli wspominać: jeden za Hektorem, zabójcą mężów,  
 głośno płakał skulony u stóp Achillesa,

<sup>737</sup> Głowa κεφαλή jest tu metonimią człowieka.

<sup>738</sup> Podobieństwo składniowe obu wypowiedzi Achillesa sygnalizuje RICHARDSON 1993, 141 ad XXIV 344–354).

z kolei Achilles płakał to za swoim ojcem, to znów za Patroklosem; ich lament wypełnił cały dom.

Następuje odprężenie. Achilles wyraża podziw wobec Priama, mówi o tym, że nieszczęścia dotykają wszystkich ludzi, nawet tych, którzy doznają wielkiego powodzenia jak jego ojciec lub Priam. Mimochodem wspomina o własnej śmierci, ale postrzega ją w perspektywie nieszczęsnego losu ojca pozbawionego na starość obrońcy i dziedzica, czyli analogicznego do losu Priama. Władca Troi dziękuje za zaproszenie, ale chce tylko zobaczyć syna i wręczyć okup. To stwierdzenie obraża jednak Achillesa jako gospodarza. Nastrój grozy wraca w jednej chwili. Achilles odpowiada mu, „patrzac na niego spod zmarszczonych brwi” (ὕπόδρα ἰδών), co oznacza zagniewanie i pogroźkę<sup>739</sup>. Ten sam gest wprowadzał jego gniewną i nielitościwą odmowę na prośby konającego Hektora (XXII 344). Konwencjonalność takich wprowadzeń mowy stanowi czytelny sygnał dla słuchacza, jakim tonem przemawia postać i jakie są jej intencje, XXIV 559–573<sup>740</sup>.

τὸν δ' ἄρ' ὑπόδρα ἰδὼν προσέφη πόδας ὠκὺς Ἀχιλλεύς·  
 „μηκέτι νῦν μ' ἐρέθιζε, γέρον. νοέω δὲ καὶ αὐτός  
 Ἑκτορά τοι λῦσαι· Διόθεν δέ μοι ἄγγελος ἦλθεν  
 μήτηρ, ἣ μ' ἔτεκεν, θυγάτηρ ἄλαιοιο γέροντος.  
 καὶ δὲ σὲ γινώσκω, Πρίαμε, φρεσίν, οὐδέ με λήθεις,  
 ὅττι θεῶν τις σ' ἦγε θεῶς ἐπὶ νῆας Ἀχαιῶν·  
 οὐ γὰρ κε τλαίῃ βροτός ἐλθέμεν, οὐδέ μάλ' ἠβῶν,  
 ἐς στρατόν· οὔτε γὰρ ἂν φυλακοὺς λάθοι, οὐδέ κ' ὄχηα  
 ῥεῖα μετοχλίσσειε θυράων ἡμετεράων.  
 τῷ νῦν μὴ μοι μάλλον ἐν ἄλγεσι θυμὸν ὀρίνηις,  
 μὴ σε, γέρον, οὐδ' αὐτὸν ἐνὶ κλισίησιν ἐάσω  
 καὶ ἱκέτην περ ἐόντα, Διὸς δ' ἀλίτωμαι ἐφετμάς·”  
 ὡς ἔφατ'· ἔδδεισεν δ' ὁ γέρον καὶ ἐπίθετο μῦθωι.  
 Πηλεΐδης δ' οἴκοιο λέων ὡς ἄλλο θύραζε,  
 οὐκ οἶος· ἅμα τῷ γε δῶω θεράποντες ἔποντο

patrzac na niego spod zmarszczonych brwi powiedział Achilles, co szybki był w nogach „Już mnie teraz nie drażnij, starcze. Zamierzam osobiście uwolnić ci Hektora; od Dzeusa przybyła do mnie z posłaniem matka, która mnie zrodziła, córka starca morskiego, i tak sobie myślę, Priamie — nie staraj się tego ukryć przede mną – że któryś z bogów cię przyprowadził do okrętów achajskich, bo nie udałoby się wejść żadnemu śmiertelnikowi, nawet tryskającemu młodością, do obozu: ani nie skryłby się przed strażą, ani nie podważyłby łatwo zasuwę naszych drzwi. teraz więc bardziej nie podsycaj bólu w moim sercu, bo przez ciebie, starcze, mogę stracić panowanie nad sobą

<sup>739</sup> HOLOKA 1983 ocenia, że gest ten był stosowany w układzie hierarchicznym, gdzie ktoś wyższy rangą reaguje na niewłaściwe zachowanie kogoś od niego niższego. Stąd przybieranie tej miny przez Achillesa uważa za dość osobliwe i nieuprawnione.

<sup>740</sup> FOLEY 1991.

i — mimo że jesteś błagalnikiem — odstąpić od przykazań Dzeusa”.  
tak powiedział, a starzec przeraził się i posłuchał ostrzeżenia.  
A syn Peleusa wyskoczył na dwór jak lew,  
nie sam, podążyli za nim jego dwaj podwładni.

Sformułowanie μή μ' ἐπέθιζε przetłumaczyć należałoby 'nie prowokuj mnie', bo stosowane jest w kontekście chęci sprowokowania kogoś do agresywnego działania<sup>741</sup>. Groza powraca z dużą siłą, to nie tylko czcza pogrózka. Achilles ledwo opamnowuje swój przepełniający go do niedawna gniew. Zagrożenie z jego strony jest realne. Narrator wskazuje na przerażenie starca (określenie sugerujące bezbronność) jako reakcję na groźbę Pelidy. Podkreśla to też poeta, wracając na krótko do porównania Achillesa do lwa<sup>742</sup>. Był do niego porównany przez narratora w czasie pojedynku z Eneaszem (XX 164–174)<sup>743</sup>, przez Apollona z powodu jego dzikości pozbawionej szacunku i litości dla wroga (XXIV 41–43) i to on sam porównał się do lwa, pogardliwie odrzucając układy z Hektorem, XXII 260–263:

τὸν δ' ἄρ' ὑπόδρα ἰδὼν προσέφη πόδας ὠκὺς Ἀχιλλεύς:  
„Εκτορ, μή μοι, ἄλαστε, συνημοσύνας ἀγόρευε.  
ὡς οὐκ ἔστι λέουσι καὶ ἀνδράσιν ὄρκια πιστά,  
οὐδὲ λύκοι τε καὶ ἄρνες ὁμόφρονα θυμὸν ἔχουσιν

patrzac na niego spod zmarszczonych brwi powiedział Achilles, co szybki był w nogach  
„Hektorze przekłety, nie mów mi o układach.  
tak jak nie ma przymierza między lwami i ludźmi,  
ani tak jak wilki i barany nigdy się nie pogodzą...”

Achilles dyryguje przygotowaniem zwłok do drogi, ale narrator wraca jeszcze na moment do zagrożenia, stwierdzając, że Achilles celowo unikał sposobności do podrażnienia bólu Priama, bo zdawał sobie sprawę, iż musiałby wtedy zabić króla Trojan, XXIV 582–586:

<sup>741</sup> Agamemnon używa sformułowania μή μ' ἐπέθιζε jako ostrzeżenia wobec przegianego Chryzesa (I 32). Szyderstwa Dzeusa mają na celu sprowokowanie Hery (IV 5–6) oraz Hery i Ateny (IV 419), lepiej dla nich jednak jest zachować spokój, czyli nie dać się sprowokować. Porównanie przedstawia też Menelaosa jako lwa zmęczonego drażnieniem (ἐπεθίζων) psów i ludzi, którzy nie pozwalając mu porwać żadnej sztuki bydła, rzucali w niego oszczepami i pochodniami (XVII 656–664). Nie tyle więc słuchacza może wprawiać w niepokój wspomnienie zastosowania tej samej frazy przez Agamemnona w analogicznej sytuacji na początku utworu, ile standardowość sugerowania zagrożenia w takich przypadkach.

<sup>742</sup> To krótkie porównanie dla EDWARDSA 1987, 102 ma jedynie walor ornamentacyjny, ale MINCHIN 2001, 41–142 dostrzega, że nie tylko charakteryzuje ono Achillesa, ale również wprowadza nastrój obawy o los Priama: „They [lwie cechy, które przywołuje porównanie] explain what it is that could cause Priam, or even us, the audience, to fear him. As a consequence, we feel a moment of anxiety on Priam's behalf as the simile is expressed”

<sup>743</sup> Jest to najdłuższe z porównań wojownika do lwa i, jak ocenia EDWARDS 1991, 309 *ad* XX 164–175, prawdopodobnie najbardziej realistyczne. Edwards uważa, że w tym porównaniu: „it is the character of the animal that is important. [...] The main point of comparison is the kindled fury of the lion and of the hero” (*ibidem*).

δμωιάς δ' ἐκκαλέσας λοῦσαι κέλετ' ἀμφί τ' ἀλεῖψαι,  
νόσφιν ἀειράσας, ὡς μὴ Πρίαμος ἴδοι υἱόν,  
μὴ ὁ μὲν ἀχνυμένην κραδίηι χόλον οὐκ ἐρύσαιτο  
παῖδα ἰδών, Ἀχιλῆϊ δ' ὀριθνεῖ φίλον ἦτορ  
καὶ ἐ κατακτείνεις, Διὸς δ' ἀλίτηται ἐφετμάς.

zawezwał służące i nakazał im obmyć ciało i namaścić,  
ale zabrać ciało na bok, tak aby Priam nie zobaczył syna,  
bo mógłby nie opanować gniewu w sercu pełnym smutku  
widząc dziecko i rozsierzdzić Achillesowi miłe serce,  
a ten musiałby go zabić i odstąpić od Dzeusa przykazań.

Poeta, który wcześniej zaostrzał nastrój grozy, teraz coraz bardziej rozwija kadencje uspokajające. Achilles namawia Priama do wieczerzy, ale kiedy Priam prosi o możliwość zakosztowania snu, Achilles zgadza się, zastrzegając, że nie może go jednak położyć w namiocie, bo mógłby go zobaczyć któryś z przychodzących do niego na radę Achajów (XXIV 650–652). Groźba zostaje więc zredukowana w momencie, kiedy się pojawia. Równie dobrze możemy sobie przedstawić pieśń, w której ktoś wchodzi do namiotu Achilleusa i rozpoznaje śpiącego Priama. Sen Priama przerywa jednak jeszcze ostrzeżenie Hermesa, że taka właśnie sytuacja rozpoznania go może mieć miejsce (XXIV 677–688). Reakcją Priama jest znów strach (XXIV 689). Siła tej grozy nie może być jednak wielka, skoro sam bóg pomaga mu bezpiecznie wydostać się z obozu Achajów.

Przeanalizowana sekwencja scen uprawnia do wyciągnięcia ważnego wniosku. Odbiorca zostaje najpierw poinformowany o tym, co się stanie. Dowiaduje się tego w kolejnych odśłonach coraz dokładniej. Wydawałoby się, że snucie dalej zapowiedzianej opowieści jest bezcelowe, jednak Homer, stosując alternację grozy i ulgi, wywołuje napięcie tak silne, że odbiorca nie tylko nie jest pewien tego, czy stanie się to, co ma się stać, ale nawet oczekiwać może nagłego zwrotu wydarzeń. Nic takiego nie następuje i słuchacz odbiera ten stan rzeczy z ulgą. Homer posługuje się grozą i ulgą po mistrzowsku: groza silniejsza jest w początkowych scenach, po czym ustępuje coraz dłuższymi kadencjom uspokojenia obaw odbiorcy. Pod koniec groza była już nawet pozorowana. Niemniej jednak regularna naprzemiennosc wywoływania tych uczuć wskazuje na schematyzm, który musiał być typowy dla aranżowania napięcia przez pieśniarza. Homer dysponuje już wieloma sposobami wywołania grozy. Potrafi też płynnie przejść od jednej emocji do drugiej. Istotne jest jednak to, że do zbudowania napięcia wykorzystuje sceny i wypowiedzi ukształtowane we wcześniejszych partiach pieśni. Słuchacz wprowadzany jest w ten sam nastrój, przywołuje się jego pamięci to, co zrobiło na nim ogromne wrażenie wcześniej (np. wielka scena przyjmowania poselstwa przez Achilleusa, brutalność odpowiedzi odmownych Achilleusa w walce z Hektorem). Dzięki temu słuchacz podświadomie odczuwa lęk, że wszystko przyjmie obrót równie niekorzystny jak wtedy. Zauważmy bowiem, że sceny, do których odwołuje się w tym miejscu Homer (łącznie ze sceną odrzucenia próśb Chryzesa), kończyły się źle, przynosiły nieszczęście.

## 4. Ironia

Jak zauważyliśmy wcześniej, poeta nie aktywizuje wyłącznie emocji i zaangażowania w akcję słuchacza, lecz pozwala mu spojrzeć od czasu do czasu na przedstawiane wydarzenia z dystansu. Niezbędnym elementem dialogu ze słuchaczem jest w tym względzie częste stosowanie przez pieśniarza ironii<sup>744</sup>. Nie jest ona tylko przejawem światopoglądu Homera, lecz przede wszystkim sposobem na kształtowanie intelektualnego odbioru jego pieśni, sposobem polegającym na aktywizowaniu zrozumienia zachowań i punktów widzenia bohaterów pieśni dzięki prowokowaniu porównań z wiedzą i moralnością słuchaczy<sup>745</sup>. Słuchacze wchodzą w znany im świat epickich bohaterów, potrafią dzięki wielu wysłuchanym wcześniej pieśniom się w nim odnaleźć, ale też nie obserwują swoich herosów w sposób bierny. Bohaterowie zachowują się w sposób właściwy lub nie. Często to, co wydawało się właściwe, okazuje się potem niewłaściwe i odwrotnie. Jest to część gry pieśniarza ze słuchaczem. Herosi epiki reprezentują świat inny od świata odbiorców. Wiele rzeczy w tamtym epickim świecie jest dla nich nierealne. Wiele zachowań zarówno herosów, jak i bogów odbiega od norm słuchającej społeczności, jednak pewien istotny kompleks zachowań jest tożsamy. Homer w sposób zapewne typowy dla pieśniarzy swego czasu pobudza u słuchającej zbiorowości ocenę prezentowanych postaw i faktów.

Myślę, że w przypadku wpływania przez poetę na intelektualny odbiór jego pieśni należy szczególnie brać pod uwagę fakt, że jest ona odbierana zawsze przez grupę ludzi. Pieśniarz nie zakłada wyizolowanego wirtualnego odbiorcy doskonale rozumiejącego wszystkie warstwy jego przekazu. Dostosowuje on swój przekaz do percepcji i inteligencji grupy, prawdopodobnie często zróżnicowanej pod względem społecznym. To odwoływanie się w ówczesnych realiach do zbiorowego rozumu nie stanowi sytuacji nadzwyczajnej, lecz wręcz przeciwnie związane jest z typową dla tej rzeczywistości aktywnością społeczności jako grupy, obradującej na zgromadzeniach nad wspólnymi dla społeczności sprawami. Częstotliwość obrazu zgromadzenia w poematach homeryckich odpowiada ich znaczącej roli. Kurt Raaflaub słusznie zauważa, że:

An assembly is called, often combined with a council meeting, and public debate is arranged in a polis, army, or band of warriors whenever an important issue requires discussion and decision. [...] The assembly thus is a traditional institution, deeply embedded in the structures and customs of society<sup>746</sup>.

<sup>744</sup> RENGAKOS 1999, 310, 323 definiuje ironię dramatyczną stosowaną przez Homera jako rozbieżność między wiedzą odbiorcy a niewiedzą postaci eposu albo między wiedzą a niewiedzą postaci eposu.

<sup>745</sup> Potrzebę akceptacji przez publiczność oryginalnych wykonań przekazywanego w poemacie systemu wartości postulował ADKINS 1982.

<sup>746</sup> RAAFLAUB 1997, 642.

Milczenie zbiorowości podczas zgromadzenia nie powinno prowadzić do zwodniczego wniosku, że jego rola ograniczona jest do ślepego podporządkowywania się ustaleniom starszyny lub władcy<sup>747</sup>. Akceptując lub nie postępowanie swoich liderów, zgromadzenie bierze na siebie odpowiedzialność za ich czyny<sup>748</sup>. Postępowanie jednostki zostaje więc poddane osądowi moralnemu zbiorowości, oceniającej pożytek płynący z danego czynu dla społeczności. Liderzy starają się wpłynąć na zebraną społeczność, używając perswazji. Analogicznie widziałbym jako zamierzone przez pieśniarza inspirowanie krytycznego odbioru pieśni. Przedstawia on postępowanie bohaterów jako dobre lub złe według standardów grupy. Zarazem jednak powstrzymuje się od nachalnej i zbyt jednostronnej oceny prezentowanych postaci, pozostawiając to ocenie słuchającej zbiorowości. Samoograniczenie pieśniarza w tym względzie nie wynika, jak sądzę, z chęci przedstawienia ambiwalencji sylwetek ludzkich, lecz raczej powodowane jest unikaniem zbiorowego sprzeciwu słuchaczy wobec zbyt jednostronnej oceny znanych im z tradycji epickiej bohaterów. W równym stopniu bowiem jak *Iliada* wybiela Achilleusa, może ona oczerniać Agamemnona. Ironia, którą często posługuje się Homer, nakazuje publiczności utrzymać dystans do wypadków i naturalnego identyfikowania się odbiorców z bohaterami.

Podobnie jak w przypadku różnorodności aktywizowania emocji słuchacza pieśniarz posługuje się ironią na wiele sposobów<sup>749</sup>. Nie rosząc sobie pretensji do pełnego przedstawienia obecności ironii u Homera, skoncentruję się na kilku istotnych aspektach tego zagadnienia, wybierając sytuacje, w których do zaznaczenia ironii poeta angażuje wiedzę odbiorców o zdarzeniach niebędących treścią pieśni.

Po pierwsze, słowa nie zawsze znaczą to, co znaczą, i słuchacz jest wyczulony na ich podwójne znaczenie. Najbardziej typowym tego przykładem jest sytuacja, gdy postać nie zdaje sobie sprawy z tego, co w rzeczywistości wypowiada.

W III 54–55 wymownie zasugerowana jest późniejsza śmierć Parysa, choć nadawca wypowiedzi Hektor nie zdaje sobie sprawy z tego, że to, co mówi, może się kiedyś spełnić.

οὐκ ἄν τοι χραίσμη κίθαρις τὰ τε δῶρ' Ἀφροδίτης  
ἦ τε κόμη τό τε εἶδος, ὄτ' ἐν κονίησι μυγέης.

<sup>747</sup> *Ibidem*, 643: „Overall, although it lacks the right of initiative, free speech, and vote — restrictions which are typical of the most ancient societies anyway — the assembly plays a crucial role that should not be underestimated”.

<sup>748</sup> RAAFLAUB 1997, 644 stwierdza, że akceptująca postępowanie Parysa społeczność Trojan wzięła na siebie odpowiedzialność za jego czyn (III 205–224; cf. VII 345–378). Pociąga to za sobą naganną ocenę moralną postępowania wszystkich Trojan i obciążenie ich winą za niemoralny czyn i wywołanie wojny. Podobnie Achilles obarcza winą wszystkich Achajów za zbiorowe poparcie na zgromadzeniu postępowania Agamemnona.

<sup>749</sup> LORD 1974, 13–36 zwraca niejednokrotnie uwagę na użycie ironii przez Avdo Medžedovicia w *Weselu Smailgića Meho*. Jego wersja różni się także pod tym względem od wersji Šemicia, po której lekturze Avdo włączył tę pieśń do swojego repertuaru.



nie ochroni cię kitara ani dary Afrodyty,  
ani włos, ani wygląd, kiedy zmieszasz je z pyłem [pola walki, tzn. padniesz nieżywy].

Hektor przedstawia wizję śmierci Aleksandra. Wskazuje to na znajomość tego, co nastąpi, nie tylko u autora pieśni, ale i na zakładanie tej wiedzy u słuchaczy. W społeczeństwie tradycyjnym ludzie zabobonnie unikają wypowiedziania słów zapowiadających nieszczęście z obawy, by jakieś bóstwa czy demony nie usłyszały i nie zrealizowały tego, co zostało nieopatrznie powiedziane (nie kusi się licha, nie wypowiada się w złą godzinę itp.). Słuchacz doznawał lękliwego przeświadczenia, że wypowiedziane słowa spełnią się w przyszłości. Tu ten zabobonny odruch łączy się z wiedzą o tym, że Parysa w końcu osiągnie śmierć na polu walki pod Troją. Bez długich rozważań słuchacz ocenia takie słowa jako zbyt lekko powiedziane, a zarazem złowieszcze.

Przedstawianie nieświadomości przyszłych wydarzeń deklarowanej przez bohaterów *Iliady* przyjmuje różne warianty. Umierający Patroklos przepowiada przyszłość Hektorowi (XVI 851–854), a umierający Hektor bliską śmierć Achillesowi (XXII 356–360). W obu przypadkach zagrożeni bohaterowie demonstrują lekceważenie wobec tych przepowiedni: Hektor zakłada, że może to on zabije Achillesa, a Achilles gardzi przepowiednią jak daremną pogroźką, obruszając się, że umrze wtedy, gdy bogowie zechcą. Takie reakcje bohaterów wskazują na grę ze słuchaczem, u którego wywołuje się poczucie besserwisserstwa. Wynikiem nie jest jednak dystans do bohaterów opowieści, lecz wręcz przeciwnie — działanie herosów innej epoki staje się bliskie, podatne na ocenianie i komentowanie. W słuchaczu słowa Hektora i Achillesa wywoływać musiały litość i ogólną refleksję nad niewiedzą człowieka o tym, co go czeka. Zabobonny lęk kieruje się zawsze do słów zapowiadających nieszczęście, takie złe słowa prorokujących nieszczęście spełniają się, nie należy ich lekceważyć<sup>750</sup>.

Słuchacz zatem nie tylko wczuwa się w działanie bohaterów, ale też ocenia ich postępowanie. Wiedza o tym, co nastąpi, nie przeszkadza mu w słuchaniu opowieści, lecz mobilizuje go do przeżycia emocjonalnego i intelektualnego. Wiedza wymagana do rozpoznania ironii jest trojakiego rodzaju. Najłatwiej odnosić się pieśniarzowi do wydarzeń i czynów bohaterów przedstawianych w pieśni. Ironia kryje się wówczas najczęściej w wypowiedziach bohaterów. Pieśniarz może też jednak zakładać znajomość pewnych faktów obecnych w ich świadomości dzięki znajomości cyklu, innych zapowiedzi dostarcza sam.

Jeśli chodzi o ironię, którą uważny słuchacz pieśni dostrzec może w wypowiedziach bohaterów, warto wspomnieć trzy przykłady. Kiedy Patroklos wraca zasmucony z obozu Achajów, poznawszy rozmiar niepowodzeń ich armii, Achilles

<sup>750</sup> W starożytności łączono proroctwa śmierci Patroklosa i Hektora z przekonaniem o możliwości przepowiadania przyszłości przez umierających (Xen., *Cyr.* 8, 7, 21; Pl. *Apol.* 39C; Arist. fr. 10; Artemon z Miletu w AT; Cic. *De divin.* 1, 63; Genesis 49; cf. JANKO 1992, 420 ad 852–4). Należy jednak zwrócić uwagę, że Patroklos i Hektor, przepowiadając śmierć wrogowi, wypowiedzają „złe słowo”. Rzucają jakby klątwę na wroga z przekonaniem, że powinna się spełnić. Odpowiedź zaatakowanych słowem Hektora i Achillesa jest więc odruchem zrzucenia z siebie klątwy. Niemniej w oczach publiczności znającej ich przyszłość jest to próba jałowa.

zdaniem narratora odczuł wobec niego współczucie (XVI 1–5), które wynika — jak wykazał Kim — ze wspólnego z nim odczuwania litości wobec doznających klęsk Greków. Słowa jego zupełnie jednak tego nastroju nie zdradzają, XVI 7–19:

τίπτε δεδάκρυσαι Πατρόκλεες, ἤϋτε κούρη  
νηπίη, ἢ θ' ἅμα μητρὶ θεοῦσ' ἀνελέσθαι ἀνώγει  
εἰανοῦ ἀπτομένη, καὶ τ' ἔσσυμένην κατερύκει,  
δακρύνουσα δέ μιν ποτιδέρκεται, ὄφρ' ἀνέληται·  
τῇ ἵκελος Πάτροκλε τέρεν κατὰ δάκρυον εἴβεις.  
ἦέ τι Μυρμιδόνεσσι πιφάυσκεαι, ἢ ἔμοι αὐτῶ,  
ἦέ τιν' ἀγγελίην Φθίης ἐξέκλυες οἶος;  
ζῶειν μὰν ἔτι φασὶ Μενόϊτιον Ἄκτορος υἱόν,  
ζῶει δ' Αἰακίδης Πηλεὺς μετὰ Μυρμιδόνεσσι;  
τῶν κε μάλ' ἀμφοτέρων ἀκαχοίμεθα τεθνηῶτων.  
ἦε σύ γ' Ἀργείων ὀλοφύρεαι, ὡς ὀλέκονται  
νηυσὶν ἔπι γλαφυρῆσιν ὑπερβασίης ἔνεκα σφῆς;  
ἐξαύδα, μὴ κεῦθε νόῳ, ἵνα εἶδομεν ἄμφω.

Czemu płaczesz, Patroklosie, jak głupia dziewczynka,  
która biegnie za matką i wymusza na niej, by ją wzięła na ręce,  
czepiając się jej sukni, i zatrzymuje ją, gdy idzie,  
a płacząc zerka na nią, czy ta jej nie weźmie.  
Podobny jesteś do niej, Patroklosie, gdy wylewasz łzy,  
Czy masz coś do obwieszczenia Myrmidonom, czy też mnie samemu.  
Czyżbyś zasłyszał jakąś wieść z Ftyi?  
Powiadają przecież, że żyje jeszcze Menojtios, syn Aktora,  
Żyje chyba i Peleus, syn Ajakosa, wśród Myrmidonów?  
Mielibyśmy powód smucić się, gdyby któryś z nich umarł.  
A czy ty jęczysz nad Argiwami, bo giną  
na wydrążonych okrętach z powodu własnej nieprawości?  
Mów otwarcie, niczego nie ukrywaj, abyśmy obaj to wiedzieli.

Znając prawdziwy powód płaczu przyjaciela, wymienia inne, które w tej sytuacji wydają mu się warte takiego smutku. Przedstawia je w formie ironicznych pytań, na które obaj znają negatywną odpowiedź. Robi to wręcz teatralnie, zwracając się nie tylko do niego, ale również do słuchających tego Myrmidonów. Niezwykły wprost efekt uzyskuje poprzedzające pytania porównanie. Poniżające porównanie do małej dziewczynki starającej się wymusić na matce współczucie i pomoc ma uzmysłwić Patroklosowi, że Achilles dobrze wie, z czym on przychodzi i że chce na nim wymusić wsparcie Achajów. Zerkanie dziewczynki jest nie tylko bystrą obserwacją zachowania małego dziecka, które w znacznej mierze udaje swój smutek, aby osiągnąć cel, ale też ma zdradzić podejrzenia Achillesa, że Patroklos udaje swój smutek i próbuje go podejść<sup>751</sup>. Ostatni apel do przyjaciela o szczerość jest i cyniczny, i gorzki zarazem. Ironiczne są również uwagi Nestora co do troski Achillesa o Achajów (XI 656–657) lub Agamemnona o zbędnej trosce Menelaosa o wrogów,

<sup>751</sup> ZANKER 1994, 14–15 sugeruje, że kpina tego porównania służy rozładowaniu napięcia u Achillesa.

których pragnie oszczędzić (VI 55)<sup>752</sup>. Wszystkie te wypowiedzi ironiczne odnoszą się do zachowań bohaterów. Słuchacz poznaje poglądy bohaterów i zgłębia ich psychikę, nie sugeruje mu się jednak, jaki powinien mieć do tych spraw stosunek.

Dzieje się tak w sytuacji, gdy pieśniarz zakłada znajomość faktów spoza fabuły *Iliady*. Jest ona większa, niż się zazwyczaj wydaje. Posłużmy się również kilkoma przykładami.

Na początku księgi IV narada bogów kończy się decyzją, by sprowokować Trojan do zerwania rozejmu i wznowienia walki. Z misją tą zostaje wysłana Atena, zaobserwowana przez stojące wojska jako meteor spadający z nieba. Homer w sposób typowy (cf. II 271–278) przedstawia wówczas rozmowy anonimowych żołnierzy, niezrozumiejących, co przyniesie im ten znak od bogów, IV 81–85:

ὦδε δέ τις εἶπεσκεν ἰδὼν ἐς πλησίον ἄλλον·  
 „ἢ ῥ’ αὐτίς πόλεμός τε κακὸς καὶ φύλοπις αἰνὴ  
 ἔσσειται, ἢ φιλότῃτα μετ’ ἀμφοτέροισι τίθησιν  
 Ζεὺς, ὅς τ’ ἀνθρώπων ταμίης πολέμοιο τέτυκται;”  
 ὡς ἄρα τις εἶπεσκεν Ἀχαιῶν τε Τρώων τε.

a w ten sposób niejeden odzywał się do towarzysza stojącego obok:

„czy to znów się zacznie zła wojna i straszny zgiełk bitwy,  
 czy przyjazne stosunki pomiędzy oboma narodami ustanowi  
 Dzeus, który przydziela wojny ludziom”.

tak to mówił niejeden z Achajów i niejeden z Trojan.

Niepewność tego, co się teraz zdarzy, nachodzi wojów tuż po tym, jak odbiorca dowiedział się, co się stanie, przysłuchując się rozmowie między bogami. Pieśniarz odmalowuje oczywiście świetnie nastrój niepewności panujący w obu armiach, ale zderzając z sobą te informacje, uzyskuje wpływ na słuchacza, zauważającego ludzką nieświadomość woli bogów. Odbiorca występuje w podwójnej roli. Z jednej strony utożsamia niedoskonałość poznania przyszłości bohaterów epiki z własną niepewnością jutra, z drugiej zaś będzie w sytuacji niedostępnej mu w życiu codziennym — kogoś obeznanego z przyszłością i wolą bogów, dzięki czemu może generalizować swój ogląd przedstawianej rzeczywistości. Pieśniarz pozwala dostrzec słuchaczom wspólną im z bohaterami kondycję ludzką. Celem pieśniarza nie jest jednak przekazanie wielkiej prawdy o ludziach. Ułomność człowieka w rozpoznawaniu woli bogów i swojej przyszłości stanowi wiedzę obiegową, taką, do której łatwo odnosić się pieśniarzowi, pobudzając rozumienie przedstawianych wypadków u publiczności. W społeczności tradycyjnej wiedza również ma charakter tradycyjny, stanowi zespół powtarzanych powiedzeń i powielanych przez pokolenia poglądów, które funkcjonują niezmiennie jako zgodna opinia wszystkich. Słuchacz Homera jest zbiorowością przytakującą na tak podane, znane mu i akceptowane prawdy. Tak właśnie rozpoznaje wartość wypowiedzianych przez bohaterów słów.

<sup>752</sup> KIM 2000, 106–107 i 57–58.

Kiedy Achilles poddaje się woli bogów w I i w XXIV księdze, motywuje to powinnością podporządkowywania się ich woli. U tego gwałtownego młodzieńca nieliczącego się chwilami z nikim i z niczym może się to wydawać zaskakujące. Ukazuje on jednak banalną prawdę podzielaną przez publiczność słuchającą. Poeta zyskuje w ten sposób aprobatę z ich strony dla swego bohatera, a zapewne także sympatię. W społeczeństwie tradycyjnym prawdy starych są zarazem prawdami młodych. Prawdy zwykłych ludzi są prawdami herosów. Stosując ironię, Homer szuka potwierdzenia u słuchaczy dla prezentowanej opowieści.

Kiedy pieśniarz może liczyć na znajomość cyklu u publiczności, zapowiedzi są niepotrzebne i ironię może stosować z większą finezją.

Na początku księgi IV bogowie, uczując na Olimpie, zdają się obserwować wydarzenia pod Troją, gdzie Afrodyta uratowała z opresji Parysa, unosząc go z pola bitwy wprost do komnaty małżeńskiej. Dzeus wykorzystuje okazję, by zakpić sobie z Hery i Ateny. Wyczyn Afrodyty pobudził go do przedstawienia propozycji doprowadzenia do ugody między walczącymi stronami (IV 5–19). Hera i Atena przyjmują to jako obelgę. Hera wyrzuca mężowi, że chce ją taką propozycją poniżyć, marnując jej trud organizacji całej wyprawy przeciwko Troi (IV 24–29). Dzeus okazuje się oburzony jej wybuchem wściekłości, IV 30–49:

τὴν δὲ μέγ' ὀχθήσας προσέφη νεφεληγερέτα Ζεὺς·  
 „δαιμονίη, τί νύ σε Πρίαμος Πριάμοιό τε παῖδες  
 τόσσα κακὰ ῥέζουσιν, ὃ τ' ἀσπερχὲς μενεαίνεις  
 Ἰλίου ἐξαλαπάξαι εὐκτίμενον πτολίεθρον;  
 εἰ δὲ σύ γ' εἰσελθοῦσα πύλας καὶ τείχεα μακρὰ  
 ὤμῶν βεβρώθοις Πρίαμον Πριάμοιό τε παῖδας  
 ἄλλους τε Τρῶας, τότε κεν χόλον ἐξακέσαι;  
 ἔρξον ὅπως ἐθέλεις· μὴ τοῦτό γε νεῖκος ὀπίσσω  
 σοὶ καὶ ἐμοὶ μέγ' ἔρισμα μετ' ἀμφοτέροισι γένηται.  
 ἄλλο δέ τοι ἔρέω, σὺ δ' ἐνὶ φρεσὶ βάλλεο σῆμισιν·  
 ὅππότε κεν καὶ ἐγὼ μεμαῶς πόλιν ἐξαλαπάξαι  
 τὴν ἐθέλω, ὅθι τοι φίλοι ἀνέρες ἐγγεγάασιν,  
 μὴ τι διατρίβειν τὸν ἐμὸν χόλον, ἀλλὰ μ' ἔασαι·  
 καὶ γὰρ ἐγὼ σοὶ δῶκα ἐκῶν, ἀέκοντί γε θυμῶι.  
 αἱ γὰρ ὑπ' ἡελίωι τε καὶ οὐρανῶι ἀστεροέντι  
 ναιετάουσι πόλῆς ἐπιχθονίων ἀνθρώπων,  
 τᾶων μοι περὶ κῆρι τίεσκετο Ἴλιος ἱρή  
 καὶ Πρίαμος καὶ λαὸς ἐϋμμελίω Πριάμοιο.  
 οὐ γὰρ μοὶ ποτε βωμὸς ἐδεύετο δαιτὸς εἴσης,  
 λοιβῆς τε κνίσσης τε· τὸ γὰρ λάχομεν γέρας ἡμεῖς.”

Spospniął Dzeus zbierający chmury i powiedział do niej:  
 „Szalona! Cóż to za wielkie krzywdy wyrządzają ci Priam i synowie Priama, że nieustannie płoniesz żądzą doszczętnie zniszczyć pięknie zbudowany gród Priama? Gdybyś tylko mogła przedostać się za bramy i wielkie mury, na surowo pożarłabyś Priama i synów Priama, i pozostałych Trojan. Wtedy uśmierzyłabyś swój gniew? Zrób jak chcesz! Oby tylko ten spór nie stał się później

dla ciebie i mnie powodem do kłótni dzielącej nas dwoje.  
 ale to ci powiem, a ty sobie to dobrze zapamiętaj:  
 ile razy ja zapragnę zniszczyć doszczętnie miasto,  
 na które przyjdzie mi ochota, a które zamieszkują mężowie mili tobie,  
 nie wolno ci pohamowywać mnie w gniewie, lecz masz mi na to pozwolić.  
 Dlatego że ja ci zezwoliłem dobrowolnie, mimo że serce się sprzeciwiało.  
 Bo pod słońcem i niebem gwieździstym  
 są miasta ludzi żyjących na ziemi,  
 z tych najbardziej cenilem sobie w sercu Ilion święty  
 i Priama, i lud Priama, co ma piękną włócznię z jesionu.  
 Dlatego że nigdy nie brakowało dla mnie na ołtarzu należnego jadła,  
 ani ofiary płynnej, ani tłuszczu, a to my dostajemy w udziale”.

Dzeus wypomina Herze jej nienawiść do Trojan. Stosuje formę pytania, tak jakby nie wiedział, co jest tego przyczyną. Niewiedza Dzeusa jest udawana. Sarkastyczno-prowokacyjny charakter miała jego poprzednia wypowiedź skierowana do Hery (IV 5–6)<sup>753</sup>. Dzeus dalej drażni dalej Herę, wykorzystując to, że nie podała ona powodu swojej nienawiści do Trojan. Sam też go nie podaje, uzyskując w ten sposób nad małżonką przewagę, ponieważ pytając „cóż takiego wielkiego jest przyczyną twojej nienawiści do nich”, deprecjonuje znaczenie sądu Parysa. Ponieważ jednak jest doskonale świadomy powodu gniewu małżonki, wskazuje na to odwołanie do bliżej nieokreślonej przeszłości, w której przystał na żądanie Hery: „ja ci zezwoliłem dobrowolnie, mimo że serce się sprzeciwiało” (IV 43).

Dzeus podobnie jak Hera mówi o trudzie włożonym w zebranie armii, w innych wypadkach o sentymencie do Achajów, tymczasem dotyka sprawy z drugiej strony, obnażając jej prawdziwe intencje — chęć wygubienia Trojan. Szyderstwo jest zatem ukazaniem prawdy, lecz nie wprost. Obnażeniem prawdziwych intencji, lecz z zachowaniem dworskiej powściągliwości. Żeby rozumieć ironię zawartą w słowach Dzeusa, słuchacz musi znać powód namiętnych wysiłków Hery ze źródeł innych niż *Iliada*. Reinhardt otworzył drogę do badań neoanalitykom, wykazując, że cała sekwencja scen w księgach 4–5 wskazuje na znajomość u Homera historii sądu Parysa jako przyczyny Wojny Trojańskiej<sup>754</sup>. Homer czyni aluzję do tego wydarzenia dopiero w ostatniej księdze *Iliady* (XXIV 28–30). Ta drobna wzmianka na końcu dzieła o tak doniosłym wydarzeniu nasuwała wiele wątpliwości i już od czasów starożytnych bywała atetowana. Scholia podają wiele odpowiedniejszych miejsc, gdzie taka informacja mogłaby się znaleźć, z których najlepsze to właśnie owo pytanie Dzeusa o przyczynę nienawiści Hery do Trojan. Na pytanie to Dzeus nie otrzymuje odpowiedzi. Ale właśnie fakt, że ta przyczyna nie zostaje podana, stanowi dowód znajomości jej i u autora, i u publiczności, na której zrozumienie aluzji liczy. Zamiast przedstawiania tej przyczyny, pieśniarz kształtuje rozmowę

<sup>753</sup> αὐτίκ' ἐπειράτο Κρονίδης ἐρεθίζεμεν Ἡρην  
 κερτομίοις ἐπέεσσι, παραβλήδην ἀγορεύων  
 Od razu próbował syn Kronosa drażnić Herę  
 szyderczymi słowami, mówiąc ironicznie.

<sup>754</sup> REINHARDT 1938.

w ten sposób, że interlokutorzy czynią sobie wzajemne aluzje do znanego im wydarzenia, nie wypowiadając wprost, o co chodzi. Efekt szydzenia Dzeusa z bogiń jest dużo silniejszy. Dzeus nie zamierzał wcale zmieniać przeznaczenia, droczy się tylko z boginiami, czego doskonale świadomy jest odbiorca<sup>755</sup>.

Sformułowana według zasad *ring composition* mowa Dzeusa zawiera na końcu powrót do tematu Trojan, przedstawiając przyjazny stosunek władcy bogów do tego ludu. Wywoływać to mogło u odbiorców pytanie, dlaczego Dzeus nie zamierza ratować ludu, który jest mu tak bliski. Dzeus nie podaje również powodu, dlaczego zgadza się na zniszczenie miasta mimo przypisywanej Priamowi i Trojanom pobożności. Według *Kypriów* zdobycie miasta jest częścią Διὸς βουλή. Dzeus nie przyznaje się do tego, natomiast w utarczkach słownych z żoną idzie na pozorowany kompromis — tym razem jej ustępuje, ale zastrzega sobie prawo do niszczenia tego, co jej bliskie<sup>756</sup>. Te słowa Dzeusa brzmią złowieszczo i kładą się cieniem na przyszłości Achajów, lecz dokładnie nie wiadomo, co właściwie oznaczają<sup>757</sup>. Prawdopodobnie mógł nie wiedzieć tego także współczesny odbiorca. Wypowiedź Dzeusa zawiera szyderstwa i pogrożki. Imając się szyderstw, Dzeus udaje, że nie wie, czym powoduje się Hera. Pozór tej niewiedzy zasadza się jednak na niedopowiedzeniach czytelnym zarówno dla interlokutorki boga, jak i dla odbiorców pieśni, którym znane są z tradycji epickiej powody gniewu bogini. Uciekając się z kolei do pogroźek, Dzeus sugeruje nieszczęścia Achajów mające nastąpić po tej wojnie. Słuchacze nie mają jednak żadnego punktu zaczepienia dla swoich ewentualnych domysłów, jakie późniejsze wydarzenia Dzeus ma na myśli. Tak jak tam pozorowana jest niewiedza w odniesieniu do tego, co się stało, tutaj pozorowana jest wiedza odnośnie do tego, co ma nastąpić. Poeta w jednej wypowiedzi wciąga odbiorcę w świat znanych mu skądinąd faktów i zwodzi go istnieniem faktów i znaczeń, których ten domyślić się nie może<sup>758</sup>.

<sup>755</sup> Według KIRKA 1985, 333 *ad IV* 31–33 Dzeus pyta się o powód nienawiści Hery do Priama i Trojan, ponieważ jej gniew powinien być skierowany jedynie przeciw Parysowi, który zhańbił ją, wybierając Afrodytę.

<sup>756</sup> KIRK 1985, 333 *ad IV* 31–49 podaje inną prawdopodobną przyczynę przyzwolenia Dzeusa na zdobycie Troi: „This may cause the listener to wonder why, nevertheless, he allows the city to fall, even after he has discharged his promise to Thetis. The answer is that this has been made inevitable by Paris’ offence against hospitality, which is protected by Zeus ξένιος himself, and by the Trojans’ condoning of it by receiving him and Helen”. Zdanie być może słuszne, tyle że to Dzeus wydaje polecenie nakłonienia Trojan do zerwania rozejmu. Biorą oni w ten sposób winę na siebie za złamanie przysięgami zawarowanego rozejmu, a zarazem odnowiona została wina Trojan za wywołanie wojny.

<sup>757</sup> LANG 1983 domniemywa o tradycyjności sporów Dzeusa z Herą i większej liczby opowieści mitycznych z nimi związanych. Sugeruje także wzajemny wpływ na siebie tych mitów i *Iliady*. Jeżeli tak, z naszego punktu widzenia, spory między parą najwyższych bogów mogły pełnić funkcję inicjatywy boskiej dla wydarzeń heroicznych, czyli rodzaj kręgu o największym promieniu w cyklu epickim przenoszącym odpowiedzialność za wszystko na bogów, gdyż wszystkie wypadki są konsekwencją planu Dzeusa Διὸς βουλή. Taki plan boski organizujący całość cyklu epickiego obserwowaliśmy w Cyklu Trojańskim, Tebańskim i *Mahabharacie*.

<sup>758</sup> Wydaje się, że jedyne, co może sobie słuchacz pomyśleć, to że ma do czynienia z wyjaśnieniem, dlaczego jego ojczyste miasta cierpiały różne klęski mimo ochrony patronki Greków — Hery.

Odwoływanie się zatem do wiedzy słuchaczy o istotnych faktach Cyklu Trojańskiego wydaje się zabiegiem typowym dla pieśniarza, podobnie jak wcale nie odosobnionym przypadkiem jest zwodzenie ich co do tego, co i jak ma się wydarzyć. Ironia jest sugestywnym środkiem wyrazu do nawiązania tej gry z odbiorcą.

Poeta epicki nie tylko przyzwyczajony jest do takiego reagowania na swoją opowieść, ale też prowokuje do takiego odbioru. Niekiedy bowiem wprost zaznacza potrzebę krytycznego spojrzenia na zachowanie bohatera. Stosuje wówczas epitety *νήπιος* 'głupi'. Niewykluczone, że w niektórych przypadkach takie zasugerowanie wprost właściwego odbioru i oceny sytuacji łączy się z wprowadzeniem innowacji, jakiegoś świeżego dla odbiorcy wątku, do którego trudno by mu było na bieżąco się ustosunkować. Sprowadza wówczas rolę słuchacza do akceptacji przedstawianego poglądu. Tak dzieje się w przypadku kpiny z Glaukosa po wymianie zbroi (być może słuchacz mógł nie wiedzieć jak zareagować i niesiony podziwem dla rycerskiego odruchu odnieść się z uznaniem dla postępu Glaukosa). W przypadku kpiny z Trojanina Azjosa wdzierającego się w pojedynek na rydwanie w obręb murów achajskich (nie usłuchał rady Polidamasa, by atakować pieszo) mamy zapewne do czynienia z paradygmatem niewłaściwego zachowania. Poeta chce opowiedzieć o sposobie atakowania murów achajskich i aby wykazać, że był to najlepszy sposób szturmowania, proponuje inne zachowanie, opatrując je krytycznym komentarzem, z którego wynika, że śmierć groziła komuś, kto postąpiłby inaczej niż reszta. Nazwanie kogoś „głupim” wiąże się każdorazowo ze śmiercią danej postaci, która jest przez nią nieprzewidywana<sup>759</sup>. Słuchacz także może się jej nie spodziewać, toteż określenie to wtajemnicza słuchacza w tę wiedzę. W języku epiki sygnałów tego rodzaju może być naprawdę wiele. Mogą to być nie tylko słowa, ale i gesty, którymi gęsto usiany jest przekaz Homera. Lowenstam wykazał, że wydawałoby się nieznaczący nic gest klepięcia się po udach stanowi dla słuchacza wskazówkę, że tę postać czeka śmierć lub że nawet ona sama jest na nią gotowa<sup>760</sup>.

Za pewnymi stwierdzeniami narratora kryje się nie tylko podejrzenie, że słuchacze mogą nie zrozumieć jego intencji, lecz czasami także przeciwstawianie się oczekiwaniom publiczności i zaskakiwanie jej przedstawianiem sprawy wbrew jej przyzwyczajeniom. Dzięki temu, że Achilles wycofał się z walki, Trojanie mogą po raz pierwszy obozować nocą poza murami miasta. Szczegółowy opis wskazuje na potęgę ich armii i zagrożenie, jakie stanowią dla Achajów. Pośród tych informacji znajduje się istotna wzmianka o przygotowywaniu posiłku, który w tej kulturze ma nie tylko znaczenie praktyczne, ale stanowiąc ofiarę, oznacza nawiązanie kontaktu z bogami. Trojanie postępują jak należy, VIII 545–552:

ἐκ πόλιος δ' ἄξοντο βόας καὶ ἴφια μῆλα  
καρπαλίμως, οἶνον δὲ μελίφρονα οἰνίζοντο  
σίτον δ' ἐκ μεγάρων, ἐπὶ δὲ ξύλα πολλὰ λέγοντο·

<sup>759</sup> DUCKWORTH 1933, 11–12, LOWENSTAM 1981, 39–67, który powołuje się na Krauta 1863.

<sup>760</sup> *Ibidem*.

ἔρδον δ' ἀθανάτοισι τελέσσας ἑκατόμβας.  
κνίστην δ' ἐκ πεδίου ἄνεμοι φέρον οὐρανὸν εἶσω,  
ἠδείαν, τῆς δ' οὐ τι θεοὶ μάκαρες δατέοντο,  
οὐδ' ἔθελον· μάλα γάρ σφιν ἀπήχθετο Ἴλιος ἱρή  
καὶ Πριάμος καὶ λαὸς ἐϋμελίω Πριάμοιο.<sup>761</sup>

przyprzedzili z miasta woły i tłuste barany  
w obfitości i wino miodowe przynieśli  
i chleb z domów, nazbierali też wiele drewna.  
Złożyli nieśmiertelnym należną hekatombę,  
a dym poniosły wiatry z równiny aż do nieba,  
[dym] przyjemny, lecz szczęśliwi bogowie nie przyjęli swego udziału z ofiar,  
nie chcieli, ponieważ bardzo był im nienawistny Ilion święty  
i Priam, i lud Priama, co piękną miał włócznię.

Zastrzeżenia zgłaszane do niektórych wersów odnoszą się do zaznaczenia zbiorowego działania bogów przeciw Troi i Priamowi w szczególności. Takie sformułowanie nie wydaje się jednak niczym nadzwyczajnym w stylistyce oralnej, zwłaszcza w kontekście ostatecznego losu Troi. Aspekt religijny posiłku wydaje się w ogóle istotny do zaznaczenia w tej kulturze, ale ma on w tym momencie głębszą motywację. Stwierdzenie, że dym z ofiar wznosi się pod niebo, dookreślenie, że jest przyjemny dla bogów, stanowi wyraźny znak dla Trojan, że bogowie przyjmują ich ofiary. Dym ofiarny, który trafia wprost do nieba, stanowi powszechnie rozpoznawalny znak akceptacji (np. dym ofiary składanej przez Abła wznosi się wprost do nieba, co jest oznaką przyjęcia jej przez boga). Pomyślny znak czytelny jest i dla Trojan jako publiczności wewnętrznej, i dla słuchaczy, czyli publiczności zewnętrznej. Narrator zaskakuje jednak odbiorców zdaniem przeciwnym: „lecz bogowie nie przyjęli tej ofiary”. Z jednej strony jest to zapowiedź przyszłej porażki Trojan. We fluktuacji budowania grozy i ulgi stwierdzenie to uspokaja publiczność, że obecne zagrożenie ze strony Trojan kiedyś ustąpi. Jakkolwiek dziwne wydaje nam się takie wyprzedzanie wypadków i mieszanie nastrojów, wykazaliśmy wcześniej, że jest typowe dla Homera. Z drugiej strony ma ono wydźwięk ironiczny: świadczy o przekonaniu łączącym pieśniarza z publicznością, że ludzka ocena sytuacji jest często ułomna. Rozpoznanie znaku bywa zawodne.

Zawodne jest również wypowiedzianie słów o randze obietnicy. Wypowiedzianie takich słów może być pochopne wobec nieznamość woli bożej. Kiedy słuchacz znał dalszy bieg wypadków, mógł obserwować błędność wypowiedzianych przestroż i wyrażanych nadziei. Kiedy nie może się do takiej wiedzy odwołać, pieśniarz każe niekiedy dochodzić do takiego przekonania samym bohaterom. Achilles boleje nad trupem Patroklosa, XVIII 324–330:

<sup>761</sup> Wersy 548 i 550–552 pochodzą z Platona Alc. II 149d; brakuje ich w rękopisach. LEAF 1900–1902 *ad loc.* uznał, że pochodzą z jakiejś pieśni cyklicznej, dlatego nie są przyjmowane w niektórych wydaniach, np. WEST 1998.



ὦ πόποι ἦ ῥ' ἄλιον ἔπος ἔκβαλον ἤματι κείνῳ  
 θαρσύνων ἦρωα Μενοίτιον ἐν μεγάροισι·  
 φῆν δέ οἱ εἰς Ὀπότενα περικλυτὸν υἱὸν ἀπάξειν  
 Ἴλιον ἐκπέρσαντα, λαχόντα τε ληϊδος αἴσαν.  
 Ἄλλ' οὐ Ζεὺς ἀνδρεοσι νοήματα πάντα τελευτᾷ·  
 ἄμφω γὰρ πέπρωται ὁμοίην γαῖαν ἐρεῦσαι  
 αὐτοῦ ἐνὶ Τροίῃ

O biada, zaiste jałowe słowo „wypadło” tamtego dnia,  
 gdy w pałacu dodawałem odwagi herosowi Menojtiosowi,  
 mówiąc mu, że przywiozę z powrotem do Opuntu [jego] sławnego syna  
 po zdobyciu Ilionu i wzięciu należnej mu części łupów.  
 Ale Dzeus nie spełnia wszystkich ludzkich zamiarów:  
 bo obu nam przeznaczone splamić tę samą ziemię,  
 tu pod Troję

„Jałowość” słowa pokrewna jest pojęciu „jałowości” czynu, czyli takiego, który nie odnosi skutku. „Jałowości” swych starań wobec planów Dzeusa obawia się Hera. W kulturach antycznych często spotykamy się z pojęciem sprawczego słowa, tzn. takiego, które wypowiedziane musi się spełnić. Achilles dochodzi tu sam do pewnej prawdy, którą wyznaje narrator. W obecnej sytuacji powiedzielibyśmy, że jest to sąd o tym, że Dzeus nie spełnia ludzkich prośb i oczekiwań. Tymczasem jest to wyrażone w ten sposób, że Dzeus nie spełnia „wszystkich oczekiwań ludzkich”. A zatem część spełnia, a części nie. Słowa te nawiązują bowiem do sceny poprzedzającej wyruszenie Patroklosa do walki. Wtedy to Achilles modli się do Dzeusa, by dał Patroklosowi sławę i dał mu powrócić cało z walki (XVI 231–248). Dzeus spełnia jednak prośbę Achillesa połowicznie: użycza bohaterowi sławy bitewnej, ale nie pozwala mu wrócić żywym, co jest wiadome od razu narratorowi (XVI 249–252). Jinyo Kim uważa, że Achilles dostrzega swój błąd (*tragic error*), kiedy Tetyda pojawia się przed nim chwilę wcześniej i mówi, że Dzeus spełnił jego przekazaną przez nią prośbę pognębienia Achajów (XVI 73–81; I 408–412 i I 508–510)<sup>762</sup>. Ale przede wszystkim jest to nawiązanie do połowicznego spełnienia modlitwy Achillesa wysyłającego Patroklosa do walki. Ta część życzeń, którą spełnia Dzeus w przypadku obu bohaterów, to zapewnienie im sławy, natomiast to, czego odmawia, to powrót żywym. Achilles identyfikuje los Patroklosa ze swoim. Znając swoje przeznaczenie, decyduje się bowiem w tej chwili na powrót do walki, odczytuje w ten sam sposób los Patroklosa<sup>763</sup>.

Dla autora pieśni jest zatem ważne, że słowa i oczekiwania ludzkie mogą mijać się z zamysłem Dzeusa. Myśl w swej istocie dość banalna, podkreśla rozdźwięk

<sup>762</sup> KIM 2000, 24. O tragiczności *Iliady* i wpływie epiki na tragedię attycką *vide* RUTHERFORD 1982, dla którego tragiczność wiąże się z nagłym jasnym uświadomieniem sobie przez bohatera, że nieprzewidzianie wszystko, co wcześniej przedsięwziął i czego doświadczał, zapowiadało jego obecną klęskę, z której nie jest w stanie się już wyplątać.

<sup>763</sup> O znaczeniu śmierci Patroklosa dla kompozycji utworu KIM 2000, 120.

między możliwościami ludzkimi i boskimi, ale jest ona zapewne zgodna z przekonaniami jęgo publiczności, stanowiąc dla nich nie tak banalną prawdę.

## 5. Formuła a oddziaływanie na słuchaczy

Dotykamy tu ważnej kwestii, na co i w jakim stopniu uwarżliwiony jest w odbiorze słuchacz epiki. Pewne szczegóły stanowią stałe składniki kodu epickiego, ułatwiające rozumienie znaczenia zdarzeń. Inne są tak schematyczne, że nie przyciągają szczególnej uwagi słuchaczy. Tak jak w języku mówionym — nie można stawiać akcentu na każdym wyrazie. Problem w tym, że system znaczeniowy archaicznej epiki zasadniczo różni się od systemu znaczeniowego dzieła literackiego. Jak już wspominaliśmy, problem ten ujawnił się już w pracach Parry'ego, który zawęził znaczenie rozpoznanej przez siebie formuły jako podstawowej jednostki strukturalnej eposu do przekazu jednej „zasadniczej idei” (*essential idea*). W badanym przez niego szczególnie typie formuły rzeczownik–epitet ocenił, że epitet nie niesie z sobą znaczenia, lecz pełni jedynie funkcję ornamentacyjną. Dalsze badania wielu uczonych nad znaczeniem formuły skłaniają do weryfikacji tej skrajnej oceny ojca teorii oralnej.

Badacze, dopuszczając znaczenie kontekstualne epitetów, różnią się jednak w ocenie zakresu i charakteru tych znaczeń, dochodząc do kilku podstawowych wniosków:

1) epitet w zasadzie swej neutralny znaczeniowo może w szczególnych przypadkach nabierać znaczenia zgodnego z kontekstem, w sposób więc obrazowy przybliżać dramaturgię zdarzeń, uwypuklając pewien element istotny (tak w różny sposób Hainsworth, Richardson, Vivante).

2) w szczególnych okolicznościach pieśniarz może zastępować stałą formułę jakimś jej ekwiwalentem, jeżeli ta jest dla niego z jakichś względów nieużyteczna kontekstualnie. Może wówczas próbować improwizować, stosując nowe, nawet nieistniejące epitety; rolę odgrywa tu czynnik kreatywności (Edwards, Janko).

3) Kontekst pojedynczego sformułowania, czyli kontekst formuły, uwarunkowany jest wzajemną znajomością u pieśniarza i jęgo publiczności ich znaczeń w obrębie całej poezji epickiej (Foley, Nagy), a w niektórych przypadkach, np. poszczególnych postaci, głównie herosów, znaczeń w obrębie cyklu, np. *ptoliporthos* ‘burzyciel miast’, ewentualnie ‘zdobywca miasta (sc. Troi)’, *podarkes* ‘szybkonożi’ — epitet Achillesa.

4) Zastosowanie formuł, które mogą być traktowane ekwiwalentnie, np. formuły opisujące wschodzenie jutrzeńki, wiąże się z sugerowaniem przez pieśniarza jakiegoś nastroju czy jakiegoś charakteru sytuacji (Kirk). Odpowiednio stosowane implikują więc niejako zapowiedź wypadków przyszłych.

Wszystkie proponowane możliwości interpretacyjne związane są z sytuacją wykonawczą. Sytuacja wykonawcza odgrywa też zasadniczą rolę w odczytywaniu znaczeń kontekstualnych. Pieśniarz dba bowiem przede wszystkim o ciągłość kontaktu ze słuchaczem, w którym liczą się trzy elementy: przykucie jego uwagi dramaturgią zdarzeń, zrozumiałość narracji i panowanie nad jego nastrojami i oceną sytuacji.

Dialog pieśniarza z publicznością opiera się na pierwotnej warstwie formalnej i znaczeniowej, w której kształtuje się formuła. Aluzyjność dotyczy bowiem tego, co już wiadome lub przewidywalne. Według słów Foley: „szczegółowy epitet jest jak mały temat pieśni, która zakłada myślową asocjacje z tradycyjnym znaczeniem epickiej postaci, rzeczy lub koncepcji”. Foley nazwał to „tradycyjnym odwoływaniem się” (*traditional referentiality*). Pieśń epicka wykorzystuje bowiem różne elementy poprzedzających ją pieśni. Element nie służy tylko swojemu aktualnemu użyciu, lecz wielokrotności i wielokształtności, z której się wywodzi. Stanowi metonimię całości zawartej w kulturze epickiej. Kontekst sytuacji jest kontekstem kodu epickiego<sup>764</sup>. Istnienie zależności między szerokim kontekstem formuły w strumieniu epickim a podobnym uwarunkowaniem schematu opowieści epickiej dostrzega również Slatkin:

Tak jak indywidualna formuła implikuje system stosowania formuły — w każdym przypadku wyraża nie tylko swoje indywidualne „zasadnicze znaczenie” (*essential idea*), ale zasadę „formułowości” — i tak jak jakakolwiek scena typowa wymaga rozpoznanego wzoru, tak [...] poszczególne wersy jest częścią większej całości, która wywołuje kształtowanie, precyzowanie i integrowanie wewnątrz struktury narracji, ale która, jakkolwiek fragmentarycznie zaznaczona, może być przywołana w całej rozciągłości. Wiedza epickiej publiczności o alternatywnych możliwościach pozwala poecie budować swoją narrację nie tylko z tego, co utwór zawiera, lecz także z tego, co świadomie wyłącza z narracji<sup>765</sup>.

Schematyczność korzystania z formuł nie musi więc oznaczać, że pieśniarz nie wykorzystuje ich do akcentowania pewnych elementów akcji. Foley spostrzega, że publiczność przyzwyczajona do utartych schematów typowych scen dostrzega różnice pojawiające się w ich wykorzystaniu przez poetę. Słuchacze musieli być czuli na zmiany w typowym wzorze, w którym nierzadko powtarzają się te same sformu-

<sup>764</sup> Przykład omawianego powyżej wersu wprowadzającego ostrą odpowiedź Achillesa na odmowę Priama zaproszenia do zajęcia miejsca, XX 559:

τὸν δ' ἄρ' ὑπόδρα ἰδὼν προσέφη πόδας ὠκὺς Ἀχιλλεύς·

patrząc spod zmarszczonych brwi, powiedział do niego o szybkich nogach Achilles

publiczność odbierała ten tekst z dwoma komplementarnymi asocjacjami: formuła rzeczownik-epitet jako niepodzielna jednostka znaczeniowa prezentuje Achillesa w pełnym wymiarze, z jego dumą, popędliwością i arogancją nieledwie skrytą za spokojną grzecznością, jednocześnie fraza „patrząc spode łba” charakteryzuje sytuację jako typową scenę konfrontacji, w której odczuta zniewaga wywołuje pełną oburzenia odpowiedź. Formuły służą więc jako środek do identyfikowania postaci, rzeczy i zdarzeń w świecie pieśni tradycyjnej.

<sup>765</sup> SLATKIN 1991, 3–4.

łowania, wersy, a nawet partie tekstu. Pozbawianie sceny jakiegó elementu może być niekiedy, jak się wydaje, konwencjonalne, tzn. związane z tradycją<sup>766</sup>. Na przykład w scenie przywdziewania zbroi Achillesa przez Patroklosa brakuje podkreśleń jej blasku, podczas gdy obfituje w nie scena przywdziewania zbroi przez Achillesa. Sposób przedstawienia pierwszej z tych scen oznaczał dla odbiorcy, że akcja Patroklosa zakończy się niepowodzeniem, natomiast akcja Achillesa przeciwnie — powodzeniem<sup>767</sup>. Słuchacz musiał być przyzwyczajony do takiej konwencjonalnej zmiany, odczytuje znak, który zapowiada dalsze wypadki. Może więc ocenić bieżące wypadki w odniesieniu do tego, co stanie się później. Narrator pozwala mu więc być „mądrzejszym” od nieświadomych przyszłości bohaterów opowieści. Wpływa to niewątpliwie na zintensyfikowanie jego uwagi. Jego udział w wykonaniu jest jak gdyby czynny, a nie tylko bierny (jest więc paralelny do roli publiczności w wykonawstwie pieśni lirycznej). Pieśniarz, dokonując większych lub mniejszych zmian w budowie sceny typowej, adaptuje ją stosownie do kontekstu budowanej dramaturgii. Przykładowo mogą to być typowe sceny posiłków modyfikowane zależnie od kontekstu narracji w *Odysei*.

## 6. Podwójna funkcja powtórzeń

Ruth Scodel, zastanawiając się nad tym, czym jest tradycja oralna, przeciwstawia się dogmatyzowaniu wykonania pieśni jako każdorazowej kreacji (Lord, Nagler). Zwraca uwagę, że powtarzalność jest immanentnym składnikiem tradycji oralnej. Nasze oczekiwania co do kreatywności i inwencyjności poety należałoby powściągnąć:

While the poets adapted their stories to present circumstances, they never mark innovation as such. Invention within traditionalizing poetry must be invisible. A usable past may need to be reinvented all the time, but if the society knows that its myths are mythic, they will not be very useful. Constant innovation may be necessary, but if the poetry itself does not value invention, modern scholars must be cautious in judging its function<sup>768</sup>.

W tym paragrafie rozważymy zasadność wspomnianego stanowiska, ukazując, jak w szczegółach pieśniarz steruje swoją pieśnią, by docierała jak najlepiej do słuchaczy i pobudzała ich uwagę. Uwzględnimy przy tym nie tylko mechanikę typowości samej pieśni oralnej, ale i mechanikę typowości jej odbioru. W jakiś sposób jest to podporządkowane innowacji, ale tylko opartej na typowości i powtarzalności. Nie możemy zbadać, jak i na ile powtarzał się dosłownie tekst poematów Homera, jeżeli jego przekaz był oralny, ale możemy sprawdzić, jak funkcjonują tam partie będące dokładnym lub niemal wiernym powtórzeniem.

<sup>766</sup> FOLEY 1990 i 1991.

<sup>767</sup> Przykład zaczerpnięty z: ARMSTRONG 1958.

<sup>768</sup> SCODEL 2002, 41.

Proponuję więc zastanowić się przez chwilę nad dosłownymi powtórzeniami w strukturze poematów Homera.

Współczesny odbiorca może nie rozumieć znaczenia powtórzeń pojawiających się w tradycji oralnej. Zazwyczaj nużą go one i najchętniej, również czytając Homera, pomija ich lekturę, przeskakując wzrokiem na dalszy akapit, ponieważ nie wnoszą one nic do akcji. Po co na przykład czytać raz jeszcze polecenie przekazywane komuś przez Irydę, skoro widział już je jako wypowiedziane przez Dzeusa. W powtórzeniach równie silnie jak w improwizacyjnym kreowaniu treści najbardziej zaznacza się różnica między odbiorem czytelnicznym a odbiorem słowa mówionego. Jeżeli spojrzymy na baśnie spisane jeszcze w początkach XX w., oparte na opowieściach ludowych a przeznaczone do odbioru dziecięcego, zauważamy, że powtórzenia pewnych partii tekstu wykorzystywane są obficie i różnorodnie<sup>769</sup>. Bohater spotyka się na swej drodze z tymi samymi pytaniami, udziela tych samych odpowiedzi, jakiś przedmiot lub osoba przywoływane są każdorazowo w ten sam sposób, przy użyciu tych samych słów. Paradoksalnie z punktu widzenia naszych przyzwyczajęń czytelnicznych takie powtórzenia przykuwają uwagę dziecka, pozwalają mu lepiej śledzić narrację baśni i dostrzegać ewentualne różnice w zachowaniu postaci, które na przykład udzielają nagle innych odpowiedzi niż poprzednicy. Często na powtórzeniach opiera się cała intryga lub akcja baśni. Czasami kolejne powtórzenia powiększają się o dodatkowy element, niejako rozwijają się spiralnie. Wszystkie elementy muszą zostać powtórzone w tej samej kolejności, po czym coś nowego zostaje dodane na koniec. Toteż słuchacze śledzą uważnie te łańcuszki powtórzeń, oczekując rozwiązania sytuacji. Powtórzenia pełnią więc w tej prostej formie narracyjnej zadanie oswojenia odbiorcy z historią, przygotowując słuchacza na niespodziankę odgrywającą podstawową rolę w akcji.

Widzieliśmy poprzednio, że pewne zmiany w oczekiwanym przez odbiorcę komunikacie są łatwo przez niego rozpoznawalne, dlatego właśnie że tradycyjna powtarzalność różnych elementów jest mu dobrze znana oraz że ta powtarzalność jest śledzona z odpowiednią uwagą. Zobaczmy, że nie tylko zmiana w konwencjonalnym wysłowieniu mogła wywoływać u słuchacza zintensyfikowanie uwagi. Pieśniarz może wykorzystywać samo powtórzenie dokładnie tych samych formuł, a nawet partii tekstu do wywoływania u słuchaczy poczucia posiadania wiedzy wyższej, a stąd dystansu do opowiadanych wypadków i losów bohaterów, dystansu oceniającego, który nazywamy ironią.

Na początku księgi IX, kiedy trwa narada wodzów nad tym, co robić w obliczu klęski na polu bitwy, Diomedes w gwałtownych słowach przeciwstawia się sugestii Agamemnona o rezygnacji ze zdobywania Troi w tym momencie i wycofaniu się do domu. Diomedes najpierw odnosi się do słów krytyki pod jego adresem wypowiedzianych przez Agamemnona w księdze IV. Mówi, że Agamemnon zgañił

<sup>769</sup> Autorzy współczesnych baśni dla dzieci, zupełnie tego nieświadomi, nie stosują tego zabiegu. Ale też ich opowieści są przeznaczone tylko do odbioru czytelniczego.

jego ἀλκή (*alkē*) ‘siłę/męstwo w boju’, nazywając go ἀπτόλεμος (*aptolemos*) ‘niewojowniczy, niegarnący się do walki’ i ἀνάλκις (*analkis*) ‘rozbawiony siły, męstwa w boju’, co w sumie oznacza kogoś tchórzliwego i niezdatnego do walki. Po chwili wraca do tych określeń, zapytując ironicznie, czy Agamemnon, składając propozycję odwrotu, myśli, że Achajowie są do tego stopnia ἀπτόλεμοι (*aptolemoi*, l.mn.) i ἀνάλκιδες (*analkides*, l.mn.). Żongluje więc tymi określeniami, by wyrazić, że to nie on jest tchórzliwy i unika walki. Pomiedzy tymi dwoma miejscami następuje ocena króla. Diomedes stwierdza, że Dzeus dał Agamemnonowi władzę, lecz nie dał męstwa ἀλκή. Na wolę Dzeusa powoływał się przed chwilą także Agamemnon, gdy uzasadniał swoją rezygnację (przynajmniej czasową) z dalszej walki o Troję i propozycję odwrotu. Wola Dzeusa jest dla niego niezrozumiała, lecz trzeba się jej podporządkować, gdyż to w mocy boga jest niszczenie miast. Podsumowuje to formułkową konkluzją (w. 25) τοῦ γὰρ κράτος ἐστὶ μέγιστον ‘ponieważ jego moc jest największa’. W wypowiedzi Diomedesa wykorzystana jest ta sama formuła ze zmienionym nieco początkiem (w. 39):

ἀλκὴν δ’ οὐ τοι δῶκεν, ὃ τε κράτος ἐστὶ μέγιστον

Ale męstwa ci nie dał, a to jest moc największa.

Powtórzenie tej formuły nie jest tylko standardowym wypełnieniem wersu, lecz czytelną aluzją, polemiką z tym, co powiedział przed chwilą Agamemnon<sup>770</sup>. Nawiązując więc do roli Dzeusa, Diomedes przeciwstawia się zdaniu króla, mówiąc o męstwie ἀλκή: „a to jest siła największa”. Zmiana wprowadzenia formuły z τοῦ γὰρ na ὃ τε ma znaczenie emfaticzne. W naganie Agamemnona (IV 370–400) nie pojawiają się określenia ἀπτόλεμος czy ἀνάλκις. Wzmianka o ἀλκή pojawia się dopiero pod sam koniec podsumowującej zdarzenie wypowiedzi Diomedesa zwracającego się do Sthenelosa, IV 418:

ἀλλ’ ἄγε δὴ καὶ νῶϊ μεδώμεθα θούριδος ἀλκῆς.

lecz dalejże także my dwaj pomyślmy o wojennym męstwie

Myśl o posiadaniu lub nieposiadaniu ἀλκή wydaje się jakby na stałe obecna u Diomedesa. Nic dziwnego, skoro obrazowany jest jako młody zapalczywy wojownik, dla którego najważniejszą sprawą jest zazwyczaj potrzeba wykazania się w boju i pewna obsesja wykazywania się męstwem.

Przemówienie Agamemnona stanowi w dużej części powtórzenie jego przemowy z księgi II, kiedy to podstępnie przedstawia Achajom na zgromadzeniu taką samą propozycję odwrotu. Wtedy jego intencją jest jednak podniesienie morale wojska dzięki opanowaniu nagłej chęci powrotu. Wielu badaczy dostrzegło ironię

<sup>770</sup> Formuła ta pojawia się ośmiokrotnie, także w odniesieniu jeszcze do orła i cyklopów. Modalny dwusylabowy początek zawiera τοῦ γὰρ, ὃ τε, καὶ εὖ, ὄου, οὐ τε.

tkwiącą w słowach Agamemnona. Wódz zmuszony jest bowiem mówić na poważnie to, co wcześniej mówił, wystawiając wojsko na próbę. Bryan Hainsworth uznał, że wobec tego, iż to powtórzenie jest paralelne do powtórzeń w scenach typowych, Agamemnon nie może odczuwać ironii powtarzanych przez siebie słów<sup>771</sup>. Rozwijając myśl Hainswortha, można by powiedzieć, że poeta wykorzystuje wielokrotnie tradycyjny obraz pełnego zwątpienia Agamemnona, zależnie jednak od kontekstu nadając tym samym wersom jego przemowy inne brzmienie, a nawet znaczenie.

Pozostaje jednak wciąż pytanie, czy słuchająca publiczność nie odczuwała tej ironii polegającej na powtórzeniu w innym kontekście tych samych słów przez tę samą osobę. Oczywiście nie może chodzić o celowe zastosowanie przez pieśniarza tych samych słów, powtórzenia są nieodłącznym elementem jego stylu. W technice oralnej pieśniarz nie odczuwa żadnego dyskomfortu, powtarzając te same wypowiedzi dosłownie lub według naszych standardów niemal dosłownie. Musi być przekonany, że publiczność cierpliwie i z niemającym zainteresowaniem słucha tych powtórzeń. Dowód tego możemy znaleźć choćby w tej samej księdze. Agamemnon, przystając na radę Nestora, wylicza dary, które gotów jest ofiarować Achillesowi, aby skłonić go do powrotu do walki. Wypowiedź swą kończy emocjonalną konkluzją, w. IX 158–161:

δηθήτω· Ἄϊδης τοι ἀμείλιχος ἢ δ' ἀδάμαστος,  
τοῦνεκα καί τε βροτοῖσι θεῶν ἔχθιστος ἀπάντων·  
καί μοι ὑποστήτω ὅσσον βασιλεύτερός εἰμι  
ἢ δ' ὅσσον γενεῆ προγενέστερος εὐχομαι εἶναι.

niech się ukorzy: Hades jest nieubłagany i nieprzejednany,  
z tego powodu jest dla ludzi najbardziej nienawistny ze wszystkich bogów;

<sup>771</sup> HAINSWORTH 1993, 61–62 ad 18–28: „It is implausible to suppose that Agamemnon is represented as deliberately using the same words as he had used in the earlier fiasco, nor (in spite of the more appropriate circumstances) does the same result follow; this time the troops stand firm. As far as concerns Agamemnon therefore the repetition must be understood to be accidental. It is difficult, however, for the attentive hearer/reader to ignore the coincidence and accept that the repetition of the verses (presumably as a part of a traditional characterization of a despondent leader or specifically of Agamemnon) is coincidental for the poet too. Yet the fact that it is easy to see irony in Agamemnon's now proposing in earnest what he had previously proposed in deceit should not obscure the points (1) that the text contains no signal that the previous passage is in mind (such a comment would have been appropriate at the beginning of Diomedes' speech at 32ff.), (2) that resounding silences concerning preceding events are more characteristic of the *Iliad* than the exploitation of backward reference, and (3) that the reuse of blocks of verses in widely different contexts is part of the Homeric technique of scene building. It does not follow that a passage cannot recall a previous context, only that such a recall may be read into the text at some risk of over-interpretation and should rest on thematic correspondence rather than verbal repetitions. Agamemnon will propose retreat for the third time at 14.65–81, where it will be Odysseus who leads the objectors. If a despondent Agamemnon is traditional, than for an educated audience the irony is not so much in the present passage as in book 2. bT wish to see in Agamemnon a regal character and defend his dubious actions; here they entertain the idea that this second proposal for retreat is a *πείρα*, like the first; that must be discounted, for lack of any hint in the text”.

niech przyzna, że jestem o wiele większym królem  
i że chlubię się być o wiele lepszego urodzenia.

Powtarzający w namiocie Achilleśa te same słowa Odyseusz rozsądnie nie wspomina ostatnich słów króla. Być może rację ma Hainsworth, że dla Achilleśa mimo to wystarczająco obelżywe jest pozostawienie poprzedzającego wersu 157 = 299<sup>772</sup>:

ταῦτά κέ οἱ τελέσαμι μεταλλήξαντι χόλοιο

te [dary] mu dostarczę, jeżeli zaprzestanie gniewu

Agamemnon chce go po prostu kupić, o żadnej skrusze z jego strony nie może być mowy. Odyseusz, żeby złagodzić wymowę tych słów, dodaje inną motywację, która mogłaby skłonić Achilleśa do uległości (IX 300–306). Jednakże publiczność dostaje pod rozwagę te szczegóły — istotne dla wymowy sceny i dalszej akcji — dopiero po powtórzeniu 40 wersów, wyliczających dary Agamemnona. Takie wyliczanie darów mogło być atrakcyjne dla publiczności podobnie jak upiększanie scen przez guslarów przez rozbudowywanie kunsztownych opisów. Bardziej jednak niż estetyczny podziw dla sztuki pieśniarza musiał synchronicznie towarzyszyć odbiorowi podziw dla ofiarowywanych darów. Publiczność przedstawia się zatem jako taka, która na bieżąco ocenia wartość tych darów, analogicznie do tego, jak Agamemnon zakładał podziw dla swojego gestu wśród swego otoczenia. Obniża to rangę intelektualną publiczności wirtualnej zakładanej przez poetę. Ale też pozwala pieśniarzowi zaskoczyć taką publiczność odpowiednią pointą, zmianą tematu, nagłym skokiem dramaturgicznym.

Po wyliczeniu darów ofiarowywanych przez Agamemnona Odyseusz przechodzi do zaskakującej pointy. Nie zachwala ich, nie mówi „zobacz są świetne, wystarczające zupełnie, by przywrócić twój honor, dla wszystkich będzie to widoczne” itp. Mówi inaczej: „A jeśli jest ci bardziej nienawistny w sercu Atryda, on sam i jego dary...”. To tak jakby widział reakcję Achilleśa na całe dotychczasowe posłanie i szukać musiał zupełnie innego argumentu, wykraczającego poza jego posłannictwo. James M. Redfield interesująco interpretuje to zjawisko: powtarzany przez Odysa długi katalog darów nie brzmi już dla słuchacza tak świetnie jak za pierwszym razem, kiedy to „each additional item is further proof of his new good will. When the same list is recited to Achilles, it falls flat, each item flatter than he last; ideally the audience and Achilles realize at the same moment that the gifts will not work, that the embassy must be a failure”<sup>773</sup>. Typowe zatem dla poetyki oralnej powtórzenie jest u Homera funkcjonalne. Słuchacze nie tylko zauważają znaczący ubytek w przekazie posłania przez Odyseusza, ale i zwyczajnie nudzą się, słuchając jeszcze raz długiej listy darów w niedużej odległości czasu. Możliwe, że istotne

<sup>772</sup> HAINSWORTH 1993, 79.

<sup>773</sup> REDFIELD 1994, 15–16.



pointy pojawiające się na końcu tych wyliczanek, służyły być może jak zaskoczenie, pobudzające umysł, który być może nie śledził już wypadków z taką uwagą. Homer wykorzystuje zatem po mistrzowsku możliwości bezpośredniego oddziaływania tekstem na słuchaczy.

Powtarzanie dosłowne jakiejś partii tekstu jest równie typowe dla wszelkiej twórczości oralnej jak wariabilność samego tekstu oralnego. Adrian Kelly zebrał wszystkie 22 miejsca w *Iliadzie*, w których ten sam tekst powtarzany jest przez różne postaci<sup>774</sup>. Krótkie zazwyczaj przekazy odgrywają jednak w strukturze narracji istotną rolę, ponieważ są to przeważnie istotne postanowienia i decyzje wpływające na tok akcji. Zwykle odnoszą się do przekazywania poselstw, z zasady więc posłaniec ma obowiązek dosłownego przekazania tego, co zostało mu powierzone. Powtarzanie tych samych wypowiedzi służy więc utrwalaniu pewnych informacji w umyśle odbiorcy. Kelly zauważa, że odstępki między powtarzaniem instrukcjami są najczęściej nieznaczące<sup>775</sup>. Kiedy powtarzany tekst dzieli większa odległość od źródła, ta sama treść zostaje przekazana innymi słowami, a dokładniej rzecz biorąc, przy użyciu różnych formuł. Tak dzieje się, gdy powtarzany tekst dzieli odległość nieco ponad dwustu wersów w księdze XVI.

πέμπειν μιν Θάνατόν τε φέρειν καὶ νήδυμον Ὑπνον,  
εἰς ὃ κε δὴ Λυκίης εὐρείης δῆμον ἴκωνται,  
ἔνθά ἐ ταρχύσουσι κασίγνητοὶ τε ἔται τε  
τύμβωι τε στήληι τε· τὸ γὰρ γέρας ἐστὶ θανόντων.

posłać po niego Thanatosa i rozkosznego Hypnosa, żeby go zanieśli  
do rozległego kraju Likii,  
tam pogrzebią go uroczyście bracia i krewni  
stawiając kurhan i stelę — bo to jest udziałem umarłych.  
XVI 454–457

πέμπε δέ μιν πομποῖσιν ἅμα κραιπνοῖσι φέρεσθαι,  
Ὑπνωὶ καὶ Θανάτῳ διδυμάοσιν, οἳ ῥά μιν ὤκα  
θήσουσ' ἐν Λυκίης εὐρείης πίονι δήμῳ·  
ἔνθά ἐ ταρχύσουσι κασίγνητοὶ τε ἔται τε  
τύμβωι τε στήληι τε· τὸ γὰρ γέρας ἐστὶ θανόντων.

posłał po niego, żeby go ponieśli szybcy przewodnicy,  
bliźniacy Hypnos i Thanatos, którzy go szybko  
położyli w żyznym, rozległym kraju Likii,  
tam pogrzebią go uroczyście bracia i krewni  
stawiając kurhan i stelę — bo to jest udziałem umarłych.  
XVI 671–675

<sup>774</sup> KELLY 2007, 325–329 nazywa to „relay instructions”.

<sup>775</sup> *Ibidem*, 325: „Passages between instruction and relay are usually brief, with a description of the departure, journey, and meeting between the relaying character and the instruction's final object”.

Ostatnie dwa wersy są takie same, wcześniejsze różnią się nawet liczbą. Świadczy to o tym, że na przestrzeni dłuższego czasu pieśniarz ma kłopoty z zapamiętaniem *verbatim* treści posłania. Podobnie mocno od siebie oddalone passusy XI 794–803 (słowa Nestora) i XVI 36–45 (powtarzającego je Patroklosa) są nieomal identyczne, ale zawierają zauważalne różnice. Bardzo niepewne jest, czy są one następstwem dostosowania tekstu do kontekstu wypowiedzi i służą scharakteryzowaniu osoby mówiącej<sup>776</sup>. Pieśniarz śpiewał swą pieśń o gniewie Achillesa zapewne niejednokrotnie, ale w większych odstępach czasu trudno jest mu o dokładne powtarzanie tekstu<sup>777</sup>.

Słowa przekazywane przez posłów zawierają jednak czasami różne dodatki, z jednej strony wstęp, wskazujący przede wszystkim na to, w czym imieniu występuje, a z drugiej dodatkowe uwagi na końcu, służące głównie zapewnieniu skuteczności poselstwa. Niekiedy posłaniec, dodając coś od siebie, przekazuje swoje emocje, słowa te charakteryzują go więc w jakiś sposób. Przekazujący decyzję zgromadzenia trojańskiego Idajos nie referuje dokładnie słów Parysa (VII 362–364), które obowiązany jest przekazać Achajom, lecz znacząco przedstawia kolejność ustaleń, na pierwszym miejscu wymieniając gotowość do oddania skarbów zrabowanych przez Parysa, na drugim jego odmowę wydania Heleny. Do pierwszej informacji dodaje westchnienie przeklinające Parysa (VII 390 ὦς πρὶν ὠφελὸν ἀπολέσθαι ‘niechby pierwszej zginął’), do drugiej negatywne stanowisko pozostałych Trojan (VII 393 ἢ μὲν Τρῳᾶς γε κέλονται ‘czego właśnie Trojanie żądają’). Odbiorca dostaje czytelny sygnał, że również dla wielu Trojan postępowanie Parysa było naganne.

Podobnie w księdze VIII Dzeus postanawia zapobiec interwencji Hery i Ateny na polu bitwy i wysyła z poselstwem Irydę, w. 399–408:

<sup>776</sup> Zmiana relacji trzecioosobowej na drugoosobową wywołuje potrzebę dostosowania wypowiedzi do metrum, dlatego wers XVI 38 odpowiadający XI 796 zawiera dodatek — przysłówek ὤκα ‘szybko’, który może waloryzować wypowiedź Patroklosa, nadając jej odcień pewnej niecierpliwości. Większe zmiany dostrzegalne są w XVI 40, nadając one wypowiedzi Patroklosa więcej uprzejmości wobec Achillesa w zestawieniu z prostym komunikatem zawartym w propozycji Nestora XI 798.

XI 798:

καὶ τοὶ τεύχεα καλὰ δότω πόλεμον δὲ φέρεσθαι  
i niech ci da piękną zbroję, żebyś ją mógł nosić w walce

XVI 40:

δὸς δέ μοι ὦμιον τὰ σὰ τεύχεα θωρηχθῆναι  
i daj mi swoją zbroję, bym mógł ją przywdziać na barki.

<sup>777</sup> Być może z dwoma wersjami passusu mamy do czynienia w przypadku instrukcji przekazanych Onejrosowi przez Dzeusa (II 11–15), a powtarzanych później dwukrotnie przez Onejrosa (II 28–34) i Agamemnona (II 65–70) w nieco wydłużonej wersji (zamiast: δίδομεν δὲ οἱ εὖχος ἀρέσθαι (II 15), mają: Τρῳέεσι δὲ κήδε’ ἐφήπται / ἐκ Διός, ἀλλὰ σὺ σῆμισιν ἔχε φρεσὶ).

„βάσκι ἴθι, Ἴρι ταχεῖα, πάλιν τρέπε μηδ' ἔα ἄντην  
 ἔρχεσθ'· οὐ γὰρ καλὰ συνοισόμεθα πτόλεμόνδε.  
 ὦδε γὰρ ἔξερέω, τὸ δὲ καὶ τετελεσμένον ἔσται·  
 γυῖώσω μὲν σφωῖν ὑφ' ἄρμασιν ὠκέας ἵππους,  
 αὐτὰς δ' ἐκ δίφρου βαλέω κατὰ θ' ἄρματα ἄξω·  
 οὐδέ κεν ἐς δεκάτους περιτελλομένους ἐνιαυτούς  
 ἔλκε' ἀπαλθήσεσθον, ἃ κεν μάρπησι κεραυνός·  
 ὄφρ' εἶδηι Γλαυκῶπις, ὄτ' ἂν ὦι πατρί μάχηται.  
 “Ἥρηι δ' οὐ τι τόσον νεμεσίζομαι οὐδὲ χολοῦμαι·  
 αἰεὶ γὰρ μοι ἔωθεν ἐνικλᾶν, ὅττι νοήσω.”

Dalej w drogę, szybka Irydo, zawróć je i nie pozwól  
 wyjść im naprzeciw mnie, bo niepięknie będzie, gdy spotkamy się w walce.  
 Tak powiadam, a to się spełni:  
 Okulawię im szybkie konie przy rydwanie,  
 je same z wozu zrzucę, a rydwan roztrzaskam.  
 Nawet przez dziesięć lat, które kończą swój obieg,  
 nie zagoją się rany od pioruna, gdy je ugodzi,  
 aby poznała Sowiooka, co oznacza walka ze swoim ojcem.  
 W tym samym stopniu nie oburzam się i nie gniewam na Herę,  
 bo ona zawsze mi udaremniała, cokolwiek zamyszę.

Iryda przekazuje to posłanie, dodając coś od siebie na początku i na końcu,  
 413–424:

„πῆι μέματον; τί σφωῖν ἐνὶ φρεσὶ μαίνεται ἦτορ;  
 οὐκ ἔασι Κρονίδης ἐπαμυνόμεν Ἀργείοισιν.  
 ὦδε γὰρ ἠπέιλησε Κρόνου πάϊς, ἦι τελέει περ·  
 γυῖώσειν μὲν σφωῖν ὑφ' ἄρμασιν ὠκέας ἵππους,  
 αὐτὰς δ' ἐκ δίφρου βαλέειν κατὰ θ' ἄρματα ἄξω·  
 οὐδέ κεν ἐς δεκάτους περιτελλομένους ἐνιαυτούς  
 ἔλκε' ἀπαλθήσεσθον, ἃ κεν μάρπησι κεραυνός·  
 ὄφρ' εἶδηις, Γλαυκῶπι, ὄτ' ἂν σώι πατρί μάχηται.  
 “Ἥρηι δ' οὐ τι τόσον νεμεσίζεται οὐδὲ χολοῦται·  
 αἰεὶ γὰρ οἱ ἔωθεν ἐνικλᾶν, ὅττι νοήσηι.  
 ἀλλὰ σὺ αἰνοτάτη, κύον ἀδδεδές, εἰ ἔτεόν γε  
 τολμήσεις Διὸς ἅντα πελώριον ἔγχος ἀεῖραι.”

Dokąd to we dwie się wyrywacie? Dlaczego szaleje wam serce w piersiach?  
 Nie pozwala Kronida Argiwom przychodzić z pomocą.  
 Taką groźbę wyraził syn Kronosa, co spełnić się może:  
 Okulawi wam szybkie konie przy rydwanie,  
 was same z wozu zrzuci, a rydwan roztrzaska.  
 Nawet przez dziesięć lat, które kończą swój obieg,  
 nie zagoją się rany od pioruna, gdy was ugodzi,  
 abyś poznała, Sowiooka, co oznacza walka z twoim ojcem.  
 W tym samym stopniu nie oburza się i nie gniewa na Herę,  
 bo ona zawsze udaremniała mu, cokolwiek zamysli.  
 ale ty najgorsza, suko zuchwała, jeśli naprawdę  
 ośmielisz się na Dzeusa podnieść włócznie potężną.

Zarówno to, co poprzedza, jak i to, co następuje po posłaniu, ma charakter emfatyczny. Wtręty te wzmacniają przekaz w celu zapewnienia skuteczności misji<sup>778</sup>. Nie tyle też oddają indywidualny charakter Irydy, ile raczej zaznaczają w umyśle odbiorcy, jak bardzo niewłaściwe jest postępowanie Ateny jako córki, jeżeli postanawia sprzeciwić się woli ojca (dla porównania: podobny nakaz wycofania się z walki przekazany Posejdonowi stanowi suche przekazanie treści poselstwa Dzeusa, jednak po słowach oburzenia Posejdon Iryda dyplomatycznie nakłania go do posłuszeństwa, dzielając jego racje co do praw starszeństwa, XI 185–210). Dodatki te bez wątpienia zaskakują słuchacza i dramatyzują akcję. Jednocześnie prowokują go do oceny postępowania bohaterów ze stanowiska moralności.

Tak długie powtórzenie, jak przy wyliczaniu darów Agamemnona, powtórzonym dosłownie po prawie stu wersach, należy ocenić jako przejaw niezwykłego kunsztu śpiewaka. Powtarzanie tekstu *verbatim* jest dla autora *Iliady* trudne i tę skalę trudności musimy stosować do innych współczesnych mu pieśniarzy<sup>779</sup>. Nie wielka zmiana na końcu tej wyliczanki — zastąpienie wyjawienia prawdziwych intencji przez Agamemnona dodatkową prośbą Odyseusza — musiało działać jak niespodzianka. Charakteryzuje też ono postać przekazującą poselstwo, sygnalizując zarazem jałowość samego poselstwa. Kiedy bowiem Odyseusz, zamiast powtórzyć ostatnie słowa Agamemnona, dodaje, IX 300–301:

εἰ δέ τοι Ἀτρείδης μὲν ἀπήχθετο κηρόθι μάλλον,  
αὐτὸς καὶ τοῦ δῶρα...

a jeśli ci dogłębnie jest nienawistny Atryda,  
on sam i jego dary...

to tak jakby ilustrował nam reakcje Achillesa na całe jego poselstwo, Achillesa znużonego i może poirytowanego (narrator nie omieszkał wcześniej zaznaczyć, że obaj bohaterowie usiedli dokładnie naprzeciwko siebie, IX 218–219).

Dosłowne powtórzenia pełnią więc w *Iliadzie* podwójną funkcję. Utrwalają one bowiem pewną istotną dla akcji decyzję, skupiając na niej uwagę publiczności<sup>780</sup>.

<sup>778</sup> KIRK 1990, 330 *ad* VIII 399–408): „...here she will add her own more trenchant comments, no doubt to ensure that her mission as a whole is successful”. KELLY 2007, 322 o wszystkich misjach Irydy pisze: „Common to all these examples is her facilitation of the desires or instructions of others, yet this does not preclude an individual ability to effect those commands or messages”.

<sup>779</sup> Kunszt ten wcale nie musiał być zauważany przez większość słuchaczy, których wyliczanie powtarzne tak długiej listy darów mogło rzeczywiście nużyć. Ale MINCHIN 2001, 76–80 zwraca uwagę (powołując się przy tym na obserwacje prezentacji epiki kirgiskiej Radlova, *cf.* CHADWICK/CHADWICK 1940, 185), że w kulturach oralnych katalogi mające charakter wyliczeń, przyjmowane są niekiedy wręcz z aplauzem dla umiejętności śpiewaka, ponieważ wykonanie takie w dużo większym stopniu niż narracja wypadków obciążone jest potrzebą specjalnego uczenia się ich na pamięć przez wykonawcę.

<sup>780</sup> SCODEL 2002, 39–41, 104 wyjaśnia potrzebę rekapitulacji zdarzeń początkowych *Iliady* w wyjaśnieniach podawanych przez Achillesa Tetydzie, mimo że bohater z góry wie, że są one jej znane (I 365). Badaczka uważa, że służy ona uporządkowaniu dramatycznie rozwijających się wy-

Pieśniarz zakładać więc mógł niezbyt natężoną uwagę słuchaczy. Powtarzalność tego typu zabiegu jest tak duża, że śmiało można wnioskować o jej standardowości. Toteż przyzwyczajona do tego publiczność wiedziałaby, że powtórzenie oznacza zwrot w akcji, który wymaga wzmożenia uwagi. Dodatkowa informacja na koniec powtórnego passusu aktywizuje słuchaczy. Przynajmniej przez część z nich może być przyjmowana z zaskoczeniem. Z pewnością natomiast charakteryzuje ją jako osobę mówiącą, dając też wyobrażenie o charakterze wprowadzonej zmiany w akcji. Zmiany te pozwalają wpływać na moralną ewaluację zdarzeń przez odbiorcę.

## 7. Meleager — wrażliwość na szczegóły

Jeżeli rozważamy kondycję umysłową słuchaczy Homera, nie sposób nie zastanowić się, jakiego rodzaju była to grupa. Biorąc pod uwagę wykonania epiki przedstawione w *Odysei*, mamy do czynienia głównie z publicznością dobrze urodzonych, ale chyba nigdy nie jest ona ograniczona tylko do nich. Pieśniarza może słuchać służba, a nawet kobiety w swoich pokojach na piętrze, jak Penelopa słysząca pieśń Femiosa. O ile też do epiki możemy zaliczyć drugą pieśń Demodoka o romanse Aresa i Afrodyty, to jest ona wykonywana na agorze przed całą społecznością Feaków. Jeżeli też uznać za jednego z aoidów Hezjoda, trudno zakładać, by jego słuchaczami byli tylko możni, zwłaszcza jeżeli wziąć pod uwagę wykonanie *Prac i dni*. Najistotniejsza jawi się jednak kwestia, czy pieśniarz miał do czynienia z publicznością lokalną, a więc stałą i dzięki temu prawdopodobnie, że obeznaną z jego repertuarem, czy też z publicznością zgromadzoną na panjońskich lub panhelleńskich festiwalach, czyli z natury rzeczy byłaby bardziej przypadkowa<sup>781</sup>. Zazwyczaj ocenia się, że poematy Homera powstały dla tej drugiej publiczności, nie wykazują bowiem cech typowych dla epiki lokalnej, a wręcz przeciwnie — cechuje je szeroko zakrojony uniwersalizm<sup>782</sup>. Jest to chyba jednak już cecha jeśli nie całej, to zasadniczej części greckiej epiki archaicznej: cykle epickie gromadzą razem wielu boha-

---

padków. Niewykluczone, że publiczność z różnych powodów mogła na początku niezbyt uważnie słuchać lub być częściowo nieobecna. Nawet jednak jeżeli słuchała z uwagą, zapanowanie nad materiałem zawierającym wiele może jeszcze niezbyt czytelnych aluzji do tego, co działo się przedtem, z pewnością nie było łatwe. „This early recapitulation, which includes a careful mention of the division of spoils, helped anyone who was actually confused. This clarification, setting events in chronological order, would make everyone confident of understanding the sequence of events correctly. [...] If any of this material was new to the audience or differed from a familiar story, repetition not only made it clearer but gave it greater authority — when Achilles tells it, it has already been heard. Like a dhalang, the bard had to manage sometimes contradictory demands, having to maintain standards while pleasing a crowd and to appear aloof while reacting to the audience. [...] Homer had a harder task in simultaneously adapting to present needs and maintaining traditionality”.

<sup>781</sup> Inne aspekty charakteru publiczności Homera podejmuje SCODEL 2002, 42–64.

<sup>782</sup> Epika lokalna sprowadza się do historii śmierci lokalnego herosa, rozwój historii prowadzi w kierunku pokazania jego narodzin, BLACKBURN 1989.

terów do wykonania zadania lub przedstawiają wędrówki bohatera, nierzadko po całym znanym świecie. Uniwersalizm znajdujący w *Iliadzie* cechuje zresztą cały Cykl Trojański. Pojawia się jednak problem, który tak przedstawia Scodel:

If the implied audience of the epics is not confined to a group for whom the poet had often performed, the categories of narrative material multiply, to include what everyone had heard before, what some individuals had heard but others had not, what nobody in this audience had heard but other Greek audiences had heard, what no Greek audience had heard, and what no audience had ever heard. The poet [...] did not always know exactly what stories the audience or most of it had heard before<sup>783</sup>.

Oczywiście, poeta, by temu sprostać, balansuje między tradycją, w której wyrósł on sam i jego publiczność, a innowacją, której oczekują słuchacze, spragnieni czegoś nowego. W jaki sposób pieśniarz może łączyć znane z nieznanym, by utrzymywać i wzmacniać uwagę słuchaczy — omówimy jeszcze w rozdziale następnym. Zastanówmy się teraz, jak daleko może sięgać jego odwoływanie się do tradycji, czyli tego co znane. Przyniesie nam to odpowiedź na istotę i zakres znajomości epiki cyklicznej u publiczności wirtualnej *Iliady*.

Jako przykład można tu przytoczyć jedną historię mającą nakłonić Achilleśa do powrotu do boju. Opowieść Fojniksa o Meleagrze (IX 524–599) opowiedziana jest w zawile i niejasnym stylu, zwłaszcza w jej początkowej części. Kiedy przechodzi do właściwych wypadków związanych z Meleagrem, jego wersja różni się od kanonicznej wersji mitu. Niesłuszny wydaje się pogląd, jakoby ta wersja była Homerowi nieznana. Kakridis wykazał, że spalenie przez matkę Meleagra polana, od którego uzależnione było jego życie, stanowi najstarszy wątek tego mitu (*folk-tale*)<sup>784</sup>. Schadewaldt z kolei wyjaśnił, w jaki sposób innowacyjna wersja Homera jest ściśle połączona z całym dziełem, nie stanowi więc żadnej osobnej pieśni adaptowanej przez późniejszego poetę (nazywanego w terminologii pluralistów *Nachdichter*)<sup>785</sup>. Wykazuje też, że Homer celowo rezygnuje ze znanej wersji mitu, rozwijając go we właściwy sobie sposób, tak aby opowieść Fojniksa mogła posłużyć Achillesowi jako odpowiedni paradygmat postępowania: paralela z Meleagrem ma przestrzec Achilleśa przed popełnieniem błędu. Już Welcker zauważył, że historia Meleagra nie służy zatem tylko napomnieniu Achilleśa; według niego przedstawiony paralelizm losów obu bohaterów nosi w sobie przesłanie profetyczne, zapowiada tragizm losu Achilleśa (podejmuje tę myśl również Schadewaldt)<sup>786</sup>. Fojniks nie wspomina jednak o śmierci Meleagra, kończy na tym, że wrócił w błyszczącej zbroi do boju i uratował miasto, lecz nie dostał już przyrzekanych wcześniej dóbr.

<sup>783</sup> SCODEL 2002, 62.

<sup>784</sup> KAKRIDIS 1949, 21–24. Pauzaniusz IX 31, 3, powołując się na *Eoje* oraz *Myniady*, przedstawia śmierć Meleagra jako następstwo wsparcia Kuretów w walce przez Apollona, który osobiście lub może wspierając któregoś z bohaterów, jak Parysa przy zabiciu Achilleśa, zabija herosa. Nie musi to oznaczać alternatywnej wobec postępku matki wersji śmierci Meleagra.

<sup>785</sup> SCHADEWALDT 1938, 139–142.

<sup>786</sup> WELCKER 1865–1882, V–VI; SCHADEWALDT 1938, 141–142.

W tym tkwi właśnie intencja Fojniksa: nie bądź głupi, Achillesie, bierz, póki dają, bo znam cię i tak wrócisz do walki, ale wtedy już nie ofiarują ci takich darów<sup>787</sup>. Trzeba przyznać, że ten pragmatyzm kończący mocno przydługą i sentymentalno-dydaktyczną przemowę jest zaskakujący, ale zdumiewająco dobrze pasuje do starego człowieka, jakim jest Fojniks. Już w 1924 r. Howald zauważył, że przykład Meleagra trzeba traktować dwutorowo. Zmiana bowiem u Homera imienia żony Meleagra z tradycyjnego Alkyone na Kleopatru wynika z chęci zaznaczenia paraleli do roli, jaką odegrał Patroklos w powrocie Achillea do boju (Kleo-patrē nawiązuje do Patro-klos/Patro-kleēs)<sup>788</sup>.

Zakończenie tego mitu zawiera więc zapowiedź tego, co ma się stać (prolepse), niezgodną z intencjami Fojniksa, za to zrozumiałą dla słuchacza, który wie, że to nie przyjaciele nakłonią Achillea do powrotu do walki, tak jak nie udało się to przyjaciółom i krewnym Meleagra, lecz dopiero śmierć Patroklosa, tak samo jak ostatnia interwencja żony Meleagra Kleopatry. Wskazówką dla słuchacza jest brzmienie i zapewne również znaczenie imion Patro-kles/Kleo-patra ‘sława ojców/przodków’<sup>789</sup>. Fojniks nie prorokuje, to pieśniarz wciąga słuchacza w grę antycypacji. Aluzja ta ma sens jedynie przy oralnym ukształtowaniu utworu. Zakłada znajomość u słuchaczy dalszej części opowieści w identyczny sposób, jak w wypadku aluzji do zdarzeń, których nie obejmuje narracja utworu. Historia o Meleagrze opowiedziana przez Fojniksa nie staje się zrozumiała w momencie wkroczenia Achillea do walki (kilka tysięcy wersów później) — reminiscencja przy tak subtelnej i niepowtarzanej aluzji nie byłaby w ogóle możliwa, a cała historia w trakcie przedstawiania pozbawiona znaczenia (czego dowodem niejednokrotnie były niesprawiedliwe oceny uczonych, analizujących sam sens historii, za to niewrażliwych na sugerowany słuchaczowi przez pieśniarza sens ukryty). Świadczy to dalej o tym, że nie możemy przyjąć perspektywy istnienia archetypicznego, „dziewiczego” tekstu utworu, do którego można by się autorytatywnie cofnąć, jak również nawet perspektywy pierwszego wykonania utworu, który zaskakiwałby odbiorcę swoją innowacją. Istnienie bowiem takiej aluzji jak ta wyrażająca się w paraleli Patrokles/Kleopatru dowodzi świadomości dalszego rozwoju wypadków u słuchacza w trak-

<sup>787</sup> HOWALD 1924, 407–408 zwraca uwagę na nielogiczność tego stwierdzenia Fojniksa, gdyż trudno założyć, by po uratowaniu miasta od wroga bohater miał nie być za to wynagrodzony. Zdaniem Howalda nie wspomina się później o darach, gdyż tracą one na znaczeniu dla Meleagra wobec zagrożenia jego życia wynikającego z klątwy jego matki, które pozostaje w niedopowiedzeniu w tej opowieści.

<sup>788</sup> HOWALD 1924, 411–412. Według niego jednak w pierwotnej wersji Patroklos analogicznie do Kleopatry nakłaniał Achillea do powrotu do walki.

<sup>789</sup> SINOS 1975, 83 dostrzega funkcję tego imienia w kreacji eposu i jego związków z kultem heroicznym: „And just as the name Ηρακλῆς connotes praise-poetry (or κλέος) in connection with the divinity of regular seasons, so, too, the name Πατροκλῆς (I 337, etc.)/ Πάτροκλος (I 345, etc.) connotes praise-poetry in connection with the ancestors, who [...] were frequently conflated with the worship of heroes in cult”, *cf. etiam* 90–92. NAGY 1999, 104–111 zwraca uwagę na paralelizm konstrukcyjny obu epickich tematów, Patroklosa i Meleagra.

cie opowiadania Fojniksa. Słuchacz wie, co się stanie z Patroklosem, tak samo jak wie, co się stanie z Achillesem czy Parysem. *Iliada* istnieje zatem jako całość wymierzona w oralnym wykonaniu przez aluzję oddziałującą na słuchacza w trakcie wykonywania utworu. Utwór może zatem zachowywać modalność — autor mógł zmieniać zawartość przedstawianych tematów — lecz elementem spajającym całość jest aluzja, opierająca się na znajomości faktów u publiczności.

Słuchacz jest wciągany w tę grę od początku przypowieści o Meleagrze. Z narracji wyłączona jest zupełnie postać Atalanty, która była rzeczywistym powodem zatargu Meleagra z wujami. Słuchacz był więc zapewne wprowadzony w stan zaniepokojenia. Zarazem jednak pominięcie Atalanty pozwala zwrócić baczniejszą uwagę na żonę Meleagra, która pozostaje jedyną kobietą mającą wpływ na herosa. W micie przecież to Atalanta urzekła Meleagra, więc jej obecność rozpraszałaby słuchacza i odводziła od zamierzonej paraleli. Przemilczenia te zostały zastąpione silnym udramatyzowaniem nowej akcji.

