

Anna Marchewka
Uniwersytet Gdański

HOMEROWA KREACJA SYLWETEK KOBIET W KONTEKŚCIE TRADYCJI USTNEJ

Myśli i obrazy, których nośnikiem są Homerowe eposy, dzięki swojej wnikliwości, trafności i ostatecznie ponadczasowości aż do dzisiaj stanowią dla wielu artystów twórczą inspirację. Wystarczy odnieść się tylko do literatury wieku dwudziestego, żeby zrozumieć siłę oddziaływania *Iliady* i *Odysei*, czy w ogóle całej antycznej tradycji trojańskiej na literaturę europejską aż do czasów nam współczesnych. Silnie zakorzeniona w tradycji trojańskiej, podobnie jak w całej greckiej tradycji mitycznej, organizacja świata według tak zwanego „systemu płciowego”, czyli rozdzielności i współistnienia świata męskiego oraz kobiecego, znalazła swoje odzwierciedlenie między innymi w dramacie *Penelopa* Ludwika Hieronima Morstina, w powieściach *Odyseusz i kobiety* oraz *Odyseusz i Penelopa* Horsta Wolframa Geisslera, czy wreszcie w zbiorze poezji Louise Glück zatytułowanym *Meadowlands*, gdzie znajdujemy takie utwory, jak: *Penelope's Song*, *Circe's Grief*, *Circe's Power*, *Circe's Torment*. A ponieważ treściowym zaczynem legendy o wojnie trojańskiej jest złamanie wierności małżeńskiej, to nie trudno się dziwić, że bohaterki tejże legendy w długiej tradycji

epickiej zostały wykreowane w oparciu o wyrazisty i powszechnie oczekiwany wzorzec żony idealnej. Obok wzorca idealnego bohatera, którego wszelkie działania powinny świadczyć o jego *aretē*, kolejne pokolenia aoidów ugruntowały określony wzorzec zachowań i postępowania obowiązujący również heroiny. I chociaż tak jak herosi za istotny wyznacznik cnoty uznają one wierność i skłonność do poświęceń, to jednak pozostają poza ramami świata mężczyzn¹. Ostatecznie za sprawą *Iliady* i *Odysei* otrzymaliśmy wizerunki kobiet, które już w starożytności uchodziły bądź za symbol wierności, bądź zdrady. Z jednej strony obserwujemy bowiem Andromachę i Penelopę, a z drugiej Helenę i Klitajmestrę.

Skrajnie odmiennie postawy Homerowych kobiet, które znamionuje albo wiarofołmność, albo całkowite oddanie mężowi i rodzinie, świadczą o wykorzystaniu przez poetę kontrastu, jednej z jego podstawowych technik literackich, do charakterystyki typowej postaci. W jego pieśniach znajdujemy wyraźnie skontrastowane, a co za tym idzie stereotypowe sylwetki nie tylko przedstawicieli obu płci, ale również reprezentantów dwóch skrajnie odmiennych grup wiekowych, czyli młodych i starców, czy wreszcie samych Greków i Trojan. Możemy zatem odważyć się na stwierdzenie, że Homer miał znaczący wpływ na ugruntowanie się w naszej świadomości sposobu postrzegania kobiet w trzech podstawowych kategoriach — w kategorii matki, żony i kochanki.

Typowymi przedstawicielkami matek i żon są Hekabe, Andromacha, Penelopa, a nawet Helena, choć nie spełnia ona wszystkich kryteriów, ponieważ tworzy z Parysem związek bezdzietny. Dzeusowa córka w greckiej tradycji epickiej zajmuje jednak szczególne miejsce — jest heroiną, której nadludzka uroda stała się narzędziem intryg Afrodyty. Helena stanowi