W przetworzonej przez Homera historii Meleagra znajdujemy dobitny przykład modalności narracji i mitu, która charakteryzowała poezję oralną. Widzimy też, jak zwodzony jest słuchacz przez pieśniarza: od zdziwienia wywołanego przemilczeniami, po wyeksponowanie postaci Kleopatry, która stanowi aluzyjne podsunięcie słuchaczowi paraleli do roli Patroklosa w dalszym biegu wydarzeń. Wywołuje to u odbiorcy poczucie zrozumienia głębszego sensu historii, poczucie ironii wobec bezproduktywnego poselstwa, które nie jest w stanie nakłonić Achillesa do uśmierzenia gniewu, również poczucie ironii w odniesieniu do relacjonującego to *exemplum* Fojniksa, który sam nie wie, co naprawdę mówi<sup>790</sup>. Słuchacz wie też, że historia nie kończy się tak, jak ją zakończył Fojniks — Meleagra czeka śmierć niezależnie od tego, że po całym skomplikowaniu przez Homera akcji nie wiadomo nawet, jak Meleager miałby umrzeć (a rodzaj śmierci jest kwestią priorytetową w micie o Meleagrze), ale słuchacz na takie właśnie rozważania nie ma czasu, bo nie jest czytelnikiem. Znaczące przemilczenie tej śmierci daje za to słuchaczowi powód do refleksji nad Achillesem, którego również czeka śmierć niedługo po tym, gdy wróci do boju.

Aluzyjność tekstu Homera sięga więc bardzo głęboko w tradycję epicką. Punktem odniesienia poety jest nie tylko „kanon faktów” z historii Wojny Trojańskiej,

<sup>790</sup> NAGY 1999, 105 zwraca uwagę na różnicę w odbiorze historii o Meleagrze przez Achillesa i intencjach Fojniksa: do Meleagra przybywają kolejno starszyzna, kapłani, ojciec, siostry, matka, przyjaciele, na koniec udaje się go przekonać żonie, przy czym kolejni przybywający są mu bliżsi (bardziej *philoí*) od poprzednich (KAKRIDIS 1949, 21 „ascending scale of affection”); dla Achillesa istotne jest umiejscowienie na szczycie tej hierarchii osoby mu najbliższej i ocena ta jest uruchomiona przez skojarzenie imion Kleopatra/Patroklos, natomiast Fojniks pragnie uprzedzić ostateczność stojącą za powrotem jego wychowanka do walki, sugerując mu, że teraz oto przychodzą do niego „najbliżsi przyjaciele” i już teraz powinien podjąć decyzję o zaniechaniu gniewu, a nie czekać z tym do końca, na namowę osoby mu najbliższej. Natomiast Ajas mylnie podejrzewa, że osobą najbliższą dla Achillesa jest Bryzejda, stanowiąca również paralelę do Kleopatry, żony Meleagra (s. 107–108). Nagy nie rozpatruje jednak tego, jak te asocjacje Kleopatra/Patroklos oddziałują na odbiorcę.



lecz także powtarzalność wszystkich elementów struktury pieśni: formuły, sceny i całego schematu. Przykład imienia żony Meleagra wskazuje, że przedmiotem jego aluzji jest nawet sam utwór, który przedstawia publiczności, a który musi być jego zdaniem już znany w jakiejś formie słuchaczom. Pieśniarz wręcz instynktownie sięga poza aktualnie wykonywaną pieśń. Sposób jego oddziaływania na publiczność, aktywizowanie jej uwagi i ciekawości przez wpływanie na emocje i ocenę intelektualną postępowania bohaterów w znacznej mierze uzależnione są od jej znajomości tradycji epickiej i uwrażliwienia na odczytywanie znaków przywołujących tę tradycję. Polemizując z chętnie przyjmowanym w literaturze pojęciem „kanonu faktów” (wprowadzonym przez Kullmanna), można by stwierdzić, że słuchacze w swej esencji znają tę lub podobną historię, a nie zbiór faktów.

To właśnie rozpowszechniona w technice Homera aluzyjność, a wszystko wskazuje na to, że aluzyjność taka nie jest jego wymysłem, lecz elementem tradycji, otwiera przed pieśniarzem drzwi do konfabulacji treści, których w tej tradycji nie było. Oczywiście, żaden słuchacz nie może uważać, że wie wszystko, co odnosi się do wydarzeń Wojny Trojańskiej. Odwrotnie, im więcej wie, tym większa jest jego ciekawość wciąż nowych szczegółów. Homer finezyjnie wykorzystuje tę możliwość, wprowadzając w sposób schematyczny i od tego schematyzmu się uwalniając, odwołania do przeszłości, które z pewnością są jego inwencją. Dla ich funkcjonowania poza *Iliadą* i to nawet jego *Iliadą* nie ma bowiem żadnego uzasadnienia. Dla jasności posłużę się dwoma przykładami. *Psyche* Patroklosa ukazująca się Achillesowi w namiocie wyznaje przyjacielowi, XXIII 77–78:

οὐ μὲν γὰρ ζωοί γε φίλων ἀπάνευθεν ἑταίρων  
βουλὰς ἐζόμενοι βουλευόμεν

bo żywi nie będziemy się naradzać, siedząc z dala od drogich nam towarzyszy

W tym małym obrazku zamyka się cała intymność i zażyłość ich przyjaźni. Choć otoczeni byli przez przyjaciół, emfaticzne podkreślenie *philōn... hetajrōn*, mieli swoje sprawy, które łączyły tylko ich obu. Podobnie w powyżej cytowanym spotkaniu tych przyjaciół Achilles apeluje do należytą ich przyjaźni szczerości (XVI 19). Za pomocą więc typowej dla Homera techniki odwoływania się do przeszłości spoza akcji utworu charakteryzuje skalę uczucia łączącego przyjaciół. Analogicznie dodaje opis relacji Patroklosa z Bryzejdą, dzięki któremu ukazana jest przyczyna jej smutku po nim, a który w szerszym zakresie charakteryzuje tę postać jako niezwykle szlachetną, XIX 295–300:

οὐδὲ μὲν οὐδέ μ' ἔασκες, ὅτ' ἄνδρ' ἐμὸν ὠκὺς Ἀχιλλεύς  
ἔκτεινεν, πέρσεν δὲ πόλιν θείοιο Μύνητος,  
κλαίειν, ἀλλὰ μ' ἔφασκες Ἀχιλλῆος θείοιο  
κουριδίην ἄλοχον θήσειν, ἄξειν τ' ἐνὶ νηυσὶν  
ἐς Φθίην, δαίσειν δὲ γάμον μετὰ Μυρμιδόνεσσι.  
Τὼ σ' ἄμοτον κλαίω τεθνηῶτα μείλιχον αἰεΐ.

Nie, nie pozwalałeś mi płakać, gdy męża mojego szybki Achilles  
zabił i zburzył miasto boskiego Mynesa,  
ale obiecywałeś, że boski Achilles uczyni mnie  
prawowitą małżonką, powiezie mnie na okrętach  
do Ftyi i wyprawi wesele wśród Myrmidonów.  
Dlatego nie mogę przestać płakać nad tobą poległym, zawsze miłym.

Przeszłość wraca nie tylko w rozbudowanych historiach, ale i aluzyjnie w krótkich wzmiankach. Widoczna jest schematyczność i konwencjonalność tego zabiegu, ale zarazem wypracowany jest przez Homera często tak mistrzowsko, że wydaje się oddziaływać silniej niż przedstawienie tej przeszłości w dłuższej narracji. Przed odbiorcą jest najpierw jakby skrywana ta przeszłość, Patroklos jawi się jako enigmatyczna postać naznaczona tragizmem swego przeznaczenia i po jego śmierci dopiero poznajemy szczegóły z jego przeszłości, istotne w kontekście bieżącej akcji. Kullmann stwierdza, że wobec ilości materiału tradycyjnego dotyczącego tego bohatera, odbiegającego od narracji *Iliady*, Patroklos musi koniecznie należeć do tradycji epickiej<sup>791</sup>. Uderzające jest więc, że pieśniarz jakby celowo unikał odniesień do znanej z tradycji przeszłości. Ucieka się do innowacji być może z tego względu, którego Finkelberg domyśla się w przypadku pierwszej pieśni Demodoka: z braku historii odpowiednich w danym kontekście stwarza nowe. Celem tej innowacji jest z pewnością tak jak w przypadku Odyseusza pochwała bohatera. Oznacza to jednak może raczej, że pieśniarz sięga do tradycji, jak do niezapisanej księgi, w której obecne jest wszystko to, co jemu w danej chwili jest potrzebne.

## 8. Konkluzje

Badania Bakker'a wykazują, że tekst Homera jest w pełni rodzajem wypowiedzi charakterystycznej dla języka mówionego, a nie pisanego. *Enjambment* jest zjawiskiem pozornym, gdyż wersy składają się z uzupełniających się odcinków mowy<sup>792</sup>. Praktyka nawet prowadzenia wykładów wskazuje, że słuchaczom trudno jest utrzymać uwagę i ciągłą koncentrację na tekście czytany. Tymczasem ta sama grupa ludzi może z powodzeniem przez wielokrotnie dłuższy czas uczestniczyć z napięciem i aktywną uwagą w wykładach prowadzonych przy użyciu żywej mowy. Często niedoskonałe wypowiedzi pod względem logicznym, niedoprowadzone do końca myśli, podejmowanie tematu kilkakrotnie na nowo przy szukaniu odpowiednich słów, wielokrotne elipsy i dygresje nie przeszkadzają słuchaczom w zrozumieniu podawanych informacji, jeżeli wykładowca ma odpowiednią wprawę i umiejętno-

<sup>791</sup> SINOS 1975, 104–106 zaznacza, że postaci Patroklosa nie możemy traktować jako nowelizacji, nowego wątku wykształconego do kreacji *Iliady*, ponieważ jego imię i temat dublowania bohatera w osobie przyjaciela jest „tradycyjny i zasadniczy dla epiki Achilleusa”. Na starodawny aspekt tego motywu wskazuje, jego zdaniem, analogia eposu o Gilgameszu i Enkidu.

<sup>792</sup> BAKKER 1988, 1990, 1993, 1997a i 1997b.

ści w dochodzeniu do sedna sprawy. Nawet przerywniki mowy, nadmierna liczba zaimków lub partykuł nie tylko nie przeszkadza w przeprowadzeniu czytelnego wywodu, ale najczęściej nawet pomaga w tym. Wniosek podstawowy brzmi zatem: narracja epicka jest możliwa tylko i wyłącznie dlatego, że pozwala na koncentrację słuchacza, bo jest żywą mową. Fenomen tego oddziaływania polega na oddziaływaniu przez mowę żywą na emocje słuchacza oraz oczekuje od niego nieustannej akceptacji opartej na zrozumieniu wywodów. Akceptacja ta jest równie konieczna jak przeżywanie emocjonalne akcji, dlatego pieśniarz tak często buduje sytuację ironii.

Przy tak prowadzonej narracji epickiej może ona trwać nawet bardzo długo. Nie ma większego znaczenia, czy taki utwór jak *Iliada* pieśniarz śpiewał przez kilka dni czy kilka tygodni. Śpiewał tak długo, jak długo istniało zapotrzebowanie na taką rozrywkę. Tak jak to bywało na dworach norweskich czy duńskich, kiedy opowiadacz historii lub pieśniarz był proszony do snucia swoich opowieści przez długie miesiące<sup>793</sup>. Dla pieśniarza istotne jest jedynie utrzymanie zainteresowania słuchaczy jego pieśnią. Wszelkie próby wyjaśniania doskonałości utworów Homera długotrwałym wypracowywaniem dzieła nie dają się wywieść z żadnych badań nad tradycją oralną i pozostają jedynie hipotezą bez pokrycia w faktach, a opierającą się na trudności wyobrażenia sobie, jak tak dopracowana charakterologia postaci i kunsztowność znaczeń mogła wynikać z jednorazowej kreacji. Tymczasem jeżeli zdamy sobie wyraźnie sprawę z celowości kształtowania tekstu przez pieśniarza, który dba o to, by wciągnąć słuchacza w grę swojej narracji, staje się jasne, że wszelka kunsztowność wynika z odpowiedniej konstrukcji narracji poddanej jednemu celowi — wpływaniu na emocjonalny i akceptacyjny odbiór pieśni przez słuchaczy. Musi on przebiegać linearnie, wraz z postępującym tekstem. Pogłębienie dramatyczne i charakterologiczne historii, zamierzone przez lepszego pieśniarza, musi być czytelne dla słuchacza w momencie jego przedstawiania. Są to całkowicie inne zabiegi od tych stosowanych w stylu pisarskim. Obejmują zarówno aluzje wykraczające poza właściwą dramaturgię zdarzeń, a które mogą i powinny być znane odbiorcy z powodu powszechności funkcjonowania innych pieśni danego cyklu, jak i zapowiedzi skrótowe zdarzeń, które zostaną za chwilę szczegółowo przedstawione. Dzięki tym zabiegom wszelkiego rodzaju inne drobne informacje stają się

<sup>793</sup> Pośród wielu przykładów ogromnej znajomości historii u mistrelu, bardów itp. CHADWICK/CHADWICK 1932, 581 podają interesujący przykład młodzieńca z Islandii (*Haralds Saga Harðráða* — *Fornmanna Sögur*), który pozostawał na dworze króla Norwegii, Harald III (1047–1066) przez całą jesień, opowiadając różne historie, natomiast w czasie dwunastodniowych uroczystości Bożego Narodzenia opowiadał ostatnią historię o walkach tego króla na Morzu Śródziemnym, która to opowieść zyskała mu szczególną pochwałę z ust króla. Młodzieniec, którego imienia jednak saga nie podaje, wskazał na źródło swej wiedzy opowiadania Halldóra Snorrasona, przedstawiane w Islandii na corocznych zebraniach ludu w okresie letnim. Podobnie w tradycji celtyckiej (*Book of Druim Snechta*) irlandzki król ma nadwornego pieśniarza, *fili*, zwanego Forgoll, który recytuje mu różne historie każdego wieczoru od 1 listopada do 1 maja. Licząc tylko po dwie godziny dziennie, są to 362 godziny recytacji! (CHADWICK/CHADWICK 1932, 586).

czytelne dla uważnego słuchacza, pobudzając zarazem jego uwagę. Mogą to być drobne dopowiedzenia lub braki w powtarzanych słowo po słowie partiach narracji, sugestywne sygnały wprowadzające nastrój sceny, jak np. zaznaczenia miejsca zdarzenia lub stanu pogody, wplatanie w wypowiedzi bohaterów słów, które co innego znaczą dla nich, a co innego dla znającego z góry bieg zdarzeń słuchacza, specyficzne dla narracji oralnej zaskakiwanie odbiorcy i inne tego rodzaju drobiazgi. Słuchacz odbiera te wszystkie sygnały na bieżąco, słuchając narracji, uciekając się do refleksji nad losem bohaterów niewykraczającej poza wynikającą z rozumienia tekstu akceptację.

## Rozdział V

### Paralelność scen Cyklu i *Iliady*

Jakakolwiek zależność jednych scen od drugich związana jest ze stosowaniem przez Homera techniki scen paralelnych. Powszechność tych zabiegów świadczy o ich typowości dla eposu tego okresu. To charakterystyczne dla poetyki oralnej powtarzanie tego samego motywu w innej konfiguracji.

Można przedstawić kilka rodzajów modyfikacji scen paralelnych u Homera. Poeta korzysta z nich obficie, wybierając niemal co chwila inne rozwiązania. Przykładowo podamy sceny z księgi piątej.

#### 1. Wymiana postaci biorących udział w scenie.

W scenie o takim samym schemacie korzysta się z różnych postaci pełniących tę samą funkcję. Podobne sformułowania i wspólny schemat uratowania boga przez inne bóstwo pełniące funkcję posłańca prezentują dwa passusy — V 388–391:

Καί νύ κεν ἔνθ' ἀπόλοιτο Ἄρης ἄτος πολέμοιο,  
εἰ μὴ μητρυῖ περικαλλῆς Ἑρίβοια  
Ἑρμεία ἐξήγγειλεν· ὃ δ' ἐξέκλεψεν Ἄρηα  
ἤδη τεϊρόμενον, χαλεπὸς δέ ἐ δεσμὸς ἐδάμνα.

Byłby też ducha wyzionął niesyty wojny bóg Ares,  
Gdyby nie braci macocha, przepiękna Eeriboja,  
Co Hermesowi przyniosła tę wieść, a on wykradł Aresa,  
Ledwie już żyjącego, bo zmogły go więzy okrutne.

oraz niewiele go poprzedzający V 352–354:

ἦ δ' ἀλύους' ἀπεβήσεται, τείρετο δ' αἰνῶς·  
τὴν μὲν ἄρ' Ἴρις ἐλοῦσα ποδήμενος ἔξαγ' ὀμίλου  
ἄχθομέναν ὀδύνησι, μελαίνετο δὲ χροά καλόν.

ta (Afrodyta) poruszona odeszła, a cierpiała strasznie,  
Szybka jak wiatr Iryda wyprowadziła ją z tłumu  
cierpiącą ból; zaczerniła się od krwi piękna skóra.

Można zauważyć, że jest to funkcja typowa dla Hermesa, który nosi w sobie cechy trickstera i wykradanie czegoś lub kogoś jest dla niego charakterystyczne, dla Irydy natomiast rola ta została przeznaczona wtórnie. Niemniej, tu działanie Irydy poprzedza w narracji wzmiankę o czynie Hermesa. Trudno zakładać, by poeta w toku narracji wymyślał scenę z postacią inną niż tradycyjna, a w drugiej kolejności przedstawiał tę typową. Świadczy to może o tym, że Homer wielokrotnie, prawdopodobnie także poza *Iliadą*, korzystał z tego schematu sceny, wypełniając

go obiema postaciami boskich posłanców, tzn. wypracowując model podstawienia Irydy w miejsce Hermesa, tak że instynktownie może stosować dowolną kolejność tych scen.

## 2. Analogia.

Napotyka ją zwłaszcza przy zestawieniu planów ludzkiego i boskiego, np. po walce z Diomedesem traci zaprzęg Eneasza, także zraniona przez Diomedesa Afrodyta zmuszona jest prosić o zaprzęg swego brata Aresa. Jak słusznie zauważa Andersen<sup>794</sup>, „homeryccy bogowie nie potrzebują wozu i koni, by dostać się na Olimp”. Prośba bogini o zaprzęg wynika zatem z upodobnienia do sytuacji pozabawienia zaprzęgu jej syna. Bóstwo musi zachowywać się analogicznie do wojowników na polu bitwy.

## 3. Odwrotność.

Ta sama postać zaczyna odgrywać rolę przeciwną do sprawowanej poprzednio, np. Afrodyta, która jako matka ratowała Eneasza, φίλον υίόν ‘kochanego syna’ (V 377), sama skrzywdzona jest pocieszana przez własną matkę Dionę jako φίλον τέκος ‘kochane dziecko’ (V 373). Zestawienie obu faktów w obrębie tej samej wypowiedzi uwypukla odbiorcy to odwrócenie ról.

## 4. Stopniowanie.

Scena o tym samym schemacie ma mniejsze znaczenie od sceny następującej po niej, np. na początku swojej aristei Diomedes staje pieszo naprzeciw atakujących go na rydwanie Trojanom — Fegeusowi i Idajosowi. Fegeus nie trafia włócznią w Diomedesa, za chwilę sam ginie z ręki tego bohatera. Idajosa ratuje, skrywając we mgle, bóg Hefajstos, natomiast zaprzęg przypada Diomedesowi (V 9–26). Stanowi to jak gdyby streszczenie mającej o wiele większe znaczenie walki z Eneaszem i Pandarem. Rzut włócznią Pandara nie robi krzywdy stającemu do walki pieszo Diomedesowi, który zabija w rewanżu Pandara, dopełniając swej zemsty na nim. Powożący rydwanem Eneasza próbuje bronić zwłok, lecz zraniony zostaje ocalony przez boską interwencję Afrodyty i Apollona. Zaprzęg Eneasza przypada znów Diomedesowi (V 166–328).

## 5. Redukcja.

Odwrotność powyższej sytuacji, scena najpierw opowiedziana jest z detalami, a potem tylko szkicowo zarysowana w różnych wariantach. *Exempli gratia* analizowane poniżej paralelne sceny ratowania bohatera achajskiego, gdy Trojanin z łuku zabija jednego konia w zaprzęgu: szeroko przedstawione ratowanie Nestora i już szkicowe tylko nawiązanie do tej sceny w przypadku pojedynku Patroklosa z Sarpedonem.

## 6. Kontrast.

Niezwykle potrzebny do wywołania oceny u słuchaczy. Kiedy Agamemnon gani Diomedesa, „świętym oburzeniem” wybucha Sthenelos, wskazując, jak niesłuszne są zarzuty króla. Sam Diomedes milczy, potem przyprowadza do porządku Sthe-

<sup>794</sup> ANDERSEN 1978, 60.

nelosa, stawiając tezę, że władca ma zawsze rację (IV 401–418). Kiedy niedługo potem dochodzi do najistotniejszej walki Diomedesa z Pandarem i Eneaszem, ten sam Sthenelos tchórzy i namawia bohatera do ucieczki. Diomedes, który poprzednio łajany milczał, odrzuca myśl o ucieczce i odprawia Sthenelosa, żeby zostawił ich wóz i pochwycił zaprzęg Eneasza, którego zamierza pokonać. Sam staje do walki pieszo. Ryzykuje przez to o wiele bardziej, ponieważ pozbawia się możliwości ucieczki (V 241–264, 319–330). Co ciekawe, Diomedes jest wyrozumiały dla przyjaciela, nie robi mu wyrzutów, oceniając najprawdopodobniej, że sytuacja jest rzeczywiście bardzo niebezpieczna. Stanowi to wyraźne poddanie zachowań obu bohaterów ocenie słuchaczy: ten, który chwalił się męstwem, tchórzy, a ten, który milczał, czynem udowadnia swe męstwo.

## 1. Stosunek pieśni do tradycji

Jeżeli zastanawiamy się nad dialogiem między tradycją a innowacją i wykorzystaniem aluzji do aktywizowania zainteresowania słuchaczy, ważne jest, aby wziąć pod uwagę, czy wszystkie odniesienia pozatekstualne należy traktować jednako. Powstaje bowiem problem, czy każdy detal przedstawiony u Homera znajduje swoje odniesienie w innych pieśniach epickich.

Podstawową kwestią pozostaje ocena wiarygodności rozmaitych historii, którą musimy postrzegać dwojako: ze względu na to, jakie zaufanie budziły one u bezpośrednich odbiorców pieśni, oraz ze względu na to, na ile my możemy uznać za wiarygodne, że stała za nimi jakaś tradycja.

Interesującego rozgraniczenia dokonała w tej mierze Ruth Scodel:

At one extreme lie bardic performances, based on information provided by the Muses, potentially meaningful far beyond their immediate contexts, but with the details of content not specific to particular occasions, even if a member of the audience has requested the subject of the song. At the other extreme are the false tales that have in the past deceived Penelope and Eumaeus (*Od.* 14. 379–385), invented stories that served only the greed of those who told them. In between are the lying tales of Odysseus and the various paradigmatic and autobiographical tales that fill the two epics, which their narrators have acquired from personal experience or oral tradition and adapted to their immediate needs<sup>795</sup>.

Jedne historie opowiedziane w eposie znajdują swoje potwierdzenie w tradycji, inne nie, a jeszcze inne mogą tej tradycji odpowiadać. Pojawia się więc podstawowy problem rozróżnienia tego, co jest tradycją, od tego, co tylko tradycję udaje. Oczywiście obracamy się w sferze fikcji, więc jest to dość skomplikowany problem teoretyczny, na ile jedna fikcja ma pokrycie w innej fikcji. Do pewnego stopnia wystarcza bowiem, że będzie to fikcja mieszcząca się w ramach przyjętych w tradycji modeli i znaczeń. Tak więc na przykład nie można opowiedzieć jakiegokolwiek

<sup>795</sup> SCODEL 2002, 74.

opowieści o Odyseuszu lub Achillesie, tylko taką, która zwykle łączy się z tą postacią oraz która odpowiada ich typologii, czyli prezentuje w odpowiedni sposób ich charakter heroiczny. Podobnie w przypadku królewicza Marka są to zazwyczaj historie o zaślubinach lub uwolnieniu z więzienia jego lub jego przyjaciół, w których bohater pojawia się zawsze w tej samej roli i niemal tak samo się zachowuje.

Scodel sądzi również, że tradycja oralna tych informacji nie równa się tradycji epickiej<sup>796</sup>. Swoją interesującą analizę wykorzystywania przez pieśniarza tradycji i kreowania własnej fikcji podsumowuje badaczka następująco:

The epic's distancing of itself from oral tradition does not undercut its rhetoric of traditionality. On the contrary, if no performance actually depends on any other, then when the audience recognizes repetitions from earlier occasions, the similarities are especially powerful markers of stability and truth [podkreślenie moje — K.Z.].

Scodel nie bierze zatem pod uwagę zależności od siebie pieśni epickich, lecz tylko podobieństwa między nimi, które mogą wpływać na akceptację pieśni przez słuchaczy. Badaczka kontynuuje:

By presenting themselves as disinterested, performers discourage the audience from looking for the details that gave one performance a different message from another. By separating their own narrative from its tradition, they place it all under the sign of traditionality. Since the poet could not be certain exactly what was „traditional” for his audience, he carefully pointed to the traditional and disinterested nature of the whole<sup>797</sup>.

U progu kreacji jest zatem, zdaniem Scodel, niepewność pieśniarza co do zakresu znajomości tradycji u publiczności. W tych okolicznościach pieśniarz musi jakoś dostosować to, co ma do zaprezentowania, do oczekiwań i przyzwyczajzeń odbiorców. To dość jasne, ale nie tłumaczy sposobu ukształtowania się fenomenu cyklu, który stanowi może nie zwartą, ale logiczną i spójną fabułę. W roztaczanej przez Scodel perspektywie tradycji epickiej mogą być przedstawiane zupełnie niezależne od siebie pieśni, jak to jest w tradycji południowych Słowian, lub łączące się z sobą w sposób swobodny i przypadkowy. Z takim punktem widzenia nie można się zgodzić, gdyż Cykl Trojański nie ma takiej swobody. W celu zobrazowania wróćmy do wzmiankowanego przykładu. W każdej kolejnej pieśni królewicz Marko nie może wystąpić w innej roli niż bohatera obdarzonego wyjątkową siłą i odwagą, o określonym wyglądzie i stosującego się do pewnego kanonu zasad rozpoznawalnych w epice serbskiej jako etos rycerski; istotny jest również jego stosunek wasalny wobec sułtana. Nie wystarcza jednak w przypadku Achillesa uczynić go rozpoznawalnym w ten sposób. Jego działanie musi być skorelowane nie tylko z jego charakterystyką, ale również z uwarunkowaniami opowieści o Wojnie Trojańskiej. Zauważaliśmy, że w przypadku historii jego pojedynku z Telefosem,

<sup>796</sup> SCODEL 2002, 76–77. Inaczej jednak NAGY 1974, 248 oraz 1999, 271 uważa, że jedyną formą przekazu *kleos* jest poezja epicka.

<sup>797</sup> SCODEL 2002, 89.



niemieszczącej się w ramach historii Wojny Trojańskiej, niezbędne było powtórzenie okoliczności całego cyklu i stworzenie dubla w postaci wyprawy przeciwko Teuthranii. Najprawdopodobniej dlatego, że podobieństwo do opowiadanej w *Iliadzie* historii zastępstwa Achillesa przez Patroklosa było zbyt silne.

Przyjrzyjmy się raz jeszcze zaproponowanemu podziałowi historii zawartych w eposie ze względu na ich wiarygodność i oparcie w tradycji. Fałszywość historii oznacza tu sprzeciwienie się tradycji, dla uzyskania doraźnych celów przez bohaterów. Jest to jednak dość mgliste kryterium. Dla przykładu, postaci eposu przywołują różne mityczne historie, znane nam jednak z tradycji w innych wersjach, a te dostarczane przez nie nie są nigdzie indziej poświadczone, jak opowieść Fojniksa o Meleagrze odmawiającym walki w obronie swego miasta lub Achillesa o Niobe nieodmawiającej sobie jedzenia w chwili rozpacz. Służą one za to intencjom wypowiadającego się bohatera i kontekstowi sytuacji. Opowieści te przetwarzają mity, ale zachowują podstawowy zrąb mitu, tak że pozostaje on możliwy do odtworzenia nawet mimo uzupełnienia go o nowe i nieznanne wątki. Pieśniarz może więc dodawać pewne historie do tradycji, istotne jest jednak, żeby jej nie naruszały.

Czy jednak możemy traktować jako tożsame jakościowo fałszywe biografie Odysa i dajmy na to genealogie bohaterów drugiego lub trzeciego planu eposu? O ile przedstawiane w *Iliadzie* i *Odysei* genealogie mogą stawiać się elementami tradycji dzięki prawdopodobieństwu i umiejętnemu wstawieniu ich w kontekst mitologiczno-historyczny, o tyle genealogia Odysa jest jedna i odbiorca nie daje się zwodzić, jak interlokutorzy bohatera, jego wymysłom na temat swego pochodzenia i dokonań. Odbiorca reaguje raczej podziwem dla inwencji i sprytu bohatera, podobnie jak słuchająca jednej z jego zmyślonych opowieści Atena, nie wierząc w ani jedno jego słowo. Cechujące oba rodzaje opowieści prawdopodobieństwo i zbliżony sposób wiązania ich z tradycją nie usprawiedliwiają więc takiej identyfikacji.

Opowieści Odyseusza ukazują potencjalność pieśniarza do układania alternatywnych historii, które wykazują pewne prawdopodobieństwa funkcjonowania w strumieniu narracji epickiej. Przy doborze tradycyjnych środków (chodzi przede wszystkim o stosowanie schematów fabuły) pieśniarz może dokonywać konfabulacji, wykorzystując postaci znane z cyklu lub z nimi związane, np. postać syna Idomeneusa w zmyślonej opowieści Odysa. Pieśniarz może też wykorzystywać zasłyszane historie przedstawiające realia jego czasów i wplatać je w narrację o mitycznych czasach. Taką proweniencję mogą mieć opowiadania Menelaosa i Odyseusza o ich pobycie w Egipcie<sup>798</sup>. Wydaje się to naturalne, pieśniarze jugosłowiańscy i fińscy również potrafili zamienić zdarzenia ze swej współczesności w opowieść epicką<sup>799</sup>.

<sup>798</sup> CARPENTER 1946, 90–111 wykazuje, że opowieści te nawiązują do angażowania najemników greckich przez faraona Psametycha i jego następców. Toteż historie te nie mają, jego zdaniem, racji bytu przed 650 r. p.n.e.

<sup>799</sup> Vide KIPARSKY 1976, 95–98.

Możliwość dodawania czegokolwiek do tradycji zasadza się na postrzeganiu tradycji jako prawdy o dawnych czasach, prawdy objawianej w pieśniach dzięki Muzie (dzięki Muzie wszelka pieśń staje się prawdą). Nie oznacza to jednak pełnej swobody kreacji, a tylko tworzenie w zgodzie z funkcjonującymi modelami. Innymi słowy, kryterium prawdziwości stanowi zgodność z tradycją, jej charakterem i kodem znaczeń.

Nie wszystkie historie opowiedane w eposie możemy brać za „prawdziwe”, czyli takie, które mają swoje odwzorowanie w tradycji. Ale też dostrzegamy problem, że tradycja nie stanowi żadnego skostniałego wzorca, który nie podlegałby zmianom, uzupełnieniom i reinterpretacjom. Dlatego wiele historii można do niej dołączyć, jeżeli tylko spełniają warunki prawdopodobieństwa i odpowiadają wymogom stawianym przez tradycję. Zgodnie z prezentowanym przez nas wcześniej poglądem wiele pieśni może wypełniać ten sam schemat, rozbudowując fabułę cyklu, mimo że punktem wyjścia jest ten sam moment w czasie akcji eposu. Gdy zbliża się bowiem koniec wojny, wyłania się nowa przeszkoda, która staje na drodze do zdobycia miasta i której usunięcie umożliwia powodzenie wyprawy. Skoro więc obok *Aithiopydy* może stać inna „*Aithiopyda*”, czyli *Iliada*, dlaczego nie mielibyśmy mieć różnych wersji powrotu Odysa. Ogólny zarys tej historii nie mógłby jednak ulec zmianie.

Pieśń wpisuje się w pewien istniejący cykl, nie tyle dzięki podjęciu obecnego już w nim motywu lub przedstawieniu dokonań znanej z cyklu postaci, ile dzięki znalezieniu punktów oparcia w ramie kosmiczno-religijnej. Zawiera ona najczęściej boską inspirację i przyczynę zdarzeń zaistniałą na planie boskim. Odnajdowanie pieśni w takim „nad-schemacie”, wspólnym wielu innym pieśniom, musiało być dla pieśniarza działaniem mechanicznym. Pieśń dopasowywała się także do wspólnego modelu zdarzeń zawartych w cyklu, przede wszystkim do modelu wyprawy i powrotu. Jak widzieliśmy, również mechaniczne jest wprowadzanie pieśni w ten model dzięki stosowaniu podobnych schematów w tym samym momencie dramaturgii, np. Achilles musi pokonywać pojawiającego się na placu boju nowego przeciwnika dokonującego spustoszenia w szeregach achajskich zawsze niemal w momencie poprzedzającym zdobycie Troi. Stosowanie się pieśniarza do tej „nadbudowy” wpłynęło na scalenie się cyklu i przydanie mu względnej konsolidacji treści. Każda kolejna pieśń zakładała na przykład przyjęcie tych samych przyczyn nastania Wojny Trojańskiej, choć mogła je dość dowolnie rozwijać. Cykl miał swoje oparcie nie w przepieśni, lecz w ramie wiążącej kolejne epizody pojawiające się wraz z kreacją aoidów odpowiadającą zapotrzebowaniom na dostarczanie publiczności większej ilości historii o jej ulubionych bohaterach albo o rozplamieniąjącej im wyobraźnię wojnie. Jest to wypadkowa tego, że znajomość cyklu i jego najważniejszych pieśni była dobrem wspólnym pieśniarza i jego publiczności.

Odmawianie zatem publiczności prawa do znajomości pieśni zgrupowanych w cykle ukształtowane, jak widzieliśmy, na długo przed powstaniem *Iliady* i *Odysei*, należy uznać za nadmierną powściągliwość. W tym rozdziale postaram się wykazać, iż poematy Homera nie tylko są zanurzone w nurcie tradycji epickiej (tego

właściwie wykazywać nie trzeba), lecz także zakładają znajomość u słuchacza wielu konkretnych faktów i scen zapamiętanych z innych pieśni. Pamięć tych scen jest nawet celowo stymulowana przez pieśniarza.

Sugerowana przez Scodel ostrożność pieśniarza — mająca wynikać z niepewności, na ile jego publiczność zna tradycję epicką, do której odnosi się on w pieśni — jest co prawda niczym innym jak posługiwaniem się wypracowanymi w tradycji schematami w sposób swobodny, niezmeniający jednak zasadniczego przekazu mitu. Sprawą podstawową staje się więc ocena, do jakiego stopnia dany mit był już w tradycji epickiej ukształtowany i na jaką znajomość tego mitu u publiczności pieśniarz mógł liczyć. Musimy odnieść się ponownie do pionierskich właściwie badań w tej materii Ruth Scodel. W rozdziale *Homeric Exposition* przedstawia ona w analizie ekspozycji *Iliady* i *Odysei*, jak mogła się różnicować potrzeba wiedzy o wypadkach Cyklu Trojańskiego u publiczności i jak mogła być wykorzystywana przez pieśniarza. Analizując to, jak wprowadzane są kolejne postaci dramatu, ukazuje, jaka wiedza jest konieczna, by w ogóle słuchacz mógł rozumieć, o co chodzi w tej historii, i jak posiadanie bardziej szczegółowej wiedzy o poszczególnych bohaterach wpływa na lepsze rozumienie homeryckiej narracji. Śledząc tok jej rozważań, można dojść do przekonania, że w *Iliadzie* podstawową, czyli wymaganą od słuchaczy, wiedzą jest wiedza o porwaniu Heleny i znajomość głównych bohaterów konfliktu trojańskiego. Jeśli chodzi o *Odyseję*, istotna jest znajomość podstawowych cech głównego bohatera i niektórych przypadków z jego powrotu; słuchacz nie musi jednak znać dokładnego przebiegu rozprawy z zalotnikami.

Zasadniczo, zdaniem Scodel, postaci wprowadzane ze szczegółową ekspozycją mogą być publiczności mniej znane lub stanowić inwencję poety. To wydaje się oczywiste, bliżej przedstawić trzeba kogoś, kto nie jest znany. Należałoby jednak w tym miejscu zauważyć, że w grę wchodzić może przedstawienie jakiejś postaci w specyficznej roli, jaką ma odegrać w danej pieśni, która to rola nie musi wcale pokrywać się z tą, jaką odgrywała dana postać we wcześniejszej tradycji epickiej. Dobitym tego przykładem jest postać Tersytesa, przedstawiona w sposób specyficzny i funkcjonalny stosownie do roli nadawcy nagany i specyficznego *alter ego* Achillesa, biorąca na siebie całe odium społeczności, gdy zastępuje go w przegranej przez Pelidę konfliktie z Agamemnonem, odgrywającą zatem rolę kozła ofiarnego. Należy jednak również pamiętać o sugestywnym „poczernianiu” wizerunku Parysa w *Iliadzie* lub „wybielaniu” rysunku Odyseusza, zwłaszcza w *Odysei*, co wiąże się z zadaniami eposu jako pieśni pochwały bohatera epickiego.

Scodel dochodzi do wniosku, że twory Homera są tak ukształtowane, że nie wymagają „extensive, prior knowledge of the characters and stories for its main plot”<sup>800</sup>. Posługując się konwencjonalnymi zapewne sposobami, do których zaliczyć można katalogi, przystosowane ekspozycje, *quasi*-fokalizacje, introdukcje, poeta wprowadza swoją „relatywnie niedoświadczoną publiczność” we właściwe

<sup>800</sup> SCODEL 2002, 122.

rozumienie przedstawianego epizodu. *Iliada* jest zatem w ujęciu Scodel pieśnią nową, nieznaną publiczności, która ledwie orientuje się w jakiejś historii o Wojnie Trojańskiej. Aż dziw bierze, jak wielu uczonych skłonnych jest hołdować takiej koncepcji. Dzieje się tak zapewne dlatego, że wydaje się ona zbliżać epos grecki do warunków epiki południowych Słowian, taka bowiem minimalna znajomość rzeczy pozwala pieśniarzom choćby wprowadzać kolejne opowieści o królewiczu Marku. Ale w zestawieniu z cyklem epiki greckiej możemy mówić w takim przypadku jedynie o *quasi*-cyklu, jak to zaznaczyliśmy w rozdziale I.

Taka minimalistyczna koncepcja nie wydaje się przekonująca. Owszem, możemy zakładać możliwość odbioru pieśni przez publiczność zupełnie niedoświadczoną i — jak widać z analizy Scodel — jest to sytuacja możliwa, ale wobec ustalenia się w tradycji epickiej tak złożonej struktury cyklu sytuacja taka jawi się jako mało prawdopodobna, a nawet w jakiś sposób wyjątkowa. Dostosowanie pieśni do odbioru „laika” nie stoi na przeszkodzie odbiorowi o pogłębionej wiedzy, który wydaje się dużo bardziej zróżnicowany, niż to zauważa Scodel. Nietrudno zresztą podważyć koncepcję amerykańskiej badaczki. W zakończeniu rozdziału poprzedniego widzieliśmy, że autor *Iliady* zakłada przynajmniej u części swojej publiczności wiedzę o tym, że to Patroklos wpłynie na zmianę zdania przez Achilleśa w chwili największego zagrożenia Achajów. Wynika z tego, że pieśniarz ten przedstawia swoją pieśń publiczności, która — jak zakłada — zna nie tylko istotne fakty Wojny Trojańskiej, ale także fabułę tej pieśni, którą im śpiewa. Musiało chodzić o znajomość przynajmniej zarysu tej fabuły. Pieśniarz potrafi to wykorzystać przy rozbudowywaniu swojej pieśni. W dodawanych wątkach mogą się bowiem kryć aluzje do znajomości podstawowej fabuły pieśni, pełniące zapewne podwójną funkcję: zarazem uprawomocnienia wtrętów, jak też udramatyzowania akcji.

Przykładów na to można podać więcej. *Exempli gratia* pozbawionej kilku istotnych passusów wersji Zenodota, jak podają Scholia, brakowało również wersów XVI 93–96, w których Achilles przestrzegał przyjaciela, by pohamował się w szale bitewnym i ograniczył do odepchnięcia Trojan od okrętów:

Μή τις ἀπ' Οὐλύμποιο θεῶν αἰεγενετᾶων  
ἐμβήη· μάλα τοῦ γε φιλεῖ ἐκάεργος Ἀπόλλων·  
ἀλλὰ πάλιν τρωπᾶσθαι, ἐπὴν φάος ἐν νῆεσσι  
θήης, τοὺς δ' ἔτ' ἔαν πεδίον κατὰ δηριάασθαι.

Aby ci któryś z bogów z Olimpu wiecznie żyjących  
nie wszedł w drogę: bardzo ich przecież kocha siejący śmierć Apollon;  
dlatego zawróć, skoro tylko światło pośród okręty  
wniesiesz, a tym pozwól dalej walczyć na równinie.

W ich miejsce wedle Zenodota miał znajdować się wers:

Μή σ' ἀπογυμνωθέντα λάβηι κορυθαίολος Ἔκτωρ

Aby cię obnażonego nie dopadł Hektor potrzęsający kitą na hełmie.

Dla Whitmana oznacza to wiedzę Achillesa o tym, co się dokładnie stanie z Patroklosem: Hektor zabije przecież Patroklosa dzięki temu, że Apollon strąci z niego zbroję<sup>801</sup>. Jego zdaniem „jasno antycypuje to lub podsumowuje dłuższą wersję”<sup>802</sup>, której — dodajmy — wersja Zenodota jest świadoma. Przede wszystkim jednak aluzja ta przypominała odbiorcy to, co było mu wiadome, czyli jak Apollon postąpi z Patroklosem. Co do funkcji tego zabiegu można by powiedzieć, że aluzja ta wiąże utwór w całość.

Pieśniarz dysponuje różnymi sposobami na wywoływanie u publiczności przypomnienia sobie o ważnych wydarzeniach cyklu. I to dzięki nim prezentowana opowieść będzie rozumiana właściwie i silniej przeżyta emocjonalnie. Takie sterowanie emocjami słuchaczy można uznać za typowe, jeżeli pieśniarz zwraca się do publiczności osłuchanej w pieśniach tego typu. W rozdziale poprzednim przedstawiliśmy chociażby zasady oddziaływania pieśniarza na słuchaczy przez wykorzystanie alternacji grozy i ulgi oraz wielopoziomowej ironii. Obecnie będziemy obserwować, jak odbiór całych scen jest sterowany przez anamnezę wypadków znanych z innych pieśni Cyklu Trojańskiego.

## 2. Funkcjonalność aluzji

Oddziaływanie na słuchaczy poprzez aluzje wiąże się też z modyfikacjami w pojmowaniu charakteru formuły. Nie ma tu miejsca na przedstawianie ujęć J. Russo, A. Hoekstry, B. Hainswortha, M. Naglera, M. Edwardsa czy J. Bakker. Wszystkie w jakimś sensie wskazują na istnienie pierwotnej warstwy formalnej i znaczeniowej, w której kształtuje się formuła. W kontekście odwoływania się do znajomości tradycji u publiczności najlepiej chyba problem ten charakteryzują wspomniane już koncepcje G. Nagya, J.M. Foley a oraz L. Slatkin<sup>803</sup>.

Poszczególne elementy zyskuje swoje znaczenie dzięki powtarzalności, co oznacza jego funkcjonowanie w tradycji. Tradycja przynosi też wizję pewnej całości, dzięki której element jest rozumiany nawet w zmodulowanym kształcie oraz osadzony w innych kontekstach.

Formuły, sceny typowe i schematy fabuły stanowią więc pewien system znaczeń zrozumiały przede wszystkim dla kogoś obeznanego z tradycją epicką. Same w sobie wszystkie te elementy techniki oralnej stanowią punkty odniesienia do wielu znanych i nieznanym słuchaczom pieśni epickich. Tym samym niepodobna, by zwłaszcza rozwinięte struktury narracyjne nie miały stanowić aluzji do innych znanych słuchaczom fabuł zamkniętych w przestrzeni cyklu. Skoro funkcjonował on — a potwierdza to fakt, że *Iliada* nie może stanowić żadnego niezależnego dzieła,

<sup>801</sup> W tej wersji Achilles zdaje się także wyrażać świadomość magicznej siły swej zbroi.

<sup>802</sup> WHITMAN 1958, 84 i 330, przyp. 66.

<sup>803</sup> *Vide* rozdział IV.

jest bowiem w wielu aspektach niezrozumiała bez odniesień do tradycji dostrzeganej w cyklu — jesteśmy zmuszeni zaakceptować aluzyjne odwołanie się do niego w pieśniach na skalę większą, a nawet dużo większą niż minimalna wystarczalność informacji dopuszczona przez Scodel<sup>804</sup>.

Aluzje można podzielić na te, które odnoszą się do wydarzeń chronologicznie wcześniejszych niż te przedstawiane w *Iliadzie*, zwanych *antehomerica*, i te, które odnoszą się do wydarzeń późniejszych, zwanych *posthomerica*. Wobec relatywności chronologii zdarzeń w cyklu ten podział wydaje się jednak zwodniczy. Myślę tu o tego rodzaju przypadkach, jak względność następstwa zdarzeń, które prowadziły do śmierci Achillesa lub do zdobycia Troi, sygnalizowana w rozdziale II (bohater staje zawsze przed tym samym problemem i rozwiązanie go, czyli pokonanie wroga, jest z zasady niezależne od innych jego czynów tego typu, przedstawianych w innych pieśniach). Dlatego do badania wzajemnego oddziaływania pieśniarza i publiczności stosowniej będzie posłużyć się innym podziałem przyjętym w badaniach narratologicznych na analepsy, odnoszące się do tego, co poprzedza narrację utworu, i prolepsy, odnoszące się do tego, co dopiero nastąpi. Jeszcze istotniejszą rolę odgrywa podział samych proleps i analeps na te zapowiadające wydarzenia zawarte poza dziełem — prolepsy lub analepsy zewnętrzne, i te zapowiadające wydarzenia opowiedziane w dalszej części tego samego dzieła — prolepsy wewnętrzne (cofanie się do tego, co zostało powiedziane wcześniej w toku pieśni, ma dla nas mniejsze znaczenie, więc nie będziemy się zajmować w tym miejscu rozpatrywaniem analeps wewnętrznych)<sup>805</sup>. Od razu trzeba zauważyć, że prolepsy i analepsy wewnętrzne są często wykorzystywane w nowoczesnej powieści, natomiast te zewnętrzne należą do zupełnej rzadkości, autor bowiem nie może wyjść poza kreowaną fikcję, chyba że odwołuje się do znajomości u odbiorcy jakichś faktów historycznych. U Homera odwrotnie, prolepsy i analepsy zewnętrzne odgrywają nawet większą rolę od wewnętrznych.

Należy przy tym szerzej spojrzeć na zjawisko proleps i analeps. Nie jest to jedynie w naszym pojęciu wypowiedź bezpośrednia ujawniająca mające ziścić się w przyszłości fakty, lecz wszelkiego rodzaju zabiegi podporządkowane oralności przekazu i kompozycji, których celem jest wpłynięcie na słuchacza, by porównywał to, co jest mu aktualnie przedstawiane, z tym, co słuchacz wie lub może przewidywać odnośnie do postaci i zdarzeń. W kręgu naszych zainteresowań znajdują się tym sposobem wszelkiego rodzaju aluzje, a nie tylko zapowiedzi.

<sup>804</sup> Na marginesie można dodać, że przestrzeń, w której funkcjonują aoidowie, nie jest taka wielka. To właściwie kilkanaście jońskich *poles*, a jeżeli wziąć pod uwagę wiele uroczystości panjońskich, a nawet panhelleńskich obecnych w kulturze greckiej od VIII w., na które z pewnością ciągnęli pieśniarze, to jest niemal nieprawdopodobne, by publiczność nie miała znać w dużym stopniu pieśni Cyklu Trojańskiego.

<sup>805</sup> Jest to może nieco uproszczone zastosowanie tych pojęć, ale wydaje mi się, że dla przyjętego toku rozważań w zupełności wystarczające.

Istnienie analeps i proleps zewnętrznych zakłada u autora i u słuchaczy znajomość innych utworów epickich. Niektóre odwołania Homera do innych pieśni epickich wydają się oczywiste<sup>806</sup>:

1. Helena wyznaje Hektorowi, że ona i Parys będą przez potomnych opiewani w pieśniach (VI 357).

2. Eneasza w mowie do Achillesa powołuje się na obopólną znajomość *πρόκλυτα ἔπεα*, tzn. opowieści przedstawiających dzieje ich rodów lub może bliżej — rodziców (XX 204).

3. Nie mniej prawdopodobny przykład z *Odysei* (viii 74): Demodok opiewa spór Achillesa z Odyseuszem, będący częścią *οἴμη*, „której sława sięgała wówczas nieba”.

To odsyłanie do mitologiczno-epickiej przestrzeni zewnętrznej sięga nawet dalej. Jak już wzmiankowaliśmy, w *Odysei* mówi się o powszechnej znajomości pieśni Cyklu o Argonautach, a aluzyjność wielu wypowiedzi w obydwu poematach Homerowych sugeruje znajomość jeszcze innych Cyklów, np. Tebańskiego i Etolskiego.

Biorąc pod uwagę ten właśnie podział na prolepsy/analepsy zewnętrzne i wewnętrzne, można zauważyć znaczącą różnicę w ich użyciu w *Iliadzie* i *Odysei*.

W *Iliadzie* pojawia się mnóstwo zapowiedzi wypadków nieprzedstawionych w dalszej fabule utworu. Ich zwięzłość i zdawkowość bezsprzecznie świadczą o znajomości u słuchaczy faktów, do których się odnoszą. Najliczniejsze są oczywiście zapowiedzi śmierci Achillesa i upadku Troi, podane zazwyczaj wprost przez narratora bądź bohaterów. Ale utwór obfituje również w inne aluzje do znanych z cyklu zdarzeń, podane pośrednio, lecz w łatwo odczytywalny dla odbiorcy epiki oralnej sposób. Po ekspozycji gniewu Achillesa i jego wycofaniu się z walki w księdze I i IX, czyli zaraz w księdze II i X, wprowadzona jest postać Odyseusza mobilizującego wojsko i zaangażowanego w walkę. Haft uważa, że takie skonstruowanie fabuły służy temu, aby podkreślić rolę bohatera z Itaki w późniejszym zdobyciu Troi. Zostaje ona podkreślona odpowiednim naznaczeniem bohatera epitetem *ὁ πολίπορθος* ‘ten słynny zdobywca miasta’ (II 278, X 363)<sup>807</sup> (podobnie obecność w księdze X epitetu z rodzajnikiem czy może raczej zaimkiem wskazującym *ὁ τλήμων* ‘(ten) wytrzymały’ X 231, X 498 zakłada znajomość dalszych losów Odyseusza — w *Odysei* przypada mu epitet *πολύτλας* ‘narażony na wiele cierpień, poddany licznym cierpieniom’; Odyseusz sam siebie nazywa *πολυτλήμων* ‘wytrzymały na cierpienie’ (xviii 319), nie tyle chyba świadczy to o heterogeniczności, czy wręcz interpolacyjności tego passusu, ile o innej — moim zdaniem — tradycji oralnej

<sup>806</sup> Vide LESKY 1963, 30.

<sup>807</sup> HAFT 1990. Zdaniem ERBSEGO 1982, 5 jednak pojawienie się tego epitetu w II 278 nie stanowi aluzji do podstępu Konia Trojańskiego, lecz jest związane z przywołaniem przez tego bohatera przepowiedni Kalchasa o zdobyciu miasta. W tym ujęciu wspomniany epitet dostosowany jest jedynie do kontekstu sytuacji. Erbse nie dostrzega jednak znaczenia zaimka *ὁ*.

tej partii *Iliady*<sup>808</sup>). Z perspektywy autora *Iliady* nie można mówić o końcu Troi, wskazując jedynie na rolę odegraną przez Achilleusa w jej upadku; rzeczą konieczną jest zaznaczenie jednocześnie (na drugim, lecz poczesnym miejscu) roli Odyseusza choćby w drobnych, ale sugestywnych aluzjach. Dla poety *Iliady* cykl stanowi więc komplementarną całość, w której poszczególne elementy znajdują swoje hierarchiczne przyporządkowanie.

Nie mniej jest aluzji odnoszących się do zdarzeń poprzedzających akcję pieśni (w ten lub inny sposób wspomniane są porwanie Heleny, sąd Parysa, zgromadzenie floty w Aulidzie i prorocstwo Kalchasa, zdobywanie okolicznych miast przez Achilleusa i wiele innych wydarzeń)<sup>809</sup>. W porównaniu z tym w *Iliadzie* rzadsze są zapowiedzi wypadków, które będą miały miejsce w tym samym utworze, zarówno wyrażane bezpośrednio, jak objawienie dalszej kolei zdarzeń przez Dzeusa (XV 59–71) lub przepowiednia śmierci Hektora objawiona mu przez konającego Patroklosa, jak i pośrednio, z których najistotniejsza jest zapewne paralela sytuacji Achilleusa przedstawiona przez Fojniksa w opowieści o Meleagrze, zawierająca również — jak widzieliśmy — sugestię do roli Patroklosa w przebiegu zdarzeń.

W *Odysei* natomiast prolepta wewnętrzna bezwzględnie przeważa. Jeżeli są tam przedstawione fakty spoza podstawowej narracji powrotu, to są opowiedziane dokładnie, bez unikania szczegółów (np. zdobycie Troi), choć z uwzględnieniem szczególnej roli Odyseusza w tych wydarzeniach. Niemal wszystko jednak odnosi się do dramatycznych wydarzeń na Itace. Charakter takich aluzji mają mity, opowiadane przez postaci w celu udzielenia komuś pouczenia, jak mit o Kentaurach opowiedziany przez jednego z zalotników — Antinoosa. Antinoos zamierza ostrzec Odyseusza proszącego o łuk, by nie robił głupstw, będąc pod wpływem wina, gdy tymczasem wymowa mitu czytelna dla odbiorcy jest inna, to zalotników spotka zasłużona kara, taka jaka spotkała Kentaurów, starających się uprowadzić czyjąś pannę młodą<sup>810</sup>. Podobnie rzecz się ma z opowieściami Menelaosa

<sup>808</sup> Podobnie postrzega to HÖLSCHER 1978, 53–54, który jednak jest zdania, że epitety Odysa: „wytzymujący wiele”, „pomysłowy”, „sprytny” nawiązują do jego obrazu w świadomości słuchaczy jako bohatera opowieści ludowych (*folk-tale hero*). Natomiast epitet „zdobywca miasta” nawiązuje do wcześniejszej tradycji epickiej, a w jeszcze większym stopniu dowodzi jej istnienia nazwanie Odyseusza w *Iliadzie* „ojcem Telemacha” (s. 60).

<sup>809</sup> Słusznie jednak BURGESS 2004b postuluje w tym względzie ostrożność. Wykazał, że brakuje podstaw do tezy SCODEL 1977, która zainspirowana wierszem Konstandinosa Kawafisa *Apistia* uznała za tkwiący w tradycji motyw fałszywych zapewnień Apollona co do szczęśliwej przyszłości Achilleusa złożonych na weselu Peleusa i Tetydy; taką wersję wydarzeń przedstawia fragment niezachowanej tragedii Ajschylosa (fr. 350 Radt), a nawiązywać miałyby do niej oskarżenia wystosowane przez Herę wobec niesłowności tego boga (XXIV 63). Argumentacja Burgessa dowodzi, że kłóci się to z tradycyjnym dla epiki Cyklu Trojańskiego motywem wiedzy Tetydy co do nieszczęsnego losu jej syna, któremu stara się ona w różny sposób stanąć na drodze. Przekształcenie Ajschylosa nosi znamiona inwencji będącej aluzją do bieżących wydarzeń politycznych, jednakże obydwaj passusy Homera i tragika stanowią typowe nawiązania do znanego powszechnie motywu tradycyjnego wesela Peleusa i Tetydy, na którym obecni byli bogowie.

<sup>810</sup> Vide EDMUNDS 1993, rozdz. VI; *idem* 1997, 418–420.



i Heleny o wydarzeniach pod Troją. Wiele szczegółów tych opowieści antycypuje powrót Odyseusza na Itakę i jego rozprawę z zalotnikami<sup>811</sup>. Nie inaczej jest z wychodzącą poza historię Odyseusza, lecz stanowiącą jej tło historią Agamemnona i Orestesa<sup>812</sup>. Olson pokazał, jak słuchacz ma wielokrotnie podsuwane porównanie wydarzeń *Oresteji* z tym, co ma się wydarzyć na Itace. Nawiązana zostaje gra z przewidywaniami słuchacza, któremu subtelnie narzuca poeta różne możliwości rozwiązania końcowej sceny w domu Odyseusza. Zasiane zostaje ziarno niepokoju i słuchacz może zastanawiać się, jaką właściwie rolę będą odgrywać Odyseusz i Telemach: zamordowanego Agamemnona, mszczącego się Orestesa czy nawet mordującego Ajgistosa i czy autor nie zmieni czasem tradycyjnego zakończenia opowieści o powrocie Odysa. Właściwie jedyną istotną prolepsą zewnętrzną jest wróżba Tejrezjasza dotycząca dalszych losów Odyseusza po odzyskaniu tronu na Itace. Historia żeglarza wędrującego do miejsca, gdzie ludzie nie znają wiosła, stanowi rozpowszechnioną opowieść ludową (*folk-tale*), nie ma więc pewności, czy jest to nawiązanie do innej opowieści epickiej<sup>813</sup>.

Pozostaje jednak problem, ile z tych odniesień do wydarzeń wykraczających poza fabułę utworu ma swoje rzeczywiste miejsce w tradycji. W obu utworach obserwujemy znamienne różnice, ale nikt chyba jednak nie ośmieliłby się twierdzić, że przedstawiająca dokładnie wypadki spoza utworu (głównie analepsy zewnętrzne opowiadające o udziale Odyseusza w zdobyciu Troi) *Odyseja* miałaby wprowadzać wątki obce tradycji Cyklu Trojańskiego. Może należałoby więc powiedzieć, że aluzje do wydarzeń znanych z tradycji cyklicznej są w *Odysei* silnie podporządkowane zapowiedzi wypadków przedstawianych w finalnej partii utworu. Króluje tu z zasady funkcjonalność przypominanego materiału epickiego.

Argument liczby podawanych szczegółów, który stosuje się do ekspozycji postaci w poematach Homera, nie wydaje się zatem zbyt przekonujący, gdy idzie o nawiązanie do innych wydarzeń. Spójrzmy na niego z innej strony. W *Iliadzie* Nestor zostaje wprowadzony do narracji z dość dokładną charakterystyką: jest złotoustym doradcą Achajów, a jego rozsądek jest pochodną wieku i doświadczenia (I 247–252). Czy to, że w *Odysei* Nestor pojawia się bez żadnego wprowadzenia (iii 32), ani też później nie zostaje dokładniej scharakteryzowany, świadczy o tym, że jest postacią tak znaną, iż nie trzeba go przedstawiać bliżej dzięki *Iliadzie*? *Odyseja*, jak na to wskazywaliśmy w rozdziale I, za swój punkt odniesienia przyjmuje raczej cały Cykl Trojański, a nie *Iliadę*. Szersze wprowadzenie Nestora przy sporze wodzów

<sup>811</sup> Vide ANDERSEN 1977.

<sup>812</sup> OLSON 1990.

<sup>813</sup> Vide HANSEN 1997, 442–444. Spośród wszystkich poematów cyklicznych *Telegonia* wydaje się najmniej wiarygodnym przekazańnikiem dawnej poezji epickiej. Wobec wielu sygnałów wskazujących na dość późny czas powstania dzieła nie jest pewne, czy i w jaki sposób przekazywało ono materiał tradycyjny, czy też stanowiło już swobodną grę wyobraźni na kanwie informacji zawartych w *Odysei*. Jeżeli jednak przyjmiemy tę drugą ewentualność, *Telegonia* jawiłaby się jako pierwszy w historii literatury utwór nie oparty na tradycji ustnej, lecz tylko nawiązujący do konkretnego utworu.

wynika bardziej ze wskazania roli, jaką odegrać ma ta postać w tym krytycznym momencie akcji<sup>814</sup>. Jego rady nie zawsze jednak sięgają celu (nieudana próba zażegnania sporu Achillesa z Agamemnonem, nieudane poselstwo do tego pierwszego, rady udzielane Antilochosowi na igrzyskach nierealizowane przez syna, nawet mur zbudowany za jego radą, by chronić obóz achajski, nie jest w stanie ochronić Achajów przed zgubą), co może wskazywać na znamieny element wizerunku tradycyjnego.

Bardziej podejrzana wydaje się fikcja, która służy bezpośrednio fabule samej pieśni, np. *Iliady*. Streszczenie Proklosa sugeruje, że *Kypria* miały zawierać epizod rozdziału łupów, z których Bryzejda miała przypaść Achillesowi, a Chryzeida Agamemnonowi. Wydaje się mało wiarygodne, by tak miało być w istocie. Informacja ta pojawia się kilka zdań po wzmiance o zdobyciu przez Achillesa Lyrnessos i Pedasos oraz innych okolicznych miast. Niejasność obecna w utworze Homera, skąd te branki właściwie pochodziły i kiedy zostały ujęte, pozostaje. Wygląda to zatem na informację spreparowaną na potrzeby czytelnika Homera. Obok znajduje się podobna w charakterze informacja o wzięciu do niewoli Lykaona przez Achillesa i sprzedaniu go na Lemnos przez Patroklosa. Odpowiada to zapotrzebowaniu *Iliady*, w której mowa o tych wydarzeniach (XXI 34–44; XXIII 746–747)<sup>815</sup>. Streszczenie Proklosa stanowić też może dowód, jak wydarzenie stworzone dla potrzeb narracji w jednej pieśni wchodzi do fabuły cyklu. W przypadku jednak poematów homeryckich nie wydaje się, by miejsce to zajmowane było przez te wydarzenia na trwałe<sup>816</sup>.

Kwestia sprzedaży Lykaona jest przedstawiona w *Iliadzie* niekonsekwentnie. Lykaon przypomina Achillesowi, że miał dostać za niego 100 wołów (XXI 79), natomiast podczas igrzysk ku czci Patroklosa Pelida ofiarowuje w nagrodę srebrny mieszalnik otrzymany za Lykaona (XXIII 744–749). Øivind Andersen ocenia słusznie, że w tym i innych podobnych przypadkach Homer swobodnie kreuje przeszłość, która nigdy nie była dokładnie ustalona<sup>817</sup>. Można wnioskować tak o wzmiankach wykraczających poza akcję *Iliady*, albowiem równie niekonsekwentny jest poeta wobec wydarzeń, które są wspomniane przez bohaterów, a które

<sup>814</sup> RACE 1993, 101 wykazał, że w *Odysei* postaci są już przy pierwszym pojawieniu się charakteryzowane w odpowiedni sposób, wyznaczający ich rolę w całej opowieści: „The impressions gained from our first view of each character may be qualified and deepened by subsequent actions and words — Telemachos, for example, is a striking example of one who matures in front of our eyes — but they are never proven wrong”.

<sup>815</sup> Informacje te nie współgrają z pozostałymi w tej części streszczenia. Niejasne jest, czy śmierć Trojlosa miała związek ze zdobywaniem miast. Lykaona miał wziąć do niewoli Achilles, zakradając się do Troi. Po podziale łupów umieszczona jest natomiast śmierć Palamedesa, której jakiegokolwiek związku z powyższymi wydarzeniami trudno się dopatrzeć.

<sup>816</sup> Jak sygnalizowaliśmy to w rozdziale I, neoanalitycy zdają się mieć rację, że poematy Homera stanowią późne, może należące do ostatnich ogniw w łańcuchu kreacji fabuły eposu i wnoszą dość niewiele trwałych zmian.

<sup>817</sup> ANDERSEN 1990.

w przebiegu utworu przyjmowały inny kształt lub w ogóle nie były zaznaczane. Pieśniarz nie jest zobligowany pamiętać, jak dokładnie przedstawiał rzecz wcześniej, a co ważniejsze — dostosowuje historię do intencji przywołującego ją bohatera. Andersen konkluduje, że pieśniarz nie tyle wydobywa lub eksponuje przeszłość, ile ją wykorzystuje (*exploitation*)<sup>818</sup>. Tradycja nie jest czymś, co trwa niewzruszenie i niezmiennie, lecz uobecnia się w każdym wykonaniu i za każdym razem jest reformułowana<sup>819</sup>. W tym rozumowaniu badacz ten idzie chyba jednak za daleko, twierdząc, że „utwór epicki nie »odnosi się« do tradycji ani nie »jest oparty« na tradycji”, a nawet, że „dla publiczności nie istnieją fakty poza pieśnią”<sup>820</sup>.

Przyjrzyjmy się kilku takim wspomnieniom przeszłości w *Iliadzie*.

Patroklos mówi o Sarpedonie, że on pierwszy wdarł się na mur achajski (XVI 558), tymczasem to Hektor przedstawiony jest wcześniej jako ten, kto tego dokonał (XII 438). Andersen słusznie odrzucił psychologizujące próby wyjaśnienia wypowiedzi Patroklosa, sugerując, że ani poeta, ani publiczność nie mieli jasnego wyobrażenia o sytuacji wdzierania się na mur<sup>821</sup>. Zgodnie jednak z prezentowaną w tym opracowaniu zasadą przestrzegania przez poetę oralnego schematu możemy ocenić, że uwaga Patroklosa wypowiedziana nad zabitym Sarpedonem ma charakter funkcjonalny. Podkreślona bowiem zostaje jego rola jako wodza sprzymierzeńców najbardziej zagrażającego Achajom, którego Patroklos zabija w zastępstwie Achillesa. Rzeczywiście nie tyle chodzi o przechwałki młodego bohatera, ile o zasygnalizowanie publiczności ważności tego, czego dokonał. Tym samym spełnione zostały wymogi schematu eposu.

Kiedy Iryda przybywa do Achillesa, by pobudzić go do walki w obronie trupa Patroklosa, mówi, że Hektor zamierza odciąć mu głowę i nasadzić ją na pał (XVIII 174–177). Tymczasem narrator informuje wcześniej o obdarciu bohatera ze zbroi i zamiarze odcięcia mu głowy przez wodza Trojan (XVII 125–126). Andersen ocenia, że „we should conclude not that *she* [sc. Iris] presents the situation differently, but rather that *Homer* here presents a slightly different situation”. Można by powiedzieć, że różnica w tych dwóch przedstawieniach wynika ze swobody kreacji tego motywu przez poetę. Spójrzmy jednak na rzecz inaczej. Tradycyjne może być przedstawienie okrucieństwa Trojanina. Jak wyglądało? — zgoda, że poeta ma w tym względzie wolną rękę. Hektor nie jest charakteryzowany w utworze jako okrutnik, a zatem wydaje się, że nie chodzi o cechę bohatera, lecz o konkretną sytuację, w której objawia się to okrucieństwo. Okrucieństwo syna Priama obwieszczony Achillesowi ma wyzwolić w nim żądzę zemsty. Zakładając, że jest to element tradycyjny, jawi się on jako powód zmobilizowania Achillesa do powrotu na pole bitwy także w innych sytuacjach jego wycofania się z walki. O takiej sytuacji mamy

<sup>818</sup> *Ibidem*, 42.

<sup>819</sup> *Ibidem*, 43: „Tradition in a sense is there only »for occasion« and may be said to exist only »on occasion«”.

<sup>820</sup> *Ibidem*, 44.

<sup>821</sup> *Ibidem*, 30.

prawo domniemywać w przypadku *Aithiopydy*. Neoanalitycy zakładali, że Achilles dokonał takiego powrotu po otrzymaniu wieści o śmierci Antilochosa. Burgess podważa taką wersję wydarzeń, wskazując na jej hipotetyczność<sup>822</sup>. Bezpodstawne też, jego zdaniem, jest twierdzenie o paralelizmie przyjacielskich więzi łączących Achillesa z Patroklosem w *Iliadzie* i z Antilochosem w *Aithiopydzie*. Zatem śmierć Antilochosa nie mogła stanowić dla Achillesa takiej samej straty jak śmierć Patroklosa. Burgess wnioskuje z tego, że w *Aithiopydzie* w ogóle nie pojawiał się motyw zemsty Achillesa, a nawet motyw jego wycofania się z walki. Achilles zwyczajnie zwraca się przeciw Memnonowi, kiedy temu udaje się zabić znacznieszego z Achajów. Przedstawianie takiej tezy wydaje się wręcz nieodpowiedzialne. Po pierwsze, Burgess nie podaje żadnego wyjaśnienia co do tego, o czym innym miałyby informować syna Tetyda, a co łączyłoby się z Memnonem, jeżeli nie miała to być przepowiednia o czekającej go śmierci w przypadku zabójstwa króla Etiopów. Była to przecież sprawa na tyle ważna, by Proklos umieścił ją w swoim tak pobieżnym streszczeniu. Po drugie, *aristeia* wodza sprzymierzeńców trojańskich stanowiąca pasmo sukcesów, którym kres ma położyć Achilles, może się odbyć właściwie tylko wtedy, kiedy na polu walki nie ma Pelidy. Inaczej, w narracji epickiej konieczne byłoby przedstawienie unikania walki przez „najlepszego z Achajów” na polu bitwy. Dużo stosowniejsze jest zaznaczenie jego całkowitej nieobecności pośród walczących. Skoro jednak nie powinniśmy zakładać, że do powrotu do walki skłania Achillesa przyjaźń łącząca go z synem Nestora, może lepiej wziąć pod uwagę jako powód tego kroku zakomunikowanie mu o okrucieństwie sojusznika Trojan. W *Aithiopydzie* mogło mu być to objawione przez bóstwo (np. Irydę, jak w *Iliadzie*) lub któregoś z bohaterów. Może właśnie dlatego w *Iliadzie* to Antilochos przekazuje synowi Peleusa wieść o śmierci przyjaciela. W porównaniu z dziełem Homera zemsta Achillesa byłaby może słabiej ugruntowana, ale powód do niej byłby wystarczający, by skłonić go do zbrojnego wystąpienia — pohańbienie bohaterskiego i bliskiego jego sercu, jak to obrazuje *Iliada*, Antilochosa. Ale za najlepszy wariant można przyjąć, jak sądzę, sytuację, w której Achilles dowiaduje się o śmierci przyjaciela i o okrucieństwie wroga zarazem.

Do niektórych z rozważanych przez Andersena przykładów jeszcze wrócimy, teraz jednak poprzestańmy na konkluzji, że mimo swobody kreowania przeszłości przez pieśniarza jest on związany potrzebą respektowania schematu pieśni, a ponieważ ta schematyczność opiera się na przyporządkowaniu pewnych funkcji scenom i ich układom, wysłany zostaje czytelny komunikat do słuchacza zazwyczaj obeznanego z ich przeznaczeniem. Warto też zauważyć, że nawet przedstawianie przez poetę faktów wykraczających poza opisywane wydarzenia, a będących jego swobodną kreacją, służy umiejscowieniu pieśni w przestrzeni cyklicznej. Jego pieśń staje się w przekonujący sposób częścią *oimē* — olbrzymiej historii obejmują-

<sup>822</sup> BURGESS 1997.

cej wiele zdarzeń i mnóstwo epizodów zogniskowanych wokół Wojny Trojańskiej, historii analogicznej do *Mahabharaty*.

Obok kreatywnego uzupełniania przeszłości, której znajomość nigdy nie mogła być zbyt detaliczna ani dla pieśniarza, ani dla jego publiczności, napotykamy też świadome dostosowywanie odnotowywanych w tradycji faktów, a nawet ich przekształcanie lub zastępowanie czym innym. Widzieliśmy, jak opowieść o Meleagrze uległa zapewne zasadniczym przekształceniom, których publiczność nie miała prawa znać z tradycji, jednak najistotniejsze punkty historii tego herosa zostały zachowane, nawet jeżeli zmieniły swój wygląd, ewentualnie zostały przyćmione przez inne, „dosztukowane” na potrzeby chwili fakty. Najwyraźniej przedstawia to kwestia śmierci Meleagra, z pozoru nieobecnej w tej historii, w istocie jednak przemilczanej z racji charakteru dyskursu, choć dyskretnie wspomnianej we właściwym momencie. Jeśli chodzi o akcję *Iliady*, takie przetwarzanie tradycji zawierające nie tylko kreatywne uzupełniania, lecz także inną od tradycyjnej wersję wydarzeń ukazuje sprawa żegnania wypływającego pod Troję Achillesa przez jego ojca i matkę. U Homera wizja tej sceny jest przywoływana kilkakrotnie, dając słuchaczom dość dokładne wyobrażenie o tym, co kto wówczas mówił, a nawet jakie gesty wykonywał. Odyseusz przypomina Achillesowi, jakie rady dawał mu na odejździe jego ojciec Peleus (IX 251–258), analogicznie Nestor przypomina Patrokłosowi, jakie rady przekazywał mu podówczas jego ojciec Menojtios (XI 768–789). Na wiarygodności u słuchaczy zyskują te słowa dzięki temu, że słuchają ich postaci, które brały bezpośredni udział w tamtym wydarzeniu, i nie oponują przeciw przypomnieniom ojcowskich przestróg przez Odyseusza i Nestora.

Matka Achillesa, bogini Tetyda, wyznaje Hefajstosowi, że sama wyprawiła syna na wojnę, XVIII 438–440:

Νηυσὶν ἐπιπροέηκα κορωνίσιν Ἴλιον εἶσω  
 Τρωσὶ μαχησόμενον· τὸν δ' οὐχ ὑποδέξομαι αὐτίς  
 οἴκαδε νοστήσαντα δόμον Πηληϊῶν εἶσω

Wysłałam [Achillesa] na okrętach o burtach wygiętych do Troi,  
 aby walczył z Trojanami. Nie przyjmę go w swoim domu z powrotem  
 do ojczyzny powracającego, do domu Peleusowego.

Emmet Robins słusznie zauważa, że te słowa sugerują przebywanie Tetydy razem z mężem we Ftyi i w dniu odjazdu syna na wojnę, i obecnie. Klóci się to zarówno z tradycyjną wersją mitu Wojny Trojańskiej, jak i ze schematem opowieści ludowej (*folk-tale*), na której oparta jest ta historia epicka. W obu bowiem Tetyda porzuca męża i dziecko, wracając do swego podwodnego świata<sup>823</sup>. Wbrew prezentowanej jednak przez Homera wersji wydarzeń także w *Iliadzie* Tetyda przebywa wraz z siostrami w podwodnym pałacu swego ojca Nereusa i stamtąd przychodzi na wezwania syna (I 357–359, XVII 35–38). Pieśniarz przekształca zatem historię

<sup>823</sup> ROBBINS 1993, 7–8. Cf. rozdział VI — *Achilles jako heros*.

stosownie do strategii swojej narracji, ale nie może pominąć faktów zakorzenionych w tradycji. Pomija on milczeniem rozdźwięk między wypowiedzią Tetydy mówiącej o swoim domu we Ftyi a przedstawianą przez niego realnością, w której jej dom znajduje się w głębi morza.

Skala użycia aluzji w omawianych utworach i ich różnorodność jest imponująca. Świadczy to o kompleksowości rysunku fabuły cyklicznej w umyśle pieśniarza. Otwartość tradycji dawała mu również możliwość uzupełniania jej o nowe szczegóły i epizody, wiążące się przede wszystkim strukturalnie ze schematami przyjętymi w eposie, ale dawała mu także możliwość splatania i rozwijania wątków fabularnych. Tym samym umiejętnie, wręcz systemowo, stosując aluzje, poeta mógł osadzić swoją pieśń i swoją wizję epizodu w szerszej ramie cyklu.

To umiejscowienie pieśni w większej strukturze fabularnej stanowiącej tradycję epicką wiąże się z wykorzystaniem znajomości tej tradycji u słuchaczy dla wytworzenia napięcia. Kształtowanie napięcia przez poetę epickiego różni się, jak to dostrzegali już Goethe, od wywoływanego w dramacie. Odbiorca zaskakiwany jest nie tyle tym, co się stanie, ile tym, jak przewidywana akcja osiągnie swój cel<sup>824</sup>. We współczesnych badaniach dostrzega się budowanie napięcia w poematach homeeryckich przy użyciu określonego zestawu środków<sup>825</sup>. Należą do nich:

1. Retardacja przyjmująca postać: przerwania (*Unterbrechung*) narracji przez wtrącenie innego wątku, spowolnienia (*Verlangsamung*) tempa opowiadania historii oraz czasowego zwrotu w dotychczasowym biegu wypadków (*Umkehr*).
2. Stopniowe precyzowanie zapowiadanego biegu wydarzeń.
3. Ironia dramatyczna oznaczająca różnicę między wiedzą odbiorcy i niewiedzą postaci eposu (ewentualnie między wiedzącymi i niewiedzącymi postaciami eposu).
4. Świadome wprowadzanie w błąd odbiorcy przez poetę, czyli zwodzenie odbiorcy przez sugerowanie mu innego przebiegu wypadków.

Rengakos ocenia, że w *Iliadzie* operowanie elementem zaskoczenia ogranicza się do sugerowania możliwości odejścia od tradycyjnego biegu wydarzeń. Pieśniarz korzysta zazwyczaj wtedy z konwencjonalnego użycia zdania warunkowego, że coś przybrałoby obrót różny z przeznaczeniem, gdyby nie wydarzyło się to, co zamierza opisać (καὶ νύ κεν εἰ μὴ...). Takie sugerowane odejście od tradycji korzysta z techniki czasowego zwrotu akcji. Pośród dobitnych przykładów takiego kształtowania akcji można wymienić: podstępne próbowanie swej armii przez Agamemnona (II 142–207), które omal nie doprowadziło do odplynięcia Achajów

<sup>824</sup> Goethe w liście do Schillera z 22.04.1797 określa to odpowiednio jako „Spannung auf das Was” oraz „Spannung auf das Wie” (za: RENGAKOS 1999, 309–310 i 321). W terminologii zastosowanej przez G.E. DUCKWORTH 1933 odpowiadają im „suspense of uncertainty” oraz „suspense of anticipation”.

<sup>825</sup> Podział ten przyjmuję za RENGAKOSEM 1999, prezentującym najnowszy stan badań w tej materii.

spod Troi; pojedynek Menelaosa z Parysem (III 67–120, 245–380, 448–461), sugerujący możliwość przedwczesnego zakończenia wojny; cała akcja trzeciego dnia bitwy (księgi XIII–XV), w której wbrew przeznaczeniu realizowany jest plan Dzeusa wspierania Trojan. Zdaniem Rengakosa stosowanie wszystkich trzech rodzajów retardacji, nierzadko łącząc jeden z drugim, utrzymywało nieustanną czujność słuchaczy<sup>826</sup>. Dodajmy, że w przypadku trzeciego rodzaju retardacji zainteresowanie odbiorcy związane jest z jego znajomością tradycji. Z jednej strony stymuluje się jego oczekiwania co do biegu wypadków „zgodnych z przeznaczeniem”, z drugiej zaś prezentuje się zmierzanie akcji w kierunku przeciwnym „przeznaczeniu”.

Stopniowe poszerzanie wiedzy odbiorcy o mających nastąpić wydarzeniach stanowi kontrastującą z sytuacją zaskoczenia technikę antycypacji. Najlepszym tego przykładem są kolejne wypowiedzi Dzeusa, zapowiadające coraz dokładniej główne wydarzenia epizodu gniewu Achillesa (VIII 470–477, XI 187–194, XV 56–77)<sup>827</sup>. Technika antycypacji jest jednak nierzadko zakłócana przez odstępstwa od tego, co było zapowiadane w przedstawianym biegu zdarzeń. J.V. Morrison zinterpretował to jako celowy zabieg pieśniarza służący zwodzeniu odbiorcy, wprowadzający wątpliwość co do wiedzy o tym, co się wydarzy i jak do tego dojdzie, stanowiący też swoisty element zaskoczenia. Nierealizowane lub nie w pełni realizowane zapowiedzi wydarzeń pobocznych mogą rodzić u odbiorcy wahanie, czy też istotne wątki zostaną doprowadzone do oczekiwanego końca<sup>828</sup>. W *Iliadzie* tyczy się to zasięgu przewagi uzyskiwanej przez Trojan w toku walki, momentu interwencji Achillesa i miejsca śmierci Patroklosa. Rengakos zauważył, że podobne wprowadzanie odbiorcy w błąd funkcjonuje w *Odysei*<sup>829</sup>. Badacz ten dostrzega jednak istotną różnicę w operowaniu zaskoczeniem wynikającym z tego świadomego wprowadzania w błąd odbiorców, a stąd i różnicę w budowaniu napięcia w obu poematach homeryckich. O ile w *Iliadzie* sugeruje się realizację różnych „niemożliwych wariantów” przebiegu akcji, o tyle w *Odysei* nie przekracza się granic wyznaczonych przez tradycję, lecz proponuje się różne „możliwe warianty” rozwiązania akcji<sup>830</sup>. Innymi słowy, w *Odysei* czyni się odesłania do innych wersji powrotu Odysa, które — zdaniem Rengakosa — musiały funkcjonować w tradycji epickiej (wielokrotnie sugerowana alternatywa działania podstępem lub w walce wręcz w realizacji zemsty Odysa; związana z tym alternatywa posłużenia się w zemście łukiem lub włócznią; inna wersja wydarzeń, w której rozpoznanie z Penelopą następuje przed

<sup>826</sup> RENGAKOS 1999, 315–319. Badacz ten postrzega nawet akcję całej *Iliady* jako retardację w fabule Wojny Trojańskiej (s. 320), ale wynika to z krytykowanego przez nas w rozdziale I rozumienia fabuły Wojny Trojańskiej jako „historycznego” ustalenia kolejności zdarzeń w Cyklu.

<sup>827</sup> *Ibidem*, 322: „Das Prinzip der fortschreitenden Enthüllung bedeutet insofern eine Verstärkung der antizipatorischen Spannung, als sich die Aufmerksamkeit des Rezipienten, ständig in Anspruch genommen durch eine wohltdosierte Informationsvergabe, mit zunehmender Intensität auf das Eintreffen des Vorausgesagten richtet”.

<sup>828</sup> MORRISON 1992b.

<sup>829</sup> RENGAKOS 1999, 327–335.

<sup>830</sup> *Ibidem*, 335–336.

turniejem łuczniczym lub sugerowane jako model wydarzeń na Itace alternatywne losy Atrydów).

Te rozważania prowadzą jednak Rengakosa do wniosków, z którymi nie mogę się zgodzić. Otóż *Iliada*, jego zdaniem, nie wykazuje takich odniesień do znajomości tradycji u odbiorców, które skutkowałyby budowaniem przez pieśniarza napięcia w narracji. Fabuła tego utworu stanowi dla niego „nieco sztywne przejęcie motywów sagi” reprezentowanej przez *Aithiopidę*, których symboliczne przypomnienie służyć może jedynie rozrywce odbiorcy<sup>831</sup>. Znamiennym tego przykładem ma być zranienie w stopę Diomedesa przez Parysa, które przypomina słuchaczom o śmierci Achillesa, ale skoro nie jest to trafienie śmiertelne i nie wpływa na dalsze losy Diomedesa, w scenie tej brakuje napięcia.

W naszym odczuciu sprawa przedstawia się inaczej i obecnie postaramy się to wykazać. Słuszne spostrzeżenia Morrisona i Rengakosa trzeba poszerzyć o analizę scen łączonych przez wielu badaczy z *Aithiopidą*.

Wykorzystywanie przez autora *Iliady* elementu zaskoczenia ściśle związane jest ze znajomością cyklu u publiczności, obejmującą zarówno wiedzę o podstawowych faktach dla struktury jego fabuły, jak i pamięć scen i sekwencji zdarzeń, mających szczególne znaczenie dla fabuły cyklu. Innymi słowy, pieśniarz buduje swoją scenę równolegle do tej znanej słuchaczom z tradycji. Jak na to zwróciliśmy uwagę w rozdziale poprzednim, starając się zainteresować publiczność, której uwaga wcale nie musiała być bardzo skupiona na pieśni i osobie pieśniarza, stymuluje u nich odbiór emocjonalny. Bazuje na uczuciu grozy, opartej z kolei na znajomości nieszczęsnego końca historii i w kluczowym momencie zmienia akcję, ratując bohatera z opresji. W odbiorcy rodzi się poczucie ulgi: „jeszcze nie teraz, chociaż z takich lub podobnych tarapatów ten sam lub inny bohater nie wyszedł żywy”. Chwilowe odczucie ulgi nie anuluje jednak ciągłego niepokoju o dalszy tok najważniejszych zdarzeń, wokół których narasta prawdziwie wielka groza (los Patroklosa i Achillesa). Temu służą nieustanne przypomnienia ich tragicznego końca, sugerowanego już na początku ich drogi w narracji *Iliady*. Wiąże się to z nieustanną weryfikacją postępowania bohaterów przez słuchaczy stosownie do poczucia moralności i stosowności zachowań w epice oraz ze swoją wiedzą na temat tego, co zdarzyło się i zdarzy w fabule całego cyklu. Widzieliśmy, że często wywoływane jest w tym celu przez aoida uczucie ironii tragicznej.

Podsumowując stanowisko wstępne, możemy stwierdzić, że:

1. Aluzje organizują całość dzieła i wpływają na jego integralność, a występują w tej funkcji nie tylko prolepsy wewnętrzne, lecz również prolepsy/analepsy zewnętrzne. Mają one za zadanie wiązać prezentowaną narrację epicką ze znaną publiczności fabułą cyklu.

<sup>831</sup> *Ibidem*, 337.



2. Jeżeli uważać *Odyseję* za dzieło pół wieku późniejsze od *Iliady*, daje się zaobserwować zmiana w kierunku ograniczenia prolepsis zewnętrznych na rzecz wewnętrznych. O kształcie *Odysei* decydują zapowiedzi wydarzeń zawartych w dziele. *Iliada* prezentuje fazę wcześniejszą, kiedy aluzje pozwalają umieścić akcję dzieła w strumieniu tradycji epickiej. Drobne aluzje przypominają słuchaczowi o właściwej funkcji postaci (objawiającej się w narracji cyklu wcześniej lub później w stosunku do przedstawianych właśnie wydarzeń); możemy wtedy mówić o epickim kodzie znaczeniowym, obecnym np. w epitetach dystynktywnych towarzyszących bohaterom (Odyseusz „zdobywca miasta”, Achilles „szybkonogi” itp.).

3. Niepewność, którą wprowadzają aluzje do losów Agamemnona, Klitajmestry i Orestesa w *Odysei*, oznacza, czego nie dostrzega Rengakos, rozwój eposu w kierunku zintensyfikowania dynamiki akcji, w której istotny jest czynnik zaskoczenia. Aluzje są zatem sygnałami, które z jednej strony sugerują mu dalszy rozwój wypadków, lecz z drugiej wprowadzają u niego niepokój, że wszystko może przybrać inny obrót, niż mu się zdaje. Możliwość prowadzenia takiej gry z odbiorcą wynika z wielopostaciowości epickiej poezji oralnej.

### 3. Sceny paralelne *Iliady* i *Aithiopydy*

Związek aluzyjnego konstruowania sceny z kształtowaniem emocji odbiorcy prześledźmy na przykładzie scen ocenianych przez neoanalityków jako zapożyczone z utworów cyklicznych. Przypomnijmy, że neoanaliza zakładała pierwotność utworów cyklicznych w stosunku do *Iliady* i *Odysei*. Przeciwno neoanalitycznej interpretacji wystąpili unitaryści, m.in. H. Erbse, broniący priorytetowości i niezależności fabuły dzieł Homera. Również oraliści dystansują się od takiego postrzegania podobieństw między poszczególnymi scenami. Według oralistów narracja scen *Iliady* jest autonomiczna, sensowna i wystarczająca w obrębie samego dzieła. Nie ma bowiem powodu uważać, że jeden utwór jest w jakiś sposób zależny od drugiego, wszystkie (np. utwory Homera, poematy cykliczne) rozwijały się w sposób typowy i wszelkie podobieństwa wynikają z podobieństw konstrukcyjnych, którym podlega poezja oralna. Pojawiają się też oceny, że powinniśmy zakładać tradycyjną wersję eposu, ale nic konkretnego o niej nie można właściwie powiedzieć, natomiast metodologia neoanalityczna uważana jest za niewłaściwą i prowadzącą do błędnych osądów (J. Burgess, Ø. Andersen).

W mojej ocenie twierdzenia neoanalityków wymagają korekty zgodnej z ustaleniami teorii oralnej: w *Iliadzie* są wykorzystywane — także w warstwie fabularnej — znane z tradycji struktury, którym nadaje się modalną formę, ale też każde się porównywać odbiorcy bieżące wydarzenia z pamiętnymi scenami tradycji.

Na początek przyjrzyjmy się jednej z najistotniejszych dla neoanalityków scenie: uratowania Nestora przez Diomedesa (VIII 80–171). Prześledźmy jednak ten *passus*, biorąc pod uwagę sposób oddziaływania pieśniarza na słuchaczy.

Pod naporem Trojan wybucha panika w szeregach achajskich. Nadchodzi burza od strony Idy, a Achajowie interpretują błyski i grzmoty jako objaw wsparcia Trojan przez Dzeusa (oczywiście dlatego, że burza nadchodzi od strony szeregów trojańskich). Rzucają się więc gremialnie do ucieczki. Nie może uciec z pola bitwy jedynie Nestor, gdyż Parys zabił mu konia w zaprzęgu (80–88). Jest to trzeci koń, dodatkowy (ἴπποιο παρηγορίας). Sytuacja jest paralelna do tej znanej ze streszczenia *Aithiopydy* Proklosa, w którym lakonicznie wspomina się o śmierci Antilochosa z rąk Memnona (ta sama informacja pojawia się w *Odysei*, iv 188), a bezpośrednio potem o śmierci tego ostatniego z rąk Achillesa oraz z krótkiego opisu zdarzenia u Pindara (*P VI 29–39*<sup>832</sup>). Tam również starzec z Pylos znajduje się w krytycznej sytuacji z tego samego powodu: Parys rani strzałą konia z zaprzęgu Nestora. Starzec zatrzymany w ucieczce woła na pomoc syna Antilochosa, a ten ratunek ojca okupuje własnym życiem. Śmierć zadać mu miał rzutem włóczni Memnon odnoszący pasmo zwycięstw nad Grekami.

Teraz Nestor zeskakuje z rydwanu i odcina martwego konia. W tym momencie z całym impetem nadjeżdża na swoim rydwanie Hektor.

W stanie zagrożenia znalazł się Nestor i podążający za opowieścią słuchacze boją się o jego los. W tej samej chwili jednak autor przerywa budowanie nastroju grozy, 90–91:

καί νύ κεν ἔνθ' ὁ γέρων ἀπὸ θυμὸν ὄλεσσειν  
εἰ μὴ ἄρ' ὄξυ νόησε βοῆν ἀγαθὸς Διομήδης·

I byłby wtedy ten starzec stracił życie,  
gdyby go bystro nie dostrzegł Diomedes o grzmiącym głosie.

W słuchaczach wywołuje to uczucie ulgi: na pewno nic się Nestorowi nie stanie. Diomedes go uratuje. Ale narrator zmuszony jest tym samym budować nastrój grozy od nowa: Diomedes woła na pomoc Odyseusza, używając słów nagany co do jego ucieczki. W normalnej sytuacji taka nagana wystarczyłaby do zatrzymania bohatera. Odys nie pozwoliłby sobie na utratę honoru. Ale tu następuje element zaskoczenia odbiorcy: Odyseusz nie posłuchał, sytuacja okazuje się dużo dramatycz-

<sup>832</sup> W tłum. A. Szastyńskiej-Siemion:

„Żył kiedyś potężny Antyloch,  
który takie miał zasady,  
i za ojca oddał życie,  
gdy stanął na drodze zabójcy mężów,  
Memnona, przywódcy Ajtiopów.  
Bo koń strzałą Parysa raniony  
Nestorowy rydwan zatrzymał. Memnon cisnął  
potężną włócznię. Przerażony  
starzec messeski wezwał syna.  
Słowo daremnie na ziemię nie padło,  
boski mąż wytrwał w miejscu,  
własną śmiercią kupił życie ojca”.

niejsza, niż wydawała się przed chwilą. Prawdziwa groza narasta teraz, ponieważ słuchacze mają pełne podstawy do tego, by przy tak drobiazgowo przedstawionej sytuacji przypomnieć sobie sytuację podobną do tej opowiedzianej w *Aithiopydzie*. Wtedy to pomógł ojcu Antilochos i przypłacił to życiem, zasłaniając go przed ciosem wroga własnym ciałem. Słuchacze nie boją się już o Nestora (było już powiedziane wprost, że nic mu się nie stanie), ale zaczynają bać się o Diomedesa. Czy spotka go los Antilochosa? Słuchacze pamiętają, że Dzeus obiecał Trojanom zwycięski pochód aż do okrętów achajskich. Mają więc pełne prawo przypuszczać, czy — mówiąc dokładniej — lękać się, że może właśnie teraz zaczyna się pogrom Greków, oczekiwany punkt zwrotny bitwy. Mają nawet pełne prawo oczekiwać, że teraz właśnie dopełnia się zemsta Achillesa i, o ile znają schemat *Aithiopydy* — że dojdzie do spektakularnej straty po stronie Achajów umożliwiającej powrót Achillesa do walki. Ofiarą ataku Hektora paść może Diomedes — jedyny, który nie rzuca się do ucieczki. Jest to bohater z pewnością bliski publiczności, bo niechybnie zdążył już sobie zapewnić jej uznanie heroicznymi wyczynami w księdze V, gdzie zdolny był ranić nawet Afrodytę i Aresa z pomocą Ateny, i pokorą, z którą przyjął słowa nagany w księdze IV<sup>833</sup>.

Diomedesa nie wiąże z Nestorem tak bliskie związki jak Antilochosa. Homer jest więc zmuszony zbudować patos tej sceny inaczej. Diomedes nie zasłania swym ciałem starca, lecz powstrzymuje ucieczkę i szykuje się do walki z Hektorem. Każe Nestorowi zostawić swój zaprzęg giermkom, Eurymedonowi i Sthenelosowi. Ten przekazuje wodze, a sam przesiada się na rydwan Diomedesa i powożąc końmi, zwraca rydwan przeciwko Hektorowi. A tu nieustannie w pełnym pędzie atakuje Hektor! W całym zamieszaniu bitewnym znajduje się więc czas na to przegrupowanie bohaterów, a atak wroga zostaje jakby spowolniony. Zupełnie też zgubiony zostaje Parys, który swoim strzałem doprowadził do tej sytuacji. Dochodzi do starcia.

Przeciwstawia się scenę z *Aithiopydy* tej scenie, mówiąc, że w tej pierwszej jest wyeksponowany patos. Być może daleko tu do naturalności sceny z zasłaniającym ojca Antilochosem, ale w tej scenie również jest patos, choć innego rodzaju: samotny bohater zwraca się przeciwko nacierającemu wrogowi i zwycięża mimo przyniatającej przewagi wroga (efekt ten był wykorzystywany wielokrotnie w filmach wojennych i sensacyjnych, jakkolwiek nieprawdopodobna wydaje się taka sytuacja, w której również mimo gwałtownego naporu wroga jest zawsze czas na rozmowy i przegrupowania lub zbrojenie się bohatera).

Dramaturgia sceny wzmaga się i groza wciąż narasta. Słuchacz porwany jest w wir wydarzeń i wtedy staje się rzecz niezwykła. Przy takim ukształtowaniu napięcia zagrożony śmiercią bohater zaczyna nagle (zupełnie jak we wspomnianych filmach) dokonywać cudów odwagi: zabija woźnicę szarżującego Hektora. Hektor jest w kłopotcie (nie wiemy nawet, jak zapanował nad rozpedzonymi końmi —

<sup>833</sup> Odbiorca nie został jeszcze poinformowany, że tą stratą dla Achajów będzie Patroklos. Może więc obawiać się, że śmierć poniesie Diomedes.

wcześniej powiedziane było, że zaprzęg Hektora parł naprzód, gdy Diomedes wyrzucał włócznię). Szuka i znajduje nowego woźnicę (pomińmy, jak trudne jest to w sytuacji szaleńczego pościgu za uciekającym w panice wrogiem). Rozumiemy, że Hektor rusza do walki. Do zwrotu w bitwie na korzyść Trojan jednak nie dochodzi, narrator stwierdza coś bardzo nieoczekiwanego i właściwie w ogólnej sytuacji niezrozumiałego, ponieważ to Diomedes zdaje się zmieniać losy walki (VIII 130–132):

Ἐνθά κε λοιγὸς ἔην καὶ ἀμήχανα ἔργα γένοντο,  
καὶ νύ κε σήκασθεν κατὰ Ἴλιον ἦϊτε ἄρνες,  
εἰ μὴ ἄρ ὄξυ νόησε πατὴρ ἀνδρῶν τε θεῶν τε·

I nastałaby wtedy klęska i rzeczy, na które nie ma sposobu, by im zapobiec,  
i zapędziliby [Trojan] do Ilionu niby barany do zagrody,  
gdyby nie wypatrzył [ich] bystro ojciec ludzi i bogów

W takim przedstawianiu zmagania Homer okazuje się zdecydowanie proachajski. „Nasz” bohater jest w stanie sam zmienić losy bitwy i w pojedynkę pokonać wrogów.

Pełną dramatyzmu zmianę powoduje dopiero piorun rzucony przez Dzeusa, który uderza w ziemię tuż przed zaprzęgiem Diomedesa. Wywołuje on przerażenie Nestora, który odczytuje widomy znak nieprzychylności Dzeusa i rozsądnie stara się skłonić Diomedesa do ucieczki (VIII 132–141). Dramaturgia tej sceny znów rośnie dzięki ociąganiu się Diomedesa z ucieczką. Starzec stara się namówić młodego bohatera do ucieczki, ale ten nie chce okazać lęku. Słuchacz pozostaje zatem w stanie niepokoju: czy teraz dopełni się los Diomedesa? Ujawnia się bowiem podstawowy dla każdego herosa problem: czy podporządkuje się woli boga, czy żądza walki i przyrodzona mu brawura nie sprawią, że popadnie w pychę i nie pchną go do konfliktu z bogiem<sup>834</sup>.

Nestorowi udaje się jednak rozwiać obawy młodego herosa co do zarzutów tchórzostwa i uciekają (VIII 150–158), a słuchacze znów mogą odetchnąć z ulgą, że ich bohaterom nic się nie stało. Nestor najpierw stara się wyjaśnić palącemu się do walki wojownikowi, że ucieczka nie jest niczym wyjątkowym; jest to tylko chwilowa sytuacja, która zapewne szybko się odmieni: dziś Dzeus wsparł Hektora, jutro zapewne wesprze Diomedesa. Nie można natomiast występować przeciw bożym zamysłom. Gdy nie trafia tą racjonalną argumentacją do Tydeidy, stara się wpłynąć na jego miłość własną, że już wystarczająco wykazywał swoje męstwo, by teraz mogła go osiągnąć nagana Hektora — będzie ona niewiarygodna w oczach Trojanek i Trojan<sup>835</sup>. Jak wywołany do odpowiedzi, Hektor miota wyzwiska za uciekinierami, zarzucając Diomedesowi tchórzostwo (VIII 160–165).

<sup>834</sup> Więcej na temat pychy herosa doprowadzającej do konfliktu z bóstwem wraz z paralelami z innych eposów w rozdziale VI — *Achilles jako heros*.

<sup>835</sup> Homer zdaje się zwracać uwagę na słabość młodego wojownika do kobiet: zarówno Nestor wspomina żony Trojan, które nie uwierzą w słowa Hektora, jak i Hektor szydzi z niego, że nie będzie mógł uprowadzić kobiet z Troi.

Sama rozmowa Nestora z Diomedesem została tak poprowadzona, że te słowa ciężkiej nagany zdają się nie mieć znaczenia. Ale jeszcze podczas ucieczki Diomedes waha się, czy nie wrócić i nie walczyć z Hektorem (VIII 166–170). Zatem do ostatniej chwili nie wiadomo, czy wszystko przyjmie szczęśliwy obrót.

Akcja zmienia się więc jak w kalejdoskopie. Bohaterom to zagraża śmierć, to się jej wymykają. Szale bitwy zdają się jednocześnie przechylać to na jedną, to na drugą stronę.

W tym krótkim odcinku narracji pięciokrotnie powstaje sytuacja zagrożenia i tyleż razy następuje po niej ulga, czyli zwrot akcji w przeciwną stronę.

1. Zabicie konia Nestora i zagrożenie jego życia — nadejście w sukurs Diomedesa.

2. Nieskuteczne wezwanie na pomoc Odyseusza — przejęcie inicjatywy przez Diomedesa, razem z Nestorem szykuje się do ataku na Hektora.

3. Odnalezienie przez Hektora nowego woźnicy — zdanie warunkowe sugerujące klęskę Trojan.

4. Uderzenie piorunu Dzeusa przed rydwanem bohaterów achajskich i ociążanie się Diomedesa z podaniem tyłów — przekonujące słowa Nestora i przejęcie przez niego inicjatywy (zawraca rydwan).

5. W odpowiedzi na naganę Hektora Diomedes waha się, czy nie zawrócić i nie stanąć do walki — grzmoty będące znakami woli Dzeusa robią na nim w końcu właściwe wrażenie.

Narrator traci z oczu odjeżdżających Achajów, zostawiając w domyśle, że udało im się zbiec. Przedstawione za to zostają rozbudowane przemowy Hektora do towarzyszy broni i swoich koni, zawierające przechwałki i przekonanie o czekającym ich zwycięstwie (VIII 171–196). Na koniec zapowiada, że zabije Diomedesa i zedrze z niego zbroję, wykonaną przez Hefajstosa, co sprawi, że Achajowie odpłyną jeszcze tej samej nocy<sup>836</sup>. Ta przemowa wywołuje wybuch gniewu Hery, której nie udaje się jednak przekonać Posejdona, by wsparł Achajów, sprzeciwiając się woli Dzeusa (VIII 197–210). To zatem Hektor zdaje się popadać w pychę, ściągającą na niego gniew bóstwa. Homer, zdając sobie jednak sprawę, jak daleko idące konsekwencje pociąga za sobą ten motyw, szybko się z niego wycofuje.

Erbse stwierdził, że scena ta nie ma nic wspólnego z tą z *Aithiopydy*, gdyż jest zbyt wiele różnic w ukształtowaniu obu historii<sup>837</sup>. W pewnym sensie rzeczywiście historie te mają niewiele punktów wspólnych, na tyle sporo jednak, by dostrzegać wspólny schemat tych scen. I nie jest to związane z naśladownictwem tej sceny, całkowicie niezrozumiałym w obiegu kultury oralnej, lecz z nawiązywaniem w celu

<sup>836</sup> Hektor traktuje więc Diomedesa jak Achillesa. Sposób opisu całej sytuacji odpowiada bowiem bardziej pragnieniu wyeliminowania tego bohatera z walki (zbroja Hefajstosa, pozbawienie Achajów głównego obrońcy). Te przechwałki skierowane są zatem do Diomedesa jako hipostazę Achillesa.

<sup>837</sup> ERBSE 1993.

wywoływania pożądanego odbioru u słuchającej publiczności. Cały dramatyzm homeryckiej sceny oparty jest na znajomości u słuchaczy historii o śmierci Antilochosa. Poeta ofiaruje odbiorcy huśtawkę grozy i ulgi, niezbyt rozumiając z punktu widzenia napięcia dramatycznego utworu literackiego, natomiast doskonale rozumiając z punktu widzenia uobecnionej wizualizacji tekstu przekazywanego oralnie. Przy tworzeniu nastroju grozy wykracza poza nasuwające się odbiorcy paralele z wcześniejszych partii *Iliady*, w synchronicznym do wykonania odbiorze nawet ważniejszą rolę odgrywają również ogólnie znane fakty fabuły Cyklu.

Sceny *Iliady* mają więc własny sens i spójność, wyrażać mają patos analogicznie do scen przedstawionych w Cyklu. Nie można szermować neoanalitycznym argumentem większej ważności i dobitności scen Cyklu, patos scen *Iliady* był dla ówczesnego odbiorcy porównywalny: poświęcenie życia zostaje zastąpione heroizmem ważącym się na walkę mimo otaczającej bohaterów klęski i powszechnej ucieczki. Dla Homera jest jednak istotne, by postawić tamę tej bohaterszczyźnie. Jest nią podporządkowanie woli Dzeusa, dostrzeganej w znakach meteorologicznych. Diomedes nie posuwa się do typowej dla bohatera epickiego brawury prowadzącej go do konfliktu z bogami, a w konsekwencji jego śmierci. Tej samej miary nie przekracza Diomedes także wcześniej, kiedy podczas swojej aristei walczy tylko z tymi bogami, z którymi przyzwala mu Atena, odstępuje jednak od atakowania Apollona, gdy ten daje mu się rozpoznać. Mimo całej popędliwości charakteru Diomedesa, typowej dla jego roli młodego bohatera, potrafi się powstrzymać w tym kluczowym dla „biografii” herosów momencie. Teraz dzieje się tak przy wydatnym wsparciu doradzającego mu Nestora.

Napięcie w tej scenie wytworzone jest przez to, że pojawiają się aluzje do scen tradycyjnych. Dzięki temu poeta co chwila odnawia nastrój grozy. Groza nie narasta stopniowo, lecz jest odnawiana po alternujących z nią momentach ulgi.

Stanowisko neoanalityków należy zatem poprzeć, choć zmodyfikować. Celem neoanalizy było wykazanie naśladowania fabuły Cyklu przez autora *Iliady*. W naszym ujęciu natomiast nie chodzi o naśladowanie, lecz stymulowanie odbioru przez odwoływanie się do znajomości podstawowych dla Cyklu scen. Przy takim zaś postawieniu sprawy pojawia się pytanie o sens oddawania wzorcowej sceny w wielowariantowej postaci<sup>838</sup>.

#### 4. Diomedes — *alter ego* Achillesa

Dalszą analizę musimy na chwilę przerwać, aby wyjaśnić, dlaczego Diomedesa należy traktować jako bohatera zastępującego Achillesa, stanowiącego wręcz jego su-

<sup>838</sup> SLATKIN 1991, 6 prezentuje typowe stanowisko oralistów w tej mierze: „...nie istnieje żaden pierwotny prototyp mitu, który mógłby rościć sobie pierwszeństwo w stosunku do innych wersji?”

rogat w strategii narracji Homera<sup>839</sup>. W rozdziale II zwróciliśmy uwagę, że schemat fabuły, w której Achilles zabija wodza sprzymierzeńców trojańskich i syna Priama, jest w Cyklu pomnażany i nie tylko angażuje tego bohatera, ale też wykorzystuje jego zastępców, choćby do wykonania części zadań Achillesa. W takiej roli występują Patroklos oraz Neoptolemos. Taką rolę w specyficzny sposób przejmują w *Iliadzie* również Diomedes.

Diomedes jest najważniejszą postacią tej części utworu, w której brak aktywności Achillesa. Jego heroiczne czyny przypadają bowiem na czas, kiedy Achilles wycofał się z walki. W grę wchodzi zatem księgi V–XI, które z wyłączeniem księgi IX „Poselstwa do Achillesa” czy poszczególnych scen, takich jak „Pożegnanie Hektora z Andromachą”, należą do najbardziej krytykowanych przez pluralistów miejsc u Homera, gdyż w ogóle nie posuwają akcji naprzód. Dlatego też Wilamowitz uważał te partie za twór późniejszego, mniej zdolnego poety. Z punktu widzenia analizy utworu literackiego Wilamowitz miałby stuprocentową rację, w dziele literackim takie sceny mają charakter incydentalny i są zbędne. Unitaryści, jak Schadewaldt, wykazywali organiczną łączność tych scen z resztą, ale dopiero analiza tych scen pod kątem przydatności dla utworu oralnego nadaje im właściwy sens. Działalność Diomedesa łączy się z ukształtowaniem *Iliady* jako dzieła monumentalnego, poszerza bowiem wydatnie narrację, nie wnosząc zmian w prostą historię gniewu Pelidy. Jak zobaczymy, sceny z udziałem tego bohatera poszerzają fabułę utworu o obraz faktów istotnych dla historii Achillesa, wykraczających poza tę fabułę. Stanowią więc rodzaj aluzji mocujących *Iliadę* w strukturze fabuły całego cyklu.

Kiedy Achilles wraca do walki, Diomedes właściwie w ogóle znika z pola widzenia. Diomedes prezentuje typ idealnego herosa, młodego i zapalczego, lecz lojalnego i posłusznego. Stanowi on jakby *alter ego* Achillesa, jego lepszą stronę, która nie może objawić się w narracji utworu<sup>840</sup>. Z pewnością można ocenić, że uwypuklenie różnic charakterów obu bohaterów przy wszystkich łączących ich podobieństwach służy pokazaniu sposobu, w jaki mógłby i powinien postępować Achilles, a który tego nie robi z wiadomych przyczyn. Z pewnością też nie ma przypadku w takim paralelnym ukształtowaniu tych postaci, lecz czy tylko do tego rola Diomedesa w strukturze utworu się ogranicza?

Jeśli podzielić całe działanie Diomedesa w *Iliadzie* na segmenty, łatwo się okaże, że wszystkie one składają się na działanie Achillesa. Chodzi jednak o działanie *sensu largo*, tzn. to, które jest zawarte w *Iliadzie*, oraz to, co zapowiadają aluzje,

<sup>839</sup> Takie stanowisko prezentują SCHOECK 1961, 75–80; ERBSE 1961, *passim*; NAGY 1999, 30–31; MUELLER 1984, 97–98; KULLMANN 1984, 312–315; BURGESS 1995, 239; NICKEL 2002, 223–225. Wielu innych badaczy jednak go nie podziela.

<sup>840</sup> DREWS 1979 ocenia, że Diomedes, postać Cyklu Tebańskiego, w rzeczywistości Etolczyk, mylnie został przypisany do Argos na Peloponezie. Wyprawy przeciw Tebom organizowane były zdaniem Drewsa przez Eolów (Tesalowie i Etolczycy) z północy. Diomedes jako „wartość dodana” do fabuły *Iliady* odpowiada wprowadzeniu go jako *alter ego* Achillesa. Identyfikacja pochodzenia Diomedesa z Argos peloponeskim służy koncepcji podporządkowania tego bohatera Agamemnonowi, istotnego w perspektywie przeciwstawienia Achillesowi lojalności Diomedesa.

czyli także dalsze losy Achillesa. Stwierdzenie tej prostej konkluzji byłoby niemożliwe bez badań neoanalitycznych, odkrywających podstawową prawdę: poeta *Iliady* miał świadomość kolejności wypadków zawartych w *Aithiopidzie*. Sensowność jednak tego zamierzenia Homera wychodzi na jaw dopiero, kiedy spojrzymy na te sceny z punktu widzenia oddziaływania na słuchacza.

Początkowo Diomedes przedstawiany jest jako antyteza Achillesa, z czasem jego utożsamienie jest tak silne, że doświadcza nawet „śmierci” najlepszego z Achajów. Jest wojownikiem, który zajmuje jego miejsce i pełni tę samą funkcję:

a. Gdy wojsko szykuje się do bitwy, pokornie wysłuchuje nagany Agamemnona, który przeciwstawia mu obraz bohaterstwa jego ojca Tydeusa (IV 368–402). Diomedes podkreśla nawet wartość lojalności i posłuszeństwa wobec szarży (IV 411–418). Stanowi to oczywisty kontrast z niepokornością i niepowściągliwością Achillesa podczas jego sporu z Agamemnonem w księdze I, zwłaszcza że gwałtowny wybuch Sthenelosa (IV 403–410) wskazuje, że również wobec Diomedesa słowa nagany były podobnie nieuzasadnione jak w przypadku niesłusznie skrzywdzonego Achillesa.

b. Gdy wojsko rusza do walki, Diomedes dostępuje aristei i to najwyższego stopnia, gdyż ma szansę walczyć skutecznie przeciw bogom. Takiego czynu dokonuje jeszcze jedynie Achilles w trzeciej części *Iliady*. W racjonalistycznej *Iliadzie* tylko oni dwaj dokonują „cudownego” czynu typowego dla herosa, którego męstwo pozwala mu podjąć walkę z bogami. Jest to pierwotny rys narracji mitycznej typowy dla opowiadań o „herosach początku”. To pewnie przemawia za zakwalifikowaniem przez Hermanna Fränkla księgi V do bardzo starej warstwy kulturowej<sup>841</sup>. Aristeja Diomedesa służy jednak jako kontrast z sytuacją Achillesa: takiej chwały można dostąpić w walce, ze znamiennej sugestią — pozostając lojalnym. Tymczasem Pelida wycofał się z walki i nie może dostąpić etosu herosa. Traci więc udział w chwale na rzecz Diomedesa. To Diomedes przejmując główną rolę w wojsku Achajów. Aristeja Diomedesa przedstawiona jest też według tego samego wzoru co aristeja Patroklosa<sup>842</sup>, zastępującego Achillesa na polu walki i walczącego w jego zbroi i jego imieniu. Zwłaszcza pokonanie Pandara (V 166–296), który zdradzieckim strzałem z łuku potwierdził winę Trojan za wywołanie wojny, znajduje paralele w późniejszym starciu Achillesa z Hektorem. Zabicie Pandara jawi się jako symboliczna antycypacja losu Hektora (w aspekcie śmierci głównego bohatera wrogiej strony) i Troi (w aspekcie winy moralnej i odpowiedzialności zbiorowej wrogów)<sup>843</sup>.

<sup>841</sup> FRÄNKEL 1975, 74 przyp. 14: „the remarkable and extremely primitive fifth book of the *Iliad*”.

<sup>842</sup> FENIK 1968, 191–194: obaj herosi prowokują Trojan, zadając śmierć pierwszemu z nich, następnie kolejno rozprawiają się z innymi wodzami; zostaje zastosowane wówczas porównanie opisujące dzieło ich zniszczenia; dalej się ją śmierć, aż pojawia się na ich drodze przeszkoda — Diomedesa rani strzała Pandara, Patroklosowi staje na drodze Sarpedon.

<sup>843</sup> KYRIAKOU 2001, 253 zwraca uwagę na podobieństwa formularne pojawiające się w obu scenach.



c. Dostąpienie takiej chwały możliwe jest również dzięki umiejętnemu postępowaniu z bogami. W walce wspiera go Atena i użycza mu blasku opromieniającego jego postać (V 1–7). Antycypuje to opromienienie blaskiem Achillesa przez Atenę (XVIII 205–214)<sup>844</sup>. Diomedes korzysta z pomocy Ateny, rani z jej pomocą Afrodytę i Aresa, ale też potrafi wycofać się z walki z bogiem Apollonem. Wstrzymując się od walki z Aressem a potem z Apollonem, Diomedes wykazuje swoje posłuszeństwo dla boskich nakazów.

d. Wymiana zbroi z Glaukosem (VI 232–236), będąca symbolem rycerskiej szlachetności ze względu na poszanowanie na polu walki prawa gościnności związanego przez ich dziadów, stanowi kontrast do potraktowania przez Achillesa zwłok Hektora. Ten motyw łączy się w pewien sposób z utratą ojcowskiej zbroi przez Achillesa i uzyskaniem nowej, przygotowanej przez Hefajstosa.

e. W scenie ratowania Nestora Diomedes przyjmuje rolę innego młodego bohatera — Antilochosa, którego śmierć spowodowała wkroczenie Achillesa na drogę prowadzącą go do śmierci.

f. W nocnej naradzie wodzów Diomedes wchodzi ponownie w konflikt z Agamemnonem, lecz zarzucając królowi tchórzostwo, zastrzega sobie prawo do jego krytyki, na którą ten nie powinien reagować gniewem (IX 32–33). Wykazuje więc przynajmniej minimum dyplomacji w dyskusji z wodzem. Scena ta stanowi wyraźne nawiązanie do sceny pierwszego zgromadzenia, tym razem Nestor zdołał na czas zapobiec kłótni (IX 51–77).

g. Po nieudanym poselstwie do Achillesa Diomedes wypowiada się krytycznie o Pelidzie i o próbie zażegnania jego gniewu. Doradza odpoczynek przed czekającą ich od świtu bitwą (IX 696–710). O ile *Doloneja* stanowi integralną część *Iliady*, Diomedes dokonuje jeszcze bohaterских czynów podczas akcji szpiegowskiej w parze z Odyseuszem, zabijając wodza sprzymierzeńców trojańskich.

h. Podczas bitwy Diomedes współdziała z Odyseuszem i nie cofa się przed atakiem Hektora, a trafiając Trojanina włócznią w hełm, zmusza go do ucieczki (XI 345–367). Bezpośrednio po tym sukcesie zostaje zraniony w piętę strzałą z łuku Parysa, co zmusza go do wycofania się z pola boju (XI 369–400).

i. W rezultacie okazuje się, że Diomedes nie jest Achillem i nie był w stanie zatrzymać naporu Hektora i Trojan — jego pierwszego wymienia Nestor wśród rannych wodzów achajskich niemogących dać odporu wrogowi (XI 660). Później doradza jeszcze rannym wodzom udać się w pobliże pierwszej linii i chociaż wspierać zachętą walczących (XIV 109–132). Rada zyskuje akceptację i swoimi rozkazami pomagają oni Achajom w walce (XIV 379–384). Ze wsparciem Posejdon, po uśpieniu Dzeusa przez Herę, Achajom udaje się odeprzeć Trojan od okrętów, lecz jest to sukces krótkotrwały. Patroklos, relacjonując sytuację na polu bitwy, przed-

<sup>844</sup> W obu przypadkach otoczenie bohatera świetlistą aureolą poprzedza jego przystąpienie do walki. W jej opisie poeta posługuje się rozbudowanym porównaniem; dłuższym w przypadku Achillesa.

stawia ją Achillesowi tak samo, jak zrobił to wcześniej Nestor (XVI 25). Mówiąc o bezradności Achajów, Achilles wymienia również jako pierwszego Diomedesa (XVI 74).

Diomedes nieprzypadkowo zatem pojawia się w sekwencjach scen nawiązujących do najistotniejszych wydarzeń z pobytu Achillesa pod Troją. Jest bowiem nie tylko z nim stale porównywany, lecz także pełni czasowo przypisaną Achillesowi rolę.

Blizsze przyjrzenie się tej części *Iliady*, która koncentruje się na czynach Diomedesa, pozwoli na sprecyzowanie repertuaru środków, jakimi dysponuje pieśniarz, oddziałując na słuchacza. Mam nadzieję, że jasne się stanie, że sceny te nie tylko nie pochodzą od późniejszego poety, ale również nie odgrywają roli przygotowawczej dla właściwych scen *Patrokleidy* i *Achilleidy*. Wszystkie one są wprowadzeniem do śmierci Achillesa, ale w tym sensie, że w każdej z nich jest ona pośrednio przeżywana. Zagrożenie jest stopniowane, groźba jest coraz bliższa i coraz mocniej odczuwana.

Zanim Diomedes stoczył walkę z bogami, brał też udział w kilku pojedynkach z Trojanami, z których najważniejszy jest ostatni z Eneaszem. Dla Andersena wyratowanie Eneasza przez Apollona zorganizowane jest po to, by uczynić sytuację Afrodyty jeszcze żałośniejszą<sup>845</sup>. Tym samym badacz ten rozumie działanie poety tylko jako potęgowanie dramatyizmu, w tym wypadku, jak i wielu innych, przez wyolbrzymienie raz zarysowanego zdarzenia czy sytuacji. Obecność w toku akcji *Iliady* podobnych scen określa Andersen jako typowy motyw. W *Iliadzie* powtórzony jest i pojedynek z Eneaszem, i konflikt herosa z Apollonem. Dla neoanalityków oznaczało to zapożyczenie motywu z innego utworu. Według ich krytyków zaś poeta bawi się motywem w obrębie całej akcji. Tymczasem ani dramatyzm nie jest jedynym środkiem oddziaływania poety na publiczność, ani rola motywów nie ogranicza się do przygotowywania poszczególnych scen, ani nie jest jedynie wariacyjnie traktowanym zapożyczeniem.

Powtarzające się sceny różnią się poszczególnymi elementami, ich rozstawieniem nie rządzi przypadek, układają się w pewien spójny system, w którym

1. zmiana akurat tego elementu w tym miejscu nie jest przypadkowa,
2. znajomość u słuchacza paralelnej sceny w kanonie cyklu nie jest bez znaczenia. (Istotna jednak w tym względzie różnica z neoanalizą polega na tym, że — moim zdaniem — naśladowczy charakter nie cechuje wyłącznie *Iliady*. Musimy zatem uznać możliwość naśladownictwa w całej poezji oralnej).

Taki system pozwala słuchaczowi na obejmowanie całości założenia kompozycyjnego, ale nie na sposób literacki zrozumienia idei utworu wysnutej z całej struktury, lecz jednocześnie z toczącą się narracją przez kolejne przeżywanie tego, co określiliśmy jako cel narracji. Wymiana pojedynczych elementów w scenach przy zmiennych konfiguracjach postaci pozwalała słuchaczowi przeżywać drama-

<sup>845</sup> ANDERSEN 1978, 59.

tyzm obecnej narracji, nie tracąc z oczu głównego faktu, do którego wydają się te modalne sceny zmierzać.

Aby prześledzić szczegóły tego procesu, wróćmy do poprzedzającej sensownie aristeję Diomedesa sceny nagany bohatera przed bitwą padającej z ust Agamemnona. Agamemnon przeciwstawia zachowaniu bohatera odwagę jego ojca Tydeusa. (Nie miejsce tu na pełną analizę passusu, skoncentruję się tylko na istotnych dla tematu szczegółach).

Dla zapewnienia czytelności scen, które słuchacz winien zestawić, poeta-pieśniarz umieszcza tam pewne istotne znaki wysyłające sygnały do odbiorcy i kierujące jego uwagę w sposób świadomy. W opowieści Agamemnona o Tydeusie pojawiają się takie znaki zauważalne dla wyczulonego na te kwestie odbiorcy, które „odzywają” później w działaniach samego Diomedesa. To Agamemnon narzuca porównanie ojca z synem. Powtórzenie tej opowieści, choć zmodyfikowane, w aristei podtrzymuje tę paralełę. Słuchacz porównuje, jak realizuje się działanie ojca w działaniu syna. Jako istotny motyw działania pojawia się w opowiadaniu Agamemnona posłuszeństwo znakom zesłanym od bogów<sup>846</sup>. Po pierwsze, złowróżbne znaki powstrzymują Mykeńczyków od udzielenia wsparcia wyprawie przeciw Tebom. Po drugie, posłuszeństwo znakom od bogów każe oszczędzić Tydeusowi Majona. Zdublowanie sygnału służy jego wzmocnieniu, gdyż będzie on istotny w przeżyciu i ocenie działania Diomedesa w aristei. Narracją jest jakby dwupoziomowa. Najpierw towarzyszący Diomedesowi jako woźnica Sthenelos, syn Kapaneusa, stwierdza, że to oni, pokolenie synów-epigonów, dokonali większego czynu od ich ojców, bo zdobyli Teby, a zrobili to „posłuszni znakom bogów”. Sthenelos przeciwstawia się zdaniu Agamemnona, wykazując niesłuszność zarzutu — sygnał „znaków od bogów” pełni tu więc ważną funkcję, pokazując, że w całej wojnie byli posłuszni bogom, dlatego wygrali ją mimo nawet szczuplejszych sił własnych i wzmocnionych murów Teb.

W obu przypadkach znaki zostały określone ogólnie, nie wiadomo, co dokładnie się za nimi kryje. Wyraźnie jednak oscylują wokół problemu pobożności bohaterów spod Teb i Tydeusa w szczególności. Tydeus zdaje się celowo wybielany w opowieści Agamemnona, Sthenelos przypomina jednak, że ci bohaterowie ponieśli klęskę przez swoją „bezbożność” (celowo pominięty milczeniem przez Homera jest słynny bezbożny czyn Tydeusa, który pozbawił go nieśmiertelności). Na tym poprzestaje analiza filologiczna, lecz rola boskich znaków nie ogranicza się do tych przeciwstawień. Wprowadzają słuchacza w kwestię, jak zachowa się główny bohater, który milczy, a do którego całe porównanie się odnosi, czyli Diomedes. Kwestia jego stosunku do bogów zawisa nad nim i odbiorca pozostawiony jest z problemem, czy przedstawiane mu teraz jedynie w superlatywach jako wzór postępowanie ojca nie skończy się dla niego podobnie tragicznie. Po kolei różne elementy tej sceny ozywają później. Najpierw okazuje się, że Atena jest mu równie

<sup>846</sup> Problematykę pobożności bohaterów dostrzega ANDERSEN 1978, 33–43.

przychylna co ojcu, na zażyłość bogini z ojcem powołuje się zresztą w modlitwie do niej. Ta sama bogini wprowadza jednak niepokój niejednoznacznym wyróżnieniem bohatera zdolnością do zidentyfikowania bogów na polu bitwy, spośród których zezwala atakować jedynie Afrodytę. Ostrzeżenie to, zabezpieczające bohatera przed pochopnym zaatakowaniem bóstwa, połączone jest właściwie z zachętą do zranienia nienawistnej jej Afrodyty. Wykorzystane przez Diomedesa przyzwolenie wydaje się zwracać przeciw niemu. Dione wróży mu śmierć (V 406–411)<sup>847</sup>, a zaraz potem Diomedes niebaczny słów Ateny atakuje w ferworze walki Apollona (V 431–439). Pozornie zatem rozwiązany problem przestrzegania znaków wraca teraz z całą siłą. Diomedes trzykrotnie atakuje boga (436–437). Jego los wydaje się zagrożony. Jeżeli przyjmiemy, że powtarzający się przy starciu Patroklosa z Apollonem motyw trzykrotnego ataku na boga zakończonego śmiercią może mieć związek ze sceną śmierci Achillesa albo że motyw ten łączył się częściej ze śmiercią bohatera wchodzącego w konflikt z bóstwem, los Diomedesa wydaje się słuchaczowi przesądzony. Diomedes wykroczył poza nakaz Ateny i wydawać się może, że zawiódł ją podobnie jak ojciec. Sprawa śmierci ojca, choć niewyartykułowana, wciąż wydaje się obecna. Motyw złamania przykazania jest nieodłącznym elementem tej sceny. Paralelną scenę ostatniego ataku na Trojan Patroklosa, gdy zostaje on zatrzymany przez Apollona, wprowadza apostrofa do bohatera: „Głupi! Gdyby był zrobił, jak mu przykazał Pelida...”. Obserwujemy zatem schemat, w którym bohater jest pod boską opieką, dostaje przykazanie postępowania zgodnie z wolą bogów, dostępuje niezwyklej aristei, łamie przykazanie, występując przeciwko bogu, spotyka go kara: śmierć lub pozbawienie nieśmiertelności, jak w przypadku Tydeusa. Hipotetycznie można założyć, że w scenie śmierci Achillesa dochodzi do złamania przykazania. Przepowiednia Tetydy powstrzymuje zapewne Achillesa od walki, powrót do boju po śmierci Antilochosa może stanowić takie zlekceważenie ostrzeżenia. Achilles w cyklu mógł być również pod specjalną opieką Ateny. Scena powstrzymania Achillesa przez Atenę w czasie sporu z Agamemnonem nosi cechy nawiązujące do tego schematu: bogini zjawia się, powstrzymując go od popełnienia zbrodni, bogini składa mu obietnicę specjalnej nagrody za wysłuchanie jej polecenia, młody bohater chwali posłuszeństwo wobec bogów. Akcja *Iliady* pomija dalej ten schemat, ale nie przedstawiając wprost śmierci Achillesa, nie musi wskazywać przekroczenia, którego dopuściwszy się, zasłużył na śmierć. Tradycja cykliczna wiąże śmierć Achillesa z obrażeniem Apollona, ponieważ sprofanował jego świątynię, zabijając w niej Trojlosa.

Typowe dla schematu scen paralelnych u Homera jest optymistyczne kończenie pierwszej z nich powodzeniem. Apollon przestrzega Diomedesa, a ten wycofuje się

<sup>847</sup> ANDERSEN 1997 rozważa zależność tej sceny zranienia bogini i jej skarżenia się swej boskiej matce od jej wzorca upatrywanego w scenie eposu o Gilgameszu. Dostrzega m.in. różnicę w brutalności traktowania bogów w przykładach wymienianych przez Dione paralelnej do brutalnego potraktowania Isztar przez Gilgamesza i Enkidu, a w lekkim zranieniu Afrodyty przez Diomedesa (s. 34).

z lęku przed bogiem, który nie jest nim więcej zainteresowany, lecz odnosi Eneasza do swojej świątyni (V 440–446). Wbrew obawom słuchacza jeszcze wszystko układa się dobrze, wciąż jeszcze mamy do czynienia z sytuacją początku. Słuchacz był zapewne przyzwyczajony do schematu, że to, co teraz kończy się dobrze, drugi raz może się tak pomyślnie nie skończyć. Groźba ta odżyje w scenach walki Patroklosa i Achillesa. Proroctwo o skutkach walki śmiertelnika z bogami spełni się dopiero na Patroklosie, ale zagrożenie odnowi się w momencie, gdy Achilles rzuci się do walki z bogiem rzeki Skamandros i gdy ze złowieszczą krytyką okrucieństwa bohatera wystąpi sam Apollon.

Wycofanie się Diomedesa z walki daje w rezultacie przewagę Trojanom wspieranym przez Aresa. Inicjatywę przejmuje Atena zwracająca się w końcu z naganą do tego bohatera. Przywołuje ponownie obraz jego walecznego ojca i tak jak Agamemnon porównuje go z nim (V 800–813). Zapewnia Diomedesowi swoje wsparcie i pobudza go do walki z Aresem<sup>848</sup>. Dopiero więc interwencja bogini przełamuje opory bohatera wynikające z respektowania przez niego pobożności, posłuszeństwa bogom i ich znakom, czemu, jak zaznaczone jest we wcześniejszej partii dzieła, powinien się poddać.

Swoją rolę może odgrywać również przemilczenie. Andersen ocenia, że przemilczenie w historii Tydeusa wycofania się Ateny z zamiaru obdarzenia go nieśmiertelnością jest obecne w pamięci poety. Mimo że historia występku Tydeusa nie pasuje do „paradygmatycznego celu”, w tle daje się wyczuć jego przewinienie i niechlubny koniec. Mogą jednak ostać się wątpliwości, czy słuchaczowi brakowało wspomnienia o końcu Tydeusa i czy z braku aluzji do tego mógł wysnuwać jakieś wnioski. Warto zastanowić się, co daje takie „przecucie” odbiorcy. Andersen wyobrażał sobie, że odbiorca wyczuwał dziką naturę Tydeusa prowadzącą go do zbrodni w „niezmańczonym dysonansie” obrazu pobożnego herosa dostarczonemu przez *Iliadę*, bez wzmianki nawet o jego śmierci<sup>849</sup>. Znaczy to, że brak tego najważniejszego mitu z historii Tydeusa wywołuje niepokój, czy zmiana, jaka zaszła w ojcu, nie stanie się udziałem również syna. Wszelkie zatem wzniosłe dokonania Diomedesa obarczone są nie tylko konfrontacją wszystkiego, co robi, z Achillesem, lecz także zagrożeniem zmiany jego wspieranej przez Atenę fortuny. Być może sytuacje zagrożenia, w jakich znajduje się Diomedes naśladowujący w antycypacji Achillesa, stają się tym silniej odczuwane, skoro nie wiadomo, czy nie stanie się coś, co spowoduje, że odwróci się od niego Atena. Pieśniarz zarzuca więc na słuchacza sieć zagrożeń, dzięki której wiedza o biorących udział w akcji bohaterach

<sup>848</sup> APHTHORP 2000 przekonuje do tego, że wers V 808, mówiący o pomocy Ateny udzielonej Tydeusowi na Igrzyskach Kadmejskich, stanowi interpolację. Sens wypowiedzi bogini jest taki, że Tydeus działał wbrew jej zaleceniom, natomiast Diomedes ma zapewnione teraz jej wsparcie w walce z Trojanami i Aresem. Sprzeczne jest to z zapewnieniem Agamemnona, że Tydeus zwyciężył w Tebach dzięki pomocy Ateny (IV 390). Dla Apthorpa jednak ta wzmianka Agamemnona jest powodem późniejszego dodania tej informacji w wypowiedzi Ateny.

<sup>849</sup> ANDERSEN 1978, 17.

nie przeszkadza sluchaczowi, lecz zostaje wykorzystana do wzmocnienia jego zaciekawienia opowiecia.

Wiazę się z tym pewna sprawa dodatkowa, dotyczaca sceny ratowania Nestora: apel Diomedesa do Odysusza o pomoc. Kullmann starał się wyjasnić ten nieskuteczny apel tym, że został zamieszczony po to, aby odbiorca odniósł wrazenie, że Diomedes zostaje sam, próbujac pomóc Nestorowi, tak jak sam był Antilochos w obliczu niebezpieczenstwa<sup>850</sup>. Erbse odmawia mu racji, przypominajac, że w akcji bierze jeszcze udzial przynajmniej dwóch pomocników: Sthenelos i Eurymedon, woźnica Nestora<sup>851</sup>. Można by zaoponowac, że ich pomoc wlasciwie się nie liczy — potrzebni są tylko po to, by odprowadzić rydwan Nestora do obozu. Wobec tego, że mamy do czynienia jedynie ze streszczeniem *Aithiopydy*, nie możemy wykluczyc, iż sam Odysusz lub jakaś inna postać pojawiala się w tej pieśni na tyle epizodycznie, by nie zachowala się o niej wzmianka u Proklosa. Czy to przypadek, że wlasnie Odys jest tym, który nie udzielil pomocy? Ucieczka Odysa powinna dziwic: Diomedes i Odysusz występują bowiem kiedy indziej w *Iliadzie*, współdziałajac z sobą. Odpowiedz na to pytanie dac może prezentowana w rozdziale II interpretacja kodu epickiego. Konieczne jest więc odwołanie się do zasady „referencyjności” oraz do serwowanego w neoanalizie odgrywania przez bohaterów nie swoich ról.

Diomedes, który w innych przypadkach gra rolę *alter ego* Achillesa, w tej scenie występowałby jako odpowiednik Antilochosa. W księdze XI to Odysusz woła do współpracy Diomedesa i ten staje na wezwanie; po pokonaniu razem trzech załóg rydwanów Diomedes ogłusza Hektora ciosem włóczni, lecz wtedy eliminuje go z walki strzala wypuszczona z łuku Parysa, która trafia go w pięte. Stoimy na stanowisku, że jest to antycypacja śmierci Achillesa. Jako „drugi Achilles” staje więc wtedy Diomedes u boku Odysusza. Zauwazyliśmy juz, jak istotny jest w perspektywie eposu spór między tymi dwoma glównymi bohaterami. Achilles występuje w cyklu w konflikcie z Odysusem, gdyż obaj pretendują do rangi „najlepszego z Achajów”, a w konsekwencji zdobywców Troi. Agamemnonowi potrzebny jest spór i współpraca obu tych bohaterów do osiągnięcia celu — reprezentują oni postaci lwa i dzika<sup>852</sup>. *Iliada* i *Odyseja* ukazują napięte stosunki między obu bohaterami, ponieważ sukces jednego odbiera chwałę drugiemu (w obu utworach znajdujemy przesłanki późniejszego pojednania, jakiego brak w przypadku sporu Odysusza z Ajasem). Współdziałanie tej pary było już jednak niemożliwe i przeniesione na parę Odysusz–Diomedes. W tym jednak krytycznym momencie, w którym Diomedes występuje jako Antilochos, Odysusz zrywa jakby łączacą go z Diomedesem więz. Nie bez znaczenia zapewne jest imię Anti-lochos „ten, który występuje przeciwko

<sup>850</sup> KULLMANN 1960, 31–32. Podobnie LATTIMORE 1951, 121 i WILSON 1996, 184–185 uważają, że nieusłuchanie przez Odysusza wołania Diomedesa służy podkreśleniu samotności tego bohatera w sytuacji, w której się znalazł, co uwypukla jego heroizm.

<sup>851</sup> ERBSE 1993, 395.

<sup>852</sup> Vide rozdział II, paragraf *Kłótnia lwa i dzika*.

zasadzkom” albo raczej „ten, który nie walczy, używając zasadzki”. Zgodne jest to także z charakterem Antilochosa przedstawionym w *Iliadzie*, ale co ważniejsze, stanowi antynomię samego Odyseusza, określanego jako ten, który walczy, używając podstępów i zasadzki. Będzie więc Antilochos, a tym samym reprezentujący go Diomedes, w takiej samej opozycji do Odysa jak Achilles: opozycja βίη/δόλος (λόχος). Zauważmy, że ten zgrzyt w stosunkach Diomedesa i Odyseusza pozostaje w dalszej narracji *Iliady* niezauważony. Diomedes nie ma do niego żadnych pretensji i nie przeszkadza im to w podejmowaniu współdziałania na nowo.

## 5. Czas ratowania Nestora

Odczytywanie jakichkolwiek aluzji i związków sceny ratowania Nestora w *Iliadzie* z innymi scenami tradycji epickiej ma sens tylko wówczas, jeżeli weźmiemy pod uwagę przydatność tej sceny w strategii narracji, co przede wszystkim wiąże się z pytaniem, dlaczego w tym, a nie innym miejscu akcji umieszczona została ta scena. Skoro bowiem nawiązuje ona do tak istotnego wydarzenia, jak śmierć Antilochosa, powinna odgrywać jakąś szczególną rolę w strukturze poematu Homera. A jeżeli — jak sugerujemy — autor świadomie odwołuje się do jej znajomości u słuchaczy, niezbędne jest zadanie sobie pytania, dlaczego robi to akurat teraz. Nie jest to proste zadanie, gdyż w *Iliadzie* na pierwszy rzut oka scena ta wydaje się nie mieć większego znaczenia.

W swoim komentarzu do tego miejsca Wilson stara się znaleźć takie uzasadnienie:

The episode of Nestor and his chariot has occupied 50 lines, a treatment that may seem excessively generous. But the importance of the episode lies less in the story of Nestor's difficulties and rescue, than in the reversed that this causes in the fortunes of the battle as a whole. It begins as the Akhaian leaders are in flight (78–9); but with his rescue of Nestor Diomedes seizes the initiative, and his success becomes apparent through his killing of Hektor's charioteer<sup>853</sup>.

Ale opinia Wilsona byłaby sensowniejsza, gdyby Diomedes zaczynał w tym momencie dokonywać aristei. Tymczasem inicjatywa tego bohatera jest chwilowa i, jak widzieliśmy, wzmianka o możliwym odwróceniu losów bitwy służyła jedynie nakreśleniu nastroju grozy. Nie jest to żaden przełom w walce, lecz jedynie chwilowa ulga, redukująca ogrom pogromu doświadczanego przez Achajów. Nie wiadomo, dlaczego z jakiegokolwiek innego powodu sukces Diomedesa miałby być ważny, zwłaszcza w tym momencie akcji.

Jeśli chcemy ocenić znaczenie tej sceny, musimy ją zobaczyć w perspektywie całej księgi VIII obejmującej akcję całego dnia bitwy. Ten odcinek narracji wyraźnie wydzielony jest formułami zaznaczającymi świt (VIII 1) i zapadający zmrok

<sup>853</sup> WILSON 1996, 186.

(485–486). Księga przedstawia jeszcze decyzję Hektora o pozostaniu Trojan na noc na polu bitwy, ale nadchodząca noc stanowi według Taplina koniec pierwszej części utworu w trzyczęściowym podziale, który przebiegał zgodnie z jego wykonawstwem oralnym<sup>854</sup>. Słowa Hektora na wieczornej naradzie wyrażają oczekiwanie na nadchodzący świt, który ma przynieść rozstrzygnięcie w zmaganiach wojennych.

Akcja tej księgi sprowadza się do ukazania klęski Achajów, którzy muszą się wycofać poza obwarowania obozu, podczas gdy zwycięzcy Trojanie pozwalają sobie na obozowanie nieopodal pola bitwy poza murami miasta. Homer przedstawia to w trzech sekwencjach paralelnych zdarzeń. Za każdym razem wszelkie poczynania inspirują bogowie, a na koniec wybija się rola Hektora.

- 1) Bogowie otrzymują od Dzeusa zakaz angażowania się w walkę (1–52).
  - obie strony ruszają do walki (53–65)
  - Dzeus waży losy walczących stron — klęska Achajów (66–79)
  - scena ratowania Nestora (80–171)
  - ekshortacje i przechwałki Hektora zapowiadającego zwycięstwo (172–197)
- 2) Hera, nie mogąc znieść porażki Achajów, bezskutecznie namawia Posejdoną do interwencji (198–212).
  - Agamemnon zapanowuje nad sytuacją — ekshortacje i znak aprobaty Dzeusa (213–252)
  - próba kontrataku Achajów (253–334), w której zaznacza się akcja Diomedesa jako pierwszego ruszającego do walki (256–259) i aristeja Teukrosa, która załamuje się na próbie zabicia Hektora (273–334)
  - kontratak Trojan i zwycięstwa Hektora (316–349)
- 3) Hera i Atena zdesperowane szykują się same do interwencji, ale Dzeus je zwraca (350–484).
  - zapada zmierzch — ustaje bitwa (485–488)
  - Hektor gromadzi Trojan na zgromadzeniu (489–529)
  - wieszczy zagładę Achajom następnego dnia (530–541)
  - Trojanie rozbijają nocny obóz (542–565).

Układ trzykrotnej sekwencji nie odpowiada linearnej kolejności zdarzeń. Jest ona opowiadana jakby za każdym razem od początku. Dzeus ustala zwycięstwo Trojan i gdy wojska ruszają do boju, Trojanie zmuszają Achajów do ucieczki. W akcji Trojan istotne jest wyeksponowanie roli Hektora, który zapowiada klęskę Achajów, doprowadza do klęski i znów zapowiada jeszcze większą ich klęskę następnego dnia.

W tym układzie scena ratowania Nestora służy jako preludium do przedstawienia największej — w ujęciu Homera — klęski Achajów pod Troją. Początek bitwy przyjmuje skalę kosmiczną, VIII 66–74:

<sup>854</sup> TAPLIN 1992, 15–22 podaje dokładny koniec części pierwszej na IX 712. Nie jest to jedyny podział na trzy części zależne od wykonania oralnego, cf. SCHEIN 1997, 349. Nie jest też zgodny z moim rozumieniem trzyczęściowej budowy utworu, *vide* rozdział IV.



ὄφρα μὲν ἤως ἦν καὶ ἀέζετο ἱερὸν ἡμᾶρ,  
 τόφρα μάλ' ἀμφοτέρων βέλε' ἦπτετο, πίπτε δὲ λαός.  
 Ἥμιος δ' Ἡέλιος μέσον οὐρανὸν ἀμφιβεβήκει,  
 καὶ τότε δὴ χρύσεια πατήρ ἐτίταινε τάλαντα·  
 ἐν δ' ἐτίθει δύο κῆρε τανηλεγέος θανάτιο  
 Τρώων θ' ἵπποδάμων καὶ Ἀχαιῶν χαλκοχιτώνων,  
 ἔλκε δὲ μέσσα λαβῶν· ῥέπε δ' αἴσιμιον ἡμᾶρ Ἀχαιῶν.  
 Αἱ μὲν Ἀχαιῶν κῆρες ἐπὶ χθονὶ πουλυβοτείρῃ  
 ἐξέσθην, Τρώων δὲ πρὸς οὐρανὸν εὐρὺν ἀέρθεν

jak długo był świt i powiększał się święty dzień [do południa],  
 tak długo obu stron dosięgało wiele pocisków i ginęło wojsko.  
 Ale kiedy Helios wyszedł na środek nieba,  
 wtedy to ojciec naciągnął złote szale wagi.  
 Położył na nich dwa losy [*kery*] sprowadzającej długi smutek śmierci:  
 Trojan kielzających konie i Achajów w spizowych odzieniach.  
 Naciągnął [szale], żeby wyrównać; poszedł na dół dzień przeznaczenia Achajów.  
 Opadły *kery* Achajów ku ziemi żywiącej wielu,  
 a Trojan wzniosły się do szerokiego nieba.

Z nastaniem południa zmieniły się losy bitwy — jest to sytuacja w pełni tradycyjna, na co wskazuje ustalona formuła wykorzystywana stale przy takich okazjach (XI 84–91). Ta zmiana nie następuje jednak automatycznie, poeta wprowadza obraz ważenia przez Dzeusa losów bitwy. Słuchacz jest wtajemniczony w plany Dzeusa wsparcia Trojan kosztem klęski Achajów. Spodziewa się teraz ich urzeczywistnienia, skoro władca bogów specjalnie wstrzymuje pomoc innych bogów dla walczących stron, strasząc ich surowymi sankcjami. Słuchacz nie wie jednak, kiedy to nastąpi. Narrator przenosi ten stan niepewności do wymiaru boskiego: Dzeus waży losy, nie wiedząc, czy ten moment ma nastąpić. Jakkolwiek zawsze, kiedy Dzeus bierze wagę do rąk, oznacza to, że moment czyjejs klęski właśnie ma nastąpić. Dzeus potwierdza wyrok wagi znakiem czytelnym dla uczestników bitwy, 75–77:

αὐτὸς δ' ἐξ Ἴδης μεγάλ' ἔκτυπε, δαιόμενον δὲ  
 ἦκε σέλας μετὰ λαὸν Ἀχαιῶν· οἱ δὲ ἰδόντες  
 θάμβησαν, καὶ πάντας ὑπὸ χλωρὸν δέος εἶλεν.

Sam [Dzeus] z Idy zagrzmiął rozgłośnię, a oslepiający  
 blask posłał w szeregi Achajów. Ci na ten widok  
 wpadli w przerażenie i wszystkich zdjął zielony strach.

Dla słuchacza jest to znak, że ten oczekiwany moment klęski nastąpi właśnie teraz. Zasada zwodzenia słuchacza sprawia, że to, co definitywne, staje się niedefinitywne i mimo że los Achajów się dopełnia, to jednak jeszcze nie teraz. Identycznie przedstawia się dopełnianie się losu Troi i jej obrońcy — Hektora. Zastosowanie w tym miejscu tak wyraźnego znaku dokonywania się przeznaczenia Achajów służy narratorowi jedynie do wprowadzenia sceny zagrożenia życia Nestora. Za-

miast bowiem przedstawienia rozmiarów klęski achajskiej, pieśniarz koncentruje się na tej jednostkowej sytuacji. Jednocześnie i w tej scenie, i w scenie kontrataku Achajów z następnej sekwencji pojawia się zaprzeczenie realnego zagrożenia wojsk achajskich: wprowadzony zostaje motyw zabijania Trojan przez Achajów w takim stopniu, jak gdyby to oni odnosili zwycięstwo. Jest to — jak widzieliśmy — budowanie patosu typowe dla autora *Iliady*. Nie rozwiązuje to jednak kwestii, dlaczego zastosowany zostaje tak ważny znak w celu wprowadzenia tak mało znaczącej sceny, w której nie wiedzieć czemu zagrożone jest życie właśnie Nestora. Dlaczego akurat tę postać wybrał poeta do zezemplifikowania klęski Achajów? Starość i niedołążność Nestora nie są w dostatecznym stopniu przez poetę eksponowane (choć bez wątplenia wyraźny jest kontrast między starością Nestora a młodością ratującego go Diomedesa). Słabo prezentuje się nawet w tej scenie zagrożenie Achajów ze strony Trojan.

Jeżeli skorzystać z koncepcji neoanalityków, że scena ta jest wzorowana na paralelnej scenie *Aithiopydy*, dalej nie otrzymamy odpowiedzi, dlaczego ulokowana została w tym właśnie miejscu. Sama znajomość sceny wzorcowej u poety ma niewielkie znaczenie. W sumie to, czy on sam śpiewał o śmierci Achillesa, czy też słyszał, jak śpiewa o tym ktoś inny, jest mało ważne. Umieszczenie tej sceny w tym miejscu jako — jak to się wyraził Willcock<sup>855</sup> — „tematycznej asocjacji” świadczyłoby jedynie o słabości twórczej autora *Iliady*, gdyż scena ta z tego punktu widzenia niczego nie wnosi. Jest to bowiem asocjacja zupełnie przypadkowa. Mielibyśmy do czynienia wręcz z czymś w rodzaju parodii, skoro występujący w wersji *Iliady* bohaterowie wychodzą bez szwanku. Kiepska byłaby to parodia i trudna do zrozumienia celowość jej zastosowania. Jeżeli na dodatek scena ta miałaby funkcjonować w *Iliadzie* w jakiejś korelacji ze sceną ratowania zwłok Patroklosa, jeśli Patroklos miałby odgrywać w scenie swojej śmierci także rolę Antilochosa, to dwukrotne nawiązanie do niej sprawia wrażenie bezładnego kompozycyjnego. Podobną ocenę talentu kompozycyjnego Homera zyskujemy, kiedy kierujemy się typowym stanowiskiem oralistów, którzy jak Lattimore przyjmują, że jest to po prostu wariacja tego samego tradycyjnego tematu<sup>856</sup>. Nie wyjaśnia to bowiem funkcji tej sceny w utworze, bo przecież trudno zakładać, że dobór i kolejność scen w *Iliadzie* są przypadkowe.

Dopiero gdy założymy, że pieśniarz spodziewa się znajomości sceny, do której się odwołuje, u słuchaczy, zyskujemy przekonanie, że wprowadzenie jej w tym miejscu nie jest pozbawione sensu. Albowiem w tradycji reprezentowanej przez *Aithiopydę* zagrożenie życia Nestora oznaczało przełomowy moment klęski Achajów, który sprawia, iż Achilles wraca do boju i zabija Memnona. To z kolei pociąga za sobą niechybną i rychłą śmierć samego Pelidy, co skutkuje zdobyciem Troi. Dzie-

<sup>855</sup> WILLCOCK 1976, 287, jak pamiętamy, postawił tezę, że pieśń o śmierci Achillesa była w repletuarze Homera i stąd biorą się podobieństwa między *Iliadą* a *Aithiopydą*.

<sup>856</sup> LATTIMORE 1951, ad VIII 80–171.

ki uruchomieniu u słuchaczy anamnezy tamtego zdarzenia wywołuje się u nich oczekiwanie, że to wydarzenie spowoduje analogiczny łańcuch zdarzeń. W *Iliadzie* również odbiorca spodziewa się uruchomienia zdarzeń, które doprowadzą do śmierci Achillesa, co umożliwi zdobycie Troi. Ewokowanie reminiscencji słuchaczy i wywoływanie u nich emocji przez stymulowanie ich oczekiwań i wzbudzanie poczucia grozy jest zgodne z regułami estetyki oralnej. Słuchacz może odetchnąć, gdy, wbrew przypuszczeniom, jego bohaterom, Nestorowi i Diomedesowi, nic się nie stało, ale też ma prawo się spodziewać, że scena ta uruchamia niepowstrzymany ciąg zdarzeń, których ofiarą padnie najważniejszy bohater, czyli Achilles.

## 6. Sekwencje scen

W ujęciu neoanalizy pierwotna scena śmierci Antilochosa jest w *Iliadzie* rozczłonkowana i ożywa jeszcze w scenie pojedynku Patroklosa z Sarpedonem (XVI 420–503). Tym razem to Sarpedon ma grać rolę Memnona, a Patroklos zagrożonego śmiercią Antilochosa. W skrócie rzecz przedstawia się następująco: Sarpedon widzi śmierć swoich Lykijczyków i stara się ich zawrócić, stając samemu do walki z Patroklosem (420–426). Patroklos schodzi z rydwanu i wojownicy rzucają się na siebie (427–431). W tym momencie akcja ulega niejako zawieszeniu, ponieważ poeta relacjonuje wymianę zdań między obserwującymi pojedynek Dzeusem i Herą (432–459). Dzeus zna przeznaczenie swojego syna Sarpedona i zastanawia się, czy może odwlec jego śmierć z ręki Patroklosa. Hera jednak odwodzi go od tego zamiaru, ale proponuje w zamian przeniesienie go po śmierci przez Hypnosa i Thanatosa do jego ojczyzny i zapewnienie szlachetnego pochówku. Król bogów zsyła na ziemię krwawą rosę (460–462), mającą zapewne znaczenie zapowiedzi niezwyklej walki lub nieszczęścia czekającego wodza Lykijczyków. Bohaterowie zbliżają się do siebie i Patroklos zabija woźnicę Sarpedona, Thrasymelosa (463–466). Rzuca włócznią Sarpedon, nie trafia jednak Patroklosa, lecz konia Pedaza, zdobytego przez Achillesa na Eetionie i doczepionego do jego cudownego zaprzęgu (koń określony jest identycznie jak w scenie ratowania Nestora *παρήγορος* 'luzak, nieprzyprzężony do dyszla', 467–470). Konie wpadają w popłoch, ale Automedon, będący woźnicą tego rydwanu, odcina nieżywego konia i zapanowuje nad zaprzęgiem (471–476). Sarpedon ponawia rzut włócznią, ale ponownie chybia. W końcu Patroklos zabija przeciwnika, a ten konając, zwraca się do swojego towarzysza Glaukosa, aby Lykijczycy walczyli o jego ciało (478–503).

Ta koncepcja intencjonalnego rozdzielania sceny ratowania Nestora jest poddawana szczególnej krytyce. Dlaczego jedna scena z *Aithiopydy* miałaby być wzorem dla dwóch tak różnych scen? Poeta pozostawałby w księdze VIII pod wpływem sceny zagrożenia życia Nestora i samopoświęcenia Antilochosa, natomiast w XVI za jego naśladownictwem stałaby identyfikacja Patroklosa z Antilochosem z *Aithiopi-*

dy. Jedynymi argumentami neoanalityków za takim wyborem Homera były dowody na jego nieodpowiednie lub błędne wykorzystanie niektórych elementów rekonstruowanej sceny priorytetowej. Takie postępowanie, jak słusznie zauważa Adrian Kelly, nie jest właściwe metodologicznie, gdyż oznacza „zakładanie tego, co dopiero zamierza się udowodnić”<sup>857</sup>.

Istotną rolę gra w neoanalitycznej argumentacji sprawa dodatkowego konia w zaprzęgu Patroklosa. Kullmann uważa, że motyw ten był najodpowiedniejszy dla sceny *Aithiopydy* (choć Pindar o tym nie wspomina), ponieważ tam Nestor uratowany przez syna może wrócić do obozu własnym zaprzęgiem. Z kolei w księdze VIII *Iliady* motyw ten jest bez znaczenia, bo przecież Nestor przesiada się na rydwan Diomedesa. Podobnie bez konsekwencji pozostaje to w księdze XVI<sup>858</sup>. Heitsch uważa natomiast, że priorytetowe jest wykorzystanie sceny *Aithiopydy* w księdze XVI (mimo że bohaterowie walczą pieszo), a dopiero wtórne w VIII, ponieważ zabicie dodatkowego konia jest odpowiedniejsze w przypadku nieśmiertelnych koni Achillesa, z których korzysta Patroklos — tylko Pedaza można rzeczywiście zabić<sup>859</sup>. Kelly wątpi jednak w to, dlaczego w ogóle poeta księgi XVI miałby myśleć o epizodzie z *Aithiopydy* jako o wzorcu dla tej sceny<sup>860</sup>. Uważa, że są to dwa różne tematy epickie: jeden — herosa, którego koń został zabity, i drugi — wybawcy kogoś, kogo koń został zabity. Jeżeli też obie sceny miały pochodzić ze wspólnego źródła, dlaczego Sarpedon miałby przejmować rolę Memnona, a skoro w relacji Pindara to Parys zabija konia Nestora, czy Sarpedon zabijający konia w zaprzęgu Patroklosa miałby łączyć w sobie dwie role — Parysa i Memnona? Poza tym Memnon zwycięża, a Sarpedon ginie. Czym zatem usprawiedliwione miałyby być te tak liczne i wyraziste odejścia od zakładanego wzoru?<sup>861</sup>

Wydaje mi się, że można jednak odpowiedzieć na wszystkie te pytania, przy których Kelly popadł w zwątpienie.

W rekonstruowanej scenie *Aithiopydy* istotna jest sytuacja zagrożenia Nestora wynikająca z zabicia konia. Powoduje to spłoszenie pozostałych koni, przyprzężonych do dyszla, które rzeczywiście ciągną rydwan. Nie jest niestety jasne, jaką funkcję pełnił ten trzeci koń. Jeżeli jest to jednak sytuacja realna, powinien być prowadzony lejcamy jak pozostałe, a zatem pomagać w ciągnięciu wozu. Istotna bowiem w przypadku sceny ratowania Nestora jest czynność odcinania rzemieni wiążących konia z zaprzęgiem. Może też chodzić nie o konia ciągnącego wóz, lecz tylko zapasowego, dowiązanego jednak zapewne do dyszla, by szedł razem z pozostałymi. Gdyby bowiem był uwiązany gdziekolwiek indziej, nie trzeba byłoby schodzić z wozu, by odciąć mieczem konające zwierzę. W grę wchodzić może również

<sup>857</sup> KELLY 2006, 7.

<sup>858</sup> KULLMANN 1960, 315.

<sup>859</sup> HEITSCH 1990, 167.

<sup>860</sup> KELLY 2006, 11.

<sup>861</sup> *Ibidem*, 12.

splątanie uprzęży i postronków trzymających konie w wyniku zamieszania, jakie wywołała śmierć jednego ze zwierząt<sup>862</sup>.

Kiedy przyglądamy się scenie *Patrokleidy*, zauważamy, że cała narracja jest konstruowana tak, by zminimalizować zagrożenie ze strony Sarpedona. Wódz Lykijczyków rani konia i zaprzęg wpada w popłoch, ale jakież może to mieć rzeczywiście znaczenie, że zapanował nad nimi Automedon, skoro bohaterowie walczą, stojąc na ziemi. Problematiczne jest również to, jak Sarpedon mógł trafić konia, jeśli Patroklos stoi, chyba że w dość niezręczny sposób stanął, mając zaprzęg za swoimi plecami. Jeszcze dziwniejsze jest natomiast, jak Patroklos mógł trafić woźnicę Trzymelosa, skoro Sarpedon nie stoi w rydwanie. W tej samej księdze Patroklos zabija dwóch woźniców, nie mogąc trafić Hektora, ale Trojanin jest wówczas na wozie. Podobnie sytuacja rysuje się w scenie z księgi VIII, w której Diomedes trafia Eniopeusa, woźnicę szarżującego rydwanem Hektora (118–122). W XVI zabicie konia stanowi rewanż za zabicie Thrasymelosa. Zaskakujące jest również, że Sarpedon po trafieniu konia rzuca włócznią drugi raz z rzędu. Jest to sytuacja zupełnie wyjątkowa, by bohater rzucał dwukrotnie bez odpowiedzi jego adwersarza. Dwukrotnie też w tej sytuacji chybia, co jest taką samą rzadkością. Sytuacja zagrożenia zostaje zatem wywołana przez to, że zazwyczaj ten, który pierwszy chybia, zostaje zwycięzcą<sup>863</sup>. Jeżeli założymy, że przedstawienie sytuacji ranienia konia, który powoduje zamieszanie i trudności w opanowaniu zaprzęgu, ma wywołać u słuchaczy uczucie szczególnej grozy poprzez reminiscencję bardziej znanej sceny, wskazywane problemy okazują się wynikać z mechanicznego stosowania schematu. Nie chodzi jednak o nieudolne naśladownictwo, lecz o traktowanie schematu funkcjonalnie. Ważniejsze jest oddanie grozy niż realizm detali. Pieśniarz sugestywnie wprowadza poważne zagrożenie, spotęgowane na krótko tym, że Sarpedon rzuca „poza kolejnością”, ale szybko je redukuje, zapewniając, że jego cios był niecelny.

Nadmiernie realistyczna interpretacja tych scen zaważyła nad oceną Heitscha odpowiedniości motywu dodatkowego konia jedynie dla *Patrokleidy*. Jeżeli myślimy jednak o modelach wykorzystywanych w poematach epickich, powinniśmy wziąć pod uwagę, że nieśmiertelność koni stanowi stały motyw poezji epickiej<sup>864</sup>. Nieśmiertelnego konia lub koni bohatera nie można ani zabić, ani nawet pochwycić czy okiełznać. Na potrzeby dramaturgiczne wypracowana została scena, w której zaangażowany zostaje do zaprzęgu dodatkowy koń tylko po to, by jego zabicie

<sup>862</sup> Takie też zapewne znaczenie ma użyty przez Pindara (*P VI 32*) zwrot Νεστόρειον γὰρ ἵππος ἄρι' ἐπέδα 'ponieważ koń zatrzymał rydwan Nestora', dosłownie 'związał', bo czasownik πέδῳ oznacza 'włożyć pęta na nogi, spętać, związać', stąd 'usidlić, powstrzymać', a zatem w tym przypadku uniemożliwić ruch przez splątanie wiążących konia z zaprzęgiem rzemieni. KELLY 2006, 16 w sposób nieprzekonujący łączy ten zwrot z sytuacją w XXIII 585, gdzie czasownik ten ma zaznaczyć sytuację szepienia się wozów osiami, niedozwolonego i zbyt niebezpiecznego w czasie walki Menelaosa z Antilochosem na igrzyskach na pogrzebie Patroklosa.

<sup>863</sup> FENIK 1968, 145–146, który znajduje tylko jeden wyjątek od tej reguły: XXI 161–183. Cf. THALMANN 1984, 46.

<sup>864</sup> Więcej o tym w rozdziale VI — *Achilles jako heros*.

powodowało sytuację zagrozenia zycia bohatera. Po odcięciu konajęcogo zwierzęcia od zaprzęgu bohater ma možność bezpiecznie odjechać, unikając śmierci. Może to być skuteczný ratunek, a może to być efekt krótkotrwałej ulgi, po której niebezpieczeństwo znów zagląda w oczy bohaterowi.

Trzeba też zauważyć, że w pierwszym nawiązaniu do sceny ratowania Nestora poprzedzającej powrót Achillesa do walki sytuacja przedstawiona jest tak, by jak najsilniej wywołać u odbiorców požądane przypomnienie tamtego obrazu, tzn. do jej konstrukcji wykorzystane jest wiele obecnych tam elementów: zagrożenie Nestora, strzał Parysa, śmierć dodatkowego konia, pomoc niesiona przez młodego bohatera. Tymczasem za drugim razem poeta dość mocno odchodzi od tego wzorca i ogranicza się do szkicowego zaznaczenia tylko najbardziej charakterystycznych: popłoch po zabiciu dodatkowego konia. Zaskakująco akcja przyjmuje też inny obrót: nie ginie wojownik achajski, lecz wrogi napastnik.

Wszystkie dostępne allomorfy Cyklu Trojańskiego odbiegają więc od tego prostego wzoru.

1. W księdze VIII i w *Aithiopidzie* rolę bohatera przejmuje starzec, któremu z pomocą spieszy młody bohater. Starość potęguje sytuację bezradności wobec zatrzymania jego zaprzęgu. W *Iliadzie* jednak starzec dość szybko sobie radzi i niepotrzebna mu jest pomoc przy zapanowaniu nad końmi lub przy odcinaniu końskiego trupa. Nie możemy więc z adekwatności starczej bezradności do tej sceny wyciągać zbyt daleko idących wniosków<sup>865</sup>. Jak widzimy, poeta epicki nie uwzględnia takich konsekwencji zdarzeń lub nie kładzie na nie takiego nacisku, jakiego oczekiwaliśmy. Podobnie jak zaskakuje nas poeta często krótkotrwalością wprowadzonego nastroju grozy, który szybko redukuje, ale i równie szybko potrafi do niego wrócić. W rzeczonych scenach rola młodego bohatera jest różna: raz pomoc okupił własną śmiercią — motyw samopoświęcenia herosa, drugim razem wykazuje się niezwykłą odwagą, dzięki czemu niemal zmienia bieg wydarzeń.

2. W księdze XVI zagrożony śmiercią młody bohater nie tylko unika niebezpieczeństwa, ale też bohatersko atakuje i zabija nadzwyczajnego wroga. To zachowanie Patroklosa jest analogiczne do zachowania Diomedesa, który nie stara się uciec, lecz przeciwnie, nawiązuje walkę z wrogiem. Obaj zabijają woźnicę nieprzyjacielskiego zaprzęgu, tylko Patroklos jednak pokonuje głównego rycerza.

Wszystkie te wersje wskazują, że nie wystarczy samo wyratowanie się bohatera z opresji. Konieczne jest również wykazanie się heroizmem. Ten heroizm, rozumiany jako wykazanie się nadzwyczajnym męstwem, jest typowy dla działania bohatera epickiego. Heroizm właśnie wybija się na pierwszy plan w narracji epickiej i to on ma za zadanie najsilniej wbić się w umysł słuchacza.

Zbyt pochope byłoby wnioskowanie, że pieśniarz w dowolny sposób wykorzystuje znany sobie model. Homer korzysta z przedstawionego modelu, zwołując

<sup>865</sup> KELLY 2006, 6 sądzi, że w *Aithiopidzie* Nestor w ogóle nie mógł się ruszyć, czyli w grę nie wchodziła nawet ucieczka z pola walki.

odbiorcę spodziewającego się, że bohater poniesie śmierć. Nie chodzi więc o model pierwotny, abstrakcyjny, ale konkretny, ten, który prezentowany był zapewne w *Aithiopidzie*. W *Patrokleidzie* opanowywanie koni przez Automedonta wydaje się bezsensowne lub nieistotne, ale powalenie jednego z koni służy sugestywnemu wprowadzeniu sytuacji zagrożenia życia bohatera. Dlatego też wbrew zwyczajowi pieśniarz powierza Sarpedonowi prawo do drugiego rzutu włócznią. W typowy jednak dla siebie sposób niweluje nastrój grozy, uprzedzając, że rzut nie wyrządzi Patrokłosowi szkody. Pieśniarz traktuje scenę instrumentalnie, nie przejmując się nawet niekonsekwencjami. Zagrożenie zostaje wyeliminowane, ale na krótko. Jest to chwila pełnego triumfu Patrokłosa. Niewiele wersów później pojawi się nowe zagrożenie, jeszcze większe, które doprowadzi do faktycznej śmierci bohatera.

Do tej katastrofy nie doszło, kiedy wariant tej sceny przedstawiany jest odbiorcy po raz pierwszy w księdze VIII. Nie jest to przypadek. Gradacja w użyciu paralelnych scen jest typowa dla autora *Iliady*. Najpierw w podobnych okolicznościach bohaterowi lub częściej różnym bohaterom występującym w tej samej roli udaje się zwyciężyć wroga lub ująć z życiem, by w ostatniej tego typu scenie wszystko kończyło się tragicznie. Jak widzimy jednak, nie chodzi o przekształcanie modelu jakiejś sceny w charakterystyczny dla siebie sposób. Homer może budować taką dramaturgię tylko, wykorzystując schemat znany już publiczności, w którym bohater ginie. Dzięki temu publiczność za każdym razem boi się o drogiego jej herosa.

Przyjrzyjmy się zatem układom, w jakich występują u Homera sceny podobne do siebie na tyle, by można było wnosić o funkcjonowaniu w umyśle pieśniarza wspólnego wzorca, którego wyrazem są poszczególne warianty.

Weźmy pod uwagę właśnie sceny mające świadczyć o skonstruowaniu *Iliady* na bazie *Memnoidy* (hipotetycznej partii *Aithiopidy*), zawierającej śmierć Antilochosa, która skłania Achilleusa do podjęcia walki z Memnonem; następnie zwycięski pojedynek Pelidy z synem Jutrzenki, która zabiera trupa syna z pola walki, unosi do kraju Etiopów, skąd on przybył i tam czyni Memnona nieśmiertelnym; w konsekwencji tych wydarzeń (zapowiedzianych zapewne wcześniej wyrocznią objawioną synowi przez Tetydę) Achilleusa spotyka śmierć z ręki Parysa oraz wspierającego go Apollona. Do tych wydarzeń wydaje się Homer nawiązywać w kilku sekwencjach scen. Pierwszą z nich już analizowaliśmy wcześniej, ale teraz przedstawimy w pełni.

1. Diomedesowi udaje się uratować Nestora (VIII 80–171) wbrew temu, że w *Aithiopidzie* Antilochos ginie, ratując ojca.

2. Antilochos, który zabija towarzysza Sarpedona Antymniosa, byłby zginął z ręki brata tamtego — Marisa, ale ratuje go własny brat Thrasymedes (XVI 317–329).

3. Sarpedon zabija konia w zaprzęgu Patrokłosa (jak Parys konia Nestora), ale Automedon odcina konia i ratuje Patrokłosa, który również nie podziela losu Antilochosa (XVI 426–505).

Ostatnie dwie sceny nawiązujące jeszcze raz do heroicznej śmierci Antilochosa osłaniającego ojca są odnotowane w *Patroklei*, a więc znacznie później niż sceny

uratowania Nestora przez Diomedesa. Oba warianty mogą więc być zaznaczone krócej i z większą finezją „odejść od oryginału”, gdyż jest on już łatwiej rozpoznawalny. Szybciej też wobec tego odbiorca odczuwa związany z tym nastrój grozy, ponieważ łatwiej, przy użyciu mniejszej liczby słów wywołać w nim obraz pamiętnej sceny. Nie bez znaczenia zapewne jest też to, że ostatnie dwie sceny pozostają w bezpośredniej bliskości. We wszystkich przypadkach napięcie zostało rozładowane dzięki temu, że wbrew pierwowzorowi zagrożonemu bohaterowi nic się nie stało. Z elementów jednej sceny Homer kształtuje kilka wariantów: w pierwszej młody bohater ratuje Nestora, w drugiej pojawia się kwestia ratunku krewnego (choć to Antilochos jest ratowany, a nie on ratuje), w trzeciej w okolicznościach analogicznych do sceny pierwszej to młody bohater jest w niebezpieczeństwie. Właśnie w trzeciej odsłonie sytuacja jest taka jak w historii *Aithiopydy*, ale też teraz pozostałe elementy tej sceny najbardziej się od niej różnią. Analogię tę wspierają, niejako spinając ostatnie dwie sceny, imiona brata Antilochosa, przychodzącego z wybawieniem, Thrasymedes Θρασυμήδης, i woźnicy Sarpedona zabijanego przez Patroklosa, Thrasymelos Θρασύμηλος<sup>866</sup>.

Kiedy dochodzi do pierwszego pojedynku Hektora z Achillesem, ten ostatni pragnie odpowiedzieć na atak syna Priama, ale Hektora ratuje Apollon, skrywając go w ggle (XX 419–454). Achilles wypowiada wtedy zaskakujące słowa, 450:

νῦν αὐτέ σ' ἐρύσατο Φοῖβος Ἀπόλλων

teraz znów uratował cię Fojbos Apollon

Achilles zdaje się odnosić do sytuacji, która nie została przedstawiona wcześniej i która stanowi, jak zauważyliśmy wyżej za Andersenem, element pozornej tradycji. Wiele wskazuje przecież na to, że Hektor jest postacią obecną jedynie w *Iliadzie*, i Homer wpisuje go w ten sposób w epicką tradycję. W dość szczególnie zresztą sposób, sugerując sytuację analogiczną do tej opisywanej. Andersen dostrzega jednak również, że przedstawiana sytuacja wykazuje podobieństwo do sceny pojedynku Hektora z Diomedesem<sup>867</sup>. Wówczas uratował Trojanina nie tyle sam bóg Apollon, ile hełm będący darem tego boga (XI 296–367). Diomedes wykrzykuje za pokonanym Hektorem zbliżoną do Achillesowej naganę, zawierającą tę samą cytowaną formułę. Andersen uważa, że także w tym przypadku Homer nie może mieć na myśli żadnej konkretnej sytuacji z przeszłości. Sceny są podobnie skonstruowane: do ataku rusza wódz Trojan — w księdze XI prze do przodu, zabijając kolejnych Achajów (aristeja), zachęcając do ataku innych swoim przykładem, do samego po-

<sup>866</sup> KELLY 2006, 19 dostrzega jedynie związek imienia Thrasymedesa z imieniem syna adresata P 6 — Thrasymbulosa „in order to make it resonate with his *laudandus*”, uważając, że Pindar nawiązuje jedynie do Homera. Nieco inaczej widzi tę zbieżność NAGY 1990b, 207, zakładając związek tego z wersją *Aithiopydy*: „the very identity of our victor, Thrasuboulos... has been planned, presumably from birth onward, by virtue of his name to participate in this epic themes of the Antilokhos story”.

<sup>867</sup> ANDERSEN 1990, 35.



jedyńku dochodzi jednak z Odyseuszem w reakcji na śmierć kilku Trojan zabitych przez Diomedesa, w XX rusza do walki z Achillesem zmuszony do tego śmiercią swego najmłodszego brata Polydora. W XI grozę wprowadza wypowiedź Diomedesa przewidującego zagładę (345–348), w XX Hektor przechwala się, że zabije Achillea i pierwszy rzuca włócznią. W obu też scenach po wycofaniu się pokonanego Hektora z walki bohaterowie achajscy wykrzykują za nim podobną naganę, zawierającą wyzwiska, wspomnianą uwagę, że znów uratował go Apollon, że musi się w takim razie ciągle do tego boga modlić, także zapowiedź, że rozprawią się z Hektorem w przyszłości oraz chętnie się, że będą teraz mordować innych Trojan. W przypadku Diomedesa jest to jednak czcza przechwałka, ponieważ zaraz po tym eliminuje go z walki strzała Parysa.

Sytuacja śmiertelnego zagrożenia Hektora jawi się zatem w następującej sekwencji scen:

1. Hektor unika śmierci w spotkaniu z Diomedesem (*alter ego* Achillea), zamiast osobistego wsparcia boga ratunek przynosi mu hełm — dar Apollona. Mamy więc sytuację z dwoma surogatami — „zastępczy Achilles” i „zastępczy Apollon”.

2. Hektor unika śmierci w starciu z samym Achillesem — tu ratuje go osobiście Apollon, ale wcześniej Atena pomaga Achillesowi, zawracając dmuchnięciem włócznią Hektora.

3. W ostatecznym pojedynku Apollon opuszcza Hektora i Achilles zabija go z pomocą Ateny.

Pierwsze dwie sceny służą jako retardacja śmierci królewicza trojańskiego. Za pierwszym razem główny sprawca tego nieszczęścia jest zastąpiony innym młodym bohaterem. Za drugim razem odbiorca może się spodziewać, że już teraz śmierć spotka Hektora, ale ku jego zaskoczeniu to nie następuje. W trzeciej scenie opuszczenie Hektora przez strzegącego go boga stanowi za to wyraźny sygnał, że tym razem śmierć bohatera jest nieuchronna.

Neoanaliza dostrzegła podobieństwo ukształtowania niektórych scen z udziałem Diomedesa pod wpływem obecnej w tradycji sceny śmierci Achillea. Diomedes przechodzi całą drogę, którą pójdzie Achilles: nagana króla Agamemnona, która jednak nie doprowadza do kłótni, dokazywanie cudów odwagi w aristei (to po części przyszłe dokonania Achillea, a może po części przeszłe, nieobjęte akcją *Iliady*), jego starcie z bogiem Apollonem w czasie jego największych sukcesów zapowiadające złowróźnie śmierć Achillea, ale i jego zastępcy Patroklosa, wymiana zbroi z Glaukosem, uratowanie Nestora, gdzie stanowi odpowiednik dla innego „zastępcy” Achillea — Antilochosa, powtórzenie sytuacji konfliktu, który ponownie nie doszedł do skutku, a na koniec odniesienie rany eliminującej go z dalszej walki w księdze XI: trafienie w piętę strzałą Parysa jest analogiczne do śmierci Achillea.

Zauważmy, że sceny te układają się w czytelne sekwencje.

W czasie swojej aristei pierwszego dnia bitwy syn Tydeusa, gdy zabija kolejnych Trojan, zostaje dostrzeżony przez Eneasza (V 166–168). Ten udaje się do Pandara, namawiając go, by użył swojego łuku przeciwko Diomedesowi (170–178). Pandar skarży się, że wziął chyba swój łuk na próżno, gdyż nieskutecznie ranił z jego pomocą wcześniej Menealosa i Diomedesa, któremu przebił ramię (V 95–100). Rany tylko bardziej jeszcze ich rozjuszyły. Eneaszowi udaje się jednak przekonać Pandara, by ruszyli na Tydeidę na jego rydwanie. Ustalili, że powozić ma Eneasza, a atakować włócznią będzie Pandar (230–238). Widząc ich szarżę, Sthenelos doradza Diomedesowi cofnięcie się w głąb szyków achajskich, obawiając się, że przyjaciel zginie w starciu z tak potężnymi przeciwnikami (243–250). Syn Tydeusa odpowiada bohaterską przechwałką — nie umie okazywać strachu, przewiduje zwycięstwo i każe swojemu woźnicy zostawić w chwili walki ich wóz i pochwycić słynny zaprzęg Eneasza (251–273). Dramaturgia budowana jest podobnie jak w scenie ratowania Nestora, narrator bowiem po przydługiej wymianie zdań wraca do szybko nadciągających w ataku Trojan (274–275). Wywiązuje się walka: Pandar ostrzega Tydeidę i rzuca w niego włócznią, nie czyni mu jednak krzywdy. Z kolei odpowiada śmiertelnym rzutem Diomedes (276–296). Eneasza zeskakuje z rydwanu i stara się ochronić zwłoki towarzysza (297–302). Wówczas Diomedes trafia Eneasza kamieniem i powoduje jego omdlenie (297–310).

Narrator wprowadza teraz w typowy dla siebie sposób zdanie warunkowe, że śmierć dosięgnęłaby bohatera, gdyby nie pomoc udzielona mu — tym razem przez jego boską matkę, Afrodytę (311–312). Diomedes rani jednak boginię, lecz upuszczonego przez nią syna pochwycił Apollon, chowa go w ciemnej chmurze, czyniąc niewidocznym (344–346). Afrodyta ucieka na Olimp, a tam mimo dość groteskowej wymowy tej sceny pojawia się groźba wobec Tydeidy wypowiedziana przez pocieszającą boginię jej matkę Dione, 406–415:

νήπιος, οὐδὲ τὸ οἶδε κατὰ φρένα Τυδέος υἱὸς  
 ὅττι μάλ' οὐ δηναιὸς ὄς ἀθανάτοισι μάχηται,  
 οὐδέ τέ μιν παῖδες ποτὶ γούνασι παππάζουσιν  
 ἐλθόντ' ἐκ πολέμοιο καὶ αἰνῆς δηϊότητος.  
 Τὼ νῦν Τυδεΐδης, εἰ καὶ μάλα καρτερός ἐστι,  
 φραζέσθω μή τις οἱ ἀμείνων σείο μάχηται,  
 μὴ δὴν Αἰγιάλεια περίφρων Ἀδρηστήνη  
 ἐξ ὕπνου γούωσα φίλους οἰκίας ἐγειρή  
 κουρίδιον ποθέουσα πόσιν τὸν ἄριστον Ἀχαιῶν  
 ἰφθίμη ἄλοχος Διομήδεος ἵπποδάμοιο.

Głupi, nie uświadamia sobie tego syn Tydeusa,  
 że nie żyje długo ten, kto walczy z nieśmiertelnymi,  
 ani go dzieci [posadzone] na kolanach nie nazwą tatusiem,  
 gdy wróci z wojny i straszliwego boju.  
 Tak teraz Tydeida, nawet jeśli jest bardzo silny,  
 niech się ma na baczności, by ktoś silniejszy od niego nie stanął z nim do walki,  
 aby Aigialeja, roztropna córka Adrastosa,

swoim lamentem nie zbudziła ze snu swoich domowników,  
z tęsknoty miłosnej za ślubnym małżonkiem, najlepszym z Achajów,  
zaczyna małżonka Diomedesa, poskromiciela koni.

Tymczasem bohater stara się dopaść nieprzytomnego wroga. Trzykrotnie atakuje Eneasza chronionego przez Apollona, który każdorazowo odpycha tarczę Diomedesa. W końcu gdy bóg zakrzyknął na niego, że nie powinien walczyć z bogami, Diomedes pohamowuje się (V 432–444).

Αἰνεΐα δ' ἐπόρουσε βοῆν ἀγαθὸς Διομήδης,  
γινώσκων ὅ οἱ αὐτὸς ὑπείρεχε χεῖρας Ἀπόλλων·  
ἀλλ' ὃ γ' ἄρ' οὐδὲ θεὸν μέγαν ἄζετο, ἴετο δ' αἰεὶ  
Αἰνεΐαν κτεῖναι καὶ ἀπὸ κλυτὰ τεύχεα δῦσαι.  
Τρίς μὲν ἔπειτ' ἐπόρουσε κατακτάμεναι μενεαίνων,  
τρὶς δὲ οἱ ἐστυφέλιξε φαινήν ἄσπίδ' Ἀπόλλων·  
ἀλλ' ὅτε δὴ τὸ τέταρτον ἐπέσσυτο δαίμονι ἴσος,  
δεινὰ δ' ὁμοκλήσας προσέφη ἑκάεργος Ἀπόλλων·  
φράζεο Τυδείδη καὶ χάζεο, μηδὲ θεοῖσιν  
ἴσ' ἔθελε φρονέειν, ἐπεὶ οὐ ποτε φύλον ὁμοῖον  
ἀθανάτων τε θεῶν χαμαὶ ἐρχομένων τ' ἀνθρώπων.  
Ὅς φάτο, Τυδείδης δ' ἀνεχάζετο τυτθὸν ὀπίσσω  
μῆνιν ἀλευάμενος ἑκατηβόλου Ἀπόλλωνος.

Na Eneasza rzucił się Diomedes o głosie donośnym,  
mimo że poznawał, iż trzymał nad nim ręce [dla osłony] sam Apollon;  
ale nie czuł lęku zbożnego przed wielkim bogiem i atakował nieustannie,  
by zabić Eneasza i zdjąć z niego sławną zbroję.  
Trzykrotnie rzucał się na niego pałając żądzą zabicia go,  
trzykrotnie uderzał potężnie mu tarczę błyszczącą Apollon.  
Ale gdy czwarty raz przypuścił szturm równy bogu,  
groźnie zakrzyknął [na niego] i powiedział siejący śmierć Apollon:  
„Zastanów się, Tydeido, i wycofaj się, nie chciej z bogami  
równać się, ponieważ nie taki sam jest ród  
bogów nieśmiertelnych i ludzi chodzących po ziemi”.  
Tak powiedział, a Tydeida cofnął się nieco,  
starając się uniknąć gniewu (*mēnis*) trafiającego z oddali Apollona.

Scena jest kunsztowna, bardzo rozbudowana, z kilkoma retardacjami, w tym z przeniesieniem akcji na Olimp. Bohater wykazuje się odwagą i czynem, a niebezpieczeństwo ze strony Pandara i Eneasza nie wydaje się wielkie. Wypowiedź Dione wprowadza jednak nową jakość, która uaktywnia się w momencie jego konfrontacji z Apollonem. Niebezpieczeństwo grozi mu ze strony boga, który z pewnością jest silniejszy od niego. Na dodatek słuchacz pamięta, że zezwolenie Ateny na walkę z bogami odnosiło się jedynie do Afrodyty. Odbiorca przyjmuje jednak z ulgą, że zagrożenie jest krótkotrwałe: syn Tydeusa wycofuje się posłuszny boskiemu ostrzeżeniu. Słuchacz wie, że kara nie spotka Diomedesa, a za chwilę zyskuje pewność, gdyż bóg oddala się z pola bitwy, unosząc Eneasza.

Zagrozenie Diomedesa w tej scenie musi wydawac sie sluchaczowi realne, gdyz nastepuje bezposrednio po opowieści Dione o dawnych herosach, ktorzy przysporzyli bogom cierpienie. Opowieść tę konczy profetyczna grozba bogini, ze zona Diomedesa moze niedlugo oplakiwac smierc swego malzonka. Smierc Diomedesa podczas wojny trojanskiej nie zostala przekazana przez tradycje. To ostrzezenie odnosi sie zatem do kogos innego. Nie oznacza to koniecznie, ze w jakiejś innej wersji dotyczylo to kogos innego, np. Achillesa, lecz ze poeta, jakby straszac sluchacza, sugeruje rychla smierc Diomedesa, jednak w ogolnej wymowie sceny czyni aluzje do losu Achillesa, dla ktorego kontrast stanowi dokonanie Diomedesa. *Mēnis* — gniew Apollona obracal sie przeciw Achillesowi, dopełniajac jego role herosa. Nieprzypadkowo zatem Dione określa Diomedesa jako „najlepszego z Achajow”, tytullem przynalezny Achillesowi.

Takze trzykrotna proba ataku na Apollona moze miec duzo wieksze znaczenie — aluzji do smierci Achillesa.

Sytuacja powtarza sie bowiem w ksiedze XVI, kiedy to atakuje Troje Patroklos, trzykrotnie odpychany przez Apollona, ktory tez w koncu zakrzyknal na herosa w podobny sposob, XVI 698–711:

Ἐνθα κεν ὑπιπυλον Τροίην ἔλον υἷες Ἀχαιῶν  
 Πατρόκλου ὑπὸ χερσὶ, περὶ πρὸ γὰρ ἔγχεϊ θῦεν,  
 εἰ μὴ Ἀπόλλων Φοῖβος εὐδμήτου ἐπὶ πύργου  
 ἔσθη τῷ ὀλοᾷ φρονέων, Τρώεσσι δ' ἀρήγων.  
 Τρίς μὲν ἐπ' ἀγκῶνος βῆ τεῖχος ὑψηλοῖο  
 Πάτροκλος, τρίς δ' αὐτὸν ἀπεστυφέλιξεν Ἀπόλλων  
 χεῖρεσσ' ἀθανάτησι φαεινῇν ἀσπίδα νύσσων.  
 Ἄλλ' ὅτε δὴ τὸ τέταρτον ἐπέσσυτο δαίμονι ἴσος,  
 δεῖνὰ δ' ὁμοκλήσας ἔπεα πτερόεντα προσηύδα·  
 χάζεο διογενὲς Πατρόκλεες· οὐ νύ τοι αἴσα  
 σφ' ὑπὸ δουρὶ πόλιν πέρσαι Τρώων ἀγερώχων,  
 οὐδ' ὑπ' Ἀχιλλῆος, ὅς περ σέο πολλὸν ἀμείνων.  
 Ὡς φάτο, Πάτροκλος δ' ἀνεχάζετο πολλὸν ὀπίσσω  
 μῆνιν ἀλευάμενος ἑκατηβόλου Ἀπόλλωνος.

Wówczas synowie Achajów zajęliby Troję o wysokich bramach  
 rękami Patroklosa, który szalał na przedzie z włócznią,  
 gdyby Feb Apollon na pięknie zbudowanej wieży  
 nie stanął, zamysłając dla niego zgubę, a wspierając Trojan.  
 Trzykrotnie wchodził na blanki wysokiego muru  
 Patroklos, trzykrotnie uderzał go potężnie Apollon,  
 Ale gdy czwarty raz przypuścił szturm równy bogu,  
 groźnie zakrzyknął [na niego] i powiedział słowa skrzydlate:  
 „Wycofaj się, z boskiego rodu Patroklosie, nie twoje to przeznaczenie —  
 zdobycie włócznią miasta walecznych Trojan,  
 ani Achillesa, który daleko lepszy od ciebie”.  
 Tak powiedział, a Patroklos cofnął się mocno,  
 starając się uniknąć gniewu (*mēnis*) trafiającego z oddali Apollona.

Patroklos również w bojażni wycofał się (i to nawet daleko πολλὸν ὀπίσσω, a nie trochę jak Diomedes τυτθὸν ὀπίσσω), lecz to nie uchroniło go od gniewu Apollona. Diomedes uniknął śmierci mimo ataku na boga, w oczach odbiorcy wiąże się to z prezentowaniem przez Diomedesa postawy lojalności i posłuszeństwa: wobec władcy i wobec bogów. Patroklos mimo tego, ile dokonał, i mimo że przstraszył się głosu boga, zginął. Konflikt Diomedesa z Apollonem stanowi antycypację trzykrotnego natarcia Patroklosa odpychanego przez Apollona od murów Troi. Tu również okrzyk boga powstrzymuje herosa od czwartej próby, inna jest jednak reakcja Patroklosa — wycofuje się w przerażeniu. Podobieństwo tych scen, chociaż opatrzonych kontrastującym rozwiązaniem, jest wyraźne. Paralela ta sama w sobie nic nie wnosi jednak do treści *Iliady*. Jeżeli ktoś nawet, śledząc koleje Patroklosa, ma w pamięci scenę z aristei Diomedesa, porównanie obu niewielki ma dla niego pożytek: ambiwalentność postępowania boga jest dość niejasna, nie mniej mętnie przedstawia się kontrast obu herosów.

Słuchacz nie porównuje spotkań Patroklosa i Diomedesa z Apollonem, bo nie ma też na to czasu. W obu przypadkach raczej porównuje przedstawianą sytuację z tą znaną sobie z tradycji reprezentowanej przez *Aithiopidę*. W Cyklu ofiarą gniewu Apollona ma bowiem paść przede wszystkim Achilles. Również na treść *Iliady* składa się zagadnienie wzajemnego dopełniania się gniewu herosa Achillesa i boga Apollona. Straszne skutki obu tych gniewów zapowiada początek księgi I. Obie sceny stanowią zatem preludium do ostatecznej rozgrywki między tym herosem a tym bogiem. Poeta stopniuje napięcie wywołane analogiami do znanej słuchaczowi sceny starcia Achillesa z Apollonem. Za pierwszym razem obawa słuchacza jest krótkotrwała, a łagodne zakończenie sporu daje odbiorcy świadomość różnicy charakterów i postępowania Diomedesa i Achillesa. Drugim razem lęk słuchacza o Patroklosa łączy się już z przeżywaniem bliskiej zagłady Achillesa. To, co wydaje się odległe w historii Diomedesa, nadciąga z pełną grozą w historii Patroklosa, zwłaszcza że bezpośrednią kontynuacją tej sceny jest scena śmierci Patroklosa.

Tu powtórzone zostało trzykrotne uderzanie Patroklosa na wroga, któremu po czwartej próbie nałożona została tama przez interwencję Apollona przynoszącą bohaterowi śmierć, XVI 784–787:

τρὶς μὲν ἔπειτ' ἐπόρουσε θεῶ ἀτάλαντος Ἄρηϊ  
 σμερδαλέα ἰάχων, τρὶς δ' ἐννέα φῶτας ἔπεφνεν.  
 Ἄλλ' ὅτε δὴ τὸ τέταρτον ἐπέσσυτο δαίμων Ἴσος,  
 ἔνθ' ἄρα τοι Πάτροκλε φάνη βίότοιο τελευτή

Trzykrotnie rzucił się na niego Aresowi szybkiemu podobny  
 wrzeszcząc straszliwie, trzykrotnie dziewięciu mężów zabijał.  
 Ale gdy czwarty raz przypuścił szturm równy bogu,  
 wtedy nastał dla ciebie, Patroklosie, kres życia

Obie sceny nawiązują zatem do tej samej sytuacji. Słuchacz w ich trakcie wraca myślami do śmierci Achillesa. Przygnębienie słuchacza reagującego na śmierć Patroklosa pogłębia świadomość, że identyczny los czeka Achillesa. Wątpliwości, czy trzykrotne atakowanie Apollona mogło być czytelnym znakiem nawiązania do ostatniej walki Achillesa, rozwiewać powinno użycie w *Iliadzie* tego samego zestawu formuł (w modalnym kształcie) w czasie pierwszego pojedynku Achillesa z Hektorem, XX 445–447:

τρὶς μὲν ἔπειτ' ἐπόρουσε ποδάρκης δῖος Ἀχιλλεύς  
ἔγχεϊ χαλκείῳ, τρὶς δ' ἠέρα τύψε βαθεΐαν.  
Ἄλλ' ὅτε δὴ τὸ τέταρτον ἐπέσσυτο δαίμωνι ἴσος

Trzykrotnie rzucił się na niego szybko nogi boski Achilles  
z włócznią spiszową, trzykrotnie wbił ją w gęstą mgłę.  
Ale gdy czwarty raz przypuścił szturm równy bogu...

Mamy zatem ponownie układ trzech scen nie tyle zapowiadających śmierć Achillesa, ile swoją konstrukcją przypominających słuchaczom o niej. Pojawia się ta sama gradacja. Za pierwszym razem nic się bohaterowi nie dzieje, za drugim bohater ginie. Specyfika konstrukcji *Iliady* powoduje, że za trzecim razem, gdy bohaterem jest już sam Achilles, bohater wychodzi bez szwanku, gdyż pokazanie jego śmierci celowo nie miało znaleźć się w narracji pieśni. Takie ukształtowanie sceny znajdujemy tylko w tych trzech przypadkach, wyraźnie zależnych nie tyle od siebie, ile od pierwowzoru, do którego się odnoszą. Najpierw rolę Achillesa odgrywa rywalizujący z nim Diomedes, następnie najbardziej mu przyjazny Patroklos, który upodabnia się do niego, wdzierając jego zbroję.

Ta ostatnia scena, w której pojawia się sam Pelida, stanowi także drugie ogniwo we wspomnianym wcześniej układzie trzech scen konfliktu Achillesa z Hektorem. Z naszej perspektywy poeta zdaje się wikłać w swoich aluzjach lub nie stosować ich wcale, a tylko swobodnie modelować swój materiał według różnych wzorów. Nakładanie się na siebie układów scen nie zaciemnia jednak obrazu, lecz zachowuje swoją wyrazistość. Pieśniarz, komponując te sceny, łączy elementy różnych rozwiązań, ale pozostawia czytelne sygnały nawiązań do scen spoza swojej pieśni, by prowokować nastrój grozy u odbiorców.

Po scenie pojedynku Diomedesa z Hektorem, przedstawionej analogicznie do sceny pierwszego pojedynku Achillesa z tymże synem Priama, następuje zadziwiający zwrot akcji. Diomedes zgodnie z tym, co wykrzyczał za uciekającym Hektorem (podobnie jak Achilles w swojej scenie), zabiera się za mordowanie innych Trojan. Zabija Pajona i w tym momencie, z ukrycia strzelając z łuku, trafia go Paris, XI 369–379:

αὐτὰρ Ἀλέξανδρος Ἑλένης πόσις ἠϊκόμοιο  
Τυδείδῃ ἔπι τόξα τιταίνεται ποίμενι λαῶν,  
στήλην κεκλιμένος ἀνδροκμήτῳ ἐπὶ τύμβῳ

Ἴλου Δαρδανίδαο, παλαιοῦ δημογέροντος.  
 Ἦτοι ὁ μὲν θώρηκα Ἀγαστρόφου ἰφθίμιοιο  
 αἴνυτ' ἀπὸ στήθεσφι παναίολον ἄσπίδα τ' ὤμων  
 καὶ κόρυθα βριαρῆν· ὁ δὲ τόξου πῆξυν ἄνελκε  
 καὶ βάλεν, οὐδ' ἄρα μιν ἄλιον βέλος ἔκφυγε χειρός,  
 ταρσὸν δεξιτεροῖο ποδός· διὰ δ' ἄμπερὲς ἰὸς  
 ἐν γαίῃ κατέπηκτο· ὁ δὲ μάλα ἠδὺν γελάσσας  
 ἐκ λόχου ἀμπήδησε καὶ εὐχόμενος ἔπος ἠΐδα·

Ale Aleksander, mąż pięknowiącej Heleny,  
 napiął łuk [celując] w syna Tydeusa, przywódcę wojsk,  
 oparty o stelę przy grobie usypanym przez ludzi  
 Ilosa, syna Dardanosa, pradawnego starca rządzącego ludem.  
 Kiedy ten z mocarnego Agastrofosa pancerz  
 zdzierał z piersi, błyszczącą tarczę z barków  
 a ciężki hełm [z głowy], tamten nie na próżno wypuścił w niego pocisk z ręki  
 i trafił w śródstopie [?] prawej nogi; strzała na wylot przeszła  
 i wbiła się w ziemię, a ten [Parys] ogromnie się ciesząc  
 wyskoczył z zasadzki i chełpiąc się to powiedział

Strzała Parysa rani Diomedesa w stopę, co wydaje się wyraźnym odwołaniem do spowodowania śmierci Achillesa<sup>868</sup>. Jest wysoce prawdopodobne, że także inne detale nawiązują do tamtego wydarzenia, przede wszystkim zaczajenie się na Diomedesa w zasadzce. Dzięki anamnezie pieśniarz wywoływać musiał w tej chwili nastrój grozy i nagły lęk o los bohatera. W charakterystyczny dla siebie sposób z kolei redukuje tę grozę, nadając wszystkim tradycyjnym elementom tej sceny własną interpretację. Parys mógł chełpić się także wówczas, gdy trafił Achillesa, ale teraz wyraża żal, że nie trafił go w bok brzucha, który odsłaniała tarcza (381)<sup>869</sup>. Sam zatem przyznaje się do nieskuteczności swego ataku. Parys porównuje też lęk Trojan przed Diomedesem do lęku kóz przed lwem (383). W rozdziale II zauważyliśmy, że z lwem identyfikowany jest przede wszystkim Achilles, a Diomedes jako lew gra jego rolę.

Z kolei Diomedes rzuca Parysowi słowa pełne pogardy, określając jego czyn jako niemęski, gdyż korzystał z łuku i z ukrycia — takie działanie ocenia zatem Homer jako naganne, bo nieodpowiednie dla herosa. Zaręcza również, że rana jest zupełnie niegroźna. Przepowiada też Parysowi śmierć, lecz w jakże symptomatyczny sposób, XI 390–392:

<sup>868</sup> Tęgo zdania są VON DER MÜHLL 1952, 195–196; ERBSE 1961, 175–176; KAKRIDIS 1961, 293; FENIK 1968, 94–95; HEUBECK 1974, 46; BURGESS 1995, 239–240; NICKEL 2002, 224–225.

<sup>869</sup> Jest to częste miejsce, gdzie wojownicy homeryccy otrzymują śmiertelną ranę. Wynikało to z kształtu tarczy naciągniętej na pręty u góry i u dołu, wobec czego w środku tworzyło się jakby łukowate wcięcie. Wojownik nieustannie przesuwał się w lewo lub w prawo, chroniąc się za tarczą, co powodowało, że chowając się z jednej strony, wystawiał na cios swój bok z drugiej. Jeżeli nie zdążył się przemieścić, można go było wtedy zaskoczyć.

Κωφὸν γὰρ βέλως ἀνδρὸς ἀνάκτιδος οὐτιδανοῖο.  
ἦ τ' ἄλλως ὑπ' ἐμεῖο, καὶ εἴ κ' ὀλίγον περ ἐπαύρη,  
ὄξυ βέλως πέλεται, καὶ ἀκήριον αἶψα τίθησι.

Lekki jest bowiem pocisk męża bez siły i nikczemnego.  
Zaprawdę inaczej [wyleci] z mojej [ręki], nawet gdyby nieznacznie [cię] zadrasnął,  
pocisk stanie się ostry i szybko zada śmierć.

Diomedes czyni wyraźną aluzję do irracjonalnej śmierci Achillesa. Jego niewielka rana zadana czy to w stopę, czy to w jej okolice w zwyczajnych okolicznościach nie może być natychmiast groźna dla życia. Homer racjonalizuje całą historię, nadając jej jeszcze wymiar etyczny, wyrażający się krytyką tchórzliwego w jego pojęciu czynu Aleksandra.

Ta scena w ocenie neoanalizy stanowi kopię tej, w której śmierć dosięga Achillesa. Można powiedzieć, że stanowi co najwyżej jej wariację, bo brak współdziałania Parysa z Apollonem oraz jego strzał nie czyni znaczącej szkody herosowi, zmuszając go jedynie do wycofania się z walki. Niemniej Diomedes już do prawdziwej walki nie wraca, trafienie Parysa eliminuje go z bitwy. Podobnie jak w sekwencji scen nawiązujących do ratowania Nestora w pierwszym przedstawieniu odesłania są wyrazistsze, tyle że w miejsce jego syna pojawia się inny bohater — Diomedes. Homer celowo unika tak bezpośredniego podobieństwa, by w odpowiednich scenach występować mieli właśnie ci bohaterowie, którzy grają główne role we wzorach oryginału, czyli Antilochos i Achilles. Pojawiają się oni w kolejnej odsłonie sekwencji, jednak wtedy scena nie jest już tak dokładnie odwzorowywana. Nie zdarza się również to, co słuchacz mógłby przewidzieć, lecz dzieje się właśnie odwrotnie — Antilochos zostaje uratowany przez brata, a Achillesowi wymyka się Hektor. Dopiero w trzeciej odsłonie dochodzi do skutku, jakiego wymaga wypełnienie schematu fabuły<sup>870</sup>.

Scena, w której Diomedes „przeżywa” śmierć Achillesa, ma również swoją kontynuację. Jest nią oczywiście scena śmierci Patroklosa. Obaj bohaterowie zostają zabici, atakując Troję, podczas pościgu uciekających w panice Trojan. Obaj też giną w tym samym miejscu — przy Skajskiej Bramie. Do przedstawienia tego wydarzenia pieśniarz wykorzystuje te elementy, które pominął w scenie zranienia Diomedesa. Przede wszystkim pojawia się współudział boga Apollona w zadaniu śmierci. Scena ta jest poprzedzona przedstawieniem szczytu heroicznego osiągnięcia Patroklosa, który trzykrotnie atakował Trojan, za każdym razem kładąc trupem dziewięć-

<sup>870</sup> ERBSE 1961, 175–176 i (w mniejszym stopniu) FENIK 1968, 94–95, 234 podważają to nawiązanie, wskazując na to, że Diomedes był także wcześniej raniony strzałą Pandara (V 95–100). Mielibyśmy więc do czynienia tylko z modalną sceną typową. Tamto wcześniejsze zranienie, które okazało się niegroźne, w modelu sekwencji scen, w którym pierwsze niebezpieczeństwo zostaje zażegnane, a analogicznie przedstawione następne kończy się źle dla bohatera, rzutowało zapewne na odbiór ranienia Diomedesa w księdze XI. Tym razem rzeczywicie potyczka kończy się źle dla herosa, ale nie jest to jednak jego śmierć, raczej namiastka śmierci. Odgrywa więc rolę pośrednią w przedstawianej sekwencji zdarzeń nawiązujących do śmierci Achillesa.



ciu z nich. Odbrymiewa w uszach odbiorcy groza, gdy niewiele wersów wcześniej Patroklos trzykrotnie atakował Apollona. Teraz przy czwartej próbie podejmowanej przez bohatera bóg już nie ostrzega, tylko przechodzi do działania, XVI 787–793:

ἐνθ' ἄρα τοι Πάτροκλε φάνη βίότιοι τελευτή·  
 ἦντετο γὰρ τοι Φοῖβος ἐνὶ κρατερῇ ὑσμίνῃ  
 δεινός· ὁ μὲν τὸν ἰόντα κατὰ κλόνον οὐκ ἐνόησεν,  
 ἠέρι γὰρ πολλῇ κεκαλυμμένος ἀντεβόλησε·  
 στή δ' ὀπιθεν, πλῆξεν δὲ μετάφρενον εὐρέε τ' ὤμῳ  
 χεῖρὶ καταπρηνεῖ, στρεφεδίνηθεν δὲ οἱ ὄσσε.  
 Τοῦ δ' ἀπὸ μὲν κρατὸς κυνέην βάλε Φοῖβος Ἀπόλλων

Wtedy nastał dla ciebie, Patroklosie, kres życia:  
 ponieważ spotkał cię pośrodku ciężkich zmagañ Fojbos  
 straszny, a ten [Patroklos] w zamieszaniu bitewnym nie poznał idącego,  
 bo gęstą mgłą przykryty szedł na spotkanie;  
 stanął z tyłu i uderzył w miejsce pomiędzy łopatkami  
 ręką skierowaną do dołu, a temu obróciły się oczy.  
 Z głowy strącił mu hełm Fojbos Apollon

Następnie spadają na ziemię kolejne części uzbrojenia, a potem do bezbronnego i oszołomionego zakrada się od tyłu Euforbos i zadaje mu cios w to samo miejsce między łopatkami, w które uderzył Apollon (806–808). Euforbos wycofał się w szeregi trojańskie, a wtedy Patroklosa dopada Hektor, rzuca włócznią i trafia w bok brzucha (818–821). Patroklos pada, lecz zanim umrze, przepowiada jeszcze śmierć chępiącemu się swym zwycięstwem Hektorowi (844–857).

Śmierć Patroklosa stanowi więc finał sekwencji nawiązującej do „ratowania Nestora”, sekwencji pojedynku z Hektorem zawierającej trzykrotny atak na Apollona<sup>871</sup> oraz sekwencji nawiązującej do śmierci Achillesa. W tej scenie kumulują się cały tragizm i napięcie zgromadzone w poprzedzających ją przypomnieniach słuchaczowi znanego zestawu faktów<sup>872</sup>. Pieśniarz jednak zwodził przez cały czas odbiorców: najpierw sugeruje im jedno, a po chwili odstępkuje od tego, kreując inne rozwiązanie. Nieustannie jednak powraca w kolejnych odsłonach do wątku istotnego dla ich oczekiwań. To, co ukazuje ostatecznie, nie jest tym, co stanowiłoby esen-

<sup>871</sup> Ta jedna sekwencja ma jeszcze swoją kontynuację w scenach pojedynku Achillesa z Hektorem.

<sup>872</sup> RENEHAN 1987, 109 uważa, że śmierć Patroklosa nie może być uznana za w pełni heroiczną, ponieważ bohater ucieka, kiedy otrzymuje śmiertelny cios. KYRIAKOU 2001, 257 zaznacza jednak, że ten odwrót jest następstwem zamroczenia wywołanego uderzeniem Apollona (XVI 788–815). Myśl Kyriakou można by rozwinąć. Śmierć Patroklosa wbrew formalnemu stanowisku Renehana ma w sobie patos heroizmu, na co wskazuje cała sekwencja zdarzeń ją poprzedzających: 1) sukcesy militarne herosa: i ilościowe (3 × 9 zabitych wrogów), i jakościowe (siła ataku na Kebrionesa, którego po uderzeniu oczy wypadają na ziemię); 2) „zdradziecki” atak od tyłu Euforbosa; 3) śmiertelny cios Hektora od przodu, a nie w plecy uciekającemu wojownikowi. Wycofanie się Patroklosa po pchnięciu włócznią Euforbosa, będącym bezpośrednim następstwem interwencji Apollona, stanowi powtórzenie motywu wycofania się bohatera przed tym bogiem spod murów Troi (XVI 710–711).

cję samego utworu. Innymi słowy, kluczowa dla utworu scena śmierci Patroklosa nie jest sama istotą przekazu. Wcześniejsze sceny dzięki nawiązaniom do scen znanych z tradycji zyskiwały na dramatyzmie, wykorzystywanym w grze grozy i ulgi, ale w nie mniejszym stopniu przygotowywały dramaturgię tego, co ma nastąpić.

W *Patrokleidzie* trzykrotne atakowanie Apollona wprowadza sytuację zagrożenia życia bohatera, ale jego odstępianie od szturmowania wprowadza ulgę, jak się okazuje chwilową. Decydując się na przedstawienie samej sceny śmierci, poeta wraca do tego samego wprowadzenia grozy trzykrotnością ataku. Teraz poeta już bez zbędnej retardacji przechodzi do opisu śmierci. Nawiązanie do śmierci Achillesa w tym opisie nie służy już piętreniu nastroju grozy. Nie świadczy też o braku umiejętności oryginalnego rozwiązania tego tematu. Odwołanie do tradycji śmierci Achillesa służy identyfikacji Patroklosa z wysyłającym go do walki przyjacielem. Słuchacz słyszy o śmierci Patroklosa, ale ma przed oczami śmierć Achillesa albo raczej uświadamia sobie, że taka właśnie śmierć osiągnie głównego bohatera, który pozostaje teraz poza narracją. Poeta od początku nie zamierzał przedstawiać śmierci swego głównego bohatera, ale nie dlatego, żeby chciał jakoś uniknąć tego przykrego tematu. Wręcz przeciwnie, nieustannie o niej mówi i wraca do niej. W rozdziale I określiliśmy śmierć Achillesa jako punkt, do którego zmierza akcja utworu, aby go nigdy nie osiągnąć. Teraz możemy wyjaśnić, dlaczego taki plan założył sobie poeta. W toku narracji ta scena jest wielokrotnie i na różne sposoby przywoływana i najpełniej przeżywana, gdy przedstawiana jest śmierć występującego jako drugi Achilles Patroklosa.

Jeżeli wziąć pod uwagę konstrukcję pierścieniową całego dzieła, śmierć Patroklosa przypada na środek trzeciego dnia bitwy. Jest to zarazem dziewiąty dzień rzeczywistej akcji *Iliady*, jak i dwudziesty piąty dzień łącznie wszystkich dni, o których mówi się w eposie. Jeżeli odpowiednio dzień siedemnasty według pierwszej numeracji, a pięćdziesiąty według drugiej stanowią oczekiwane zakończenie utworu, czyli dzień śmierci Achillesa po rozpoczęciu na nowo walk po pogrzebie Hektora, moment śmierci Patroklosa stanowi dokładnie środek całej narracji. Wilamowitz zgodnie z regułami dzieła literackiego zakładał, że *Iliada* w pierwotnym kształcie musiała zawierać na końcu przedstawienie śmierci głównego bohatera, która jest tylokrotnie zapowiadana. Okazuje się, że w dziele oralnym, jakim jest nasza *Iliada*, obowiązują zupełnie inne reguły konstruowania utworu. To, co najważniejsze, jest przedstawione w samym środku. Oczywiście nie można było tego zrobić, umieszczając śmierć głównego bohatera w połowie narracji pieśni, dlatego w jego miejsce zobrazowana jest śmierć tego, kto odgrywa rolę jego dublera. W *Ringkomposition* akcja zatacza krąg, na końcu nawiązując w odwrotnej kolejności do tego, co było na początku, dokonując zarazem odwrócenia znaczeń. Punkt środkowy, a jest nim śmierć Patroklosa, stanowi punkt kulminacyjny akcji, będący zarazem zapowiedzią, jak też urealnieniem tego, co stanie się już poza narracją utworu<sup>873</sup>.

<sup>873</sup> Analogiczną sytuację przedstawia THALMANN 1984, 13–14, analizując konstrukcję pierścieniową w *Theog.* 137–158, gdzie po narodzinach Kronosa następuje dygresja o Cyklopach i Stu-

Do wzorowania się przy kreacji sceny śmierci Patroklosa na scenie śmierci Achillesa zgłaszano wiele zastrzeżeń, głównie zmierzających do konkluzji, że wobec obecności wielu dodatkowych elementów, dla których trudno znaleźć odpowiednik w rekonstruowanej scenie *Aithiopydy* (zwłaszcza dla roli Euforbosa), mamy do czynienia ze swobodną kreacją sceny złożonej z tradycyjnych elementów. Na rolę Euforbosa i inne niepasujące do układanki elementy należy spojrzeć inaczej. Poeta tak jak stara się pobudzić u słuchaczy wspomnienie znanych im z tradycji scen z wymienianych już powodów, tak samo stara się każdorazowo odejść od pierwowzorów. Tam gdzie najbardziej przypominają one pierwowzór, nie występują te same postaci, tam gdzie występują oryginalne postaci — przypominają go mniej. W najważniejszej scenie identyfikacja Patroklosa z Achillem jest największa z możliwych, poeta próbuje jednak odróżnić go od swojego wzoru, nie oddalając się od niego zbyt daleko. Aluzja nie może być natrętna. Patroklos jest nie tylko kopią Achillesa, ale również osobną postacią o zindywidualizowanym rysunku. Zmiany w strukturze sceny mają służyć jego uniezależnieniu. To uniezależnienie stara się poeta zaznaczyć od samego początku, gdy Patroklos wchodzi na scenę jako drugi Achilles. Kiedy pojawia się na polu walki w zbroi Achillesa, cały podstęp z tym związany okazuje się nieskuteczny: w pierwszej chwili Trojanie ulegają iluzji, że mają do czynienia z Pelidą (XVI 280–282), ale Glaukos, odpowiadając na pytanie Sarpedona, kim jest ten wojownik (423–425), zdradza wiedzę, że jest to Patroklos (543)<sup>874</sup>.

Dla wyrazistszego ukazania naszego stanowiska potrzebne jest chyba dokładniejsze przedstawienie stanu dyskusji w nauce w interpretacji sceny śmierci Patroklosa. Do niedawna powszechnie przyjmowana była czysto neoanalityczna propozycja Mühlensteina, uznającego, że na pierwszy rzut oka zbędna dla rozwoju akcji postać Euforbosa została tam wprowadzona jako dubel dla Parysa<sup>875</sup>. Cała scena

---

rękich. Ma ona istotne znaczenie zapowiedzi wypadków przyszłych pozbawienia Kronosa władzy przez Dzeusa przy ich współdziałaniu, a najczytelniejsza aluzja do tego, mówiąca o darowaniu Dzeusowi piorunu przez Cyklopów, znajduje się w samym środku passusu (w. 141). „Hesiod thus hints at the real significance of Kronos’s overthrow of Ouranos by letting us glimpse the ultimate consequences of that act — not merely Kronos’s own punishment, but what is far more important, the ultimate supremacy of Zeus”. Podobnie w analizowanym przez tego badacza (s. 17–18) passusie XVI 364–393, gdzie przedstawiony jest z zastosowaniem *ring composition* opis ataku Patroklosa i pokonywania rowu przez jego rydwan i zaprzęgi wycofujących się w popłochu Hektora i Trojan, informacja umieszczona w samym środku tej konstrukcji (w. 373–376) mówi o tym, do czego to zmierza — do rozproszenia Trojan i ich panicznej ucieczki w kierunku miasta.

<sup>874</sup> JANKO 1992, 310–311 uważa, że we wcześniejszych pieśniach zamiana zbroi służyła jako odstrasżające wroga przebranie, tak jak to sugerował Patroklosowi Nestor, ale motyw ten nie został w utworze rozwinięty. Pieśniarz miał ku temu istotne powody: sprzeciwiałoby się to etosowi heroicznemu, ponieważ uzyskanie chwały zależy od rozpoznania wojownika przez innych; byłoby to też ujmą dla Hektora, gdyby zabił Patroklosa, mylnie sądząc, że zabija Achillesa.