¹ Tożsamość natury i cnot moralnych kobiet oraz mężczyzn uznali dopiero Sokrates i jego uczeń Platon, co jednak nie znalazło odzwierciedlenia w powszechnej świadomości starożytnych (Pl. *Resp.* 454d–457b); por. J. Griffin, *Homer*, tłum. R.A. Sucharski, Warszawa 1999, s. 58.

bowiem hipostazę bogini miłości². Jednakże nie interesuje ona nas tutaj jako symbol boskiego piękna i wiecznej kobiecości, czyli jako córka Dzeusa, która w Sparcie dostąpiła czci boskiej³, lecz jako zwykła kobieta, wykreowana przez poetę na żonę i kochankę, która uległa zgubnej *atē*. Helena wraz z Klitajmestrą, chociaż rola tej pierwszej nie jest jednoznaczna, posłużyły w homeryckich eposach do stworzenia antywzorca żony, dzięki któremu uwypuklone zostały zalety Penelopy. W przeciwieństwie do branek, Chryzejdy i Bryzejdy, które są postaciami całkowicie biernymi, mają one określoną swobodę działania. Są zarazem uprzedmiotowione i upodmiotowione, są zarówno obiektem pożądania i rywalizacji, jak i wyrazicielkami swoich pragnień i dylematów, którym zmuszone są stawiać czoła samodzielnie. Każda z nich, włącznie z brankami, znajduje się w orbicie zainteresowań i starań co najmniej dwóch mężczyzn, przez co mamy do czynienia z pewnym rodzajem triangulacji, czyli układem personalnym obecnym w omawianej tradycji epickiej niczym psychologiczny paradygmat wykorzystywany głównie w scenach konfliktu wywołanego zwykle rywalizacją o kobietę.

Kategorię kobiet, które w Homerowych pieśniach zajmują odrębne miejsce, są kochanki. Przy czym na miano kochanki spełniającej warunki *femme fatale* zasługują jedynie boginki (Kirke, Kalipso), bo jedynie istota boska zdolna jest zauroczyć, i to tylko na pewien czas, achajskiego męża. Wśród śmiertelników kochanki znajdujemy jedynie w gronie niewiernych służących Penelopy, które oddają się cielesnym uciechom z zalotnikami. Wyznaczoną im jednak przez poetę zasadniczą rolą nie jest rola kochanki, lecz niewiernej służącej, o czym świadczy wymierzona im przez Odyseusza kara — śmierć przez powieszenie, ponieważ konsekwencje wszelkiego rodzaju sprzenie-

² Zob. O.M. Freudenberg, *Semantyka kultury*, Kraków 2009, s. 225.

³ Por. Hdt. VI 61; o boskim obliczu Heleny oraz jej pochodzeniu i kultach zob. L. Edmunds, *Helen's Divine Origins*, „Electronic Antiquity” 10 [2] (2007), s. 1–45; zob. też T. Zieliński, *Piękna Helena*, Zamość 1921².

wierzenia się są bolesne i nieodwracalne. Sylwetki kochanek wprowadził zatem Homer wyłącznie w ramach układu triangułacyjnego, aby ukazać konieczność zachowania wierności małżeńskiej i pielęgnowania w rodzinie jednomyślności. Kluczowym problemem wyrażonym w *Iliadzie* i *Odysei* jest zarówno dochowanie wzajemnej lojalności achajskich wojowników, jak i wierności małżeńskiej. Dlatego właśnie na płaszczyźnie komunikacji pomiędzy płciami w roli swoistego mediatora wprowadzona została kochanka-bogini pod postacią Kirke i Kalipso. Ich starania o zatrzymanie przy sobie Odyseusza są z góry skazane na niepowodzenie, ponieważ miłość w tradycji homeryckiej jest równoznaczna z wiernością w szerokim tego słowa znaczeniu, nie chodzi tu o doznania erotyczne, lecz o ostateczny wybór pomiędzy śmiertelną żoną a boską kochanką, czyli pomiędzy życiem a śmiercią⁴. Pieśniarz najwyraźniej odnosi się do doskonale sobie znanego schematu opowiadania o boginiach i ich śmiertelnych oblubieńcach, czego świadectwem są słowa samej Kalipso, która swój los porównuje do cierpień zakochanej w Orionie Jutrzenki oraz Demeter związanej z Jazjonom (*Od.* V 118–128). W obu wypadkach śmiertelni mężowie padają ofiarą boskiej zawiści — Oriona zabiła Artemida, natomiast Jazjona Dzeus.

Miłosne przygody Odyseusza w drodze powrotnej na Itakę należy zatem postrzegać jako precyzyjnie dostosowaną do wymogów fabuły *Odysei* wersję tradycyjnych opowiadań o związkach boskich kochanek ze śmiertelnikami⁵. Rzeczywistym za-

⁴ Zob. O.M. Freudenberg, *Semantyka kultury*, s. 228.

⁵ Dowodnym przykładem istnienia w najstarszych wyobrażeniach mitologicznych prototypicznego modelu postępowania bogiń wobec mężczyzn-śmiertelników, obranych przez nie jako obiekty zaspokojenia erotycznych żądz, jest mezopotamska bogini Isztar, o której miłosnych podbojach, ostatecznie fatalnych w skutkach dla jej wybrańców, prawi Akadyjczyk Gilgamesz, bezwzględnie odrzucający erotyczne propozycje bogini (*Gilgamesz*, Tabl. 6). O analogiach pomiędzy postacią Odyseusza a Gilgamesza oraz o odpowiedności Kirke i Kalipso do Siduri i Isztar zob. M.L. West, *Wschodnie oblicze Helikonu. Pierwiastki zachodnioazjatyckie w greckiej poezji i micie*, tłum. M. Filipczuk, T. Polański, Kraków 2008, s. 525–543; por. też B. Bednarek, *Epos*

daniem boginek w założeniu poety było nie tyle odwiedzenie Laertiady od zamiaru powrotu do domu i uczynienie go małżonkiem, co raczej – wobec rozdzierającej go tęsknoty za najbliższymi – wzmożenie w nim determinacji w realizacji wyznaczonego celu, czyli odzyskania żony i odbudowania domostwa. Błogie życie u boku kobiety pięknej i nieśmiertelnej nie mieściło się w ramach miłości, której stałą towarzyszką jest wierność. Dowodzą tego słowa samego Odyseusza, który łagodnie odrzuca uczucia Kalipso, a czyni to tak, żeby jej nie urazić i nie rozgniewać (*Od.* V 215–220): „Nie gniewaj się, czcigodna bogini. Wiem ci ja sam zbyt dobrze, jak dalece mądra Penelopa jest przy tobie pośledniejsza urodą i wielkością, jest bowiem śmiertelna, a ty nieśmiertelna i wiecznie młoda – jednak tęsknię przez wszystkie dni i pragnę pójść do domu i oglądać dzień swego powrotu”⁶. Niewieścia uroda jako główny atut bogiń, z którą dodatkowo łączy się obietnica nieśmiertelności, dla męża śmiertelnego jest siłą niszczącą, przed której działaniem „przemyślny” Odyseusz zdołał się uchronić. W wypadku śmiertelniczek uroda musi iść w parze z określonymi przymiotami wewnętrznymi, o których w odniesieniu do Kirke i Kalipso, kobiet wiodących życie siłą rzeczy niezależne od męża, choć pragnących kochanka, nie ma mowy.

Prozopografia i etopeja w Homerowej kreacji sylwetek kobiet, podobnie jak w odniesieniu do mężów, muszą iść w parze. Ideał żony, bo to właśnie one odgrywają w tradycji trojańskiej najważniejszą rolę kobiecą, nakreślił nam w jednym zdaniu Agamemnon:

...ἐπεὶ πολὺ βούλομαι αὐτὴν [sc. Χρυσήϊδα]
 οἴκοι ἔχειν. καὶ γάρ ῥα Κλυταμνήστρης προβέβουλα
 κουριδίης ἀλόχου, ἐπεὶ οὐ ἐθέν ἐστι χερσαίων,
 οὐ δέμας οὐδὲ φύην, οὐτ' ἄρ' φρένας οὔτε τι
 ἔργα (*Il.* I 112–115)⁷.

europijski, Wrocław 2001, s. 35.