<sup>875</sup> MÜHLENSTEIN 1972. Aprobataj tej koncepcji wyrazili: VAN THIEL 1982, 416; BURKERT 1987, 47; EDWARDS 1991, 18; JANKO 1992, 410, 414; BALDICK 1994, 81; DOWDEN 1996, 47–61; SCODEL 2002, 96; WEST 2003, 5.

stanowi podwójne naśladownictwo: sceny śmierci Achillesa, gdy cios Patrokłowski zadaje Euforbos, i sceny śmierci Antilochosa, gdy cios zadaje mu Hektor. Patroklos miałby więc występować w podwójnej roli Achillesa i Antilochosa. Słabości tej koncepcji można upatrywać nie tylko w tym, że jeden bohater miałby występować w dwóch rolach, lecz także w tym, że decydujące rozwiązanie nawiązywałoby do sceny o mniejszym znaczeniu, skoro to Hektor zadaje cios śmiertelny. Zalet tej koncepcji upatrywano w rozpoznaniu paralelnego do Parysa wizerunku Euforbosa. Przedstawiony jest jako wyprzedzający wszystkich Trojan w umiejętności rzutu włócznią, powożeniu końmi i szybkości nóg (XVI 806–815). Zdaniem Mühlensteina nawiązuje to do znanego z tradycji pokonania przez Parysa swoich braci w zawodach sportowych, gdy bezimiennie powrócił do Troi z wygnania na górze Idzie. Do tego okresu młodości Parysa, który spędził jako pasterz, nawiązywać ma z kolei imię Euforbosa znaczące według tego badacza „zasobny w pastwiska”<sup>876</sup>. Euforbos ginie też z ręki Menelaosa, czyli rywala Parysa. W scenie zabójstwa wydaje się też istotne akcentowanie przez Homera urody jego włosów, które splamiły się krwią (XVII 50–52).

Nickel wykazał, jak wątle w rzeczywistości są przesłanki tak popularnej tezy<sup>877</sup>. Euforbos wcale tak dobrze nie odpowiada Parysowi (jego bronią jest łuk, a nie włócznia; wcale nie jest przedstawiony jako ulubieniec Afrodyty; krucze są podstawy do odbioru aluzji do zwycięstwa Parysa w zawodach sportowych)<sup>878</sup>. Nickel proponuje w zamian inne uwarunkowanie opisu postaci Euforbosa, z pozoru sądząc, niewiarygodne, twierdzi, że reprezentuje on postać samego Achillesa<sup>879</sup>. Euforbos realizuje nie tylko zapowiedź śmierci Achillesa, lecz także to, że Achilles

<sup>876</sup> Wzmacniać tę tezę mają etymologie imienia ojca Patroklosa — Menojtios od οἶτον ἔμεινε w analogii do Antilochosa, który „czekał na śmierć” oraz samego Patroklosa od πατρὸς ἔκλυε również w nawiązaniu do tego bohatera, który „usłyszał ojca”. Dowolność tych etymologii jest oczywista, cf. KELLY 2006, 7–8. Co do Patroklosa, to dużo lepiej uzasadniona jest, wspomniana już w rozdziale poprzednim, etymologia „sława ojców/przodków” proponowana przez NAGYA 1999, 111–115.

<sup>877</sup> NICKEL 2002.

<sup>878</sup> NICKEL 2002, 218–221 eksponuje argument, że źródła do obrazu Parysa-pasterza i związanych z tym wydarzeń: snu Hekabe, porzucenia Parysa, prowadzenia przez niego pasterskiego życia oraz zwycięstwa nad braćmi w igrzyskach zorganizowanych na jego cześć, są późne (najwcześniejsze z V w. p.n.e.), wobec czego nie należy im ufać. Mogą one bowiem stanowić posthomeryckie rozwinięcie tematu Parysa. Ten sam argument stosuje w swoich rozważaniach KELLY 2006, a próbuje go ALLAN 2005. W mojej opinii jest to argument przeceniany, a niestety traktowany jako dowód. Wiadomo, że tragicy opierali się na tematach poematów cyklicznych. Brak wzmianki o młodości Parysa w streszczeniu *Kypriów* jest łatwo wytłumaczalny. Informacje o tym mogły się pojawiać w innych pieśniach Cyklu Wojny Trojańskiej na zasadzie dygresji, a nie opisywanych epizodów. W streszczanych przez Proklosa *Kypriach* na taki epizod nie byłoby miejsca. Kolejność zdarzeń: po ślubie Peleusa i Tettydy oraz sporze bogiń, jaki na nim zaistniał, musi nastąpić scena sądu Parysa. Kim on jest i jak znalazł się w obecnych okolicznościach mogło pojawić się w tej pieśni tylko jako dodatkowe wyjaśnienie.

<sup>879</sup> Postacią dublującą Achillesa jest także według RABELA 1991 pomniejszy wojownik trojański Hippothoos (XVII 288–303). NICKEL 2002, 225–228 akceptuje tę propozycję i dodaje jeszcze do dubli Achillesa postać Euchenora zabitego przez Parysa (XIII 663–670). Krytycznie ocenia go ALLAN 2005, 3: „The argument is certainly neat, but it seems to me that the parallels between Eu-

niejako sam ją sobie zadaje, angażując się świadomie w naznaczony przeznaczeniem ciąg zdarzeń. Intrygującą paralełę dostrzega Nickel w mierzeniu przez Pelidę włócznią w Hektora ubranego w jego zbroję, kiedy również zadaje jakby śmierć samemu sobie, skoro świadom jest nieuchronnej konsekwencji tego czynu — rychłej śmierci własnej<sup>880</sup>. Podobnie dzieje się, gdy Euforbos uderza w Patroklosa pozbawionego przez Apollona zbroi Achillesa. Charakterystyka Euforbosa lepiej też odpowiada wzorcowi Pelidy.

Również Allan nie zgadza się na identyfikowanie postaci Euforbosa z Parysem. Akcentowanie jednak *quasi*-samobójstwa Achillesa oznacza pominięcie udziału Patroklosa w odpowiedzialności za swoją śmierć, kiedy nie posłuchał przykazań Achillesa, goniąc Trojan i ich sprzymierzeńców pod mury Troi (XVI 684–687)<sup>881</sup>. W ocenie Allana funkcja Euforbosa polega na zakwestionowaniu umiejętności militarnych Hektora (działa więc podobnie jak jego brat Polydamas). Hektor przedstawiany jest dzięki czynowi Euforbosa nie tyle jako zabójca Patroklosa, ile jako ten, który zdarł z niego zbroję Achillesa. W opinii Dzeusa wszedł w jej posiadanie οὐ κατὰ κόσμον ‘w sposób nieprawidłowy’, dlatego że osoba, z której ją zdjął, nie była prawnym posiadaczem tej cudownej zbroi<sup>882</sup>. Przywłaszcza więc sobie coś, na co nie zasłużył. Można powiedzieć, że Homer przed uśmierceniem Hektora sugeruje, że on sam jest sobie winien. Winą Hektora nie jest jednak zabicie Patroklosa, lecz posiadanie zbroi Pelidy. Według Allana wszystkie zaangażowane w scenę postaci pełnią swoją istotną funkcję w przebiegu akcji — Euforbos w żaden sposób nie może być zakwalifikowany jako zbędny naddatek. Dlatego traktowanie go jako dubla dla innych postaci sprawia, że uchodzi uwagi jego znaczenie i rola.

Różnice między przedstawieniem śmierci Patroklosa w *Iliadzie* a tym, co wiemy o śmierci Achillesa, każą więc sądzić, że nie mamy do czynienia z uzależnieniem konstrukcji obrazu, lecz ze swobodą kreacji sceny wykorzystującej częściowo te same elementy do przedstawienia sytuacji paralelnej<sup>883</sup>. Te różnice to przede wszystkim śmierć Patroklosa od włóczni, podczas gdy Achilles miał zginąć od strzały lub strzał z łuku Parysa, oraz zadanie mu rany przez Euforbosa, które poprzedza śmiertelny atak Hektora. Koniec końców Allan nie wyklucza tego, że Homer mógł kopiować lub czynić aluzję do innej sceny po to, by „pobudzić u publiczności myśl o tych przyszłych wydarzeniach”, lecz jest to raczej mało prawdopodobne<sup>884</sup>.

Jeżeli jednak zauważamy funkcjonowanie modelu łączenia scen w sekwencje, wnioski nasuwają się zupełnie różne od przytoczonych. Przede wszystkim aluzyj-

phorbus and Achilles are exaggerated and that the persistent interpretation of the scene in terms of doublets obscures the agency and motivation of the character involved”.

<sup>880</sup> NICKEL 2002, 230–231.

<sup>881</sup> ALLAN 2005, 4.

<sup>882</sup> *Ibidem*, 8.

<sup>883</sup> *Ibidem*, 16: „The poet has constructed a powerful and uncanny end of Patroclus, and has done so using a unique combination of typical elements”.

<sup>884</sup> *Ibidem*, 13–15.

ność tej sceny nie dotyczy połączenia sceny poświęcenia się Antilochosa w walce z Memnonem i śmierci Achillesa za sprawą strzały Parysa, lecz dwóch innych, które musiały pozostawać w bezpośrednim związku i kolejności opowiadania w fabule *Aithiopydy*. Tu także można by przedstawiać zastrzeżenia, w jaki sposób ta sama scena może odnosić się do sceny walki Achillesa z Memnonem oraz do sceny jego śmierci z rąk Parysa i Apollona, bo ta sekwencja scen wchodzi w rachubę. Wynikać to może ze skrótego pokazania następstwa zdarzeń. Już w scenie walki Diomedesa z Hektorem bezpośrednim następstwem pokonania wodza trojańskiego jest scena zranienia syna Tydeusa z łuku przez Parysa<sup>885</sup>. Musi to nawiązywać do bezpośredniego następstwa zdarzeń w tradycji reprezentowanej przez *Aithiopydę*: po pokonaniu Memnona ginie sam Achilles. Kiedy w analogicznie skonstruowanej scenie pierwszego pojedynku Achillesa z Hektorem bohater pokonuje wroga, u słuchaczy mogły powrócić obawy, czy bohatera nie spotka teraz nieszczęście, które groziło wcześniej Diomedesowi, lecz ominęło go. Co bowiem za pierwszym razem nie znajduje tragicznego końca, może go osiągnąć za drugim. Tak się nie dzieje, ponieważ w obu przypadkach mimo podobieństwa w odwzorowaniu tej sceny występuje ten sam istotny brak — wódz trojański nie ginie, lecz uchodzi cało. Kiedy Hektorowi nie udaje się w końcu wymknąć śmierci, można by i należałoby oczekiwać, że nastąpi śmierć Pelidy. Tymczasem słuchacz nie odczuwa już takich obaw co do Achillesa, ponieważ jego los jest przesądzony i tylko odroczone przez opuszczenie przez Pelidę pola walki razem z ciałem zabitego wroga.

Sądzę, że dostrzegane rozbieżności w przedstawieniu obu śmierci dają się wyjaśnić i nie stoją na przeszkodzie uwzględnieniu świadomego nawiązywania przez Homera do tej tradycyjnej sceny. Oczywiście nawiązywania tego nie rozumiemy jako literackiego naśladowania, lecz jako wykorzystywanie znajomości tego obrazu u publiczności do wywołania napięcia. Zaangażowane jest w cały zestaw sekwencji powiązanych z sobą scen, wariacyjnie podających ten sam schemat. Takie powiązanie scen śmierci Sarpedona, Patroklosa i Hektora dostrzegali także Thalmann, widząc w nich kolejne ożywianie tej samej sceny śmierci herosa, zmierzające do przypomnienia słuchającej publiczności śmierci Achillesa<sup>886</sup>.

<sup>885</sup> BURGESS 1995, 239–240 ocenia, że zranienie w stopę Diomedesa nie może nawiązywać do motywu „niedoskonałej odporności na rany” Achillesa, lecz raczej do proponowanej przez niego koncepcji unieruchomienia „szybkonogiego” Pelidy strzałem w stopę, co stwarzało szansę na zadanie mu ciosu śmiertelnego (Burgess myśli o kolejnej strzale Parysa). Nie podważa to jednak zasadniczej wiary Burgessa w nawiązywanie przez Homera w scenie śmierci Patroklosa do obrazu śmierci Achillesa.

<sup>886</sup> THALMANN 1984, 45–49. (49): „This fate looms over the final third of the *Iliad* not only because of explicit prophecies and symbolic anticipation but also by virtue of the pattern of the action. There is good reason to believe that the significant deaths that form a sequence through the later books, by the motifs they express and the circumstances that surround them, would have evoked in the listeners’ minds Achilles’ own death as they had heard it told in other poems, just as narrative patterns elsewhere in the *Iliad* allude to events of the Trojan story that precede and follow those that form its plot”.

To przywoływanie obrazu śmierci Achillesa przez autora *Iliady* świadczy o dwóch sprawach.

Po pierwsze, o funkcjonowaniu w greckiej tradycji epickiej różnych wersji bohatera epickiego. Jeżeli występują rozbieżności w obrazie śmierci Achillesa, to nawet jeżeli możemy niektóre z nich uznać za późniejsze, jak śmierć w świątyni Apollona Tymbrajskiego, to świadczy to o nieustaleniu się w tradycji jednego, niezmiennego obrazu śmierci tego bohatera także w okresie pohomerowym. Takiego jednorodnego wzorca szuka za to dla Homera Burgess, jak się wydaje, zupełnie niesłusznie. Analogię do śmierci Patroklosa znajdujemy w śmierci Zygfryda w *Pieśni o Nibelungach*. Oznacza to indoeuropejską proveniencję tego motywu. Homer stara się uruchomić ten obraz w pamięci publiczności, choć nie jest pewne, czy model ten zastosowany był kiedykolwiek do śmierci Achillesa<sup>887</sup>.

Po drugie, pieśniarz wykorzystuje pewne elementy tradycji, by sugerować słuchaczom analogie do znanego obrazu, ale jednocześnie wybiera inne elementy tradycji, by odróżnić tę sytuację od tej przywoływanej w pamięci i nadać jej indywidualny charakter. Jeżeli więc dostrzegalna jest w moim rozumowaniu sprzeczność, czy poeta odwołuje się do konkretnego obrazu obecnego w świadomości słuchaczy, czy brak jednej ustalonej wersji takiego zdarzenia, jak śmierć Achillesa, to jest to sprzeczność pozorna.

Przede wszystkim powstaje pytanie, czy śmierć Achillesa znana była w różnych wersjach, podobnie jak wedle Rengakosa *Odyseja* dowodzi istnienia kilku wersji powrotu Odysa. Za równoprawne w tradycji należy uznać i odporną na ciosy zbroję Achillesa, i niedoskonałą odporność na rany Achillesa. Śmierć Patroklosa zawiera odniesienia do obu rozwiązań: pierwsze widoczne jest w strąceniu z bohatera zbroi przez Apollona, drugie w zadaniu rany między łopatki przez Euforbosa (przez analogię do śmierci odpornego na rany Zygfryda, zadanej mu w to właśnie miejsce).

Odwołania do obu tych wersji wynikają ze szczególnego uwarunkowania poematów Homerowych. Z jednej strony u Homera silna jest tendencja racjonalizująca bieg wydarzeń. Przykładami tego są: rana Diomedesa w stopę, która okazuje się niegroźna, a także rana zadana Achillesowi (XXI 166–167). Z drugiej strony przesłania przez ten świat wyjaśnień racjonalnych nieracjonalne elementy tradycji epiki baśniowej. Zdradzają ten nieracjonalny świat tradycji: cytowana wypowiedź Diomedesa o szybkości śmierci, jeśli tylko chociaż zadraśnie Parysa (XI 390–392); utrata cudownej zbroi, ale również wbicie włóczni między łopatki Patroklosowi, które we wszystkich innych przypadkach opisywanych przez Homera oznacza ranę śmiertelną. Ujęcie racjonalistyczne neutralizuje logikę działania elementów baśniowo-magicznych, dlatego możliwa jest ich koegzystencja. Odporność zbroi i od-

<sup>887</sup> W scenie tej napotykamy także inne echo epiki indoeuropejskiej. SINGOR 1991, 45 znajduje paralelę do XVI 785–786 w eposie celtyckim: „it is CúChulainn who regularly slays his enemies in groups of three times nine together — one is reminded of Patroclus »three times hurling himself forward and three times slaying nine men«”.

porność na rany mogą istnieć obok siebie w ukazaniu śmierci Patroklosa, zastępującego Achillesa, dzięki temu właśnie, że zostały unieważnione przez racjonalizm Homera. Pieśniarz nie wspomina o magicznej sile zbroi Achillesa, ale uwzględnia tę moc, co uwidacznia czyn Apollona pozbawiający bohatera zbroi oraz zadanie ubranemu w nią Hektorowi ciosu w szyję przez Achillesa. Podobnie nie wspomina też Homer o odporności na rany ani Achillesa, ani dublującego go Patroklosa. Nawet zaprzecza temu, przedstawiając zranienie Achillesa. Znamienne jest jednak, że niedługo potem Agenor, budząc w sobie ducha walki, konstatuje fakt nieodporności Achillesa na rany i jego śmiertelność, XXI 568–570:

Καὶ γάρ θην τοῦτω τρωτὸς χρώς ὀξεί χαλκῷ,  
ἐν δὲ ἴα ψυχῇ, θνητὸν δὲ ἔφασ' ἄνθρωποι  
ἔμμεναι

przecież i on ma skórę podatną na rany ostrym spiżem,  
w nim także jedna dusza i mówią ludzie, że jest śmiertelny

Autor *Iliady* odwołuje się za to do motywu odporności na rany w przypadku Patroklosa. Zajście bohatera od tyłu i rodzaj pchnięcia Euforbosa odpowiadają zdradzieckiemu czynowi Hagena zabijającego Zygfryda: obaj działają z zasadzki, obaj uosabiają tchórzostwo, obaj uderzają w to samo miejsce. Jednakże Homer przeciwstawia się także temu obrazowi, korzystając z racjonalizacji — cios zadany przez Euforbosa jest nieskuteczny, tzn. nie jest śmiertelny. Jego nieskuteczność nie zasada się jednak na baśniowej odporności na rany, lecz na ukazaniu rany jako niegroźnej. Cios Euforbosa prowadzi pośrednio do śmierci syna Menoitiosa, bo zadaje ją dopiero Hektor.

Hektor trafia Patroklosa w bok brzucha, czyli tam gdzie Parys wyraża żal, że nie trafił, celując w Diomedesa. Nawiązujące do tradycji trafienie Diomedesa strzałą Parysa w stopę jest równie nieskuteczne jak obecne w tradycji heroicznej (śmierć Zygfryda) trafienie bohatera włócznią w plecy między barki, które to pchnięcie zadał Patroklosowi Euforbos. Homer, odstępując od wątków tradycyjnych, wchodzi na drogę racjonalizacji (przy czym zupełnie nieistotne jest, czy trafienie w stopę może pozbawić życia, czy nie, a tym bardziej cios włócznią między barki). Według naszych kryteriów oceny Homer jakby polemizuje z tradycją, ale w rzeczywistości przywołuje obraz tradycyjny niezbędny mu do ukazania grozy sytuacji i zastępuje go nowym — w jego pojęciu bardziej racjonalnym — rozwiązaniem.

Homer nie odżegnuje się od tradycji, wręcz przeciwnie, aktywizuje ją w obrazach przywołujących pamięć rozwiązań epiki baśniowej, ale przeciwstawia się jej w swym racjonalistycznym przekazie. Epika baśniowa musiała być jeszcze żywo obecna w świadomości słuchaczy (potwierdza to obecność baśniowych motywów w spisanych później poematach cyklicznych). Jakkolwiek musiała istnieć za Homera silna tendencja zastępowania elementów baśniowych interpretacjami racjonalistycznymi. W żadnym eposie nie ma mowy o rezygnacji z elementów baśniowych, kiedy przybierał on kształt eposu historycznego. Poematy Homera wykazują wy-



rażne stłumienie tego pierwiastka irracjonalnego. Jest on jednak na tyle żywotny w umysłach odbiorców, że poeta świadomie uruchamia go po to, by mu zaprzeczyć alternatywnym rozwiązaniem racjonalnym.

Aluzje *Odysei* określiliśmy jako wewnętrzne, ponieważ dążą do przygotowania zdarzenia najistotniejszego w powrocie Odysa — zabicia zalotników, a zawarte jest ono oczywiście w obrębie samego utworu. Aluzje zewnętrzne *Odysei* przyjmują formę dokładniejszych objaśnień i mają na celu wykazanie wartości herosa. Zarówno na przykład Telemach, jak i słuchacz zostają przygotowani do sytuacji, że tylko Odys jest w stanie dokonać czegoś tak niezwykłego. Prolepsy zewnętrzne *Odysei*, mimo że kierują się na zewnątrz poematu, „zaczeplając” go o fakty znane z cyklu, służą przygotowaniu sceny rozgrywki na Itace, jak choćby opowieść Heleny o szpiegowskiej akcji Odysa w Troi stanowi paralełę do pojawienia się Odyseusza w domu w przebraniu żebraka.

Aluzje *Iliady* pozornie wydają się mieć inny charakter. Dążą bowiem do faktu, który zaistnieje dopiero poza narracją samego utworu — do śmierci Achillesa. Ta śmierć jednak oraz wszystkie etapy ją poprzedzające są mimo to w *Iliadzie* przedstawione. Odpowiednio przygotowani bohaterowie przeżywają to, co przeżyć ma Achilles, lecz we wciąż zmieniających się warunkach i sekwencjach. Modalność tematu jest tu zasada. Odbiorca nie doczeka się w *Iliadzie* opisu śmierci Achillesa, przeżywa ją jednak w chwili śmierci Patroklosa, ale przeżywa ją także wcześniej, przy zranieniu Diomedesa w stopę w księdze XI. Złowieszczy finał jest powoli przygotowywany w różnych wariantach tej samej historii.

Do utożsamienia Achillesa z Patroklosem nawiązują według neoanalityków sceny pojedynku Patroklosa z Sarpedonem i Achillesa z Hektorem. Analizowanie jednak tych scen w izolacji od reszty może prowadzić do całkiem odmiennych wniosków. Allan na przykład wyraźnie wykazuje, że śmierć Patroklosa przedstawia zupełnie inny wariant śmierci bohatera, tylko w niektórych punktach zbieżny ze śmiercią Achillesa<sup>888</sup>. Natomiast jeden z neoanalityków — Georg Schoeck — zauważył, że wszystkie sceny *Iliady* są tylko wariantami tego samego wzoru, np. Ajas występuje stale jako defensor osłaniający tarczą odwrót na wzór sceny, w której ratował ciało poległego Achillesa, ale jedynym wyjaśnieniem tego wydała mu się wtórność Homera, który podejmując się stworzyć dzieło monumentalne, poszerza akcję o różne warianty znanej mu pieśni. Schoeck porównuje to do rozwijania tematu w kolejnych wariantach w fudze barokowej. *Iliada* jest zatem według niego połączeniem wirtuozerii z nieumiejętnością wyrwania się poza krąg znanych sobie tematów i sformułowań<sup>889</sup>.

Zweryfikowania stopnia uzależnienia Homera od innych pieśni można dokonać dopiero w dłuższej przestrzeni narracyjnej. Demonstrowane powyżej uzupełnianie się scen Homera wskazuje na to, że:

<sup>888</sup> ALLAN 2005.

<sup>889</sup> SCHOECK 1961.

1. nie można ich analizować oddzielnie i pojedynczo, gdyż tworzą zazębiające się sekwencje, w których każda kolejna wpływa na rozumienie i odbiór następnej;
2. autor, przedstawiając daną scenę w *Diomedeidzie*, zakłada że wróci jeszcze do niej (jak się okazuje niejednokrotnie), dzięki temu, że sceny te zawierają aluzje do scen spoza *Iliady*.

Dlatego też w pierwszych przedstawieniach scen opierających się na wspólnym wzorze bohaterom zawsze się udaje: uchodzą z życiem lub zwyciężają, stopniowo jednak zbliża się tragiczny epilog. Dla słuchaczy *Iliady* szczęśliwe rozwiązanie w scenach sugerujących niepowodzenie musiało być zaskakujące. Publiczność zapamiętuje teraz te optymistyczne rozwiązania i wtedy może być znów zaskoczona fatalnym przebiegiem zdarzeń, mimo że jest on zgodny z typowym, tradycyjnym, w którym bohater ginie (Antilochos, Achilles).

## 7. Modalność i tradycyjność

Oczywiście nie tylko rola Diomedesa to pocięta i pomieszana układanka losów Achillesa, cała *Iliada* stanowi rodzaj puzzli, nie ma w tym jednak bezładu ani żadnej zagadkowej szarady. Główną zasadą ich ułożenia jest retardacja akcji głównej. Odbiorcy sugeruje się wciąż przedsmak finału, jednocześnie dając mu przeżyć dramatycznie zakreślone wydarzenie obecne. Poeta powoli odsłania kolejne elementy układanki, często powtarzające się, najczęściej dające się kojarzyć w pary, lecz w odmiennych zestawieniach i zawsze w zmodyfikowanym kształcie. Pozostają pytania: po co i dlaczego? Zazwyczaj dostrzegając te podobieństwa, tłumaczono je sobie lepszym lub gorszym naśladowaniem wzoru. W przedstawionej powyżej analizie została ukazana podstawowa przyczyna takiego postępowania pieśniarza. Jest nim prowadzenie pełniącego dwojaką funkcję dialogu z odbiorcą. Po pierwsze, pieśniarz, budząc u słuchaczy pamięć o kluczowych dla głównego bohatera wydarzeniach, wprowadza wahadłowo nastrój szczególnej grozy i ulgi; obawa i niepokój o los bohatera znajdują kontynuację w uczuciu ulgi, względnie żalu, gdy bohatera spotyka ostatecznie katastrofa. Po drugie, za pomocą aluzyjnego charakteru konstruowanych scen poeta przygotowuje odbiorców do uchwycenia najważniejszego punktu historii Achillesa — czyli jego śmierci, choć od samego początku nie zamierza bezpośrednio tego obrazu przedstawiać. W kolejnych odsłonach daje odbiorcy przeżywać to, co jest przedstawiane, ale i to, co ma nastąpić, a nie będzie przedstawione w utworze. Niezbędne do takiego zamierzenia poetyckiego są dwa czynniki: odbiorca musi być słuchaczem, a nie czytelnikiem, oraz musi znać podstawowy mit o śmierci Achillesa (nam znany ze swej obecności w *Aithiopidzie*). Ten podstawowy mit to nic innego, jak tradycyjna pieśń epicka o śmierci Achillesa, która jednak może przyjmować różne wersje. Każda pieśń w obrębie cyklu mimo wpisanej w nią

modalności nie traci z pola widzenia najważniejszych faktów i znaczeń (dlatego np. w *Iliadzie* nie może zginąć żaden z bohaterów, którego losy kontynuowane są w innych pieśniach). Poeta *Iliady* wprowadza słuchacza w tragizm Achilleśa powoli, niby to o nim nie mówiąc, lecz o kimś innym, ale słuchacz na bieżąco porównuje to, co jest mu podawane, z tym, co jest mu znane. Słuchacz na przemian jest wciągany udramatyzowaną relacją wydarzeń i pozwala mu się na dystans, by mógł na wypadki spojrzeć z wyższego pułapu swojej wiedzy oraz poddać wszystko ocenie własnego rozumu. Właśnie częstotliwość pozostawiania odbiorcy takiej możliwości oceny zdarzeń decyduje o oralności kompozycji dostosowanej do standardowego wykonania przed publicznością, pieśniarz nie tylko bowiem „czaruje” słuchacza, przenosząc go dzięki dramatyzmowi narracji w inną czasoprzestrzeń, ale również nawiązuje z nim kontakt, pozwala mu na natychmiastową reakcję na to, co jest mu przedstawiane. Rzecz nie polega bowiem na tym, by słuchacz mógł „nosić w sobie” zasłyszaną historię i po rozważeniu ocenić, lecz by mógł reagować na bieżąco. Takie zachowanie jest typowe dla odbiorców poezji oralnej. Mówimy tu nie o polemice z pieśniarzem, lecz najczęściej o dawaniu do zrozumienia, że się wie, o co chodzi, że wie się, do czego zmierza akcja, że wie się, co wynika z takich a takich słów. Mogą to być słowa aprobaty, kiwanie głową, gesty, cmokanie, potwierdzanie swojego zrozumienia u sąsiadów itd. Do takiego rozumienia narracji, jak zaznaczyliśmy, wcale nie trzeba wielkiego wyrafinowania czy głębokości myśli. Pieśniarz odwołuje się do rozumu, do tradycyjnych poglądów i znajomości innych pieśni.

Kwestię stosowania ironii omawialiśmy już w rozdziale poprzednim, teraz zwróćmy jeszcze uwagę na dwa jej aspekty. Następujące dwa rodzaje ironii ukazują, w jaki sposób pieśniarz stosuje aluzje do dwojakiego rodzaju faktów spoza narracji pieśni: tych, których znajomości nie może się u publiczności spodziewać, i tych, których znajomość zakłada.

W pierwszym przypadku ważna jest nie tylko znajomość fabuły cyklu, lecz także w ogóle powszechne poczucie słuszności, przyzwoitości czy znajomość rzeczy. To stanowisko moralne prezentowane przez grupę wystarcza, gdy w grę wchodzi wzmianki o przeszłości, które wcale nie musiały znajdować swojego odbicia w istniejącej tradycji. *Exempli gratia* Diomedes zabił w trakcie aristei najpierw braci Abanta i Poliejdosa (V 148–151), synów wieszczbiarza Eurydamanta, a następnie braci Ksanthosa i Thoona, którzy byli jedynymi synami Fajnopsa (152–158). Trudno przypuszczać, by stanowili oni jakikolwiek rozpoznawalny element sagi. Śmierć tych pierwszych komentuje Homer: ich ojciec tłumaczący sny nie wyjaśnił im ich snów, gdy szli na wojnę. Po tym jak Diomedes zadał śmierć synom Fajnopsa, poeta opisuje starość i rozpacz ich ojca wynikającą z braku dziedziców, używając w konkluzji czasu przeszłego, V 156–158:

πατέρι δὲ γόον καὶ κήδεα λυγρὰ  
 λείπ'· ἐπεὶ οὐ ζῶντες μάχης ἐκνοστήσαντε  
 δέξατο· χηρωσταὶ δὲ διὰ κτήσιν δατέοντο.

A ojcu lament i bolesną troskę zostawił,  
Ponieważ żywych powracających z wojny  
nie przyjął w domu; dalecy krewni podzielili się majątkiem.

Końcowa informacja apeluje do znajomości rzeczy u słuchaczy, u których wywołane zostaje poczucie dystansu do opisywanych zdarzeń, pozwalające na ocenę tej sytuacji w perspektywie własnych doświadczeń: „tak w życiu bywa...”. Podanie tej informacji skutkuje tym, że słuchacze nie zastanawiają się, kim są te efemeryczne postaci, ani nie gubią się w potoku ofiar Diomedesa, lecz pozostają z poczuciem ironii losu, którą sobie w odniesieniu do tych postaci uświadamiają.

Klarownym przykładem drugiego aspektu są słowa Agamemnona skierowane do Kalchasa w I 106:

„Wróżu nieszczęścia, nigdyś mi ty nic dobrego nie wieścił...”

Odbierano te słowa jako złą opinię, jaką miał wyrażać o wieszczkach Homer. Pogląd ten okazał się niezasadny, stało już za nim raczej anachroniczne uprzedzenie badaczy do wieszczbiarstwa. Z samej *Iliady* wynika zresztą, że wróżby Kalchasa nie zawsze były niepomyślne, wystarczy powołać się na jego pomyślną wróżbę zdobycia Troi cytowaną przez Odyseusza w księdze II. W przytoczonych słowach, śledząc logikę narracji, można dopatrywać się irytacji króla wobec nieprzychylnej mu wypowiedzi Kalchasa. Kullmann słusznie jednak zauważa, że nie uprawnia to Agamemnona do wyrażenia się: „ty nigdy”. Dla neoanalitka jest to zatem wyraźna aluzja do wydarzeń będących poza narracją *Iliady*, czyli do ofiarowania Ifigenii. Kullmann dostrzega motywację nadmiernej irytacji Agamemnona, ale dla niego ta aluzja ma tylko takie znaczenie.

Tymczasem jeśli założymy, że Agamemnon ma na myśli spowodowane wróżbą Kalchasa ofiarowanie Ifigenii, to aluzja ta nie odnosi się jedynie do jego pamięci, lecz zakłada reakcję innych na takie wyrażenie emocji, bo inaczej byłoby całkowicie niejasne. I tak jak słuchające Agamemnona wojsko posiadało tę wiedzę, do której odwoływał się król, i gotowe było przyznać mu rację, tak samo — a może przede wszystkim — musimy wziąć pod uwagę wiedzę publiczności o tym, do czego odnosi się Agamemnon. Oczekiwaną reakcją słuchaczy na cały ten *passus* było zrozumienie, o co chodzi królowi i dlaczego tak ostro zaatakował wieszczka. Racje króla zostają ugruntowane, ale dlatego że publiczność słuchająca pieśniarza została tu zrównana ze słuchającym Agamemnona wojskiem, na które król chciał wpłynąć. W rozdziale następnym zobaczymy jednak, że dalsza część wypowiedzi Atrydy burzy u publiczności tę akceptację jego stanowiska, ponieważ swoją wzmianką o żonie Klitajmestrze czyni aluzję do czekającego go w przyszłości zgubnego losu, którego sam sobie jest winien.

Ten swój płąs od nowego do znanego wykonuje pieśniarz dzięki modalności, która stanowi podstawową zasadę pieśni oralnej. Nie mniej ważną, a może i ważniejszą zasadą, bo pozwalającą pewne historie ująć w kanony cyklu i mitu, jest

zasada tradycyjności. *Iliada* Homera to nie ciąg dowolnych wariacji tradycyjnych tematów, lecz dialog z tradycją. Z tradycją, której nie przekreśla ani nie zmienia, a jednak potrafi dzięki modyfikacji dać całkiem nową pieśń, której społeczność tradycyjna nie może nie przyjąć, wręcz przeciwnie, daje pieśń, która pozwala lepiej własną tradycję przeżyć i zrozumieć. Tradycja jest też rzeczą płynną, ciągle się kształtującą. Tradycję można uzupełniać o dowolne wydarzenia i fakty, dlatego trudno jest jednoznacznie zdefiniować, kiedy pieśniarz przywodzi wspomnienia istotnych wydarzeń, a kiedy tylko symuluje istnienie takiej rzeczywistości epickiej.

Jak subtelna jest metoda Homera, przybliżyć może jeszcze spojrzenie na sceny nawiązujące do unieśmiertelnienia Memnona przez Eos. Memnon ginie z rąk Achillesa i po śmierci zostaje zabrany z pola bitwy przez boską matkę. U Homera, podobnie jak w przedstawianych już przypadkach, scena zostaje rozbita na kilka, w których wykorzystane są różne jej elementy.

1. Sarpedon zostaje zabrany z pola bitwy przez Sen i Śmierć do swojej ojczyzny.

2. Eneasza jest dwukrotnie ratowany przez bogów i zabierany z placu boju, stając do walki raz z *alter ego* Achillesa — Diomedesem, innym razem z samym Achillesem.

Pierwszy raz Eneasza ratują Afrodyta i Apollon, a drugi Posejdon. Za pierwszym razem czytelną aluzję stanowi ratunek boskiej matki, choć przewrotnie jest on nieskuteczny wobec ataku Diomedesa. Drugim razem związek jest mniej czytelny, gdyż ratuje go Posejdon, lecz Apollon wcześniej motywuje Eneasza do walki z Achillesem z tej racji, że jest synem bogini potężniejszej od Tetydy (obecne są również aluzje do wagi w ręku Dzeusa). Homer nie tyle wytwarza własne tematy na bazie wspólnego schematu, ile jakby specjalnie zamazuje źródłowy obraz przez zastosowanie szyku chiastycznego wariacji, odwracanie sytuacji itp. Z drugiej strony, nie może oddalić się zupełnie od znanego słuchaczom pierwowzoru zdarzenia, ponieważ niemożliwe byłoby wytworzenie odpowiedniego następstwa nastroju grozy i ulgi. Dlatego znajdujemy kilka wariantów tej samej sceny: każda kładzie nacisk na inny element wersji tradycyjnej, ale nie ogranicza się do niego w różnych wariantach, zachowując także inne elementy pieśni, do której się odwołuje.

Sceny te stanowią zatem aluzje do faktów rozpoznanych, wynikających z tradycji. Są one zapowiedzią nieszczęścia znanego słuchaczom z innych pieśni. Nieszczęścia nie dokonują się w tym samym dziele, a mimo to są w nim stale obecne. Przeżycie tych scen *Iliady*, groza i poczucie ulgi u słuchaczy, zależy od porównania ze scenami *Memnoidy*. Mają więc ten sam charakter co prolepsy dotyczące losu Achillesa i Troi. Podobnie nieszczęścia, które dokonują się w ramach *Iliady*, czyli śmierć Patroklosa, Sarpedona i Hektora, są zapowiedzią definitywnych rozstrzygnięć w wojnie, stanowiąc analogię do śmierci Achillesa, Memnona i Parysa. Nie ma tu utożsamień równoległych, obowiązuje zasada wariacyjności, stąd na przykład śmierci Memnona odpowiada śmierć Sarpedona i Hektora. Inna rzecz, że mamy tu do czynienia z eksplotowanym w cyklu trojańskim schematem zadania przez Achillesa śmierci wodzo-

wi sprzymierzeńców trojańskich i synowi Priama. W ostatecznym wariancie on sam ginie z ręki syna Priama. Wariacyjność przedstawień scen tradycyjnych w *Iliadzie* jest paralelna do wariacyjności odczytań i tożsamości mitu *Oresteji* w narracji *Odysei*. Wariacyjność przedstawienia scen odczytywanych jako aluzje z jednej strony stawia słuchacza w niepewności, czy w tym momencie rzecz odbędzie się tak, jak się tego spodziewa, z drugiej tak jak ponawiane prolepsy bezpośrednio podtrzymują u odbiorcy przeświadczenie, że wszystkie wypadki osiągną swój naznaczony im cel. Los przeznaczony bohaterom jest znany słuchaczom z góry. W ten sposób słuchacz może przeżywać opowiadane wypadki na bieżąco, nie tracąc z oczu perspektywy ogólnej całego rozwoju wypadków. I z tej właśnie perspektywy słuchacz może zarazem emocjonować się bieżącymi wypadkami, jak też oceniać je. Podobnie jak odbiorca tragedii, który wie od początku, jaki obrót przybiorą sprawy, czuje grozę nieuchronności tragicznego końca, ale nie wie, jakimi drogami go tam poeta doprowadzi. Przeżywa terażniejszość, znając dokładnie przyszłość, i wczuwa się w los bohaterów, i ocenia stan ich ograniczonej w stosunku do niego świadomości tego, co się zdarzy.

To odnoszenie się pieśniarza do konkretnej sceny znanej jego publiczności wydaje się zaprzeczać koncepcji referencyjności Foleya, która łączy referencyjność jednostkową (*specific referentiality*) ze stylem indywidualnym literatury pisanej. Ten rodzaj referencyjności stanowi jednak również element tradycji. Wiąże się to z siłą nośności obrazu w umysłowości zbiorowej. Jego trwałość i siła oddziaływania są nieporównywalnie większe w kulturze oralnej. Tekst słuchany odbierany jest bowiem przez wizualizację. Obraz zatrzymany w pamięci zbiorowej nakłada pewne ograniczenia płynności tekstu oralnego. Raz zapadły w pamięć obraz trwa tam niezwykle mocno, mimo podsuwanych mu w wykonaniu innej pieśni jego modalnych wersji. Stanowi też wspólny punkt odniesienia całej zbiorowości, która go przyjęła<sup>890</sup>.

W charakterze narracji, która dostosowana jest do interakcji między pieśniarzem a słuchaczami, *Iliadzie* bliżej jest do oddziaływania na widza przez film niż przez dzieło literackie<sup>891</sup>. A cała *Iliada* jest podobna, moim zdaniem, do widowiska pasywnego, w którym przeżywa się wciąż na nowo chwile chwały, cierpienia i śmierci herosa. Przeżycia innych bohaterów odbierane są w kontekście tego, co czeka głównego bohatera. W ten też być może sposób doszło do oddalenia się fabuły pierwotnej tragedii od przeżywania cierpień boga czy herosa, któremu pierwotnie była poświęcona. Przeżycia innych były postrzegane w perspektywie cierpień kogoś ważniejszego.

<sup>890</sup> W tym sensie gotów jestem aprobować koncepcję przedwerbalnego *Gestalt* w umyśle pieśniarza, którą NAGLER 1974 sformułował jako zasadę kreacji formuły, a którą MINCHIN 2001 odnosi do całego schematu fabuły, *vide Zakończenie*.

<sup>891</sup> Tej metafory użyli wcześniej D. Rubin (*Memory in Oral Tradition: The Cognitive Psychology of Epic, Ballads, and Counting-out Rhymes*, New York-Oxford 1995, 41–46) i S. Fleischman (*Tense and Narrativity: From Medieval Performance to Modern Fiction*, Austin (Texas) 1990, 266–274), co podają za: MINCHIN 2001, 25, która przychyliła się do tej opinii: „We must conceive of epic song [...] as a movie which runs in the cinema of the mind: the mind of the poet and of the audience”. Podobnie widzi komunikację Homera z publicznością RICHARDSON 1990, 197.

## Rozdział VI

# Relacja między ethopoią a systemem aluzji zewnętrznych u Homera

W poprzednich rozdziałach prześledziliśmy, jak w epice oralnej wykorzystywane były tradycyjne schematy fabuły do proliferacji pieśni oraz jak powtarzanie znanych schematów w różnych wariantach było wykorzystywane do konstruowania napięcia w narracji. Widzieliśmy, jakiej wrażliwości na szczegól można było oczekiwać u słuchacza i jak przekładał on wiedzę nabytą z tradycji na odbiór bieżącej narracji.

Na koniec niezbędne wydaje się przedstawienie, jak konstrukcja całego utworu dostosowana jest do odbioru oralnego oraz na ile to, co postrzegamy jako kunszt Homera, jest wynikiem celowego oddziaływania pieśniarza na słuchaczy. Trudno przebadać całość tak obszernego dzieła, skoncentrujemy się więc na najistotniejszym dla utworu wątku Achillesa. Pieśniarz w świetle wcześniejszych ustaleń może przedstawiać swoich bohaterów, nawet odchodząc od przypisanych im charakterów, i interpretować ich czyny znane z tradycji zarówno na ich korzyść, jak i na niekorzyść. O ile *Odyseja* wydaje się w tym względzie niemal jednowymiarowa, chwając na każdym kroku Odyseusza, o tyle *Iliada* zdaje się przedstawiać swojego głównego bohatera niejednoznacznie, nawet dość krytycznie. Nasze rozważania rozpocznijmy więc od tematu sporu Achillesa z Agamemnonem, stanowiącego przecież punkt wyjścia akcji utworu.

U Homera brak dokładnego charakteryzowania bohaterów, mimo to charakterystyki głównych postaci ukazane są wyraziście i konsekwentnie w obrębie utworu. Oceny interpretatorów *Iliady* są od starożytności niezbyt przychylnie postępowaniu Achillesa, natomiast znajduje się zadziwiająco dużo wyrozumiałości dla postępowania Agamemnona. Agamemnon odpowiada w końcu za całą armię i powodzenie wyprawy, a władza, którą dysponuje, pochodzi od Dzeusa. Przeciwnie Achilles: obrażony wyprasza u Dzeusa zgubę dla własnej armii<sup>892</sup>. Od starożytności stawia się Achillesa, zwłaszcza młodzieży, za przykład tego, jak w młodym wieku nie powinno się postępować. Uwypukla się porywczosć i głupi upór Pelidy. Listę nieprzy-

<sup>892</sup> Pojawiły się prace, które dokonują przebudowy tego systemu wartości (ZANKER 1994 i LATACZ 1995), dostrzegające skontrastowanie postaw Achillesa i Agamemnona wywołane niesprawiedliwym postępowaniem tego drugiego. ERBSE 2001, 243 kpi jednak z dostarczania takiego czarno-białego obrazu głównych bohaterów, dostrzega błędy w postawie obu wodzów, choć bezwzględnie wyższego rzędu w postępowaniu Pelidy. W jego ocenie każdy krok Agamemnona jest usprawiedliwiony, a ocenę tę opiera na analizie przebiegu wypadków podczas sporu wodzów w księdze I. Wobec tego, że przyjmuję podobny typ postępowania badawczego jak Erbse, będę się częściej odnosił do jego oceny sytuacji.

chylnych ocen można by powiększyć i uwspółcześić — Achillesa cechują: popędlliwość, zapalczywość, młodzieńcza głupota, nadmierna duma, stawianie własnych spraw ponad dobro ogółu, czyli arystokratyczny egoizm, brak umiejętności współżycia w grupie, zbytni nonkonformizm, nieuzasadniona zapiekłość w gniewie czy głupi upór<sup>893</sup>. Musimy wziąć jednak pod uwagę, że ocena postępowania Achillesa wiąże się z powszechną w tamtych czasach tendencją do gloryfikowania panowania nad własnymi emocjami. Jednocześnie pośród badaczy panować zdaje się obecnie przekonanie, że wobec niejednoznaczności wizerunku głównych bohaterów nie tylko u Homera, ale i w eposie jako takim brak ocen moralnych i chodzi w nim jedynie o przedstawienie historii bez wyraźnego piętnowania negatywnych zachowań. Andrew Ford tłumaczy to nawet specyfiką oddziaływania na słuchacza w przekazie oralnym: „Understanding this pleasure permits us to define epic as the presentation of the past, without moralizing; it was a pleasure simply to represent the past »as it was« and still is for the Muses without pointing to the presense of the performance”<sup>894</sup>.

## 1. Powód sporu

Temat sporu przybiera w eposie greckim zróżnicowaną motywację, niekiedy nawet wysoce wyrafinowaną. Spór wodzów o pierwszeństwo znajduje bez wątpienia odbicie w realiach życia wojowników greckich. W pieśni Demodoka Odyseusz z Achillem spierają się podczas uczty o to, kto zdobędzie miasto, analogicznie do tego, jak spierają się przyjaciele Alkajosa podczas uczty o to, kto pokona Pittakosa, a których stara się uspokoić poeta (fr. 70 L.–P.). W kontekście zdarzeń przedstawianych w *Iliadzie* naturalną sytuacją do powstania sporu wydaje się podział łupów. Z racji swej konfliktogenności podział obwarowany jest wieloma uświęconymi przez tradycję zasadami, od których nie wolno odstępować. Kiedy Achilles opisuje swojej matce, co się stało, mówi jej, że podziału dokonano prawidłowo (I 368 τὰ μὲν εἴ δάσσαντο μετὰ σφίσιν υἱεὶς Ἀχαιῶν ‘te [łupy] rozdzielili właściwie pośród siebie synowie Achajów’). Łupy dzieli się między wszystkich, uwzględniając kryteria hierarchii i zasług, ale nikt nie może być pozbawiony udziału, choćby znikomego (podobnie jak przy podziale ofiary). Łupy stanowią wspólną własność i choć rozdzielane są zapewne przez głównodowodzącego, to dokonuje on tego w imieniu wszystkich. Akcentuje to potem kilkakrotnie Achilles: swój łup otrzymał od wszystkich Achajów, a nie od Agamemnona. Przydzielany łup jest wyrazem uznania, jakim społeczność darzy jednostkę, a więc jednocześnie miernikiem jej wartości. Największym przywilejem jest możliwość wyboru czegoś spośród łupów

<sup>893</sup> Przykładowo LOHMANN 1970, 279, n. 118, który pokazuje, że Achillesa charakteryzuje impulsywność i skłonność do odrzucania poglądów, z którymi nie może się pogodzić.

<sup>894</sup> FORD 1992, 18.



przez wojownika. Tego przywileju dostąpił Achilles przy podziale zdobyczy z miasta Eetiona. Bez wątpienia zasada, od której nie wolno odstępować, jest nieodwołalność dokonanego podziału. Bez niej istniałaby możliwość podważania otrzymanego udziału, stanowiąca potencjalne źródło konfliktów. Z dokonanym podziałem należy się więc pogodzić. Problem w *Iliadzie* pojawia się, gdy Agamemnon wnosi o dokonanie zmian w podziale łupów.

Powodem Wojny Trojańskiej jest Helena. Przedmiotem sporu w *Iliadzie* jest również kobieta — Bryzejda: wypomina to Achillesowi Ajas, gdy poselstwo opuszcza jego namiot, że „z powodu jednej dziewczyny” (IX 637–638 εἴνεκα κόουρης/οἴης) pozostaje w gniewie, podczas gdy oni ofiarowują mu siedem. Ajas traktuje ją bardzo przedmiotowo, licząc jako sztukę, przeciwstawiając się podkreśleniu jej wartości przez Achillesa, który deklarował przed chwilą, że była mu bliska jak małżonka. Achilles podziela ten męski punkt widzenia Ajasa i po raz kolejny przekonuje, że powodem jego odmowy jest jedynie obraza, jakiej dopuścił się wobec niego Agamemnon. Achilles zupełnie szczerze wyjawia przyjaciółom swoje uczucia wobec Bryzejdy, domagając się swojego prawa do nich. Przyznając słuszność Ajasowi (IX 645), wycofuje się z tych roszczeń; wobec czego podkreślanie wartości swojej branki służy jedynie uwypukleniu wielkości straty. Jest to więc paralelne do przewrotnego eksponowania wcześniej wartości Chryzejdy przez Agamemnona, która miała mu być droższa od ślubnej małżonki. Achilles przypomina, że Achajowie walczą o żonę jednego z Atrydów, on też ma zatem prawo do swojej kobiety, ale z tego prawa dobrowolnie zrezygnował, oddając Agamemnonowi Bryzejdę bez walki. Działania i słowa Achillesa stanowią rewers postępowania Agamemnona: w przeciwieństwie do niego on nie ma prawowitej małżonki, której miejsce zajmowałaby Bryzejda, ale podobnie jak Agamemnon bez oporu rezygnuje z branki, choć nie deklaruje wówczas, że robi to dla dobra armii.

Powodem sporu w *Iliadzie* nie jest zatem ani podział łupów, ani kobieta, do której rości sobie pretensje inny mężczyzna (Agamemnon zaznacza, zamierzając odesłać Bryzejdę, że nie współżył z nią, IX 131–133), ale obydwa te powody tkwią w tle subtelnie wypracowanej motywacji sporu między głównymi wodzami. Istotą konfliktu jest aspirowanie do priorytetowej roli w społeczności Achajów, przez Achillesa rozumianej jako sięganie po tytuł „najlepszego z Achajów” zapewniony zasługami na polu walki, przez Agamemnona rozumianej jako eksponowanie swojej dominującej pozycji w armii. Do tej samej roli wyznaczanej im przez epos pretendują więc oni z zupełnie różnych pozycji. W sporze ujawnia się to, że nie mogą się oni podzielić swoimi rolami w dążeniu do wspólnego celu, jak to sugeruje im w mowie pojednawczej Nestor — celem ich działania jest ta sama rola/tytuł „najlepszego z Achajów”, choć różnie przez nich rozumiana: zasługi *contra* władza. To zróżnicowanie rozumienia tradycyjnej roli stanowi intrygującą innowację Homera, aczkolwiek osadzoną w koleinach tradycji: w rywalizacji Odyseusza z Achillem również pojawiają się różne drogi do osiągnięcia tego samego celu — tytułu „najlepszego z Achajów” (siła i podstęp). Rzeczywistym powodem sporu okazuje

się wynikające z tej kompilacji elementów pozbawienie honoru jednego z adwersarzy — Achilles, oszukany i upokorzony, zmuszony jest wystąpić w obronie swojej czci: skoro odstępuje od bezpośredniej krwawej zemsty, rekompensuje to sobie naganą słowną Agamemnona i skrywaną zemstą za pośrednictwem mocy nadprzyrodzonych. Panujący w tym społeczeństwie system wartości, którego także on bezwzględnie przestrzega, nakazuje Achillesowi dokonać zemsty za doznaną krzywdę i przynajmniej doraźnie lub zastępczo rekompensować sobie stratę ważącą na jego honorze. Jest to zatem analogiczne do domagania się przez Agamemnona rekompensaty po oddaniu branki. To, czego chcą dla siebie, jest zarazem imperatywem narzucanym im przez społeczność, dla której zachowanie pozycji związane jest nieodwołalnie z pilnowaniem swego honoru.

## 2. Oszustwo Achillesa

Spór Achillesa z Agamemnonem zacznijmy obserwować od środka, od miejsca, które dostarcza interpretującym je badaczom wielu kłopotów.

W drugiej swej wypowiedzi Agamemnon kieruje do Achillesa zdumiewające nas słowa, I 131–132:

„μή δὴ οὕτως, ἀγαθός περ ἐών, θεοείκελ' Ἀχιλλεῦ,  
κλέπτε νόψ, ἐπεὶ οὐ παρελεύσεαι οὐδέ με πείσεις”.

„Mężem jesteś wspaniałym, do bogów podobny Achillu,  
lecz mnie oszukać nie próbuj, bo podejść się nie pozwolę”<sup>895</sup>.

dosłownie:

Tylko nie w ten sposób [ze mną postępuj]; chociaż mężem jesteś wspaniałym, bogom podobny Achillesie,/ nie myśl, że możesz mnie okraść, bo ani mnie nie „prześcigniesz”<sup>896</sup>, ani mnie nie omamisz.

<sup>895</sup> Tłum. Ignacy Wieniewski.

<sup>896</sup> U Homera czasownik *παρέρχομαι* ‘prześcignąć, wyprzedzić’ pojawia się i w kontekście ścigania się w biegu *ποσὶν μὴ τίς με παρέλθῃ* ‘aby nikt nie prześcignął mnie w biegu’ (viii 230, cf. XXIII 345 o wyścigach konnych), i w znaczeniu przenośnym *κερδαλέος κ' εἴη καὶ ἐπίκλοπος, ὅς σε παρέλθοι/ ἐν πάντεσσι δόλοισι* ‘podstępny i złodziejski [z charakteru] byłby ten, kto by cię prześcignął we wszelakich podstępach’ (xiii 291–292). Obydwa passusy odnoszą się do Odysuseusza i obydwia uzupełniają się, charakteryzują tego bohatera: może go ktoś wyprzedzić w biegu, jednak w użyciu podstępów to on jest najlepszy. Nawiązuje to do uwypuklanej w *Odysei* opozycji *biē* reprezentowanej przez Achillesa i *mētis/dolos* reprezentowanych przez Odysa, polaryzacji istotnej w kontekście osiągnięcia statusu *aristos Achaiōn*. Takie nałożenie się kontekstów zaobserwować też możemy w wypowiedzi Agamemnona: Achilles prześciga wszystkich w biegu, lecz nie prześcignie go w podstępach. Agamemnon jest więc w opozycji do Achillesa i jako mistrz podstępu aspiruje do roli *aristos Achaiōn*, który to tytuł stanowi każdorazowo podstawę sporu bohaterów.

Stwierdzenie to budzi zdziwienie, gdyż Achilles w żadnym znanym nam przekazie nie przedstawia typu człowieka, który by posługiwał się w swoim postępowaniu oszustwem lub podstępem. O czym więc zdaje się mówić władca Myken, kierując te słowa do człowieka, który w znanej nam fabule Cyklu nigdy nie miał się podstępem, nigdy też nie przypisuje się mu podstępności? Żeby się tak odezwać, Agamemnon musi się wyraźnie czuć zagrożony tym, że Achilles używa wobec niego podstępem. Fakt, że Agamemnon myli się co do intencji Achillesa, jest oczywisty w perspektywie odbioru całego dzieła, gdy kilkakrotnie okazuje się, że Achilles jest człowiekiem, któremu jest obce, a nawet nienawistne wszelkie podstępne postępowanie i oszustwo. Fakt ten ciąży również ironicznie na postaci króla Agamemnona, który nie umiał poznać się na szlachetności młodego bohatera.

Czy jednak Agamemnon był do takiej konstatacji uprawniony? Żeby to ocenić, musimy przeanalizować ten spór dokładnie. Dla Griffina uwaga Agamemnona „jest nielogiczna, chyba że waleczność Achillesa czyniła może zbyt wielkie wrażenie i sprawiała, że Agamemnon czuł się już wcześniej niezręcznie wobec niego”<sup>897</sup>. Wniosek ten wynika z dalszej wypowiedzi naczelnego wodza Achajów, sugerującej, że Achilles już wcześniej odnosił się wrogo do Agamemnona. W dalszej części sporu Agamemnon wypowiada bowiem zdanie, I 176–177:

ἔχθιστος δέ μοι ἔσσι διοτρεφέων βασιλῆων.  
Αἰεὶ γάρ τοι ἔρις τε φίλη πόλεμοί τε μάχαι τε.

Jesteś mi najbardziej nienawistny spośród królów żywionych przez boga,  
bo zawsze ci jest miła kłótnia i wojny i walki.

Griffin zakłada więc u słuchaczy wiedzę o zatargach między tymi bohaterami, o których wtrącenie Agamemnona im przypomina. Ten atak Atrydy jest jednak typowy dla dyskursu bohaterów homeryckich. Van Wees wskazuje, że mentalność społeczności herosów, pokrewną mentalności grup przestępczych, cechuje skłonność do agresji i hierarchiczna rywalizacja<sup>898</sup>. Decydujące znaczenie ma waloryzacja grupy i środowiska, własne przekonanie jednostki o wartości swoich słów i czynów jest niepodważalne. Bohater, któremu zwraca się uwagę, traktuje to jako postawienie zarzutu, próbę odebrania mu cechującej go wartości wobec grupy. Nie może sobie na to pozwolić, ponieważ często nawet najłżejsze ustępstwo dyskredytuje go w oczach społeczności, wobec której nieustannie musi występować jako postać, której nie można postawić zarzutu. Dlatego w wymianie uwag łatwo przechodzą do gwałtownej wymiany zdań i z drobiazgu będącego przedmiotem zatargu błyskawicznie przechodzą do całościowej krytyki rywala i odebrania mu prawa do posiadania jakiegokolwiek zalety i wartości (Idomeneus w sporze z Ajasem synem Ojleusa, Dzeus podobnie odnosi się do Aresa i innych). Podobnie więc, gdy Aga-

<sup>897</sup> GRIFFIN 2004, 163. W podobnym tonie rozumie ten passus PULLEYN 2000, 163: „One may infer that Agamemnon resents Achilles’ excellence, and tells us as much in this Freudian slip”.

<sup>898</sup> VAN WEES 1992.

memnon zwraca się z gruntowną krytyką wieszczka Kalchasa, wyjaśniającego powody gniewu Apollona, jakoby ten nigdy nie wieszczył mu niczego pomyślnego, to oczywiście może stać za tym wspomnienie innych nieprzychylnych królowi ustaleń wieszczka, lecz również świadczy to o zapominaniu w chwili gniewu sytuacji, w których wieszczby Kalchasa były dla króla korzystne. O takich zaś dowiadujemy się niebawem z ust Odyseusza na drugim zgromadzeniu wojska (II 300–330). Logika sporu każe jednak Agamemnonowi zapomnieć o tych przysługach Kalchasa i potępić w czambuł wieszczka.

Domniemania Griffina nie można więc uznać za trafione<sup>899</sup>, mimo że łączy się ono z ważącym na wywiązaniu się sporu i eskalacji konfliktu powszechnym przekonaniem o wzajemnej niechęci między tymi dwoma bohaterami. Tę *opinio communis* poddamy weryfikacji nieco później, na razie zostanmy tylko przy tym, że ostrzeżenie Agamemnona kierowane do Achillesa, który jakoby miał go zamiar oszukać, nie znajduje sensownego wyjaśnienia. Takich niezrozumiałych miejsc oczywiście nie brakuje w *Iliadzie*, większym problemem wydaje się jednak dość dowolne nadawanie znaczeń różnym passusom, zestawianym z sobą w różnych konfiguracjach. Ujmując rzecz kompleksowo, ten styl działania — prowadzący moim zdaniem do nieporozumień i błędnych wniosków — wynika z korzystania przez badaczy z tekstu Homera w sposób charakterystyczny dla czytelnika: do tekstu podchodzi się wybiórczo. Z rozproszonych informacji, nawet jeśli zachowuje się kontekst sytuacji, może — jak się okaże — ukazać się obraz różny od tego, który zamierzony był przez autora. Rzecz jasna śledzenie intencji autora nie jest łatwe — niektórzy badacze postulują nawet rezygnację z prób ich odszukiwania, otwierając tekst na różne możliwe interpretacje, wydaje mi się jednak, że zadaniem filologa klasycznego jest próba odtworzenia takiego rozumienia tekstu, jakie miał on w czasie powstania, biorąc pod uwagę odmienną mentalność ówczesnych ludzi. Odczytywanie tekstu Homera musi odbywać się w zgodzie z oralnym uwarunkowaniem zaistnienia tego utworu. Badacz musi przyjąć do oceny i interpretacji prezentowanych w pieśni wydarzeń postawę odbiorcy oralnego<sup>900</sup>.

### 3. Zasady odbioru oralnego

Raz jeszcze powrócę do kwestii odbioru utworu oralnego. Przede wszystkim tekst dla słuchacza przedstawia się w sposób linearny. Współczesny odbiorca Homera

<sup>899</sup> Niepewna i dość mętna jest próba wyjaśnienia tego zarzutu Agamemnona dostarczona przez KIRKA 1985, 67. Sugeruje on, że w oczach Agamemnona Achilles „coś kręci”, mówiąc, że nie można spełnić jego oczekiwań: „he openly accuses Akhilleus of deceit — by which he presumably means that the result of his supposedly close reasoning is intolerable, and the reasoning itself therefore specious”.

<sup>900</sup> Różnicy między odbiorem czytelnicznym a auralnym oczywiście nie uwzględni także ERBSE 2001 w swoim synchronicznym badaniu wypadków składających się na spór wodzów.

jest ograniczony w swej percepcji znaczeń tekstu, do wielu z nich mogąc dotrzeć tylko przez żmudną analizę i porównywanie fragmentów na przykład z różnych partii dzieła. Musimy przyjąć, że dla ówczesnego słuchacza warstwa znaczeniowa musiała postępować synchronicznie z rozwojem akcji<sup>901</sup>. Słuchacz nie może się cofnąć w tekście, jeżeli coś przeoczył lub czegoś nie zrozumiał. Nie jest również świadomy tego, ile tekstu ma jeszcze przed sobą, czyli ile jeszcze do końca. Podobnie nie może, powodowany niecierpliwością, zajrzeć dla zaspokojenia ciekawości, jak zakończy się akcja; nie mówiąc już o typowym dla postępowania dzisiejszego czytelnika (jak też często badacza) pobieżnym przeglądaniu tekstu. Taki odbiór linearny nie jest prosty, zwłaszcza że słuchacz musi dostosować swoją koncentrację do wykonawcy, nie ma tej szansy co czytelnik, który może odstawić na chwilę lekturę, przemyśleć coś lub odpocząć i wrócić do czytania. Na przerwy pozwala sobie jedynie zmęczony wykonawca, a odbiorcy pozostaje zachęcać go, by łaskawie kontynuował opowieść. Pomocą odbiorcy skazanemu na przekaz linearny służy system aluzji i wszechobecna kompozycja pierścieniowa. Aluzje pełnią dwie funkcje: zapowiedzi prawdziwych i zwodniczych tego, co się stanie w obrębie opowiadanej historii, oraz odniesień do fabuły cyklu jako wspólnego udziału w tradycji epickiej pieśniarza i jego publiczności. Odbiorca znajduje racje dla danego faktu lub frazy w ogólnym kodzie epiki, odczytując dzięki temu kontekst wypowiedzi. Zasada referencyjności odnosi się jednak także do zdarzeń istotnych w ramach cyklu, dzięki czemu słuchacz może kojarzyć prezentowaną mu akcję ze znanymi powszechnie wydarzeniami cyklu, co — jak obserwowaliśmy w rozdziale poprzednim — wpływa bezpośrednio na jego zaangażowanie w odbiór; anamneza wywołuje w nim bowiem silne emocje grozy lub ulgi oraz kompensujące to nawarstwienie uczuć poczucie ironii. Rolę aluzji może więc odgrywać zarówno pojedyncza fraza, jak i cała scena, a nawet sekwencja scen. Z kolei kompozycja pierścieniowa umożliwi słuchaczowi intelektualne obejmowanie pewnych całości, wydobywanie istoty sprawy z prezentowanej argumentacji lub fabuły, wracając do poszczególnych zagadnień i obrazów w kolejności odwrotnej do ich wcześniejszego przedstawienia. I system aluzji zatem, i kompozycja pierścieniowa powstrzymują strumień narracji linearnej, pozwalają zapanować nad nim słuchaczowi, który mógłby się łatwo zgubić zwłaszcza przy dłuższych odcinkach narracji. Umożliwiają też odbiorcom dokonanie oceny znaczenia danej wypowiedzi, w tym także oceny moralnej postępowania bohaterów. Dlatego nawet dygresje, jakże często wykorzystywane w stylu parataktycznym, gdyż dygresja może w dowolnym momencie rozwijać i rozszerzać narrację, najczęściej są kształtowane tak, że są funkcjonalne wobec narracji głównej, np. opowieść o Meleagrze służy jako paralela do losów Achillesa w *Iliadzie* lub pieśń Demodoka o romansie Afrodyty i Aresa jako paralela do losów Odyszeusza na Itace.

Spór Achillesa z Agamemnonem zaznaczony jest jako temat pieśni już na jej początku w inwokacji. Po czym po przedstawieniu epizodu z Chryzesem, które-

<sup>901</sup> Cf. THALMANN 1984, 28–29.

go modlitwa do Apollona stała się przyczyną nieszczęść w obozie Achajów, poeta przystępuje do przekazania szczegółowej relacji z tych zdarzeń. O ile skrótkowe potraktowanie epizodu z Chryzesem ukazane jest jako opowiadanie wypadków przeszłych, o tyle spór Achillesa z Agamemnonem rozgrywa się jakby w czasie teraźniejszym. Jest to typowy dla poetyki oralnej zabieg wpływania na unaocznienie sobie przez odbiorcę opowiadanych wydarzeń. Nie zmienia tego wrażenia pojawiający się niekiedy w narracji obu epizodów czas przeszły. Wpływ na taki kształt odbioru ma skala zastosowania mów bohaterów. W epizodzie z Chryzesem ich użycie jest według Platona (*Resp.* 392c–394b) w ogóle niepotrzebne do streszczenia przyczyn zaistniałego stanu rzeczy w scenie głównej. Platon krytykuje Homera za wprowadzanie niepotrzebnego do oceny zdarzeń elementu oddziaływania na emocje odbiorców przez zastosowanie mów protagonistów tego epizodu, czyli Chryzesa i Agamemnona. Niezależnie od tego, czy się to podoba Platonowi, czy nie, głównym zadaniem mów jest właśnie intensyfikacja emocji odbiorcy, wynikająca z udratyzowania akcji. Udratyzowanie wpływa też na unaocznienie sobie narracji przez słuchaczy<sup>902</sup>. Dzięki intensywności mów i towarzyszącemu im napięciu emocjonalnemu poeta osiąga wzrost poczucia empatii u odbiorców, wpływając zarazem na ich emocjonalną i rozumową ocenę postępowania bohaterów.

W epice oralnej występują obdarzone podobnymi cechami postaci bohaterów typowych. We wcześniejszych fazach rozwoju psychika bohaterów epickich była jednorodna; nie różniła się od psychiki innych bohaterów eposu. Sami bohaterowie odznaczają się tymi samymi cechami i wspólny jest im etos, sposób rozumowania i metody działania. Ten etap charakteryzuje, jak to wykazał Eleazar Mielecinski, epos turecko-mongolskich ludów Syberii. Stwierdza on, że można tam mówić w pewnym sensie „o jednej postaci bohaterskiej”<sup>903</sup>. W cyklach greckich

<sup>902</sup> Zdanie Platona jest uzależnione od współczesnego mu rapsodycznego wykonania epiki wykorzystującego już zapewne różne techniki aktorskie, jak modulacja głosu, gestykulacja. Wszystko to było raczej obce wykonaniu aoidycznemu. Rapsod Ion w dialogu Platona (*Ion* 535 b-e) powołuje się na symulowanie płaczu i radości wywołujących analogiczne reakcje u publiczności. Przypomnijmy, że Ford dostrzegał odrębność odbioru Odysa i Penelopy, u których słuchanie aoidy wywołuje płacz, są oni jednak osobiście zaangażowani w fabułę pieśni, która w pewien sposób odnosi się do ich własnego losu. Lord wskazuje, że guslarz musi mieć talent dramatyczny i zręczność opowiadania, aby przyciągnąć uwagę słuchaczy. Guslarz i aoida mają jednak obie ręce zajęte grą na instrumencie, więc możliwość uciekania się do gestykulacji jest znikoma. Czasami służy temu zmiana melodii, ale i tu możliwości oddziaływania są niewielkie. Sam sposób wykonania pieśni przez pieśniarza i rapsoda jest więc różny, skoro zakładają oni różne oddziaływanie na słuchaczy, ale i odbiór słuchaczy różni się w obu przypadkach. Na publiczności aoida nie są wymuszane tak sugestywnie wzruszenie i empatia, dlatego nie reaguje ona tak bezpośrednio i więcej pozostawione jest jej wyobraźni, która musi odpowiednio nadążać za postępującą akcją. Działania rapsodów poszły więc w kierunku intensyfikowania emocji słuchacza.

<sup>903</sup> MIELETINSKI 2009, 335: „Psychika bohaterów epickich [...] jest całkowicie jednorodna i bardzo nieskomplikowana. Właśnie ta jednorodność i prostota wyjaśnia, że epos o wiele więcej mówi o działaniach bohatera niż o jego przeżyciach. Swoją drogą na przykład w ołoncho [eposach

postępuje indywidualizacja cech poszczególnych bohaterów, choć na pewno nie jest sprecyzowana dokładnie. Wiele postaci mimo rysów konkretnych przejawia też cechy typowe, przez co niektórzy podobni są do siebie pod wieloma względami. Ich rola może też być wymienna, tzn. jeden może występować w podobnych okolicznościach w miejsce drugiego lub nawet zastępować go w tej samej scenie w różnych wersjach pieśni. *Ethopoiia*, szkicowanie charakterów, jest wyrazem indywidualnego talentu pieśniarza, który nadaje bohaterom wyraziste cechy indywidualne i buduje napięcie emocjonalne w rozmowach między bohaterami. Wszystko to dla zapewnienia sobie zainteresowania słuchaczy. Jeżeli bowiem wedle słów Odysusza śpiewak opowiada wszystko tak, jak gdyby sam był obecny pod Troją i wszystko widział na własne oczy lub słyszał od kogoś, kto był tam na miejscu, jego słuchacze zostają tym samym przeniesieni w tę inną rzeczywistość i mogą oglądać wszystko własnymi oczami, mimo że cieleśnie znajdują się gdzie indziej i patrzą jedynie na opowiadającego swoją historię w nieco nudnej melodii pieśniarza<sup>904</sup>. Bez wątpienia autor *Iliady* osiągnął w tym względzie niebywałe mistrzostwo.

Napięcie emocjonalne budowane jest przez pieśniarza w narracji linearnej. Nie może sobie nawet pozwolić na takie chwytys pisarskie, jak przeprowadzenie gwałtownego zwrotu akcji, tzn. nie może się coś wydarzyć nagle. Obszernie budowane wypowiedzi bohaterów mogłyby właściwie znużyć odbiorcę, tymczasem dzięki temu, że słuchacz może postrzegać nie tylko wygłaszany pogląd bohatera, ale i jego intencje, budzą one u odbiorcy dreszczyk emocji, zwłaszcza że słowa i intencje bohaterów uwidaczniają się zazwyczaj w konflikcie dialogujących postaci<sup>905</sup>. Homer nie sięga głęboko w przeszłość bohaterów, która ważyłaby na podejmowanych przez nich decyzjach. Stara się jednak znaleźć psychologiczną podstawę ich decyzji i działań, wykorzystując przeszłość znaną odbiorcom z innych pieśni epickich cyklu, stosując więc system wykraczających poza narrację aluzji odwołujących się do znanego publiczności materiału tradycyjnego, oraz sugerując odbiorcy, co bezpośrednio mogło wpłynąć na wypowiedź i postępowanie bohatera.

---

jakuckich, K.Z.] monologi bohaterów zajmują bardzo wiele miejsca. Są one często bardzo emocjonalne, ale nie ma w nich dynamiki uczuć i nie wnoszą one prawie nic nowego do obrazu bohatera, wywoływanego przez zwykły opis jego czynów”.

<sup>904</sup> To, co my oddawać zwykliśmy jednym słowem „wyobraźnia”, człowiek tego czasu mógł opisać jedynie jako proces. Zwrot do Muz w II księdze *Iliady* przed katalogiem okrętów dokładnie oddaje te wyobrażenia (II 484–493). Muzy jako nieśmiertelne mogły zobaczyć to, co jest odległe w czasie i przestrzeni, będąc zarazem jako córki Mnemozyny strażniczkami pamięci przeszłości, przekazują wieść o tym pieśniarzowi. Ten, słysząc to od nich, może sam sobie przedstawić nawet w niezwykłych szczegółach tamte wydarzenia, a zawdzięczając również Muzom umiejętność przekazywania tej wieści dalej, wywołuje u słuchaczy wizualizację tych scen. Mogą oni zatem cofnąć się w czasie i przenieść w przestrzeni i przeżyć to wszystko jak naoczni świadkowie. Trudno było wytłumaczyć sobie ten mechanizm inaczej niż działaniem sił boskich. FORD 1992, 49–56 przedstawia unaocznienie obrazu, jego „żywość” (*vividness*) jako zasadniczy cel poety.

<sup>905</sup> Badanie intencji i motywacji bohaterów w szerszym wymiarze wprowadził ZANKER 1994.

## 4. Spór Achillesa z Agamemnonem

Świadomi arkanów tej techniki spróbujemy prześledzić początek *Iliady*, tak jak przedstawiał się on współczesnemu odbiorcy. Podobnie jak w wielu epickich pieśniach oralnych otwarcie akcji wraz z zarysowaniem zasadniczego problemu dotyczącego głównego bohatera następuje w scenie zgromadzenia, zawierającej główny dla pieśni epickiej wątek sporu, stanowiący impuls do rozwoju całej akcji.

Odbiorca, jeszcze zanim rozpoczęła się właściwa akcja, dowiaduje się o sporze między protagonistami, o skutkach tego sporu oraz o jego boskim umocowaniu, czyli o roli boga Apollona i spełnianiu się woli Dzeusa. Następnie ze streszczenia epizodu z Chryzesem dowiaduje się o winie Agamemnona, który to fakt rzuca cień na tę postać w obrębie całego sporu. Chryzes przybywa do obozu Achajów i zwraca się do nich w sposób zgodny ze zwyczajem: przyjmuje postawę błagalnika, odpowiednio prosi ich, a w szczególności wodzów wyprawy — Atrydów, przynosi bogaty okup za córkę. Zaznaczona jest oznaka jego kapłaństwa i władzy, czyli złote berło, ozdobione *stemmata*, czyli wstążkami lub pasemkami barwionej włóczki. Prezentuje więc postawę analogiczną do tej przyjmowanej przy składaniu ofiar, co wskazuje na łączność z bóstwem, któremu służy Chryzes. Prośbę kończy swoim ostrzeżeniem, sugerując, że wysłuchanie jej oznacza uczczenie „przynoszącego śmierć” Apollona, czyli że niewysłuchanie jej rozgniewa bóstwo przynoszące śmierć. Sytuacja wykupowania jeńców nie wydaje się wyjątkowa; w *Iliadzie* wspomniana jest kilkakrotnie. Kapłan, zachowując się odpowiednio do zwyczaju, a nawet celowo podkreślając swoją rangę, co miało z pewnością duże znaczenie w zhierarchizowanym społeczeństwie tego czasu, zyskuje akceptację zbiorowości Achajów. Jednak zaskakująco sprzeciwia się temu Agamemnon. Chryzes nie wie, jaki jest los jego córki, zakłada tylko słusznie, że ona żyje. Okazuje się, że jest branką Agamemnona, a on nie zamierza z niej zrezygnować. Przegania Chryzesa, przy czym zaznacza, że nie będzie respektować ani jego starego wieku (zwraca się do niego „starcze”), ani jego godności, ani nie obawia się jego relacji z bóstwem (mówi bowiem „wtedy cię berło i wieniec boga nie zdoła ocalić” I 28). Agamemnon mówi to publicznie i nie wskazuje na żaden inny powód poza tym, że tak mu się podoba. Celowo znęca się jeszcze nad starcem, rysując przed nim podły los, jaki czeka jego córkę, która do starości będzie jego niewolnicą i wedle życzenia nałożnicą. Nic nie wskazuje, aby w jakimkolwiek stopniu mu na niej zależało. Agamemnon nie wydaje się powodowany chciwością: nie zależy mu na okupie, nie zależy mu też na dziewczynie. Pozornie mogłoby się wydawać, że czyni tak podrażniony ekspozowaniem swojej godności i siły przez Chryzesa. Achajowie nie znajdują jednak w zachowaniu kapłana niczego niewłaściwego. Agamemnon okazuje arogancję i pychę, ale jest ona skierowana tylko pośrednio do błagającego ojca. Przede wszystkim sprzeciwia się głosowi armii, pokazując się jako ten, który podejmuje decyzje nawet wbrew woli wszystkich. Tym samym zostaje zaznaczona jego pozycja najważniejszego w armii; przy takim postawieniu sprawy jest niepodważalna. Tym razem



jednak, przeciwstawiając się woli wszystkich, dopuszcza się czynu niegodnego — pozostali bowiem ocenili wydanie Chryzesowi córki za rzecz godną i właściwą. Armia nie mogła kierować się chęcią zysku, gdyż branka należała do Agamemnona. A jemu też najwyraźniej nie chodzi o zachowanie czegoś cenniejszego, lecz o za-manifestowanie swej pozycji<sup>906</sup>.

Kapłan rzuca na odludziu klątwę na Achajów, a bóg skwapliwie dokonuje zemsty. Narrator wtajemnicza więc odbiorcę w to, czego nie wiedzą Achajowie. Odbiorca poznał zapowiedzianą przyczynę, która doprowadziła do sporu — zemstę Apollona za nieokazanie czci jego kapłanowi przez Atrydę (I 11–12). Pierwsza informacja dotycząca samego sporu, który miał się okazać tak brzemienny w skutki, jest taka, że zgromadzenie zwołuje Achilles. Jak każdy tego typu czyn, musi on pochodzić z inspiracji boskiej. Niezbyt jednak zrozumiałe dla komentatorów jest to, że podsunęła mu ten pomysł Hera, skoro zgromadzenie przyniosło tak opłakane skutki dla Achajów, I 55–56:

τῷ γὰρ ἐπὶ φρεσὶ θῆκε θεὰ λευκώλενος Ἥρη·  
κῆδετο γὰρ Δαναῶν, ὅτι ῥα θνήσκοντας ὀράτο

ponieważ podsunęła mu [Achillesowi] ten pomysł Hera białoramienna;  
bo martwiła się o Achajów, kiedy patrzyła na to, jak umierają.

Zastrzeżenia te wynikają z powierzchownego odczytywania Homera lub niewłaściwego wnikania w jego warstwę znaczeniową, odpowiedniego dla tamtego czasu. Tego typu rozważania mogą pojawiać się również w tekście samego eposu. Gwoli przykładu, narrator *Ramajany* zastanawia się nierzadko, w jaki sposób Rama może ulegać emocjom, takim jak rozpacz po utraconej żonie, Sicie, skoro jest inkarnacją najwyższego boga Wisznu. Powierzchnowość spojrzenia może dotyczyć także kwestii samej interwencji boskiej. Na pierwszy rzut oka bowiem bohaterowie bezmyślnie wykonują rozkazy bóstw. Czy Achilles jest tylko narzędziem w rękach bogini? Nie, zwołuje zgromadzenie, wykazując w pełni świadomość tego, po co należy je zwołać: przedstawia skalę problemu i sugeruje możliwości jego rozwiązania. Podobnie gdy później z nieba zstępuje Atena, by powstrzymać jego zemstę na Agamemnonie, Achilles okazuje posłuszeństwo bogini z racji tego, że należy być posłusznym bogom. Można by więc sądzić, że autor poematu nie zakłada u bohatera rozumienia konsekwencji swego czynu. Nic bardziej mylnego. Achilles, zanim próbuje go powstrzymać Atena, rozważa właśnie, czy powinien zabić Agamemnona, czy nie. Zatem istnieje powód, który wstrzymuje go od natychmiastowego odwetu, i on sobie go uświadamia. To kazało Hermannowi Fränklowi uznać, że działanie

<sup>906</sup> W pełni więc zaakceptować należy krytykę VAN WEESA 1992, 64 nn. skierowaną wobec koncepcji ADKINSA 1960, 33, że bohaterowie homeryccy kierują się jedynie zyskiem materialnym w swoich dążeniach. Van Wees argumentuje słusznie, że często istotniejsza jest kwestia zapewnienia sobie pozycji w społeczności, uwzględnianie hierarchii i obrona honoru w grupie wojowników. Niekiedy nawet — jak choćby w tym przypadku — wartość materialna nie ma żadnego znaczenia.

Ateny tylko symbolizuje działanie rozumu, a Albin Lesky, jak już wspominaliśmy, określił to jako podwójną motywację bohaterów<sup>907</sup>.

W kompozycji oralnej takie wskazanie na boski impuls uwalnia poetę od wyjaśniania powodów postępowania bohaterów (do takich wyjaśnień nie jest on bowiem jeszcze przygotowany). Niemniej stanowi to czytelny sygnał dla publiczności słuchającej, jak odbierać zachowanie bohatera. Połączenie posunięcia Achillesa z inspiracją Hery ma za zadanie wskazać na podzielaną przez bohatera troskę o los Achajów. Poeta odwołuje się do wiedzy odbiorców, że Hera wspiera Achajów w tym konflikcie. Potwierdzeniem tego jest podobne niedomówienie z inwokacji. Apollon wymieniony jest jako ten bóg, który podburzył obu bohaterów do wzajemnej waśni. Później żadnego potwierdzenia na to nie znajdujemy. Poeta wskazuje jednak na to bóstwo w perspektywie jego wrogości wobec Achajów oraz Achillesa w szczególności, konflikt bowiem z tym bóstwem doprowadza w tradycji epickiej do śmierci i apoteozy tego herosa. W poemacie przedstawione są cztery zgromadzenia, dwa z nich: pierwsze i ostatnie zwołuje Achilles, natomiast pozostałe Agamemnon. Ocenia się więc, że nie tylko naczelny wódz, lecz także inni *basilejs* mieli prawo zwoływania zgromadzeń<sup>908</sup>. W *Odysei* zgromadzenie na Itace zwołuje Telemach, mimo że jest jeszcze nieletni. Możemy więc mówić o powtórzeniu motywu zwołania inicjującego akcją zgromadzenia przez młodego bohatera. Informacja, że to Achilles zwołuje zgromadzenie, musiała mieć dla odbiorcy istotne znaczenie. Z jednej strony zostaje wprowadzony do akcji jako postać, która wejdzie w konflikt z Agamemnonem. Z drugiej zaś słuchacz wiedzący o winie Agamemnona przyjmuje ten fakt jako oznakę zatroskania Achillesa o los wojska — potwierdzeniem tego jest inspiracja Hery. Można zadać pytanie, dlaczego to nie naczelny wódz zwołał zgromadzenie i nie wykazał troski o los swoich żołnierzy. Na razie słuchacz nie ma czasu się nad tym zastanawiać, ale ta myśl funkcjonowała w planach autora pieśni i sukcesywnie będzie odbiorcy sugerowana.

Problem winy jawi się jako główny w ówczesnej mentalności i moralności<sup>909</sup>. Nieszczęście dotykające całą społeczność nie znajduje racjonalnych w naszej ocenie wyjaśnień, ale postrzegane jest jako wina wynikająca z czyjegós przewinienia wobec boga. To przewinienie może być rezultatem zaniedbania złożenia jakiejś ofiary

<sup>907</sup> FRÄNKEL 1975, LESKY 1961. ERBSE 2001, 242 i 244 uważa, że miejsca te wskazują, iż człowiek nie decyduje sam, lecz jest tylko polem działania bogów, przez co sugeruje, że fakt zwołania przez Achillesa zgromadzenia nie ma żadnego znaczenia.

<sup>908</sup> MUELLER 1984, 32 sądzi, że to dlatego Achilles zwołał pierwsze zgromadzenie, a nie któryś ze starszych wodzów, ponieważ wyraża to jego nastrój desperacji, że mija 10 lat, a on nie może zyskać chwały, która usprawiedliwiłaby jego wybór udziału w wojnie. Zaraza tylko pogłębiła jego frustrację. Takie psychologizowanie wydaje się pozbawione podstaw. Można zadać pytanie, skąd o tym mieliby wiedzieć słuchacze. Żadna sugestia nie skłania do takiego wnioskowania. Pierwsza wzmianka o przepowiedzianym krótkim losie Achillesa pojawia się dopiero w I 352. Dlaczego wcześniej słuchacz miałby zakładać, że kwestia wyboru swego losu jest w tej pieśni podstawowa?

<sup>909</sup> Pogląd, że bohaterowie *Iliady* mają poczucie winy, pojawia się u ZANKERA 1994, zwłaszcza s. 59–64.

bóstwu albo pominięcia jakiegoś bóstwa przy składaniu ofiar, może jednak również wynikać z popełnienia jakiejś zbrodni lub innego występnego czynu obrażającego bóstwo. Wszystko to powoduje gniew bóstwa skutkujący odpowiedzialnością zbiorową całej społeczności. Za wszystko to odpowiedzialny jest przede wszystkim władca, ponieważ to on odpowiada za kontakty z bogami, czyli składanie w imieniu społeczności odpowiednich ofiar, oraz to on obowiązany jest do wymierzania kary za zbrodnie popełniane wewnątrz społeczności. To w jego błędzie lub *hybris* upatrywana jest przyczyna plagi. Oczywiście jest to szukanie moralnego winowajcy w obliczu nieszczęścia, które nastąpiło. Zazwyczaj zatem wiedza o powodach zaistnienia zarazy, którą słuchacze *Iliady* dysponują już na wstępie, jest niedostępna dla społeczności. Pojawia się nieszczęście, takie jak zaraza, dotykające wszystkich i dopiero wtedy zaczyna się poszukiwanie jego przyczyn. Wieszczyk jest osobą potrafiącą rozpoznać, które bóstwo okazuje swój gniew, czym zostało obrażone i jakiej rekompensaty wymaga, by jego gniew mógł być zażegnany. W *Iliadzie* wina za nieszczęście dotykające wszystkich zostaje przypisana naczelnemu wodzowi, którym jest Agamemnon. Sytuacja przedstawia się zatem analogicznie do tej znanej z cyklu z początków Wojny Trojańskiej, kiedy to Artemida wstrzymuje wypłynięcie armady z Aulidy, zsyłając nieprzychylnie wiatry, w gniewie za obrażenie jej przez Agamemnona. W *Iliadzie* wieszczek, wyjawiając powód gniewu bóstwa, wskazuje na głównodowodzącego jako winnego tej sytuacji. W Aulidzie ofiarą przewinienia Agamemnona pada w konsekwencji jego córka Ifigenia, rytualnie zabita jako „ofiarą zastępczą” za Agamemnona.

Achilles, przedstawiając powód zwołania zgromadzenia, mówi do Agamemnona, iż wydaje mu się, że chyba będą musieli odpłynąć do domu i zrezygnować ze zdobywania Troi. Achilles nie przedstawia tej propozycji kategorycznie. Wprowadza ją jako opcję, z którą trzeba się liczyć wobec postępującej zagłady Achajów wskutek wojny i pomoru. Jest to jednak zła rada, przeciwieństwo *euboulia*, której celem powinno być doradzenie, jak doprowadzić do zdobycia Troi. Mamy tu do czynienia z tradycyjnym schematem opowieści epickiej. Akcja pieśni umiejscowiona jest w momencie kryzysu — mimo wysiłków nie można zdobyć Troi. Coś stoi temu na przeszkodzie, człowiek lub magiczny artefakt. Przeszkodę trzeba pokonać: człowieka zabić, artefakt wykraść. Często sprowadzić skądś bohatera lub magiczny przedmiot w celu zrównoważenia sił i pokonania przeszkody<sup>910</sup>. Zła rada namawiająca do ucieczki jest najprawdopodobniej elementem podkreślającym sytuację kryzysową. W *Iliadzie* z czterech przedstawionych w utworze zgromadzeń całego wojska trzy zaczynają się od przedstawienia takiej złej rady, czyli od propozycji ucieczki. We wszystkich tych trzech momentach akcja poematu zaczyna się jakby od nowa<sup>911</sup>. W księgach II i IX z taką propozycją wychodzi, otwierając zgroma-

<sup>910</sup> Przedstawiałem to dokładnie w rozdziałach II i III.

<sup>911</sup> Zgromadzenia w księgach I i IX rozpoczynają, moim zdaniem, dwie części triady. Zgromadzenie w księdze II stanowi wariację i dopowiedzenie sceny zgromadzenia w księdze I, w której nie pomieściły się wszystkie istotne elementy sceny wprowadzającej.

dzenie (także w XIV na zebraniu rannych wodzów), Agamemnon, za pierwszym razem przewrotnie próbując swą armię, za drugim mówiąc to całkiem szczerze, powodowany przerażeniem i tchórzostwem. Nawoływanie do ucieczki przez Tersytosa jest wynikiem zrozumienia przez niego przewrotności mowy Agamemnona (II 110–141). Zostaje jednak surowo zganione przez Odyseusza. Mamy więc do czynienia z typową oralną wariacją motywu. Propozycję powrotu wyrażoną przez naczelnego wodza odrzuca główny bohater (odpowiednio Odyseusz i Diomedes pełnią w tych momentach rolę głównego bohatera), który sprzeciwia się takiej postawie czy w ogóle temu wezwaniu do ucieczki i wzywa do walki, zapobiegając panice i rejteradzie. Z tego schematycznego ujęcia wyłamuje się przedstawienie opcji ucieczki przez Achillesa. Mimo że jest to zła rada, nikt wobec niej nie oponuje. Nie ma właściwie znaczenia, gdyż ani Achilles nie kładzie na nią nacisku, ani Agamemnon nie przywiązuje do niej wagi. Jest to zatem element konwencji, tradycyjnego schematu epickiego, który pieśniarz może podać w dowolnie zmodyfikowanej wersji, ale nie może go pominąć.

Przedstawienie propozycji niechlubnego powrotu zyskuje tu więc inne znaczenie. Achilles bierze na swoje barki troskę o dobro wojska, a Agamemnon, mimo że powinien — nie. Wprowadzenie Achillesa jest krótkie i rzeczowe (I 59–67), zakłada niewiedzę co do przyczyny nieszczęśliwych zdarzeń, przeciwnie do wiedzy słuchacza, który jest w te przyczyny wprowadzony. Bohater wie jednak, kto jest boskim sprawcą nieszczęścia. Odbiorcy przyzwyczajonemu do tego, że to jemu wiadome są rzeczy niebiańskie, natomiast bohaterom nie, chyba że są specjalnie w tę wiedzę wprowadzeni, ta wiedza Achillesa może wydać się dziwna. W tym przypadku jest to chyba jednak pozorny kłopot, stosunkowo nietrudno jest bowiem założyć, że wiedza o tym, iż to Apollon zawsze jest sprawcą zarazy (*loimos*), była powszechna. Nieznany jest jednakże powód gniewu bóstwa i sposób na jego przebłaganie. Achilles podaje dwa hipotetyczne powody gniewu bóstwa: złamany ślub i zaniebdanie złożenia hekatomby.

Skoro zwyczajny człowiek tego wiedzieć nie może, Achilles wywołuje do odpowiedzi specjalistę. Niewywoływany po imieniu zabiera głos Kalchas, którego narrator określa jako najlepszego i sprawdzonego fachowca, I 69–71:

οἰωνοπόλων ὄχ' ἄριστος  
ὅς ἤδη τά τ' ἐόντα τά τ' ἐσσόμενα πρό τ' ἐόντα,  
καὶ νῆεσ' ἠγήσατ' Ἀχαιῶν Ἴλιον εἴσω

z wróżących z ptaków najlepszy:  
znał on to, co jest, co będzie i co było przedtem,  
i okrętom przewodził achajskim aż do Ilionu.

Kalchas, zanim oznajmi bohaterom utworu to, co już wiedzą słuchacze pieśni, domaga się od Achillesa gwarancji bezpieczeństwa. Wieszczyk nie używa imienia, ale sugeruje wprost, że właśnie Agamemnona rozgniewa to, co ma do powiedzenia, I 78–79:

ἢ γὰρ οἴομαι ἄνδρα χολωσέμεν, ὃς μέγα πάντων  
Ἀργείων κρατέει καὶ οἱ πείθονται Ἀχαιοί.

Bo tak sądzę, że rozgniewam męża, który nad wszystkimi  
Argiwami panuje i są mu posłuszni Achajowie.

Sugeruje się niekiedy, że Achilles dyplomatycznie nie wspomina o winie Agamemnona<sup>912</sup>, ale zakłada się tym samym, że musiał łączyć epizod z Chryzesem z pomorem armii. Trudno w tym momencie ocenić, czy Achilles rzeczywiście znał przyczynę gniewu Apollona, bo plaga w postaci zarazy naturalnie wskazywała na tego boga<sup>913</sup>. Inaczej rzecz mogła się mieć w przypadku Agamemnona. Zwołanie zgromadzenia przez Achillesa mogło go zaniepokoić. Uczynienie jawnym tego, co sam podejrzewa i co być może podejrzewają wszyscy, wywołuje wybuch wściekłości. Ze streszczenia Proklosa dowiadujemy się, że Kalchas nie tylko znalazł sposób na ukojenie gniewu Artemidy, ale również musiał rozpoznać, które bóstwo odpowiedzialne jest za wiatry wstrzymujące flotę w Aulidzie. Jeżeli Agamemnon tłumaczy się z zatrzymania przy sobie Chryzejdy, gdyż była mu bardzo bliska, nie podważając wieszczby Kalchasa, może to oznaczać, że on również jak inni Achajowie zdaje sobie sprawę z tego, które bóstwo szerzy zarazę, jak też z tego, jaka jest przyczyna gniewu bóstwa. To poczucie winy sprawia zatem, że to nie on zwołuje zgromadzenie. Nie martwi się w istocie o wojsko, a odgrywa później rolę dobrego władcy, w momencie gdy jego wina została głośno wypowiedziana<sup>914</sup>. Agamemnon ma zatem powody do niepokoju, wyczuwając zagrożenie. Chwilę wcześniej Achilles wysławia się niezbyt szczęśliwie w kontekście tego, co nastąpi, zapewniając Kalchasa, że nic mu się nie stanie, póki on żyje, I 90–91:

οὐδ' ἦν Ἀγαμέμνονα εἶπης,  
ὃς νῦν πολλὸν ἄριστος Ἀχαιῶν εὖχεται εἶναι.

nawet gdybyś podał imię Agamemnona,  
który teraz uważa się za najlepszego z Achajów.

Słowa Achillesa można wytłumaczyć tym, że nie uważa zbyt na to, co mówi, nie tyle z powodu głupoty, ile ze względu na to, iż znając swoją wartość, nie boi się absolutnie nikogo<sup>915</sup>. Być może pobrzmiwa w nich pewna drwina, wywołana

<sup>912</sup> Np. PULLEYN 2000, 143.

<sup>913</sup> Zdaje się to potwierdzać synonimiczne użycie przez Agamemnona określenia ἐκίβωλος 'sięjący śmierć' zamiast „Apollon”, I 110.

<sup>914</sup> W scenie pojednania Achillesa i Agamemnona całą winę bierze na siebie Agamemnon, który tłumaczy się chwilowym zaślepieniem. Zdaniem VAN WEESA 1992, 134: „One can take the view that an angry man has the right to refuse any amount of compensation, and that those who provoked him remain responsible for the consequences of his anger”. Dla słuchacza nieponoszenie winy przez Achillesa w tym sporze musi być oczywiste.

<sup>915</sup> ZANKER 1994, 75 ocenia deklarację Achillesa zapewnienia ochrony wieszczkowi jako zachowanie właściwe, stosowne do zasad przyjętych w społeczności i zarazem kontrastujące z haniebnym potraktowaniem kapłana przez Agamemnona.

roszczeniem sobie przez Agamemnona pretensji do tytułu *aristos Achaiōn*. Ten tytuł jest przynależny z pewnością w pojęciu Achillesa jemu samemu, co może być przez odbiorcę odczytane, bo jest zgodne z identyfikującą go w ten sposób tradycją epicką. Stanowi to też nawiązanie — choć zauważmy jak finezyjne — do tradycyjnego w eposie sporu bohaterów o ten tytuł. Achilles odkrywa swoje roszczenia do tego statusu w gorzkim podsumowaniu obelg rzucanych Agamemnonowi, kiedy przepowiada klęski Achajów, I 243–244: σὺ δ' ἔνδοθι θυμὸν ἀμύξις/ χωόμενος ὁ τ' ἄριστον Ἀχαιῶν οὐδὲν ἔτισας 'ty będziesz rozszarpywał w sobie serce, trwając w gniewie na siebie, że nie uszanowałeś najlepszego z Achajów'. Zamieszczenie jednak tutaj tego określenia potwierdza naszą interpretację, że celem działania Agamemnona przepędzającego Chryzesa jest zaznaczenie swojej dominującej pozycji pośród Achajów. O żadnym innym działaniu Agamemnona, uprawniającym Achillesa do takiej ironii, nie ma mowy.

Dla otwierających radę słów Achillesa, że trzeba zapytać o sposób zażegnania gniewu Apollona albo wieszczka, albo kapłana, albo kogoś umiającego wróżyć ze snów, wskazuje się paralełę w tekście hetyckim, w którym król Mursilis oświadcza w przypadku zarazy, by objawiona mu była jej przyczyna we śnie lub w wyroczni, przez proroaka lub przez kapłanów poddających się inkubacji<sup>916</sup>. Paralela ta przeczy próbom podważania autentyczności tekstu Homera, zwłaszcza jeśli chodzi o wers dotyczący pytania wykładaczy snów. Postulat atetowania wersu przypisują scholia Arystarchowi. Powodem takiej oceny uczonego aleksandryjskiego było uznawanie onejromantyki za zjawisko późniejsze. Jest to typowy przykład krytyki aleksandryjskiej opierającej się na idei historyzmu: dostrzeganie pewnych elementów eposu jako niekompatybilnych z resztą i uznawanie ich za późniejsze wtręty. Ten sposób myślenia podzielali i dzielają jeszcze często nowożytni uczeni. Tabliczka hetycka potwierdza, że onejromantyka nie jest późniejszym zjawiskiem i że była zestawiana z innymi rodzajami wieszczania.

Tabliczka hetycka wskazuje również na pewien skrót dokonany w konstrukcji akcji *Iliady*: Achilles nie wywołuje Kalchasa, przedstawia jedynie listę możliwości, w jaki sposób można by zaspokoić oczekiwania zagniewanego bóstwa. Kalchas zgłasza się sam i nie wyjaśnia, skąd wie to, co mówi. Dla odbiorcy jest prawdą, co mówi wieszczek, bo wie o wszystkim z wcześniejszego przedstawienia wypadków przez pieśniarza. Tego nie wiedzą jednak Achajowie. Za jedyną gwarancję prawdziwości jego słów służyć ma wspomniana przez narratora fachowość wieszczka i jego wcześniejsze zasługi. Mogą być one znane wszystkim Achajom, ale też przeczy temu w pierwszych słowach Agamemnon. Mimo to Atryda przyjmuje wyjaśnienia Kalchasa jako fakt, nie podważając prawdziwości podanej przyczyny. Nie zostały więc podjęte żadne działania mające służyć rozpoznaniu sytuacji. Nie wiąże się to jedynie z ekonomią narracji. Słuchacz nie dba o to, bo już zna przyczynę, i to, co mówi Kalchas, pokrywa się z jego wiedzą. Agamemnon nie podważa wyjaśnień

<sup>916</sup> WEST 1997, 47–48; PULLEYN 2000, 142–143.

wieszczka, zarzuca mu jednakże, że jego rozstrzygnięcie zwraca się przeciwko niemu. Wina Agamemnona przedstawiona jest jako pewna, jemu samemu pozostaje więc tylko się z niej wyplątać. Wina Agamemnona narzucona zostaje w równym stopniu jemu samemu co słuchającej publiczności.

Wróćmy jeszcze na moment do oceny komentatorów, że wypowiedź Achillesa zawiera dyplomatyczne przemilczenie możliwości, iż to czyn Agamemnona mógł być powodem gniewu Apollona. Przyjmowanie *a priori*, że Achilles od początku przypisuje winę Agamemnonowi, jest bezzasadne. Gdyby bowiem Achilles wystąpił z taką możliwością, byłoby to równoznaczne z wystosowaniem zarzutu wobec Agamemnona. Spór dotyczyłby wtedy winy za doprowadzenie bóstwa do gniewu. Agamemnon musiałby podważyć słuszność tego zarzutu, dyskredytując wiarygodność Achillesa. Dlatego zarzuty kieruje Kalchas, którego wiarygodność jest celowo przez autora wyeksponowana. Dzięki odpowiedniemu układowi treści zarzut pod adresem Agamemnona przyjmowany jest przez publiczność za prawdę. Tym bardziej Atryda może się później dopatrywać spisku uknutego przez Achillesa z Kalchaszem, który służy jego zdaniem jako „tuba” Achillesa, uwiarygodniając kierowany przeciw niemu zarzut.

Działanie Achillesa w intencji autora *Iliady* powinno być wolne od takich insynuacji i podejrzeń. W swej istocie miało być uczciwe i służące wspólnemu dobru. Taka jest bowiem tradycyjna rola tego bohatera w eposie — poświęcenie życia dla sprawy wszystkich Achajów, otwierające drogę do zdobycia Troi. Zwołanie zgromadzenia skutkuje przebłaganiem Apollona i jest to bezsprzeczna zasługa Achillesa, jak zauważa Kim<sup>917</sup>. Agamemnon stawia siebie nieustannie w roli przypadającej Achillesowi: uzurpuje sobie prawo do tytułu „najlepszego z Achajów”; deklaruje także, że nie chce doprowadzić do zniszczenia armii, lecz chce ją ocalić. Toteż wspa-  
niałomyślnie nie trwa w uporze i obiecuje zwrócić ojcu Chryzejdę. W rzeczywistości to nie od niego zależy ocalenie armii, lecz od Achillesa. Działanie to uzewnętrznia się oczywiście później, po tym jak Achajowie doświadczą gorczy porażki. Podobnie w scenie zgromadzenia, Agamemnon, który nie zwołał go, „podkrada” Achillesowi „uzdrawiające” armię działanie, mające służyć powstrzymaniu gniewu boga.

W sporze liczy się dla Achillesa jednak przede wszystkim sprawa, a nie personalia. Słowa te mogłyby nie mieć znaczenia, lecz Agamemnon słucha ich w napięciu, muszą więc powoli budzić jego irytację. Oskarżenie wieszczka wywołuje wściekłość Agamemnona, jak to obrazowo przedstawia narrator, I 101–105. Mowa Agamemnona zaczyna się od gwałtownego ataku na Kalchasa. „Nigdy nic dobrego” mu nie przepowiedział — oznacza, że w niczym nie przysłużył się armii i wspólnej sprawie. To, co mówi Agamemnon, nie zgadza się jednak z tym, co mówi o zasługach wieszczka narrator<sup>918</sup>. Atryda przytacza interpretację nieszczęśliwych zda-

<sup>917</sup> KIM 2000, 77.

<sup>918</sup> PULLEYN 2000, 151 uważa, że podanie przez Kalchasa przyczyn gniewu Apollona zgodnie z tym, jak rzecz przebiegała, dowodzi wiarygodności wieszczka: „This must reinforce our impression of him as a seer because he shares Homer’s (all-seeing) perspective on events”.

rzeń według wieszczka, który mimo że ani słowem, ani czynem się nie przysłużył, ośmiela się teraz mówić takie rzeczy „pośród Danaów”. Następnie Agamemnon zaczyna się tłumaczyć ze swojego postępowania wobec Chryzesa. Zaskakująco nie podważa słuszności słów Kalchasa, ale dystansuje się od uznania ich prawdziwości. Powiada (I 109–110): ἀγορεύεις/ ὡς δὴ τοῦδ' ἔνεκά σφιν ἐκήβολος ἄλγεα τεύχει 'mówisz, jakoby z tego powodu „Siejący śmierć” zesłał im [Achajom] nieszczęścia<sup>919</sup>. Zgadza się jednak na wyrok wieszczka nie dlatego, że przyznaje mu rację, lecz tak jakby przystawał na radę, która ma być korzystniejsza dla wszystkich, I 116: εἰ τό γ' ἄμεινον 'jeśli to właśnie lepsze'. Nie próbuje zatem dowodzić swej niewinności, ale też nie potwierdza, że jego zachowanie było naganne. Nie polemizuje z tym, że stało się ono przyczyną nieszczęść zesłanych przez bóstwo. *Summa summarum* przyznaje się do egoizmu, który popchnął go do tego kroku. Jednakże podaje teraz inną motywację swego działania: nie odprawił Chryzesa, bo tak mu się podobało, lecz zrobił tak, ponieważ jego córka tak mu się podobała. Wobec tego, jak bezwartościowa była dla niego Chryzejda, kiedy mówił o niej jej ojcu, trudno zakładać, że teraz mówi prawdę<sup>920</sup>. Zwłaszcza że posuwa się do zaskakującej przesady: uważa swój egoizm za uprawniony, gdyż Chryzejda była mu bliższa od jego żony Klitajmestry. Powstaje pytanie, które wyrażać może zaskoczenie publiczności, a nawet jej oburzenie, jak król mógł w ogóle zestawiać niewolnicę ze swoją królewską małżonką (I 112–115)<sup>921</sup>.

Ἐπεὶ πολὺ βούλομαι αὐτὴν  
οἴκοι ἔχειν, καὶ γάρ βα Κλυταιμνήστρης προβέβουλα,  
κουριδίης ἀλόχου, ἐπεὶ οὐ ἔθέν ἐστι χερείων,  
οὐ δέμας οὐδὲ φυήν, οὐτ' ἄρ' φρένας οὔτε τι ἔργα.

Ponieważ bardzo chcę mieć ją w domu  
i ponieważ cenię ją wyżej od Klitajmestry,  
ślubnej małżonki, bo nie jest od niej gorsza,  
ani wzrostem, ani urodą, ani inteligencją, ani co się tyczy kobiecych robót.

Pojawia się problem, czy słuchacze znali dalsze losy Agamemnona z innych pieśni Cyklu. Wódz z oburzeniem zarzuca wieszczkowi, że ten mu „nigdy” nic dobrego nie wieszczył i że „zawsze” na jego niekorzyść. Van Wees zauważa, że jest to typowe formowanie zarzutów w namiętym sporze. W emocjach skłonni jesteśmy zapominać o cudzych zasługach, koncentrując się jedynie na krzywdzie lub przykrości, którą ktoś nam sprawia. W gwałtownym wybuchu emocji te zarzuty „ty zawsze” i „ty nigdy” są więc psychologicznie uzasadnione, nawet jeśli są w sprzeczności z zasłu-

<sup>919</sup> PULLEYN 2000, 159 ocenia tę wypowiedź jako sarkastyczną.

<sup>920</sup> ERBSE 2001, 242 przyjmuje na wiarę wszystko, co mówi Agamemnon, ponieważ nie zestawia z sobą tych dwóch jego wypowiedzi. Stąd w jego ocenie: „es handelt sich um ein besonders wertvolles Ehrengeschenk, das er vom Gesamtheer erhalten hat, ähnlich wie Achilles die Briseis”. Niestety nic w tekście przemawia za tym, by problem był w tym, że chodzi o dar szczególnie cenny.

<sup>921</sup> PULLEYN 2000, 158: „This is an ungalant and shocking thing to say”.



gami Kalchasa względem całej wyprawy, o których wspominał narrator. Jeżeli jednak przyjmujemy ten punkt widzenia, to konsekwentnie musimy wziąć pod uwagę, że żona zarzucająca mężowi, iż „zawsze” rozrzuca brudne rzeczy po pokoju, ma na myśli to, że przynajmniej z jej perspektywy robi on to często, choć zapominać przy tym może o przypadkach, gdy zachował się jak należy. Podobnie Agamemnon, jeżeli stosuje topikę „zawsze” i „nigdy”, musi brać pod uwagę przynajmniej jedną sytuację, w której wróżby Kalchasa były w jakiś sposób dla niego niekorzystne.

Załóżmy więc, że aluzja jest zamierzona. Publiczność wychwytywała wtedy dwuwartościowość tego stwierdzenia i z dystansu zakładającego wiedzę o śmierci Agamemnona z rąk lub z inspiracji żony Klitajmestry odczytywała obciążające później króla zarzuty. Agamemnon sam ukazuje się więc jako winny obecnej sytuacji w perspektywie winy, która spowodowała jego śmierć. Wzmianka o Klitajmestrze nie dziwi więc, jeżeli przyjmujemy, że atak na Kalchasa ma swoje uzasadnienie w znanej z Cyklu historii ofiarowania Ifigenii<sup>922</sup>. Agamemnon przypomina sobie o poświęceniu córki w ofierze, a to implikuje wspomnienie jej matki, która według wielu źródeł antycznych nie mogła darować Agamemnonowi tej zbrodni i która przedstawiała to jako główny zarzut stawiany mężowi, prowadzący ją do morderstwa. Tradycja fabuły mitycznej wiąże się tu w sposób niewiarygodny z nakreśleniem psychologicznego portretu Agamemnona, który odreagowuje wybuchem gniewu wobec współwinnego zbrodni na córce, a następnie wyraża swoją niechęć w stosunku do żony, która miała mu za złe tę zbrodnię. Agamemnon tłumaczy się więc przed wojskiem z przewinienia zatrzymania sobie branki Chryzejdy i odrzucenia prośby o wykupienie córki starca-kapłana, a zarazem pod wpływem impulsu wraca myślą do dawnej swojej zbrodni, którą pogłębia niewiernością wobec niekochanej żony. Winę tę opłaci później własną śmiercią. Cały *passus* zatem, od pojawienia się Kalchasa do przywołania przez Agamemnona imienia małżonki, ukazuje się jako aluzja do losów Atrydy z czasów sprzed Wojny Trojańskiej i po niej.

Aluzji do losów Ifigenii upatrywali w tym *passusie* neoanalitycy, przeciwstawiając się autorytetowi scholiów, że postać Ifigenii jest Homerowi nieznaną. Natomiast Scodel, podejmując się oceny, które postaci mogły być znane odbiorcom, dochodzi do wniosku, że: „The audience [...] probably should not remember the story, at least in detail”. Wynika to z jej analizy sytuacji Agamemnona — po pierwsze, wspomnienie ofiary z córki mogło budzić współczucie odbiorcy, po drugie, ponieważ Agamemnon był wtedy względnie niewinną ofiarą wyroków boskich:

his behaviour now could seem grotesque: a man who has been forced to kill a daughter should not have been cruel to a man trying to ransom his daughter, a man who has caused disaster to his army by a foolish boast that angered Artemis should have known better than to antagonize

<sup>922</sup> CLARK 1998 widzi różnice w scenach błagania Agamemnona przez Chryzesa i Achillesa przez Priama, ale nie oznacza to, jego zdaniem, braku zamierzonego paralelizmu tych scen. Wręcz przeciwnie, zasadniczą różnicę, której upatruje w braku odwoływania się Chryzesa do wspomnienia osoby prośzonej o swoich najbliższych, rodzinie, tu — zgodnie z analogią sytuacji — o córce, ocenia jako świadome uwzględnianie przez Homera mitu o Ifigenii.

a priest of Apollo, and a man who has had to kill his own child should be better able to evaluate his loss of a prize<sup>923</sup>.

Scodel zauważa paralelizm tych historii, ale nie dostrzega powodu, dla którego aluzja ta miałaby być wprowadzona, dlatego zakłada, że aluzja jest możliwa, ale niekonieczna do budzenia aktywności słuchacza.

Rozumowanie Scodel nie wydaje się słuszne. Zauważalny jest schematyzm przedstawienia epizodu. *Hybris* Agamemnona powoduje gniew bóstwa. Agamemnon zgadza się na oddanie dziewczyny: raz córki, raz branki. Albo więc Agamemnon tradycyjnie wprowadzany jest w ten sposób, albo istnieje tu nawiązanie do słynnego epizodu, tak znanego, że czytelnego mimo niewypowiedzenia imienia Ifigenii, a nawet ukrywania jej istnienia. Wariant *Iliady* odwraca sytuację znaną z *Kypriów*: tam wieszczek domaga się poświęcenia przez Atrydę córki, tu kapłan prosi o ocalenie jego córki, a Agamemnon traci w efekcie brankę. Utrata branki stanowi bez wątpienia mniejszą stratę niż utrata córki, co zgadza się z obserwacją Kullmanna, że w stosunku do epizodów Cyklu epizody *Iliady* są znacznie mniej ważne i mniej patetyczne. Wirtuozeria Homera jest jednak niezwykła: przesada w ukazaniu wielkości straty przy oddawaniu branki podkreśla właśnie *hybris* Agamemnona, a nie przedstawia go jako ofiary gniewu bóstwa.

Stosownie do rozumowania Scodel aluzja do epizodu Ifigenii zakłada pewną psychologiczną ciągłość i konsekwencję w charakterze Agamemnona, np. powinien pamiętać o losie swojej córki, o gniewie bóstwa itd. Rysuje się więc spójny wizerunek psychologiczny bohatera obecny w świadomości odbiorców. Nie bierze się jednak pod uwagę odmiennej celowości różnych pieśni. Widzieliśmy już, że wizerunek taki jest niespójny w przypadku Odyseusza, Parysa i do pewnego stopnia Achillesa. Dlaczego inaczej miałoby być w przypadku Agamemnona? Odyseusz w cyklu wielokrotnie kieruje swój podstęp przeciwko swoim towarzyszom (Palamedesowi, Ajasowi, Diomedesowi, Filoktetowi), śladu po tym nie znajdujemy jednak w *Odysei*. Analogicznie tradycyjny obraz Agamemnona może być modyfikowany przez twórcę *Iliady*. Przy typowym rysunku tej postaci publiczność może zakładać jego winę w doprowadzeniu do gniewu bóstwa. W obu przypadkach Agamemnon poświęca dziewczynę dla dobra wyprawy. Za każdym razem ważną rolę odgrywa Achilles, w Aulidzie wyraźnie oszukany, pod Troją obrażony pozbawieniem go łupu. W obu przypadkach dziewczynę traci w jakiś sposób Achilles: Ifigenia zwabiana jest jako mająca go poślubić narzeczona, natomiast Bryzejda jest tylko branką, ale wspomina ona nad zwłokami Patroklosa, że ten obiecywał jej, iż zostanie kiedyś żoną Achillesa. Obie są więc jego niedoszłymi żonami.

Świadczyłyby to jednak najwyżej o modalnym wypracowaniu tematu, gdyby nie niestosowne zrównanie przez Agamemnona Chryzejdy ze swoją żoną Klitajmestrą. Wprowadza kryterium wartościowania tych kobiet. Ani Chryzejda, ani

<sup>923</sup> SCODEL 2002, 106. Podobnie ocenia nawiązującą do przeszłości ekspozycję Kalchasa, 106: „The poet, then, does not rely on prior knowledge of Calchas but tells the audience everything necessary for understanding his role. The poet does, however, surround this figure with vague references to past events that he does not narrate”.

Klitajmestra nie przedstawiają dla niego żadnej wartości. W jaki więc sposób można zakładać, że miała dla niego wartość córka, którą poświęcił, by móc ruszyć pod Troję? W ten subtelny sposób Homer przedstawia Agamemnona jako kogoś, komu nie zależy na nikim prócz siebie i jest to element zamierzonego wizerunku wodza, który nie troszczy się o swoich ludzi, lecz jedynie o swoją pozycję.

Fakt, że później Agamemnon wspomina o trzech córkach w swym domu (IX 145), z których imię jednej, Ifianassa, przypomina imię Ifigenii, nosi znamiona aluzji służącej oddziaływaniu na słuchacza w konkretnym celu. Córki przedstawiane są jako kandydatki na żonę dla Achillesa. Skojarzenie z Ifigenią implikuje u publiczności wspomnienie sytuacji, w której Achilles już raz dostawał za żonę córkę Agamemnona. Aluzja wskazuje na czczość i przewrotność obietnic Agamemnona wysyłającego poselstwo do Achillesa. Analogicznie też do przypadku wielokrotnego przywoływania wspomnienia sceny śmierci Achillesa w jej najbardziej czytelnym odwzorowaniu — w scenie śmierci Patroklosa — podobieństwo jest celowo zamazywane. Aluzja jest wystarczająca do przywołania odpowiedniego wspomnienia i do właściwej oceny komunikatu u słuchaczy. Dostarczanie jednak bliższych analogii zaburzałoby odbiór bieżącej sytuacji.

Wtajemniczonego słuchacza zaintrygować mogło zwlekanie Kalchasa z udzieleniem odpowiedzi, dlatego że czyni on aluzję do gwałtowności Agamemnona, który — odnosi się wrażenie — mógłby go potraktować jak wcześniej Chryzesa lub nawet gorzej. Wybuch Agamemnona nie jest więc zaskoczeniem, zaskakujące jest jednak dla słuchacza, jak ten gniew formułuje. Aluzje do Ifigenii i Klitajmestry nadają jego wypowiedzi perspektywę odległej przeszłości i odległej przyszłości, strasznej przeszłości i złowieszczej przyszłości.

Po tym wytłumaczeniu się Agamemnon wchodzi w rolę wspaniałomyślnego władcy, deklarując, że odda mimo to brankę *pro publico bono*. Nie chce być dla wojska przyczyną nieszczęść, lecz jego wybawcą. Wyraźnie podbudowany swoim gestem żąda jednak w zamian rekompensaty od ocalonego w ten sposób wojska, oczekując otrzymania czegoś w zamian (I 117–120).

Sposób tłumaczenia się Agamemnona wskazuje jednak, że przez cały czas zdawał on sobie sprawę ze swojej winy, że to on jest sprawcą powszechnej zagłady. Tłumaczy wojsku, że Chryzejda była mu bliższa niż żona, demonstrując publicznie z całą przesadą swoje przywiązanie do branki, by przygotować grunt pod swój wielkopański gest. Dla słuchacza epiki znającego przeszłe i przyszłe losy Agamemnona słowa te oznaczają wszakże mimowolne odkrycie swoich prawdziwych myśli przez władcę Myken. Agamemnon zdaje sobie sprawę z pojawiających się w armii zarzutów lub zakłada ich istnienie, gdy swoją dobrą wolę deklaruje w sposób, który Zenodot uznał za głupi i wnioskował o potrzebie atetowania wersu (I 117)<sup>924</sup>:

<sup>924</sup> Scholia przytaczają argumentację Zenodota: ὥς τῆς διανοίας εὐήθους οὐσίας 'ponieważ myśl jest niedorzeczna'. Arystarch postulował zachowanie wersu, uważając, że wypowiedź jest odpowiednia dla tej postaci. Antytetyczność tego sformułowania, typowa dla wypowiedzi oralnej, jest dla tych badaczy już niezrozumiała.

βούλομ' ἐγὼ λαὸν σὼν ἔμμεναι ἢ ἀπολέσθαι

ja jestem gotów raczej ocalić armię niż wygubić.

Zenodot z pozoru ma rację: który wódz chciałby wygubić swoją armię? Nie to jednak jest w tej wypowiedzi istotne. Agamemnon, który został wskazany jako winny, a więc ten, kto przyczynia się do zguby armii, przedstawia siebie w przeciwnej roli: uzdrowiciela, wybawiciela.

To zakładanie, że mógłby chcieć zniszczyć armię, wygubić swych ludzi, świadczy wyraźnie o uwzględnianiu przez Agamemnona złych skutków swego postępowania. Domagając się rekompensaty, Agamemnon opanował już sytuację, pocieszając się przechodzi do kontrataku. Nie spodziewa się jakiegos oporu ze strony podwładnych, wobec zaistniałej sytuacji wymaga od nich deklaracji uznania jego dominującej pozycji. W ten sprytny sposób odsuwa od siebie odpowiedzialność za to, co się stało. Żądając rekompensaty, przeczy jednak sam sobie — Chryzejda nie mogła przedstawiać dla niego takiej wartości, jak sugerował, skoro liczy ją tylko jako sztukę; jedna branka ma być zastąpiona przez inną, I 116–120:

ἀλλὰ καὶ ὡς ἐθέλω δόμεναι πάλιν εἰ τὸ γ' ἄμεινον·  
βούλομ' ἐγὼ λαὸν σὼν ἔμμεναι ἢ ἀπολέσθαι  
αὐτὰρ ἐμοὶ γέρας αὐτίχ' ἐτοιμάσατ' ὄφρα μὴ οἶος  
Ἀργείων ἀγέραςτος ἔω ἐπεὶ οὐδὲ ἔοικε·  
λεύσσετε γὰρ τὸ γε πάντες ὃ μοι γέρας ἔρχεται ἄλλη.

Ale i tak jestem gotów [ją] oddać, jeśli to właśnie ma być lepsze:

Ja chcę, żeby wojsko ocalić, a nie wygubić,

za to przygotujcie mi zaraz część łupu [*geras*], abym

jako jedyny z Achajów nie został pozbawiony łupu [*geras*], bo to się nie godzi.

Dostrzegacie przecież wszyscy, że mój łup idzie gdzie indziej.

Spór się jeszcze nie zaczął, a odbiorca pozostaje w stanie napięcia, czekając na moment, w którym wybuchnie. Na razie było tylko jedno niezręczne zapewnienie Achillesa, wzmagające czujność Agamemnona, ale i słuchacza. Żądanie rekompensaty przez Agamemnona nie jest czymś nadzwyczajnym, nie oznacza nadmiernej zachłanności wodza. Atryda zρέcznie przedstawia się w roli poszkodowanego, wyolbrzymiając stratę, ale też wskazując na coś dużo istotniejszego: niesprawiedliwość podziału. Zasada podziału jest kluczowa: wynika z niej nie tylko to, że najlepsi dostają najlepsze kęski przy podziale ofiary, czyli posiłku, oraz najlepsze łupy po zdobyciu miasta, lecz także to, że nikt nie może odejść bez swojego udziału, bez swojego *geras*. Można powiedzieć, że nawet najgorszy ciura musi coś dostać, choćby coś najmniej wartościowego; analogicznie do posiłku nikt nie może pozostać głodny, czyli bez swojego kawałka mięsa<sup>925</sup>. Agamemnon stawia się w sytuacji,

<sup>925</sup> W moim rozumieniu *geras* nie jest zatem oznaką szacunku przyznawaną jedynie królom czy arystokratom (tak interpretuje to BENVENISTE 1973, 334–345), lecz raczej lepszą częścią przyznawaną przy podziale.

w której rezygnując z Chryzejdy, zostaje jako jedyny w całej wspólnocie pozbawiony swojej części łupu (*agerastos*). Jest mało prawdopodobne, aby dowódca dostał przy podziale łupu tylko tę jedną brankę (na inny stan rzeczy zdaje się wskazywać w swoim ataku na Agamemnona Tersytes, II 226–228), tak jednak przedstawia sytuację Agamemnon. Jest ona rzeczywiście niedopuszczalna, stawia bowiem Atrydę poza marginesem społeczności, pozbawiając należnej oznaki szacunku już nie tylko jako wodza, ale także jako zwykłego członka wspólnoty. Agamemnon staje wobec armii jako jeden z nich: nie godzi się, aby ktokolwiek mógł być taką sytuacją dotknięty.

Jak powiedzieliśmy, nie można dopatrywać się w takim stwierdzeniu niczego nagannego. Agamemnon posługuje się pozorami, ale trudno mu to zarzucić. Takie postawienie sprawy powoduje raczej zakłopotanie Achillesa, że nie ma teraz możliwości na realizację jego żądania. Achilles zaczyna z lekką drwiną, nazywając wodza φιλοκτηανώτατε πάντων ‘najbardziej ze wszystkich lubiący łupy’ (względnie ‘bogactwo’), I 122 (prawdopodobnie znaczące jest wyeksponowanie przez Achillesa tego „ze wszystkich”, odpowiadające postawieniu się Agamemnona w roli sierotki: „abym ja jedyny z pośród Argiwów nie został bez *geras*”)<sup>926</sup>. Achilles nie wchodzi jeszcze w spór z Agamemnonem, jego pogląd stanowi racjonalne przedstawienie faktu: wszystkie łupy zostały już podzielone, nie ma więc czego dać królowi. Nie mają nadmiaru zdobyczy, więc nie mają czym się z nim podzielić. Zwraca uwagę Agamemnonowi, że domaganie się w takiej sytuacji rekompensaty sprzeciwiałoby się dobremu obyczajowi, I 126:

λαούς δ' οὐκ ἐπέοικε παλίλλογα ταῦτ' ἐπαίρειν

nie godzi się<sup>927</sup>, żeby wojsko z powrotem zniosło wszystko na kupę

Oznacza to, że co już raz było rozdzielone, nie może być rozdzielane od nowa (mówiąc ściśle: można by to zrobić, ale krzywdziłoby to armię). Tylko ze wspólnego dobra może być bowiem wyznaczona rekompensata dla Atrydy. Achilles apeluje do rozsądku Agamemnona, obiecując mu wdzięczność armii doceniającej jego gest. Achilles, myśląc racjonalnie, wskazuje na fakty dokonane i przesuwą rozwiązanie problemu na przyszłość. Narzuca mu się logiczne rozwiązanie, że poświęcenie, które teraz deklaruje główny wódz, w interesie ogółu będzie mu w przyszłości wielokrotnie wynagrodzone przez wdzięczne wojsko po zdobyciu Troi<sup>928</sup>.

<sup>926</sup> Jak zaznaczyliśmy powyżej, Agamemnon może też przesadzać w tym, że utrata Chryzejdy czyni go *agerastos*, co może powodować reakcję Pelidy.

<sup>927</sup> Trochę też jakby się droczył z Agamemnonem, odpowiadając tym na jego „nie godzi się, żebym tylko ja pozostał bez *geras*” (I 119). Można by odnieść wrażenie, że Achilles jest trochę rozba-wiony i wyraża swoje zdziwienie z lekkim uśmiechem.

<sup>928</sup> Zdaniem ERBSEGO 2001, 242–243 propozycja Achillesa jest niewłaściwa i obraźliwa wobec wodza, ponieważ z taką propozycją wychodzić może jedynie zwierzchnik wobec żołnierza, któremu obiecuje większy udział w przyszłych łupach za wykonanie śmiałego zadania. Erbse podaje przykład Agamemnona składającego taką obietnicę Teukrosowi (VIII 287–291). Erbse czyni z jednego przy-

Agamemnon rozumie to jednak zupełnie inaczej. Jego reakcja „nie staraj się mnie oszukać, bo nie uda ci się mnie przekonać” (czyli „podejść”, mówiąc kolo-kwialnie: „wyrolować, nabrać”) wskazuje na to, iż uważa, że przejrzał podstępną grę Achillesa. W oczach Agamemnona Achilles od początku wszystko miał zaplanowane: zwołał zgromadzenie i być może umówił się z Kalchasem, by publicznie umniejszyć jego rangę. Wyrazem umniejszenia znaczenia króla jest próba podstęp-nego odebrania mu jego własności. Na to Agamemnon nie może sobie pozwolić. Rozpoznał spisek i przechodzi do pogróżek. To on może zabrać, co tylko zechce, komu tylko zechce z Achajów. Odnosząc się do wątpliwości Achillesa, chce powie-dzieć: „Jeżeli macie problem z dostarczeniem mi rekompensaty, ja mogę szybko go rozwiązać, po prostu wezmę, co chcę od kogo zechcę”. Jest to jednak tylko pogróż-ka — nie zamierza wcale jej realizować. Stosuje metodę kija i marchewki, kieru-jąc się tylko jednym: chęcią przywrócenia swojej dominacji w grupie, dominacji, której pewny czuł się, wypędzając Chryzesa z obozu. Sens wypowiedzi Agamem-nona można by więc przedstawić: „Mogę wam coś zabrać, ale wolę coś wam dać, żebyście poznali, jaki jestem dla was dobry”. Proponuje przedsięwzięcie wyprawy dla załagodzenia gniewu bóstwa, na której czele mógłby stanąć jeden z wodzów achajskich. Tę atrakcyjną propozycję składa na koniec przemowy samemu Achille-sowi. Griffin słusznie zestawia atrakcyjność tej propozycji z przepustką wojskową, odrywającą żołnierza od działań wojennych. Składanie hekatombi wiąże się rów-nież z obfitymi posiłkami. Wszystko to może się wydawać pociągające dla wodzów i samego Achillesa, zwłaszcza że obmyślając tę „łapówkę” dla Pelidy, Agamemnon zamierza zagrać na jego ambicji, określając go jako πάντων ἐπαυλότατ' ἀνδρῶν ‘najstraszniejszy, najgwałtowniejszy’, ale i „najbardziej zdumiewający, cudowny ze wszystkich mężów” (I 146<sup>929</sup>). W zamierzeniu pieśniarza Agamemnon może sobie pokpiwać z Achillesa, tak jak ten pozwalał sobie przed chwilą w stosunku do niego.

Powstaje zatem pytanie, jak odbiorca mógł uświadomić sobie charakter podej-rzeń, które Agamemnon żywił wobec Achillesa, nie mogąc cofnąć się do tego, co było wcześniej, by dokładnie rzecz przeanalizować, tak jak to było naszym udziałem. Klucz do zrozumienia tkwi w tradycyjności tematu lub chociażby schematu pieśni oraz w tym, że historia jest zapowiadana w streszczeniach. Na tradycyjność

---

padku regułę o daleko idących konsekwencjach. Obietnica szczególnej, wyjątkowej wartości nagrody jest jednak w *Iliadzie* kilkakrotnie przedstawiana jako wynik umowy, w której to podwładny wystę-puje z taką propozycją: Othryoneus zyskuje od Priama obietnicę ręki Kassandry za przepędzenie Achajów spod Troi (XIII 363–369), Dolon dostaje od Hektora zapewnienie, że to jemu przypadnie z łupów zaprzęg i rydwan Achillesa za dokonanie wyprawy szpiegowskiej (X 315–333). W obu przy-padkach zaznaczona jest niska pozycja społeczna tych żołnierzy: pierwszy nie złożył darów za narze-czoną, drugi jest synem herolda. Niedługo po tym, jak Achilles złożył propozycję Agamemnonowi, on sam dostaje analogiczną od Ateny trzykrotnego wynagrodzenia za wstrzymanie się od zabicia wodza (I 210–214). Achilles przyjmuje tę propozycję nie dlatego, że Atena ma nad nim zwierzchność, lecz dlatego, że trzeba być posłusznym woli bogów.

<sup>929</sup> To określenie pojawia się jeszcze tylko raz w formule kierowanej do Achillesa, XVIII 170, w której wzywany jest przez Irydę do walki o ciało Patroklosa.

tematu wodza, który podejrzewa, że jest oszukiwany i że osoby, które darzył zaufaniem szykują przeciw niemu spisek, wskazuje akcja niektórych tragedii. Zarówno Edyp w *Królu Edypie*, jak i Kreon w *Antygonie*, nabierają przekonania, że ktoś celowo wprowadza ich w błąd. Obaj „przejrzeli” swoich interlokutorów — Edyp podejrzewa o spisek Tejrzejasa i Kreona, natomiast Kreon w rozmowie ze Strażnikiem szybko nabiera przekonania, że ma do czynienia z przekupstwem nieokreślonych bliżej spiskowców, ludzi przeciwnych jego rządowi. Obaj — Edyp i Kreon — nabierają więc pewności siebie i popadają w gniew. Obaj obnażają cudze knowania, w swoim przekonaniu udaremniając je, będąc zarazem głusi na rozumne argumenty ich interlokutorów (przynajmniej Edyp, Strażnik w *Antygonie* gotów jest poddać się pewnym torturom dla stwierdzenia swojej prawdomówności). W *Iliadzie* słuchacz jest jednak wystarczająco zapoznany z przyczynami podejrzeń króla Agamemnona w linearnym układzie zdarzeń w narracji oralnej.

Wszystko to nie przybliży jeszcze o krok sporu, który jednak dzięki zapowiedziom „wisi w powietrzu”. Wcale jednak nie wynika z jakiegoś dystansu i niechęci, która miałaby wytworzyć się czy trwać od dawna pomiędzy bohaterami. Kłótnia zaczyna się od momentu, w którym Agamemnonowi wydaje się, że przejrzał grę, i zagrał w otwarte karty. Świadomość, że wykrył intrygę, czyni go z powrotem panem sytuacji, dlatego pozwala sobie na kontratak, grożąc Achillesowi, sprytnie jednak nie tylko jemu samemu, lecz wymieniając innych najważniejszych wodzów: Ajasa i Odyseusza. Zrównał w ten sposób Achillesa z innymi i to pod względem uległości i bezradności wobec jego władzy: ani Ajas, ani Odyseusz w żaden sposób nie zareagowali na słowa Agamemnona. Analogiczne pogrożki stosuje Dzeus wobec Olimpijczyków, uświadamiając im niepodważalność swojej władzy. Teraz pewny swego Agamemnon, rozpoznawszy spisek, ucina wszelką dyskusję, która mogłaby dalej roztrząsać jego winę, i przechodzi jakby do ważniejszych spraw. Zdaje się mówić: „dosyć o tym, przejdźmy teraz do bieżących spraw niecierpiących zwłoki”. W rzeczywistości jednak stara się odciąć od przypomnienia mu słusznie sformułowanych wobec niego zarzutów i wprowadza tzw. temat zastępczy. Wraca do kwestii wysłania poselstwa do Chryzy w celu zwrotu Chryzejdy i dopełnienia ofiar prześlągalnych<sup>930</sup>.

<sup>930</sup> ERBSE 2001, 243 nazywa to „rozsądną propozycją”, która mogła posłużyć „pokojuowemu załagodzeniu różnicy zdań”. Zarówno odrzucenie jej przez Achillesa, jak i umotywowanie tego kroku są za to niedorzeczne: zakłada nieuprawnione wycofanie się Achillesa z zobowiązań sojusznicznych, na które przystał dobrowolnie, niezależnie od tego, czy realia wojny i sposób postępowania Agamemnona mu odpowiada, czy nie. Jego krytyka kwalifikacji dowódczych Agamemnona także jest nieuzasadniona i nastawiona tylko na uzyskanie odzewu w armii, którą podszczywają do buntu. Ale wojsko nie staje po jego stronie. Zdaniem Erbsego, Achilles poirytował swoją niesubordynacją i zarozumiałością wodza, który zmuszony był do zagrożenia mu zabranieniem jego branki dla ratowania swojego autoritetu, „który ze zrozumiałych względów ma dla niego duże znaczenie” (s. 247). Achilles powinien sam zaproponować swoją brankę wodzowi, mogąc liczyć na to, że ten w swojej łaskawości poruszony lojalnością podwładnego zwróci mu ją. „Niestety, Achilles nie jest na to gotowy”. Za to wojsko dowodzi swojej mądrości, pozostając głuche na jego wezwania do nieposłuszeństwa. Zdaje się z tego wynikać, że postulowana przez Erbsego nieodpowiedzialność zachowania Achillesa polegać ma na

Reakcja Achillesa kontrastuje z milczeniem pozostałych wodzów. Co prawda Agamemnon nie zapowiada nic konkretnego w sprawie pozbawienia wodzów ich części łupu, mimo to Achillesa obraża samo przedstawienie możliwości zabrania mu oznaki szacunku, ponieważ uważa, że zasługi poczynione dla dobra ogółu sprawiają, iż nie czuje się postawiony niżej w hierarchii od władcy Agamemnona. Achillesa oburza, jak w ogóle Agamemnon ośmiela się mu grozić. To on mu może pogrozić — tym, że odejdzie. I jak sobie wtedy poradzą bez niego?

Zaznacza się ciekawa zmiana w stanowiskach obu bohaterów. Agamemnon, który pojawił się jako ulegający tylko własnemu egoizmowi pyszałek, lawiruje, żeby uniknąć możliwych zarzutów przeciw swemu postępowaniu, starając się obrócić rzecz na swoją korzyść. Wszedł w rolę dobrego władcy poświęcającego się dla dobra ogółu, przystając na zwrot Chryzejdy jej ojcu. Przeciwnie Achilles — zwołując zgromadzenie, wykazał się troską o los armii; kiedy jednak Agamemnon grozi mu odebraniem należnego mu honoru, na który ciężko zapracował, nie szczędząc swego oddania dla innych, Achilles całkowicie zmienia swoją postawę. Alienuje się od wspólnej sprawy. Stwierdza, że Trojanie w niczym mu nie uchybili i niczego nie zabrali — po chwili dodaje, że tym właśnie grozi mu własny dowódca — nie ma zatem powodu, by walczyć z nimi i to u boku takiego wodza. Robił to wszystko do tej pory dla kogoś, kto nie umiał tego docenić. *Ergo*, jego udział w tej wojnie jest zbyteczny. Postanawia wycofać się z walki. Wypowiedź Achillesa cechuje już gorycz przeżytej niewdzięczności, ale także ścisła logika. On ciągle wyjaśnia coś wodzowi, do którego jednak to w ogóle nie dociera. Achilles oczekuje jakby na próbę zatrzymania go, ma jeszcze nadzieję, że Agamemnon oprzytomnieje i przywróci mu honor dla dobra wszystkich<sup>931</sup>. Symptomatyczne, że tak jak w ostatniej wypowiedzi Agamemnon zaczyna stosować 1. osobę liczby mnogiej (μεταφρασόμεθα, ἐρύσομεν, ἀγείρομεν, θείομεν, βήσομεν, ‘zastanówmy się’, ‘zepchnijmy [okręty na morze]’, ‘zbierzmy [żeglarzy]’, ‘załadujmy zwierzęta na ofiarę’, ‘zaprowadźmy [na okręt Chryzejdę]’, I 140–144)<sup>932</sup>, a wcześniej obficie zaznaczał swoje „ja” nieliczące

niezrozumieniu obowiązku żołnierskiego, nieprzestrzeganiu hierarchii służbowej i niewykonywaniu posłusznie rozkazów. Nie może więc mieć ten bohater racji w sporze.

<sup>931</sup> Szczerłość intencji Achillesa podkreśla poeta pewnym rozmarzeniem, charakteryzującym jego młodość i smutek niemal romantyczny. Opis ojczystej Ftyi i przestrzeni dzielącej ją od pola bitwy pod Troją oznacza w tym pełnym emocji kontekście chwilę słabości Achillesa. Achilles rozrzuca się, zupełnie mimowolnie wyrażając tęsknotę za domem, w. 154–157:

οὐ γὰρ πάποτ' ἐμάς βοῦς ἤλασαν οὐδὲ μὲν ἵππους,  
οὐδέ ποτ' ἐν Φθίῃ ἐριβώλακι βωτιαεΐρη  
καρπὸν ἐδηλήσαντ', ἐπεὶ ἦ μάλα πολλὰ μεταξὺ  
οὔρεά τε σκιόεντα θάλασσά τε ἠχέσσα

Nigdy bowiem nie porędzili ani moich wołów, ani koni,  
nigdy też we Ftyi o skibach szerokich, mężów żywiącej,  
nie zniszczyli plonów, ponieważ pomiędzy tymi krajami (Troją i Ftyją) jest bardzo wiele  
górz cienistych i morza huczącego.

<sup>932</sup> KIRK 1985, 68 ocenia hortatywny charakter tych wezwań Agamemnona do podjęcia zbrojowego wysiłku dla wspólnego celu jako obłudny, bo zaciemniający jego wcześniejszy egocentryzm.



się z nikim, teraz Achilles akcentuje wielokrotnie swoje „ja”, a kiedy otwierał radę zgromadzenia, posługiwał się 1. osobą liczby mnogiej, ponieważ występował wtedy w imieniu wszystkich (ἄμμε ... ἀπονοστήσειν, φύγοιμεν, ἐρείομεν ‘nam ... wracać, ‘unikniemy [śmierci], ‘spytajmy’, I 59–62)<sup>933</sup>. Sposób formułowania wypowiedzi przez Achillesa powodowany jest reakcją na zmianę w zachowaniu Agamemnona. Młody bohater manifestuje, że on może również myśleć tylko o sobie, zarazem irytuje go zapewne obłudna troska naczelnego wodza o wojsko. Grożąc odejściem spod Troi, odpowiada na pogroźkę odebrania *geras*. Równa się to pytaniu: poradzicie sobie beze mnie?

W następujących po sobie wypowiedziach Achillesa szczególną rolę odgrywiają pierwsze wersy, zawierające każdorazowo intrygujące neologizmy, służące jako określenia dla Agamemnona. Zdaniem Adama Parry’ego obrazują one jego młodzięcżą inteligencję<sup>934</sup>, ale biorąc pod uwagę, że pojawiają się w inicjalnych wersach jego wypowiedzi kierowanych do naczelnego wodza, sprawiają wrażenie jakby bohater szukał odpowiednich słów, by określić zachowanie Atrydy i obnażyć jego prawdziwe intencje, nie obrażając go wprost. Tym razem Achilles zwraca się do niego, I 149:

ὦ μοι ἀναιδείην ἐπιειμένε, κερδαλέοφρον

Ach, odziany w „bezwstyd”, „myślący o zysku” (chytry/podstępny)

Achilles wciąż nie obraża jeszcze Agamemnona. Ἀναιδείη (*anaideiē*) ‘brak wstydu’ oznacza postępowanie niezgodne z przyjętym w społeczności „kodeksem postępowania”. Ogólnie odnosi się to do życia zgodnego ze zwyczajami przyjętymi w społeczeństwie; tu konkretnie do zasad przyjmowanych w społeczności wojskowej, opartych w dużym stopniu na respektowaniu honoru i honorowym postępowaniu. Respektowanie *aidōs* oznacza właściwie przestrzeganie zakazów, które przyjęte są w społeczności i sankcjonowane przez tradycję. Znaczenie więc epitetu Achillesa jest inne niż nasze niezbyt adekwatne tłumaczenia: Agamemnon jest ostrzegany, że dopuszcza się czegoś, czego zabrania zwyczaj. W drugim epitecie Achilles ujawnia, że Agamemnon wcale nie kieruje się dobrem wspólnym, jak to deklaruje, lecz myśli jedynie o własnej korzyści. Młody bohater nie daje się więc oszukać, „mydlić oczy” może innym, nie jemu. Zarzuca mu i chytrą, i podstępność, wracając do insynuowania mu przez Agamemnona podstępnej intrygi; jakby chciał przez to powiedzieć: „i kto tu chce coś komuś ukraść?”

Agamemnon jednak podchwytuje w gniewie ostatnie słowa Achillesa i każe mu się wynosić, wskazując, że jest naprawdę zbyteczny i niepotrzebny. To jest właśnie

<sup>933</sup> I osoba liczby mnogiej wskazująca na identyfikację z Achajami wraca w ustach Achillesa dopiero po zabiciu Hektora, którego ciało pozwolił kaleczyć innym. I czyn, i słowa sugerują, że dokonali tego zabójstwa wspólnie, XXII 391–394.

<sup>934</sup> PARRY 1956 wnioskuje to z użycia neologizmów, powstałych jako rzeczowniki złożone. Język Achillesa analizują dokładniej REEVE 1973; CLAUS 1975; NIMIS 1986; MARTIN 1989.

prawdziwa obraza Achillesa. Do tej pory wszystko mogło jeszcze przyjąć formę polubownego rozwiązania. Achilles dowiaduje się, że wszystko, co robił dla powszechnego pożytku, było nic niewarte. Bohater ma prawo czuć się głęboko rozczarowany i rozżalony (I 188, Πηλεΐωνι δ' ἄχος γένετ' 'żał wezbrał w synu Peleusa'), całe jego poświęcenie dla wspólnej sprawy straciło w jednej chwili jakiegokolwiek znaczenie. Agamemnon nie poprzestaje na tym: już nie grozi, lecz deklaruje Achillesowi swoje postanowienie o odebraniu mu jego *geras*. Żeby nie było wątpliwości, Agamemnon wyjaśnia Pelidzie, jak ma rozumieć ten krok, I 184–187:

ἐγὼ δέ κ' ἄγω Βρισηίδα καλλιπάρηον  
αὐτὸς ἰὼν κλισίηνδε, τὸ σὸν γέρας, ὄφρ' εὖ εἰδῆς  
ὅσσον φέρτερός εἰμι σέθεν, στυγῆ δὲ καὶ ἄλλος  
ἴσον ἐμοὶ φάσθαι καὶ ὁμοιωθῆμεναι ἄντην

ja sam poprowadzę urodziwą Bryzejdę  
osobiście przychodząc do namiotu, ten twój *geras*, abyś dobrze zrozumiał,  
o ile jestem lepszy od ciebie, i żeby inny ktoś obawiał się  
mienić się mnie równym i uważając się za równego stawać przeciw mnie.

Taki zwrot ma na celu upomnienie Achillesa i uświadomienie mu, że to Agamemnon jest lepszy od niego, ale ma także charakter ostrzeżenia skierowanego do pozostałych wodzów. Wódz armii zamierza przykładowie ukarać Achillesa, żeby nikomu już nie przyszło do głowy mierzyć się z nim. To stawianie się na równi jest postrzegane przez Agamemnona jako próba odebrania mu pozycji. Słuszne okazuje się porównanie mentalności wodzów achajskich do mentalności grup przestępczych: szef gangu lub mafii musi usuwać swoich rywali, ponieważ grozi mu równie brutalne pozbawienie go pozycji i władzy przez kogoś, kto uważa, że będzie bardziej nadawał się na jego miejsce, legitymując się większą bezwzględnością. Agamemnon obawiał się przecież — jak stwierdziliśmy — że Achilles prowokował całe zajście, by zastąpić go na stanowisku. Odebranie mu czegokolwiek stanowiłoby bowiem w jego przekonaniu czytelny sygnał dla innych, że jest kimś, kogo można okradać; to powoduje, że straciłby szacunek w oczach swoich. Któryś z nich mógłby dojść do wniosku, że powinien go zastąpić, bo on nie radzi sobie już z przywództwem.

Agamemnon przerzuca odpowiedzialność za spór na Achillesa. Mówiąc, że Achilles jest mu „najbardziej nienawistny” (I 176), Atryda sugeruje, że Achillesem kierują pobudki osobiste: występując przeciwko niemu, nie myślał o dobru całej armii, lecz kierował się własną nienawiścią. Powiadając, że miłe mu wszelkie spory i kłótnie (I 177), Agamemnon obwinia o wszystko kłótniwy charakter Achillesa. Wobec zgromadzenia Achajów Atryda rysuje wizerunek kłótnika, który w rzeczywistości kieruje się prywatą. Perfidnie „odwraca kota ogonem”: nie jest już istotna krzywda, jaką wyrządził wszystkim, liczy się kłótnia, którą — jego zdaniem — wywołał Achilles, i że w sporze tym to on musi zostać zwycięzcą. Broniąc swojej pozycji, Agamemnon lekkomyślnie pozbywa się Achillesa. Przekształca rzeczywistość

w wygodny dla siebie sposób: mówi, że Chryzejdę odbiera mu bóg Apollon — jest to zatem wyrok instancji boskiej, rzecz niezależna od jego winy. Tymczasem on odbierze Achillesowi Bryzejdę — sam więc stawia się w pozycji boga względem Achillesa.

Z wypowiedzi na wypowiedź spór się rozwija i dość późno przechodzi w nieodwracalną kłótnię. Badacze często byli jednak myśli, że spór wynika z samej awersji, jaką żywili do siebie wodzowie. Ujawnia się ona, gdy odczytamy pierwsze wypowiedzi antagonistów jako zaprawione drwiącą ironią. Scholia bT sugerują, że nazwanie Achillesa przez Agamemnona ἀγαθὸς ἔων ‘choć jest szlachetny’, a może lepiej ‘choć jest nie byle kim’, stanowi ironiczny odpowiednik zwrócenia się do Agamemnona κούδιστε ‘najwspanialszy’<sup>935</sup>. W tej samej wypowiedzi nacechowane ironią względem naczelnego wodza zdają się również sformułowania φιλοκτηανώτατε πάντων ‘ze wszystkich najbardziej kierujący się własną korzyścią’ oraz powtórzenie za Agamemnonem (I 119) zwrotu οὐκ ἐπέοικε ‘(I 126): „ty mówisz, że nie godzi się byś jedyny pozostał bez *geras*, a to nie godzi się raczej dokonywać nowego podziału łupów”. Wyjaśnienie królowi, czego tak naprawdę nie wypada, jest dość śmiało i cała wypowiedź może być odebrana jako uszczypliwa lub złośliwa, ale widać w niej pewne rozbawienie Achillesa tym, co słyszy. Odrobinę ironii można wyczytać także ze sposobu przedstawienia propozycji ucieczki, możliwe, że niepodanej zupełnie serio. Jeżeli jednak nawet tak jest w istocie, to ironia wynika z tego, że Achilles nie rozumie, dlaczego Agamemnon nic nie robi, by ratować ginących Achajów. Ironiczny wydźwięk może mieć również Achillesowe zapewnienie Kalchasa, że nic mu nie grozi nawet ze strony Agamemnona. Ta deklaracja Achillesa oznacza jednak również powiedzenie głośno tego, co wieszczek pozostawił w niedomówieniu. Taka ironia obrazuje raczej kontrast *image* Agamemnona z postrzeganą przez Achillesa rzeczywistością. To bowiem, za kogo się ma Agamemnon, jest w sprzeczności z tym, jak się zachowuje. Drwina z wodza nie przekracza pewnej dopuszczalnej miary, na którą mógłby sobie pozwolić zapewne niejeden z wodzów, choć śmiałość Achillesa absolutnie przewyższa w tym względzie innych i zdaje się balansować na krawędzi tego, co uchodzi bezkarnie. Wyszukane sformułowanie Agamemnona ἀγαθὸς ἔων w odpowiedzi na κούδιστε Achillesa wskazuje na udawaną, wymuszoną grzeczność. To uszczypliwe wzajemne honorowanie się zostaje przerwane przez Agamemnona, który łamie *bon ton*, przechodząc do pogroźek, czemu Achilles nie zamierza pozostać dłużny.

Gdyby rzeczywiście istniała jakaś niechęć lub wzajemna nienawiść między wodzami, Achilles miałby pełne prawo wracać do tematu winy Agamemnona, który ten próbuje ominąć i wszelkimi sposobami wywinąć się od niej. Tymczasem unika on przedstawienia samej możliwości gniewu bóstwa wynikającej z obrażenia przez wodza kapłana Apollona, poprzestając na wymienieniu innych możliwych przyczyn — niedopełnionego ślubu lub hekatomb, czyli większej ofiary<sup>936</sup>, a kie-

<sup>935</sup> Z czym zgadza się KIRK 1985, 67.

<sup>936</sup> *Ibidem*, 60: „he [Achilleus] omits [it] perhaps deliberately”.

dy Agamemnon zbacza z tematu, Achilles rozważa tylko to, co wnosi do dyskusji Atryda. Gdy Agamemnon domaga się rekompensaty, ten zastanawia się nad możliwością jej realizacji. Z kolei kiedy grozi wybranym Achajom pozbawieniem ich *geras* i ma mi potrzebą wypełnienia misji przebłagania bóstwa, Achilles znów koncentruje się tylko na tym. Do wskazania Agamemnona jako winnego wraca później Tersytes, ale to postępowanie na wszelkie sposoby autor chce przedstawić jako niewłaściwe. Można uznać, że Tersytes nie ma do tego stanowiska prawa takiego, jakie ma Achilles. Nie może stawać do sporu o tytuł „najlepszego z Achajów” (*aristos Achaiōn*), skoro przypisana mu jest rola „najgorszego z Achajów” (*aischistos Achaiōn*). Tersytes wyraża jednak to, co powinno być wyrażone wobec Agamemnona na pierwszym zgromadzeniu: buntuje wojsko przeciw wodzowi, postulując, że powinien on zostać przepędzony. Tersytes nie może jednak zastąpić na stanowisku Agamemnona; może to więc robić jedynie dla błazenady (II 215–216: ἄλλ’ ὅτι εἶσατο γελοῖον Ἀργείοισιν/ ἔμμεναι ‘ale po to, by wystawić [go — Agamemnona] na śmiech Achajów’). Achilles przez cały czas powstrzymuje się od wskazywania winy Agamemnona. Odnosi się tylko do niewłaściwości słów Atrydy, które go wciąż niesłusznie krzywdzą: najpierw przypisane mu zostały złe intencje, kiedy zwołał radę, by znaleźć ratunek dla armii, potem zlekceważone zostały jego zasługi i poświęcenie dla dobra ogółu i obrażony został przez przykładne odebranie mu czegoś, co należało do niego. Prawdopodobnie początkowo dworuje sobie nieco z Agamemnona, co mogło działać na adwersarza drażniąco, nie gra to jednak w sporze istotnej roli. W przeciwieństwie do Tersytesa nie zarzuca mu chęci czy raczej działania na rzecz wygubienia armii.

Griffin ocenia, że mowy Agamemnona to mieszanka przechwałek i pogroźek<sup>937</sup>. Rzeczywistość jest nieco bardziej skomplikowana. Agamemnon okazuje się zręcznym i elastycznym politykiem, zmieniającym kilkakrotnie ton w czasie jednej wypowiedzi, choć bez wątplenia jest też skrajnym hipokrytą kierującym się tylko własnym interesem i za wszelką cenę walczącym o utrzymanie swojej pozycji. W stwierdzeniach jest bardzo teatralny, co wynika z tego, że kieruje swoje słowa nie tyle do adwersarzy, Achillesa i Kalchasa, ile do milczącego tłumu Achajów. Nie mogąc przerzucić na kogoś innego oskarżenia doprowadzenia do zarazy dziesiątkującej Achajów, stara się obarczyć odpowiedzialnością za doprowadzenie do sporu Achillesa. Dopiero cytowane uprzednio słowa, kończące wypowiedź Agamemnona, demaskują w pełni jego prawdziwe intencje: celem jego starań jest zabezpieczenie swojej priorytetowej pozycji, tak aby nikt nawet nie wyobrażał sobie, że może mu jakoś zaszkodzić i jej zagrozić (I 185–187).

Kiedy Atryda określa Achillesa jako „najbardziej mu nienawistnego” (I 176), ważniejsze od tego, że Agamemnon może odnosić się do wcześniejszych zatargów między nim a Achillesem, staje się to, że Agamemnon pragnie pokazać wszystkim, którzy go słuchają (publiczności wewnętrznej), Achillesa jako tego, który lubi się

<sup>937</sup> GRIFFIN 2004.

spierać i walczyć. Odmawia mu więc racji, wskazując na jego popędlliwość. Sugero-  
wana często niechęć między tymi bohaterami jest zatem wnioskiem nieuprawnio-  
nym. W Cyklu pojawia się co prawda wcześniejszy spór między Agamemnonem  
a Achillem wynikający ze spóźnionego zaproszenia Achillesa na ucztę (uczta na  
Lemnos przed lądowaniem pod Troją), ale wobec typowości tego motywu w kon-  
strukcji pieśni cyklicznej nie można do niego przywiązywać większej wagi niż do  
innych. Jeżeli nawet Homer odwoływałby się tu w jakikolwiek sposób do znajomo-  
ści historii tego sporu u publiczności, nie można tego traktować jako podkreślenia  
częstotliwości sporów między tymi bohaterami.

Achilles postawiony zostaje w sytuacji bez wyjścia: dotychczasowe dokonania  
dowodzące jego wartości zostały anihilowane, pozbawienie go honoru dopełnia się  
w tym, że nie bacząc na rangę i zasługi, wódz zdecydował o odebraniu mu części  
łupu, stawiając go tym samym w sytuacji kogoś, komu można coś odebrać. Aga-  
memnon, któremu groziła taka sytuacja, wybronił się, stawiając w niej Achillesa.  
Tu również działa mechanizm obserwowany w zorganizowanych grupach prze-  
stępnych. Zagrożony w swojej pozycji przywódca musi przykładowo i okrutnie  
zabić winowajcę, mimo że sam przedmiot sporu może być nieznaczny w stosunku  
do jego fortuny. Żaden bowiem z podlegających mu ludzi nie może dojść do prze-  
konania, że można go bezkarnie okraść. Takie rozumienie sprawy stoi za zdema-  
skowaniem spisku przez Agamemnona. Odebranie mu jednej z branek nie stanowi  
znaczącego uszczerbku w jego majątku, stanowi za to niebezpieczny sygnał dla po-  
zostałych. Przeczuwając to, od razu zaczyna się domagać rekompensaty — wyrów-  
nanie straty zabezpieczałoby jego zagrożoną pozycję. Kiedy Achilles wskazuje na  
nieodpowiedniość tego żądania, w tej samej chwili ściąga na siebie podejrzenie, że  
jego celem jest ograbienie Atrydy, by zachwiać jego pozycją w grupie. Agamemnon  
może się spodziewać, że Achilles zamierza zająć jego miejsce. Gwałtownie więc  
stara się temu zapobiec. W rezultacie sporu to Achilles zostaje narażony na utra-  
tę *geras*, analogicznie do tego, co groziło Agamemnonowi. Pozbawiając Achillesa  
publicznie jego części łupu, Atryda okazuje swoją zwierzchność i stawia go w sy-  
tuacji, w której ten nie może obronić swojej własności. W oczach innych Achilles  
traci swój honor, pokazując się nie tyle jako słabszy od Agamemnona — w tym  
względzie jego status nie różniłby się od pozostałych Achajów — ile jako ten, któ-  
remu coś odebrano, a on się temu nie przeciwstawił. W społeczności ludzi honoru  
bohaterowi pozostaje jedynie zemsta.

Taka logika koniecznej zemsty za wyrządzoną krzywdę obserwowana jest nawet  
do dziś w niektórych rejonach Grecji<sup>938</sup>. Zdumiewającą jest zatem sprawą, że Achil-  
les zastanawia się, czy powinien zabić Agamemnona (I 188–194). Powściągnięcie  
gniewu, które rozważa, oznacza pogodzenie się z rolą „gorszego” od Atrydy. Wyda-  
je się, że uważa on zabójstwo swojego ziomka za zbrodnię, do której nie wolno się  
posunąć. Jest to jednak nadal zastanawiające wobec faktu, że zarówno w *Iliadzie*, jak

<sup>938</sup> ATHANASSAKIS 1992.

i w micie greckim znajdujemy sporo przykładów zabójstw w afekcie dokonywanych na pobratymcach, a nawet własnej rodzinie, czego przykładem jest choćby Patroklos<sup>939</sup>. Osoby te zawsze ratowały się ucieczką z ojczyzny, ale nie obawa przed wygnaniem powoduje w tym momencie Achillesem. Przeszkodą jest mu raczej sama niemoralność takiego czynu. Kiedy pojawia się Atena, podpowiada mu nie tyle poniechanie zemsty, ile wyrażenie jej w inny sposób: obrzucenie kogoś inwektywami pozbawia go również honoru, gdyż objawione zostaje publicznie jego złe postępowanie. Nawet jednak i teraz w przyпыłwie wielkiego gniewu Achilles nie wypomina Agamemnonowi winy za sprowadzenie zarazy na Achajów. Wycofanie się z zabójstwa tłumaczy nikczemnością wszystkich Achajów, którzy godzą się na postępowanie Agamemnona (I 231): ἐπει οὐτιδανοῖσιν ἀνάσσεις ‘ponieważ rządysz ludźmi bez wartości’, czyli pozbawionymi honoru. Achilles zrównuje zatem w naganie wszystkich Achajów z Agamemnonem, wobec czego ujma na jego honorze staje się mniejsza, mimo że nie zdobył się na wendettę. Zemsta nagany nie osiąga jednak zamierzonego celu — podobnie jak na drugim zgromadzeniu, kiedy Tersytes próbuje wystawić Agamemnona na pośmiewisko — wojsko nie potępia wodza. Akceptując jego występność, ogół skazuje się zarazem na karę. Jako tacy, są rzeczywiście ludźmi „pozbawionymi wartości”, zasługującymi w oczach Achillesa na karę (XVI 18, popełnili ὑπερβασίη ‘wykroczenie’/przekroczyli granicę przyzwoitego zachowania). Obowiązuje odpowiedzialność zbiorowa za dopuszczenie do wyrządzenia niezasłużonej krzywdy w grupie — wszelako gniew boga zastępuje tu gniew herosa.

Achilles czuje się też potem człowiekiem, któremu odebrano wartość w oczach całej zbiorowości. Ocena zbiorowości ma ogromne znaczenie — jest miarą honoru. Izolując się od grupy, bohater nie deprecjonuje jednak wartości jej samej: nie uważa, że ludzie ci są nic niewarci i że nie chce mieć z nimi nic do czynienia. Zemsta Achillesa dosięgająca całą społeczność Achajów nie oznacza nienawiści do nich. Nie traci szacunku do ludzi, nie staje się mizantropem. Cały czas, gdy przebywa poza polem walki, rozmyśla o sposobie przywrócenia mu godności przez armię.

Na razie jednak heros w przyпыłwie gniewu wyrzuca wodzowi jego małość, tchórzostwo i zachłanność. W Achillesie zachodzi teraz rzeczywista zmiana, skoro nie jest potrzebny innym, inni przestają go obchodzić. To nie jest już jego wojna, lecz tylko indywidualna rozgrywka między nim a Agamemnonem. Skoro nie został uszanowany jego honor, w walce o przywrócenie go przestają się liczyć jakiegokolwiek ofiary. Z kogoś, kto myślał tylko o innych i poświęcał się dla nich, staje się kimś, kto myśli tylko o sobie i nic go nie obchodzi los innych. To prowadzi go do orzeczenia definitywnej decyzji o wycofaniu się z walki. Warto zwrócić uwagę, że Achilles wprowadza teraz w życie to, co wcześniej było tylko pogroźką z jego strony. Postawa Agamemnona kazała wcielić mu w czyn wcześniejsze zapowiedzi. Achilles postępuje więc analogicznie do Agamemnona, który najpierw zagroził odebraniem bohaterowi jego *geras*, a następnie zdecydował się na ten krok wobec zachowania Achillesa.

<sup>939</sup> ZIELIŃSKI 2013, 110–113.

Analiza sporu wykazuje, że w intencji autora Achilles został niesłusznie skrzywdzony i krzywda ta, jeśli nie można jej pomścić osobiście, wymaga „pomsty z nieba”. Achilles modli się o zemstę przywracającą sprawiedliwość jak każdy człowiek skrzywdzony przez silniejszego od niego. Takie stanowisko obserwować możemy u Archilocha, Ezopa i Hezjoda. Bohater epicki nie może być jednak postrzegany w tej perspektywie, dlatego prośba przekazana za pośrednictwem Tetydy zawiera zobligowanie boga przez przysługę, jaka została mu kiedyś wyświadczona. Achilles nie może przecież manifestować swojej bezbronności. Dla niego istotne jest zaznaczenie równości stanu jego i Agamemnona.

Przyglądając się sporowi Achillesa z Agamemnonem, można stwierdzić, że wcale nie musiał on prowadzić do tak definitywnych rozstrzygnięć. Właściwie odrobina dobrej woli z jednej strony mogła powstrzymać ten spór wielokrotnie. Obaj mówią jednak różnymi językami, zupełnie się nie rozumiejąc i nie próbując zrozumieć, dlatego wszystko raptownie prowadzi do nieszczęsnego końca. Zanalizowaliśmy już sposób rozumowania Agamemnona, który zakładał złą wolę Achillesa, obłudę i uknutą od początku intrygę. Wszystko, co mówi Achilles, jest dla Agamemnona przewrotnym udawaniem szlachetności dla upokorzenia go. Agamemnon łatwo zakłada czyjaś przewrotność i obłudę, gdyż sam się nimi posługuje. Taka jest jego natura, którą objawiają jego wypowiedzi, wskazujące na dbałość o wojsko. Agamemnon rozpoznaje próbę podstępnego pozbawienia go własności. Tu już nie jest istotne, ile Chryzejda dla niego znaczy. Odebranie mu jej, tak jak każdej innej, nawet błahej rzeczy, deprecjonuje jego rangę przywódcy wobec podwładnych. Agamemnona podobnie jak szefa gangu nie stać na wspaniałomyślność. Dlatego zupełnie naturalna jest groźba, że to on może odebrać, co chce, któremukolwiek z Achajów, nawet tym najlepszym, ponieważ uważa się za najważniejszego i najsilniejszego. Dla Achillesa odebranie mu w obecności innych tego, co do niego należy, również stanowi akt agresji, na który nie może pozwolić, jeżeli chce utrzymać swą pozycję w grupie. Achilles kładzie jednak nacisk na nowy w dyskusie aspekt sprawy: zasługiwanie na to, co dostaje się w udziale. *Geras* zyskuje zatem znaczenie nagrody.

Pozycja w grupie, do której aspiruje Achilles, zagraża pozycji przywódcy. Homer nakreśla szczególnie przypadek tego prostego schematu, młody bohater nie zamierza zastąpić przywódcy, lecz jedynie nie akceptuje pewnych przejawów jego dominacji. Wykracza w ten sposób poza *status quo* grupy, nie dokonując jednak zmiany w tym układzie. Powoduje tym samym sytuację stałego zagrożenia konfliktem, który może wybuchnąć w każdym momencie. Mediacja Nestora okazuje się spóźniona — obaj uparcie trwają przy swoim. Agamemnon mówi, że Achilles nie chce mu się podporządkować, a ten, że nie zamierza mu się podporządkować. Achilles jednak używa dla uzasadnienia swego stanowiska argumentacji moralnej. Agamemnonowi nie godzi się sięgać po coś, co należy do innych. Na wszystko, co posiada, zasłużył, narażając odważnie życie w mozolnych walkach. Nigdy też nie dostawał dużo ani nie żądał wiele. Tej autopochwale towarzyszy nagana postępo-

wania Agamemnona, który zachłannie sięga po nie swoje i po to, co mu się nie należy. Zawsze bowiem jako pierwszy bierze najwięcej, najmniejszy mając udział w walce. Achilles nie zachowuje się zgodnie z obowiązującą konwencją, nie uznając pierwszeństwa Agamemnona, co wytyka mu Nestor. Natomiast Agamemnon wykracza poza ustalone w grupie zwyczaje, domagając się tego, co już zostało rozdzielone i co słusznie należy do tych, którzy na to zasłużyli. Agamemnon dopuszcza się *hybris*, co zgodnie z definicją Arystotelesa<sup>940</sup> oznacza skrzywdzenie czyjegoś *aidōs*. Van Wees tak pisze o sytuacji pokrzywdzonego: „The victims believe that their attackers treat them with disrespect because they »feel superior« and want to demonstrate their superiority, rather than enrich themselves or gain power”<sup>941</sup>. Jednak ten, który krzywdzi, czuje się w swej agresji usprawiedliwiony<sup>942</sup>. Jak widzieliśmy, Agamemnon może się czuć dodatkowo usprawiedliwiony, ponieważ ma powody sądzić, że to on jest oszukiwany przez Achillesa w celu umniejszenia jego rangi. Pozostawał jednak w błędzie, dlatego nie miał do tego prawa.

## 5. Charakter Achillesa

Achilles zostaje przez Agamemnona obrażony w trójnasób: zamiast uznania swych zasług dowiedział się, że jest zbędny; został uznany winnym sporu; Agamemnon zapowiedział, że odbierze mu jego brankę, a pozbawiając go *geras*, pozbawił go honoru. Wódz wyrządził mu krzywdę, bohaterowi nie pozostaje więc nic innego, jak tylko zemścić się. Wendetta jest konieczna, jeżeli ma on pozostać człowiekiem zaliczanym do ludzi honoru. Achilles ma na tyle siły, by móc odpowiedzieć przemocą na zniewagę. W tej chwili jednak narrator przedstawia, jak pamiętamy, jego wahanie, I 188–192:

ἐν δέ οἱ ἦτορ  
στήθεσιν λαίοισι διάνδιχα μερμήριξεν,  
ἦ ὅ γε φάσγανον ὄξυν ἐρυσσάμενος παρὰ μηροῦ  
τοὺς μὲν ἀναστήσειεν, ὁ δ' Ἀτρεΐδην ἐναρίζοι,  
ἦε χόλον παύσειεν ἐρητύσειέ τε θυμόν.

<sup>940</sup> O adekwatności definiowania *hybris* przez Arystotelesa VAN WEES 1992, 107 n.; FISHER 1976, 179; *contra* Mac DOWELL 1976.

<sup>941</sup> VAN WEES 1992, 107.

<sup>942</sup> *Ibidem*, 108: „Agamemnon ignores accusations of greed and *hybris*, and explains that he is taking away Akhilleus’ prize in retaliation for what he sees as Akhilleus’ offensive behaviour. He intends to teach him and others a lesson. [...] The lesson that retaliation is supposed to teach is spelled out by Agamemnon. He takes Briseis, »so that you may know clearly *how much better than you I am*, and so that another man too may shrink from thinking himself on a level with me and opposing me as an equal«. (I. 181–7). Both parties thus agree that the act is primarily meant to humiliate the victim and demonstrate the superiority of the aggressor. The views merely differ on the reasons for the display. The aggressor feels that it has been provoked and is justified in the circumstances, while the victim sees it as a form of self-gratification for which there is no legitimate excuse”.



A serce mu  
w owłosionej piersi w dwie strony się szarpało,  
czy dobywszy ostrego miecza od boku  
jednych by rozpędził, a Atrydę zabił,  
czy-by gniewu zaniechać i uspokoić serce.

Charakter Achillesa, postaci dość niejednoznacznej, jest trudny do ustalenia<sup>943</sup>. Przede wszystkim należy stwierdzić, że autor nie podsuwa nam rozwiniętych charakterystyk postaci. Czy to oznacza jednak, że Homer nie zakładał kompleksowo, jaki charakter mają jego bohaterowie? Nawet niezbyt wprowadzony w dzieło czytelnik zakrzyknie, że nie. Na jakiej więc zasadzie portretuje pieśniarz swoich bohaterów? Autor rozsiewa informacje o nich po całym dziele i dotyczy to zarówno zewnętrznego wyglądu postaci, jak i ich cech wewnętrznych<sup>944</sup>. Zauważmy, że pieśniarz ogniskuje zainteresowanie słuchacza wokół tylko kilku cech charakteru obu interesujących nas postaci, przedstawianych pod tymi względami kontrastowo. Uwaga narratora koncentruje się na trzech aspektach:

- a) egoizmu i troski o los grupy,
- b) zachłanności i skromności potrzeb,
- c) okrucieństwa i litości.

<sup>943</sup> Dobrej charakterystyki tej postaci dostarcza REDFIELD 1994, 17.

<sup>944</sup> Zazwyczaj w eposie opis wyglądu zewnętrznego służy jednocześnie typowemu scharakteryzowaniu postaci jako bohatera epickiego. W epice południowych Słowian opis taki zazwyczaj jest podawany przez jakąś postać, opis jest konwencjonalny, ale też łączy się w tradycji do tego stopnia z herosem, że rozmówca zwykle wie, z kim ma do czynienia. *Exempli gratia*, tak ukazywany jest Królewicz Marko:

Tam, w szerokim polu, junak siedzi:  
W czarną ziemię utkwiał kopię długą  
I uwiązał przy niej konia swego.  
Przy nim leży wielki bukłak wina;  
On nie pije, czym się wino pija,  
Ale wiadrem o dwunastu okach,—  
Sam pół pije, pół koniowi daje.  
Koń u niego, nie jak inne konie:  
Dziwnie szary, jako bydło bywa;  
Nie jak inne junaki sam junak:  
Cały wilczą burką przyodziany.  
Wilczy kołpak kosmaty na głowie,  
Czarną chustą pod brodą związany.  
W zębach zda się coś wielkiego trzyma,  
Jakby czarne sześćmiesięczne jagnię.  
(tłum. Roman Zmorski)

Ten opis wielokrotnie jest stosowany do wspomnianego bohatera, ale jest stosowny właściwie do każdego innego bohatera epiki serbskiej. W cytowanej pieśni Wuk Wojewoda nie rozpoznaje Marka, ale odpowiada synowej:

Mamci już ja takich zuchów w turmie,  
To i ten tam pójdzie za drugimi.

Wszystkie te cechy pozostają z sobą w związku. W pojęciu autora zatem albo, myśląc szerzej, w ówczesnej mentalności te cechy składały się na ukształtowanie charakteru bohatera w ramach eposu, a może i stanowiły podstawę wartościowania człowieka jako takiego. Tu również musimy brać pod uwagę konwergencję i dyferencjację epickiej charakterologii tradycyjnej w odniesieniu do typu bohatera jako takiego i do tych konkretnych postaci znanych w tradycji Cyklu Trojańskiego z charakterologią nadawaną im indywidualnie przez autora tej konkretnie pieśni. Przeanalizujmy kolejno rysy tych postaci, zostawiając sobie na koniec próbę odpowiedzi na pytanie, dlaczego tak właśnie zostały przez Homera naszkicowane, ewentualnie, jakiej hierarchizacji podlegają.

### Egoizm a troska o los grupy

Potwierdzenie tego, że Achilles troszczył się o los wojska, znajdujemy w argumentacji Odyseusza próbującego wpłynąć na jego powrót do walki w księdze IX. Odyseusz zmienia wymowę oferty Agamemnona, pomijając przede wszystkim żądanie uznania przez Achillesa wyższości wodza. Obfite dary sankcjonuje on bowiem klauzulą, IX 160–161:

καί μοι ὑποστήτω ὅσσον βασιλεύτερός εἰμι  
ἢ δ' ὅσσον γενεῆ προγενέστερος εὖχομαι εἶναι

i przyświadczy mi, że jestem o wiele większym od niego władcą,  
a i z rodu chlubię się znamienitszego pochodzić.

Przyznanie się Agamemnona do błędu wynikającego z chwilowego zaślepienia nie wygląda na szczere. Co gorsza, wysyłając poselstwo mające udobruchać obrażonego adwersarza, jego wartość postrzega inaczej niż nakłaniający go do zmiany decyzji Nestor. Nestor określa jego postępowanie względem Achillesa: ἄνδρα φέριστον, ὃν ἀθάνατοί περ ἔτισαν/ ἠτίμησας ‘męża najlepszego, którego chociaż cenili go nieśmiertelni/ nie uszanowałyś’ (IX 110–111). Tymczasem naczelny wódz ocenia wartość Achillesa, mimo całej powagi sytuacji, znacznie niżej, I 116–117: ἀντί νυ πολλῶν/ λαῶν ἔστιν ἀνὴρ ὃν τε Ζεὺς κῆρι φιλήσῃ ‘wart wielu żołnierzy jest mąż, którego Dzeus z serca ukochał’. Jak gdyby Achillesa można było wymienić na kontyngent żołnierzy. Nawet w tak krytycznej sytuacji dla Agamemnona ważne jest jedynie uznanie przez Achillesa jego dominacji.

Nestor poleca Agamemnonowi odpłacić Achillesowi za zniewagę darami i delikatnymi słowami, czyli takimi, które mogłyby załagodzić jego gniew, IX 113: δῶροισίν τ' ἀγανοῖσιν ἔπεσσί τε μιλίχιοισι. Agamemnon przyjmuje tylko połowę rady: lista darów jest aż zbyt wielka<sup>945</sup>, natomiast łagodzących spór słów ani jed-

<sup>945</sup> DONLAN 1993; SAMMONS 2008.

nego<sup>946</sup>. Ta połowiczność w akceptacji „dobrej rady” decyduje o nieskuteczności przedsięwzięcia.

Gdy poselstwo pełne obaw przybywa do namiotu Achillesa, ku niewątpliwemu zaskoczeniu publiczności zewnętrznej zostaje bardzo gościnnie przyjęte przez bohatera. Scena przygotowywania posiłku przedstawiona została ze wszystkimi możliwymi detalami, a udział w tych czynnościach zaznaczyli najważniejsi podkomendni wodza Myrmidonów, Patroklos i Automedon, oraz sam bohater, osobiście dzielący porcje mięsa. Zdaniem Wilsona świadczy to o zaznaczeniu ważności okazji tak dla słuchaczy, jak dla uczestników spotkania<sup>947</sup>. Szczegółowe przedstawienie tych czynności ma również za zadanie, a nawet przede wszystkim, wywarć na słuchaczach wrażenie, że Achilles zachowuje się tak jak należy, szanuje zwyczaje i dobre obyczaje: odpowiednio zaprasza gości, podejmuje ich najlepszym mięsem (schab/połędwica), nie indaguje, nim skończą jeść, po co przyszli. A jednak na koniec zostaje mu zarzucone przez Ajasa, że jego zachowanie jest sprzeczne z przyjętymi w tej społeczności zwyczajami i zasadami<sup>948</sup>. Ajas zdaje się zatem zwracać uwagę, że jego przyjaciel wykonuje jakby powierzchowne gesty, nawet jeżeli jego serdeczność płynie ze szczerego serca, podczas gdy oni oczekują tego, że mając na względzie dobro towarzyszy, zlekceważy własne urazy i wesprze ich w trudnym położeniu<sup>949</sup>.

Przed wyruszeniem poselstwa narrator podaje, że Nestor najdłużej naradza się na boku z Odyseuszem, lecz nie zaznajamia odbiorcy z treścią tej narady

<sup>946</sup> Błędu Agamemnona nie zauważa GRIFFIN 1995, 89: „Agamemnon produces the gifts but no softening words: that is left to Phoenix”. Griffin ocenia więc sytuację z punktu widzenia ekonomiki narracji. Moją interpretację wspiera za to zdanie WILSONA 1996, 221, który słowa Nestora IX 164–165:

δῶρα μὲν οὐκέτ’ ὀνοστά διδοῖς Ἀχιλλῆϊ ἄνακτι  
ἀλλ’ ἄγετε κλητοῦς ὀτρύνομεν  
dałeś dary nie do pogardzenia władcy Achillesowi  
a więc dalej wyślijmy wybranych posłów

opatruje taką uwagę: „the μὲν after δῶρα has no corresponding δέ. There may be nothing at all in this; the unbalanced μὲν, the so-called μὲν solitarium, is common enough in Homer. But Nestor is perhaps intending to say, »Gifts you have offered; would that your words has been equally generous and then balanced at such criticism of Agamemnon at the moment [podkreślenie moje — K.Z.] — though Taplin, 69–70, plausibly suggests that μὲν could be balanced by the ἀλλ’ of 165 — »you offer gifts; I will attend to the practical details«”.

<sup>947</sup> WILSON 1996, 226 ad IX 206–217: „The preparations for the meal are given at remarkable length; cf. The much shorter account at 24.621–6 (where 625–6 closely resemble 216–17 here) of Achilles’ preparations for his meal with Priam. By the proliferation of detail here, Homer conveys the importance of the occasion, not only for his listeners but also for the participants”.

<sup>948</sup> MUELLER 1984, 48: „The words of the plain soldier are particularly valuable because they show how much Achilles’ behaviour breaks established norms”.

<sup>949</sup> Przedstawiona ze szczegółami scena posiłku pełni też inną funkcję. Odwleka ona przedstawienie mu poselstwa, podobnie jak ponowne wyliczenie darów, co sprawia, że publiczność w niepokoju czeka na odpowiedź bohatera. Sprzyja temu nastrojowi wyczekiwania milczenie towarzyszące przygotowywaniu posiłku. Tym sposobem napięcie rośnie.

(IX 180–181). Słuchacz dostaje jednak sugestię, że może się liczyć z niespodzianką, iż obaj bohaterowie szykują coś specjalnego, co mogłoby zadecydować o powodzeniu tej trudnej misji. Odyseusz jako najlepszy mówca (sam uzurpuje sobie prawo do przewodniczenia poselstwu i jako pierwszy podejmuje mowę, wbrew temu, że desygnowany na to miejsce przez Nestora był Fojniks i że to Fojniksowi daje znaki Ajas, by zaczynał, IX 168; 223–224) wybiera argumentację, która — jak sądzi — najlepiej może wpłynąć na przejednanie Achillesa. Odyseusz koncentruje się na ciężkim położeniu armii, starając się wywołać u Achillesa litość<sup>950</sup>. Wydaje się doskonale orientować w tym, jak bardzo Achilles czuje się dotknięty, jak bardzo jest nieprzejednany i jakie argumenty z pewnością nie zrobią na nim wrażenia. Dlatego jego wybór pada na argument jego zdaniem jedyny, jaki może zapewnić powodzenie poselstwu. Odyseusz ryzykuje, zabierając głos jako pierwszy (mógłby przemawiać jako ostatni, co zapewne byłoby sytuacją o wiele bardziej komfortową). Robi to jednak z obawy, że któryś z jego towarzyszy mógłby tylko rozdrażnić bardziej Achillesa, podczas gdy on stara się, by Achilles na chwilę zapomniał o sobie i zareagował jak ktoś, kim był, zanim został obrażony. Z litości do wojska może bowiem powrócić do walki i porzucić swój gniew jedynie ktoś, komu los wojska był dotąd bliski. Często zwraca się uwagę na to, że mowa Odyseusza jest spośród mów posłów najlepiej skonstruowana pod względem retorycznym<sup>951</sup>. Jest ona jednak przede wszystkim zbudowana według zasady kompozycji pierścieniowej. Po okazaniu grzeczności w związku z przyjęciem zgotowanym im przez Achillesa<sup>952</sup> Odyseusz przedstawia alternatywę losu Achajów, jeżeli nie wesprze ich męstwo Pelidy, IX 230–231:

ἐν δοιῇ δὲ σωσέμεν ἢ ἀπολέσθαι  
νῆας ἔϋσσέλμους, εἰ μὴ σὺ γε δύσειαι ἀλκίην.

[trwamy] w niepewności, czy ocalejemy, czy zginą  
okręty o mocnych ławach, jeżeli ty nie odziejesz się w męstwo.

Ten kluczowy wybór przedstawił w swojej przemowie Agamemnon, kiedy zarzucono mu winę sprowadzenia na Achajów zarazy. Wtedy Agamemnon zaznaczył dobitnie, że jego działanie obliczone jest na ocalenie Achajów (I 117). Na Achillesa składa się zatem odpowiedzialność za ocalenie lub zgubę wszystkich. Jego obowiązkiem jest działać na rzecz wspólnego ratunku. Achilles zadeklarował już swój

<sup>950</sup> VAN WEES 1992, 133 n.

<sup>951</sup> KENNEDY 1980, 9–14; cf. HAINSWORTH 1993, 92–94.

<sup>952</sup> HAINSWORTH 1993, 93: „He begins with modest, low-key exordium, complimenting Achilles’ gracious entertainment (225–8)”. Według zasad teorii retorycznej Odys zaczyna od *captatio benevolentiae*, wspominając jednak o uczcie, jaką znajdują także u Agamemnona, zamierza prawdopodobnie przedstawić Achillesowi Agamemnona jako tego, który dba o nich, czyli że w rzeczywistości on nie jest taki zły i troszczy się o armię. Inaczej bowiem zdawałby się traktować gościa Achillesa jako zbędną, a to nie służyłoby sprawie: zamiast udobruchania Pelidy, tylko by go to wspomnienie o goście u Agamemnona mogło rozdrażnić.

powrót do domu, ale jest to opcja i rada niewłaściwa, co stara się mu uświadomić Odys. Każę mu postawić się w sytuacji całej armii, dla której takie rozwiązanie wydaje się niemożliwe do przyjęcia. Mówiąc precyzyjniej, Achilles otwierając zgromadzenie, przedstawiał się w sytuacji prostego żołnierza (giną i zostaje im tylko wracać, chyba że wymyślą sposób na ocalenie), teraz sam zostaje postawiony w sytuacji wodza lub herosa, od którego zależy, czy wszyscy zginą, jeżeli on ich nie ocali. Przemilczenie możliwości powrotu tym mocniej zaznacza wstyd, jaki by przyniósł taki wybór, a zatem chodzi o psychologiczne zaszachowanie Achillesa, by nie mógł wracać do podjętej wcześniej decyzji o powrocie.

Następnie Odysceusz przedstawia rozmiary zagrożenia ze strony Trojan, kładąc akcent na przechwałki Hektora, że zniszczy Achajów (232–246). Z kolei wzywa do ocalenia Achajów (247–248), popierając to dwoma argumentami: 1) Achilles nie będzie miał drugiej na to szansy; 2) apelem, by wspomniał słowa ojca i powściągnął gniew. Centralną część mowy, jeśli chodzi o jej strukturę, zajmuje wyliczenie darów od Agamemnona, czyli poselstwo właściwe. *Ringkomposition* zakreślone jest dwoma dość krótkimi stwierdzeniami, nakazującymi pochwycić zarówno Achillesowi, jak i publiczności zewnętrznej to, co jest najistotniejsze w jego przemowie. Jeżeli bowiem zasadnicze przesłanie jest dla Achillesa bez znaczenia (IX 300 „a jeśli nienawistny ci Agamemnon i jego dary...”), Odysceusz wraca do swojej argumentacji: po pierwsze, prosi, by ulitował się nad Achajami, przez co zyska u nich cześć i sławę za zabicie Hektora (301–303), po drugie, ponownie drażni przechwałkami Hektora i schlebia jego miłości własnej, wskazując, że jest on najgodniejszym przeciwnikiem dla Hektora (304–306). Okazanie litości dla swoich i zdobycie czci i sławy jest równoznaczne ze staniem do walki i zabicie Hektora.

Achilles nie wraca jednak do swego wcześniejszego zachowania — wodza troszczącego się o armię — ponieważ egoizm Agamemnona spowodował, że sam zmuszony został myśleć o własnym honorze. Agamemnon grał przed wszystkimi na zgromadzeniu rolę dobrego wodza, wysyłając poselstwo zdradza się jednak przed starszyzną ze swym egoizmem. Achilles, chociaż nie jest przy tym obecny, doskonale zdaje sobie z tego sprawę. Ponieważ zauważa nawet po nadmiernej hojności tych darów, że Agamemnonowi oferta pojednania przychodzi zbyt lekko, nie może stać się na powrót tamtym Achillem sprzed kłótni. Ujawnia, że jego zdaniem Agamemnon cierpiał jeszcze za mało, ponieważ on wie, że Agamemnonowi wcale nie chodzi o los wojska, lecz o własną dumę. Jest to ciągle rozgrywka między nimi dwoma, który z nich ukorzy się przed drugim. Achilles okazuje się „nie do kupienia”<sup>953</sup>,

<sup>953</sup> CLAUS 1975, 20–24 zwraca uwagę na rozważanie przez herosów wartości przysługujących ich etosowi. Heroiczne zachowanie prowadzące do ryzykowania życia w walce jest rekompensowane przez dary ofiarowywane im przez społeczność, choć lepiej byłoby powiedzieć, że przez wielokrotny udział we wspólnych dobrach. Ale to ryzyko nie jest tylko przedmiotem ekonomicznych kalkulacji. Dla Achillesa i Sarpedona ta rekompensata materialna nie jest warta życia, ale herosi narzucają sobie to ryzyko dobrowolnie i nieodpłatnie, traktując dary jako wyraz ich statusu. Pozbawiając Achillesa jego *geras* i obrażając go, Agamemnon „has transformed the gifts from their proper status

dlatego że Agamemnon nie przyznał się do błędu i nie przeprosił go lub nie poprosił o pomoc<sup>954</sup>.

Okazuje się, że nie tylko wodzowie Achajów, ale również badacze Homera chętnie przymykają oczy na egoizm Agamemnona, piętnują za to egoizm Achillesa, zarzucając mu młodzieńczą głupotę<sup>955</sup>. W rzeczywistości nie chodzi o to, by nierozważnemu chłopcu wyjaśnić, jak istotna jest troska o los armii, lecz o to, by przypomnieć bohaterowi, iż wcześniej stanowiła ona dla niego istotę działania. Rozpoznaje intencje Odysa sam Achilles, w pierwszej kolejności nawiązując do tej sprawy w swej odpowiedzi, IX 321–329:

οὐδέ τί μοι περίκειται, ἐπεὶ πάθον ἄλγεα θυμῶ  
αἰεὶ ἐμὴν ψυχὴν παραβαλλόμενος πολεμίζειν.  
Ἵς δ' ὄρνις ἀπτήσι νεοσσοῖσι προφέρησι  
μάστακ' ἐπεὶ κε λάβησι, κακῶς δ' ἄρα οἱ πέλει αὐτῆ,  
ὥς καὶ ἐγὼ πολλὰς μὲν αὖπνους νύκτας ἴαιον,  
ἦματα δ' αἰματόεντα διέπρησον πολεμίζων  
ἀνδράσι μαρνάμενος ὀάρων ἔνεκα σφετεράων.  
Δώδεκα δὴ σὺν νηυσὶ πόλεις ἀλάπαξ' ἀνθρώπων,  
πεζὸς δ' ἔνδεκά φημι κατὰ Τροίην ἐρίβωλον

Nie przyniosło mi zysku, kiedy znosiłem cierpienia w sercu  
nieustannie ryzykując w walce życie.  
Jak ptak-matka nieumiejącym jeszcze latać pisklętom przynosi  
pokarm, skoro tylko coś złapie, a jej samej źle się dzieje [sama głoduje],  
tak i ja wiele nocy bezsennych spędziłem  
i dni płynęły mi krwawe na walce,  
wojując z mężami o ich żony,  
wyprawiając się na okrętach, zdobyłem dwanaście miast,  
a pieszo jedenaście w pobliżu Troi o żyznych polach.

as a mere symbol of Achilles' *aretê* into a practical measure of it". W scenie poselstwa „Achilleus recognizes that despite the reversal of situations and the value now placed upon his participation in battle his worth continues to be regarded by Agamemnon and the others as something that can be calculated and obtained by an adequate enumeration of gifts, when he knows himself that his efforts and willingness to die can only be a gesture offered freely, out of *charis*, ultimately unanswerable except by other gestures. Simply put, he must be paid, but he cannot be bought" (23–24).

<sup>954</sup> REDFIELD 1994, 16 zwraca uwagę na pozór szczodrości Agamemnona, oferującego największe dary, czyli miasta, które wniosłaby w wianie jego córka, ponieważ Achilles byłby wówczas od niego zależny jako jego zięć. Dlatego też, zdaniem badacza, Pelida kładzie w odpowiedzi taki nacisk „na swoją własność i na fakt, że ma swoje ojcowskie dobra w swoim kraju”. Mimo więc niedopowiedzenia ostatnich słów Agamemnona przez Odysa Achilles odczytał prawdziwe intencje Atrydy. Jak przy kłótni, tak teraz przy ofiarowywaniu darów chodzi tylko o to, by upokorzyć go, zmusić, by uznał jego zwierzchność. To, co nie udało się groźbą, Agamemnon stara się osiągnąć przekupstwem. „Jeśli nie możesz kogoś pokonać, kup go” mówi chińskie przysłowie.

<sup>955</sup> *Exempli gratia* HAINSWORTH 1993, 94: „Unfortunately for Odysseus, Akhilleus is about to be depicted as an unreasonable young man to whom glory now means nothing and who will seize on the very point that Odysseus was careful to omit, the real attitude of Agamemnon”.

Troska o armię oznaczała bezustanne poświęcenie, narażanie się na trudy i śmierć oraz dostarczanie Achajom łupów; zapewnianie zysku przy jednoczesnym niedbaniu o zysk własny. Dzięki Achillesowi mogli żyć i bogacić się, jednak nie zostało to nagrodzone. Z jego punktu widzenia wódz dokonywał niesprawiedliwego podziału, spośród obfitości drogocennych łupów zdobywanych przez Pelidę Agamemnon, IX 333:

διὰ παῦρα δασάσκετο, πολλὰ δ' ἔχεσκεν

niewiele rozdawał, za to dużo zatrzymywał dla siebie

Achilles przedstawia tu zatem chciwość Agamemnona dosadniej, niż zrobił to wcześniej. Wtedy przeciwstawiał swoją skromność, zadowalanie się czymś nieznacznym, zachłanności Atrydy (I 166–168). To, czym zadowalał się wówczas, było niewspółmierne do jego wysiłku bitewnego — sugeruje nawet, iż nie chciał więcej, tak bowiem był zmęczony bitwą, że wracał do siebie, nie pragnąc niczego poza odpoczynkiem. Obrażony oskarża już Agamemnona, że ten w ogóle nie bierze udziału w bitwie, trudni się za to zabieraniem części łupu „temu, kto mu się sprzeciwi” (I 228). Nienasyconą zachłanność zarzuca Agamemnonowi później Tersytes. Wyciąga z tego jednak bardzo poważny wniosek, że, II 233–234:

οὐ μὲν ἔοικεν  
ἀρχὸν ἔόντα κακῶν ἐπιβασκέμεν υἱᾶς Ἀχαιῶν

nie godzi się,  
skoro jesteś wodzem, wpędzać w nieszczęścia synów Achajów.

Tersytes zarzuca więc Agamemnonowi, że mimo jego wcześniejszej deklaracji działa na zgubę wojska. Odpowiadając posłującemu Odysowi, Achilles zarzuca naczelnemu wodzowi, że oszukiwał ich wszystkich. Przyzwalali na to, zadowolając się przyznaną częścią łupu jako należną nagrodą, ale on ośmielił się naruszyć to *status quo*. Dla Achillesa istotne jest, że odebrał coś tylko jemu jednemu (IX 335–336). Bohater poprzestaje na ukazaniu podłości Agamemnona, nie nawołuje natomiast do buntu, jak robił to Tersytes. Nie zależy mu na ich poparciu, nie podważa jakości tego, co dostali oni, istotne dla niego jest uświadomienie im, jak wielką krzywdę wyrządzono jemu samemu.

Achilles nie chełpi się swoją odwagą, jego czyny były w jego ocenie jedynie koniecznymi zachowaniami, które podejmował dla wspólnego dobra. Były niemal bezinteresowne, zapłata za nie była w jego odczuciu symboliczna, wyraźnie różniąc się w tym względzie od Agamemnona, traktującego wojnę jako źródło zysków i budowania władzy. Dla wspólnego dobra w jego ocenie Agamemnon nie robił nic. Achilles nie podkreśla więc swego męstwa, lecz raczej trud, którego nie szczędził. Jego odwaga wynika z osiągnięć i podkreślona jest przez tchórzostwo Agamemnona, unikającego walki. Odysusz chce go podejść w prymitywny sposób, drażniąc

go przechwałkami Hektora i przedstawiając jako jedynego, którego Hektor uważa za godnego siebie przeciwnika (IX 305–306). Achilles nie jest tępym osiłkiem, nie daje się na to nabrać. Odys ani razu zresztą nie ukazuje sprawy w sposób prosty, że „nikt z nas nie jest w stanie go pokonać, możesz to zrobić tylko ty”. On tylko się obawia, że modlitwy i pragnienia Hektora bogowie mogą spełnić. Nawet w tym względzie nie prosi Achillesa uczciwie o pomoc. Dostrzega to Achilles, zwracając się personalnie do Odyseusza, że owszem spotkał się wcześniej z Hektorem i tylko cudem udało się tamtemu ująć z życiem (IX 354–355), teraz jednak walka z nim go nie interesuje (356). Achilles jest tak inteligentny, że dostrzega przemilczenie przez Odysa jego decyzji o odpłynięciu do domu (359–361):

ὄψεαι, αἶ κ' ἐθέλησθα καὶ αἶ κέν τοι τὰ μεμήλη,  
ἦρι μάλ' Ἑλλήσποντον ἐπ' ἰχθυόεντα πλεούσας  
νήας ἐμάς, ἐν δ' ἄνδρας ἐρεσσέμεναι μεμαῶτας

zobaczysz, jeśli tak pragniesz i jeżeli ci na tym tak zależy,  
jak wcześniej rano wypłyną na Hellespont pełen ryb  
moje okręty, napędzane wiosłami rwących się do tego mężów

Czyżby Achilles podejrzewał, że Odyseuszowi tak naprawdę zależy na jego odpłynięciu? Czy kryje się za tym tajona rywalizacja o miano „najlepszego z Achajów”? Trudno w to uwierzyć, a przynajmniej nic nie wspiera takich domysłów. Achilles wyczuwa raczej szantaż emocjonalny, który chciał wyrzucić na nim Odyseusz, wskutek czego Pelida musiałby wstydzić się swego postanowienia opuszczenia Achajów. Achilles nie daje się i na to złapać. Prosto w oczy przedstawia Odyseuszowi swoją decyzję o powrocie, jak gdyby nie było w tym nic niechlubnego, wręcz przeciwnie, wszyscy jego ludzie przyjmą to z radością.

Odpowiadając Odyseuszowi, Achilles używa słowa βασιλεύτερος ‘bardziej królewski’ (IX 392), określając tego, kto bardziej nadaje się na męża dla córki Agamemnona. To parataktyczne dodanie formuły, bardzo ironicznej, odwołuje się do zakończenia mowy Agamemnona (IX 160), której jednak Achilles nie mógł usłyszeć (w I 186 przed Pelidą Atryda określa siebie jako lepszego φέρτερός εἰμι σέθεν), gdyż — jak zwracaliśmy uwagę — Odys opuścił w swej relacji tę część posłania. Sformułowanie jest wyjątkowe, więc użycie go nie jest przypadkowe. W ustach Achillesa jest sygnałem dla publiczności, że bohater wie, co kryje się pod darami Agamemnona, zna jego intencje i rozpoznał podstęp<sup>956</sup>.

Widzimy, że tak jak na pierwszym zgromadzeniu Agamemnonowi wydawało się, że przejrzał intrygę Achillesa, co było jednak nieprawdą, wynikającą w jakiś sposób z tego, że przypisywał mu swoją skłonność do oszustwa, teraz Achilles przejrzał podstępność Odyseusza, który z kolei nie docenia jego inteligencji. Odyseusz nie może wpłynąć na Achillesa nie dlatego, że jego przemowa jest „zbyt zimna”, lecz dlatego, że próbuje go nieuczciwie podejść, a to wywołuje niechęć i do

<sup>956</sup> Cf. TAPLIN 1992, 150, n. 4.



pewnego stopnia podrażnia uczciwego Achillesa. Dlatego też jedynym, który coś zyskał, jest Ajas, zwracający się do niego w sposób równie szczerzy jak on<sup>957</sup>.

Można ocenić, że sytuacja jest niemal identyczna jak w przypadku poselstwa wysłanego do Filokteta: tam również Odyseusz nie może nic wskórać podstępem, a skłanianie go do ustępstwa dopiero uczciwość Diomedesa lub Neoptolemosa. Jeżeli uznamy tę sytuację za odpowiadającą modelowi tradycyjnemu, to w scenie homeryckiej dostrzegamy istotną zmianę: szczerze stanowisko Ajasa nie wpływa na powrót Achillesa do walki, aczkolwiek zmienia jego zdanie na tyle, że umożliwia ten powrót. Bohater wycofuje się bowiem z decyzji wyjazdu i zostawia sobie „furtkę” do powrotu na pole walki.

Cechy Achillesa wyraźnie kontrastują zatem z cechami Agamemnona<sup>958</sup>. Achilles jawi się jako ten, któremu zawsze leżał na sercu los armii i towarzyszy, ale też jako ten, który był człowiekiem skromnym, czyli niezachłannym na łupy. Nadmierna zachłanność stanowi główny zarzut stawiany Agamemnonowi przez Achillesa na pierwszym zgromadzeniu i przez Tersytosa na drugim. W poezji nagany zarzut taki stanowi konwencjonalny, a zarazem najcięższy ze stawianych przeciwnikowi. Zarzuty Achillesa nie są gołosłowne, podobnie jak jego samoocena. Narrator potwierdza wszystko wieloma drobnymi aluzjami, które stosuje oszczędnie i stopniowo rozprawdza po całym dziele.

## Zachłanność i skromność potrzeb

Na pierwszym zgromadzeniu Achilles wyrzuca Agamemnonowi, że po zdobyciu któregośkolwiek z miast trojańskich wielkość jego łupu nie może się równać z tym, który bierze Agamemnon (I 163), chociaż to jemu przypada największy udział w zmaganiach orężnych (I 165–166). Nie jest to jednak brane pod uwagę przy podziale łupów, I 166–168:

ἀτὰρ ἦν ποτε δασμὸς ἵκηται,  
σοὶ τὸ γέρας πολλὸ μείζον, ἐγὼ δ' ὀλίγον τε φίλον τε  
ἔρχομ' ἔχων ἐπὶ νῆας

za to kiedy tylko przychodzi do podziału łupów,  
tobie przypada część [geras] o wiele większa, natomiast ja ze swoją małą, ale sprawiającą ra-

<sup>957</sup> W rozdziale IV zauważyliśmy, że intencją Fojniksa jest kuszenie Achillesa zyskiem. Mimo całej uczuciowości tej przemowy cel jej jest bardzo praktyczny: bohater może wyciągnąć z tej sytuacji dużo korzyści, jeżeli nie zrobi tego teraz, zysk oddali się bezpowrotnie.

<sup>958</sup> FELSON 2002 dostrzega kontrast w przedstawieniu obrazu troskliwego ojca (Odyseusz II 260; IV 354; Peleus IX 394–397) i złego, czyli Agamemnona, któremu Peleus powierzył swojego syna. Z kolei Achilles nie mogąc wypełnić synowskiego obowiązku opieki nad starym rodzicielem — θρέπτρα (w nazewnictwie greckim „żywicielem”), wyraża właściwy w jego sytuacji żal i pragnienie odpłacenia za trud wychowania („żywienia”) — pragnienie nierealne, gdyż uświadamia sobie krótkość swego życia. Owocuje to okazaniem współczucia Priamowi jako staremu ojcu, pozbawionemu opieki przedwcześnie zmarłych synów (XXIV 527–542).

dość [„kochaną” częścią]  
udają się do okrętów.

Przeciwstawione Agamemnonowi poprzestawanie Achillesa na małym potwiera narrator takimi drobnymi, a znamionymi sygnałami, jak:

a) forminga, którą wybrał sobie Achilles z łupów po zdobyciu grodu Eetiona. Możliwość wyboru czegoś z łupów stanowiło niewątpliwie wyróżnienie. Wybór takiego gustownego, ale jednak drobiazgu wyraźnie ukazuje go jako człowieka niezachłannego;

b) dokonanie pochówku całopalnego Eetiona razem z jego zbroją. Wskazuje to również na szacunek dla godnego przeciwnika. Spośród skarbów Eetiona wybiera sobie kawał żelaza, który służył Eetionowi jako dysk. Prymitywizm tej bryły sygnalizuje heroizm (którego synonimem jest siła, rzut nieobrobioną bryłą jest z pewnością trudniejszy niż ukształtowanym dyskiem). Eetion wpisuje się w prymitywizm przedstawienia herosów z przeszłości, którzy ukazywani byli jako silniejsi od homeryckich (logika postępującej degeneracji) i posługujący się maczugami w walce.

Jak wspomniano, zarzut zachłanności jest podstawowym zarzutem poezji nagannej, tak więc uwolnienie Achillesa od niego jest istotnym elementem jego pochwały. Jeden z badaczy zwraca uwagę, że Achilles dostał jako *geras* wdowę po Eetionie, za którą wziął wysoki okup, co przyciemnia nieco ten jasny obraz Achillesa. Można to jednak uznać za element tradycji. Świetlany obraz Achillesa w *Iliadzie* wcale nie musiał się pokrywać z obrazem, jaki wyłaniał się odbiorcom z tradycji epickiej — analogicznie do dysonansu obrazu Odyseusza w *Odysei* i pozostałych partiach Cyklu. Poza tym zaznaczona jest w tym postępku nie tyle zachłanność Achillesa, ile brak okrucieństwa, w przeciwieństwie do Agamemnona przyjmuje okup za brankę; zachowuje się zatem w sposób zgodny ze zwyczajem i nie zaznacza bez potrzeby swej siły i pozycji, odrzucając okup.

## Okrucieństwo i litość

Jinyo Kim w swojej niezwykłej książce *The Pity of Achilles. Oral Style and the Unity of the Iliad* przedstawia zagadnienie litości jako zasadnicze nie tylko dla wymowy ideowej, lecz także dla kompozycji całego dzieła<sup>959</sup>. Odwołajmy się do kilku jego ustaleń, by można było dalej obserwować dychotomię zachowań Achillesa i Agamemnona.

<sup>959</sup> KIM 2000 pokazuje Achillesa jako głęboko czującego i wrażliwego człowieka przechodzącego metamorfozy wewnętrzne zmieniające jego stosunek do otaczającego świata. Prekursorem tego stanowiska jest ZANKER 1994, który dostrzega, że obok przestrzegania formalnego systemu wartości opartego na honorze/szacunku (*timē*) i hańbie/wstydzie (*aidōs*) herosem kierują uczucia (*sis*). Te zdumiewające konstatacje pokazują ślepą uliczkę, w jaką zapędziła się homerologia, przyjmując model moralności homeryckiej ADKINSA (1960, 1972, 1982). Tym piękniej jednak odkrywać świat duchowy *Iliady* na nowo.

Z zasady wojownik ma być bezlitosny dla wrogów, kierować się ma jednak litością dla swoich, co oznacza niesienie im ratunku i ocalenia. Litość odczuwa wojownik również na widok śmierci swojego towarzysza. Ten żal po poległym wywołuje pragnienie zemsty. Kim uważa, że trzyczęściowy podział *Iliady* wyznacza rozważanie zagadnienia litości.

1) W pierwszej części litość Hery nad Achajami równa się litości Achillesa względem armii, ale przechodzi dramatycznie w jego bezlitosne skazanie na zgubę Achajów po jego wycofaniu się z walki.

2) W drugiej akcja zaczyna się od wyeksponowania braku litości Achillesa w odprawie posłów achajskich, a kończy bolesną dla niego stratą przyjaciela, będącą rezultatem odruchu litości wobec Achajów, jakim było wysłanie im z pomocą Patroklosa. W tej części następuje wiele prośb wystosowywanych do Achillesa, z których on wysłuchuje dopiero ostatniej. Należy jednak również zauważyć, że stanowisko Achillesa z każdą wystosowaną do niego prośbą zmienia się na korzyść Achajów.

3) W trzeciej części uczucie braku litości Achillesa kieruje się przeciw Trojanom. Następuje wiele prośb Trojan niewysłuchiwanych przez bohatera. Kim zwraca uwagę, że nawiązują one do losu samego Achillesa przez podkreślanie w nich młodości i krótkotrwałości życia proszących<sup>960</sup>. Nieoczekiwanie jednak jego niepomiarowanie bezlitosny gniew przeradza się w odruch litości okazany Priamowi.

To okazanie litości wobec wroga nie znajduje u Kima wystarczającego wyjaśnienia. Zdaniem tego badacza litość okazana Priamowi wynika z przekształcenia koncepcji φιλότης 'przyjaźni — uczucia wiążącego z grupą': wycofując się z walki, zrewidował swoje dotychczasowe podejście, Achajowie nie są mu bliscy, dlatego że są jego towarzyszami broni, lecz dlatego, że jak on są śmiertelni<sup>961</sup>; podobnie jak Priam staje się mu bliski, gdyż cierpi, tak jak on okazując swoją śmiertelną kondycję<sup>962</sup>. Achilles zaczyna bowiem rozumieć i akceptować własną śmiertelność.

Są to obserwacje bez wątpienia słuszne, lecz niepełne. Kim wychodzi bowiem z niesłusznego założenia, że właściwa jest jedynie postawa, w której nie wolno okazywać litości wrogowi. Dlatego uważa, że okrucieństwo Agamemnona, który nie okazuje żadnej litości podczas walki, jest oceniane w *Iliadzie* jako słuszne, podczas gdy naganne jest postępowanie odwrotne, wobec czego Menelaosa spotyka słuszna nagana z ust brata za litowanie się nad wrogiem<sup>963</sup>. Wydaje się jednak, że zrównanie Trojan z Achajami jako na równi podlegających cierpieniu i śmierci pozostaje w konflikcie z tradycją, stanowiąc wykoncypowaną innowację Homera. Ta nowość stanowi głęboko humanistyczną koncepcję, którą autor wiąże z postępowaniem swego młodego bohatera. Tymczasem Agamemnon prezentowałby wartościowanie tradycyjne. Z naszego współczesnego punktu widzenia ten wyłom w moralno-

<sup>960</sup> KIM 2000, 131–140.

<sup>961</sup> *Ibidem*, 146.

<sup>962</sup> *Ibidem*, 150.

<sup>963</sup> *Ibidem*, 57–58.

ści tradycyjnej wydaje się niezwykle cenny. Pozostaje jednak pytanie, czy podobnie mógł oceniać zachowanie Achillesa współczesny Homerowi odbiorca. Wydaje się również, że w wymowie całego utworu podzielenie stanowiska Agamemnona choćby na moment zaznacza się jak zgrzyt. Problem powstaje, ponieważ Kim dostrzega jedynie, że litość Achillesa względem Priama kontrastuje z brakiem litości Hektora wobec ojca i matki (Priam zaklina syna, by miał wzgląd na jego siwe włosy i powstrzymał się od walki z Achillem, czego Hektor nie robi). Amerykański badacz nie dostrzega jednak, że zachowanie syna Peleusa kontrastuje z zachowaniem Agamemnona, który pogardził prośbami Chryzesa. Odbiorca miałby też przyjmować za naturalny brak litości Agamemnona wobec pokonanego wroga, by potem akceptować zachowanie Achillesa wobec Priama.

Wizerunek Achillesa budowany jest z jednej strony w odniesieniu do tradycji epickiej, a z drugiej do przeszłości, którą kreuje mu autor pieśni. W tradycyjnym wizerunku bezlitosny wojownik pod wpływem przepowiedni wycofuje się z walki z obawy o swoje życie — powrót do walki skutkuje jego śmiercią i osiągnięciem statusu herosa. Homer zmienia przeszłość Achillesa: tak jak zaznacza cechującą go w przeszłości skromność i wstrzemięźliwość przy podziale łupów, tak samo rysuje charakteryzującą go przed akcją samej pieśni litość wobec swoich i wrogów. Wskazuje na to ponowne spotkanie na polu walki Lykaona, któremu wcześniej darował życie i sprzedał go na Lemnos (XXI 34–119). Lykaon wrócił do walki po wykupieniu go z niewoli, jednak teraz Achilles nie ma już litości dla żadnego z Trojan. W postępowaniu swym zatacza więc Achilles krąg, wraca do litości wobec swoich, wracając do walki, i wraca do litości wobec wrogów, ale dopiero względem Priama.

Odbiorca dostaje wiele kontrastujących z tym sygnałów dotyczących Agamemnona. Jego przeszłość jest jedynie potwierdzana przez terażniejszość, czyli w toku *Iliady*. Nadmierna zachłanność cechująca go wcześniej i widoczna w odebraniu Bryzejdy jest mu wypominana przez Achillesa i Tersytę. W pierwszym dniu walk po opuszczeniu przez bogów pola bitwy łańcuszek sukcesów achajskich przerywa znamieną sceną, w której Menelaos proszony jest przez Adrasta o darowanie mu życia (VI 37–50). Menelaos — powiada narrator — przychyliła się do jego prośby, ale wtedy nadchodzi Agamemnon i zwraca się z naganą do brata. Szydzi z niego, że tak się troszczy o wrogów, którzy nie mieli dla niego szacunku w jego domu (aluzja do postępu Parysa, którego niegodziwy sposób postępowania przenosi na wszystkich Trojan). Agamemnon nawołuje do nieokazywania litości żadnemu z Trojan i mordowania nawet nienarodzonych dzieci w łonach matek. Twierdzi, że wrogowie nie mają nawet prawa do pogrzebu i pamięci o nich (VI 55–60). Menelaos ulega słowom brata, odpychając od siebie rękę błagalnika, który zostaje zabity przez Agamemnona (VI 61–63)<sup>964</sup>. Ten z kolei wymownym gestem zaznacza po-

<sup>964</sup> KIRK 1990, 161–162 zauważa, że okrucieństwo i dziką agresywność Agamemnona podkreśla nawet retoryka jego wypowiedzi. Menelaos przyjmuje słowa brata jako αἴσιμα 'oznaki przeznaczenia'; Kirk przestrzega przed odbieraniem tego sformułowania w kategoriach moralnych („usprawiedliwione”), nieoszczędzanie wrogów stanowi, jego zdaniem, „zwyczajną konsekwencję kłęski”.

gardę dla pokonanego wroga (VI 64–65)<sup>965</sup>. W ślad za nim idzie Nestor, nawołując do zrezygnowania z brania łupów i mordowania najpierw jak największej liczby wrogów (VI 66–71). Wbrew apelom Agamemnona i Nestora niewiele wersów dalej Diomedes nie podejmuje nawet walki z Glaukosem, a respektując prawo gościnności, wymienia się z nim zbroją (VI 119–236).

Podczas swojej aristei Agamemnon nieustannie odznacza się okrucieństwem i brakiem litości dla pokonanego wroga, niejednokrotnie masakrując zwłoki. Najpierw zabija synów Priama, Isosa i Antifasa, kiedyś — zaznacza narrator — schwytał ich już Achilles, ale wypuścił, przyjąwszy okup (XI 101–121). Jego okrucieństwo podkreślone jest przejmującym porównaniem do lwa zagryzającego potomstwo sarny i wydierającego im serce. Narrator wspomina również, że Agamemnon poznał ich od razu, bo przebywali w obozie jako jeńcy Achillesa. Sugeruje więc, że to nie powstrzymało go od zadania im śmierci. Nie lituje się nad Pejsandrem i Hippolochosem, błagającymi go o litość synami Antimacha, bo ich ojciec, wzięwszy dary od Parysa, głosował za nieoddawaniem Heleny i zabiciem posługujących do Troi Menelaosa i Odyseusza (XI 122–142). Nie oszczędza jednak również synów Antenora, który uratował życie jego bratu, przeciwstawiając się zamordowaniu posłów (XI 221–263). Następnie morduje poddających się wojowników, których zamierzał oszczędzić Menelaos. Menelaosem kieruje litość, a nie żądza okupu za jeńców. Przez kontrast z postępowaniem Agamemnona stanowi to nawiązanie do zachowania Achillesa. Zaprawiona ironią wypowiedź Agamemnona wypominającego bratu litość wskazuje na jego brak zrozumienia dla takich odruchów. Dla odbiorcy ten brak litości Agamemnona wcale nie musiał wydawać się naturalny i zrozumiały. Odbiorca mógł podzielać uczucie litości wobec pokonanego wroga, zwłaszcza gdy stał za tym powód ważniejszy niż tylko żądza okupu, taki jak w przypadku synów Antenora.

Wiąże się to z problemem oceny stosunku Homera do Trojan. Scholiasta ocenia Homera jako filhellena, z czym jednak nie mogą zazwyczaj zgodzić się współcześni badacze. O ile bowiem najczęściej to Achajowie są przedstawiani jako zwycięzcy pojedynków i nawet w momentach ich klęski częściej ukazywane są ich heroiczne sukcesy niż gromiących ich Trojan, których zwycięstwa nigdy nie zyskują wymiaru spektakularnego, o tyle poeta zdaje się niejednokrotnie zaznaczać swą życzliwość wobec Trojan, zwłaszcza wobec postaci Hektora i Eneasza. Badania nad formułami określającymi Trojan kazały Williamowi Sale'owi wnioskować o tradycyjności obrazu filhelleńskiego i innowacyjności Homera<sup>966</sup>. Możemy jednak zakładać pewną tradycyjność epickiego zrównoważenia cierpień obu stron konfliktu zauważalną w powtarzającym się sformułowaniu, że Wojna Trojańska przyniosła cierpie-

Sytuacja taka na polu walki jest bez wątpienia zwyczajna, ale wyeksponowanie jej w taki sposób oznacza celowy zabieg poetycki. Menelaosa nie wstrzymuje jednak uznanie słuszności słów Agamemnona, lecz narrator pozostawia odbiorcę z wrażeniem, że Menelaos przyznaje bratu rację, godząc się z wyrokami losu.

<sup>965</sup> Agamemnon staje nogą na piersiach Adrastosa i wyrwa z niego włócznię.

<sup>966</sup> SALE 1989.

nia zarówno Achajom, jak i Trojanom. Koncepcja litości autora *Iliady* wychodzi więc naprzeciw oczekiwaniom odbiorców, którzy nie byli tak „barbarzyńscy”, jak mogłoby się wydawać.

*Odyseja* jako pieśń pochwalna Odyseusza interpretuje przeszłość bohatera na jego korzyść, przemilczając to, co byłoby dla niego niekorzystne; w samej akcji utworu wszystko potwierdza jedynie jego sławę. Wizerunek Achillesa w *Iliadzie* jest za to dynamiczny: Achilles zaprzecza swojej wspaniałej przeszłości — nie postrzeganej jednak przez pryzmat heroicznych czynów, lecz pewnych cech charakteru: skromności potrzeb, litości wobec swoich i pokonanych wrogów. Jego wycofanie się z walki, a potem powrót wykorzystane są do przedstawienia dojrzewania Achillesa — poznawania swego człowieczeństwa. Kiedy zapamiętuje się w walce, wraca do swojej tradycyjnej roli okrutnego herosa. Nawet wtedy jednak, w ferworze walki, odnosi się do swych wrogów inaczej: nie ma litości dla Lykaona, lecz zwraca się do niego φίλε ‘przyjacielu’ (XXI 106)<sup>967</sup>. Gdy na koniec staje się z powrotem sobą, zaprzecza przede wszystkim swemu tradycyjnemu wizerunkowi herosa zyskującemu dzięki śmierci apoteozę i sławę. Istotna jest tylko jego śmiertelność, z którą jest pogodzony.

To z pewnością niestandardowe przedstawienie tego bohatera możliwe było dzięki skontrastowaniu zachowania i charakteru Achillesa z zachowaniem i charakterem Agamemnona<sup>968</sup>. Dla słuchacza wszystkie te wątki stają się w pełni czytelne z chwilą zamknięcia się całej kompozycji pierścieniowej, w której Achilles mimo gniewu daje się wzruszyć Priamowi, ponieważ ten przychodzi do niego osobiście prosić o wydanie zwłok syna. Jest to zachowanie przeciwne temu, które prezentował w księdze IX Agamemnon<sup>969</sup>.

## 6. Achilles jako heros

Wypada zadać pytanie, z czego wynika takie polaryzowanie zachowań protagonistów *Iliady*.

Motyw sporu zadomowiony w eposie greckim wprowadza problem rywalizacji, a nawet wrogości pomiędzy bohaterami połączonymi więzami etnicznej wspólnoty i wspólnego celu. Jeden z nich przejmuje rolę antagonisty, którego działanie prowadzi do klęsk spotykających grupę. Agamemnon w swoim postępowaniu dopuszcza

<sup>967</sup> KIM 2000, 156 interpretuje to jako znak identyfikowania się Achillesa z ofiarą, gdyż obaj są tak samo przeznaczeni na śmierć.

<sup>968</sup> Zmianę w postępowaniu Achillesa w porównaniu ze wzmiankowaną w utworze przeszłością dostrzega również ZANKER 1994, *passim*, ale szczególnie 8–9, 49–51 i 74–76, zauważa jednak, że takiej zmianie podlegają także inni bohaterowie (Diomedes, Agamemnon, Nestor). Oznacza ona głównie eskalację okrucieństwa wynikłego z frustracji narosłej w Achajach w związku z przedłużającą się wojną.

<sup>969</sup> LOHMANN 1970, 169 wskazuje na celowe upodobnienie scen błagania Chryzesa i Priama.

się *hybris*, której skutkiem jest eskalacja cierpień Achajów, najpierw dziesiątkowanych przez zarazę, a potem doznających klęsk od Trojan. Natomiast Achilles występuje w obronie tradycyjnego porządku postępowania w grupie, czyli *aidōs*. Postępowanie Agamemnona wywołuje w nim gniew *mēnis*, analogiczny do gniewu, w który popadają bóstwa. Pulleyn zauważa, że „słowo *mēnis* najczęściej jest używane, by przedstawić gniewną odpowiedź bogów wobec tych, których wykroczenia zagrażają ustalonemu porządkowi (np. V 444)”<sup>970</sup>. Tak jak gniew bogów, gniew Achillesa zwraca się jednak przeciwko całej społeczności, obowiązuje zasada odpowiedzialności zbiorowej wobec tego, że grupa nie sprzeciwiła się wykraczającej poza tradycyjny porządek jednostce.

Pozbawienie kogoś jego *geras* oznacza zaprzeczenie jego wartości, stąd odebranie przysługującej mu czci. Jeżeli jest to uczynione niesłusznie, zakłóca w sposób istotny życie społeczności, pozbawia ją bowiem możliwości wartościowania (polegającego na arbitralnym przyznawaniu wartości). Do takiego wniosku dochodzi Achilles, odpowiadając poselstwu Odyszeusza, IX 316–319:

ἔπει οὐκ ἄρα τις χάρις ἦεν  
 μάρνασθαι δηΐοισιν ἐπ’ ἀνδράσι νωλεμές αἰεῖ.  
 Ἴση μοῖρα μένοντι καὶ εἰ μάλα τις πολεμίζοι·  
 ἐν δὲ ἰῆ τιμῇ ἡμὲν κακὸς ἡδὲ καὶ ἔσθλος.

Skoro nie było żadnego wynagrodzenia  
 za walkę bez spoczynku, nieustanną z wrogimi mężami.  
 Jednakowy udział w łupach dla pozostającego [w obozie] i dla tego, co ma duży wkład w walkę:  
 w równej czci (*timē*) jest i tchórzliwy, i mężny.

Owo „tchórzliwy i mężny” (κακὸς καὶ ἔσθλος) jest równoważne w aksjologicznej skali z naszym spolaryzowaniem: „dobry i zły”. Postępowanie Agamemnona zburzyło zasadnicze kryterium wartościowania. Umiejętność rozpoznawania dobrego i złego jest podstawowym obowiązkiem i przywilejem człowieka<sup>971</sup>. Gniew Achillesa staje w obronie tradycyjnego porządku rzeczy.

William Sale również dostrzega w tym passusie obraz załamania się systemu wartości obowiązującego w tej społeczności<sup>972</sup>. Skargę bohatera postrzega jednak

<sup>970</sup> PULLEYN 2000, 116.

<sup>971</sup> Semonides zarzuca niektórym rodzajom kobiet mylenie tych wartości ( τὸ κακόν, τὸ ἔσθλον) w celu ogłupienia męża:

o kobiecie pochodzącej od lisicy — 7, 10–11:

„Co dobre, nieraz złym ona nazywa,

Co złe zaś — dobrym; wciąż zmienia nastroje”.

lub nieumiejętność rozpoznawania zła i dobra, co jest synonimem bezdennej głupoty:

o kobiecie pochodzącej od ziemi — 7, 22–23:

„Dając mężowi kalekę, bo taka

żona nie pozna, co złe, co dobre”.

tłum. J. Danielewicz.

<sup>972</sup> SALE 1964.

jako zabieg stylistyczny pogłębiający rysunek charakterologiczny Achillesa, a dokonany przez autora dodanych do pierwotnej *Achilleidy* ksiąg IX i XIX. Nawiązuje zatem do koncepcji pluralistów, którzy scenę poselstwa do Achillesa interpretowali jako jedną z najpóźniejszych warstw *Iliady*, luźno związaną — tylko za pomocą księgi XIX — z resztą utworu. Dla Sale’a, podobnie jak dla pluralistów, oczekiwanie przez Achillesa w księgach XI i XVI na to, by Achajowie błagali go o powrót i dostarczyli mu rekompensujące porzucenie gniewu dary, jest nie do pogodzenia z odrzuceniem próśb i darów przekazywanych mu przez poselstwo w księdze IX. Nie wdając się w zbędną w tym miejscu większą polemikę z tym stanowiskiem, można ograniczyć się do stwierdzenia, że jest to rozwiązanie niekonieczne. Przypomnijmy te wprowadzające ambaras wypowiedzi bohatera. W XI 609–610, wysyłając Patroklosa do Nestora po informacje o losach bitwy, powiada:

νῦν ὄϊω περὶ γούνατ’ ἐμὰ στήσεσθαι Ἀχαιοὺς  
 λισσομένους· χρειῶ γὰρ ἰκάνεται οὐκέτ’ ἀνεκτός.

Sądzę, że teraz Achajowie przypadną do moich kolan  
 z błaganiami, bo dosięgła ich konieczność nie do zniesienia.

Godząc się zaś na to, żeby Patroklos ruszył z Myrmidonami do walki, stwierdza, że w efekcie ma to mu przynieść zarówno cześć (*timē*) i sławę (*kýdos*), jak i zwrot Bryzejdy i dodatkowe dary, wynagradzające doznaną zniewagę, XVI 84–86:

ὥς ἂν μοι τιμὴν μεγάλην καὶ κῦδος ἄρῃαι  
 πρὸς πάντων Δαναῶν, ἀτὰρ οἱ περικαλλέα κούρη  
 ἄψ ἀπονάσσωσιν, ποτὶ δ’ ἀγλαὰ δῶρα πόρωσιν.

Abyś postarał się zdobyć dla mnie wielką cześć (*timē*) i sławę (*kýdos*)  
 u wszystkich Achajów, a oni przepiękną dziewczynę  
 niech sprowadzą mi z powrotem i dostarczą mi wspaniałe dary.

Można by powiedzieć, że Achilles, pozostając mimo wszystko pod Troją, nie zakłada innego powrotu do walki jak tylko pod wpływem próśb Achajów. Błagania i ofiarowanie darów stanowią zewnętrzną oznakę okazania mu czci. Jednakże uwzględniając specyfikę struktury oralnej pieśni epickiej, możemy założyć, że pieśniarz nie ma innej możliwości — może tylko odnosić się do tej samej kwestii w podobny, powtarzalny sposób. Przedstawiając sytuację Achillesa i jego powrót do walki, ponawia wciąż ten sam motyw błagań i obdarowania dla zwrócenia mu honoru. Kiedy w narracji pieśniarz wraca do Achillesa, wraca do tego samego punktu wyjścia, będąc zmuszony przedstawić jego oczekiwania rekompensaty za doznaną krzywdę<sup>973</sup>.

Zakłócenie tradycyjnego ładu społecznego tkwi jednak przede wszystkim w samej istocie gniewu (*mēnis*) Achillesa i nie może być rozpatrywane jako dodatek

<sup>973</sup> O spójności tego passusu z obowiązującą w utworze koncepcją wynagrodzenia herosa za czyn *vide* CLAUS 1975, 26–28.



i późniejsze rozwinięcie prostego motywu odebrania bohaterowi branki. W rozdziale II zwróciliśmy zresztą uwagę, że tradycyjny jest motyw wycofania się Achillesa z walki pod wpływem wyroczni przekazanej mu przez boginię matkę. Wobec powtarzalności tego schematu w Cyklu to właśnie wycofanie się z walki pod wpływem zniewagi doznanej od Agamemnona stanowi innowację *Iliady*. Jeżeli więc mówić o pierwotnej *Achilleidzie*, zawiera ona wspomniany schemat powstrzymania się bohatera od walki z obawy o własne życie, którego kres dobiegnie po zabiciu szalejącego na polu boju wroga, najczęściej wodza sprzymierzeńców trojańskich. Wszystkie opowieści o Achillesie były więc w pewnym sensie wersjami *Aithiopydy*, zapowiadającymi jednak jedynie śmierć tego herosa. Podobnie czyni *Iliada*, zmieniając tylko motywację wycofania się Achillesa z walki.

W samej możliwości odrzucenia heroicznej walki i próbie oddalenia śmierci w młodym wieku widoczna jest polemika z rolą i przeznaczeniem herosa. Dale Sinos wskazuje, że u podstaw ukształtowania sylwetki herosa epickiego, takiego jak Achilles, znajduje się greckie kultowe wyobrażenie herosa. Zaproponowane przez Schroedera i Van Windekensa pochodzenie spokrewnionych wyrazów *Hera* i *heros* (“Ἥρα/ἥρωσ”) z IE rdzenia \*iēr- oznaczającego ‘rok’ w interpretacji etymologicznej Pötschera, każe widzieć ich jako pierwotną parę małżeńską bóstw, symbolizujących młodość i dojrzałość do zamęścia<sup>974</sup>. Z czasem bogini Hera, nie tracąc swego charakteru opiekunki małżeństwa, została wywyższona dzięki identyfikacji jej z małżonką głównego bóstwa — Dzeusa, natomiast heros uległ niejakej degradacji do roli przodka-ducha opiekuńczego, dającego się identyfikować z wojownikami okresu mitycznego. Zdaniem Sinosa heros kultowy charakteryzowany jest przez Hezjoda jako pokolenie okresu srebrnego. Ekspozuje dostrzegany przez Pötschera związek wyrazów *Hera/heros* z ὥρα w znaczeniu tak ‘pora roku’, jak ‘właściwa pora’. Wiąże to herosa w jego pojęciu z kultem wegetatywnym — od czego Pötscher się odżegnywał — ale w rozumieniu dojrzałości herosa jako analogii do pory zasiewów albo wzrostu (dowodzić tego ma częsta metaforyka epicka porównująca herosów do wyrosłych pędów roślin, zwłaszcza Achillesa, np. ἐρπεὶ ἴσοσ ‘równy młodemu pędowi’ XVIII 437, 56; także Telemacha xiv 175<sup>975</sup>). Achillesa z herosami pokolenia srebrnego łączą wszystkie przypisywane im cechy: wyeksponowane dzieciństwo (przedstawiane w pokoleniu srebrnym jako stuletnie, a zarazem szczenięco głupie, bez troskie: μέγα νήπιος) — paralelny motyw wychowania/żywienia przez boginię, krótkotrwała młodość, popadanie w *hybris*, śmierć w konflikcie z bogami, pośmiertne szczęśliwe bytowanie i cześć o charakterze religijnym (*timē*).

Z kolei Douglas Q. Adams<sup>976</sup>, ignorując ustalenia tych badaczy, nawiązuje także do etymologii wiążącej wyrazy *Hera/heros* ze rdzeniem \*iēr-, ale nie w znaczeniu ‘rok’, lecz nadając temu jeszcze inną interpretację. Adams również odrzuca poprzednie próby wywodzenia słowa *heros* od zakładanego \**herwa* spokrewnionego

<sup>974</sup> SINOS 1975; PÖTSCHER 1961.

<sup>975</sup> SINOS 1975, 27–37.

<sup>976</sup> ADAMS 1987.

z łac. *servāre* ‘strzec, chronić’ i awest. *haurvaiti* ‘chronić’, słusznie zwracając uwagę, że funkcja chronienia jest ważna dla XIX- i XX-wiecznej koncepcji herosa, natomiast nie odpowiada homeryckim wyobrażeniom na ten temat. Nie determinując pochodzenia, Adams dostrzega, że słowo *heros* pochodzące z alternatywnej hipotetycznej formy *\*s/ieE-r-ou* jest etymologicznie zbudowane paralelnie do Anér- (*Ae/on-r*) znaczącego w IE ‘mężczyzna, człowiek, bohater’ (pierwotnie ‘ktoś obdarzony siłą życiową’) — reprezentowanego np. w gr. ἀνὴρ ‘mąż, mężczyzna’, sanskr. *nā* (*nár*) ‘mężczyzna, człowiek, bohater’, awest. *nā* (*nar-*) ‘mężczyzna, człowiek’. Podobny związek zachodzi w przypadku słów z rdzenia *\*wiró-* o znaczeniu ‘mężczyzna’, jak łac. *vir* lub sanskr. *vīrá-*, są one spokrewnione z derywatami rdzenia *\*weiH-* obecnymi w łac. *vīs* ‘siła, moc’, w pl. *vires* ‘siły fizyczne, męskie organy rodne’, gr. ἴς (*-*) ‘siła fizyczna, moc’, sanskr. *váyas-* ‘energia, wigor, młodość’. Adams wnioskuje, że jakkolwiek rdzeń kryje się za gr. *Hera/heros* (tzn. *\*seE-* czy *\*ieE-*), zawierał on znaczenie siły, witalności i młodości (pokrewieństwo z *Hebe* ‘młodość; personifikowane jako bogini młodości’). Inne analogie do indoeuropejskich form wywodzących się z tematu *\*iē-*, z wcześniejszego *\*ieE-* pozwalają na identyfikowanie znaczenia ‘czyn’ w formie rzeczownikowej, w formie przymiotnikowej ‘dokonujący czynu, potężny, zdolny, charakteryzowany przez zdolność dokonania czegoś, w formie czasownikowej ‘czynić’.

Obydwie etymologie i interpretacje wydają się nie wykluczać się wzajemnie. Dojrzałość pozwalająca na zawarcie związku małżeńskiego łączy się z okresem młodości, a dalej witalnością, siłą oraz gotowością i zdolnością do podjęcia czynu. Wszystkie te elementy odpowiadają charakterystyce zarówno kultowego, jak i epickiego herosa w tradycji greckiej. Postrzeganie bohatera epickiego jako reliktu bogów tracących swój boski (tu: heros jako mąż Hery według Pötschera) kształt nie wydaje się w świetle współczesnej nauki słuszne. Bohater epicki ma swoją własną genealogię. Początkowo w pierwotnej bajce centralną figurą jest „pewien człowiek”, pozbawiony cech indywidualnych. Jego miejsce zajmuje z czasem bohater kulturowy utożsamiany z praprzodkiem, podlegający już idealizacji i ucieleśniający siłę zbiorowości plemienia, z której się wywodzi, symbolizujący idee wspólnoty wobec wrogich sił zewnętrznych, zwłaszcza obcych plemion. Kolejnym etapem jest tzw. bajka bohaterska, w której bohater dokonuje niezwykłych czynów, takich jak walka z potworami, zdobywanie „dalekiej narzeczonej”, zemsta na zabójcach ojca, ale czyni to z pobudek osobistych, a nie w interesie wspólnoty. Epos przyjmuje w końcu tło historyczne, w którym stopniowo elementy baśniowe i mitologiczne są redukowane. Stanowi to przejście od eposu mitologicznego do historycznego. Bohater epicki działa jednak przede wszystkim, kierując się dobrem zbiorowości, do której należy, i to nie tylko do rodu, ale i narodu<sup>977</sup>. Wiąże się to z typową dla epiki uniwersalizacją, wykraczającą szeroką perspektywą poza ramy plemienia (cf. wspomniany w rozdziale I problem panhellenizmu i panindyizmu).

<sup>977</sup> Vide MIELETINSKI 2009, 417–440.

Dostrzegalne jest podobieństwo homeryckich herosów do bohaterów kaukaskich eposów o Nartach. Nazwę tego bajecznego plemienia najprawdopodobniej łączyć trzeba ze stirań. *nara* oznaczającym ‘śmiełek, wojownik, bohater’<sup>978</sup>. Nartowie są niezwykle potężnymi ludźmi z odległej przeszłości, którzy powodowani dumą potrafili wchodzić w konflikt z bogami, wybierając chwalebłą śmierć. Miletinski dopatruje się tu śladów oporu wobec postępującej chrystianizacji<sup>979</sup>, ale chyba niesłusznie, ponieważ postępowanie Nartów wyraźnie przypomina herosów okresu srebrnego. Na temat tych ostatnich Hezjod stwierdza (*Op.* 138–142), że Dzeus w gniewie „ukrył”, czyli zniszczył to pokolenie, ponieważ nie oddawali bogom należnej czci. Podobnie fragment papirusowy (*Oxy.* 3829 ii 9) wskazuje bezbożność pokolenia herosów jako przyczynę Wojny Trojańskiej; w tej sprawie naradza się Dzeus z Temidą, jak ich wygubić (zgadza się to z początkiem *Kypriów* w streszczeniu Proklosa, w którym enigmatycznie wspomniana jest na początku narada tych bóstw). Pycha prowadząca ich do konfliktów z bogami upodabnia Nartów do mitycznego obrazu herosa kultowego, czyli do pokolenia srebrnego (zgodnie z cytowanym stanowiskiem Sinosa). Pod tym samym względem czyni ich podobnymi do pokolenia herosów epickich, w których obrazie motyw konfliktu z bogami jest stale obecny. Pokolenie Nartów — bohaterów epickich eposu kaukaskiego — odpowiada zatem w swej charakterystyce pokoleniu heroicznemu przedstawianemu przez epos grecki. Najdzielniejszy z Nartów, Batradz, po tym jak pomścił śmierć ojca, trwa w niegasnącym szale bojowym, w którym „zwraca się najpierw przeciw Nartom, a następnie przeciwko bogom”<sup>980</sup>. Narzuca się paralela do gniewu Achillesa niepohamowanego nawet po pomszczeniu przyjaciela i zagrażającego porządkowi strzeżonemu przez bogów (XXIV 53–54). W nawiązującej do heroicznej walki Achillesa aristei Diomedesa pojawia się wprost wyrażony lęk bogów, że bohater gotów jest skierować się przeciwko nim, a nawet przeciwko samemu Dzeusowi: Afrodyta mówi, V 380: „z nieśmiertelnymi już bowiem stanęli do walki Danaje”; Apollon, V 457: „z samym Dzeusem gotów jest walczyć”; Ares, V 882: „aby dziś nam, nieśmiertelnym bogom, swą pychę zagrażał”.

Wyeksponowane w Cyklu dzieciństwo Achillesa, analogiczne do dziecięcego okresu herosów okresu srebrnego, znajduje swój odpowiednik w wielu innych tradycjach epickich. Beztroska i głupota, jakie miały charakteryzować bohaterów wieku srebrnego, są bardzo uwypuklone w przypadku głównego bohatera eposu armeńskiego — Dawida z Sasunu. Wiąże się to każdorazowo z demonstrowaniem przez bohaterów nadzwyczajnej siły przechodzącej w okrucieństwo często od wieku niemowlęcego, a nawet od momentu narodzin. Tak zachowuje się Dawid z Sasunu i jego syn, Mher Młodszy, tak jest w przypadku Nartów: Sosruko/Sosłana,

<sup>978</sup> Za najprawdopodobniejszą uznaje tę etymologię MIELETINSKI 2009, 162. Zatem nawiązuje ona do zaprezentowanego powyżej pokrewieństwa do gr. ἀνήρ, sanskr. *nā* (*nár*) ‘mężczyzna, mąż, bohater’, rzymskie imię *Nero*.

<sup>979</sup> *Ibidem*, 163.

<sup>980</sup> *Ibidem*, 197.

Uryzмага, Batradza czy Nasrena, jak również w przypadku herosa Amiraniego, bohatera eposu gruzińskiego wywodzącego się najprawdopodobniej ze starożytnej Kolchidy<sup>981</sup>. Siła niezwykłego dziecka kieruje się często najpierw przeciw rówieśnikom, których bije, wykręca, a nawet łamie im ręce itp. Powodem takiego zachowania jest zazwyczaj nieakceptowanie go przez grupę, wyrażające się obelgami, wysmiewaniem itp. Często też wskazuje mu się przy tej okazji cel jego dalszych wysiłków, np. pobici przez Amiraniego chłopcy mówią „Zamiast się bić, lepiej byś się dowiedział, co się stało z okiem łamaniego” lub „lepiej byś uwolnił Camcumiego, przykutego przez Bakbak-dewa” itp. Podobnie staruszka, której Dawid z Sasunu zniszczył proso na polu, każe bohaterowi zająć się ważniejszą sprawą — odzyskaniem Cowasar, góry jego ojca, na której odbudował świątynię Maruty, czyli Matki Boskiej. Głupi bohater zajmuje się tym, czym nie powinien: wracając z łowów, Dawid spotyka staruszkę, która gani go i posyła przeciw ściągającemu daninę Kobadinowi. W Cyklu Trojańskim Achilles od dziecka wyróżnia się nadzwyczajną siłą, uwidoczniającą się w umiejętnościach łowieckich podczas edukacji u Chejriona. Inny jego wychowawca Fojniks wspomina zaś w *Iliadzie* (IX 490–492), że bohater, będąc dzieckiem, swoją nieporadnością przyprawiał mu wiele kłopotów. W eposie greckim motywy te występują już w znacznie złagodzonej wersji. Mocno podkreślana jest jednak „dziecięca” głupota Patroklosa, który rwie się do walki w zastępstwie Achillesa, nie będąc świadomym, że czeka go śmierć. Ta sama dziecięca głupota i niekontrolowana agresywność przyczyniła się do dokonania zabójstwa rówieśnika podczas gry przez nieletniego Patroklosa (XXIII 86–88).

Nadzwyczajna dzielność i siła cechujące herosów doprowadzają ich do popadnięcia w pychę owocującą z jednej strony wyzwaniem — zależnie od wersji — Boga/Chrystusa/bogów do walki, z drugiej zaś do reakcji Boga i przykucia bohatera do skały lub strącenia go do piekła. Tak jest w przypadku gruzińskiego bohatera Amiraniego i abchaskiego Abrskila<sup>982</sup>. Niepohamowany gniew bohatera stanowi więc najpewniej pochodną jego pychy/*hybris* prowadzącej do starcia z siłami będącymi już poza jego zasięgiem. Jego działalność zagraża już całemu światu lub porządkowi tego świata ustanowionemu przez bogów, dlatego bóstwo doprowadza do śmierci bohatera. U Greków jednak to samo bóstwo prowadzi do pośmiertnego wywyższenia bohatera jako herosa zarówno w kulcie, jak i w epickim wyobrażeniu o jego szczęśliwym bytowaniu po śmierci. Apollon nie jest wyzywany do walki przez Achillesa ani jego substytutów (Patroklos, Diomedes), dla pieśniarza istotne jest bowiem wskazanie na nieprzekraczalną przepaść dzielącą świat ludzi i bogów — herosi tracą w ten sposób siły, zbliżając się do ludzi, a bogowie oddalają się od ludzi niezagrożeni w swej potędze. Przed Apollonem bohaterowie Diomedes, Patroklos i Achilles cofają się, będąc świadomi jego potęgi. Pieśniarz zna jednak opowieści, w których bogowie cierpieli od siły ludzi-herosów: mówi o tym Dio-

<sup>981</sup> *Ibidem*, 216.

<sup>982</sup> *Ibidem*, 207–209.

ne V 383–404, grozi jednak Diomedesowi niechybną i przedwczesną śmiercią za atakowanie bogów, V 406–409. Pycha, która pcha herosa do samozniszczenia, stanowi wypadkową typowego dla bohatera epickiego braku miary w okrucieństwie i w szafowaniu własnymi siłami<sup>983</sup>.

Achilles jak każdy młody bohater epicki (protagonista eposu) przedstawiany jest jako gotowy do małżeństwa. Motyw jego zaślubin zaznaczony jest w Cyklu przez rzekome przygotowywanie jego małżeństwa z Ifigenią. W *Iliadzie* również sugerowane jest zawarcie przez niego małżeństwa: pierwszy raz, gdy ofiaruje mu ponownie rękę swojej córki Agamemnon (IX 141–146), a po raz drugi, gdy Bryzejda wspomina obietnicę Patroklosa, że Achilles weźmie ją za żonę (XIX 297–299). W przypadku Achillesa małżeństwo nie może się jednak dopełnić: czeka go przedwczesna śmierć. Taka śmierć łączy go, jak wspominaliśmy, z herosami kultowymi i herosami pokolenia srebrnego, jak Adonis lub Faeton, ale też pojawia się jako częsta cecha bohaterów epickich. Możemy zaobserwować, jak w *Iliadzie* krótkotrwałość życia gasnącego w kwiecie młodości jest podkreślana w przypadku bohaterów trojańskich zabijanych przez Achillesa. Kim odnotowuje, że Trojanie proszący Achillesa o darowanie im życia, nawiązują w swych prośbach do losu Achillesa, który kilkakrotnie określany jest jako „krótkotrwały” — *μινυνθάδιος*<sup>984</sup>:

1) Tros zaznacza, że jest równie młody jak Achilles (XX 463–472, *ὀμηλική*);  
 2) Lykaon, błagając, mówi, że na krótkie życie (*μινυνθάδιον*) zrodziła go matka (XXI 83–84), w formule analogicznej do tej, w której Achilles skarży się swojej matce (I 352).

3) Hektor co prawda nie zamierza prosić Achillesa o życie (XXII 123–124), lecz jedynie o wydanie rodzinie jego ciała (XXII 338–339), ale w momencie śmierci opuszcza go jego „męskość i młodość” (XXII 363 *λιποῦς ἄνδρότητα καὶ ἥβην*),

<sup>983</sup> Schemat ten jest widoczny mimo wielu przekształceń także w cyklu o królewiczu Marku. Okrucieństwo Marka jest ogromne, zarówno wobec wrogów, jak i wszystkich, którzy nie okazują mu należnego szacunku (np. okaleczeni zostają odrzucająca jego zaloty siostra Leki-Kapetana Rosanda lub kowal Nowak, który wykuł mu szablę gorszą niż wrogowi — Dziegie Bedrżaninowi). Niekiedy jego okrucieństwo jest wręcz trudne do zrozumienia, gdy na przykład zabija pomagającą mu w ucieczce z więzienia zakochaną w nim arabską dziewczynę. Ten rys okrucieństwa góruje nawet nad słusznością i szlachetnością jego postępowania. Znamienne jest, że mimo zabicia wezyra przez Marka za to, że złamał skrzydło jego sokołowi, sułtan nie karze go, lecz wynagradza, dlatego że Marko jest tak dzielny („każdy Turek może być wezyrem/ a junaka nie ma jako Marko”). Motywacja ta jest jednak niewystarczająca, bo narrator dodaje:

Lecz car Marku nie na to dał złota,  
 Żeby Marko miał pić za co wina;  
 Tylko żeby pozbyć się go z oczu.  
 Bo był straszny Marko w gniewie swoim.

Marko w swoim gniewie nie zagraża więc Bogu (tylko jego jednego się boi), lecz sułtanowi, w którego służbie przebywa. Śmierć spotyka jednak Marka nie z ręki człowieka, lecz życie odbiera mu dopiero Bóg. Królewicz akceptuje zapowiedzianą śmierć i czyni do niej przygotowania: zabija swego cudownego konia Szaraca, niszczy swoją broń, pisze testament i kładzie się przy drodze.

<sup>984</sup> KIM 2000, 131–140.

wcześniej wspomina się, że przeznaczone jest mu krótkie życie ( $\mu\nu\nu\nu\theta\acute{\alpha}\delta\iota\omicron\varsigma$ , XV 612)<sup>985</sup>.

Młody bohater zazwyczaj ma za zadanie pokonać potwora bądź wrogiego wojownika. Zgodnie z przedstawioną wcześniej zasadą wrogowie upodabniają się do pozbawiającego ich życia herosa, tracąc rysy potworne. Stają się do niego podobni zewnętrznie. Teraz okazuje się, że przejmują również jego cechy. Cechą heroiczną jest bez wątplenia brak litości, potęgujący się w homeryckim obrazie Achillesa do tego stopnia, że bogowie nie są w stanie nad nim zapanować. Tak pojęty brak litości z pewnością należy do obrazu tradycyjnego herosa. Także on zdaje się znajdować odbicie w jego rywalach. Bezwzględność Achillesa okazana Hektorowi potwierdza przestrogi bliskich Trojanina proszących, by nie walczył z Pelidą. Brak litości Achillesa odpowiada więc brakowi litości Hektora wobec prośb ojca, matki i żony<sup>986</sup>.

Niepowstrzymane okrucieństwo Achillesa kierujące się nie tylko przeciwko wrogom, lecz także przeciw swoim wynika z charakteru jego gniewu *mēnis*<sup>987</sup>. Takie przerastające ludzką normę okrucieństwo, ogniskujące się w gniewie herosa, jest bardzo typowe dla bohaterów epickich wielu kultur<sup>988</sup>. Emanuje z niego siła całego plemienia, mimo że w fabule epickiej to okrucieństwo bohatera często zwraca się przeciwko swoim, a nie tylko wrogom. Tak jest na przykład w przypadku opowieści o Sosruko, bohaterze eposu o Nartach, który pokonuje w tańcu innych Nartów niepozwalających mu uczestniczyć w chasie (jednego z nich wbija w ziemię po głowę) oraz każe dziewczętom Nartów szyc futra z włosów i skór ich krewnych, zabitych i oskalpowanych przez niego<sup>989</sup>. Okrucieństwo charakteryzuje Achillesa jako herosa i należy bezsprzecznie do jego wizerunku tradycyjnego. Wyznacznikiem tej tradycyjnej potęgi jego heroicznego gniewu jest płomienna aureola, która pojawia się nad jego głową, gdy bez zbroi idzie ukazać się walczącym o ciało Patrokła i krzyczy przerażająco (XVIII 205–214). Wzmiankowana w *Iliadzie* łagodność Achillesa charakteryzująca go w okresie poprzedzającym fabułę pieśni stanowi więc innowację w jego wizerunku. Achilles, nurzając się później w bezbrzeżnym okrucieństwie wobec swoich — odmawiając walki i skazując pobratymców na śmierć — i wobec wrogów — mordując ich bezlitośnie i pastwiąc się nad

<sup>985</sup> RABEL 1990b, 129–130 upatruje w zastosowaniu tego epitetu do wojownika trojańskiego Hippothoosa (XVII 302) głównego argumentu za traktowaniem tej postaci jako dubel Achillesa (obok wspólnego im zaznaczenia śmierci daleko od domu i spowodowania swoją śmiercią cierpień rodzicom).

<sup>986</sup> Cf. KIM 2000, 142.

<sup>987</sup> THALMANN 1984, 82–83 uważa, że trwając w gniewie, Achilles przekracza granice naznaczone ludzkości i ściąga na siebie gniew bóstwa. Ludziom zdolność wytrzymywania — *tlēmosynē* pozwala znieść cierpienie i śmierć bliskich (XXIV 46–49). Warto przypomnieć obserwację DAVIE-SA 1981, że w przeciwieństwie do ludzi bogów *Iliady* nie stać na wybaczenie i odstąpienie od zemsty.

<sup>988</sup> W interpretacji epickiej nazwa herosów ormiańskich *Niezwyknięci Sasunowie* wywodzona jest od słowa *sasun* 'wściekłość', MIELETINSKI 2009, 241.

<sup>989</sup> *Ibidem*, 178–179.

ciałem Hektora — nawiązuje do swego wizerunku tradycyjnego, choć w perspektywie rzekomej łagodności wygląda jakby miał on być wyjątkiem w jego zachowaniu. Homer zyskał w ten sposób dramatyzm obrazu herosa, który dopiero teraz dochodzi do przyrodzonej sobie heroiczności, choć taka eskalacja okrucieństwa cechowała jego postępowanie w każdej pieśni, której był bohaterem. Jednocześnie samą tę heroiczność stawia Homer pod znakiem zapytania. Akceptując bowiem swoją śmierć, Achilles postrzega swoją kondycję w wymiarze w pełni ludzkim. Dzięki tym drobnym zabiegom geniusz Homera pozwala w opowiadanej w sposób zupełnie typowy historii herosa odnaleźć jego wymiar antyheroiczny: Achilles zostaje przeciwstawiony bowiem przeznaczonej sobie roli herosa. Podobnie, jak widzieliśmy, wykorzystany został przez Homera tradycyjny motyw wycofania się Achillesa z walki pod wpływem przepowiedni przekazanej mu przez Tetydę. W obu przypadkach wielu uczonych dało się zwieść, odbierając te motywy tradycyjne jako innowacje Homera. Szkicując w drobnych aluzjach, rozsianych po dziele, obraz szlachetnego młodzieńca oddanego wspólnej sprawie, autor *Iliady* zaprzecza jego wizerunkowi tradycyjnemu, ale sprawia, że to tradycyjne postępowanie, w którym ujawnia on swoją bezlitosną siłę, poddane zostaje krytyce moralnej. Niemniej jednak broni swojego bohatera, pokazując, że został on do takiego działania przymuszony przez niegodne postępowanie kogoś innego.

Podsumowując, w obrazie tradycyjnym Achilles musiał być śmiały, okrutny, bezwzględny, jednym słowem — heroiczny, jak wszyscy inni bohaterowie eposów od Sosruko czy Batradza w eposie o Nartach po Dawida z Sasunu czy królewicza Marka. Pieśniarz łączy swoją pieśń z tradycją, stosując wiele różnorodnych aluzji pozwalających publiczności odczytać właściwe przesłanie scen. Homer jednak w przypadku Achillesa zdaje się zwodzić swoją publiczność, skrzętnie gromadzi bowiem zestaw aluzji mających na celu zasugerowanie, że przed akcją pieśni, czyli w tradycji, jego główny bohater był do pewnego stopnia inny: łagodny, litościwy, dobroduszny. Zmiana, którą przeżywa u niego Achilles, stanowi nawiązanie do jego rysunku tradycyjnego, a więc pieśń stanowi typowe ukazanie tego bohatera. Typowość ta jest jednak zakłócona przez zdystansowanie się samego bohatera do przyrodzonej mu heroiczności.

Ta „łagodność” Achillesa być może nie jest zupełnie wymysłem Homera. W tej mierze mógł również opierać się już na jakichś przesłankach z tradycji.

Sinos dostrzega braki w wizerunku Achillesa, które uzupełniać ma Patroklos: łagodność, humanitaryzm, roztropność. Według niego nie tyle brak tych cech Achillesowi, ile nie pozwala na ich okazywanie rola „najlepszego z Achajów” narzucona bohaterowi w eposie. Sinos zauważa, że zarówno w *Iliadzie*, jak i w pozostałościach epiki Cyklu można natrafić na konflikt pokojowej natury Achillesa z jego zadaniem jako wojownika. Jako argumenty przytacza unikanie przez Achillesa przystąpienia do wojny w przebraniu dziewczęcym na Skyros, nauczanie go gry na lirze przez Chejrona i pewne wypowiedzi bohatera w *Iliadzie*, w których Achilles wspomina o wspólnych planach na przyszłość snutych z Patroklosem (XXIII 77–78) oraz gdy

mówi Agamemnonowi o swoim braku wrogości wobec Trojan (I 152–153)<sup>990</sup>. Zdaniem Sinosa więc Achilles w tradycji wykazywał się łagodnością i podobnymi cechami charakteru, natomiast w *Iliadzie* nie może ich objawić z powodu specyficznej roli, jaką przeznaczył mu Homer. Tyle że to rywalizacja o miano „najlepszego z Achajów” stanowi motyw tradycyjny eposu, a zatem trudno być przekonanym taką interpretacją zdarzeń.

Sprawa wydaje się zatem postawiona na głowie: to, co tradycyjne, zostało uznane za wtórne. Za tradycyjną możemy natomiast przyjąć ambiwalentność obrazu bohatera w eposie. Przedstawiona wcześniej analiza charakteru homerowego Achillesa wskazuje na uwypuklanie w *Iliadzie* tej niewojowniczej natury bohatera jako przeszłości, do której nie ma już dla niego powrotu, i wynika to z celów przyświecających autorowi pieśni. Albowiem jego podstawowym zadaniem jest pochwała głównego bohatera. Jak już obserwowaliśmy, tendencyjne przedstawianie bohaterów w eposie stanowi dominantę pieśni. *Iliada* przedstawia szlachetność Achillesa, wybielając jego obraz w aluzjach do czynów z przeszłości (*antehomerica*), podobnie jak *Odyseja* wybiela działalność Odyseusza. W *Iliadzie* Homera skonstrastowanie rysunku charakterologicznego głównego bohatera z jednej strony pogłębia tę postać, gdyż nie wydaje się tylko bezduszną maszyną do zabijania, z drugiej zaś służy pokreśleniu tragizmu herosa, ponieważ traci on niewinność w zderzeniu z podłością ludzką i brutalnością świata. Pozwala też na dynamiczne ukazanie tej postaci, która w rezultacie rozwoju akcji rezygnuje z życia, postrzegając swój los jako analogiczny do losu innych ludzi mimo wyróżniającej jej wspaniałości. Bohatera stać jednak na odruch litości w szczytowym momencie gniewu i skumulowania nienawiści do wroga.

To rozdwojenie w tradycyjnym wizerunku Achillesa wynika z wiążącej się z nim każdorazowo koncepcji wycofania się z walki i to wycofania pod wpływem obawy o swoje życie. Takie absolutnie niebohaterskie zachowanie poprzedzające heroiczny czyn musiało wpływać na proliferację rozwiązań dylematu. Szukano przyczyn i skutków tego stanu rzeczy. Prowadziło to bezsprzecznie do dostrzegania tragizmu losu Achillesa, którego niezwykłość postrzegana była w perspektywie jego bliskiej i nieodwołalnej śmierci. Śmierci, którą sam na siebie ściągał, zabijając tego, kogo nie powinien. O tragizmie świadczy przede wszystkim jego świadomość następstw własnego czynu (tylko w jednej z wersji o walce z Tenesem zabija wroga nieświadomie, ale jest to bez wątplenia wersja późna). Postępuje tak jednak z powodów istotniejszych niż troska o zachowanie życia: jednym z nich jest zemsta za zabitego przyjaciela (Antilochosa, Patroklosa). Achilles nigdy nie przeciwstawia się matce, słuchając jej jednak i wycofując się z walki, stawia opór swojemu losowi. Zaprzecza też swojemu heroicznemu posłannictwu, skoro zadaniem młodego bohatera jest dokonać czynu. Wycofanie Achillesa z walki daje możliwość wprowadzania takich rozwiązań, jak postawienie bohatera przed wyborem losu, który

<sup>990</sup> SINOS 1975, 100–101, 138–139.



go czeka<sup>991</sup>. Wybór taki jest również fikcją, bo Achilles jako heros nie może nigdy wybrać losu innego niż zapewniający bohaterską sławę.

Uwypuklenie tragizmu nie wydaje się więc cechą stylu Homera wyróżniającą go od reszty tradycji epickiej, jak sądził Burkert<sup>992</sup>. Tragizm jest wpisany w epickie przedstawienie postaci Achillesa i Homer postępuje w nurcie tradycji, choć nadaje temu swój oryginalny i wyrazisty wymiar.

Niekiedy Achilles wydawał się postacią nową w całym eposie trojańskim, skoro brakuje go w szczytowym, jak się zdawało, punkcie opowieści, czyli przy zdobywaniu Troi, tak jakby wszystkie role były tam już rozdane i dla nowego bohatera brakowało miejsca<sup>993</sup>. Poznanie zasad rządzących kreacją eposu oralnego pozwala na odrzucenie tego rodzaju domniemań. Typowym punktem wyjścia pieśni oralnej jest sytuacja kryzysu wynikająca z niezwyklego przedłużania się oblężenia miasta i niemożności jego zdobycia. Zasadniczy czyn dopiero umożliwi zdobycie grodu. Pokonanie przeszkody jest zadaniem dla bohatera epickiego, zdobycie miasta jest tylko tego konsekwencją, która może, ale nie musi być przedstawiona w pieśni oralnej.

W obrazie Achillesa ujawniają się wyraziście cechy typowe dla bohatera epickiego: młody bohater dokonuje czynu przynoszącego olbrzymią korzyść całej społeczności. Ten typ bohatera oddalił się więc od pierwotnych rysów bohatera kulturowego, którego czyny przynosić miały korzyść zstępnym pokoleniom ludzkości, ograniczonej często do własnego plemienia. Heros kulturowy zapewniał ludzkości poznanie wszystkich niezbędnych jej do przeżycia umiejętności: hodowli bydła, łowienia ryb, uprawy roślin, rzemiosł oraz przede wszystkim dostarczał im ogień<sup>994</sup>. Niemniej Achilles zachowuje pewne jego cechy. Do działalności „kulturowo-bohaterskiej” należy również oczyszczanie ziemi z potworów oraz ratowanie plemienia przed niszczycielskim działaniem chorób, zaraz i innych plag. Powracającym w kolejnych opowieściach zadaniem Achillesa jest pozbawienie życia rycerzy mających cechy potworne. Podobna ewolucja daje się zaobserwować w poematach turecko-mongolskich ludów Syberii. Szeroko rozpowszechnione są opowieści o pokonywaniu przez bohaterów różnego rodzaju potworów zwanych ogólnie mangadhajami lub abaasami. W eposie jakuckim (ołoncho) potwory (abaasy) otrzymują pewne cechy wojowników, zachowując wciąż rysy potworne (często kalectwo ujawnia ich brzydotę, są jednoocy, jednoręcy itp.). W przeciwieństwie do bohaterów, którzy są określane zazwyczaj jako „srebrni”, abaasy są określane jako „żelazni” (podobnie zaznacza się to rozróżnienie w uligerach buriackich)<sup>995</sup>. W greckim eposie przedhomeryckim upodobnienie do bohatera potworów stających do walki z nim jest

<sup>991</sup> Postawienie przed bohaterem alternatywy jego losu: nieśmiertelnej sławy, ale okupionej krótkim życiem lub długiego życia, ale pociągającego za sobą brak rozgłosu, stanowi częsty motyw ludowy — CARPENTER 1974, 21–22.

<sup>992</sup> BURKERT 1972.

<sup>993</sup> Tak przykładowo HOWALD 1924, 410. Kwestię tę poruszaliśmy w rozdziale poprzednim.

<sup>994</sup> MIELETINSKI 2009, *passim*, zwł. 89–90.

<sup>995</sup> *Ibidem*, 271–272. Cf. rozdział III.

daleko bardziej posunięte. Znakiem tego jest zbroja Hefajstosa, w którą przyodzia-ny jest Memnon, analogiczna do cudownej zbroi Achillesa, będącej darem Hefajstosa dla jego ojca Peleusa (wariant tego stanowi zbroja wykuta dla Achillesa przez Hefajstosa w *Iliadzie*). Z tej perspektywy jako pierwotne pośród czynów Achillesa jawią się jego zwycięskie pojedynki z wodzami sprzymierzeńców trojańskich. Kodą tych wyczynów była dopiero jego śmierć z ręki syna Priama, Parysa-Aleksandra. Zabijanie przez niego kolejnych synów Priama, w tym Hektora, stanowi więc zdublowanie zasadniczych czynów — pokonywania potworów. W toku rozwoju eposu elementy dodatkowe nabrały priorytetowego znaczenia.

Achilles prezentuje już nowszy typ bohatera epickiego — wyidealizowanego wojownika. Ślady herosa kulturowego jeszcze wyraźniej zaznaczają się w postaci Odyszeusza, posługującego się w swych działaniach podstępem i zstępującego do Krainy Umarłych, ale i on przedstawia już nowy wizerunek bohatera-wojownika. Taką ewolucję dostrzec można również w eposie o Nartach, w którym obdarzony archaicznymi cechami bohatera kulturowego Sosruko (Sosłan), zabierający lub wykradający ogień olbrzymowi, jest wypierany przez postać Batradza, szlachetnego wojownika dokonującego heroicznych czynów (Batradz jest wyraźnie wyżej ceniony w wersji osetyjskiej eposu)<sup>996</sup>. Broni on swojego plemienia przed olbrzymami, stanowiącymi mitologiczne wyobrażenie wrogich, obcych plemion.

Ten typ bohatera nie jawi się już jako pierwszy człowiek lub założyciel plemienia, jest kontynuatorem patriarchalnego rodu. W biografii takiego bohatera pojawiają się zwykle następujące elementy: cudowne narodziny, bohaterskie dorastanie, niepodatność na zranienia (często odkrycie tej cechy), nadanie imienia, otrzymanie ojcowskiej zbroi, zdobycie lub wybranie koni lub konia — zazwyczaj o cudownych możliwościach (często też koń taki przemawia ludzkim głosem). Wszystkie te elementy wiążą się z historią zaślubin Peleusa i Tetydy. Oboje rodzice Achillesa mają cechy nadludzkie, co różni go od pozostałych bohaterów trojańskich<sup>997</sup>. Zdaniem Carpentera bohater ten kumuluje w sobie wiele elementów baśniowych warunkujących jego wyjątkowość w eposie o Wojnie Trojańskiej oraz predestynujących jego izolację (zauważmy, że powtarzaną wielokrotnie w Cyklu). Badacz powołuje się na łączenie przez Homera imienia Peleusa z górą Pelion, co sprawia, że Achillesa postrzegać można jako syna ojca-góry i matki-morza, czyli sam „szybkonogi Achilles” byłby pierwotnie wartkim strumieniem, który „zajmował kiedyś pozycję lokalnego herosa lub bóstwa”<sup>998</sup>. Jeżeli coś z tych identyfikacji jest słuszne, stawia to w innym świetle słowa, jakie wypowiedział do Achillesa pełen żalu do niego Patroklos, XVI 33–35:

<sup>996</sup> *Ibidem*, 194: „Postać Batradza, [...] powstała najprawdopodobniej na ostatnim etapie alaińskiej demokracji wojennej, gdy zatriumfował porządek patriarchalny. [...] jest on już typowym epickim herosem, idealizowanym witeziem-wojownikiem, a jego postać — w porównaniu z postacią Sosłana — znamionuje nowy etap i wyższą formę heroizmu”.

<sup>997</sup> CARPENTER 1974, 71–73.

<sup>998</sup> *Ibidem*, 73.

νηλεές, οὐκ ἄρα σοί γε πατήρ ἦν ἵππότης Πηλεΐδης,  
οὐδὲ Θεέτις μήτηρ· γλαυκῆ δέ σε τίκτε θάλασσα  
πέτραι τ' ἠλίβατοι, ὅτι τοι νόος ἐστὶν ἀπηνης.

Okrutny! Ani ci ojcem nie był jeździec Peleus,  
Ani Tetyda matką, ale zrodziło cię sine morze  
i skały niedostępne, skoro duch w tobie taki nieprzejednany.

Motyw narodzin z kamienia jest jednym z bardziej typowych w ukazaniu bohaterskiego dzieciństwa. Z kamienia narodzić się mieli Sosruko oraz Syrdon, bohaterowie eposu o Nartach; irański bóg Mitra i jego syn; melanezyjski heros kulturowy Qat; a w jednym z poematów chakaskich bohater Ak-chan znajduje dziecko zrodzone z białego, lśniącego kamienia leżącego na dnie morza<sup>999</sup>.

W przypadku Achilleusa motyw cudownych narodzin wiąże się z rozpowszechnioną na świecie historią zwaną historią dziewczyny-łabędzia (*Swan Maiden type*). Mężczyźni udaje się schwytać dziewczynę, która porzuca okresowo skórę łabędzia, czasami dzikiego zwierzęcia, ryby lub innego zwierzęcia morskiego, np. foki, ewentualnie syreny, ukrywając przed nią znalezioną skórę. Dziewczyna zostaje jego żoną, rodzi mu dziecko lub dzieci, ale albo doznając jakiejś zniewagi od męża (często związanej z jej poprzednim bytem), albo znalazłszy przypadkiem skórę i powodowana tęsknotą, porzuca męża i dziecko, wracając do poprzedniego życia. Frazer odnajduje schemat tej historii w opowieści o zaślubinach Peleusa i Tetydy<sup>1000</sup>. Niezwykle podobna jest zwłaszcza współczesna ludowa opowieść kreteńska, uznana przez Mannhardta i Frazera za niezależną od historii Peleusa i Tetydy, mówiąca o mężczyźnie, który zakochany w jednej z morskich nimf, za radą staruszki bierze ją sobie za żonę, poskramiając ją wcześniej mimo zmieniania przez nią postaci. Szczęście małżeńskie zakłóca jednak milczenie dziewczyny. Znów za radą staruszki rozpala w piecu i grozi wrzuceniem ich dziecka do ognia, jeżeli żona się do niego nie odezwie. Żona jednak jedynie przeklina go, porywa dziecko i ucieka. Nie mogąc wrócić do grona nimf, ponieważ została matką, zamieszkała opodal ich grotty przy źródle, gdzie ukazywać się ma dwa lub trzy razy do roku z dzieckiem na ręku. Peleus zdobywa Tetydę w podobny sposób, trzymając ją w uścisku tak długo, aż nie wróciła do właściwej postaci. Ich małżeństwo jest określone przez Sofoklesa jako milczące (ἀφθόγγος γάμος, tragedia *Troilos*, fr. 618, 1). Tetyda opuszcza też Peleusa po tym, kiedy swym krzykiem przerażenia przerwał jej próby zapewnienia nieśmiertelności Achillesowi przez zanurzanie w ogniu lub kotle z gotującą wodą<sup>1001</sup>. Niektóre testimonia sugerują, że Peleus robił wyrzuty Tetydzie<sup>1002</sup>, czym

<sup>999</sup> MIELETINSKI 2009, 34, 164, 171–175, 317.

<sup>1000</sup> FRAZER 1921b, 383–388, który powołuje się na wcześniejsze ustalenia W. Mannhardta.

<sup>1001</sup> Zdaniem MIELETINSKIEGO 2009, 433 związek z żywiołem wodnym i hartowanie w ogniu lub wodzie łączy opowieści o narodzinach i bohaterskim dzieciństwie Achilleusa z archaicznymi eposami narodów Kaukazu (z wody wychodzą Nartowie, wątek ten pojawia się również w eposie o Amiranim).

<sup>1002</sup> Schol. in Apoll. Rod. IV 816; schol. in Aristoph. *Neph.* 1068.

obraził żonę. W *Iliadzie* nie wspomina się tej historii, lecz Tetyda przedstawiona jest jako zamieszkująca wraz z ojcem Nereusem i siostrami w głębinach morskich (I 357, XVIII 35–69, XXIV 83–84), natomiast Peleus wiezie smutne starcze życie w opuszczeniu w swym domu (XVIII 434–435). Wskutek tego Achilles dorasta poza domem, co jest częstym motywem w biografii wielu bohaterów epickich. Centaur-potwór Chejron, u którego się wychowuje, nadaje mu imię (aczkolwiek wyjaśnienie tego imienia przez późniejsze źródła greckie „bez-usty” wydaje się niedorzeczne<sup>1003</sup>).

Warto w tym miejscu dokonać porównania z eposami turecko-mongolskich ludów Syberii, sięgającymi etapu (zwłaszcza epos jakucki) ukształtowania się bohatera epickiego. Upolowanie mistycznej zwierzyny stanowi pierwszy bohaterski czyn herosa i poprzedza nadanie mu imienia<sup>1004</sup>. Wychowanie Achillesa u Chejrona przedstawiane jest jako nauka polowania i zabijania zwierząt. Podobnie nadanie imienia Odyseuszowi przez jego dziadka Autolykosa wiąże się z polowaniem na dzika, który raniąc bohatera, zostawia mu bliznę na udzie. Jak obserwowaliśmy w rozdziale II, w eposie funkcjonowało tradycyjne łączenie postaci Odysa z dzikiem i powiązanie takie nie odnosi się wyłącznie do tego bohatera (także Tydeus). Możemy więc mieć do czynienia z powiązaniem nadania imienia „Odysseus” z upolowaniem przez bohatera dzika w wieku młodzieńczym i czyn ten stanowi inicjację jego drogi herosa. Motyw ten jednak ulega w eposie greckim stłumieniu i generalizacji: wychowanie u Chejrona było związane z wieloma herosami. Bohaterowie ołoncho jakuckich i poematów altajskich rzadko posługują się magią, czynu dokonują dzięki nagromadzeniu niezwyklej siły i odwagi. Nagromadzenie sił prowadzi niekiedy do popadnięcia w pychę i bogoburstwa; tę cechę herosów greckich przedstawiałem już wcześniej. „Hiperbolizacja siły prowadzi do tego, że bohater upodabnia się czasem do olbrzyma”<sup>1005</sup> — niejednokrotnie napotykałyśmy wyolbrzymienie wymiarów i siły bohaterów homeryckich. Pojawia się motyw odporności na żelazo i odporności na rany, zarówno u bohatera, gdzie oznacza po prostu niezwykłość, jak i u jego wrogów, gdzie objawia to fenomen „zewnętrznej duszy”, którą trzeba jeszcze odnaleźć i zniszczyć, aby w pełni pokonać wroga<sup>1006</sup>. Motyw ten znajdujemy u Achillesa i u jego przeciwników, jak Kyknos czy Memnon<sup>1007</sup>. Bliskie historii Achillesa jest połączenie motywu utraty rodziców i zyskania odporności na rany dzięki kąpeli w krwi zabitego smoka w germańskim micie o Zygfrydzie, którego również czeka przedwczesna śmierć po heroicznym życiu.

<sup>1003</sup> Apollod. *Bibl.* III 13, 6.

<sup>1004</sup> MIELETINSKI 2009, 327.

<sup>1005</sup> *Ibidem*, 342.

<sup>1006</sup> *Ibidem*, 343.

<sup>1007</sup> Upodabnianie się pod tym względem wrogów do bohaterów reprezentować zdaje się epos o Nartach. *Ibidem*, 171: „W rzadkiej opowieści o śmierci syna Syrdona mówi się o tym, jak Nartowie długo zabawiali się strzelaniem do »niepodatnego na zranienie« chłopca i dopiero przybyły później Sosłan zabił syna Syrdona”.

Bohater nie wycofuje się nigdy z raz obranej drogi sławy, nie porzuca podjętego przedsięwzięcia. Często pojawia się motyw próby zawrócenia go z tej drogi ze względu na czyhające niebezpieczeństwo przez siostrę lub żonę. Bohater gotów jest jednak poświęcić swoje życie, nie ceniąc go zbyt w obliczu czekającej go bohaterskiej walki. Wstrzymywany przez boski „list” przed wyprawą przeciwko wrogom jeden z synów Kan-Mergena tłumaczy: „jeśli bogowie przeznaczyli nam śmierć, to i tak umrzemy. Dlaczego koń ma nie zginąć, skoro nie jest ze złota? Dlaczego mąż ma nie umrzeć, skoro nie jest wieczny? Czyż wiele dni będziemy żyć, jeśli się ukryjemy? Zgińmy, jeśli taka jest decyzja bogów”<sup>1008</sup>.

Mamy więc motywy analogiczne do wstrzymywania Achillesa od walki przez matkę, wyjawiającą synowi przepowiednię o grożącej mu śmierci. W greckim cyklu ostrzeżenie ma moc powstrzymania bohatera od walki, co daje, jak zauważyliśmy, podstawy do wydobycia tragizmu jego losu, w którym śmierć postrzegana jest jako niewłaściwa dla jego młodości i heroizmu. Wiąże się to prawdopodobnie z koncepcją wynagrodzenia herosom śmierci i trudów walki pośmiertną apoteozą i szczęśliwym bytowaniem jako nagrodami za wykazane męstwo i zasługi dla społeczności. Wycofanie się Achillesa z walki nie koliduje z okazywaniem przez niego nieludzkiej odwagi i deklarowaniem braku lęku przed kimkolwiek. Podobnie Karaaty-Pergen mówi o sobie: „Nie ma na powierzchni ziemi ani jednego człowieka, którego bym się lękał...”<sup>1009</sup>. Bohaterowie eposów turecko-mongolskich często wyjawiają potrzebę wykazania, że są najlepsi i najsilniejsi na świecie, zazwyczaj jednak są za taką chęć potępiani, a nawet karani<sup>1010</sup>. Koresponduje to z rywalizacją bohaterów homeryckich o miano „najlepszego z Achajów”. Nawet w odniesieniu do potępianego bohatera zawsze okazywany jest w eposie zachwyt nad jego siłą, odwagą i urodą.

W karelo-fińskich runach i opowieściach północnokaukaskich epicka idealizacja polega głównie na tym, że Nartowie i synowie Kalevy należą do szczególnego, wymarłego już gatunku na w pół mitycznych istot. W tworzeniu tych postaci korzystano z mitów i legend o jakoby żyjących niegdyś olbrzymach, dalekich przodkach i poprzednikach ludzi.

W eposie syberyjskich Turków bohaterstwo jest uważane za cechę czysto indywidualną, wyróżniającą daną osobę, a nie za wrodzoną jakość, charakteryzującą całą zbiorowość na w pół mitycznych istot. Bohater turecki ma czysto ludzką naturę, a szczególnie podkreślanym i wysławianym aspektem jego bohaterstwa jest osobista odwaga i siła<sup>1011</sup>.

W zestawieniu z nimi epos grecki zdaje się wykazywać obydwie cechy. Z jednej strony świat herosów stanowi inne pokolenie ludzkości, półbogów, dostępujących po śmierci odpowiadającej ich boskości nagrody przebywania na Wyspach Szczęś-

<sup>1008</sup> *Ibidem*, 344.

<sup>1009</sup> *Ibidem*.

<sup>1010</sup> *Ibidem*, 345.

<sup>1011</sup> *Ibidem*, 355–356.

liwych. Z drugiej strony obdarzeni są niezwykłą siłą, ale we wszystkim przejawiają cechy wyraźnie ludzkie. Przed nimi jak przed zwykłymi ludźmi wyrasta nieprzekraczalny mur dzielący ich od bogów. Mamy do czynienia zapewne z tendencją „uczłowieczania” herosów w epice greckiej, a znakiem tego jest chociażby poznanie swojej kondycji ludzkiej przez Achillesa w *Iliadzie*. Stąd bierze się też być może rozbieżność między eschatologią herosów Cyklu i Hezjoda a tą Homera. U Homera doświadczają oni takiej samej bytności w Hadesie jak inni ludzie. Symptomatyczne, jak postrzega swoje położenie Achilles, zwierając się przybyłemu do Krainy Umarłych Odysowi, xi 489–491:

βουλοίμην κ' ἐπάρουρος ἐὼν θητευέμεν ἄλλω,  
 ἀνδρὶ παρ' ἀκλήρω, ᾧ μὴ βίωτος πολὺς εἶη,  
 ἢ πᾶσιν νεκύεσσι καταφθιμένοισιν ἀνάσσειν.

Wolałbym jako parobek najać się u innego  
 męża niemającego, u którego jest niedostatek środków do życia,  
 niż nad wszystkimi trupami umarłych panować.

Gniew Achillesa nie wynika tylko z uszczerbku na szacunku, czyli niesprawiedliwego rozdziału τιμή, chodzi również o jego „udział w śmierci”, wobec której się buntuje. W pewien sposób jest on elementem tradycji, łącząc się z gniewem Tetydy, skrywanym w *Iliadzie*, a mającym swe źródło również w śmiertelności Achillesa<sup>1012</sup>. Powrót Achillesa do boju nie jest jednak w *Iliadzie* tylko dziełem impulsu po stracie przyjaciela. Stanowi on bowiem zarazem dobrowolne przyjęcie swojej śmierci i akceptację swej śmiertelności (vide XVIII 98, 115–116, XXII 365–366).

Na tej zmianie eschatologii i kondycji herosa epickiego opiera się również koncepcja tragizmu Achillesa. Bez wątpienia rolę inspiracji musiał odegrać epos sumeryjsko-akadyjski o Gilgameszu, w którym znajdujemy opracowane motywy lęku bohatera przed śmiercią i poszukiwanie nieśmiertelności dla jej uniknięcia. Niezgoda bohatera na śmierć wynika z uświadamiania sobie przez niego wielkości swego heroizmu, dającego asumpt do domagania się dla siebie kondycji boskiej. Lęk i depresja bohatera stanowią również wyraz jego rozpacz po utracie przyjaciela Enkidu; niebagatelną rolę odgrywa tu obserwowanie rozkładu jego zwłok, przy którym heros uświadamia sobie kruchość ludzkiego życia. Te paralele z losami Homerowego Achillesa i Patroklosa były już niejednokrotnie dostrzegane przez badaczy. Przyjęta przez nas perspektywa badań daje jednak podstawy do sądu, że taka reinterpretacja postawy bohatera epickiego, nadająca mu wymiar tragizmu, mogła powstać na długo przed ustaleniem się kształtu *Iliady*<sup>1013</sup>. To nowe ukaza-

<sup>1012</sup> SLATKIN 1991, 100–103; KIM 2000, 165–166.

<sup>1013</sup> Pomijam tu podobieństwa w konstrukcji eposu jako epopei, czyli stosowanie podobnych środków stylistycznych do poszerzania i scalania fabuły, jak powtórzenia (dublowanie motywów), retardacja, podwojenie akcji dzięki jej zapowiadaniu, snom i ingerencji bogów, mowy bohaterów, szczegółowe opisy oraz przedstawianie świata wewnętrznego bohaterów. W przypadku *Gilgamesza* do przekształcenia luźnych sumeryjskich opowieści epickich o tym bohaterze (w terminologii Mie-

nie bohatera wykorzystywane jest bowiem w schemacie konstrukcyjnym pieśni epickiej, kiedy bohater wstrzymuje się od walki pod wpływem wyroczni, co służyło głównie wyolbrzymieniu przeszkody, stojącej na drodze dążeniom wspólnoty, a którą pokonać musiał bohater. Jest to już wyolbrzymienie innego rodzaju, lokujące się nie w rywalu bohatera, lecz w nim samym i w ryzyku, jakie ponosi, stając przed wyzwaniem. Wbrew wzorowi bliskowschodniemu bohater grecki, Achilles, po dokonaniu czynu, od którego się wzbrania, ponosi rzeczywistą śmierć<sup>1014</sup>. W ten sposób uwiarygadnia się poniekąd jego rozterki, upodabniające go do Gilgamesza<sup>1015</sup>.

Do swojej funkcji herosa epickiego dochodzi Achilles, właśnie dokonując poświęcenia dla wspólnej sprawy. Achilles jako heros nie tylko ryzykuje życie dla dobra innych, lecz także je poświęca. Jego ofiara z życia jest wypełnieniem najistotniejszego warunku do zdobycia Troi. Wiąże się z rytualnym poświęceniem członka społeczności dla zaspokojenia gniewu lub zawiści bóstwa. Achilles odgrywa więc rolę „kozła ofiarnego”, ofiary spełnianej niekiedy dobrowolnie, stanowiącej być może źródło kultu herosa, ale zagadnienie to wymaga głębszej analizy przekraczającej ramy niniejszego opracowania.

---

letńskiego przyjmujących formę cyklu) w spójną epopeję doszło najprawdopodobniej na gruncie opracowania akadyjskiego.

<sup>1014</sup> Niezupełnie wiemy oczywiście, jak kończy się *Gilgamesz*. Za ostatnią partię dzieła uważa się jego rozmowę z duchem Enkidu, po tym jak bohater stracił szansę na uzyskanie nieśmiertelności (XII tabliczka). Jeżeli nie zaliczać tej tabliczki do akadyjskiego eposu, mógł on kończyć się chwaleniem się Gilgamesza zbudowaniem murów Uruk.

<sup>1015</sup> Gilgamesz miał być w dwóch trzecich bogiem, a w jednej trzeciej człowiekiem. Jak słusznie zauważa MIELETINSKI 2009, 395, „formuła ta podkreśla tylko ludzką naturę Gilgamesza”, stanowi bowiem przyczynek do wyrażenia tragizmu jego losu.





## Zakończenie

W poprzednich rozdziałach starałem się przedstawić, że *Iliada* nie jest żadnym *novum* w jakimkolwiek stopniu odrębnym od tradycji, w której wyrosła. Jej schemat jest analogiczny do wielu innych pieśni Cyklu Trojańskiego, jak analogicznie schematyczna jest konstrukcja całego Cyklu, powstałego na wzór już istniejących. Niemniej jednak nie zamierzam przyłączać się do chóru głosów oceniających oralność Homera jako powielanie tradycyjnych wzorów. Wręcz przeciwnie, w ramach znanego i zdomowionego schematu fabuły pieśniarz ma pełną swobodę w kreacji swojej pieśni. Sądzę, że moje ustalenia pozostają w zgodzie z wnioskami Elizabeth Minchin, opisującej charakter pamięci poety oralnego i sposób jej wykorzystania w komunikacji epickiej pieśni oralnej<sup>1016</sup>. Pieśniarz nie zapamiętuje tekstu werbalnie, lecz sekwencję zdarzeń, obrazów, które przedstawiają się jego wyobraźni i których opis rozwija przed słuchaczami. Sceny typowe składające się na narrację Homera nie tłumią jego kreacji schematycznością, lecz są tylko pewnymi „scenariuszami” (*scripts*) „naturalnej” (w odczuciu autora pieśni i dzielącej to odczucie publiczności) kolejności czynności i zdarzeń. Minchin zwraca uwagę, że przyjmowanie naturalności tych „scenariuszy” zdarzeń wynika z pokrywania się ich ze „scenariuszami” zdarzeń funkcjonującymi w życiu codziennym tamtej społeczności (często, ale niezupełnie pokrywają się one ze scenariuszami zdarzeń współczesnego czytelnika). Zasadzają się one na łańcuchu przyczynowo-skutkowym przyjmowanym za naturalny w społeczności tamtego czasu. W zapamiętywaniu werbalną podstawę mają jedynie organiczne dla prezentacji eposu katalogi, których konstrukcja również zawiera pewne mnemotechniczne środki pozwalające na zapamiętanie ich i prezentację przez pieśniarza (np. imiona znaczące, aliteracje, asonanse). Charakterystyczne są rozbudowane porównania homeryckie, które również musiały być wcześniej przygotowywane przez pieśniarza, ale przy ich prezentacji wykonawca daje się ponieść sile budowanego obrazu, o czym świadczą nierzadkie zbędne na potrzeby porównania naddatki w narracji.

W całym schematyzmie poetyki oralnej Minchin odnajduje więc Homera jako poetę kreatywnego. Nie jest on obciążony bagażem zapamiętywanych formuł. Przeciwnie, jak każdy inny pieśniarz opowiada swoją historię, mając przed oczami kolejne obrazy, które urzeczywistnia za pomocą konwencjonalnego języka formuł. Moje, zaprezentowane w powyższych rozdziałach, obserwacje i przemyślenia pozwalają dodać nieco do tego profilu Homera-aojda.

Z jednej strony mechanika procesu twórczego jest jeszcze silniejsza, niż to przedstawia Minchin. Bierze ona pod uwagę głównie sceny typowe, stanowiące je-

<sup>1016</sup> MINCHIN 2001.

dy nie segmenty narracji, podczas gdy fabuła pieśni jest również podporządkowana tradycyjnym, niezwykle stabilnym wzorom. Pieśniarz wpada jak gdyby w koleiny wyżłobione przez pokolenia jego poprzedników, przy czym jeżeli jego pieśń wpasowuje się w ramy jakiegoś cyklu, opiewany przez niego bohater charakteryzuje się pewnym ustalonym dla niego zestawem cech i odgrywa w szerszej fabule cyklu określoną rolę. Schematyczny jest zarazem zarys fabuły całego cyklu, rozpiętej między organizacją wyprawy zainspirowanej złą wolą bogów a powrotem bohaterów. Z drugiej zaś cała różnorodność mitów greckich świadczy, jak wiele miejsca pozostaje dla wyobraźni twórczej. Kilka prostych zabiegów, jak dublowanie scen i postaci, ich modyfikowany paralelizm, pozwala na tworzenie zupełnie oryginalnych historii, w których niemal całkowicie zamazuje się podobieństwo ich szkieletów konstrukcyjnych. Poeta, mając przyzwolenie na przekształcanie mitu, tak by nie zmienić jego zasadniczego znaczenia, może i dodawać niezliczoną liczbę szczegółów do znanych historii, i powielać dramatyzm rdzenia mitu w każdorazowym wykonaniu. Ten rdzeń mitu jest znany zarówno pieśniarzowi, jak i jego publiczności. Skala swobody jest zatem duża, ale podlega ona kontroli słuchającej publiczności pilnującej istoty historii, tak że nie może ona wpaść w jakąś lukianową fantastykę.

Jak widzieliśmy w zaprezentowanej analizie *Iliady*, pieśniarz nie czuje się spętany tym ograniczeniem, ale przeciwnie, wykorzystuje znajomość istoty mitu u publiczności do wzmożenia jej zainteresowania i, w nie mniejszym stopniu, dramatyzmu akcji. Pieśniarz nie odwołuje się przy tym do jakichś znanych słuchaczom tekstów i zapamiętywanych słów, lecz do tkwiących w ich pamięci obrazów. Są one tak zakorzenione w umysłach słuchaczy, że wystarcza mu niekiedy drobna aluzja, by umieli odnieść opowiadane wydarzenia do tych znanych już sobie z tradycji. Widzieliśmy jednak, że pieśniarz stosuje całą strategię lub nawet różne strategie do wywołania odpowiednich wspomnień u swojej publiczności. W odpowiednich momentach, ważnych dla przedstawianej narracji, pobudza on nie tylko znajomość „scenariusza” sceny typowej, utrwalonej w ich pamięci mnóstwem odtworzeń, lecz także ożywia pamięć „scenariusza” konkretnej sceny — kluczowej dla fabuły całego cyklu. Homer w różnych konfiguracjach aluzji nawiązuje przede wszystkim do dwóch scen: śmierci Antilochosa z ręki Memnona i śmierci Achillesa na skutek wspólnego działania Parysa i Apollona.

Dla publiczności epiki oralnej tradycja nie jest taka płynna, jak widzimy ją my. To właśnie spojrzenie na nią z boku, spisanie pieśni i to za pomocą innych nośników niż pismo (płyta gramofonowa, taśma magnetofonowa) przez Milmana Parry’ego i Alberta Lorda pozwoliło na dostrzeżenie tej płynności! W umysłach słuchaczy pozostają trwałe obrazy i tkwią tam nie mniej mocno niż w umyśle pieśniarza zapamiętującego pieśń po jednokrotnym jej wysłuchaniu. Zapamiętuje on ciąg obrazów i jako ciąg obrazów kreuje pieśń nową. Najważniejsze obrazy znane z tradycji pozostają także w umysłach słuchaczy i tę pamięć stara się w odpowiedni sposób i przy ważnych okazjach stymulować. Nie chodzi więc tylko, powtórzmy, o znajomość faktu porwania Heleny i charakteru Achillesa — te fakty mogą być

nawet moderowane: porwanie Heleny może być tylko jednym z początków Wojny Trojańskiej, a mogło w ogóle do niego nie dojść według innej wersji, a charakter Achillesa i innych bohaterów może podlegać obróbce zarówno w teraźniejszości konstruowanej akcji, jak i w przeszłości kształtowanej i interpretowanej odpowiednio do celów, jakie wyznaczył sobie pieśniarz w danej pieśni. Chodzi o przywoływanie z pamięci obrazów funkcjonujących w cyklu, czyli system aluzji pozwalających wkomponować daną pieśń w przestrzeń cyklu i zapewnić jej pożądany przez poetę odbiór emocjonalny. Strategie wywoływania takiej anamnezy są niezwykle wyrafinowane, ale też mamy do czynienia z niezwykłym pieśniarzem. Minchin dostrzega, że przedstawienie słuchaczom tak długiego katalogu jak Katalog Okrętów świadczy wręcz o brawurowym wykonaniu<sup>1017</sup>, do którego pieśniarz przygotowuje się specjalną inwokacją do Muz, a po jej wykonaniu czekał go zapewne aplauz analogiczny do tego, jaki opisuje Radlov przy wykonaniach katalogów w eposach kirgiskich.

Homer był zatem z pewnością wirtuozem swego czasu, wykorzystującym środki dostarczane przez poetykę oralną w stopniu przewyższającym być może innych współczesnych mu pieśniarzy. Swoboda kreacji jego pieśni polega prawdopodobnie nie tyle na wymyśleniu fabuły *Iliady* (wiele — jak widzieliśmy — wskazuje na to, że pieśń ta funkcjonowała już wcześniej, skoro Homer odwołuje się do jej znajomości u słuchaczy), ile na podporządkowaniu jej własnej koncepcji przedstawienia głównego bohatera — Achillesa (przy okazji też innych, jak Agamemnon, Odyseusz, Parys lub Diomedes). Opowiada tę historię na swój sposób. Być może daleko odszedł przy tym od tego, co sam wcześniej usłyszał. Monumentalność dzieła jest sprawą drugorzędną i wynikającą raczej z pewnej panującej wówczas tendencji do rozwijania długiej narracji epickiej (*vide* rozdział I). Ta pieśń zachowuje wszystkie funkcjonujące w tej poetyce kanony i w żaden sposób nie stanowi jakiegoś *novum* formalnego. To raczej umiejętność opowiadania historii przez Homera jest nieporównywalna z niczym innym w zachowanej literaturze. Jest on wspaniałym opowiadaczem historii, podobnie jak Herodot. Grecy kochali dobrze opowiedziane historie i umieli je docenić.

Obserwując dwa paralelne ciągi zdarzeń w *Iliadzie*: Patroklos ginie z rąk Hektora, Hektor z rąk Achillesa, co zapowiada śmierć tego ostatniego z rąk Parysa, i w *Aithiopidzie*: Antilochos ginie z rąk Memnona, Memnon z rąk Achillesa, a ten z kolei — Parysa, neoanalitycy dostrzegali, że w ponawianej konstrukcji fabuły pojawia się błąd: Tetyda dwukrotnie przepowiada Achillesowi śmierć z rąk Parysa — raz po śmierci Hektora (*Iliada*), raz Memnona (*Aithiopida*). Wyciągali z tego wniosek o priorytetowości materiału *Aithiopidy*. Wybór jest w pełni logiczny, ale problem w tym, że tak ścisłej logiki nie możemy stosować do badań nad eposem greckim.

W niniejszej pracy staraliśmy się wykazać, że nie tylko język formularny i poszczególne sceny stanowią tworzywo tradycji oralnej, lecz całe sekwencje zdarzeń, czyli schematy fabuły (*story-patterns*) w terminologii Lorda. Nie ma w tym nic

<sup>1017</sup> MINCHIN 2001, 169: „this, at 2. 494–759, will be a bravura performance”.

nadzwyczajnego, że Tetyda za każdym razem przepowiada synowi śmierć, jeżeli zabije kolejnych wojowników. Nie ma też nic wyjątkowego w tym, że w *Iliadzie* śmierć Achillesa nie dochodzi do skutku i pozostaje w sferze zapowiedzi. Albowiem tak jak konieczne jest usunięcie kolejnych przeszkód na drodze do zdobycia Troi, z których każda zasadniczo stanowi oddzielny materiał fabularny jednej pieśni, tak samo „wydłuża się” droga do niezbędnej śmierci Achillesa. To, kiedy, gdzie i w jakich okolicznościach ona nastąpi, jest względnie ustalone: pod koniec wojny, u bram Troi, we współdziałaniu Parysa i Apollona. Ale nie ma tu żadnej historycznej kolejności zdarzeń. Po śmierci Hektora wcale nie trzeba czekać na śmierć Memnona, żeby mógł zginąć Achilles itp.

*Iliada* zamknięta jest w pewnym schemacie zdarzeń. Dotychczas ta schematyczność postrzegana była jedynie w uproszczonej wersji zauważalnej i w całości prezentowanej w utworze fabuły, i w jej poszczególnych elementach. Schemat jest określany przez Mintoną jako sekwencja: kryzys–walka–klęska<sup>1018</sup>. Tak zredukowaną postać schematu można jednak zastosować do każdego eposu tradycji greckiej. Pieśni Cyklu Trojańskiego mają swój wyspecjalizowany schemat różniący je od pieśni innych cykli epickich. W najprostszej wersji dostrzegamy go chyba w motywie Filokteta: bohatera brakuje na polu walki, zostaje tam podstępem sprowadzony i wtedy pokonuje on Parysa dzięki łukowi Heraklesa, otwierając tym drogę do zdobycia Troi. Każdy element tej układanki otrzymał kilka rodzajów rozwiązań i to w odniesieniu do różnych bohaterów. Nieobecność na polu boju, specyficzna w przypadku porzuconego w trakcie wyprawy Filokteta, pojawia się w przypadku Odyseusza, unikającego początkowo udziału w wyprawie, i Achillesa, ukrywanego przed bohaterami przez matkę. Ten motyw zyskuje dalszy rozwój w historii Achillesa, który każdorazowo wstrzymywany jest przed udziałem w walce matczyną przepowiednią (motyw przepowiedni wyparł zapewne motyw klątwy dominujący we wcześniejszych cyklach). W zredukowanej wersji mamy więc ciągle to samo: brak bohatera, który mógłby rozwiązać kryzys.

Sytuacja kryzysowa stanowi punkt wyjścia każdej pieśni epickiej tego cyklu. Zazwyczaj zgromadzeni wojownicy-herosi uświadamiają sobie, że sami nie dadzą jej rady i niezbędna jest obecność kogoś, kogo nie ma z nimi. Brak bohatera do rozwiązania kryzysu stanowi więc o potrzebie jego sprowadzenia lub nakłonienia go do udziału w walce. Wynika to z przeobrażenia pierwotnego schematu pieśni epickiej, w którym czynu wyzwalającego społeczność od nieszczęścia dokonać musiał młody bohater, tzn. taki, który wkracza dopiero w dorosłość i czyn bohaterski stanowić będzie jego inicjację. *Iliada* finezyjnie rozciąga ten temat: jako przyczyna kryzysu pojawia się początkowo zaraza, ale to nie ona okazuje się rzeczywistym problemem (w miarę sprawnie nad nią zapanowano). Rzeczywistym problemem staje się wycofanie się obrażonego podczas narady bohatera, co sprowadza na wszystkich o wiele cięższe ciosy ze strony wroga.

<sup>1018</sup> MINTON 1960, 295–297.

Sposób ściągnięcia bohatera na pole bitwy może być różny: Filokteta na Lemnos i Achillesa na Skyros próbuje Odys ściągnąć podstępem, natomiast w jego przypadku podstęp zostaje zdemaskowany przez Palamedesa. Wyrwanie Achillesa z jego gniewu bądź strachu przed śmiercią (te elementy mogą się z sobą wiązać, jak u Homera) może przyjmować różne formy: w *Iliadzie* jest to śmierć przyjaciela — motyw powtórzony w *Aithiopidzie*<sup>1019</sup>.

Zarówno Achilles, jak i Filoktet pojawiają się na polu bitwy po to, by zabić głównego wroga zagrażającego Achajom. W kolejnych pieśniach Achilles zabija zatem kolejnych synów Priama, nie mogąc zabić Parysa, bo to zastrzeżone jest dla Filokteta. Z czasem te czyny zaczęły być postrzegane jako ważniejsze niż kluczowe rozstrzygnięcie Filokteta. Wynika to z perspektywy przyjmowanej zawsze w pieśni epickiej: wypukła czyn, który opisuje jako najistotniejszy dla losów wojny. Achilles stał się „modniejszy” ze względu na to, że jego czyny można było multiplikować *ad libitum*. Łączy się to nie tylko z deprecjacją postaci Filokteta, lecz również Parysa, którego postępowanie zaczęło podlegać krytyce z pozycji moralizatorskich. Być może pierwotnie Achilles pojawił się po to, by pokonać wodza przychodzącym Trojanom z pomocą sprzymierzeńców, takiego jak Kyknos czy Memnon. Byłoby to jednak z perspektywy wymogów pieśni epickiej dokonanie niewystarczające, dlatego czyn ten powiązano z potrzebą zabicia syna Priama, analogicznie do czynu Filokteta. Potrzeba dokonania tych dwóch czynów łącznie daje pieśniarzowi ogromne możliwości w kształtowaniu dramaturgii wydarzeń. Może on stopniować napięcie, może dokonywać substytucji bohatera przy jednym z przedsięwzięć itd. Istotą jednak motywu Achillesa jest śmierć tego bohatera po pokonaniu największej przeszkody blokującej dostęp do miasta. Wyraża się w tym idea samopoświęcenia i traktowania tej postaci jako „kozła ofiarnego”.

Przeszkoda, która staje na drodze do zdobycia Troi, może przybierać kształt niezwykłych, niepokonanych wojowników (w przypadku wodzów sprzymierzeńców trojańskich bardziej widoczne są pierwotne cechy potworne — smok-potwór, którego pokonać miał heros, przeobraża się w jego lustrzane odbicie: bohatera-wojownika). Eliminuje ich kolejno Achilles lub wojownicy pełniący funkcję jego substytutów, jak Patroklos czy Neoptolemos. Mogą to być jednak również inne przeszkody, często jeszcze bardziej magiczne w swym kształcie. Wykradnięcie wieszczka-maga Helenosa, wykradzenie chroniącego miasto palladionu przypada Odyszeuszowi, choć słuszniej może trzeba by mówić o współdziałaniu Odysa z Diomedesem. Wykradanie czegoś jako czyn heroiczny typowe jest dla herosa kulturowego w bardzo wczesnym etapie rozwoju eposu (cf. Prometeusz lub Väinämöinen). Odyszeusz przypomina w tym względzie tego typu bohaterów, posługujących się bardziej podstępem i magią niż męstwem i siłą. Współdziałanie Odyszeusza z Diomedesem reprezentuje jednak wypracowany również we wcześniejszym etapie roz-

<sup>1019</sup> Pamiętajmy, że zastrzeżenia do tego zgłaszał BURGESS 1997. Kierowanie się jednak przez herosa zemstą wydaje się naturalne z antropologicznego punktu widzenia.

woju eposu greckiego motyw współdziałania lwa i dzika; adaptowany zapewne do Cyklu Trojańskiego z Cyklu Tebańskiego.

Podsumowując: typowe dla pieśni epickich tego cyklu jest aranżowanie wypadków poprzedzających zdobycie Troi, usuwanie ostatniej przeszkody uniemożliwiającej zajęcie miasta, a nie opis wypadków obrazujących jego zdobywanie. Z czasem oczywiście musiała ułożyć się również ta sekwencja zdarzeń dopełniająca to, co zazwyczaj pozostawało w niedopowiedzeniu. Istotna bowiem była tylko perspektywa zniszczenia grodu, która to katastrofa pozostawała zawsze w zapowiedziach; miało się to zdarzyć, gdy sytuacja Achajów przybierała pomyślny obrót dzięki bohater-skiemu czynowi herosa opisywanemu w danej pieśni.

W takim systemie trudno o to, by coś mogło zapisać się trwale. I pewnie podobnie byłoby także w przypadku *Iliady* oraz Cyklu Trojańskiego, gdyby nie zaczęto spisywać tych poematów. Spisywanie pieśni, nawet nieuporządkowane, musiało z wolna wpływać na stabilizację fabuły Cyklu, choć zaczęła ona przebiegać innymi torami<sup>1020</sup>.

Jeżeli bierzemy pod uwagę możliwość istnienia innych wersji pieśni o Gniewie Achillesa, wypada powiedzieć także parę słów o ich kształcie i o tym, w czym rzeczywiście mogłaby się pieśń Homera różnić od tego, co usłyszał kiedyś od kogoś innego. W czym też przejawia się jego kreatywność?

Jeżeli spojrzymy na relację z wypadków inicjujących akcję utworu zdawaną Tetydzie przez rozżalonego Achillesa, dostrzegamy niewiarygodne różnice. Po opowiedzeniu we właściwej kolejności chronologicznej okoliczności zdobycia łupów przez Achajów wraz z Chryzejdą Pelida przedstawia wiernie wizytę Chryzesa w obozie. Nie wiedzieć skąd świadomy jest również tego, że Chryzes przeklął Achajów, wzywając Apollona na pomoc. To jednak nie stanowi problemu — pieśniarz nie musi się bowiem tak dokładnie pilnować, by postać mogła powiedzieć tylko to, czego ma prawo być świadoma. Achilles streszcza przecież po prostu to, co się wydarzyło. Kiedy jednak przedstawił zagładę przynieszoną przez zarazę jako skutek gniewu boga, mówi coś, co zdaje się odbiegać od naszej wersji wydarzeń, I 382–388:

ἦκε δ' ἐπ' Ἀργείοισι κακὸν βέλος· οἱ δὲ νυ λαοὶ  
θνησκον ἐπασσύτεροι, τὰ δ' ἐπώχετο κῆλα θεοῖο  
πάντη ἀνά στρατὸν εὐρὺν Ἀχαιῶν· ἄμμι δὲ μάντις  
εὖ εἰδῶς ἀγόρευε θεοπροπίας ἐκάτοιο.  
Αὐτίκ' ἐγὼ πρῶτος κελόμην θεὸν ἰλάσκεσθαι·  
Ἄτρεΐωνα δ' ἔπειτα χόλος λάβεν, αἴψα δ' ἀναστὰς  
ἠπεῖλησεν μῦθον ὃ δὴ τετελεσμένος ἐστί·

posłał w kierunku Argiwów nieszczęsny pocisk, a żołnierze umierali jeden po drugim, strzały boga dochodziły wszędzie w całym obozie Achajów; a nam wieszczek

<sup>1020</sup> HOLMBERG 1998.

dobrze wiedzący wyjawiał publicznie wyrocznię Niosącego śmierć.  
 Natychmiast ją pierwszy kazałem przebłagać boga,  
 ale syna Atreusa porwał gniew, raptownie wstał  
 i zagroził mową, a groźbę już spełnił.

Spór na zgromadzeniu przedstawiony jest inaczej. Najpierw wróżbita wyjawiał wyrocznię Apollona, a potem Achilles wezwał Achajów, by przebłagać boga. Niczego takiego Achilles nie postulował, jedynie wywołując wieszczka do odpowiedzi, wskazywał, że jest potrzebna wiedza o motywach boga, aby móc przedsięwziąć odpowiednie środki. Możemy oczywiście uwzględnić pewną skrótowość wysłowienia, a pewnie i zadbanie przez pieśniarza o taką dokładność, że sprawa ta tak właśnie przedstawiała się jego bohaterowi. Biorąc jednak sprawę literalnie, zauważamy, że mamy do czynienia z alternatywną wersją zdarzeń. Logika biegu wypadków wydaje się wówczas dużo prostsza: skoro na wyjaśnienia wieszczka Achilles zareagował żądaniem zadośćuczynienia boskiemu gniewowi, musiał żądać wydania Chryzesowi córki, nawet gdyby nie powiedział tego wprost. To bezpośrednio mogłoby wywołać oburzenie Agamemnona i chęć odwetu.

Dalej Achilles relacjonuje rzecz tak, jak się miała w istocie: po jego Bryzejdę przyszli w imieniu Atrydy heroldowie. Kilkakrotnie jednak sam Agamemnon mówił wcześniej, że zabierze ją osobiście (w. 137, 161, 185), a również Tersytes wyraża się w ten sposób, że Atryda miał tego dokonać sam (II 240 ἑλὼν γὰρ ἔχει γέρας αὐτὸς ἀπούρας ‘bo wziął i trzyma [jego] *geras* zabrawszy osobiście’). Przypomnijmy, że tę wersję wydarzeń przedstawia również jedno z malowideł wazowych. Zabieranie Achillesowi Bryzejdy osobiście przez wodza oznacza zwyczajnie, że nie boi się go, przeciwnie do Agamemnona z *Iliady*. Achilles Homera nie przyjmuje do wiadomości, że w jakikolwiek sposób miałby ustępować naczelnemu wodzowi. Tu jego ranga jest dużo mniejsza. Mógł być bowiem wojownikiem o skórze niepodatnej na rany, z magiczną zbroją, synem bogini, najwaleczniejszym z Achajów, ale jego stosunek do Agamemnona mógł być taki jak innych, Ajasa lub Odysa.

Dla Homera istotna była świadomość wielkości własnej u Achillesa. Uwypuklając to, zyskał podkreślenie rangi jego honoru, przy którym jego bohater trwał wobec niesprawiedliwości, jaka go spotkała. Już ten pomysł byłby wielkim wyzwaniem rzuconym światu, przywykłemu do padania na kolana przed władcami. Jego Achilles jest rozczarowany, bo sądził, że zapracował sobie na swoją wielkość, i oczekiwał należnego uznania. Tymczasem Agamemnon mówi mu, że to iluzja. Na jego wielkość złożyła się tylko szczęśliwa okoliczność, że jest synem bogini. Nikt nie wstawia się za nim, całe zgromadzone wojsko świadome jego wcześniejszych dokonań podporządkowuje się woli Agamemnona jako silniejszego. Agamemnon jest wobec niego winny, tak jak był wobec Chryzesa. Obaj poszkodowani szukali sprawiedliwości u bogów. Achilles staje pierwszy w szeregu samotnych bohaterów zderzających się z bezdusnością świata, jak Don Kichot czy Hamlet. I podobnie jak wielu z nich walczy, nie podejmując walki. Chowa do pochwy miecz, którym mogłby się zemścić na Agamemnonie.

Homer w przeróżny sposób zaznacza, że Achillesowi należała się cześć, której go pozbawiono. Sam bohater upatrywał jej źródła w swoich czynach militarnych, ale pieśniarz ukazuje go jako miłosiernego, grzecznego, skromnego, posłusznego wobec bogów, szczerego w przyjaźni i uczciwego. Obraza, jakiej doznał, sprawia jednak, że zaprzecza samemu sobie. Od herosa wymaga się czynu, a on swoim wycofaniem się z boju naraża wszystkich na zagładę. To wszystko ulega jednak przewartościowaniu jeszcze większemu, gdy ginie Patroklos. Wtedy Achilles, rozczarowany do tej pory co do innych, rozczarowany całym światem, rozczarowuje się co do swojej wielkości. To przez dumę stracił kogoś, kogo najbardziej kochał. Homer przedstawia tu w sposób zdumiewający człowieka, który w imię ochrony swojej godności zaryzykował całą swoją przeszłość i przyszłość. I niczego nie osiągnął poza jeszcze dotkliwszą stratą. Wszystko przestało mieć znaczenie. Achilles godzi się z Agamemnonem, z Achajami i wraca do boju, owładnięty już tylko jedną wizją zemsty. I tu trzeci wybuch geniuszu Homera: kiedy już dokonał zemsty, ta nie przyniosła ukojenia. Wpada w pewne wynaturzenie, znęcając się nad zwłokami Hektora, ale i to nie przynosi satysfakcji. To dlatego, że nie ma już dla czego żyć.

Powrót wartości życia następuje pod wpływem nawrotu litości, a nie pod wpływem pogodzenia się z losem. Pogodzony z losem godzi się wydać zwłoki wroga na żądanie bogów, ale dopiero spotkanie z nieszczęsnym ojcem zabitego wywołuje w nim zmianę. Wcześniej, godząc się na swoją śmierć, poznał mizериę kondycji ludzkiej, niedostępną dotąd dla boskiego herosa. Teraz, zdobywając się na litość wobec wroga, poznaje prawdziwy smak człowieczeństwa. Wraca do niego życie, ale Homer pozostawia nas w przekonaniu, że na krótko — już niebawem czeka go śmierć.

Dramat Homerowego Achillesa nie polega zatem na wyborze między długim życiem w domu a sławą po rychłej śmierci w walce. Ten dylemat był być może istotny w innej pieśni o Achillesie, może także tej o jego gniewie. Tu chodzi o coś więcej. Dużo więcej.



# Bibliografia

## Wydania

*Homeri Ilias*, H. van Thiel (ed.), Hildesheim 1996.

*Homeri Ilias*, M.L. West (rec.), vol. I, Stuttgart-Leipzig 1998.

*Homeri Ilias*, M.L. West (rec.), vol. II, Stuttgart-Leipzig 1998.

*Der troische Epenkreis*, E. Bethe (ed.), Stuttgart 1919.

*Homeri opera*, vol. V, *Hymni, Cyclus, fragmenta, et cetera*, T.W. Allen (ed.), Oxford 1912.

*Poetae epici Graeci. Testimonia et fragmenta*, vol. I, A. Bernabé (ed.), Leipzig 1996 (1987<sup>1</sup>).

*Epicorum Graecorum Fragmenta*, Malcolm Davies (ed.), Göttingen 1988.

*Greek Epic Fragments*, Martin L. West (ed. and trans.), London 2003.

*Tragicorum Graecorum Fragmenta*, B. 3: *Aischylos*, Stefan Radt (hrsg.), Göttingen 1985.

*Tragicorum Graecorum Fragmenta*, B. 4: *Sophokles*, Stefan Radt (hrsg.), Göttingen 1977.

*Iambi et elegi Graeci ante Alexandrum cantati. 1: Archilochus, Hipponax, Theognidea*, M.L. West (ed.), revised edition, Oxford 1989.

*Iambi et elegi Graeci ante Alexandrum cantati. 2: Callinus, Mimnermus, Semonides, Solon, Tyrtaeus. Minora adespota*, M.L. West (ed.), revised edition, Oxford 1992.

Hesiod, *Theogony*, ed. With prolegomena and commentary by M.L. West, Oxford 1966.

*Fragmenta Hesiodica*, R. Merkelbach, M.L. West (eds.), Oxford 1967.

*Poetarum Lesbiorum Fragmenta*, E. Lobel, D. Page (eds.), Oxford 1955.

*Dawid z Sasunu. Epos staroarmeński*, Igor Sikirycki (przeł.), Warszawa 1983.

*Narodowe pieśni serbskie*, Roman Zmorski (przeł.), t. 1–2, Warszawa 1853.

*Królewicz Marko*, Roman Zmorski (przeł.), Warszawa 1859.

*Bój na Kosowem Polu. Lazarica*, Roman Zmorski (przeł.), Warszawa 1860.

## Opracowania

AARNE/THOMPSON 1961: Arne Antti i Thompson Stith, *The Types of the Folktale: A Classification and Bibliography*, Helsinki 1961<sup>2</sup>.

ABRAMOWICZÓWNA 1965: Abramowiczówna Zofia, *Najnowsze kierunki w badaniach homeryckich*, „Eos” 55 (1965), 192–201.

ABUSH 1999: Abush T., *The Epic of Gilgamesh and the Homeric Epics*, [w:] *Mythologies: Methodological Approaches to Intercultural Influences*, Proceedings of the Second Annual Symposium of the Assyrian and Babylonian Intellectual Heritage Project, Paris 1999, 1–6.

ADAMS 1987: Adams Douglas Q., “Ἥρωες and Ἥρῶ: *Of Men and Heroes in Greek and Indo-European*,” „Glotta” 65 (1987), 171–178.

ADKINS 1960: Adkins A.W.H., *Merit and Responsibility. A Study in Greek Values*, Oxford 1960.

ADKINS 1972: Adkins A.W.H., *Homeric Gods and the Values of Homeric Society*, „The Journal of Hellenic Studies” 92 (1972), 1–19.

- ADKINS 1982: Adkins A.W.H., *Values, Goals, and Emotions in the Iliad*, „Classical Philology” 77 (1982), 292–326.
- ADKINS 1997: Adkins A.W.H., *Homeric Ethics*, [w:] *A New Companion to Homer*, I. Morris and B. Powell (eds.), Leiden 1997, 694–714.
- ALBRACHT 1895/1896: Albracht Franz, *Battle and Battle Description in Homer: A Contribution to the History of War*, P. Jones, M. Willcock, G. Wright (trans. and eds.), London 2005 (oryg. niem. 1895 i 1896).
- ALLAN 2005: Allan William, *Arms and the Man: Euphorbus, Hector, and the Death of Patroclus*, „Classical Quarterly” 55 (2005), 1–16.
- ALLEN 1993: Allen Nick J., *Arjuna and Odysseus: A Comparative Approach*, „South Asia Library Group Newsletter” 40 (1993), 39–43.
- ALLEN 1908: Allen Thomas W., *The Epic Cycle*, „Classical Quarterly” 2 (1908), 64–74, 81–88.
- AMORY-PARRY 1966: Amory-Parry Anne, *The Gates of Horn and Ivory*, „Yale Classical Studies” 20 (1966), 1–58.
- AMORY-PARRY 1971: Amory-Parry Anne, *Homer as Artist*, „Classical Quarterly” 65 (1971), 1–15.
- AMORY-PARRY 1973: Amory-Parry Anne, *Blameless Aegistus: A Study of ΑΜΥΜΩΝ and other Homeric Epithets*, „Mnemosyne”, Suppl. 26, Leiden 1973.
- ANDERSEN 1977: Andersen Øivind, *Odysseus and the Wooden Horse*, „Symbolae Osloenses” 52 (1977), 5–18.
- ANDERSEN 1978: Andersen Øivind, *Die Diomedesgestalt in der Ilias*, „Symbolae Osloenses”, Suppl. XXV, Oslo-Bergen-Tromsø 1978.
- ANDERSEN 1990: Andersen Øivind, *The Making of the Past in the Iliad*, „Harvard Studies in Classical Philology” 93 (1990), 25–45.
- ANDERSEN 1997: Andersen Øivind, *Diomedes, Aphrodite, and Dione. Background and Function of a Scene in Homer’s Iliad*, „Classica et Mediaevalia” 48 (1997), 25–36.
- ANDERSON 1997: Anderson Michael John, *The Fall of Troy in Early Greek Poetry and Art*, Oxford 1997.
- APTHORP 2000: Apthorp Michael J., *Did Athene Help Tydeus to Win the Cadmean Games (Iliad 5. 808)?*, „Zeitschrift für Papyrologie und Epigraphik” 131 (2000), 1–9.
- ARAFAT 1990: Arafat Karim W., *Classical Zeus: A Study in Art and Literature*, Oxford 1990.
- AREND 1933: Arend Walter, *Die typischen Scenen bei Homer*, Berlin 1933.
- ARMSTRONG 1958: Armstrong James I., *The Arming Motif in the Iliad*, „American Journal of Philology” 79 (1958), 337–354.
- ATHANASSAKIS 1992: Athanassakis Apostolos N., *Cattle and Honour in Homer and Hesiod*, „Ramus” 21 (1992), 156–185.
- AUSTIN 1966: Austin Norman, *The Function of Digressions in the Iliad*, „Greek, Roman, and Byzantine Studies” 7 (1966), 295–312.
- AUSTIN 1972: Austin Norman, *Name Magic in the Odyssey*, „Classical Antiquity” 5 (1972), 1–19.
- AUSTIN 1975: Austin Norman, *Archery at the Dark of the Moon: Poetic Problems in Homer’s Odyssey*, Berkeley-Los Angeles-London 1975.
- AUSTIN 1983: Austin Norman, *Odysseus and the Cyclops: Who is Who*, [w:] *Approaches to Homer*, C.A. Rubino, C.W. Shelmerdine (eds.), Austin (Texas) 1983, 4–37.
- BAEHRENS 1920: Baehrens W.A., *Zur Entstehung der Ilias*, „Philologus” 76 (1920), 1–59.
- BAKKER 1988: Bakker Egbert J., *Linguistics and the Formulas in Homer*, Amsterdam-Philadelphia 1988.
- BAKKER 1990: Bakker Egbert J., *Homeric Discourse and Enjambement: A Cognitive Approach*, „Transactions of the American Philological Association” 120 (1990), 1–21.
- BAKKER 1993: Bakker Egbert J., *Discourse and Performance: Involvement, Visualisation and “Presence” in Homeric Poetry*, „Classical Antiquity” 12 (1993), 1–29.

- BAKKER 1997a: Bakker Egbert J., *Poetry in Speech: Orality and Homeric Discourse*, Ithaca-London 1997.
- BAKKER 1997b: Bakker Egbert J., *The Study of Homeric Discourse*, [w:] *A New Companion to Homer*, I. Morris, B. Powell (eds.), Leiden 1997, 284–304.
- BAKKER 2002: Bakker Egbert J., Khrónos, Kléos, and *Ideology from Herodotus to Homer*, [w:] EPEA PTEROENTA. *Beiträge zur Homerforschung*, M. Reichel, A. Rengakos (hrsg.), Stuttgart 2002.
- BAKKER 2003: Bakker Egbert J., *Homer as an Oral Tradition*, „Oral Tradition” 18 (2003) 52–54.
- BAKKER/FABRICOTTI 1991: Bakker Egbert J., Fabricotti Florence, *Peripheral and Nuclear Semantics in Homeric Diction: An Investigation of Dative Expressions of ‘Spear’*, „Mnemosyne” 44 (1991), 63–84.
- BALDICK 1994: Baldick Julian, *Homer and the Indo-Europeans: Comparing Mythologies*, London-New York 1994.
- BALLABRIGA 1997: Ballabriga Alain, *Survie et descendance d’Enée: le mythe grec archaïque*, „Quaderni Urbinati di Cultura Classica” 55 (1997), 22–39.
- BANNERT 1981: Bannert Herbert, *Phoinix’ Jugend und der Zorn des Meleagros*, „Wiener Studien Zeitschrift für Klassische Philologie und Patristik” 15 (1981), 69–94.
- BARTOL 1999: Bartol Krystyna, *Liryka grecka*, t. I, *Jamb i elegia*, Warszawa-Poznań 1999.
- BASSET 1923: Bassett Samuel E., *The Proems of the Iliad and the Odyssey*, „American Journal of Philology” 44 (1923), 339–348.
- BASSET 1933: Bassett Samuel E., *Achilles’ Treatment of Hector’s Body*, „Transactions and Proceedings of the American Philological Association” 64 (1933), 41–65.
- BAUDOIN 1952: Baudouin Charles, *Le triomphe du héros. Étude psychanalytique sur le mythe du héros et les grandes épopées*, Paris 1952.
- BÄUMLEIN 1856: Bäumlein Wilhelm, *Grote’s ansicht über die composition der Ilias*, „Philologus” 11 (1856), 405–430.
- BECK 1964: Beck Götz, *Die Stellung des 24. Buches der Ilias in der alten Epen-tradition*, Tübingen 1964.
- BEDNAREK 2001: Bednarek Bogusław, *Epos europejski*, Wrocław 2001.
- BEEKES 1969: Beekes Robert S.P., *ἔτος and ἔνιαυτός in Homeric formula*, „Glotta” 47 (1969), 138–143.
- BENNET 1997: Bennet John, *Homer and the Bronze Age*, [w:] *A New Companion to Homer*, I. Morris, B. Powell (eds.), Leiden 1997, 511–534.
- BENVENISTE 1973: Benveniste Émile, *Indo-European Language and Society*, vol. I i II, E. Palmer (transl.), London 1973 (oryg. franc. 1969).
- BERNAL 1987/1991: Bernal Martin, *Black Athena: The Afroasiatic Roots of Classical Civilization*, 2 vols., London 1987 i 1991.
- BETHE 1927: Bethe Erich, *Homer. Dichtung und Sage*, vol. III, *Die Sage vom troischen Kriege*, Leipzig 1927.
- BETTARINI 2003: Bettarini Luca, *Ἀἴμων ἀμυθαλόεσσον (Il. 24, 753)*, „Quaderni Urbinati di Cultura Classica” N.S. 74 (2003), 69–88.
- BEYE 1964: Beye Charles R., *Homeric Battle Narrative and Catalogues*, „Harvard Studies in Classical Philology” 68 (1964), 345–373.
- BIEBUYCK/MATEÉNE 1969, *The Mwindo Epic from the Banyanga (Congo Republic)*, Biebuyck D., Mateéne K. (eds. and trans.), Berkeley-Los Angeles 1969.
- BLACKBURN 1989: Blackburn Stuart H., *Patterns of Development for Indian Oral Epic*, [w:] *Oral Epics in India*, S.H. Blackburn, P.J. Claus, J.B. Flueckiger, S.S. Wadley (eds.), Berkeley-Los Angeles-London 1989, 15–32.
- BOARDMAN 1973: Boardman John, *Heroic Haircuts*, „Classical Quarterly” 23 (1973), 196–197.
- BOEDEKER 1974: Boedeker Deborah Dickmann, *Aphrodite’s Entry into Greek Epic*, Leiden 1974.
- BOLLING 1906: Bolling George M., *The Etymology of ΟΔΥΣΣΕΥΣ*, „American Journal of Philology” 27 (1906), 65–67.

- BOWDEN 1993: Bowden Hugh, *Hoplites and Homer. Warfare, Hero Cult, and the Ideology of the Polis*, [in:] *War and Society in the Greek World*, John Rich, Graham Shipley (eds.), London-New York 1993.
- BOWRA 1952: Bowra Cecil M., *Heroic Poetry*, London 1952.
- BOWRA 1962: Bowra Cecil M., *Primitive Song*, London 1962.
- BOWRA 1972: Bowra Cecil M., *Homer*, London 1972.
- BRADFORD 1967: Bradford Ernle, *Wędrowki z Homerem*, Edda Werfel (przeł.), Warszawa 1967.
- BRASWELL 1971: Braswell Bruce K., *Mythological Innovation in the Iliad*, „Classical Quarterly” 21 (1971), 16–26.
- BRASWELL 1982: Braswell Bruce K., *The Song of Ares and Aphrodite: Theme and Relevance to Odyssey 8*, „Hermes” 110 (1982), 129–137.
- BRAVO 2001: Bravo Benedetto, *Un frammento della Piccola Iliade (P.Oxy. 2510), lo stile narrativo tardo-arcaico, I racconti su Achille immortale*, „Quaderni Urbinati di Cultura Classica” N.S. 67 (2001), 49–114.
- BREED 1999: Breed Brian W., *Odysseus Back Home and Back from the Death*, [w:] *Nine Essays on Homer*, Miriam Carlisle, Olga Leraniouk (eds.), Lanham-Boulder-New York-London 1999, 137–161.
- BRILLANTE 1990: Brillante Carlo, *History and the Historical Interpretation of Myth*, [w:] *Approaches to Greek Myth*, L. Edmunds (ed.), Baltimore 1990, 93–138.
- BRILLANTE 1992: Brillante Carlo, *Omero e la tradizione epica: riflessioni su uno studio recente*, „Quaderni Urbinati di Cultura Classica” 40 (1992), 135–148.
- BROENIMAN 1996: Broeniman Clifford, *Demodokus, Odysseus, and the Trojan War*, „Classical World” 90 (1996), 3–13.
- BROWN 1997: Brown Christopher, *Iambos*, [w:] *A Companion to the Greek Lyric Poets*, D.E. Gerber (ed.), Leiden 1997.
- BRYCE 2002: Bryce Trevor, *Life and Society in the Hittite World*, Oxford 2002.
- BURGESS 1995: Burgess Jonathan S., *Achilles' Heel. The Death of Achilles in Ancient Myth*, „Classical Antiquity” 14 (1995), 217–243.
- BURGESS 1996: Burgess Jonathan S., *The Non-Homeric Cypria*, „Transactions of the American Philological Association” 126 (1996), 77–99.
- BURGESS 1997: Burgess Jonathan S., *Beyond Neo-Analysis: Problems with the Vengeance Theory*, „American Journal of Philology” 118 (1997), 1–19.
- BURGESS 2001: Burgess Jonathan S., *The Tradition of the Trojan War in Homer and the Epic Cycle*, Baltimore-London 2001.
- BURGESS 2002: Burgess Jonathan S., *Kyprias, The Kypria, and Multiformity*, „Phoenix” 56 (2002), 234–254.
- BURGESS 2004a: Burgess Jonathan S., *Early Images of Achilles and Memnon?*, „Quaderni Urbinati di Cultura Classica” 76 (2004), 33–51.
- BURGESS 2004b: Burgess Jonathan S., *Untrustworthy Apollo and the Destiny of Achilles: Iliad 24.55–63*, „Harvard Studies in Classical Philology” 102 (2004), 21–40.
- BURGESS 2005: Burgess Jonathan S., *The Epic Cycle and Fragments*, [w:] *A Companion to Ancient Epic*, J.M. Foley (ed.), Malden-Oxford-Carlton 2005, 344–352.
- BURGESS 2006: Burgess Jonathan S., *Neoanalysis, Orality, and Intertextuality: An Examination of Homeric Motif Transference*, „Oral Tradition” 21 (2006), 148–189.
- BURKERT 1972: Burkert Walter, *Die Leistung eines Kreophyles. Kreophyleer, Homeriden und die archaische Heraklesepeik*, „Museum Helveticum” 29 (1972), 74–85.
- BURKERT 1976: Burkert Walter, *Das hunderttorige Theben und die Datierung der Ilias*, „Wiener Studien Zeitschrift für Klassische Philologie und Patristik” 10 (1976), 5–21.
- BURKERT 1984: Burkert Walter, *Die orientalisierende Epoche in der griechischen Religion und Literatur*, Heidelberg 1984.

- BURKERT 1987: Burkert Walter, *The Making of Homer in the Sixth Century BC: Rhapsodes versus Stesichorus*, [w:] *Papers on the Amasis Painter and His World*, Malibu 1987, także [w:] Cairns Douglas L., *Oxford Readings in Homer's Iliad*, Oxford 2001, 92–116.
- BURKERT 1992: Burkert Walter, *The Orientalizing Revolution*, M.E. Pinder, W. Burkert (trans.), Cambridge (Massachusetts) 1992.
- BURKERT 2002: Burkert Walter, *Die Waffen und die Jungen: Homerisch OPLOTEROI*, [w:] EPEA PTEROENTA. *Beiträge zur Homerkforschung*, M. Reichel, A. Rengakos (hrsg.), Stuttgart 2002.
- BYNUM 1974: Bynum David E., *Four Generations of Oral Literary Studies at Harvard University*, 1974, <http://www.chs119.chs.harvard.edu/mpc/about/bynum.html>, 11.10.2012.
- CAIRNS 1993: Cairns Douglas L., *Affronts and Quarrels in the Iliad*, „Papers of the Leeds International Latin Seminar” 7 (1993), 155–167, także [w:] *Oxford Readings in Homer's Iliad*, Cairns Douglas L. (ed.), Oxford 2001, 203–219.
- CAIRNS 2001: Cairns Douglas L., *Oxford Readings in Homer's Iliad*, Oxford 2001.
- CAMEROTTO 2003: Camerotto Alberto, *Le storie e i canti degli eroi*, „Quaderni Urbinati di Cultura Classica” N.S. 74 (2003), 9–31.
- CANTILENA 1982: Cantilena Mario, *Ricerche sulla dizione epica I: Per uno studio della formularità degli Inni Omerici*, Rome 1982.
- CANTILENA 1992: Cantilena Mario, *L'ultimo libro di Albert Lord*, „Quaderni Urbinati di Cultura Classica” N.S. 40 (1992), 129–133.
- CARLISLE 1999: Carlisle Miriam, *Homeric Fictions: Pseudo-Words in Homer*, [w:] *Nine Essays on Homer*, Miriam Carlisle, Olga Leraniouk (eds.), Lanham-Boulder-New York-London 1999, 55–91.
- CARPENTER 1974: Carpenter Rhys, *Folk Tale, Fiction and Saga in the Homeric Epics*, Berkeley-Los Angeles-London 1974 (1946<sup>1</sup>).
- CASKEY 1964: Caskey J.L., *Archaeology and the Trojan War*, „The Journal of Hellenic Studies” 84 (1964), 9–11.
- CATENACCI 1993: Catenacci Carmine, *Il finale dell'Odissea e la recensio pisistratide dei poemi omerici*, „Quaderni Urbinati di Cultura Classica” 44 (1993), 7–22.
- CHADWICK/CHADWICK 1932: Chadwick Hector M., Chadwick Nora K., *The Growth of Literature*, vol. I: *The Ancient Literatures of Europe*, Cambridge 1932.
- CHADWICK/CHADWICK 1936: Chadwick Hector M., Chadwick Nora K., *The Growth of Literature*, vol. II, Cambridge 1936.
- CHADWICK/CHADWICK 1940: Chadwick Hector M., Chadwick Nora K., *The Growth of Literature*, vol. III, Cambridge 1940.
- CHADWICK/ZHIRMUNSKY 1969: Chadwick Nora K., Zhirmunsky Victor, *Oral Epics of Central Asia*, Cambridge 1969.
- CHANTRAINE 1968, 1970, 1975, 1977: Chantraine Pierre, *Dictionnaire étymologique de la langue grecque* I, II, III, IV, Paris 1968, 1970, 1975, 1977.
- CHRUŚCIAK 2008: Chruściak Ilona, *Alternacja grozy i ulgi w scenie wykupienia zwłok Hektora przez Priama* [praca licencjacka w archiwum ISKŚiO Uniwersytetu Wrocławskiego], Wrocław 2008.
- CLARK 1997: Clark Matthew, *Out of Line. Homeric Composition Beyond the Hexameter*, Lanham-Boulder-New York-Oxford 1997.
- CLARK 1998: Clark Matthew, *Chryses' Supplication: Speech Act and Mythological Allusion*, „Classical Antiquity” 17 (1998), 5–24.
- CLARK 2004: Clark Matthew, *Formulas, Metre and Type-scenes*, [w:] *The Cambridge Companion to Homer*, R. Fowler (ed.), Cambridge 2004, 117–138.
- CLARK/COULSON 1978: Clark M.E., Coulson, W.D.E., *Memnon and Sarpedon*, „Museum Helveticum” 35 (1978), 65–73.
- CLARKE 1995: Clarke Michael, *Between Lions and Men: Images of the Hero in the Iliad*, „Greek, Roman, and Byzantine Studies” 36 (1995), 137–159.

- CLARKE 2004: Clarke Michael, *Manhood and Heroism*, [w:] *The Cambridge Companion to Homer*, R. Fowler (ed.), Cambridge 2004, 74–90.
- CLAUS 1975: Claus David B., *Aidôs in the Language of Achilles*, „Transactions of the American Philological Association” 105 (1975), 13–28.
- CLAY 1983: Clay Strauss J., *The Wrath of Athena: Gods and Men in the Odyssey*, Princeton (New Jersey) 1983.
- COLLINS 2004: Collins Derek, *Master of the Game: Competition and Performance in Greek Poetry*, Cambridge (Massachusetts)-London (England) 2004.
- COOK 2009: Cook Erwin F., *On the “Importance” of Iliad Book 8*, „Classical Philology” 104 (2009), 133–161.
- CORNFORD 1927: Cornford Francis M., *The Origin of the Olympic Games*, [w:] HARRISON 1927, 225–238.
- CURSCHMANN 1967: Curschmann Michael, *Oral Poetry in Mediaeval English, French, and German Literature: Some Notes on Recent Research*, „Speculum” 42 (1967), 36–52.
- CURTIUS 1848: Curtius Georg, *Homerische studien*, „Philologus” 3 (1848), 1–21.
- DALBY 1998: Dalby Andrew, *Homer’s Enemies: Lyric and Epic in the Seventh Century*, [w:] Fisher Nick, van Wees Hans (eds.), *Archaic Greece: New Approaches and New Evidence*, London-Swansea 1998.
- DALBY 2006: Dalby Andrew, *Rediscovering Homer. Inside the Origins of the Epic*, New York-London 2006.
- DANEK 1988: Danek Georg, *Studien zur Dolonie*, „Wiener Studien Zeitschrift für Klassische Philologie und Patristik” Beiheft 12, Wien 1988.
- DANEK/HAGEL 1995: Danek Georg, Hagel Stefan, *Homer-Singen*, „Wiener Humanistische Blätter” 37 (1995), 5–20.
- DANIELEWICZ 1990: Danielewicz Jerzy, *Towards an Understanding of the Chorus: Homer on Early Forms of Lyric Poetry*, „Eos” 78 (1990), 55–62.
- DANKA 1971: Danka Ignacy R., *Pierwotny Apollo, Pajan, Helios*, „Meander” 26 (1971), 153–167.
- DAVIES 1981: Davies Malcolm, *The Judgement of Paris and Iliad Book XXIV*, „The Journal of Hellenic Studies” 101 (1981), 56–62.
- DAVIES 1988: Davies Malcolm, *Epicorum Graecorum Fragmenta*, Göttingen 1988.
- DAVIES 1989a: Davies Malcolm, *The Epic Cycle*, Bristol 1989.
- DAVIES 1989b: Davies Malcolm, *The Date of the Epic Cycle*, „Glotta” 67 (1989), 89–100.
- DAVIES 2003: Davies Malcolm, *The Judgements of Paris and Solomon*, „Classical Quarterly” 53 (2003), 32–43.
- DAVIS-KIMBALL/BEHAN 2003: Davis-Kimball Jeannine, Behan Mona, *Warrior Women: An Archaeologist’s Search for History’s Hidden Heroines*, New York 2003.
- DE JONG 1985a: de Jong Irene J.F., *Eurykleia and Odysseus’ Scar: Odyssey 19.393–466*, „Classical Quarterly” 35 (1985), 517–518.
- DE JONG 1985b: de Jong Irene J.F., *Iliad I. 366–392: A Mirror Story*, „Arethusa” 18 (1985), 5–22.
- DE JONG 1987a: de Jong Irene J.F., *Narrators and Focalizers*, Amsterdam 1987.
- DE JONG 1987b: de Jong Irene J.F., *Paris/Alexandros in the Iliad*, „Mnemosyne” 40 (1987), 124–127.
- DE JONG 1994: de Jong Irene J.F., *Between Word and Deed: Hidden Thoughts in the Odyssey*, [w:] *Modern Critical Theory and Classical Literature*, I. de Jong, J.P. Sullivan (eds.), Leiden 1994, 27–50.
- DE JONG 1997: de Jong Irene J.F., *Homer and Narratology*, [w:] *A New Companion to Homer*, I. Morris, B. Powell (eds.), Leiden 1997, 305–325.
- DE JONG 1999: de Jong Irene J.F., *Auerbach and Homer, Euphrosyne, Studies in Ancient Epic and Its Legacy in Honor of Dimitris N. Marnitis*, John N. Kazazis, Antonios Rengakos (eds.), Stuttgart 1999, 154–164.
- DE JONG 2005: de Jong Irene J.F., *Convention versus Realism in the Homeric Epics*, „Mnemosyne” 58 (2005), 1–22.

- DEKKER 1965: Dekker Annie F., *Ironie in de Odyssee*, Leiden 1965.
- DELCOURT 1965: Delcourt Marie, *Pyrros et Pyrra. Recherches sur la valeur du feu dans les légendes helléniques*, Paris 1965.
- DE VRIES 1933: De Vries Jan, *The Problem of Loki*, „Folklore Fellows Communications” 110 (1933).
- DE VRIES 1954: De Vries Jan, *Das Märchen, besonders in seinem Verhältnis zu Heldensage und Mythos*, „Folklore Fellows Communications” 150 (1954).
- DICKIE 1995: Dickie Matthew W., *The Geography of Homer’s World*, [w:] *Homer’s World: Fiction, Tradition, Reality*, Ø. Andersen, M.W. Dickie (eds.), Bergen 1995, 29–56.
- DICKINSON 1986: Dickinson Oliver T.P.K., *Homer, the Poet of the Dark Age*, „Greece and Rome” 33 (1986), 20–37.
- DICKSON 1992: Dickson Keith, *Kalkhas and Nestor: Two Narrative Strategies in Iliad 1*, „Arethusa” 25 (1992), 327–358.
- DIETRICH 1999: Dietrich Jessica, *Thebaid’s Feminine Ending*, „Ramus” 28 (1999), 41–53.
- DIHLE 1970: Dihle Albert, *Homer-Probleme*, Opladen 1970.
- DIHLE 2002: Dihle Albert, *Studien zur Homer-Allegorese*, [w:] EPEA PTEROENTA. *Beiträge zur Homerforschung*, M. Reichel, A. Rengakos (hrsg.), Stuttgart 2002.
- DIMOCK 1956: Dimock G.E., Jr., *The Name of Odysseus*, „The Hudson Review” 9 (1956), 52–70.
- DODDS 1951: Dodds Eric R., *The Greeks and the Irrational*, Berkeley 1951.
- DOHERTY 1991: Doherty Lillian E., *The Internal and Implied Audiences of Odyssey 11*, „Arethusa” 24 (1991), 145–176.
- DONLAN 1993: Donlan Walter, *Duelling with Gifts in the Iliad: As the Audience Saw It*, „Colby Quarterly” 29 (1993), 155–172.
- DOWDEN 1996: Dowden Ken, *Homer’s Sense of Text*, „The Journal of Hellenic Studies” 116 (1996), 47–61.
- DOWDEN 2004: Dowden Ken, *The Epic Tradition in Greece*, [w:] *The Cambridge Companion to Homer*, R. Fowler (ed.), Cambridge 2004, 188–205.
- DREWS 1969: Drews Robert, *Aethiopian Memnon: African or Asiatic?*, „Rheinisches Museum” 112 (1969), 191–192.
- DREWS 1979: Drews Robert, *Argos and Argives in the Iliad*, „Classical Philology” 74 (1979), 111–135.
- DREWS 1988: Drews Robert, *The Coming of the Greeks. Indo-European Conquests in the Aegean and the Near East*, Princeton (New Jersey) 1988.
- DUBOIS 1995: DuBois Thomas A., *Finnish Folk and the Kalevala*, New York 1995.
- DUCKWORTH 1931: Duckworth George E., *PROANAFWNHSIS in the Scholia to Homer*, „American Journal of Philology” 52 (1931), 320–338.
- DUCKWORTH 1933: Duckworth George E., *Foreshadowing and Suspense in the Epics of Homer, Apollonius and Vergil*, New York 1933 (reprint 1966).
- DUCKWORTH 1936: Duckworth George E., *Foreshadowing and Suspense in the Poshomerica of Quintus of Smyrna*, „American Journal of Philology” 57 (1936), 58–86.
- DUÉ 2001: Dué Casey, *Achilles’ Golden Amphora in Aischines’ Against Timarchus and the Afterlife of Oral Tradition*, „Classical Philology” 96 (2001), 33–47.
- DUÉ 2002: Dué Casey, *Homeric Variations on a Lament by Briseis*, Lanham (Maryland) 2002.
- DUÉ 2005: Dué Casey, *Homer’s Post-classical Legacy*, [w:] *A Companion to Ancient Epic*, J.M. Foley: Dué Casey, *Performance and Performer: The Role of Tradition in Oral Epic Song*, Milman Parry Collection, chs119.chs.harvard.edu/mpc/about/du.html.
- DUMÉZIL 1948: Dumézil Georges, *Loki*, Paris 1948.
- DUMÉZIL 1968: Dumézil Georges, *Mythe et épopée*, t. 1. *L’idéologie des trois fonctions dans les épopées des peuples indo-européens*, Paris 1968.
- DUMÉZIL 1973: Dumézil Georges, *The Destiny of a King*, A. Hildebeitel (trans.), Chicago-London 1973 (oryg. franc. 1971).

- DUMÉZIL 1988: Dumézil Georges, *Mitra-Varuna. An Essay on Two Indo-European Representations of Sovereignty*, New York 1988 (oryg. franc. 1948).
- DUMÉZIL 1996: Z Georgesem Dumézilem rozmawia Didier Eribon, *Na tropie Indoeuropejczyków. Mity i epopeje*, Warszawa 1996 (oryg. 1987).
- DURANTE 1958: Durante M., "Ἐπεὰ πτερόεντα. La parola come cammino in immagini greche e vediche", „Rendiconti della Classe di Scienze morali, storiche e filologiche dell' Accademia dei Lincei” 13 (1958), 3–14.
- DURANTE 1976: Durante M., *Eridità micenea in Omero*, [w:] *La civiltà micenea. Guida storica e critica*, a cura di G. Maddoli, Universale Laterza 387 (1976), 153–170.
- EASTERLING 1984: Easterling Patricia E., *The Tragic Homer*, „Bulletin of the Institute of Classical Studies” 31 (1984), 1–8.
- EBBOTT 1999: Ebbott Mary, *The Wrath of Helen: Self-Blame and Nemesis in the Iliad*, [w:] *Nine Essays on Homer*, Miriam Carlisle and Olga Leraniouk (eds.), Lanham-Boulder-New York-London 1999, 3–33.
- EDMUNDS 1993: Edmunds Lowell, *Myth in Homer: A Handbook*, Highland Park (New Jersey) 1993.
- EDMUNDS 1997: Edmunds Lowell, *Myth in Homer*, [w:] *A New Companion to Homer*, I. Morris, B. Powell (eds.), Leiden 1997, 415–441.
- EDMUNDS 2005: Edmunds Lowell, *Epic and Myth*, [w:] *A Companion to Ancient Epic*, J.M. Foley (ed.), Malden-Oxford-Carlton 2005, 31–44.
- EDSMAN 1949: Edsman Carl M., *Ignis Divinis*, Lund 1949.
- EDWARDS 1984: Edwards Anthony T., Aristos Achaiōn: *Heroic Death and Dramatic Structure in the Iliad*, „Quaderni Urbinati di Cultura Classica” 17 (1984), 61–80.
- EDWARDS 1985a: Edwards Anthony T., *Achilles in the Odyssey*, „Beiträge zur Klassischen Philologie” 171, Königstein 1985.
- EDWARDS 1985b: Edwards Anthony T., *Achilles in the Underworld: Iliad, Odyssey and Aethiopsis*, „Greek and Byzantine Studies” (1985), 215–227.
- EDWARDS 1966: Edwards Mark W., *Some Features of Homeric Craftsmanship*, „Transactions of the American Philological Association” 97 (1966), 115–179.
- EDWARDS 1968: Edwards Mark W., *Some Stylistic Notes on Iliad XVIII*, „American Journal of Philology” 89 (1968), 257–283.
- EDWARDS 1969: Edwards Mark W., *On Some 'Answering' Expressions in Homer*, „Classical Philology” 64 (1969), 81–87.
- EDWARDS 1970: Edwards Mark W., *Homeric Speech Introductions*, „Harvard Studies in Classical Philology” 74 (1970), 1–36.
- EDWARDS 1975: Edwards Mark W., *Type-scenes and Homeric Hospitality*, „Transactions of the American Philological Association” 105 (1975), 51–72.
- EDWARDS 1980a: Edwards Mark W., *Convention and Individuality in Iliad I*, „Harvard Studies in Classical Philology” 84 (1980), 1–28.
- EDWARDS 1980b: Edwards Mark W., *The Structure of Homeric Catalogues*, „Transactions of the American Philological Association” 110 (1980), 81–105.
- EDWARDS 1986: Edwards Mark W., *Homer and Oral Tradition: Formula, Part I*, „Oral Tradition” 1 (1986), 171–230.
- EDWARDS 1987: Edwards Mark W., *Homer. Poet of the Iliad*, Baltimore 1987.
- EDWARDS 1988: Edwards Mark W., *Homer and Oral Tradition: Formula, Part II*, „Oral Tradition” 3 (1988), 11–60.
- EDWARDS 1990: Edwards Mark W., *Neoanalysis and Beyond*, „Classical Antiquity” 9 (1990), 311–325.
- EDWARDS 1991: Edwards Mark W., *The Iliad. A Commentary*, vol. V: books 17–20, Cambridge 1991.
- EDWARDS 1992: Edwards Mark W., *Homer and Oral Tradition: The Type-scene*, „Oral Tradition” 7 (1992), 283–330.



- EDWARDS 1997: Edwards Mark W., *Homeric Style and Oral Poetics*, [w:] *A New Companion to Homer*, I. Morris, B. Powell (eds.), Leiden 1997, 261–283.
- EDWARDS 2003: Edwards Mark W., *Homer and the Oral Tradition*, „Oral Tradition” 18 (2003), 65–67.
- EHRISMANN 1987: Ehrismann Otfried, *Nibelungen Lied: Epoche-Werk-Wirkung*, Munich 1987.
- EICHHOLZ 1953: Eichholz David E., *The Propitiation of Achilles*, „American Journal of Philology” 75 (1953), 137–148.
- ELIADE 1993: Eliade Mircea, *Kowale i alchemicy*, tłum. A. Leder, Warszawa 1993.
- ELIADE 2001: Eliade Mircea, *Szamanizm i archaiczne techniki ekstazy*, tłum. K. Kocjan, Warszawa 2001.
- EMLYN-JONES 1967: Emlyn-Jones Chris J., *ἔτος and ἐνιαυτός in Homeric Formulae*, „Glotta” 45 (1967), 156–161.
- ERBSE 1961: Erbse Hartmut, *Betrachtungen über das 5. Buch der Ilias*, „Rheinisches Museum” 104 (1961), 156–189.
- ERBSE 1982: Erbse Hartmut, *Ilias und 'Patrokliē'*, „Hermes” 110 (1982), 1–15.
- ERBSE 1993: Erbse Hartmut, *Nestor und Antilochos bei Homer und Arktinos*, „Hermes” 121 (1993), 385–403.
- ERBSE 2001: Erbse Hartmut, *Achills Erziehung. Versagen und späte Einsicht*, „Rheinisches Museum” 144 (2001) 241–250.
- FANTUZZI 1980: Fantuzzi Marco, *Oralità, scrittura, auralità: Gli studi sulle tecniche della comunicazione nella Grecia antica (1960–1980)*, „Lingua e Stile” 15 (1980), 593–612.
- FARAONE 1992: Faraone Christopher A., *Talismans and Trojan Horses*, Oxford 1992.
- FELSON 2002: Felson Nancy, *„Threpra” and Invisible Hands: the Father–Son relationship in Iliad 24*, „Arethusa” 35 (2002), 35–50.
- FENIK 1964: Fenik Bernard C., *Iliad X and the Rhesus: The Myth*, Brussels 1964.
- FENIK 1968: Fenik Bernard C., *Typical Battle Scenes in the Iliad*, „Hermes” Einzelschrift 21, Wiesbaden 1968.
- FENIK 1974: Fenik Bernard C., *Studies in the Odyssey*, „Hermes” Einzelschrift 30, Wiesbaden 1974.
- FENIK 1978a: *Homer: Tradition and Invention*, Bernard C. Fenik (ed.), Leiden 1978.
- FENIK 1978b: *Stylization and Variety*, [w:] *Homer: Tradition and Invention*, Bernard C. Fenik (ed.), Leiden 1978, 68–90.
- FENIK 1986: Fenik Bernard C., *Homer and the Nibelungenlied: Comparative Studies in Epic Style*, Cambridge (Massachusetts) 1986.
- FINKELBERG 1986: Finkelberg Margalit, *Is κλέος ἄφθιτον a Homeric Formula?*, „Classical Quarterly” 36 (1986), 1–5.
- FINKELBERG 1987: Finkelberg Margalit, *The First Song of Demodokus*, „Mnemosyne” 40 (1987), 128–132.
- FINKELBERG 1988: Finkelberg Margalit, *From Ahhiyawa to Ἀχαιοί*, „Glotta” 66 (1988), 127–134.
- FINKELBERG 1989: Finkelberg Margalit, *Formulaic and Nonformulaic Elements in Homer*, „Classical Philology” 84 (1989), 179–187.
- FINKELBERG 1998: Finkelberg Margalit, *The Birth of Literary Fiction in Ancient Greece*, Oxford 1998.
- FINKELBERG 2000: Finkelberg Margalit, *The Cypria, the Iliad, and the Problem of Multiformality in Oral and Written Tradition*, „Classical Philology” 95 (2000), 1–11.
- FINKELBERG 2003: Finkelberg Margalit, *Neanalysis and Oral Tradition in Homeric Studies*, „Oral Tradition” 18 (2003), 68–69.
- FINKELBERG 2004: Finkelberg Margalit, *Oral Theory and the Limits of the Formulaic Diction*, „Oral Tradition” 19 (2004), 236–252.
- FINLEY 1964: Finley Moses I., *The Trojan War*, „The Journal of Hellenic Studies” 84 (1964), 1–9.
- FINNEGAN 1976: Finnegan Ruth, *What Is Oral Literature Anyway? Comments in the Light of Some African and Other Comparative Material*, [w:] *Oral Literature and Formula*, B.A. Stolz, R.S. Shannon (eds.), Ann Arbor (Michigan) 1976, 127–166.

- FINNEGAN 1977: Finnegan Ruth, *Oral Poetry: Its Nature, Significance and Social Context*, Cambridge 1977.
- FISHER 1976: Fisher Nick, *Hybris and Dishonour: 1*, „Greece and Rome” 23 (1976), 177–193.
- FISHER/VAN WEES 1998: Fisher Nick, van Wees Hans (eds.), *Archaic Greece: New Approaches and New Evidence*, London 1998.
- FLOYD 1980: Floyd Edwin D., Kleos apthiton: *An Indo-European Perspective on Early Greek Poetry*, „Glotta” 58 (1980), 136–157.
- FOLEY 1988: Foley John M., *The Theory of Oral Composition: History and Methodology*, Bloomington-Indianapolis 1988.
- FOLEY 1990: Foley John M., *Traditional Oral Epic: The Odyssey, Beowulf, and the Serbo-Croatian Return Song*, Berkeley 1990.
- FOLEY 1991: Foley John M., *Immanent Art: From Structure to Meaning in Traditional Oral Epic*, Bloomington (Indiana) 1991.
- FOLEY 1994: Foley John M., *Sixteen Moments of Silence in Homer*, „Quaderni Urbinati di Cultura Classica” 33 (1994), 7–26.
- FOLEY 1995: Foley John M., *The Singer of Tales in Performance*, Bloomington-Indianapolis 1995.
- FOLEY 1996: Foley John M., *Guslar and Aoidos: Traditional Register in South Slavic and Homeric Epic*, „Transactions of the American Philological Association” 126 (1996), 11–41.
- FOLEY 1997: Foley John M., *Oral Tradition and Its Implications*, [w:] *A New Companion to Homer*, I Morris, B. Powell (eds.), Leiden 1997, 146–173.
- FOLEY 1998: Foley John M., *Individual Poet and Epic Tradition: Homer as Legendary Singer*, „Arethusa” 31 (1998), 149–178.
- FOLEY 1999a: Foley John M., *Homer’s Traditional Art*, University Park (Pennsylvania) 1999.
- FOLEY 1999b: Foley John M., *Epic Cycles and Epic Traditions*, [w:] *Euphrosyne: Studies in Ancient Epic and Its Legacy in Honor of Dimitris N. Maronitis*, J.N. Kazanis, A. Rengakos (eds.), Stuttgart 1999, 99–108.
- FOLEY 2002: Foley John M., *What South Slavic Oral Epic Can — and Cannot — Tell Us about Homer*, [w:] EPEA PTEROENTA. *Beiträge zur Homerforschung*, M. Reichel, A. Rengakos (hrsg.), Stuttgart 2002.
- FOLEY 2004: Foley John M., *Epic as Genre*, [w:] *The Cambridge Companion to Homer*, R. Fowler (ed.), Cambridge 2004, 171–187.
- FOLEY 2005: *A Companion to Ancient Epic*, J.M. Foley (ed.), Malden-Oxford-Carlton 2005.
- FOLEY 2007: Foley John M., „Reading” *Homer through Oral Tradition*, „College Literature” 34 (2007), 1–28.
- FORD 1992: Ford Andrew, *The Poetry of the Past*, Ithaca (New York) 1992.
- FORD 1997: Ford Andrew, *Epic as Genre*, [w:] *A New Companion to Homer*, I. Morris, B. Powell (eds.), Leiden 1997, 396–414.
- FOWLER 2004: *The Cambridge Companion to Homer*, R. Fowler (ed.), Cambridge 2004.
- FRAME 2005: Frame Douglas, *The Myth of Return in Early Greek Epic*, Washington 2005.
- FRANGOULIDIS 1993: Frangoulidis Stavros A., *Polyphemus’ Prayer to Poseidon: Hom. Od. 9, 528–535*, „Quaderni Urbinati di Cultura Classica” N.S. 43 (1993), 45–49.
- FRÄNKEL 1939: Fränkel Hermann, rev. W. Marg, *Der Charakter in der Sprache der frühgriechischen Dichtung (Homer, Semonides, Pindar)*, „American Journal of Philology” 60 (1939), 475–479.
- FRÄNKEL 1960: Fränkel Hermann, *Wege und Formen frühgriechischen Denken*, München 1960.
- FRÄNKEL 1975: Fränkel Hermann, *Early Greek Poetry and Philosophy: A History of Greek Epic, Lyric, and Prose to the Middle of the Fifth Century*, M. Hadas and J. Wills (trans.), Oxford 1975.
- FRAZER 1893: Frazer James G., *The Youth of Achilles*, „The Classical Review” 7 (1893), 292–310.
- FRAZER 1912: Frazer James G., *The Golden Bough. A Study in Magic and Religion*, Part III, *The Dying God*, London 1912.
- FRAZER 1921a: Frazer James G., *Apollodorus: The Library*, vol. I, Cambridge (Massachusetts) 1921.

- FRAZER 1921b: Frazer James G., *Apollodorus: The Library*, vol. II, Cambridge (Massachusetts) 1921.
- FRISK 1960–1970: Frisk Hjalmar, *Griechisches etymologisches Wörterbuch*, Heidelberg 1960–1970.
- GANTZ 1993: Gantz Timothy, *Early Greek Myth: A Guide to Literary and Artistic Sources*, I i II, Baltimore 1993.
- GARNER 1990: Garner Richard, *From Homer to Tragedy: The Art of Allusion in Greek Poetry*, London-New York 1990.
- GARNER 1992: Garner Richard, *Mules, Mysteries, and Song in Pindar's* 6, „Classical Antiquity” 11 (1992), 45–67.
- GEDDES 1984: Geddes A.G., *Who's Who in 'Homeric' Society?*, „Classical Quarterly” 34 (1984), 17–36.
- GENTILI 1990: Gentili Bruno, *Poetry and Its Public in Ancient Greece: From Homer to the Fifth Century*, trans., with an introduction, by Th. Cole, London 1990 (oryg. wł. Roma-Bari 1985).
- GIL 1999: Gil Luis, *Ex Aegypto lux: Il. 22, 25–32*, „Quaderni Urbinati di Cultura Classica” 61 (1999), 35–42.
- GILBERT 1939: Gilbert Pierre J.J., *Homère et l'Égypte*. „Chronique d'Égypte” 14 (1939).
- GIRARD 1994: Girard René, *Sacrum i przemoc*, przeł. Maria i Jacek Plecińscy, Poznań 1994 (oryg. *La violence et la sacre* 1972).
- GLENN 1971: Glenn Justin, *The Polyphemus Folktale and Homer's Kyklopeia*, „Transactions of the American Philological Association” 102 (1971), 133–181.
- GODART/SACCONI 1999: Godart Louis, Sacconi Anna, *La Géographie des États mycéniens*, Académie des Inscriptions et Belles-Lettres. Comptes Rendus des Séances de l'Année, Paris 1999, 527–546.
- GOLDHILL 1988: Goldhill Simon, *Reading Differences: The Odyssey and Juxtaposition*, „Ramus” 17 (1988), 1–30.
- GRAVER 1995: Graver Margaret, *Dog-Helen and Homeric Insult*, „Classical Antiquity” 14 (1995), 41–61.
- GRAZIOSI 2002: Graziosi Barbara, *Inventing Homer: The Early Reception of Epic*, Cambridge 2002.
- GRIFFIN 1977: Griffin Jasper, *The Epic Cycle and the Uniqueness of Homer*, „The Journal of Hellenic Studies” 97 (1977), 39–53, także [w:] *Oxford Readings in Homer's Iliad*, Cairns Douglas L. (ed.), Oxford 2001, 365–384.
- GRIFFIN 1980: Griffin Jasper, *Homer on Life and Death*, Oxford 1980.
- GRIFFIN 1995: Griffin Jasper, *Homer Iliad IX*, Oxford 1995.
- GRIFFIN 1999: Griffin Jasper, *Homer*, przeł. Robert A. Sucharski, Warszawa 1999 (oryg. Oxford 1980).
- GRIFFIN 2004: Griffin Jasper, *The Speeches*, [w:] *The Cambridge Companion to Homer*, R. Fowler (ed.), Cambridge 2004, 156–167.
- GRIFFIN/HAMMOND 1982: Griffin Jasper, Hammond Martin, *Critical Appreciations VI: Homer, Iliad 1.1–52*, „Greece and Rome” 29 (1982), 126–142.
- GRIFFITH 1998: Griffith Drew R., *The Origin of Memnon*, CA 17 (1998), 212–227.
- GRIFFITHS 1985: Griffiths Alan, *Patroklos the Ram*, „Bulletin of the Institute for Classical Studies” 32, 49–50.
- GRIFFITHS 1989: Griffiths Alan, *Patroklos the Ram (again)*, „Bulletin of the Institute for Classical Studies” 36, 139.
- GRINCER 1974: Grincer Pavel A., *Drevneindijskij epos. Genesis i tipologiâ*, Moskva 1974.
- GURNEY 1990: Gurney Oliver R., *The Hittites*, London 1990 (1952<sup>1</sup>).
- GÜTERBOCK 1990: Güterbock Hans G., *Wer war Tawagalawa?*, „Orientalia” 59 (1990), 157–165.
- HAFT 1990: Haft Adele J., „*The City-Sacker Odysseus*” in *Iliad 2 and 10*, „Transactions of the American Philological Association” 120 (1990), 37–56.
- HAFT 1992: Haft Adele J., ta dh nun panta teleitai: *Prophecy and Recollection in the Assemblies of Iliad 2 and Odyssey 2*, „Arethusa” 25 (1992), 223–240.

- HAINSWORTH 1964: Hainsworth John B., *Structure and Content in Epic Formulae: The Question of the Unique Expression*, „Classical Quarterly” 14 (1964), 155–164.
- HAINSWORTH 1968: Hainsworth John B., *The Flexibility of the Homeric Formula*, Oxford 1968.
- HAINSWORTH 1970: Hainsworth John B., *Criticism of an Oral Homer*, „The Journal of Hellenic Studies” 90 (1970), 90–98.
- HAINSWORTH 1978: Hainsworth John B., *Good and Bad Formulae*, [w:] *Homer: Tradition and Invention*, B. Fenik (ed.), Leiden 1978, 41–50.
- HAINSWORTH 1980: Hainsworth John B., rev. Emilio Crespo, *Elementos Antiguos y Modernos en la Prosodia Homérica*, „The Classical Review” 30 (1980), 292.
- HAINSWORTH 1993: Hainsworth John B., *The Iliad: A Commentary*, vol. III: books 9–12, Cambridge 1993.
- HAMPL 1975: Hampl Franz, *Die Ilias ist kein Geschichtsbuch*, [w:] *Geschichte als kritische Wissenschaft*, F. Hampl (hrsg.), vol. 2, Darmstadt 1975, 51–99.
- HANSEN 1972: Hansen William, *The Conference Sequens: Patterned Narration and Narrative Inconsistency in the Odyssey*, Berkeley 1972.
- HANSEN 1983: Hansen William, *Greek Mythology and the Study of the Ancient Greek Oral Story*, „Journal of Folklore Research” 20 (1983), 101–112.
- HANSEN 1990: Hansen William, *Odysseus and the Oar: a Folkloric Approach*, [w:] *Approaches to Greek Myth*, Lowell Edmunds (ed.), Baltimore 1990, 241–272.
- HANSEN 1997: Hansen William, *Homer and the Folktale*, [w:] *A New Companion to Homer*, I. Morris, B. Powell (eds.), Leiden 1997, 442–462.
- HANSEN 2002: Hansen William, *Ariadne’s Thread: A Guide to International Tales Found in Classical Literature*, Ithaca (New York) 2002.
- HARRISON 1922: Harrison Jane E., *Prolegomena to the Study of Greek Religion*, Cambridge 1922.
- HARRISON 1927: Harrison Jane E., *Themis: A Study of the Social Origins of Greek Religion*, Cambridge 1927.
- HATTO/HAINSWORTH 1980: *Traditions of Heroic and Epic Poetry*, vol. I, A.T. Hatto, J.B. Hainsworth (eds.), London 1980.
- HATTO/HAINSWORTH 1989: *Traditions of Heroic and Epic Poetry*, vol. II, A.T. Hatto, J.B. Hainsworth (eds.), London 1989.
- HAVELOCK 1982: Havelock Eric A., *The Literate Revolution in Greece and Its Cultural Consequences*, Princeton (New Jersey) 1982.
- HEIDEN 1997: Heiden Bruce, *The Iliad and Its Context: Introduction*, „Arethusa” 30 (1997), 145–150.
- HEIDEN 2008: Heiden Bruce, *Homer’s Cosmic Fabrication. Choice and Design in the Iliad*, New York 2008.
- HEITSCH 1990: Heitsch Ernst, *Homerische Dreigespanne*, [w:] *Der Übergang von der Mündlichkeit zur Literatur bei den Griechen*, Wolfgang Kullmann, Michael Reichel (hrsg.), „Scripta Oralia” 30, Tübingen 1990, 153–174.
- HEITSCH 2008: Heitsch Ernst, *Neoanalytische Antikritik: Zum Verhältnis „Ilias — Aethiopsis”*, „Rheinisches Museum” 151 (2008), 1–12.
- HELCK 1979: Helck Wolfgang, *Memnon*, Der Kleine Pauly. Vol. 3, 1189–91, Munich 1979.
- HELD 1987: Held George F., *Phoenix, Agamemnon and Achilles: Parables and Paradeigmata*, „Classical Quarterly” 37 (1987), 249–261.
- HENRIKSSON/BLOMBERG 1993: Henriksson Göran, Blomberg Mary, *Archaeoastronomical Light on the Priestly Role of the King in Crete*, „Acta Universitatis Upsaliensis”, 1993.
- HENRIKSSON/BLOMBERG 1996: Henriksson Göran, Blomberg Mary, *Evidence for Minoan Astronomical Observations from the Peak Sanctuaries on Petsophas and Traostalos*, „Opuscula Atheniensa”, vol. XXI, no. 6 (1996).
- HEUBECK 1974: Heubeck Alfred, *Die homerische Frage*, Darmstadt 1974.

- HEUBECK 1978: Heubeck Alfred, *Homeric Studies Today: Results and Prospects*, [w:] *Homer: Tradition and Invention*, Bernard C. Fenik (ed.), Leiden 1978, 1–17.
- HEUBECK 1988: Heubeck Alfred, *General Introduction*, [w:] *A Commentary on Homer's Odyssey*, A. Heubeck, S. West, J.B. Hainsworth (eds.), vol. I, Oxford 1988.
- HEUBECK 1989: Heubeck Alfred, *Books IX–XII*, [w:] *A Commentary on Homer's Odyssey*, A. Heubeck, S. West, and J.B. Hainsworth (eds.), vol. 2, Oxford 1989.
- HEUBECK 1992: Heubeck Alfred, *Books XXIII–XXIV*, [w:] *A Commentary on Homer's Odyssey*, A. Heubeck, S. West, J.B. Hainsworth (eds.), vol. 3, Oxford 1992.
- HINZ 1972: Hinz Walther, *The Lost World of Elam*, J. Barnes (trans.), London 1972.
- HOEKSTRA 1965: Hoekstra Arie, *Homeric Modifications of Formulaic Prototypes*, Amsterdam 1965.
- HOEKSTRA 1981: Hoekstra Arie, *Epic Verse before Homer. Three Studies*, Amsterdam-Oxford-New York 1981.
- HOFFMANN 1848: Hoffmann C.A.J., *Lachmann's betrachtungen über Homers Ilias*, „Philologus” 3 (1848), 193–222.
- HOFMEISTER 1995: Hofmeister Timothy P., „Rest in Violence”: *Composition and Characterization in Iliad 16. 155–277*, „Classical Antiquity” 14 (1995), 289–316.
- HOLMBERG 1998: Holmberg Ingrid E., *The Creation of the Ancient Greek Epic Cycle*, „Oral Tradition” 13 (1998), 456–478.
- HOLMBERG 2003: Holmberg Ingrid E., *Hephaistos and Spiders Webs*, „Phoenix” 57 (2003), 1–17.
- HOLOKA 1979: Holoka James P., *Homer, Oral Poetry Theory, and Comparative Literature: Major Trends and Controversies in Twentieth-Century Criticism*, [w:] *Homer: Tradition und Neuerung*, J. Latacz (ed.), Darmstadt 1979, 458–481.
- HOLOKA 1983: Holoka James P., „Looking Darkly” (ΥΠΙΟΔΡΑ ΙΔΩΝ): *Reflections on Status and Decorum in Homer*, „Transactions of the American Philological Association” 113 (1983), 1–16.
- HOLOKA 2002: Holoka James P., *Homer and Simone Weil: The Iliad sub specie violentiae*, [w:] EPEA PTEROENTA. *Beiträge zur Homerkforschung*, M. Reichel, A. Rengakos (hrsg.), Stuttgart 2002.
- HÖLSCHER 1978: Hölscher Uvo, *The Transformation from Folk-tale to Epic*, [w:] *Homer: Tradition and Invention*, Bernard C. Fenik (ed.), Leiden 1978, 51–67.
- HOUSEHOLDER/NAGY 1972: Householder F., Nagy G., *Greek*, „Current Trends in Linguistics” 9 (1972), 735–816.
- HOWALD 1924: Howald Ernst, *Meleager und Achill*, „Rheinisches Museum” 73 (1924), 402–425.
- HÜSING 1917: Hüsing Georg, *Der elamische Gott Memnon. Orientalistische Studien Fritz Hommel ... gewidmet* = „Vorderasiatische Gesellschaft (Berlin) Mitteilungen” 21, Leipzig 1917.
- HUXLEY 1967: Huxley George L., *A Problem in the Kypria*, „Greek, Roman, and Byzantine Studies” 8 (1967), 25–27.
- HUXLEY 1969: Huxley George L., *Greek Epic Poetry: From Eumelos to Panyassis*, Cambridge (Massachusetts) 1969.
- JACHMANN 1958: Jachmann Günther, *Der homerische Schiffskatalog und die Ilias*, „Wiss. Abh. d. Arbeitsgem. f. Fosch. d. Land. Nordrh.-Westf.” 5 (1958).
- JAHN 1987: Jahn Thomas, *Zum Wortfeld 'Seele-Geist' in der Sprache Homers*, Munich 1987.
- JAMISON 1994: Jamison Stephanie W., *Draupadī on the Walls of Troy: Iliad 3 from an Indic Perspective*, „Classical Antiquity” 13 (1994), 5–16.
- JAMISON 1999: Jamison Stephanie W., *Penelope and the Pigs: Indic Perspectives on the Odyssey*, „Classical Antiquity” 18 (1999), 227–272.
- JANDA 2006: Janda Michael, *Memnon, Eos und die Aithiopen: Zu Herkunft und Transformationen eines Sagenstoffes*, „Gymnasium” 113 (2006), 519–528.
- JANKO 1990: Janko Richard, *Homer, Hesiod and the Hymns: Diachronic Development in Epic Diction*, Cambridge 1990 (1982<sup>1</sup>).
- JANKO 1992: Janko Richard, *The Iliad: A Commentary*, vol. IV: books 13–16, Cambridge 1992.

- JANKO 1998: Janko Richard, *The Homeric Poems as Oral Dictated Texts*, „Classical Quarterly” 48 (1998), 135–167.
- JENKINS 1999: Jenkins T.E., Homēros ekainopoīēsē: *Theseus, Aithra, and Variation in Homeric Myth-Making*, [w:] *Nine Essays on Homer*, Miriam Carlisle, Olga Leraniouk (eds.), Lanham-Boulder-New York-London 1999, 207–226.
- JENSEN 1980: Jensen Minna S., *The Homeric Question ad Oral-Formulaic Theory*, Copenhagen 1980.
- JENSEN 1982: Jensen Minna S., *A.B. Lord's Concept of Transitional Texts in Relation to the Homeric Epics*, 1982, 199–205.
- JENSEN 1999: Jensen Minna S., *Dividing Homer: When and How were the Iliad and the Odyssey Divided into Songs?*, „Symbolae Osloenses” 74 (1999), 5–91.
- JENSEN 2005: Jensen Minna S., *Performance*, [w:] *A Companion to Ancient Epic*, J.M. Foley (ed.), Malden-Oxford-Carlton 2005, 45–54.
- JOHANSEN 1967: Johansen Knud F., *The Iliad in Early Greek Art*, Munksgaard 1967.
- JONES 1988: Jones Peter V., *The κλέος of Telemachus: Odyssey 1.95*, „American Journal of Philology” 109 (1988), 496–506.
- JONES 1995: Jones Peter V., *Poetic Invention: The Fighting around Troy in the First Nine Years of the Trojan War*, [w:] *Homer's World: Fiction, Tradition, Reality*, Ø. Andersen, M. Dickie (eds.), Bergen 1995, 101–111.
- KAHANE 1997: Kahane Ahuvia, *Quantifying Epic*, [w:] *A New Companion to Homer*, I. Morris, B. Powell (eds.), Leiden 1997, 326–342.
- KAKRIDIS 1949: Kakridis Johannes T., *Homeric Researches*, Lund 1949.
- KAKRIDIS 1971: Kakridis Johannes T., *Homer Revisited*, Lund 1971.
- KAKRIDIS 1961: Kakridis Phanis J., *Achilleus Rüstung*, „Hermes” 89 (1961), 288–297.
- KALINKA 1943: Kalinka Ernst, *Agamemnon in der Ilias*, Wien-Leipzig 1943.
- KARKOWSKI 2007: Karkowski Czesław, *Ze wszystkich śmiertelnych najokrutniejsi*. Iliada dziś, Wrocław 2007.
- KATZ 2005: Katz Joshua T., *The Indo-European Context*, [w:] *A Companion to Ancient Epic*, J.M. Foley (ed.), Malden-Oxford-Carlton 2005, 20–30.
- KELLY 2006: Kelly Adrian, *Neoanalysis and the Nestorbedrängnis: A Test Case*, „Hermes” 134 (2006), 1–25.
- KELLY 2007: Kelly Adrian, *A Referential Commentary and Lexicon to Homer, Iliad VIII*, Oxford 2007.
- KENNEDY 1980: Kennedy George A., *Classical Rhetoric and Its Christian and Secular Tradition from Ancient to Modern Times*, London 1980.
- KIM 2000: Kim Jinyo, *The Pity of Achilles: Oral Style and the Unity of the Iliad*, Lanham-Boulder-New York-Oxford 2000.
- KING 1987: King Katherine C., *Achilles. Paradigms of the war hero from Homer to the Middle Ages*, Berkeley 1987.
- KIPARSKY 1976: Kiparsky Paul, *Oral Poetry: Some Linguistic and Typological Considerations*, [w:] *Oral Literature and Formula*, B.A. Stolz, R.S. Shannon (eds.), Ann Arbor (Michigan) 1976.
- KIRK 1962: Kirk Geoffrey S., *The Songs of Homer*, Cambridge 1962.
- KIRK 1964: Kirk Geoffrey S., *The Character of the Tradition*, „The Journal of Hellenic Studies” 84 (1964), 12–17.
- KIRK 1966: Kirk Geoffrey S., *Formular Language and Oral Quality*, „Yale Classical Studies” 20 (1966), 153–174.
- KIRK 1970: Kirk Geoffrey S., *Myth: Its Meaning and Functions in Ancient and Other Cultures*, Cambridge-Berkeley 1970.
- KIRK 1976: Kirk Geoffrey S., *Homer and the Oral Tradition*, Cambridge 1976.
- KIRK 1985: Kirk Geoffrey S., *The Iliad: A Commentary*, vol. I: books 1–4, Cambridge 1985.
- KIRK 1990: Kirk Geoffrey S., *The Iliad: A Commentary*, vol. II: books 5–8, Cambridge 1990.

- KNIGHT 1816: Knight Richardus P., *Prolegomena ad Homerum sive de carminum homericorum origine auctore et aetate itemque de priscae linguae progressu et praecoci maturitate maturitate*, Lipsiae 1816.
- KNOX 1979: Knox Mary, *Polyphemus and His Near-Eastern Relations*, „The Journal of Hellenic Studies” 99 (1979), 164–165.
- KÖHNKEN 1976: Köhnken Adolf, *Die Narbe des Odysseus. Ein Beitrag zur homerisch-epischen Erzähltechnik*, „Antike und Abendland” 22 (1976), 101–114.
- KOPFF 1981: Kopff E. Christian, *Virgil and the Cyclic Epics*, „Aufstieg und Niedergang der römischen Welt” II 31 (1981), 919–947.
- KOPFF 1983: Kopff E. Christian, *The Structure of the Amazonia (Aethiopia)*, [w:] *The Greek Renaissance of the Eight Century B.C.: Tradition and Innovation*, R. Hagg (ed.), Stockholm 1983.
- KOUKLANAKIS 1999: Kouklanakis Andrea, *Thersites, Odysseus, and the Social Order*, [w:] *Nine Essays on Homer*, Miriam Carlisle, Olga Leraniouk (eds.), Lanham-Boulder-New York-London 1999, 35–53.
- KRETSCHMER 1927–1930: Kretschmer Paul, *Kleinasiatische Forschungen*, t. I (1927–1930).
- KRISCHER 1971: Krischer Tilman, *Formale Konventionen der homerischen Epic*, „Zetemata” 56, Munich 1971.
- KULLMANN 1960: Kullmann Wolfgang, *Die Quellen der Ilias (Troischer Sagenkreis)*, „Hermes” Einzelschrift 14, Wiesbaden 1960.
- KULLMANN 1968: Kullmann Wolfgang, *Vergangenheit und Zukunft in der Ilias*, „Poetica” 2, (1968), 15–37.
- KULLMANN 1981: Kullmann Wolfgang, *Zur Methode der Neoanalyse in der Homerforschung*, „Wiener Studien Zeitschrift für Klassische Philologie und Patristik” 15 (1981), 5–42.
- KULLMANN 1984: Kullmann Wolfgang, *Oral Poetry Theory and Neoanalysis in Homeric Research*, „Greek, Roman, and Byzantine Studies” 25 (1984), 307–323.
- KULLMANN 1985: Kullmann Wolfgang, *Gods and Men in the Iliad and the Odyssey*, „Harvard Studies in Classical Philology” 89 (1985), 1–23.
- KULLMANN 1986: Kullmann Wolfgang, *Friedrich Gottlieb Welcker über Homer und den epischen Kyklos*, [w:] *Friedrich Gottlieb Welcker: Werk und Wirkung*, W.M. Calder III, A. Köhnken, W. Kullmann, G. Pflug (eds.), Hermes Einzelschriften 49, Stuttgart 1986, 105–130.
- KULLMANN 1991: Kullmann Wolfgang, *Ergebnisse der motivgeschichtlichen Forschung zu Homer (Neoanalyse)*, [w:] *Zweihundert Jahre Homer-Forschung*, J. Latacz (hrsg.), Stuttgart 1991.
- KULLMANN 2005: Kullmann Wolfgang, *Ilias und Aithiopia*, „Hermes” (2005), 9–28.
- KUMANIECKI/MAŃKOWSKI 1974: Kumaniecki Kazimierz, Mańkowski Jerzy, *Homer*, Warszawa 1974.
- KUMPF 1984: Kumpf M.M., *Four Indices of Homeric Hapax Legomena*, Hildesheim 1984.
- KYRIAKOU 2001: Kyriakou Poulheria, *Warrior Vaunts in the Iliad*, „Rheinisches Museum” 144 (2001), 250–277.
- LANATA 1963: Lanata Guiliana, *Poetica pre-platonica. Testimoniare e frammenti*, Firenze 1963.
- LANG 1983: Lang Mabel L., *Reverberation and Mythology in the Iliad*, [w:] *Approaches to Homer*, C.A. Rubino, C.W. Shelmerdine (eds.), Austin (Texas) 1983, 140–164.
- LATA CZ 1979: Latacz Joachim, *Homer. Tradition und Neuerung*, [w:] *Homer: Tradition und Neuerung*, J. Latacz (ed.), Darmstadt 1979, 1–44.
- LATA CZ 1989: Latacz Joachim, *Homer. Der erste Dichter des Abendlands*, München-Zürich 1989.
- LATA CZ 1995: Latacz Joachim, *Achilleus: Die Wandlung eines europäischen Helden*, Stuttgart-Leipzig 1995.
- LATA CZ 1997: Latacz Joachim, *Epischer Zyklus (ἔπικός κύκλος)*, [w:] *Der Neue Pauly*, H. Cancik, H. Schneider (eds.), vol. 3, cols. 1154–1156, Stuttgart 1997.
- LATA CZ 2004: Latacz Joachim, *Troy and Homer: Towards a Solution of an Old Mystery*, Oxford 2004.

- LATEINER 2004: Lateiner Donald, *The Iliad: An Unpredictable Classic*, [w:] *The Cambridge Companion to Homer*, R. Fowler (ed.), Cambridge 2004, 11–30.
- LATTIMORE 1951: *The Iliad of Homer*, Richmond Lattimore (trans.), Chicago 1951.
- LATTIMORE 1967: *The Odyssey of Homer*, Richmond Lattimore (trans.), New York 1967.
- LATTIMORE 1969: Lattimore Richmond, *Nausikaa's suitors*, *Classical Studies Presented to B.E. Perry* (1969), 88–102.
- LEAF 1900–1902: Leaf Walter, *The Iliad*, vol. I i II, London 1900 i 1902.
- LENGAUER 1999: Lengauer Włodzimierz, *Starożytna Grecja okresu archaicznego i klasycznego*, Warszawa 1999.
- LESKY 1961: Lesky Albin, *Göttliche und menschliche Motivation im homerischen Epos*, „Sitzungsberichte der Heidelberger Akademie der Wissenschaften, philosophische-historische Klasse” 1961.
- LESKY 1963: Lesky Albin, *Geschichte der Griechischen Literatur*, Bern 1963.
- LESKY 1966: Lesky Albin, *Aithiopika*, [w:] A. Lesky, *Gesammelte Schriften*, Bern 1966, 410–421.
- LESKY 1967: Lesky Albin, *Oral Poetry als Voraussetzung der homerischen Epen*, [w:] A. Lesky, *Homeros*, Sonderausgabe der Paulyschen Realencyclopädie der Klassischen Altertumswissenschaft, Supplement-Band IX, Stuttgart 1967, 7–18.
- LEVY 1953: Levy Gertrude R., *The Sword from the Rock. An Investigation into Origins of Epic Literature*, London-New York 1953.
- LIAPIS 2006: Liapis Vayos, *Intertextuality as Irony: Heracles in Epic and in Sophocles*, „Greece and Rome” 53 (2006), 48–59.
- LINCOLN 1975: Lincoln Bruce, *Homeric λύσσα: Wolfish Rage*, „Indogermanische Forschungen” 80 (1975), 98–105.
- LOHMANN 1970: Lohmann Dieter, *Die Komposition der Reden in der Ilias*, „Untersuchungen zur Antiken Literatur und Geschichte” 6, Berlin 1970.
- LORD 1936: Lord Albert B., *Homer and Huso I: The Singer's Rests in Greek and Southslavic Heroic Song*, „Transactions of the American Philological Association” 67 (1936), 106–113.
- LORD 1938: Lord Albert B., *Homer and Huso II: Narrative Inconsistencies in Homer and Oral Poetry*, „Transactions of the American Philological Association” 69 (1938), 439–445.
- LORD 1951: Lord Albert B., *Composition by Theme in Homer and Southslavic Epos*, „Transactions of the American Philological Association” 82 (1951), 71–80.
- LORD 1953: Lord Albert B., *Homer's Originality: Oral Dictated Texts*, „Transactions of the American Philological Association” 84 (1953), 124–134.
- LORD 1960: Lord Albert B., *The Singer of Tales*, Cambridge (Massachusetts) 1960. [*Pieśniarz i jego opowieść*, P. Majewski (przeł.), Warszawa 2010].
- LORD 1962: Lord Albert B., *Homer and Other Epic Poetry*, [w:] *A Companion to Homer*, A.J.B. Wace, F.H. Stubbings (eds.), London 1962.
- LORD 1968: Lord Albert B., *Homer as an Oral Poet*, „Harvard Studies in Classical Philology” 72 (1968), 1–46.
- LORD 1974: Lord Albert B., Trans., *The Wedding of Smailagić Meho, by Avdo Medjedović. Serbo-Croatian Heroic Songs*, vol. 3, Cambridge (Massachusetts) 1974.
- LORD 1978: Lord Albert B., *The Ancient Greek Heritage in Modern Balkan Epic*, „Slavjanske kul'tury i Balkany” [Sofia] 2 (1978), 337–355.
- LORD 1981: Lord Albert B., *Memory, Fixity, and Genre in Oral Traditional Poetries*, [w:] *Oral Traditional Literature: A Festschrift for Albert Bates Lord*, John M. Foley (ed.), „Slavica” 1981, Columbus (Ohio), 451–461.
- LORD 1986: Lord Albert B., *Preface*, [w:] *Oral Tradition and Literacy: Changing Visions of the World*, Richard A. Whitaker, Edgard R. Sienaert (eds.), „South Africa: University of Natal Oral Documentation and Research Centre”, Natal 1986, ix–xii.
- LORD 1991: Lord Albert B., *Epic Singers and Oral Tradition*, Ithaca (NY) 1991.
- LORD 1995: Lord Albert B., *The Singer Resumes the Tale*, M.L. Lord (ed.), Ithaca (NY) 1995.



- LOUDEN 1999: Louden Bruce, *The Odyssey: Structure, Narration and Meaning*, Baltimore 1999.
- LOWENSTAM 1981: Lowenstam Steven, *The Death of Patroklos: A Study in Typology*, „Beiträge zur Klassischen Philologie” 133, Königstein 1981.
- LOWENSTAM 1997: Lowenstam Steven, *Talking Vases: The Relationship between the Homeric Poems and Archaic Representations of Epic Myth*, „Transactions of the American Philological Association” 127, 21–76.
- LUCE 1975: Luce John V., *Homer and the Heroic Age*, London 1975.
- LUCE 2003: Luce John V., *The Case for Historical Significance in Homer's Landmarks at Troia*, [w:] *Troia and the Troad: Scientific Approaches*, G.A. Wagner, E. Pernicka, H.P. Uerpmann (eds.), Berlin 2003, 9–30.
- MACDOWELL 1976: MacDowell Douglas, *'Hybris' in Athens*, „Greece and Rome” 23 (1976), 14–31.
- MACKIE 1996: Mackie Hilary S., *Talking Trojan. Speech and Community in the Iliad*, Lanham-Boulder-New York-London 1996.
- MACKIE 1997: Mackie Hilary S., *Achilles' Teachers: Chiron and Phoenix in the Iliad*, „Greece and Rome” 44 (1997), 1–10.
- MACLACHLAN 1992: MacLachlan Bonnie, *Feasting with Ethiopians: Life on the Fringe*, „Quaderni Urbinati di Cultura Classica” 40 (1992), 15–33.
- MACLEOD 1983: Macleod Colin, *Homer on Poetry and the Poetry of Homer*, [w:] *Collected Essays*, O. Taplin (ed.), Oxford 1983, 1–15.
- MAIULLARI 2003: Maiullari Franco, *La mosca, un parodistico simbolo del doppio in Omero (ovvero, la mosca e Tersite)*, „Quaderni Urbinati di Cultura Classica” N.S. 74 (2003), 33–68.
- MARG 1956: Marg Walter, *Das erste Lied des Demodokos*, [w:] *Navicula Chiloniensis. Studia philologa Felici Jacoby... oblata*, Leiden 1956, 16–29.
- MARKS 2002: Marks Jim, *The Junction between the Kypria and the Iliad*, „Phoenix” 56 (2002), 1–24.
- MARKS 2003: Marks Jim, *Alternative Odysseys: the Case of Thoas and Odysseus*, „Transactions of the American Philological Association” 133 (2003), 209–226.
- MARKS 2005: Marks Jim, *The Ongoing Neikos: Thersites, Odysseus, and Achilleus*, „American Journal of Philology” 126 (2005), 1–31.
- MARQUARDT 1992: Marquardt Patricia A., *Clytemnestra: A Felicitous Spelling in the Odyssey*, „Arethusa” 25 (1992), 241–254.
- MARTIN 1989: Martin Richard P., *The Language of Heroes. Speech and Performance in the Iliad*, Ithaca-London 1989.
- MARTIN 1993: Martin Richard P., *Telemachus and the Last Hero Song*, „Colby Quarterly” 29 (1993), 222–240.
- MARTIN 1997: Martin Richard P., *Similes and Performance*, [w:] *Written Voices, Spoken Signs: Performance, Tradition, and the Epic Text*, E. Bakker, A. Kahane (eds.), Cambridge (Massachusetts) 1997, 138–166.
- MARTIN 2005: Martin Richard P., *Epic as Genre*, [w:] *A Companion to Ancient Epic*, J.M. Foley (ed.), Malden-Oxford-Carlton 2005, 9–19.
- MAYER 1996: Mayer Kenneth, *Helen and the DIOS BOULH*, „American Journal of Philology” 117 (1996), 1–15.
- MEHMEL 1954: Mehmel Friedrich, *Homer und die Griechen*, „Antike und Abendland” 4 (1954), 16–41.
- MEISTER 1921: Meister Karl, *Homerische Kunstsprache*, Leipzig 1921.
- MERRY/RIDDEL 1886: Merry William W., Riddell James, *Homer's Odyssey Books I–XII*, Oxford 1886.
- MEULI 1935: Meuli Karl, *Scythica*, „Hermes” 70 (1935), 121–176.
- MIELETINSKI 2009: Mielecinski Eleazar, *Pochodzenie eposu bohaterskiego. Wczesne formy i archaiczne zabytki*, przeł. P. Rojek, Kraków 2009 (oryg. 1963).

- MILLER 1985: Miller Andrew M., *From Delos to Delphi. A Literary Study of the Homeric Hymn to Apollo*, Leiden 1985.
- MILLER 2000: Miller Dean A., *The Epic Hero*, Baltimore (Maryland) 2000.
- MINCHIN 1986: Minchin Elizabeth, *The Interpretation of a Theme in Oral Epic: 'Iliad' 24.559-70*, „Greece and Rome” 33 (1986), 11–19.
- MINCHIN 2001: Minchin Elizabeth, *Homer and the Resources of Memory. Some Applications of Cognitive Theory to the Iliad and the Odyssey*, Oxford 2001.
- MINTON 1960: Minton William W., *Homer's Invocations of the Muses: Traditional Patterns*, „Transactions of the American Philological Association” 91 (1960), 292–309.
- MINTON 1965: Minton William W., *The Fallacy of the Structural Formula*, „Transactions of the American Philological Association” 96 (1965), 241–253.
- MONDI 1990: Mondy Robert, *Greek Mythic Thought in the Light of the Near East*, [w:] *Approaches to Greek Myth*, L. Edmunds (ed.), Baltimore 1990, 142–198.
- MONRO 1884: Monro David B., *The Poems of the Epic Cycle*, „The Journal of Hellenic Studies” 5 (1884), 1–41.
- MOORE 1982: Moore M.B., *The Death of Pedasos*, „American Journal of Archaeology” 86 (1982), 578–581.
- MORRIS 1986: Morris Ian, *The Use and Abuse of Homer*, „Classical Antiquity” 5 (1986), 81–138, także [w:] Cairns Douglas L., *Oxford Readings in Homer's Iliad*, Oxford 2001, 57–91.
- MORRIS 1997: Morris Ian, *Homer and the Iron Age*, [w:] *A New Companion to Homer*, I. Morris, B. Powell (eds.), Leiden 1997, 535–559.
- MORRIS/POWELL 1997: *A New Companion to Homer*, I. Morris, B. Powell (eds.), Leiden 1997.
- MORRIS S. 1989: Morris Sarah P., *A Tale of Two Cities: The Miniature Frescoes from Thera and the Origins of Greek Poetry*, „American Journal of Archaeology” 93 (1989), 511–535.
- MORRIS S. 1995: Morris Sarah P., *The Sacrifice of Astyanax: Near Eastern Contributions to the Siege of Troy*, [w:] *The Ages of Homer*, J. Carter, S. Morris (eds.), Austin (Texas) 1995, 221–246.
- MORRIS S. 1997: Morris Sarah P., *Homer and the Near East*, [w:] *A New Companion to Homer*, I. Morris, B. Powell (eds.), Leiden 1997, 599–623.
- MORRISON 1992a: Morrison James V., *Alternatives to the Epic Tradition: Homer's Challenges in the Iliad*, „Transactions of the American Philological Association” 122 (1992), 61–71.
- MORRISON 1992b: Morrison James V., *Homeric Misdirection: False Predictions in the Iliad*, Ann Arbor 1992.
- MÜHLESTEIN 1972: Mühlestein H., *Euphorbos und der Tod Patroklos*, „Studi micenei ed egeo-anatolici” 15 (1972), 79–90.
- MUELLER 1984: Mueller Martin, *The Iliad*, London 1984.
- MUELLNER 1996: Muellner Leonard C., *The Anger of Achilles: Mēnis in Early Greek Epic*, Ithaca (New York) 1996.
- MÜLDER 1910: Mülder Dietrich, *Die Ilias und ihre Quellen*, Berlin 1910.
- MURNAGHAN 1997: Murnaghan Sheila, *Equal Honor and Future Glory: The Plan of Zeus in the Iliad*, [w:] *Classical Closure*, D.H. Roberts, F.M. Dunn, F. Fowler (eds.), Princeton (New Jersey) 1997, 23–42.
- MURRAY 1907: Murray Gilbert, *The Rise of the Greek Epic*, Oxford 1907.
- MUSURILLO 1961: Musurillo Herbert S.J., *Symbol and Myth in Ancient Poetry*, Westport (Connecticut) 1961.
- NAGLER 1974: Nagler Michael N., *Spontaneity and Tradition: A Study in the Oral Art of Homer*, Berkeley 1974.
- NAGLER 1988: Nagler Michael N., *Toward a Semantics of Ancient Conflict: Eris in the Iliad*, „Classical World” 82 (1988), 81–90.
- NAGY 1973: Nagy Gregory, *Phaeton, Sappho's Phaon, and the White Rock of Leukas*, „Harvard Studies in Classical Philology” 77 (1973), 137–178.

- NAGY 1974: Nagy Gregory, *Comparative Studies in Greek and Indic Meter*, Cambridge (Massachusetts) 1974.
- NAGY 1976: Nagy Gregory, *Formula and Meter*, [w:] *Oral Literature and the Formula*, B. Stolz, R. Shannon (eds.), Ann Arbor (Michigan) 1976, 239–260.
- NAGY 1986: Nagy Gregory, *Ancient Greek Epic and Praise Poetry: Some Typological Considerations*, [w:] *Oral Tradition in Literature: Interpretation in Context*, Columbia (Missouri) 1986.
- NAGY 1989: Nagy Gregory, *Early Greek Views of Poets and Poetry*, [w:] *The Cambridge History of Literary Criticism*, vol. I, *Classical Criticism*, G. Kennedy (ed.), Cambridge 1989, 1–77.
- NAGY 1990a: Nagy Gregory, *Greek Mythology and Poetics*, Ithaca (New York) 1990.
- NAGY 1990b: Nagy Gregory, *Pindar's Homer*, Baltimore 1990.
- NAGY 1992: Nagy Gregory, *Homeric Questions*, „Transactions of the American Philological Association” 122 (1992), 17–60.
- NAGY 1996a: Nagy Gregory, *Poetry as Performance: Homer and Beyond*, Cambridge 1996.
- NAGY 1996b: Nagy Gregory, *Homeric Questions*, Austin (Texas) 1996.
- NAGY 1999: Nagy Gregory, *The Best of the Achaeans: Concepts of the Hero in Archaic Greek Poetry*, revised edition, Baltimore-London 1999 (1979<sup>1</sup>).
- NAGY 2001: Nagy Gregory, *Homeric Poetry and Problems of Multiformity: The “Panathenaic Bottle-neck”*, „Classical Philology” 96 (2001), 109–119.
- NAGY 2002: Nagy Gregory, *The Language of Heroes as Mantic Poetry: Hypokrisis in Homer*, [w:] EPEA PTEROENTA. *Beiträge zur Homerforschung*, M. Reichel, A. Rengakos (hrsg.), Stuttgart 2002.
- NAGY 2003a: Nagy Gregory, *Homeric Responses*, Austin (Texas) 2003.
- NAGY 2003b: Nagy Gregory, *Oral Poetics and Homeric Poetry*, „Oral Tradition” 18 (2003), 73–75.
- NAGY 2004: Nagy Gregory, *Homer's Text and Language*, Urbana-Chicago 2004.
- NAGY 2005: Nagy Gregory, *The Epic Hero*, [w:] *A Companion to Ancient Epic*, J.M. Foley (ed.), Malden-Oxford-Carlton 2005, 71–89.
- NAGY 2010: Nagy Gregory, *Homer the Preclassic*, Berkeley-Los Angeles 2011.
- NAKASSIS 2004: Nakassis Dimitri, *Germination at the Horizons: East and West in the Mythical Geography of Archaic Greek Epic*, „Transactions of the American Philological Association” 134 (2004), 215–233.
- NEWTON 1984: Newton Rick M., *The Rebirth of Odysseus*, „Greek, Roman, and Byzantine Studies” 25 (1984), 5–20.
- NICKEL 1997: Nickel Roberto, *Paris in the Epic Tradition: A Study in Homeric Techniques of Characterization*, Ph.D. Dissertation, University of Toronto 1997.
- NICKEL 2002: Nickel Roberto, *Euphorbus and the Death of Achilles*, „Phoenix” 56 (2002), 215–233.
- NICKEL 2003: Nickel Roberto, *The Wrath of Demeter: Story-Pattern in Hymn to Demeter*, „Quaderni Urbinati di Cultura Classica” 73 (2003), 59–82.
- NIMIS 1986: Nimis Steve, *The Language of Achilles: Construction vs. Representation*, „Classical World” 79 (1986), 217–225.
- NOTOPOULOS 1949: Notopoulos James A., *Parataxis in Homer*, „Transactions of the American Philological Association” 80 (1949), 1–23.
- NOTOPOULOS 1950: Notopoulos James A., *The Generic and Oral Composition in Homer*, „Transactions of the American Philological Association” 81 (1950), 28–36.
- NOTOPOULOS 1951: Notopoulos James A., *Continuity and Interconnection in Homeric Oral Composition*, „Transactions of the American Philological Association” 82 (1951), 81–101.
- NOTOPOULOS 1952: Notopoulos James A., *Homer and the Cretan Heroic Poetry: A Study in Comparative Oral Poetry*, „American Journal of Philology” 73 (1952), 225–250.
- NOTOPOULOS 1957: Notopoulos James A., *Homer and Geometric Art: A Comparative Study in the Formulaic Technic of Composition*, „Athena” 61 (1957), 65–93.
- NOTOPOULOS 1962: Notopoulos James A., *The Homeric Hymns as Oral Poetry: The Study of the Post-Homeric Oral Tradition*, „American Journal of Philology” 83 (1962), 337–368.

- NOTOPOULOS 1964: Notopoulos James A., *Studies in Early Greek Oral Poetry*, „Harvard Studies in Classical Philology” 68 (1964), 1–77.
- OINAS 1978: *Heroic Epic and Saga*, Oinas F. (ed.), Bloomington (Indiana) 1978.
- OLSON 1990: Olson S. Douglas, *The Stories of Agamemnon in Homer’s Odyssey*, „Transactions of the American Philological Association” 120 (1990), 57–71.
- ONG 2011: Ong Walter Jackson, *Oralność i piśmienność. Słowo poddane technologii*, tłum., wstęp i redakcja naukowa Józef Japola, Warszawa 2011 (oryg. 1982).
- OPIE 1974: Opie I: Ovenden Michael William, *The Origin of the Constellations*, „Philosophical Journal” 3 (1965), 1–18.
- O’SULLIVAN 1981: O’Sullivan James, *The Sign of the Bed: Odyssey 23.173ff.*, „Greek, Roman, and Byzantine Studies” 25 (1981), 21–25.
- PAGE 1955: Page Denys L., *Sappho & Alcaeus*, Oxford 1955.
- PAGE 1959: Page Denys L., *History and the Homeric Iliad*, „Sather Classical Lectures” 31, Berkeley 1959.
- PAGE 1964: Page Denys L., *Homer and the Trojan War*, „Journal of Hellenic Studies” 84 (1964), 17–20.
- PAGE 1973: Page Denys L., *Folktales in Homer’s Odyssey*, Cambridge (Massachusetts) 1973.
- PAGLIARO 1953: Pagliaro Antonino, *Saggi di critica semantica*, D’Anna 1953.
- PAIPETIS/KOSTOPOULOS 2008: Paipetis S.A., Kostopoulos V., *Defensive Weapons in Homer*, [w:] *Science and Technology in Homeric Epics*, S.A. Paipetis (ed.), „Springer” 2008, 181–204.
- PARRY 1956a: Parry Adam, *The Language of Achilles*, „Transactions of the American Philological Association” 87 (1956), 1–7.
- PARRY 1956b: Parry Adam, *Language and Characterization in Homer*, „Harvard Studies in Classical Philology” 76 (1972), 1–22.
- PARRY 1966: Parry Adam, *Have we Homer’s Iliad?*, „Yale Classical Studies” 20 (1966), 175–216.
- PARRY 1971: *The Making of Homeric Verse: The Collected Papers of Milman Parry*, A. Parry (ed.), Oxford 1971.
- PATON 1912: Paton William R., *The Armour of Achilles*, „The Classical Review” 26 (1912), 1–4.
- PATZEK 1992: Patzek Barbara, *Homer und Mykene: Mündliche Dichtung und Geschichtsschreibung*, Munich 1992.
- PATZEK 1996: Patzek Barbara, *Homer und der Orient*, [w:] *Vom Halys zum Euftrat: Thomas Beran zu Ehren*, U. Magen, M. Rashad (hrsg.), Münster 1996, 215–225.
- PATZER 1972: Patzer Harald, *Dichterische Kunst und poetisches Handwerk im homerischen Epos*, Wiesbaden 1972.
- PATZER 1990: Patzer Harald, *Gleichzeitige Ereignisse im homerischen Epos*, „Hermeneumata” (1990), 153–172.
- PAVESE 1998: Pavese Carlo O., *The Rhapsodic Epic Poems as Oral and Independent Poems*, „Harvard Studies in Classical Philology” 98 (1998), 63–90.
- PENGLASE 1994: Penglase Charles, *Greek Myths and Mesopotamia: Parallels and Influence in the Homeric Hymns and Hesiod*, London-New York 1994.
- PERADOTTO 1997: Peradotto John, *Modern Theoretical Approaches to Homer*, [w:] *A New Companion to Homer*, I. Morris, B. Powell (eds.), Leiden 1997, 380–395.
- PESTALOZZI 1945: Pestalozzi H., *Die Achilleis als Quelle der Ilias*, Zürich 1945.
- PETERSMANN 1981: Petersmann Hubert, *Homer und das Märchen*, „Wiener Studien Zeitschrift für Klassische Philologie und Patristik” 15 (1981), 43–68.
- PETROPOULOU 1988: Petropoulou Angeliki, *The Interment of Patroklos*, „American Journal of Philology” 109 (1988), 482–495.
- PETROSYAN 2002: Petrosyan A.Y., *The Indo-European and Ancient Near Eastern Sources of the Armenian Epic: Myth and History*, Washington (District of Columbia) 2002.
- PINNEY 1983: Pinney Gloria F., *Achilles Lord of Scythia*, [w:] *Ancient Greek Art and Iconography*, W.G. Moon (ed.), Madison (Wisconsin) 1983, 127–146.

- PIZZOCARO 1999: Pizzorcaro Massimo, *Il canto nuovo di Femio. Le origini dell' epos storico*, „Quaderni Urbinati di Cultura Classica” N.S. 61 (1999), 7–33.
- PODBIELSKI 2005: Podbielski Henryk, *Homer*, [w:] *Literatura Grecji Starożytnej*, t. I: *Epika — Liryka — Dramat*, H. Podbielski (red.), Lublin 2005.
- POPE 1985: Pope M., *A Nonce-Word in the Iliad*, „Classical Quarterly” 35 (1985), 1–8.
- POPKO 1971: Popko Maciej, *Orientalna geneza Teogonii*, „Meander” 26 (1971), 463–473.
- POPKO 1991: Popko Maciej, *Kult świętego runa w hetyckiej Anatolii*, „Meander” 3 (1991), 225–230.
- PÖTSCHER 1961: Pötscher Walter, *Hera und Heros*, „Rheinisches Museum” 104 (1961), 302–355.
- PROPP 1955: Propp Wladimir, *Russkij geroičeskij epos*, Leningrad 1955.
- PROPP 1976: Propp Wladimir, *Morfologia bajki*, Wiesława Wojtyga-Zagórska (przeł.), Warszawa 1976 (oryg. 1928).
- PROPP 2003: Propp Wladimir, *Historyczne korzenie bajki magicznej*, Jacek Chmielewski (przeł.), Warszawa 2003.
- PROPP 2011: Propp Wladimir, *Morfologia bajki magicznej*, Paweł Rojek (przeł.), Kraków 2011.
- PUCCI 1987: Pucci Pietro, *Odyseus Polutropos: Intertextual Readings in the Odyssey and the Iliad*, Ithaca (New York) 1987.
- PUELMA 1972: Puelma Mario, *Sänger und König. Zum Verständnis von Hesiods Tierfabel*, „Museum Helveticum” 29, 86–109.
- PULLEYN 2000: Pulleyn Simon, *Homer: Iliad Book One, ed. with an Introduction, Translation, and Commentary*, Oxford 2000.
- RAAFLAUB 1997: Raaflaub Kurt A., *Homeric Society*, [w:] *A New Companion to Homer*, I. Morris, B. Powell (eds.), Leiden 1997, 624–648.
- RAAFLAUB 2005: Raaflaub Kurt A., *Epic and History*, [w:] *A Companion to Ancient Epic*, J.M. Foley (ed.), Malden-Oxford-Carlton 2005, 55–70.
- RABEL 1988: Rabel Robert J., *Chryses and the Opening of the Iliad*, „American Journal of Philology” 109 (1988), 473–481.
- RABEL 1990a: Rabel Robert J., *Apollo as a Model for Achilles in the Iliad*, „American Journal of Philology” 111 (1990), 429–440.
- RABEL 1990b: Rabel Robert J., *Hippothous and the Death of Achilles*, „The Classical Journal” 86 (1990–1991), 126–130.
- RABEL 1991: Rabel Robert J., *The Theme of Need in Iliad 9–11*, „Phoenix” 45 (1991), 283–295.
- RACE 1993: Race William H., *First Appearances in the Odyssey*, „Transactions of the American Philological Association” 123 (1993), 79–107.
- REDFIELD 1979: Redfield James, *The Proem of the Iliad: Homer's Art*, „Classical Philology” 74 (1979), 95–110.
- REDFIELD 1994: Redfield James, *Nature and Culture in the Iliad: The Tragedy of Hector*, Chicago 1994 (1975<sup>1</sup>).
- REEVE: Reeve M.D., *The Language of Achilles*, „Classical Quarterly” 23 (1973), 193–195.
- REICHEL 1990: Reichel Michael, *Retardationstechniken in der Ilias*, [w:] *Der Übergang von der Mündlichkeit zur Literatur bei den Griechen*, Wolfgang Kullmann, Michael Reichel (hrg.), „Scripta Oralia” 30, Tübingen 1990.
- REINHARDT 1938: Reinhardt Karl, *Das Parisurteil*, Frankfurt a. M. 1938.
- REINHARDT 1961: Reinhardt Karl, *Die Ilias und ihr Dichter*, Göttingen 1961.
- RENEHAN 1987: Renihan Robert, *The Heldenod in Homer: One Heroic Ideal*, „Classical Philology” 82 (1987), 99–116.
- RENGAKOS 1999: Rengakos Antonios, *Spannungsstrategien in den homerischen Epen*, Euphrosyne, *Studies in Ancient Epic and Its Legacy in Honor of Dimitris N. Marnitis*, John N. Kazazis, Antonios Rengakos (eds.), Stuttgart 1999, 309–338.

- RENGAKOS 2002: Rengakos Antonios, *Narrativität, Intertextualität, Selbstreferentialität. Die neue Deutung der Odyssee*, [w:] EPEA PTEROENTA. *Beiträge zur Homerforschung*, M. Reichel, A. Rengakos (hrsg.), Stuttgart 2002.
- REYNOLDS 1995: Reynolds Dwight F., *Heroic Poets, Poetic Heroes. The Ethnography of Performance in an Arabic Oral Tradition*, Ithaca (New York) 1995.
- RICHARDSON 1987: Richardson Nicholas J., *The Individuality of Homer's Language*, [w:] *Homer: Beyond Oral Poetry. Recent Trends in Homeric Interpretation*, J.M. Bremer, I.J.F. de Jong, J. Kalff (eds.), Amsterdam 1987.
- RICHARDSON 1993: Richardson Nicholas J., *The Iliad: A Commentary*, vol. VI: *books 21–24*, Cambridge 1993.
- RICHARDSON 1990: Richardson Scott, *The Homeric Narrator*, Nashville (Tennessee) 1990.
- ROBBINS 1993: Robbins Emmet, *The Education of Achilles*, „Quaderni Urbinati di Cultura Classica” 45 (1993), 7–20.
- ROBERT 1923: Robert Carl, *Die Griechische Heldensage, Drittes Buch: Die Grossen Heldenepen, 2. Abteilung, Erste Hälfte: Der Troische Kreis bis zu Illions Zerstörung*, Berlin 1923.
- ROBERTSON 1970: Robertson Martin, *Laomedon's Corpse, Laomedon's Tomb*, „Greek, Roman, and Byzantine Studies” 11 (1970), 23–26.
- ROBERTSON 1990: Robertson Martin, *Troilos and Polyxene. Notes on a Changing Legend*, [w:] *EUMOUSIA*, J.-P. Desœudres (ed.), Sydney 1990, 63–70.
- ROBERTSON 1992: Robertson Noel, *Festivals and Legends. The Formation of Greek Cities in the Light of Public Ritual*, Toronto 1992.
- ROHDE 1903: Rohde Erwin, *Psyche. Seelencult und Unsterblichkeitsglaube der Griechen*, Tübingen und Leipzig 1903<sup>3</sup> (wydanie pierwsze 1890–1894).
- ROISMAN 1990: Roisman Hanna M., *Kerdion in the Iliad: Profit and Trickiness*, „Transactions of the American Philological Association” 120 (1990), 23–35.
- ROISMAN 2005: Roisman Hanna M., *Nestor the Good Counsellor*, „Classical Quarterly” 55 (2005), 17–38.
- ROISMAN 2006: Roisman Hanna M., *Helen in the Iliad; Causa Belli and Victim of War: From Silent Weaver to Public Speaker*, „American Journal of Philology” 127 (2006), 1–36.
- ROISMAN 2007: Roisman Hanna M., *Right Rhetoric in Homer*, [w:] *A Companion to Greek Rhetoric*, I. Worthington (ed.), Blackwell 2007, 429–445.
- ROMM 1992: Romm James S., *The Edges of the Earth in Ancient Thought*, Princeton (New Jersey) 1992.
- ROSE/ROBERTSON 1970: Rose H.J., Robertson C.M., *Achilles*, [w:] *The Oxford Classical Dictionary*, Oxford-New York 1970<sup>2</sup>.
- ROSNER 1976: Rosner Judith A., *The Speech of Phoenix: Iliad 9.434-605*, „Phoenix” 30 (1976), 314–327.
- RUIJGH 1985: Ruijgh Cornelis J., *Le mycénien et Homère*, [w:] *Linear B: A 1984 Survey*, A. Morpurgo-Davies, Y. Duhoux (eds.), Louvain-la-Neuve 1985, 143–190.
- RUIJGH 1995: Ruijgh Cornelis J., *D'Homère aux origines proto-mycéniennes de la tradition épique. Analyse dialectologique du langage homérique, avec un excursus sur la création de l'alphabet grec*, [w:] *Homeric Questions*, J.P. Crielaard (ed.), Amsterdam 1995, 1–96.
- RUSSO 1966: Russo Joseph, *The Structural Formula in Homeric Verse*, „Yale Classical Studies” 20 (1966), 219–240.
- RUSSO 1967: Russo Joseph, rev. A. Hoekstra, *Homeric Modifications of Formulaic Prototypes*, „American Journal of Philology” 88 (1967), 340–346.
- RUSSO 1968: Russo Joseph, *Homer against His Tradition*, „Arion” 7 (1968), 275–295.
- RUSSO 1976: Russo Joseph, *Is „Oral” or „Aural” Composition the Cause of Homer's Formulaic Style?*, [w:] *Oral Literature and Formula*, B.A. Stolz, R.S. Shannon (eds.), Ann Arbor (Michigan) 1976.

- RUSSO 1997: Russo Joseph, *The Formula*, [w:] *A New Companion to Homer*, I. Morris, B. Powell (eds.), Leiden 1997, 238–260.
- RUTHERFORD 1982: Rutherford Richard B., *Tragic Form and Feeling in the Iliad*, „The Journal of Hellenic Studies” 102 (1982), 145–160, także [w:] *Oxford Readings in Homer’s Iliad*, Cairns Douglas L. (ed.), Oxford 2001, 260–293.
- RUTHERFORD 1991–1993: Rutherford Richard B., *From the Iliad to the Odyssey*, „Bulletin of the Institute for Classical Studies” 38 (1991–1993), 1–15, także [w:] *Oxford Readings in Homer’s Iliad*, Cairns Douglas L. (ed.), Oxford 2001, 117–146.
- RZACH 1922: Rzach A., *Kyklos*, [w:] *Real Encyclopädie*, vol. 11. 2, cols. 2347–2435, Stuttgart 1922.
- SACHSE 2004: Sachse Joanna, *Samochwalstwo i obelgi na polu bitwy w Mahabharacie*, „Classica Wratislaviensia” 24 (2004), 218–222.
- SACHSE 2005: Sachse Joanna, *Szkice o Mahabharacie: historia pewnych kolczyków*, „Classica Wratislaviensia” 26 (2005), 246–249.
- SALE 1964: Sale William M., *Achilles and Heroic Values*, „Arion” 3 (1964), 86–100.
- SALE 1987: Sale William M., *The Formularity of the Place Phrases of the Iliad*, „Transactions of the American Philological Association” 117 (1987), 21–50.
- SALE 1989: Sale William M., *The Trojans, Statistics, and Milman Parry*, „Greek, Roman, and Byzantine Studies” 30 (1989), 341–410.
- SALE 1993a: Sale William M., *Homer and Roland: The Shared Formular Technique, Part I*, „Oral Tradition” 8 (1993), 87–142.
- SALE 1993b: Sale William M., *Homer and Roland: The Shared Formular Technique, Part II*, „Oral Tradition” 8 (1993), 381–412.
- SAMMONS 2008: Sammons Benjamin, *Gift, List & Story in Iliad 9. 115–61*, „The Classical Journal” 103 (2008), 353–379.
- SCAIFE 1995: Scaife Allen Ross, *The Kypria and Its Early Reception*, „Classical Antiquity” 14 (1995), 164–197.
- SCHADEWALDT 1935: Schadewaldt Wolfgang, *Homerische Szenen I: Hektor und Andromache*, „Antike und Abendland” 11 (1935), 149–170.
- SCHADEWALDT 1936: Schadewaldt Wolfgang, *Homerische Szenen: Die Entscheidung des Achilleus*, „Antike und Abendland” 12 (1936), 173–201.
- SCHADEWALDT 1938: Schadewaldt Wolfgang, *Iliasstudien*, Leipzig 1938.
- SCHADEWALDT 1951: Schadewaldt Wolfgang, *Von Homers Welt und Werk. Aufsätze und Auslegungen zur Homerischen Frage*, Stuttgart 1951.
- SCHEIN 1980: Schein Seth L., *On Achilles’ Speech to Odysseus*, *Iliad 9.308-429*, „Eranos” 78 (1980), 125–131.
- SCHEIN 1984: Schein Seth L., *The Mortal Hero: An Introduction to Homer’s Iliad*, Berkeley 1984.
- SCHEIN 1997: Schein Seth L., *The Iliad: Structure and Interpretation*, [w:] *A New Companion to Homer*, I. Morris, B. Powell (eds.), Leiden 1997, 345–359.
- SCHEIN 2002: Schein Seth L., *The Horses of Achilles in Book 17 of the Iliad*, [w:] *EPEA PTEROENTA. Beiträge zur Homerforschung*, M. Reichel, A. Rengakos (hrsg.), Stuttgart 2002.
- SCHELIHA 1943: Scheliha R., *Patroklos*, Basel 1943.
- SCHLUNK 1976: Schlunk Robin R., *The Theme of the Suppliant-Exile in the Iliad*, „American Journal of Philology” 97 (1976), 199–209.
- SCHMID 1925: Schmid W., *Der homerische Schiffskatalog und seine Bedeutung für die Datierung der Ilias*, „Philologus” 80 (1925), 67–88.
- SCHOECK 1961: Schoeck Georg, *Ilias und Aithiopsis. Kyklische Motive in homerischer Brechung*, Zürich 1961.
- SCHOFIELD 1986: Schofield Malcolm, *Euboulia in the Iliad*, „Classical Quarterly” 36 (1986), 6–31, także [w:] *Oxford Readings in Homer’s Iliad*, Cairns Douglas L. (ed.), Oxford 2001, 220–259.

- SCODEL 1977: Scodel Ruth, *Apollo's Perfidy: Iliad* Ω 59–62, „Harvard Studies in Classical Philology” 81 (1977), 55–57.
- SCODEL 1998: Scodel Ruth, *Bardic Performance and Oral Tradition in Homer*, „American Journal of Philology” 119 (1998), 171–194.
- SCODEL 2002: Scodel Ruth, *Listening to Homer: Tradition, Narrative, and Audience*, Ann Arbor (Michigan) 2002.
- SCODEL 2004: Scodel Ruth, *The Story-teller and His Audience*, [w:] *The Cambridge Companion to Homer*, R. Fowler (ed.), Cambridge 2004, 45–55.
- SCOTT LITTLETON 1970: Scott Littleton C., *Some Possible Indo-European Themes in the “Iliad”*, [w:] *Myth and Law among the Indo-Europeans. Studies in Indo-European Comparative Mythology*, Jaan Puhvel (ed.), Berkeley-Los Angeles-London 1970, 229–246.
- SEGAL 1968: Segal Charles P., *The Embassy and the Duals of Iliad* 9.182-98, „Greek, Roman, and Byzantine Studies” 9 (1968), 97–114.
- SEGAL 1992: Segal Charles P., *Bard and Audience in Homer*, [w:] *Homer's Ancient Readers: The Hermeneutics of Greek Epic's Earliest Exegetes*, R. Lamberton, J. Keaney (eds.), Princeton (New Jersey), 3–29.
- SEGAL 1994: Segal Charles P., *Singers, Heroes, and Gods in the Odyssey*, Ithaca (New York) 1994.
- SEVERYNS 1928: Severyns Albert, *Le Cycle épique dans l'école d'Aristarch*, Liège-Paris 1928.
- SHAPIRO 1989: Shapiro Harvey A., *Art and Cult under the Tyrants in Athen*, Mainz am Rhein 1989.
- SHIPP 1972: Shipp G.P., *Studies in the Language of Homer*, Cambridge 1972.
- SHIVE 1987: Shive David M., *Naming Achilles*, Oxford 1987.
- SILK 1974: Silk Michael S., *Interaction in Poetic Imagery with Special Reference to Early Greek Poetry*, Cambridge 1974.
- SILK 1987: Silk Michael S., *Homer, The Iliad*, Cambridge 1987.
- SIMPSON/LAZENBY 1970: Simpson R.H., Lazenby J.F., *The catalogue of ships in Homer's Iliad*, Oxford 1970.
- SINGOR 1991: Singor H.W., *Nine against Troy. On Epic* ΦΑΛΑΝΓΕΣ, ΠΡΟΜΑΧΟΙ, *and an Old Structure in the Story of the “Iliad”*, „Mnemosyne” 44 (1991), 17–62.
- SINGOR 1992: Singor H.W., *The Achaean Wall and the Seven Gates of Thebes*, „Hermes” 120 (1992), 401–411.
- SINOS 1975: Sinos Dale S., *The Entry of Achilles into Greek Epic*, The Johns Hopkins University, Ph. D. Dissertation, 1975.
- SLATKIN 1991: Slatkin Laura M., *The Power of Thetis: Allusion and Interpretation in the Iliad*, Berkeley 1991.
- SMITH 1892: Smith C., *Egypt and Mycenaean Antiquities*, „The Classical Review” 6 (1892).
- SMITH 1977: Smith D.J., *The Singer or the Song? A Reassessment of Lord's ‘Oral Theory’*, „Man” 12 (1977), 141–153.
- SMITH 1981: Smith P.M., *Aineiadaí as patrous of Iliad XX and the Homeric Hymn to Aphrodite*, „Harvard Studies in Classical Philology” 85 (1981), 17–58.
- SNODGRASS 1974: Snodgrass Anthony McElrea, *An Historical Homeric Society?*, „The Journal of Hellenic Studies” 94 (1974), 114–125.
- STÄHLIN 1923: Stählin Friedrich, *Der geometrische Stil in der Ilias*, „Philologus” 78 (1923), 280–301.
- STANFORD 1939: Stanford William B., *Ambiguity in Homer*, ch. 7, [w:] *Ambiguity in Greek Literature. Studies in Theory and Practise*, Oxford 1939, 97–114.
- STANFORD 1952: Stanford William B., *The Homeric Etymology of the Name Odysseus*, „Classical Philology” 47 (1952), 209–213.
- STANFORD 1991: Stanford William B., *The Odyssey of Homer*, ed. with general and grammatical introduction, commentary, and indices, Basingstone Hampshire-London 1991 (1947/48).
- STANLEY 1993: Stanley Keith, *The Shield of Homer: Narrative Structure in the Iliad*, Princeton (New Jersey) 1993.



- STARKE 1997: Starke Frank, *Troia im Kontext des historisch-politischen und sprachlichen Umfeldes Kleinasiens im 2. Jahrtausend*, „Studia Troica” 7 (1997), 447–487.
- STEINRÜCK 1922: Steinrück Martin, *Der Bericht des Proteus*, „Quaderni Urbinati di Cultura Classica” 42 (1922), 47–60.
- STOLZ/SHANNON 1976: *Oral Literature and the Formula*, B.A. Stolz, R.S. Shannon III (eds.), Ann Arbor (Michigan) 1976.
- SUERBAUM 1968: Suerbaum Werner, *Die Ich-Erzählungen des Odysseus. Überlegungen zur epischen Technik der Odyssee*, „Poetica” 2 (1968), 150–177.
- SUTER 1993: Suter Ann, *Paris and Dionysos: Iambos in the Iliad*, „Arethusa” 26 (1993), 1–18.
- SVENBRO 1976: Svenbro Jesper, *La parole et le marbre. Aux origines de l poétique Grecque*, Lund 1976.
- ŚMIESZEK 1926: Śmieszek Antoni J., *Geneza podania greckiego o Memnonie, królu Etyjopów (De origine Graece fabulae quae fertur de Memnone rege Aethiopum)*, Kraków 1926.
- TAPLIN 1992: Taplin Oliver, *Homeric Soundings: The Shaping of the Iliad*, Oxford 1992.
- TEFFETELLER 2003: Teffeteller Annette, *Homeric Excuses*, „Classical Quarterly” 53 (2003), 15–31.
- TEODORSSON 2006: Teodorsson Sven-Tage, *Eastern Literacy, Greek Alphabet, and Homer*, „Mnemosyne” 59 (2006), 161–187.
- THALMANN 1984: Thalmann William G., *Conventions of Form and Thought in Early Greek Epic Poetry*, Baltimore-London 1984.
- THOMAS 1989: Thomas Rosalind, *Oral Tradition and Written Record in Classical Athens*, Cambridge 1989.
- THOMAS 1992: Thomas Rosalind, *Literacy and Orality in Ancient Greece*, Cambridge 1992.
- TICHY 1981: Tichy Eva, *Hom. ανδροτητα und die Vorgeschichte des daktylischen Hexameters*, „Glotta” 59 (1981), 28–67.
- TORRES-GUERRA 1995: Torres-Guerra José, *Die homerische Thebais und die Amphiaraios-Ausfahrt*, „Eranos” 93 (1995), 39–45.
- TOUCHEFEU-MEYNIER 1984: Touchefeu-Meynier Odette, *Astyanax I.*, „Lexicon Iconographicum Mythologiae Classicae” 2 (1984), 929–937.
- TRACY 1997: Tracy Stephen V., *The Structures of the Odyssey*, [w:] *A New Companion to Homer*, I. Morris, B. Powell (eds.), Leiden 1997, 360–379.
- TRZCIONKOWSKI 2005: Trzcionkowski Lech, *Historyczne aspekty eposu homeryckiego*, [w:] *Literatura Grecji Starożytnej*, t. I: *Epika — Liryka — Dramat*, H. Podbielski (red.), Lublin 2005.
- TSAGALIS 2004: Tsagalis Christos C., *The Poetics of Sorrow: Thetis’ Lament in Iliad 18, 52–64*, „Quaderni Urbinati di Cultura Classica” N.S. 76 (2004), 9–32.
- TSOPANAKIS 1992: Tsopanakis Agapitos, *Lestrigoni*, „Quaderni Urbinati di Cultura Classica” 40 (1992), 7–13.
- USHER 2003: Usher Mark D., *The Reception of Homer as Oral Poetry*, „Oral Tradition” 18 (2003), 79–81.
- VAN DER MIJE 1987: Van Der Mije S.R., *Achilles’ God-Given Strength (Iliad A 178 and Gifts from the Gods in Homer)*, „Mnemosyne” 40 (1987), 243–267.
- VAN GRONINGEN 1935: Van Groningen Bernard A., *Éléments inorganiques dans la composition de l’Iliade et de l’Odyssée*, „Revue des Études Homériques” 5 (1935), 3–24.
- VAN OTTERLO 1948: van Otterlo Willem A.A., *De Ringcompositie als Opbouwprincipe in de Gedichten von Homerus*, Amsterdam 1948.
- VANSINA 1985: Vansina Jan, *Oral Tradition as History*, London-Madison (Wisconsin) 1985.
- VAN THIEL 1982: Van Thiel H., *Iliaden und Ilias*, Basel 1982.
- VAN WEES 1986: Van Wees Hans, *Leaders of Men? Military Organisation in the Iliad*, „Classical Quarterly” 36 (1986), 285–303.
- VAN WEES 1992: Van Wees Hans, *Status Warriors: War, Violence and Society in Homer and History*, Amsterdam 1992.

- VAN WEES 1994a: Van Wees Hans, *The Homeric Way of War: The Iliad and the Hoplite Phalanx (I)*, „Greece and Rome” 41 (1994), 1–18.
- VAN WEES 1994b: Van Wees Hans, *The Homeric Way of War: The Iliad and the Hoplite Phalanx (II)*, „Greece and Rome” 41 (1994), 131–155.
- VAN WEES 1997: Van Wees Hans, *Homeric Warfare*, [w:] *A New Companion to Homer*, I. Morris, B. Powell (eds.), Leiden 1997, 668–693.
- VINOGRADOV 1969: Vinogradov J.G., *Cyclic Poetry in Olbia*, „Vestnik Drevnei Istorii” 3. 109 (1969), 142–148.
- VISSER 1988: Visser Edzard, *Formulae or Single Words? Towards a New Theory on Homeric Verse-Making*, „Würzburger Jahrbuch für Altertumswissenschaft” 14 (1988), 21–37.
- VIVANTE 1980: Vivante Paolo, *Men’s Epithets in Homer. An Essay in Poetic Syntax*, „Glotta” 58 (1980), 157–172.
- VIVANTE 1982: Vivante Paolo, *The Epithets in Homer: A Study in Poetic Values*, New Haven 1982.
- VOLK 2002: Volk Katharina, *Kléos áphthiton revisited*, „Classical Philology” 97 (2002), 61–68.
- VON DER MÜHLL 1940: Mühlh von der Peter, *Odyssee*, [w:] *Real Encyclopädie*, Suppl. VII (1940), 696–767.
- VON DER MÜHLL 1952: Mühlh von der Peter, *Kritisches Hypomnema zur Ilias*, Basel 1952.
- VON DER MÜHLL 1954: Mühlh von der Peter, *Zur Frage, wie sich die Kyprien zur Odyssee verhalten*, [w:] „Westöstliche Abhandlungen” *Festschrift Rudolf Tschudi*, Wiesbaden 1954, 1–5.
- VON DER MÜHLL 1995: Mühlh von der Peter, *Homers Ilias. Einleitung*, „Museum Helveticum” 52 (1995), 193–201.
- WACHTER 1998: Wachter Rudolf, „Oral Poetry” in *ungewohntem Kontext: Hinweise auf mündliche Dichtungstechnik in den pompejanischen Wandinschriften*, „Zeitschrift für Papyrologie und Epigraphik” 121 (1998), 73–89.
- WACKERNAGEL 1970: Wackernagel Jacob, *Sprachliche Untersuchungen zu Homer*, Göttingen 1970 (1916<sup>1</sup>).
- WADE-GERY 1952: Wade-Gery Henry T., *The Poet of the Iliad*, Cambridge 1952.
- WATKINS 1995: Watkins Calvert, *How to Kill a Dragon. Aspects of Indo-European Poetics*, New York 1995.
- WEBSTER 1964: Webster Thomas B.L., *From Mycenae to Homer*, New York 1964.
- WELCKER 1865–1882: Welcker Friedrich G., *Der Epische Cyclus, oder die homerischen Dichter*, Reprint., Hildesheim 1981 (1835<sup>1</sup>).
- WEST 1966: West Martin L., *Hesiod. Theogony*, (ed.), Oxford 1966.
- WEST 1969: West Martin L., *The Achaean Wall*, *The Classical Review*” 19 (1969), 255–260.
- WEST 1973: West Martin L., *Greek Poetry 2000–700 B.C.*, „Classical Quarterly” 23 (1973), 179–192.
- WEST 1974: West Martin L., *Studies on Greek Elegy and Iambus*, Berlin-New York 1974.
- WEST 1981: West Martin L., *The Singing of Homer and the Modes of Early Greek Music*, „The Journal of Hellenic Studies” 101 (1981), 113–129.
- WEST 1988: West Martin L., *The Rise of the Greek Epic*, „The Journal of Hellenic Studies” 108 (1988), 151–172.
- WEST 1995: West Martin L., *The Date of the Iliad*, „Museum Helveticum” 52 (1995), 203–219.
- WEST 1996: West Martin L., *The Epic Cycle*, [w:] *Oxford Classical Dictionary*, S. Hornblower, A. Spawforth (eds.), Oxford 1996<sup>3</sup>, 531.
- WEST 1997: West Martin L., *The East Face of Helicon: West Asiatic Elements in Greek Poetry and Myth*, Oxford 1997.
- WEST 2000: West Martin L., *Iliad and Aethiopis on the Stage: Aeschylus and Son*, „Classical Quarterly” 50 (2000), 338–352.
- WEST 2003: West Martin L., *Iliad and Aethiopis*, „Classical Quarterly” 53 (2003), 1–14.
- WEST S. 1988: West Stephanie, *Books I–IV*, [w:] *A Commentary on Homer’s Odyssey*, A. Heubeck, S. West, J.B. Hainsworth (eds.), vol. I, Oxford 1988.

- WHALLON 1961: Whallon William, *The Homeric Epithets*, „Yale Classical Studies” 17 (1961), 97–142.
- WHALLON 1966: Whallon William, *The Shield of Ajax*, „Yale Classical Studies” 22 (1966), 7–36.
- WHALLON 1969: Whallon William, *Formula, Character, and Context: Studies in Homeric, Old English, and Old Testament Poetry*, Cambridge (Massachusetts) 1969.
- WHALLON 1979: Whallon William, *Is Hector Androphonos?* [w:] *Arktouros: Hellenic Studies presented to B.M.W. Knox*, Berlin 1979, 19–24.
- WHITMAN 1958: Whitman Cedric H., *Homer and the Heroic Tradition*, Cambridge (Massachusetts) 1958.
- WIENIEWSKI 1928: Wieniewski Ignacy, *O zapowiadaniu przyszłych zdarzeń u Homera*, Kraków 1928.
- WILAMOWITZ 1884: *Philologische Untersuchungen. Siebentes Heft: Homerische Untersuchungen*, A. Kiessling, U. Wilamowitz-Moellendorff (hrsg.), Berlin 1884.
- WILAMOWITZ 1916: Wilamowitz-Moellendorff Ulrich, *Die Ilias und Homer*, Berlin 1916.
- WILAMOWITZ 1931: Wilamowitz-Moellendorff Ulrich, *Der Glaube der Hellenen*, Bd. I, Berlin 1931.
- WILLCOCK 1964: Willcock Malcolm M., *Mythological Paradeigma in the Iliad*, „Classical Quarterly” 14 (1964), 141–154, także [w:] *Oxford Readings in Homer’s Iliad*, Cairns Douglas L. (ed.), Oxford 2001, 435–455.
- WILLCOCK 1970: Willcock Malcolm M., *Some Aspects of the Gods in the Iliad*, „Bulletin of the Institute of Classical Studies” 17 (1970), 1–10.
- WILLCOCK 1976: Willcock Malcolm M., *A Companion to the Iliad, based on the translation by Richmond Lattimore*, Chicago 1976.
- WILLCOCK 1977: Willcock Malcolm M., *Ad hoc Invention in the Iliad*, „Harvard Studies in Classical Philology” 18 (1977), 41–53.
- WILLCOCK 1978: Willcock Malcolm M., *The Iliad: Books I–XII*, London 1978.
- WILLCOCK 1984: Willcock Malcolm M., *The Iliad: Books XIII–XXIV*, London 1984.
- WILLCOCK 1997: Willcock Malcolm M., *Neoanalysis*, [w:] *A New Companion to Homer*, I. Morris, B. Powell (eds.), Leiden 1997, 174–189.
- WILLCOCK 2002: Willcock Malcolm M., *Menelaos in the Iliad*, [w:] *EPEA PTEROENTA. Beiträge zur Homerforschung*, M. Reichel, A. Rengakos (hrsg.), Stuttgart 2002.
- WILSON 1996: Wilson Christopher H., *Homer. Iliad: Books VIII and IX*, edited with an Introduction, Translation and Commentary, Warminster 1996.
- WINIARCZYK 1997: Winiarczyk Marek, *Mit w Grecji antycznej*, „Meander” 1997, 417–435.
- ZABOROWSKI 2002: Zaborowski Robert, *La crainte et le courage dans l’Iliade et l’Odyssée*, Warszawa 2002.
- ZANKER 1994: Zanker Graham, *The Heart of Achilles. Characterization and Personal Ethics in the Iliad*, Ann Arbor 1994.
- ZARKER 1965: Zarker John W., *King Eëtion and Thebe as Symbols in the Iliad*, „Classical Journal” 61 (1965), 110–114.
- ZAWIELSKI 1981: Zawielski Friedrich S., *Czas i jego pomiary*, Warszawa 1981.
- ZIELIŃSKI 2004: Zieliński Karol, *Removing the Hunch or Thersites Re-appreciated*, „Eos” 91 (2004), 195–218.
- ZIELIŃSKI 2006: Zieliński Karol, *Słońce w rozpacz. Liryka miłosna Safony w aspekcie oralności*, Wrocław 2006.
- ZIELIŃSKI 2010: Zieliński Karol, *Śunahšepha The ‘Dog’s Member’ and Hermes ‘The Dog Strangler’, or Dog as Pharmakos in the Iambic Code*, „Eos” 97 (2010), 193–231.
- ZIELIŃSKI 2013: Zieliński Karol, *Alienacja i wykluczenie jednostki ze społeczeństwa w greckiej epice archaicznej*, [w:] *Świat starożytny. Państwo i społeczeństwo*, red. R. Kulesza, M. Stępień, E. Szabat, M. Daszuta, Warszawa 2013, 106–116.



# *The Iliad* and Its Epic Tradition. On the Greek Oral Tradition

## Summary

The aim of the book is to reconstruct the nature of the Greek oral epic tradition, from which came the *Iliad*. The task requires a comprehensive approach, which is why the author discusses several issues.

Since the *Iliad* is part of the Trojan Cycle, the basic issue is to define what this cycle in fact was and how it came into being. It turns out that the epic cycle is not an exclusively Greek phenomenon and that we can present an evolutionary model of its emergence. However, not in all cultures was its form so developed. An important role in the evolution of the cycle is played by the generation of various accomplishments of its protagonists, often multiplied in their form; emergence of specific roles of specific protagonists; as well as a specific way of presenting a song during a singer's performance, reaching to the beginning and end of a given story.

In every oral culture a song presents only an episode from the entire known epic tradition, the threads of which are often tangled and irregularly interwoven. Our expectations with regard to a consistently built plot in this multi-version and ephemeral matter are groundlessly anachronistic. A typical example of a developed cycle seems to be *Mahabharata*, which presents an entire heroic war in all its aspects, often presenting different versions of events. Perhaps if it had not been for the unique emergence of the *Iliad*, or a group of well-developed epic works in Greece, we would be dealing with a similar approach to the cycle as a unified form. Yet the *Iliad*, like the other works of the cycle, presents an episode against the background of the story of the entire Trojan War. This may have been a trend in epic poem performance in that period, very unlikely connected with its preservation in any written form. The result was that the plot of a single episode, like the one described in the *Iliad*, became independent. This emancipation of the song plot is, however, a secondary result of the functioning of the song in the 7th and 6th centuries BC, perhaps associated with a change in the formula of presenting songs in a broader public space, e.g. during *agons* held to coincide with religious celebrations.

This reasoning is based on an attempt, made in Chapter One, to present a typical epic song, its self-contained nature and existence within commonly known epic stories. Demodocus' songs, which constitute the basis of these analyses, are not fragments of a larger poem or any other work different from what Homer's works are. They are certainly no worse than the *Iliad*, nor are they its simplified version, as people used to think. Each epic song is a separate whole, following one of the established traditional story-patterns. At the same time, it refers to a broader story of mythical reality freely moderated within repeatable patterns. We can define this entire reality, following Andrew Ford, as epic. For all this is a potential subject matter for a song; it is, as the Greek called it, κλέα ἀνδρῶν καὶ θεῶν "praise of heroes and gods". A cycle is something else, however — it is an unequivocally drawn story which constitutes the basis of various songs. For the singer, the cycle is a multi-layer framework within which he places an episode from his song. We can notice that in general the same framework — encompassing within its broadest range the divine plan to destroy humanity (often as a result of a dispute or war between deities themselves) — can be used as a basis for various cycles, e.g. Theban Cycle and Trojan Cycle. It could be said that the newer cycle in a way borrows it from the older one. Strictly speaking, the singer refers a new story with its unique distinctive features to a traditional model. This cosmic-religious framework of a cycle remains closely linked to its temporal-spatial dimension. Space is organised with regard to an expedition and usually unhappy return. Time constitutes a magical value of repeated numbers closing the entire cycle and the various songs. A lot

points to links between the magic of those periods and astronomical data interpreted as the rhythm of life in the world. These references enable the singer to give the right gravitas to his story, to link it to a popular theme and to create new episodes. Singers place the action of their songs at points which, in their opinion, mark the beginning or end of the story presented in a cycle.

The Greek cyclic song can be defined in greater detail, not just through its reduction to Propp's model. A comparison of various motifs in cyclic songs — also taking into account the fact that they have many versions — makes it possible to distinguish some specific features of the songs making up the Trojan Cycle, which I try to present in Chapter Two. The action of the epic begins at a moment of crisis: when the action is placed towards the end of the war, this signifies a situation in which Troy cannot be captured despite all the efforts, with the mood of dejection being caused by a new obstacle which has just emerged and which has doomed the expedition to failure. The crisis may worsen because of a conflict between the leaders of the Achaeans. On the other hand, the obstacles determining the crisis may vary. Usually, this role must have been played by the arrival of a new contingent of Trojan allies, which is key to the action of the epic regardless of the traditional functioning of the catalogue of the allies, which in turn is used only to intensify terror and significance of the war in question. There may have been other obstacles as well — usually magical, like the Palladium, the bow of Apollo at Paris' disposal etc. Given the imminent danger which all great heroes present at Troy cannot prevent, there emerges room for a young hero to act. This is a typical way of organising the plot in an epic. In the Trojan Cycle, the main protagonist, i.e. Achilles, or someone in his role (e.g. Neoptolemus, Patroclus), has two tasks to perform: kill the leader of the Trojan allies and Priam's son. Sometimes, like in the *Iliad*, this task is divided between Achilles and his allomorph. All deviations from this pattern are modifications — characteristic of oral tradition — of typical scenes. In the Trojan Cycle there emerged a need to create two main though different protagonists: Achilles and Odysseus. Such a situation seems to be present already in the Theban Cycle. In both cycles the two main protagonists appear like a lion and a wild boar collaborating with each other. In fable- and myth-like epics these animals play the role of monsters slain by heroes and they always act separately. Combining their forces in joint action means that singers resorted to magnifying their epics — this required them to combine impossibilities on the part of the heroes. Combining impossibilities obviously generates conflicts, which is conducive to making the plot dynamic.

In Achilles' fate a key role is played by the prophecy of his death, holding him back. A withdrawal of the hero from fighting replaces a typical device used in epics, whereby given the helplessness of others — the best heroes of the period — what is needed is a man from nowhere, a young protagonist for whom the imminent fight will constitute an initiation into the world of heroes. The prophecy in the Trojan Cycle replaced the curse, common in the earlier phase of the epic, which constituted the *spiritus movens* of the events. The *Iliad* respects this traditional role of a prophecy, but it is pushed to the background, because the real reason behind Achilles' withdrawal is the fact that Agamemnon has taken his honour. Many threads in the cycle are clearly paired, with the pairs indicating the beginning and the end of the story. Among them, the most important seems to be the story of how Philoctetes was left behind and then brought to the battlefield because he had the bow of Heracles, which was the only weapon capable of defeating the bow of Apollo, which was at Paris' disposal. This is probably the earliest phase of the Trojan War epic. Philoctetes was replaced in the role of the hero by a more typical figure — a young protagonist. Preservation of his youth is the most important feature in Achilles' image; it stems from the fact that a magical function was attributed to young warriors (*kouroi*): their readiness to give their life for the community they defend acquires a sacred dimension. The killing of Priam's son, too, turns out to have preceded the killing of the leader of the allies, who was added to the narrative in order to intensify the meaning of the events.

Killed by Achilles and his deputies, the leaders of the Trojan allies still have some monstrous features — the killing of a monster was a typical task of a hero in the earlier phase of the fable-like and myth-like epic. This is associated with the presence of the magical and the miraculous in Homer's poems, discussed in Chapter Three. The common opinion that the *Iliad* is fundamentally different

from the rest of the cycle should be revised. Fantastic, miraculous and magical elements are common not only in non-Homeric cyclic poems, but also in the entire Greek epic tradition. Nor they can be treated as manifestations of a later fashion or any change. Like in other epic traditions, rationalisation is a later element. A whole host of magical elements that are part of tradition are respected in the *Iliad*, the only difference being that one causality is replaced by new causality. In any case, it would be difficult to call this new causality fully rationalistic; to a large extent it is no less irrational than the traditional one. Thus the *Iliad* is an expression of a new tendency in the Greek epic or — unfortunately, less likely — a reflection of its author's original views. However, this tendency did not replace the traditional tendency, the power of which in the Archaic period turns out to be markedly greater than the tendency in Homer's poems. This issue leads to an assessment of the presence of historical content in the *Iliad*. There is no doubt that any historical references only provide a background to the heroic action and the difficulty lies in determining to what extent oral tradition is capable of preserving information from a distant past, and to what extent this picture is subjected to the imagination of singers, who on the one hand transmit the content in accordance with the reality of their time, and on the other — create an epic vision of heroic times, a vision full of idealisation and exaggeration. Yet recent findings of historians and archaeologists do make it possible to find in the myths of mainly the Theban and the Trojan Cycles some references to the situation of historical Greece and the coast of Asia Minor in the late Mycenaean period.

In multi-version cyclic poems we will find all kinds of accumulation of events making the plot very elaborate. Thus, the *Iliad* is by no means an exception, and its monumental form is more of an expression of a certain tendency prevailing at that time in performances of oral epics. The simplest way of expanding the plot is simply to add obstacles to the capture of Troy (*Little Iliad*). The *Iliad* displays a pattern that is present also in the *Aethiopis*: we see a doubling of the motif of the arrival of a contingent of Trojan allies. The doubling of this motif in the *Iliad* is associated with the division of the task of overcoming the obstacle between two heroes: Achilles and Odysseus. Thus, it is a device analogous to the substitution of the protagonist and the division of the task of killing the leader of the allies and Priam's son between Achilles and his substitute. The doubling of the plot of the entire cycle can be found also in the story of the first failed Teutranian campaign.

Cyclic works have features of typical epic oral songs sharing a certain overriding structure. Another task is, therefore, to investigate whether the *Iliad* is in any way different from them in order to be able to say whether it constitutes a departure from tradition determined by the circumstances in which the text was written down. The main argument against the orality of the *Iliad* is its extraordinarily elaborate nature. It seems to be a well-thought-out work sensitive to every detail. In Chapters Four to Six I try to demonstrate that such a treatment of Homer's work stems from misplaced expectations and misunderstanding of the specificity of the structure of an oral work. Homer's refined style stems from the fact that the singer took into account his listeners' needs and expectations. Arguments supporting this are presented in several stages.

First of all, research into the status of the *aoidos* and the nature of his listening public makes it possible to conclude that it was by no means easy to hold the listeners' attention. People like to listen to epic stories, but listening to a song attentively is an exception rather than a rule. A talented singer tries to tell a traditional story in a manner that would be as interesting to the listeners as possible. Thus, he constantly needs to stimulate their interest and to help them follow the long action which is full of digressions. This is based on controlling emotions. The singer's behaviour is far from the sophisticated devices used by a novelist. The emotion on which it is based is terror. However, the singer does not build it up consistently, but often surprises us by abandoning it and making us feel a sense of relief. The relief is usually brief; the singer again starts to build up terror. Thus, we have an emotional see-saw of sorts, fluctuating between terror and relief. The singer also refers to a rational assessment of the events. However, his suggestions are addressed to his listeners as a group, to collective ideas of what is right, appropriate, typical etc. A very frequently used device in this respect is a sense of irony, based on a reference to the listeners' knowledge of the world and mythical-epic stories.

Secondly, therefore, the singer assumes a degree of familiarity with the cycle's plot on the part of his listeners and draws on it constantly in various allusions. The allusions help to place the action of the song in the right place of the cycle's story. In addition, they play a huge role in the narrative strategy adopted by the author of the song. The listeners know the story of the Trojan War, even if only generally, and even may be familiar — as it turns out — with the content of the *Iliad* itself. However, they do not know how the singer will lead the story to the well-known end. Numerous and varied harbingers of future events help the listeners follow the relentless flow of the oral narrative. At the same time, the singer is able to deceive the listeners when it comes to their expectations (J. Morrison). In fact, everything told by the singer is a retardation of what he foretells. A specifically oral phenomenon is the singer's reference (much more evident in the *Iliad* than in the *Odyssey*) to events taking place outside the action of the song itself, i.e. reference to the public's familiarity with the cycle.

The strategy of using allusions is not limited only to the right — i.e. in accordance with the singer's intentions — reading of the meanings of various situations, the protagonists' utterances, their often hidden intentions. The basic function is that of foretelling future events expressed not only in these events being mentioned specifically but in constructing entire scenes to make them recall events known from tradition. In the *Iliad* the narrative leads to the key problem of Achilles' death. However, from the very beginning the singer has no intention of presenting it. Instead, he recalls this traditionally important scene in a sequence of other scenes, which refer to it in various sets of characteristic details. The furthest it may seem from this idea in the case of a character like e.g. Diomedes, the more significant details are given. On the other hand, the more a situation resembles its original, the more the singer tries to make it different (death of Patroclus, wounding of Diomedes). The sequence of these scenes has a characteristic order as well: first building up terror by making it similar to the model scene only to suddenly release the tension, when the protagonist escapes unharmed despite the listeners' fears, and when the listeners may expect that in some subsequent scene the protagonist will again be saved, he is killed. This is what happens in the case of Patroclus' death. A recognition of this strategy enables us to reconcile the positions of neoanalysis and oral theory. Thus, the singer builds up tension in a specific manner: the scenes presented by him are to foretell what is to come, but also what is to come is to help us understand what is currently being described. In other words, by living through Patroclus' death, the listeners anticipated the death of Achilles, but also when remembering Achilles' fate, they were even more profoundly moved by Patroclus' fate.

Thirdly, the narrative in oral performance develops linearly, though it is also subordinated to the principle of ring composition. Ring composition is present, as we know, in the speeches of various protagonists and in bigger narrative fragments; it even encompasses the whole structure of the *Iliad*. It stems from the very nature of an important oral utterance (E. Minchin) and organises the text in a way that makes the listeners aware that they are dealing with a whole and, thanks to it, they can notice what is really important in the entire long fragment. At the end of the *Iliad* once again we have a scene in which an elderly father is asking for his child to be given to him and once again we are dealing with the question of Achilles' pleading relationship with the gods associated with this scene. As we follow the linear transmission of the content in Book One and then compare the results with the scenes ending the *Iliad*, we can come to surprising conclusions. The listeners are told to juxtapose Agamemnon's refusal of Chryses' request — which nothing can justify and which is motivated by the king's hubris and desire to show his domination over all the others — with Achilles' acceptance of Priam's request, surprising given the development of the action so far and occurring despite the fact that the hero cannot satisfy his anger and has good reasons to refuse the king of an enemy state and the father of his most hated enemy. All this enabled the listeners to see Agamemnon's conduct as reprehensible and mean, despite the semblance of this character's greatness, and Achilles' conduct as extraordinary and commendable, despite the fact that the nobility of this character was deliberately obscured. Such a presentation of the protagonists is markedly different from their typical images in the epic tradition. Achilles' withdrawal from the fighting is a typical motif, but it acquires new motivation: instead of a fear of death, the hero is deterred by the fact that he has been deprived of



his honour. His return to the battlefield and heroic deeds were the essence of every epic dealing with him, but here they acquire a new dimension of personal revenge and reconciliation with his own mortality in the face of the biggest loss he could suffer. His gesture of pity towards Priam is a sign that he has recognised his human condition in its fullness. Achilles ceases to be a demigod and becomes a human being, who initially rebels against the injustice of the world that cannot appreciate his greatness, and finally accepts his fate as the fate of every man, even an enemy. The description of Achilles is completed by a comparison of this figure with young heroes from other epic traditions who serve the role of the protagonists of epic songs. In a comparative perspective, Homer's Achilles has all the typical features of an epic hero but is reinterpreted in almost all respects. In addition, the material taken into account by the author of the *Iliad* has many versions and draws in many respects on very old structures of an oral epic.

Ring composition makes us see the course of the action in a completely different way than in the case of literary tradition. The scenes at the beginning and at the end provide a framework for the *Iliad*, suggesting the right understanding of the episode and placing it within the perspective of the entire war. The listeners not so much learn what happened before and what will happen later (they know that from tradition), but are confronted with these events from the right moral perspective. They receive a whole range of suggestions as to how they should perceive the behaviour of the various characters. Often this is in opposition to the epic tradition, and we see that a talented singer can present a traditional story tendentiously, i.e. as he himself understands the essence of the story, using his own moral principles, though conforming to the ideas of the public at large. Thus, Homer's creation is analogous to Avdo Međedović's work on expanding traditional songs. The very centre of the *Iliad* from the point of view of oral performance — i.e. at noon of the middle day of the battle, which fills the time between the periods of the beginning and the end of the narrative — is occupied by the scene of Patroclus' death. While Hector's death presages the fall of Troy, the death of Patroclus presages the death of Achilles. However, this is a special kind of presaging, because it is emotionally experienced by the listeners.



# Indeks badaczy

- Aarne A. 179, 214  
Adams D.Q. 481, 482  
Adkins A.W.H. 335, 441, 474  
Albracht F. 146  
Allan W. 27, 191, 245, 269, 420, 421, 425  
Allen T. 32  
Amory-Parry A. 14, 24, 255, 256  
Andersen Ø. 123, 210, 366, 377–380, 385, 394–397, 408  
Apthorp M.J. 397  
Arend W. 32  
Armstrong J.I. 32, 196, 348  
Athanasakis A.N. 461  
Austin N. 30, 31, 182, 212, 324
- Bakker E.J. 29, 30, 105, 362, 373  
Baldick J. 419  
Bartol K. 55  
Bassett S.E. 101, 102, 106, 112  
Baudouin C. 225  
Beekes R.S.P. 61  
Behan M. 267  
Benveniste É. 205, 253, 254, 452  
Bernal M. 266  
Biebuyck D. 98, 280  
Blackburn S.H. 357  
Blomberg M. 60, 65  
Boedeker Dickmann D. 193  
Bolling G.M. 20  
Bowra C.M. 13, 225, 312  
Bradford E. 234  
Braswell B.K. 100, 108, 119, 296, 319–321  
Breed B.W. 65, 182  
Broeniman C. 108  
Brown C. 177  
Bryce T. 276  
Burgess J.S. 26, 27, 33–35, 37, 51–53, 80, 83, 86–89, 92, 102, 124, 125, 129–131, 151, 152, 188–190, 258–260, 376, 380, 385, 391, 415, 422, 423, 501  
Burkert W. 21, 124, 225, 230, 233, 270, 311, 419, 489  
Bynum D.E. 22  
Byock J. 145
- Cairns D.L. 24  
Calvert F. 273  
Cantilena M. 27  
Carpenter R. 215, 250, 268, 277, 278, 288–290, 369, 489, 490  
Chadwick H.M. 178, 219, 225, 227, 252, 301, 303, 356, 363  
Chadwick N.K. 98, 178, 219, 225, 227, 252, 301, 303, 356, 363  
Chantraine P. 107  
Chruściak I. 325, 328  
Clark M. 27, 449  
Claus D.B. 457, 469, 480  
Clay Strauss J. 113  
Cornford F.M. 62, 65, 76, 79  
Curschmann M. 14
- Dalby A. 301, 302  
Danek G. 149  
Danielewicz J. 281  
Davies M. 33, 34, 59, 130, 326, 486  
Davis-Kimball J. 267  
Dekker A.F. 316  
Delcourt M. 259  
De Vries J. 167, 225  
Dickinson O.T.P.K. 279  
Dihle A. 24, 31  
Dimock G.E. 181, 212, 213  
Donlan W. 466  
Dörpfeld W. 272, 273  
Dowden K. 26, 83, 92, 230, 419  
Drews R. 47, 270, 275, 276, 282, 285, 391  
Duckworth G.E. 343, 382  
Dué C. 83, 262  
Dumézil G. 145, 167, 214, 287  
Durante M. 107, 311
- Edmunds L. 376  
Edsman C.M. 259  
Edwards M.W. 24, 26, 27, 30, 32, 44, 144, 193, 196, 239, 246, 249, 321, 322, 324, 333, 346, 373, 419  
Eliade M. 55, 58, 248, 259  
Emlyn-Jones C.J. 61

- Erbse H. 375, 385, 389, 391, 398, 415, 416, 431, 436, 442, 448, 453, 455
- Fabricotti F. 30  
 Fantuzzi M. 27  
 Felson N. 473  
 Fenik B. 26, 32, 149, 193, 194, 213, 392, 405, 415, 416  
 Finkelberg M. 30, 35, 44, 45, 52, 53, 59, 93, 100, 108, 110, 111, 116, 119–122, 124, 209, 243, 273, 310, 311, 321, 362  
 Finnegan R. 14  
 Fisher N. 464  
 Fleischman S. 430  
 Foley J.M. 23–25, 29, 30, 40, 41, 44, 48, 51, 58, 97, 98, 167, 295, 332, 346–348, 373, 430  
 Ford A. 45, 92, 93, 99, 101, 107, 110, 112, 116, 120, 121, 303, 308–313, 432, 438, 439  
 Fränkel H. 28, 34, 52, 55, 392, 441, 442  
 Frazer J.G. 43, 61–63, 65, 71, 103, 167, 244, 245, 248, 249, 259, 491  
 Frisk H. 107, 209, 212
- Gantz T. 170, 171, 178, 179, 181, 188, 203, 235, 236, 279  
 Garner R. 44  
 Gilbert P.J.J. 266  
 Girard R. 254  
 Godart L. 274  
 Griffin J. 24, 34, 174, 225, 228, 229, 240, 253, 435, 436, 454, 460, 467  
 Griffith R.D. 265–267  
 Grincer P.A. 52, 214  
 Gurney O.R. 279  
 Güterbock H.G. 275
- Haft A. 149, 164, 201, 205, 208, 214, 375  
 Hainsworth J.B. 28, 31, 124, 207, 267, 302, 303, 346, 351, 352, 373, 468, 470  
 Hansen W. 32, 179, 377  
 Harrison J.E. 54, 61, 62, 65, 76  
 Heitsch E. 404, 405  
 Helck W. 266  
 Henriksson G. 60, 65  
 Heubeck A. 26, 93, 99, 267, 415  
 Heyne Ch.G. 50  
 Hinz W. 265  
 Hoekstra A. 28, 286, 373  
 Holmberg I.E. 34, 38, 50, 53, 502  
 Holoka J.P. 27, 332  
 Hölscher U. 95, 160, 214, 376
- Honko L. 97  
 Hope Simpson R.  
 Householder F. 267  
 Howald E. 359, 489  
 Hüsing G. 266  
 Huxley G.L. 32, 59, 151
- Jachmann G. 128  
 Jacoby F. 124  
 Jahn T. 30  
 Jamison S.W. 43, 82  
 Janko R. 13, 14, 26, 31, 33, 134, 216, 244, 246, 248, 255, 327, 337, 346, 419  
 Jensen M.S. 14, 297, 304  
 Johansen K.F. 246  
 Jong I. de 129, 255
- Kakridis J.T. 20, 26, 210, 358, 360  
 Kakridis P.-J. 244–246, 415  
 Karkowski C. 146  
 Kelly A. 24, 353, 356, 404–406, 408, 420  
 Kennedy G.A. 468  
 Kim J. 70, 327, 339, 345, 447, 474–476, 478, 485, 486, 494  
 King K.C. 257  
 Kiparsky P. 45, 46, 369  
 Kirk G.S. 23, 27, 46, 55, 67, 68, 70, 72, 102–105, 133, 134, 149, 150, 215, 242, 275, 342, 346, 356, 436, 456, 459, 476  
 Knight R.P. 247  
 Kopff E.C. 35  
 Korfmann M. 272  
 Kostopoulos V. 239  
 Kraut 343  
 Kretschmer P. 267, 277  
 Krischer T. 32, 196  
 Kullmann W. 14, 20, 21, 25–27, 82, 87, 107, 128, 130, 135, 169, 183, 185, 186, 188–192, 230, 233, 243, 244, 264, 267, 268, 361, 362, 391, 398, 404, 428, 450  
 Kutuzow 138  
 Kyriakou P. 392, 417
- Lachmann K. 305  
 Lanata G. 107  
 Lang M.L. 296, 342  
 Latacz J. 27, 272–277, 279, 431  
 Lattimore R. 44, 398, 402  
 Lazenby J.F. 273  
 Leaf W. 195, 239, 344

- Lesky A. 23, 231, 300, 375, 442  
 Levy G.R. 225  
 Lincoln B. 252  
 Lohmann D. 432, 478  
 Lönnrot E. 51  
 Lord A.B. 12, 14–16, 22–25, 27, 29–32, 39, 44,  
 45, 48, 49, 53, 58, 66, 83, 84, 94, 95, 137–141,  
 143–145, 147, 191, 196, 198–200, 241, 262,  
 299, 300, 302, 309, 311, 314, 315, 318, 322,  
 324, 336, 348, 438, 498, 499  
 Louden B. 32  
 Lowenstam S. 33, 343
- MacDowell D. 464  
 Malinowski B. 226  
 Mannhardt W. 491  
 Marg W. 100, 108  
 Martin R.P. 280, 281, 287, 313, 457  
 Mateéne K. 98, 280  
 Meillet A. 22  
 Meery W.W. 61  
 Meuli K. 281  
 Mielecinski E. 17, 41, 46, 49, 51, 166, 167, 226,  
 227, 260, 291, 438, 482, 483, 486, 489, 491,  
 492, 495  
 Miller A.M. 307  
 Minchin E. 28, 93, 117, 333, 356, 430, 497, 499  
 Minton W.W. 28, 500  
 Morris S.P. 279  
 Morrison J.V. 195, 300, 323, 383, 384  
 Mueller M. 131, 132, 158, 159, 205  
 Mühlenstein H. 20, 419, 420  
 Mühl P. von der 100, 107, 415  
 Mulder D. 286  
 Mueller M. 47, 391, 442, 467  
 Müller K.O. 62  
 Murray G. 64, 65, 76, 219, 253, 257, 276
- Nagler M.N. 28, 29, 144, 348, 373, 430  
 Nagy G. 15, 24–26, 29, 35, 37, 46–48, 51, 54, 59,  
 83, 86, 100, 102–104, 107, 109, 112, 119, 120,  
 162, 165, 178, 193, 201, 203–205, 218, 232,  
 233, 236, 239, 244, 252, 264, 266, 267, 271,  
 272, 298, 301, 303–306, 309, 311, 312, 314,  
 319, 346, 359, 360, 368, 373, 391, 408, 420  
 Nakassis D. 55  
 Newton R.M. 182  
 Nickel R. 20, 217, 391, 415, 420, 421  
 Nimis S. 457  
 Notopoulos J.A. 22–24, 27, 92, 100
- Olson S.D. 323, 377  
 Ong W.J. 70, 313, 321, 325  
 Ovenden M. 60
- Page D.L. 133, 156, 266, 311  
 Pagliaro A. 107  
 Paipetis S.A. 239  
 Parry A. 22, 23, 300, 457  
 Parry M. 12, 13, 15, 16, 20, 22–25, 27–31, 40, 41,  
 44, 45, 49, 53, 58, 111, 137–139, 191, 197, 200,  
 286, 299, 300, 315, 318, 322, 346, 498  
 Paton W.R. 243, 245  
 Penglase C. 66  
 Pestalozzi H. 20, 183, 185  
 Peters 70  
 Pope M. 30  
 Popko M. 66, 236  
 Porter H.N. 28  
 Pötscher W. 481, 482  
 Propp W. 144, 214, 226  
 Pucci P. 30  
 Pulleyn S. 435, 445–448, 479
- Raaflaub K. 335, 336  
 Rabel R.J. 420, 486  
 Race W.H. 143, 378  
 Radlov V. (F.W.) 98, 356, 499  
 Redfield J. 129, 352, 465, 470  
 Reeve M.D. 457  
 Reinhardt K. 20, 341  
 Renehan R. 417  
 Rengakos A. 325, 335, 382–385, 423  
 Reynolds D.F. 280  
 Richardson N.J. 30, 105, 195, 331, 346, 430  
 Riddell J. 61  
 Robbins E. 43, 205, 263, 264, 381  
 Robert C. 279  
 Robertson C.M. 257  
 Robertson M. 251  
 Rohde E. 270–272  
 Rose H.J. 228, 257  
 Rubin D. 430  
 Ruijgh C.J. 31, 287  
 Russo J. 27, 28, 30, 32, 373  
 Rutherford R.B. 345
- Sacconi A. 274  
 Sachse J. 175, 236–238  
 Sale W.M. 29, 30, 156, 219, 477, 479, 480  
 Sammons B. 466

- Schadewaldt W. 20, 80, 107, 183, 358, 391  
 Schein S.L. 81, 400  
 Schliemann H. 272, 273, 275  
 Schmidt A. 63, 85  
 Schoeck G. 20, 185, 391, 425  
 Schofield M. 163  
 Schroeder F.R. 481  
 Scodel R. 42, 97, 109, 113, 120, 121, 283, 295, 297, 298, 312–314, 318–320, 324, 348, 356–358, 367, 368, 371, 372, 374, 376, 419, 449, 450  
 Scott Littleton C. 214  
 Segal C. 302, 311, 313  
 Severyns A. 32, 34, 162  
 Shapiro H.A. 52  
 Shipp G.P. 135  
 Shive D.M. 31  
 Simpson R.H. 273  
 Singor H.W. 67, 252, 285, 286, 423  
 Sinos D. 181, 359, 362, 481, 483, 487, 488  
 Slatkin L.M. 26, 83, 266, 296, 319, 347, 373, 390, 494  
 Smith C. 266  
 Smith P.M. 128  
 Stählin F. 67, 69, 70, 72, 85  
 Stanford W.B. 211, 212  
 Stanley K. 54, 94, 313  
 Starke F. 274, 276  
 Svenbro J. 107, 311  
 Szastyńska-Siemion A. 35, 187, 386
- Śmieszek A.J. 266
- Taplin O. 67, 68, 70, 222, 400, 467, 472  
 Teodorsson S.-T. 14  
 Thalmann W. 15, 54, 93, 94, 143, 223, 239, 271, 405, 418, 422, 437, 486
- Thomas R. 24  
 Thompson S. 179, 214
- Van der Mije S.R. 253, 254  
 Van Groningen B.A. 94  
 Van Otterlo W.A.A. 94  
 Van Thiel H. 419  
 Van Wees H. 170, 240, 247, 435, 441, 445, 448, 464, 468  
 Van Windekens A.J. 481  
 Visser E. 30  
 Vivante P. 29, 346
- Wackernagel J. 33  
 Wade-Gery H.T. 13  
 Welcker F.G. 32, 34, 358  
 West M.L. 12, 24, 27, 31, 54, 55, 66, 113, 147, 152, 183–186, 189–192, 220, 246, 266, 268, 270, 276, 320, 344, 419, 446  
 West S. 140, 272, 302, 316  
 Whallon W. 25, 29, 30  
 Whitman C. 23, 57, 67, 300, 373  
 Wilamowitz-Moellendorff U. von 32, 34, 90, 190, 229, 270, 391  
 Willcock M.M. 27, 48, 129, 156, 158, 242, 253, 319, 402  
 Wilson C.H. 156, 398, 399, 467  
 Wood F. i K. 60
- Zaborowski R. 326  
 Zanker G. 338, 431, 439, 442, 445, 474, 478  
 Zawielski F.S. 64  
 Zhirmunsky (Żyrmunski) V. 98, 226  
 Zieliński K. 113, 121, 169, 171, 172, 176, 177, 218, 234, 241, 462

# Indeks postaci

- Abant 427  
Abel 344  
Abrskill, heros epiki abchaskiej 484  
Achilles, syn Peleusa, Pelida 19, 21, 24, 26, 35, 38, 39, 41–45, 50, 53, 60, 68–71, 73–78, 80–87, 90, 92, 93, 96, 99–104, 106–109, 112, 114, 118–120, 124–134, 138, 144, 145, 148, 149, 151–197, 199–211, 213, 214, 216–223, 228, 231–234, 236, 238–241, 243–255, 257–272, 281–285, 288–293, 296, 297, 300–304, 306–308, 310, 318–320, 322–324, 326–334, 336–338, 340, 343–348, 351, 352, 354, 356–362, 368–376, 378–381, 383–387, 389–394, 396–399, 402–404, 406–409, 412–427, 429, 431–438, 440–447, 450–481, 483–495, 498–504  
Aditi 237  
Admet 62, 203  
Adonis 66, 485  
Adrastos 202, 203, 230, 252, 283, 284, 410, 476, 477  
Afrodyta 59, 74, 103, 110, 123, 193, 194, 215, 218, 219, 232, 234, 238, 241, 246, 284, 337, 340, 342, 357, 365, 366, 387, 393, 394, 396, 410, 411, 420, 429, 437, 483  
Agamemnon, syn Atreusa, Atryda 19, 39, 51, 70, 76, 81, 84, 93, 96, 100–109, 112–114, 125, 130, 133, 144, 148, 149, 151, 154–156, 158, 159, 163, 164, 167–171, 173–178, 196, 197, 200, 201, 203, 204, 212, 214, 216, 223, 232, 248–250, 262, 269, 275, 285, 300, 304, 311, 322, 323, 327, 330, 331, 333, 336, 338, 349–352, 354, 356, 366, 371, 377, 378, 382, 385, 391–393, 395–398, 400, 409, 428, 431–436, 438, 440–479, 481, 485, 488, 499, 503, 504  
Agastrofos 415  
Agenor 424  
Agni 237  
Ahti, heros epiki karelo-fińskiej 51  
Ajakos, Ajak, ojciec Peleusa 153, 197, 199, 248, 302, 338, 425  
Ajas, syn Ojleusa 61, 87, 108, 113, 128, 133, 154, 163, 167, 170, 176, 200, 243, 245–247, 251, 260, 264, 360, 398, 433, 435, 450, 455, 467, 468, 473, 503  
Ajas, syn Telamona 176, 200  
Ajetes 271  
Ajgialeja 410  
Ajgistos 377  
Ajschines 262  
Ajthra 37, 38  
Ajzon 228  
Ak-chan 491  
Akastos 249  
Aktor 338  
Alalu 66  
Alajbej 141  
Aleksander *vide* Parys  
Alfred Wielki, król Wessexu 302  
Alija 139  
Alkajos 266, 432  
Alkatoos, brat Ojneusa 202  
Alkestis, córka Peliasa 203  
Alkinoos, król Feaków 98, 109, 119, 142, 143, 304, 313, 322  
Alkmajon, syn Amfiraosa 282, 284  
Alkyone *vide* Kleopatra  
Altaja, matka Meleagra 178–181  
Amaltea 236  
Amenhotep III 266  
Amfiraos 211, 230, 236, 252, 282–284  
Amfidamas z Kythery 207  
Amfilochos, syn Amfiraosa 282  
Amfinomos, zalotnik Penelopy 213  
Amfion 235  
Amirani, heros epiki gruzińskiej 227, 484, 491  
Ammenemes II 266  
Ammenemes III 266  
Amon Ra 266  
Amymone 79  
Amyntor, syn Ormenosa 207  
Anchialos 285  
Anchizes 187  
Andromacha 44, 124, 246, 268, 391  
Andżelika 197  
Aniosa córki: Ojno, Spermo, Elais 220, 228, 240  
Ankajos 171  
Antajos, potwór 153  
Antenor 82, 477

- Antifas 477  
 Antifates (Antiphates), król Lajstrygonów 212  
 Antikleja, matka Odysa 213  
 Antiklos 210, 213  
 Antilochos, syn Nestora 21, 26, 80, 87, 127, 129, 152, 157, 182, 184, 187, 188, 213, 271, 285, 297, 378, 380, 386, 387, 390, 393, 396, 398, 399, 402, 403, 407–410, 416, 420, 422, 426, 488, 498, 499  
 Antimach 477  
 Antimenidas, brat Alkajosa 266  
 Antinoos 41, 212, 213, 376  
 Antiope 235  
 Antymnios 407  
 Anu 66  
 Apellikon 114  
 Apollon, syn Latony, Fojbos (Feb) Apollon „Siejący Śmierć” 21, 47, 62, 69, 72–74, 81, 93, 96, 102, 103, 105, 114, 115, 129, 157, 158, 162, 168, 173, 178, 181, 182, 186, 192–194, 197, 202, 217, 223, 232, 233, 238, 243, 244, 247, 248, 250, 254–257, 263, 268, 282, 292, 293, 297, 302, 321, 326, 327, 330, 333, 358, 366, 372, 373, 376, 390, 393, 394, 396, 397, 407–414, 416–418, 422–424, 429, 436, 438, 440–442, 444, 445, 447, 450, 459, 483, 484, 498, 500, 502, 503  
 Archemoros 202  
 Ardżuna, jeden z Pandawów 175–177, 236  
 Areithoos 241, 242, 254, 261  
 Ares 62, 104, 110, 118, 119, 123, 153, 170, 217, 218, 232, 241, 254, 284, 357, 365, 366, 387, 393, 397, 413, 435, 437, 483  
 Argeja, córka Adrastosy 203  
 Argonauci 39, 44, 110, 265, 271, 281, 292  
 Argos, pies Odysa 96, 249  
 Ariadna 123  
 Aristoksenos 114  
 Arsinoe 259  
 Artemida 112, 129, 168, 443, 445, 449  
 Artur 199  
 Arystarch 88, 102, 267, 306, 446  
 Arystoteles 88, 89, 122, 123, 125, 129, 138, 164, 174, 229, 240, 298, 304  
 Asklepios 248, 263  
 Assurbanipal, król Assyrii 270  
 Asteropajos, wódz Peończyków 151, 193  
 Astyanaks, syn Hektora 92  
 Astyoche, matka Eurypylosa 252, 284, 290  
 Atalanta 44, 360  
 Atena, Pallas Atena, „Sowiooka” 42, 59, 102, 103, 112, 113, 116, 118, 132, 141, 143, 150, 161, 172, 176, 177, 196, 197, 209, 212, 232, 234, 240–242, 247–249, 253, 263, 282, 288, 292, 296, 300, 316, 326, 333, 339, 340, 354–356, 369, 387, 390, 393, 395–397, 400, 409, 411, 441, 442, 454  
 Atlas 284  
 Atreus 106, 235, 236, 249, 503  
 Atryda *vide* Agamemnon  
 Autolykos, dziadek Odyszeusza 198, 199, 205, 207, 208, 492  
 Automedon 303, 403, 405, 407, 467  
 Azjos 268, 343  
 Bajgorić Halil, guslar 138, 139  
 Batradz, heros epiki osetyńskiej 228, 260, 483, 484, 487, 490  
 Bećir, syn Mustajbega, bohater epiki bośniackiej 197, 198  
 Bećiragić Meho 40, 139, 200  
 Bellerofont 171, 229, 268, 292  
 Beowulf 41, 51, 138, 200  
 Bhima, jeden z Pandanów 175  
 Bias 128  
 Boreasz 44, 73, 228  
 Bricriu, heros epiki celtyckiej 167  
 Bryzejda 38, 127, 129, 130, 144, 168, 171, 360, 361, 378, 433, 448, 450, 458, 459, 464, 476, 480, 485, 503  
 Caedmon 303  
 Caier 178  
 Camcumi 484  
 Čelebić Mustafa, guslar 40  
 Charybda 281  
 Chejron, centaur 18, 42, 43, 190, 205, 248, 249, 262–264, 289, 484, 487, 492  
 Chimera 229, 262  
 Chryzejda 38, 127, 129, 130, 144, 168, 171, 223, 378, 433, 445, 447–453, 455, 456, 459, 463, 502  
 Chryzes 69, 81, 93, 129, 330, 331, 333, 334, 437, 438, 440, 441, 445, 446, 448, 449, 451, 454, 476, 478, 502, 503  
 Cridenbél 178  
 Cúchulainn, heros epiki irlandzkiej (Cú-Chulainn) 285, 423  
 Dagdae 178  
 Danaos 76, 78



- Danun 270  
 Dardanos 128, 186, 235, 268, 276, 279, 283, 329, 331, 415  
 Dariusz, król Persji 140  
 Dawid z Sasunu, heros epiki armeńskiej 199, 250, 278, 483, 484, 487  
 Deifobos 42, 118, 119, 120, 161, 210, 215, 232, 247, 269, 285, 288  
 Deipyła, córka Adrastosa 203  
 Demeter 235, 244, 259, 283, 296  
 Demodok 16, 56, 84, 90, 96–123, 130, 133, 140, 173, 200, 201, 203, 204, 211, 213, 281, 293, 301, 303, 305, 306, 308–311, 313, 314, 317, 320, 357, 362, 375, 432, 437  
 Demofont 244, 259  
 Diomeda, córka Forbasa 219  
 Diomedes, syn Tydeusa, Tydeida 21, 53, 69, 77, 104, 112, 114, 150, 151, 153, 161, 162, 167–169, 172, 173, 175, 177, 193, 196–198, 202, 206–210, 213, 217, 220, 223, 232, 240, 242, 249, 250, 254, 256, 260, 272, 282, 285, 297, 304, 324, 349–351, 366, 367, 384–400, 402–416, 422–429, 444, 450, 473, 477, 478, 483–485, 499, 501  
 Dione 366, 396, 410–412  
 Dionizos 167, 233, 252, 284, 289  
 Dolon 104, 150, 207, 251, 454  
 Draupadi, żona braci Pandawów 82  
 Dupłjak Husajn, guslar 40  
 Dupłjak Šaćir, guslar 40  
 Dydona 217  
 Dzeus 43, 50, 51, 62, 69, 73, 74, 77, 82, 101, 102, 104–106, 113–115, 123, 128, 130, 132, 148, 155, 168, 170, 174, 177, 181, 183, 189, 190, 192–194, 228, 231, 233, 236, 239–241, 249, 251, 255, 256, 259, 269, 271, 284, 287, 292, 296, 320, 323, 326–330, 332–334, 339–342, 345, 349, 350, 354–356, 376, 383, 386–390, 393, 400, 401, 403, 419, 421, 429, 431, 435, 440, 455, 466, 481, 483  
 Dziuro z Radanu 198  
 Dżałali, koń Dawida z Sasunu 250  
 Dżiemo Berdżanin 39, 485  
 Ea 66  
 Eadgils, książę Myrgingów 301  
 Eastwood Clint 194  
 Edyp 44, 110, 123, 180, 200, 202, 203, 205, 236, 239, 275, 276, 282, 455  
 Ekgtheow, ojciec Beowulfa 41  
 Eeriboja 365  
 Eetion 129, 246, 302, 403, 433, 474  
 Elektra, matka Harmonii 235, 284  
 Endymion 76  
 Eneasz (Aineias) 35, 128, 153, 157, 163, 192–194, 200, 215–217, 219, 221, 238, 243, 247, 249, 260, 280, 285, 333, 366, 367, 375, 394, 397, 410, 411, 429, 477  
 Eniopeus 405  
 Enkidu 227, 362, 396, 494, 495  
 Eormenric, król Gotów 301  
 Eos, Jutrzenka 68, 71, 134, 182, 183, 186, 187, 193, 231, 233, 246, 265, 407, 429  
 Epejos 116, 161  
 Epopeus 123  
 Ereutalion 241, 242  
 Erifyle 252, 284  
 Eris 103, 284  
 Erynia 179, 180  
 Erysichthon 228  
 Eteokles 200, 202, 203, 235, 236, 239, 275  
 Euchenor 420  
 Eufemos 234  
 Euforbos 20, 21, 129, 244, 417, 419–421, 423, 424  
 Euforion 170  
 Eumajos 210, 213, 318, 367  
 Euryalos 108, 119, 282  
 Eurydamant 427  
 Eurykleja, piastunka Odysa 96, 205, 210, 213  
 Eurymachos 213, 318  
 Eurymedon 387, 398  
 Eurynome 213  
 Eurypylos, syn Telefosa 154, 161, 194, 252, 267, 277, 284, 289, 290  
 Eurysakes 212  
 Eurysteus 49, 292  
 Ezaw 235  
 Ezop 463  
 Faeton (Phaeton) 266, 485  
 Fajnops 427  
 Fegeus 366  
 Femios 110, 213, 301, 308, 311–314, 316–318, 321, 357  
 Filojtios 213  
 Filoktet 103, 126, 132, 133, 161, 165, 176, 186, 208, 217, 220, 224, 250, 255, 257, 293, 307, 308, 450, 473, 500, 501  
 Fineus 44, 281

- Finn, legendarny król Fryzji 39  
 Fojniks, wychowawca Achillesa 144, 161–163, 178–181, 205, 207, 213, 216, 217, 263, 264, 290, 358–360, 369, 376, 468, 473, 484  
 Forbas 219  
 Forgoll 363  
 Fortić Sulejman, guslar 139  
 Frojnios 212
- Ganimedes 187  
 Gesar, bohater epiki tureckiej 98  
 Gilgamesz 49, 145, 227, 292, 362, 396, 494, 495  
 Glaukos, wódz Lykijczyków 149, 229, 262, 285, 324, 343, 393, 403, 409, 419, 477  
 Goethe Johann Wolfgang 382  
 Grendel, potwór 138
- Hades 180, 241  
 Hagen, zabójca Zygryda 244, 424  
 Hajkuna 198  
 Halil 197, 198  
 Halitherses 164  
 Harald III, król Norwegii 363  
 Harmonia 234, 235, 238, 246, 252, 276, 283, 284  
 Hasan Pasza Tiro 309  
 Hattusili II, król Hetytów 274, 275  
 Hefajstos 119, 145, 188, 189, 194, 197, 242, 243, 245–249, 282, 284, 366, 381, 389, 393, 490  
 Hekabe, matka Hektora 154, 217, 328, 420  
 Hektor 26, 38, 42, 44, 55, 68–70, 72–75, 77, 80, 82, 85, 86, 92, 93, 104–106, 119, 120, 124, 126–129, 131–134, 148, 149, 153, 157–160, 172, 174–176, 184, 186, 187, 189, 190, 193, 196, 197, 205, 215–219, 222–224, 232, 233, 243–247, 251, 252, 254, 256, 257, 265, 268, 269, 277, 279, 285, 286, 288, 297, 311, 323, 325–327, 330–334, 336, 337, 372, 373, 375, 376, 379, 386–389, 391–393, 398–401, 405, 408, 409, 414, 416, 417, 419–422, 424, 425, 429, 454, 457, 469, 472, 476, 477, 485–487, 490, 499, 500, 504  
 Helena 37, 44, 50, 58–60, 63, 65, 71, 82, 85, 104–106, 118, 120, 123, 135, 140, 144, 161–163, 209–211, 213, 217, 219, 220, 228, 288, 295, 342, 354, 371, 375–377, 415, 425, 433, 477, 498, 499  
 Helenos, syn Priama 161, 162, 187, 243, 251, 501  
 Helios 102, 113, 271, 401  
 Hellanikos 188  
 Hera 59, 82, 103, 113, 149, 145, 167, 177, 193, 233, 241, 251, 255, 282, 292, 296, 323, 326, 333, 340–342, 354, 355, 376, 389, 393, 400, 403, 441, 442, 475, 481, 482  
 Herakles 39, 49, 62, 67, 91, 110, 123, 124, 153, 161, 176, 193, 197, 204, 228, 232, 238, 240, 245, 250, 255, 257, 262, 263, 265, 276, 282, 288, 291–293, 305, 500  
 Hermes 68, 112, 235, 241, 249, 282, 326, 327, 329, 334, 365, 366  
 Hermiona, córka Heleny 71  
 Hipolita (Hippolita) 238  
 Hippodamea 44  
 Hippolochos 477  
 Hippomenes 44  
 Hippothoos 420, 486  
 Hrothgar (Hrodgar), król Danii 138  
 Hypermnestra 79  
 Hypnos i Thanatos 233, 353, 403, 429
- Iamani 484  
 Iasion 235, 276, 283  
 Idajos 354, 366  
 Idmon 281  
 Idomeneus 40, 176, 215, 285, 435  
 Ifianassa, córka Agamemnona 262, 451  
 Ifigenia, córka Agamemnona 64, 172, 209, 262, 263, 268, 428, 443, 449–451  
 Ifiklos 234  
 Ifinoos 285  
 Ifis, branka ze Skyros 219  
 Ilos 129, 279, 415  
 Indra 236–238  
 Iros 119, 170, 173  
 Iryda 73, 327, 328, 349, 355, 356, 365, 366, 379, 380  
 Isos 477  
 Isztar 396  
 Izyda 259
- Janggar, bohater epiki tureckiej 98  
 Jazon 166  
 Jela (Jelica), żona królewicza Marka 39  
 Jela, szynkarka 139  
 Jokasta 44  
 Judhiszthira, jeden z braci Pandanów 175–177
- Kadmos 62, 234, 239, 246, 275, 276, 283, 284  
 Kalais 44  
 Kalchas 63, 126, 161, 162, 166, 174, 251, 252, 282, 288, 289, 292, 311, 375, 376, 428, 436, 444–449, 451, 454, 459, 460

- Kaleva 41, 493  
 Kallimach 88, 220  
 Kalypso 84, 112, 181, 182, 213, 283, 301, 304  
 Kan-Mergen, bohater epiki tureckich ludów Syberii 493  
 Kapaneus 202  
 Karaata-Pergen, bohater epiki tureckich ludów Syberii 493  
 Karadžić Vuk Stefanović 51  
 Karna, jeden z Kaurawów 175, 176, 236–238, 242  
 Cassandra 113, 187, 454  
 Kastor 240  
 Kaukomöinen, heros epiki karelo-fińskiej 51  
 Kaurawowie, bracia 219  
 Kawafis Konstandinos 376  
 Kebriones 174, 417  
 Kefalos 247  
 Khumban-numeña, władca Elamu 265, 266  
 Kinyras 197  
 Kirke 39, 96, 97, 213, 234, 271, 281, 301, 304, 321  
 Kleopatra, Alkyone, żona Meleagra 213, 290, 359, 360  
 Klitajmestra 106, 295, 311, 323, 385, 428, 448–451  
 Kobadin 484  
 Korybant 235  
 Krates 114  
 Kreon 455  
 Kriszna 175, 176, 238  
 Kronos 249, 341, 355, 418, 419  
 Ksanthos 427  
 Kumarbi 66  
 Kunti, żona Surji 236  
 Kybele 235  
 Kykaon 327  
 Kyknos 39, 152, 153, 157, 187, 188, 199, 240, 245, 259, 265, 268, 269, 492, 501  
  
 Laomedont, ojciec Priama i Tithonosa 186, 251, 263  
 Latona 114, 168  
 Lemminkäinen, heros epiki karelo-fińskiej 51, 228  
 Leodes 213  
 Lesches 162  
 Leukotea 145, 241, 242  
 Likurg 123  
 Likurg, prawodawca spartański 304, 305  
 Loki 167, 170  
 Lykaon 151, 168, 192, 197, 378, 476, 478, 485  
  
 Lykomedes 161, 166  
 Lynkeus 234, 240  
  
 Machaon 152, 161, 257  
 Majon 395  
 Manas, heros epiki kirgiskiej 98  
 Manto 282  
 Maris 407  
 Marko, królewicz 39, 40, 46, 49, 137, 138, 183, 184, 199, 200, 250, 291, 368, 372, 465, 485, 487  
 Maruta 484  
 Medea 38, 228, 234, 259, 281  
 Medžedović Avdo, guslar 15, 16, 40, 49, 135, 139, 141, 197, 198, 200, 292, 309, 324, 336  
 Megapenthes 212  
 Meho *vide* Smailagić Meho  
 Meho i Osman, bohaterowie *Wesela Smailagića Meho* 141, 142  
 Mekisteus 282  
 Melanthios 213, 318  
 Melantho 213  
 Melas, brat Ojneusa 202  
 Meleager, heros etolski 110, 144, 170, 178–181, 200, 201, 213, 216, 217, 219, 265, 290, 357–361, 369, 376, 381, 437  
 Melik, wróg Dawida z Sasunu 250  
 Memnon, syn Jutrzenki 18, 26, 53, 80, 127, 131, 134, 148, 152, 153, 157, 158, 182–195, 199, 223, 231, 233, 240, 245, 246, 249, 262, 263, 265–269, 277, 282, 380, 386, 402–404, 407, 422, 429, 490, 492, 498–501  
 Menelaos 44, 59, 72, 77, 82, 87, 105, 112, 118, 123, 128, 135, 142, 143, 209–215, 217, 218, 228, 243, 256, 257, 272, 285, 316, 333, 338, 369, 376, 383, 405, 410, 420, 476, 477  
 Menesteus 176  
 Menesthes 285  
 Menojtios, ojciec Patroklosa 338, 345, 381, 420, 424  
 Mentos 143, 213, 257, 316  
 Mentor 213  
 Meriones 198, 207, 285  
 Mestor, syn Priama 153  
 Metanejra 259  
 Meton 64  
 Mher Młodszy, syn Dawida z Sasunu 483  
 Miłosz z Pocerja, towarzysz królewicza Marka 39  
 Minos 61  
 Mitra 491

- Mnemozyne 45, 439  
 Mojry 55  
 Molos 207  
 Momos 50, 181  
 Mujo 139  
 Mursilis, król Hetytów 446  
 Musa, rozbójnik, wróg królewicza Marka 39, 183, 184, 199  
 Mustajbeg, postać z epiki bośniackiej 40, 41, 197, 309  
 Muza 45, 93, 98, 100, 102, 109, 110, 114, 115, 132, 201, 235, 301, 302, 310–312, 320, 367, 370, 432, 439, 499  
 Muzajos 280, 281  
 Mynes 362  
 Myrina 233, 268
- Naraka, asur 236–238  
 Nasren, heros eposu osetyńskiego 484  
 Nauzykaa 44, 301  
 Nedo 178  
 Nemezis 228, 240, 241  
 Neoptolemos, Pyrros, syn Achillesa 44, 85, 124, 154, 161, 162, 165, 166, 178, 186, 187, 202, 209, 220, 221, 224, 248, 250–252, 264, 267, 284, 391, 473, 501  
 Nereus 205, 381, 492  
 Nestor 21, 52, 107, 112, 123, 142, 159, 176, 184, 188, 240–242, 261, 285, 297, 309, 316, 327, 338, 351, 354, 366, 377, 380, 381, 385–390, 393, 394, 398–410, 416, 417, 419, 463, 464, 466–468, 477, 478, 480  
 Nikanor 114  
 Nina, wróg królewicza Marka 137, 138  
 Niobe 171, 319  
 Noemon, syn Froniosa  
 Nowak, kowal 184, 199, 485
- Odyn 167, 238  
 Odyszeusz, Odys (Odysseus) 24, 31, 32, 37, 40, 43, 45, 51, 61, 63–65, 69, 74, 76, 82, 84, 87, 92, 95, 96, 98–110, 112–121, 123, 126–128, 133, 134, 139–145, 150, 153, 154, 159–170, 173, 174, 176, 179, 181, 187, 195, 198–201, 203, 205–215, 219, 220, 223, 228, 229, 234, 236, 239, 240, 245, 250, 251, 255, 257, 262–264, 271, 283, 292, 299, 302, 303, 306, 308–310, 313, 315–318, 320, 322, 323, 352, 356, 362, 367–371, 375–377, 381, 383, 385, 386, 389, 393, 398, 399, 409, 423, 425, 428, 431–434, 436–439, 444, 450, 455, 466–474, 477–479, 488, 492, 494, 499–501, 503  
 Ojleus 87, 113, 170, 201, 435  
 Ojneus, ojciec Tydeusa 201, 202  
 Ojnone 257  
 Olenias, brat Tydeusa 202  
 Onejros 354  
 Orestes 323, 377, 385  
 Orfeusz 234, 235, 280, 281  
 Orion 266  
 Ormenos 20  
 Othryoneus 454
- Pajon 414  
 Palamedes 53, 108, 165, 167, 168, 173, 201, 208, 209, 220, 306, 308, 378, 450, 501  
 Pandar 77, 254, 255–257, 366, 367, 392, 410, 411, 416  
 Pandawowie, bracia 82, 175, 176, 219, 236  
 Parys, Aleksander, syn Priama 20, 21, 26, 44, 50, 58–60, 65, 72, 77, 82, 85, 104, 105, 113, 119, 120, 126, 126, 128, 131, 153, 157, 162, 176, 182, 186, 187, 196, 197, 209, 210, 212, 215–219, 221 250, 253, 256–258, 263, 288, 307, 326, 336, 337, 340–342, 354, 360, 371, 375, 376, 383, 384, 386, 387, 398, 404, 406, 407, 409, 414–416, 419–424, 429, 450, 476, 477, 490, 499–501  
 Patroklos, syn Menojtiosa 19, 21, 25, 69, 73–75, 77, 80, 82–85, 87, 97, 106, 114, 128, 129, 134, 144, 145, 153, 155, 156, 158, 159, 166, 174, 178, 184, 186, 189, 190, 193, 196, 197, 202, 213, 218, 219, 221, 223, 232, 233, 238–240, 243–247, 250–252, 262–264, 268, 269, 271, 285, 288–291, 293, 297, 302–304, 308, 323, 326, 327, 332, 337, 338, 344, 345, 348, 354, 359–362, 366, 369, 372, 373, 376, 378–381, 383, 384, 387, 391, 392, 396, 397, 402–409, 412–414, 416–425, 429, 451, 454, 462, 467, 475, 480, 484, 485, 487, 488, 494, 499, 501, 504  
 Pedaz, koń 403, 404  
 Pejsander 477  
 Pejsistratos, Pizystrat syn Nestora 142  
 Peleus, ojciec Achillesa, mąż Tetydy 50, 74, 75, 100–103, 109, 114, 189, 199, 205, 229, 243, 246, 248–250, 258, 263, 264, 282, 330, 333, 338, 376, 380, 381, 458, 473, 476, 490–492  
 Pelias 203, 259  
 Pelops 44, 161, 249, 251 (kości Pelopsa → ind. rzecz.)

- Penelopa 43, 44, 64, 95, 144, 205, 212, 214, 295, 309, 313, 317, 321, 323, 357, 367, 383, 438
- Pentezyleja (Penthesileia), królowa Amazonek 35, 80, 127, 148, 152, 153, 164, 168, 171, 172, 190, 223, 228, 257, 267, 268, 277
- Persefona 180
- Perseusz 228, 238, 291
- Phaeton *vide* Faeton
- Pittakos 432
- Pizystrat, tyran ateński 25, 52, 304, 305
- Plutos 235
- Podalejrjos 161, 257
- Polignot 201
- Polidamas (Poulydamas), syn Priama 176, 269, 343, 421
- Polideukes (Polydeukes) 82, 240
- Pomidor 409
- Poliejdos 427
- Polifem, Polyphemos, cyklop 112, 123, 167, 179, 182, 210, 212
- Poliksene 228
- Polinejkes (Polyneikes) 200, 202–205, 211, 235, 236, 239, 252, 275, 282–284, 292
- Posejdon 50, 96, 102, 104, 112–114, 152, 173, 174, 188, 193, 194, 216, 247, 249, 263, 282, 298, 326, 356, 389, 393, 400, 429
- Priam 35, 42, 68, 69, 81, 85, 93, 107, 120, 129, 152–154, 167, 186, 187, 192, 216–218, 221–224, 251, 252, 263, 268, 269, 275, 278–280, 284, 319, 325–334, 340–342, 344, 379, 408, 414, 430, 454, 467, 475–478, 490, 501
- Prometeusz 226, 501
- Protesilaos 38, 53, 127–129, 157
- Proteus 229, 240
- Psametych 369
- Qat, melanezyjski heros kulturowy 491
- Rama 441
- Ramzes II 266
- Ramzes III 289
- Relja z Pazaru, towarzysz królewicza Marka 39, 44
- Rezos, wódz Traków 87, 149–153, 164, 173, 194, 208, 249
- Sarpedon, wódz Lykijczyków 149–153, 158, 184, 193, 223, 233, 243, 246, 269, 310, 366, 379, 392, 403–405, 407, 419, 422, 425, 429, 469
- Saudasa 237
- Šaušgamuwa, król Amuru 277
- Schiller Friedrich 382
- Schwarzenegger Arnold 194
- Selene 76
- Šemić Ahmed, guslar 15, 336
- Sen i Śmierć *vide* Hypnos i Thanatos
- Sfinga, potwór 44
- Sinaherib, król Assyrii 266
- Sita 441
- Skylla 262, 281
- Smail 141, 199
- Smailagić Meho 197–200, 309
- Smyrna, matka Adonisa 66
- Solon 304, 305
- Soslan, heros epiki osetyńskiej 167, 260, 483, 490, 492
- Sosruko, heros epiki osetyńskiej 166, 167, 228, 483, 486, 487, 490, 491
- Stallone Sylvester 194
- Sthenelos, syn Kapaneusa, woźnica Diomedesa 202, 212, 282, 350, 366, 367, 387, 392, 395, 398
- Sulejman 142, 147
- Surja, ojciec Karny 236, 237
- Syrdon, heros epiki osetyńskiej 167, 170, 491, 492
- Szarac, koń królewicza Marka 40, 250, 485
- Šalja, woźnica Karny 175, 176
- Takszaka 237
- Tale z Oraszaca, postać epiki bośniackiej 40, 41, 167
- Taliesin 252
- Talos 260, 281
- Tejrezjasz 37, 38, 96, 282, 377, 455
- Telamon 201, 206
- Telefos 92, 154, 161, 187, 202, 240, 248, 252, 267, 282, 284, 288–290, 368
- Telegonos, syn Odyseusza i Kirke 37, 110
- Telemach (Telemachos), syn Odyseusza 44, 64, 87, 95, 112, 121, 142, 143, 164, 165, 210–212, 214, 219, 223, 247, 250, 255, 257, 306, 316–318, 321, 323, 378, 425, 442, 481
- Temida 50, 483
- Tenes, syn Kyknosa 152, 157, 488
- Tersytes (Thersites) 127, 163, 164, 167–173, 177, 180, 190, 200, 201, 209, 212, 263, 371, 460, 462, 471, 473, 476, 503
- Teszup 66
- Tetyda, matka Achillesa 21, 50, 69, 71, 73, 82, 102, 114, 130, 131, 154, 157–159, 166, 181,

- 190, 205, 211, 219, 229, 231, 239, 240, 243, 244, 246, 258–260, 262, 264, 270, 296, 297, 318, 320, 323, 326, 327, 330, 342, 345, 356, 376, 380–382, 407, 429, 463, 487, 491, 492, 494, 499, 500, 502
- Teukros, syn Telamona 87, 206, 243, 246, 254, 255, 400, 453
- Teutamos z Asyrii 186
- Tezeusz 37, 39, 49, 110, 123, 228, 265, 291
- Thamyris 301
- Theoklymenos 143
- Thersandros 252, 282
- Thoon 427
- Thrasymbulos 408
- Thrasymedes 198, 407, 408
- Thrasymelos 403, 405, 408
- Thyestes 235, 236, 249
- Tithonos, syn Laomedonta 186, 187
- Tlepolemos 152, 193, 310
- Trojlos, syn Priama 42, 114, 153, 157, 221, 378, 396
- Tros 193, 327, 485
- Tudhalija I, król Hetytów 279
- Tudhalija IV, król Hetytów 277
- Tydeus, syn Ojneusa 172, 198, 202–204, 209, 292, 392, 395–397, 410, 411, 415, 422
- Ugljanin Salih, guslar 111
- Uranos 419
- Uryzmag, heros epiki osetyńskiej 484
- Utanka, uczeń bramina 237, 238
- Väinämöinen, heros epiki karelo-fińskiej 51, 226, 228, 260, 501
- Vidić Petar, guslar 138
- Vlahovljak Mumin, guslar 40, 139, 200
- Vojičić Milovan, guslar 111
- Vuković Franje, guslar 40
- Widsith 301
- Wiła, postać epiki serbskiej 39, 184
- Wisnu 441
- Wujadin 141, 142
- Wuk Toroman 141
- Wuk Wojewoda 465
- Zefir 73
- Zenodot 102, 105, 372, 373, 451
- Zetos 44
- Zopyros 140
- Žunić Murat, guslar 40
- Zygfryd 178, 199, 200, 244, 260, 278, 423, 424, 492

# Indeks źródeł

- Aithiopida (Aethiopsis) [Aethiop.]* 21, 27, 35, 80, 83, 85, 89–90, 126–127, 130–131, 137, 147–149, 151, 158, 160, 165, 168–171, 173, 177, 180, 182–184, 190, 194, 202, 223, 233, 245–246, 257, 265–269, 278, 287, 293, 306, 370, 380, 384, 386–387, 389, 392, 398, 402–404, 406–408, 413, 419, 422, 426, 499, 501; *fr.* 1, 51; *fr.* 2, 12
- Ajschylos [Aesch.] *Psychostasia* 183; *Siedmiu przeciw Tebom [Sept.]* 236; 778–790, 239; *Memnon fr.* 127–130, 187, 279–280, 187; *fr.* 350, 376
- Alkajos *fr.* 48, 266; *fr.* 70, 432; *fr.* 350, 266; *fr.* 354, 271
- Alkifron *Epist.* III 35, 73–74
- Alkmejon* 288
- Anecdota Romanum I*, 114
- Apollodor [Apollod.]  
*Bibliotheca [Bibl.]*:  
I 8, 3, 179; II 4, 11, 282; II 5, 11, 62, 67; III 4, 2, 62; III 4, 3, 167; III 6, 1, 202; III 10, 3, 248; III 10, 4, 62; III 12, 5, 154, 217; III 12, 6, 257; III 13, 3, 249; III 13, 6, 43, 244, 492; III 13, 8, 71, 166; III 14, 4, 66  
*Epitoma [Epit.]*:  
III 3, 71–72; III 6–7, 165; III 8, 167; III 135, 63; III 17, 282; III 18, 61; III 26, 157; III 27, 103; III 29–32, 157; III 34, 71, 151; V 4, 258; V 5, 38; V 8–13, 161; V 8, 61, 208, 250; V 11, 251
- Apollonios *Argonautica* 281
- Archiloch [Archil.] *fr.* 2, 104; *fr.* 4, 104; *fr.* 5, 2, 256; *fr.* 13, 55; *fr.* 35, 218; *fr.* 41, 218; *fr.* 114, 218; *fr.* 128, 6–7, 54–55; *fr.* 196a, 218
- Arimaspea* 280–281
- Arystofanes [Ar.] *Vesp.* 1222, 302; *Thesm.* 953–958, 55
- Arystoteles [Arist.] *fr.* 10, 337; *fr.* 163 *Rose* = 387 *Gigon*, 229, 240; *Poet.* 1451a23–30, 88, 120; 1454b30, 304; 1455a2, 304; 1459a30–b7, 88–89; 1461a31, 238; *rozd.* XXI–XXII, 164; *rozd.* XXIV, 122; *Anal. Post.* 77b32, 37; *Rhet.* 1417a13, 304
- Augustyn [August.] *De civit. Dei* XVIII 17, 62
- Bakchylides *Oda* 5, 178
- Beowulf* 98, 138
- Bede *Hist. Eccl.* IV 24, 303
- Bion II 5, 166
- Bitwa Gotów z Hunami* 219
- Book of Druim Snechta* 363
- Censorinus, *De die natali* 18, 6, 62
- Conon, *Narrat.* 34, 208
- Cycon [Cic.] *De divin.* I 21, 42, 217; I 63, 337; *De off.* III 26, 97, 165; *De orat.* III 137, 304
- Dawid z Sasunu*, epos armeński 51, 250, 278
- Dictys Cretensis *Bellum Trojanum II* 15, 168
- Diodor Sycylijski [Diod. Sic.] II 22, 1, 186; IV 13, 3, 282; V 49, 1, 234
- Diogenes Laertios [Diog. Laert.] I 57, 303–304
- Einhard *Vita Karoli Magni* 277
- Elian [Ael.] 13, 14, 303
- Epos o Mwindo (Mwindo Epic)* 98, 280
- Epos o Nartach* 260
- Epos o Siri (Siri Epic)* 97–98
- Etymologicum Magnum* 43
- Eurypides [Eur.] *Alc.* 449, 55–56; *Błagalnice (Suppl.)* 131–161, 202; *Ion* 999 *nn.*, 248; *Mieszkańcy Skyros (Σκύριοι)* *fr.* 682–686, 166; *Phil.* 208, 250; *Rezos* 150; *Tro.* 919, 217
- Eustathius [Eust.] *comm. ad II* 351, 21, 268; II 721–725, 103; *iii* 267, 62
- Excidium Troiae* 257
- Filostratos *Heroica XI* 2, 165; *XX* 2, 43
- Filostratos Młodszy *Imag.* 1, 166
- Focjusz *Biblioteka* 32
- fragmenty papirusowe *vide Pap.*
- Genesis* 49, 337
- Gilgamesz* 494–495
- Haralds Saga Harðráða* 363
- Hekatajos *HGF 1f11*, 271
- Hellanikos *Σ 4F148*, 188

- Herodot [Hdt.] *I* 207, 2, 54; *II* 116, 304; *II* 117, 58–59; *III* 152–158, 140; *VII* 6, 3, 304
- Hezjod [Hes.]  
*Teogonia (Theogonia, Narodziny bogów)*  
 [Theog.] 90, 92, 93, 123  
 32, 311; 100–101, 45, 301; 102–103, 313; 137–158, 418; 141, 419; 720–725, 271; 722–725, 71; 793–804, 62; 905–906, 55; 969–974, 283; 984, 189; 985, 186; 1011*nn.*, 228  
*Prace i dni (Opera et dies)* [Op.] 280  
 138–142, 483; 163, 205; 168–172, 271  
*Katalog kobiet (Eoiai)* 90, 102, 271  
*fr.* 25, 1–13, 178; *fr.* 73–76, 44; *fr.* 96, 49 *n.*, 263; *fr.* 197, 44; *fr.* 204, 95–103, 102; *fr.* 237, 188; *fr.* 280, 1–2, 178; *fr.* 300, 244; *fr.* 306, 309; *fr.* 320, 1, 309
- Hezjod, Pseudo- *Tarcza (Aspis)* [Asp.] 125–127, 197; 183, 261; 188, 261
- Homer [Hom.]  
*Iliada (Ilias):*  
*I* 4–5, 102; 5, 101; 11–12, 441; 11, 129; 12–52, 69; 28, 440; 32, 333; 43–52, 81; 53–54, 70–71; 53, 69; 54–476, 69; 55–56, 149, 441; 59–67, 444; 59–62, 457; 59–60, 163; 68–75, 113; 69–71, 444; 70, 311; 71–72, 174, 282; 78–79, 444–445; 90–91, 445; 101–105, 447; 106, 428; 109–110, 448; 110, 445; 112–115, 448; 116–120, 452; 116–117, 466; 116, 448; 117–120, 451; 117, 451, 468; 119, 453, 459; 122, 453; 126, 453, 459; 131–132, 434; 137, 503; 140–144, 456; 146, 454; 149, 457; 152–153, 488; 154–157, 456; 156–157, 60; 161, 503; 163, 473; 165–166, 473; 166–168, 471, 473–474; 176–177, 170, 435; 176, 458, 460; 177, 458; 181–187, 464; 184–187, 458; 185–187, 460; 185, 503; 186, 472; 188–218, 169; 188–194, 461; 188–192, 464–465; 188, 458; 198, 176; 210–214, 454; 228, 471; 231, 462; 243–244, 446; 247–252, 377; 255–256, 107; 337, 359; 345, 359; 352, 154, 442, 485; 357–359, 381; 357, 492; 365, 356; 366, 129; 368, 432; 369–392, 318; 382–388, 502–503; 408–412, 345; 423, 69; 425, 69; 477–478, 69; 488–492, 74; 493–611, 69; 508–510, 345; 517–526, 323; 603–604, 321; 604, 312  
*II* 11–15, 354; 15, 354; 28–34, 354; 41=186, 248; 48*nn.*, 69; 65–70, 354; 101–108, 248–249; 110–141, 444; 112–113, 174; 119–133, 148; 140–141, 163; 142–207, 382; 215–216, 460; 220, 169; 226–228, 453; 233–234, 471; 236, 163; 240, 503; 260, 306, 473; 271–278, 339; 271–272, 128; 278, 201, 375; 295, 61; 300–330, 436; 326–330, 63; 329, 61; 484–493, 439; 494–760, 82; 499–500, 273; 559–568, 282; 594–596, 301; 673–674, 265; 690, 129; 721–725, 126; 724, 132; 805, 268; 814, 233; 819–820, 128; 827, 254; 877, 150  
*III* 16, 209; 50, 104; 52–55, 218; 54–55, 336–337; 67–120, 383; 70–72, 44; 98–100, 105; 125–128, 104; 144, 37; 160, 104; 189, 268; 205–224, 336; 245–380, 383; 303, 129; 330–338, 196; 448–461, 383; 456, 128; 521 *nn.*, 217  
*IV* 5–19, 340; 5–6, 333, 341; 7–19, 177; 24–29, 340; 30–49, 340; 31–49, 342; 31–33, 342; 43, 341; 81–85, 339; 105–111, 254; 218–219, 263; 218, 257; 231–249, 176; 257–264, 176; 285–291, 176; 313–316, 176; 338–348, 176; 354, 306, 473; 368–402, 392; 370–400, 177, 350; 390, 397; 401–418, 367; 403–410, 392; 406–409, 282; 411–418, 392; 418, 350; 419, 333  
*V* 1–8, 196; 1–7, 393; 9–26, 366; 95–100, 410, 416; 127–132, 232; 148–151, 427; 152–158, 427; 156–158, 427–428; 159, 129; 166–328, 366; 166–296, 392; 166–168, 410; 170–178, 410; 230–238, 410; 241–264, 367; 243–250, 410; 251–273, 410; 274–275, 410; 276–296, 410; 297–310, 410; 297–302, 410; 311–312, 410; 312–318, 193; 319–330, 367; 319–327, 193; 344–346, 410; 352–354, 365; 373, 366; 377, 366; 380, 483; 383–404, 485; 388–391, 365; 406–415, 410–411; 406–411, 396; 406–409, 485; 431–439, 396; 432–444, 411; 436–437, 396; 440–446, 397; 444, 479; 457, 483; 471–488, 149; 609, 285; 639, 204; 655–667, 193; 782–783, 206; 783, 204; 800–813, 397; 808, 397; 882, 483; 886, 104; 890–891, 170  
*VI* 37–50, 476; 55–60, 476; 55, 339; 61–63, 476; 64–65, 477; 66–71, 477; 119 *nn.*, 324; 119–236, 477; 174–175, 71; 232–236, 393; 282, 104; 289*n.*, 58; 289–292, 304; 311–312, 113; 325, 215; 331, 216; 337–338, 216; 356–358, 295; 357, 375; 403, 131; 487–489, 55  
*VII* 14–16, 285; 57, 69; 137, 242; 142, 242; 143, 242; 146, 241–242, 254; 150–151, 242; 154, 242; 228, 204; 257, 204; 345–378, 336; 348, 128; 362–364, 354; 366, 129; 368, 128; 390, 354; 393, 354; 414, 128  
*VIII* 1–848, 69; 1–52, 400; 1, 399; 16, 71; 53–65, 400; 66–79, 400; 66–74, 400–401; 75–77,



- 401; 78–79, 399; 80–171, 385, 400, 402, 407; 80–88, 386; 90–91, 386; 118–122, 405; 130–132, 388; 132–141, 388; 150–158, 388; 154, 128; 160–166, 175; 160–165, 388; 166–170, 389; 171–196, 389; 172–197, 400; 173, 128; 176, 104; 191–197, 242; 192, 309; 197–210, 389; 198–212, 400; 213–252, 400; 228–235, 103; 253–334, 400; 256–259, 400; 273–334, 400; 287–291, 453; 302, 254; 311, 254; 316–349, 400; 350–484, 400; 372, 201; 399–408, 354–355, 356; 413–424, 355; 470–477, 383; 473–483, 323; 485–488, 400; 485–486, 400; 489–529, 400; 497, 128; 530–541, 400; 542–565, 400; 545–552, 343–344; 548, 344; 550–552, 344
- IX* 18–28, 351; 19–21, 174; 25, 350; 27–28, 163; 32*nn.*, 351; 32–33, 393; 39, 350; 51–77, 393; 110–111, 466; 113, 466; 131–133, 433; 131–132, 434; 141–146, 485; 145, 451; 156–157, 60; 157–299, 352; 158–161, 351–352; 160–161, 466; 160, 472; 164–165, 467; 168, 468; 180–181, 467–468; 186–194, 301; 186–191, 302; 206–217, 467; 209, 303; 218–219, 356; 223–224, 468; 225–228, 468; 229, 104; 230–231, 468; 232–246, 469; 239, 252; 247–248, 469; 251–258, 381; 300–306, 352; 300–301, 356; 300, 469; 301–303, 469; 304–306, 469; 305–306, 472; 305, 252; 313–314, 203; 316–319, 479; 321–329, 470; 333, 471; 335–336, 471; 354–355, 472; 356, 472; 359–361, 472; 363, 60; 381–384, 270; 381, 270; 392, 472; 394–397, 473; 410–416, 154, 156; 411–416, 156; 445, 228; 486–491, 264; 490–492, 484; 524–599, 358; 524–525, 301; 550–552, 216–217; 565–572, 179–180; 589, 216; 590–595, 216; 637–638, 433; 645, 433; 658, 303; 696–710, 393; 712, 400
- X* 177, 206; 231, 375; 255–262, 198; 255–259, 197; 260–262, 197; 261–265, 206; 262–271, 198; 266–271, 207; 315–333, 454; 329–331, 251; 334–335, 207; 363, 201, 375; 434, 150; 435, 150; 453, 104; 498, 375; 558, 150
- XI* *Inn.*, 69; 17–45, 196; 84–91, 401; 101–121, 477; 122–142, 477; 166, 129; 185–210, 356; 187–194, 383; 221–263, 477; 286, 128; 293, 204; 296–367, 408; 324–326, 206; 345–367, 393; 345–348, 409; 347, 104; 353, 254; 369–400, 258, 393; 369–379, 414–415; 372, 129; 381, 415; 383, 415; 390–392, 415–416, 423; 414, 206; 604, 106; 609–610, 480; 656–657, 338; 660, 393; 768–789, 381; 780, 204; 794–803, 354; 796, 354; 798, 354; 832, 263
- XII* 42, 204; 400, 243; 404–405, 243, 246; 438, 379
- XIII* 150, 128; 363–369, 454; 376, 129; 459–461, 215; 586–587, 243; 663–670, 420; 679–684, 127; 707, 61
- XIV* 44–48, 174; 65–81, 351; 69–73, 174; 75–81, 163, 223; 109–132, 393; 379–384, 393
- XV* 42, 104; 56–77, 383; 59–71, 376; 61–77, 323; 71, 132; 77, 201; 425, 128; 463–465, 254; 463, 255; 486, 128; 592–617, 127; 612, 486; 690–695, 127; 705–747, 127; 721, 104
- XVI* 1–5, 338; 7–19, 338; 18, 462; 19, 361; 25, 394; 33–35, 490–491; 36–51, 156; 36–45, 354; 36–39, 155; 38, 354; 40, 354; 49–59, 155; 50–51, 156; 73–81, 345; 74, 394; 84–86, 480; 93–96, 372; 112–124, 127; 131–139, 196; 140–145, 248; 140–141, 247; 141=802, 247; 225–227, 239–240; 228–248, 240; 231–248, 345; 249–252, 240, 345; 280–282, 419; 317–329, 407; 364–393, 419; 373–376, 419; 420–503, 403; 420–426, 403; 423–425, 419; 426–505, 407; 427–431, 403; 432–459, 403; 454–457, 353; 460–462, 403; 463–466, 403; 467–470, 403; 471–476, 403; 478–503, 403; 543, 419; 558, 379; 654, 189; 656–665, 269; 671–675, 233, 353; 684–687, 421; 698–711, 412; 710–713, 268; 710–711, 417; 712–713, 269; 746–751, 174; 784–787, 413; 785–786, 285, 423; 787–793, 417; 788–815, 417; 789–807, 243; 806–815, 420; 806–808, 417; 806–807, 129; 818–821, 417; 844–857, 417; 844–845, 327; 851–854, 337; 867, 249
- XVII* 21, 204; 35–38, 381; 50–52, 420; 125–126, 379; 125, 239; 184–208, 251; 184, 128; 194, 239; 195–196, 246; 220–221, 269; 228–303, 420; 302, 486; 656–664, 333; 688, 104
- XVIII* 35–69, 492; 56, 481; 95–96, 61, 75; 98, 494; 115–116, 494; 122, 128; 170, 454; 174–177, 379; 205–214, 393, 486; 239–242, 69; 243–617, 69; 249–253, 269; 289–292, 277; 313, 269; 324–330, 344–345; 339, 128; 434–435, 492; 437, 481; 438–440, 381; 544, 61; 547, 61
- XIX* 1 *nn.*, 69; 3–13, 246; 12–13, 246; 91–99, 39; 295–300, 361–362; 297–299, 485; 303–321, 204; 369–374, 197; 391–395, 241; 408–418, 249; 408–409, 75
- XX* 97–102, 192; 102, 260; 103–346, 192; 103–107, 193; 144–148, 262–263; 164–175, 333; 164–174, 333; 171–174, 204; 203–209, 193;

- 204, 375; 215–240, 128; 224, 228; 264–266, 193; 268–272, 238, 243; 276–278, 247; 288–290, 193; 293–295, 193; 301–308, 128; 306–308, 217; 322–324, 247; 419–454, 408; 445–447, 414; 460, 128; 463 *nn.*, 327; 463–472, 485; 559, 347
- XXI 34 *nn.*, 327; 34–119, 476; 34–44, 378; 34, 129; 46–47, 151; 79, 378; 83–84, 485; 106, 478; 161–183, 405; 166–167, 423; 184–191, 193; 275–278, 326; 275–277, 114; 278, 178; 542, 252; 550, 201; 568–570, 424
- XXII 99 *nn.*, 327; 114–117, 105; 115–116, 105; 123–124, 485; 250–259, 327; 260–263, 333; 262, 205; 288, 104; 289–291, 243; 298–299, 247; 320–325, 244; 337–354, 330–331; 338–339, 485; 344, 332; 345–355, 327; 346–347, 204; 352, 129; 356–360, 337; 358–60, 297; 359–360, 75; 363, 485; 365–366, 494; 391–394, 457; 421, 104; 468–472, 246
- XXIII 55–61, 69; 77–78, 361, 487; 81, 75; 86–88, 484; 138–153, 75; 183–187, 74; 188–191, 74; 205–207, 73; 266–897, 69; 345, 434; 483, 170; 585, 405; 678–679, 282; 744–749, 378; 746–747, 378
- XXIV 18–21, 74; 28–30, 65, 326, 341; 29, 113; 31, 69, 73; 33–54, 81; 39–44, 204; 41–43, 333; 43, 102; 46–49, 486; 53–54, 483; 53, 326; 55, 326; 56, 193; 63, 376; 74–76, 326; 83–84, 492; 107, 69, 72, 73; 108, 201; 113–114, 326–327; 131–132, 75; 139–140, 327; 144–158, 327; 171, 129; 207, 205; 224–227, 328; 261, 218; 327–328, 328; 344–354, 331; 352–360, 329; 354, 129; 486–487, 330; 495–500, 154; 507–512, 331–332; 527–542, 473; 559–573, 332–333; 582–586, 333–334; 621–626, 467; 629, 129; 631, 129; 650–652, 334; 677–688, 334; 689, 334; 765, 63; 777, 69; 779, 208; 781, 104; 784, 69; 785, 68, 69; 788, 68, 69
- Odyseja (Odyssea)*:
- i 8–9, 102; 10, 109; 20, 102; 22–24, 271; 86, 102; 88–95, 102; 151–155, 315–316; 156–157, 316; 188, 106; 260–264, 257; 284–285, 317; 325–327, 303, 316; 337–342, 317; 337–338, 308; 337, 308, 321; 341, 321; 351–352, 121, 321; 368–371, 317; 421–422, 317
- ii 175, 64; 254, 106; 270, 212; 278, 212; 282, 212; 301–321, 212; 386, 212
- iii 32, 377; 267–271, 311
- iv 84, 272; 188, 187, 386; 227*n.*, 58; 235–264, 118; 265–289, 118; 286, 213; 563, 271; 814, 205
- v 1, 186; 61, 301; 105–111, 112–113; 125–128, 283; 288–289, 173; 306–310, 181
- vi 101, 301
- vii 69–70, 272
- viii 62*nn.*, 303; 73–82, 100, 200; 74, 99, 309, 375; 87, 109, 302; 159–255, 108; 230, 434; 230–233, 43; 447–448, 234; 477–481, 310; 479–481, 110; 486–498, 115–116; 489, 121; 491, 310; 496, 121; 499–520, 117–118, 303; 499, 309; 521*nn.*, 304
- ix 20, 309
- x 221, 301; 508, 271; 515, 271
- xi 13, 271; 85, 213; 134–135, 37; 157–159, 271; 267, 204; 436–439, 105–106; 473–476, 201; 489–491, 98, 494; 519–521, 267; 522, 187; 525, 208
- xii 52, 321; 66–72, 39; 69–72, 234
- xiii 93, 64; 291–292, 434
- xiv 175, 481; 379–385, 367
- xv 329, 309
- xvii 69, 106; 254–263, 318; 327, 64; 336 *nn.*, 318; 382–387, 301; 518*nn.*, 303; 565, 309
- xviii 158–303, 44; 319, 375
- xix 108, 309; 178–179, 61; 395–396, 207; 407–409, 208; 452–453, 205
- xxi 4, 106; 13–41, 208; 35, 106; 106–7, 44; 108–423, 44; 128, 250
- xxii 330–380, 308; 346, 312; 347–348, 110, 311
- xxiii 102, 64; 170, 64
- xxiv 11, 271; 24, 312; 60, 312; 169, 106; 197–198, 295; 200, 295
- Horacy *Ars poet.* 148, 137
- Hyginus *Fab.* 69, 202; 91, 217; 95, 165; 96, 166; 103, 208, 250; 105, 167
- Hymny Homeryckie
- Hymn do Apollona* [*Hymn. Ap.*] 307; 158–161, 45; 164, 54
- Hymn do Hermesa* [*Hymn. Herm.*] 484, 309
- Hymn do Afrodyty* [*Hymn. Hom. Ven.*] 218–238, 186; 225, 187
- Kalevala* 51, 85
- Kallimach *Aitia* 220; *Epigr.* 28, 37
- Kratinos *Dionysaleksandros* 218
- Ksenofont [*Xen.*] *Anab.* IV 5, 32, 104; *Cyr.* VIII 7, 21, 337; *Hellenika* 51
- Kwintus ze Smyrny [Quint. Smyrn.] *Posthomeric* [*Posthom.*] III 62, 258; IV 293, 264; IX 325–479, 208, 250; IX 461–468, 257
- Kypria (Cypria, Pieśni cypryjskie)* 33, 35, 38, 42, 58–59, 63, 89, 107, 108, 123–125, 126, 129,

- 151, 163, 168, 181, 194, 220, 241, 248, 378, 420; *fr.* 1, 50–51, 101–102, 209, 240, 269; *fr.* 5, 59; *fr.* 6, 59; *fr.* 7, 59, 240, 282, 288, 291, 305–306, 342, 450; *fr.* 11, 240; *fr.* 13, 264; *fr.* 20, 240; *fr.* 31, 92
- Laktancjusz Placidus, *comm. in Statium Achill.* I 93, 165, 167
- Lukian *De domo* 30, 165
- Mahabharata* 50–53, 85, 86, 175–176, 292; *III* 240, 19, 236–237, 342, 381; *III* 291, 19, 236; *III* 307, 21, 237
- Mała Iliada (Ilias Parva)* 35, 80, 83, 89–90, 132–133, 147, 160–165, 209–210, 223–224, 240, 257, 266, 293; *fr.* 4, 92; *fr.* 5, 248; *fr.* 29, 124
- Minyas fr.* 5 = *Paus.* 10.31.3, 179. 201; *fr.* 7, 12
- Owidiusz [Ovid.] *Fasti* III 771, 65; *Met.* XIII 162 *nn.*, 166
- Panyassis *Heraclea fr.* 13, 12
- Pap. Oxy.* 3829 ii 9, 50, 483
- Pauzaniusz [Paus.] *III* 12, 1, 43; *VIII* 2, 62; *IX* 31, 3, 358; *X* 31, 2, 168; *X* 31, 1–3, 201; *X* 31, 3, 179
- Phoronis *fr.* 6, 12
- Pieśni o królewicz Marko:  
*Królewicz Marko i Dzień Berdzanin* 39  
*Królewicz Marko i Filip Madziarzyn* 250  
*Królewicz Marko i rozbójnik Musa* 183–184  
*Marko i Nina z Kosturu* 137, 200  
*Marko w niewoli sarajewskiej* 250  
*Śmierć Marka królewicza* 250
- Pieśń o Nibelungach (Nibelungenlied)* 244, 277, 423
- Pieśń o Rolandzie* 277, 290
- Pieśń o Zdobytcu Bagdadu (Pieśń o Bagdadzie)* 140, 147, 163
- Pindar [Pi.] *O II* 50, 79; *O II* 81–83, 187; *O II* 147, 153; *O III* 33–34, 79; *O VI* 75, 79; *PI*, 321; *P IV* 19–27, 271; *P VI* 28–45, 187; *P VI* 29–39, 386; *P VI* 32, 405; *P IX* 112–125, 79; *N III*, 263; *N III* 33, 248; *N III* 43–52, 42, 205; *N III* 47–48, 42; *N III* 51–52, 43; *N III* 60–63, 187; *N IV* 49, 271; *N VII* 40–47, 162; *N X* 12, 272; *I V* 40–41, 187; *I V* 41, 189; *I V* 44–47, 187
- Paeon VI* 117–120, 162; *fr.* 52i, 217
- Platon [Pl.] *Alc. II* 149d, 344; *Apol.* 39C, 337; *Crat.* 428C, 304; *Epigr.* 5, 3, 255; *Hipp.* 228B, 303–304; *Ion* 535 b–e, 438; *Ion* 539b, 304; *Leg.* 685c; *Resp.* 392c–394b, 438; *Resp.* 614B, 304
- Pliniusz Starszy [Plin.] *Nat. Hist.* VIII 81, 62
- Plutarch [Plu.] *Moralia* 17a, 183; *Quest. Gr.* 28, 157; *Lyk.* 4, 304
- Powroty (Nostoi)*, 51, 282; *fr.* VI, 228
- Proklos *Chrestomathia* (Phot. B 21) 32, 59, 110, 264
- Ramajana* 52, 441
- Rig-Veda [RV]* I, 115, 2, 266; I, 130, 6, 54; 7, 63, 3, 266; 7, 75, 5, 266; 7, 78, 3, 266
- Safona *fr.* 16, 218; *fr.* 44, 301
- scholia [Σ]:  
*scholia in Apoll. Rod.* IV 816, 491  
*scholia in Aristoph.: Neph.* 1068, 491  
*scholia in Dion. Thrax:* 489, 304  
*scholia in Euripidem: Orest.* 432, 167; *Pho.* 409, 202  
*scholia in Iliadem: I* 5, 50; *I* 366, 129; *II* 212, 170; *III* 325, 217; *IV* 376, 202; *IX* 668, 166; *X* 435, 149–150; *XIX* 326, 166; *XXIII* 821, 245; *XXIV* 804, 51  
*scholia in Odysseam: iv* 282, 271  
*scholia in Lycophronem [Lyc.]* 86, 217; 224, 217; 455–461, 245; 570, 220; 580, 220; 818, 165; 999, 170, 171, 1268, 124  
*scholia in Pindarum* 62; *O II* 147, 152, 2, 1d, 304  
*scholia in Sophoclem: Ajax* 833, 245  
*scholion in Klemens z Aleksandrii Protrepticus* II 30, 33
- Scriptores rerum mythicarum Latini:*  
*Primus Mythogr. Vatic.* 35, 165, 167  
*Secund. Mythogr. Vatic.* 197, 217; 200, 165, 167; 205, 258
- Semonides 7, 10–11, 479; 7, 22–23, 479
- Serwiusz *comm. ad Verg. Aen.* II 81, 165, 167; *ad Verg. Aen.* VII 761, 62
- skolion att.* 894, 272
- Sofokles [S.] *Antyгона* 455; *Król Edyp* 455; *Mieszkańcy Skyros (Σκύριοι)* *fr.* 553–561, 166; *Filoktet [Phil.]* 263–270, 103; 570–597, 250; 1202, 255; 1326–1328, 103; *Troilos, fr.* 618, 1, 491; *Trach.* 129–131,
- Stacjusz [Stat.] *Achill. I* 207 *nn.*, 166; *II* 382 *nn.*, 43; *Theb. I.* 390–497, 202
- Stezychor [Stesich.] 301; *fr.* 43.ii.8, 258
- Strabon VI 283–284, 272
- Symonides *fr.* 539, 187

*Thebaida* 180, 200, 230, 239, 288, 305

*Telegonia* 38, 377

Tukidydes [Thuc.] *Wojna Peloponeska* 51; I 9, 4,  
304; I 10, 4, 304

Tyrtajos [Tyrt.] *fr.* 12, 5, 187

Tzetzes *Posthom.* 571–595, 257

Wergiliusz [Verg.] *Aen.* I 489, 187, 246; I 653–  
655, 217; VII 319nn., 217; VIII 383–384, 245

*Wesele Beciragića Meho*

*Wesele Smailagića Meho* 40–41, 141–142, 199, 336

*Zdobycie Ilionu (Iliou Persis)* 37, 92, 113, 120;  
147, 164, 221; *fr.* 1, 240

*Zdobycie Ojchalii (Ojchalias halosis)* 124–125,  
230, 232, 288, 305

# Indeks kluczowych słów i tematów

- aidōs* αἰδώς 457, 464, 474, 479  
*aischistos* *Achaiōn* 460  
*algea* ἄλγεα  
*amrita* 236–238  
*aidē* αἰδή 101, 110  
*ajd* αἰδός 34, 45, 53, 60, 88, 89, 111, 115, 116, 123, 134, 146, 191, 268, 293, 300–312, 316–320, 322, 325, 335–337, 339, 341, 344, 346–349, 352, 356, 357–363, 368–374, 379, 382, 384, 394, 395, 397, 402, 405–407, 414, 415, 417, 423, 426–428, 431, 438, 439, 480, 484, 497–499, 502  
*archē* ἀρχή 105, 293  
*aristeja* 196, 221, 257, 268, 304, 380, 390, 392, 395, 396, 399, 408–410, 427, 477, 483  
*aristos* *Achaiōn* ἄριστος Ἀχαιῶν ‘najlepszy z Achajów’ 24, 26, 87, 104, 118, 119, 380, 392, 412, 433, 434, 445, 446, 460, 472, 487, 488, 493  
*biē* βίη ‘siła’ 119, 165, 236, 399, 433, 434  
Cykl Dwunastu Prac Heraklesa 49, 57  
cykl epicki 12, 16, 18, 32, 34, 39, 47, 50, 54–67, 81, 86, 92, 146, 229, 370, 373, 500  
Cykl Etolski (Polowanie na Dzika Kalydońskie-go) 49, 110, 170, 171, 181, 265, 286, 375  
Cykl o Wyprawie Argonautów 49, 57, 58, 234, 236, 261, 271, 281, 286, 375  
Cykl Tebański (Siedmiu przeciw Tebom/Wyprawa Epigonów) 33, 49, 58, 132, 148, 172, 180, 200, 202–204, 234, 236, 239, 282, 283, 286, 288, 290, 342, 375, 391, 502  
Cykl Trojański 17, 20, 21, 23, 26, 33, 35, 37, 41, 47, 49, 50, 57, 58, 71, 85, 87, 92, 108, 119, 120, 126, 129, 131, 132, 137, 140, 141, 146, 147, 156, 159, 160, 163, 165, 169, 170, 173, 176, 178, 182, 188, 191, 195, 200–204, 208, 209, 211, 214–217, 220–222, 225, 229, 230, 234, 236, 238, 240, 241, 245, 246, 249, 251, 252, 257, 262–269, 271, 277, 278, 280–291, 295, 305–307, 323, 342, 343, 358, 368, 371, 373, 374, 376, 377, 383, 390, 406, 413, 420, 429, 435, 448, 449, 466, 474, 481, 483–485, 490, 494, 497, 500, 502  
*dolos* δόλος ‘podstęp’ 119, 123, 164–168, 236, 242, 382, 383, 399, 433–435, 457, 490  
epitety dystynktywne 29, 41, 42, 44, 47, 84, 100, 346, 385  
epitety rodzajowe 29, 41, 42, 346  
epos bajkowo-mitologiczny 17, 227, 228, 233, 423, 424, 482  
epos historyczny 17, 46, 227, 424, 482  
epos o Nartach 41, 166, 167, 228, 260, 483, 486, 487, 491, 493  
ethopoia 41, 431, 439  
formuła, język formularny (*formula*) 13, 14, 21–23, 27–31, 44, 298, 346, 347, 361, 373, 414, 430, 497, 499  
*geras* γέρας ‘udział w łupach’ 233, 239, 345, 432, 433, 452, 453, 458, 459, 461, 463, 464, 469, 471, 474, 476, 479, 503  
Gigantomachia 33, 110  
*guslar* (*guslari*) 23, 39, 44, 111, 134, 301, 314, 324, 438  
heros epicki/bohater epicki 19, 45, 49, 102, 138, 170, 181, 195, 199, 228, 232, 261, 335, 392, 423, 430, 438, 481–483, 485–487, 489, 490, 492–495  
heros kulturowy 46, 79, 226–228, 481, 485, 490, 491, 501  
*hybris* 443, 450, 464, 479, 481, 484  
*in medias res* 12, 137, 138, 418  
katalog (epika katalogowa) 49, 83, 89, 90, 98, 125, 126, 151, 188, 221, 273, 275, 277, 278, 282, 371, 497, 499  
*kleos* κλέος (*klea* κλέα ἀνδρῶν) ‘sława’ 117, 181, 211–213, 217, 219, 233, 301, 307, 345, 368  
kompozycja pierścieniowa (*Ringkomposition*, *ring composition*) 19, 22, 23, 54, 57, 67, 72, 73, 78, 82, 93, 94, 97, 106, 117, 122, 185, 330, 342, 418, 419, 437, 468, 469, 478  
*kosmos* κόσμος ‘porządek, pieśń’ 121

- kości Pelopsa 161, 162, 251  
 kubek Kadmosa 239  
*kýdos* κύδος 'sława' 480, 493
- luk Gandiwa 175, 176  
 luk Heraklesa 176, 250, 500  
 luk Odysa 208, 247, 250
- mēnis* μήνις 'gniew' 70, 74, 76, 88, 93, 100, 113,  
 114, 126, 131, 145, 215, 216, 255, 326, 327,  
 330, 331, 333, 342, 389, 393, 411–413, 443,  
 445, 447, 450, 461, 462, 478–480, 484, 486,  
 488, 502–504  
*moira* μοῖρα 'udział, część' 55, 116
- oimē* (oimai) οἴμη 'wątek epicki' 99, 107, 109–  
 111, 115, 116, 308, 309, 311, 317, 375, 380
- palladion 153, 162, 208, 224, 240, 246, 251, 501  
 parataksa *parataksis* 22, 29, 93, 101, 122, 309  
*pēma* πῆμα 'nieszczęście' 104, 105, 330, 334, 451  
 Pieśń Powrotu 41, 58, 66, 86, 94–96, 112, 114,  
 120, 143, 198, 287  
 poezja nagany *psogos* ψόγος 24, 172–174, 176,  
 177, 218, 255, 371, 386, 387, 389, 397, 473,  
 474  
 poezja pochwały *erainos* ἔπαινος 18, 24, 174,  
 176, 255, 308, 320, 371, 474, 478  
 Powroty (*Nostoi*) 51, 97  
 pra-*Iliada* 80, 290, 291  
*pripjev* (pripjevi) 98  
 Proklos (streszczenia poematów cyklicznych)  
 17, 32, 33, 35, 38, 50, 59, 80, 85, 91, 92, 103,  
 104, 112, 113, 118, 120, 123, 125–127, 130,  
 148, 151, 158, 160, 164, 166–168, 172, 182,  
 187, 188, 194, 209, 210, 220, 250, 257, 282,  
 288, 378, 380, 386, 398, 420, 445, 483  
*prooimion* (*prooimia*) prooimion 101, 114, 309  
 przejściowe teksty (*transitional texts*) 14  
 przybycie kontyngentu sojuszników 71, 127,  
 130, 146, 148, 149, 152, 159, 164, 186
- quasi*-cykl 49, 199, 372
- rama kosmiczno-religijna 49, 79, 189, 292, 307,  
 370  
 redakcja Pizystratydów 33
- scena typowa (*typical scene, type-scene*) 21–23,  
 28, 29, 31, 32, 145, 348, 373, 497  
 schemat fabuły (*story-pattern*) 16, 22, 137–145,  
 147, 194, 211, 214, 221–223, 231, 240, 286,  
 287, 290, 292, 294, 347, 361, 365, 366, 370,  
 373, 379, 380, 416, 422, 429–431, 497, 499,  
 500  
*sēma* σῆμα 'znak' 86, 395, 396, 397  
 supertekst 37, 121, 122
- Święte Zaślubiny (*hieros gamos*) 43, 50, 61, 62,  
 284, 490, 491
- therapon* θεραπῶν 21, 221  
*thymos* 'duch, serce' θυμός 204, 255  
*timē* τιμή 205, 239, 474, 480, 481  
*trickster* 167  
 Tytanomachia 110, 147
- wielowersyjność, wielokształtność pieśni oralnej  
 (*multiformity*) 24, 34, 46, 59, 88, 91, 118, 390  
 włócznia Achillesa 190, 240, 243–245, 247, 248



Sprzedaż publikacji  
Wydawnictwa Uniwersytetu Wrocławskiego  
prowadzi  
Dział Sprzedaży  
Wydawnictwa Uniwersytetu Wrocławskiego Sp. z o.o.  
50-137 Wrocław, pl. Uniwersytecki 15  
tel. 71 3752885  
e-mail: [marketing@uwur.com.pl](mailto:marketing@uwur.com.pl)  
[www.uwur.com.pl](http://www.uwur.com.pl)

Wydawnictwo Uniwersytetu Wrocławskiego  
zaprasza do swoich księgarni:

- Księgarnia internetowa: [www.uwur.com.pl](http://www.uwur.com.pl)
- Księgarnia Uniwersytecka  
50-137 Wrocław, pl. Uniwersytecki 15  
tel. 71 3752923