⁶ Wszystkie cytaty z *Odysei* podaję w przekładzie Jana Parandowskiego.

⁷ Oryginalne cytaty z *Iliady* i *Odysei* według wydania Helmuta van Thiel.

Wizerunek achajskiej żony kształtują zatem *demās* (δέμας), *ph u ē* (φουή), *phrēn* (φρήν) oraz *erga* (ἔργα). Pojęcia te Kazimiera Jezewska zinterpretowała jako „wzrost”, „piękność”, „serce” oraz „prace rąk”. Należy jednak pamiętać, że serce Homeryckich bohaterów nie tylko czuje i czegoś pragnie, ale również jest narzędziem pełniącym funkcje intelektualne. I tak właśnie wyraz *phrēn* pojmuje w swym przekładzie Nikos Chadzinikolau, oddając go jako „umysł”, oraz podobnie Ignacy Wieniewski, który zaznaczony wers tłumaczy następująco: „...bo obie / Równie są gładkie i smukłe, p r z e m y ś l n e i zdatne do robót”. Ponieważ u Homera *phrēn* w większym stopniu niż *kardiē* (καρδίη) odpowiedzialna jest za czynności myślowe człowieka, to zaproponowana przez Chadzinikolau i Wieniewskiego interpretacja interesującego nas wyrazu jest najodpowiedniejsza⁸.

Wymogi stawiane w świecie homeryckim żonie najlepiej, jak wiadomo, spełniła Penelopa, której postawa zarówno jako gospodyni, jak i oblubienicy mimo woli uchodzi za wzór kobiecej roztropności oraz małżeńskiej wierności. Mądrość i wierność są cechami typowymi idealnej żony, wyrażonymi w odniesieniu do Penelopy w formie stałych epitetów. Najczęściej bowiem jej imię określa *periphrōn* (περίφρων), rzadziej *eche-phrōn* (ἐχέφρων). W najpełniejszym jednak wymiarze sylwetkę córki Ikariosa ukazał poeta poprzez charakterystykę pośrednią. I o ile przy charakterystyce bezpośredniej i typowej wyrażnie dostrzegamy piętno tradycji ustnej (stałe formuły), o tyle przy charakterystyce pośredniej ze względu na bardziej złożony proces twórczy powstały obraz jest już o wiele mniej klarowny, choć posiadający cechy stylu formułkowego. Świadomi, że greckie pieśni epickie, istniejące jako twory ustne, powstały w procesie twórczym, a nie odtwórczym⁹, postaramy

⁸ Zob. T. Zieliński, *Psychologia Homera*, tłum. T. Koberzycki, „Heksis” 1–2 (1999) 18–19, s. 12–13; *Homers Ilias Gesamtkommentar*, J. Latacz (hrsg.), Bd. I, Fasz. 2: J. Latacz, R. Nünlist, M. Stoevesandt, *Kommentar*, München–Leipzig 2002, s. 69.

⁹ Ten aspekt działalności pieśniarzy silnie akcentuje Lord, zdaniem którego są oni zarówno artystami tradycyjnymi, jak i twórczymi: A.B. Lord, *Pieśniarz*

się prześledzić, jak nasz poeta, najpewniej bezpośrednio związany z twórczością oralną¹⁰, ukształtował postać tak Penelopy jak pozostałych sławnych kobiet trojańskich.

Zachowanie Penelopy pozostaje w zgodzie z przypisanymi jej przez tradycję etykietami kobiety mądrej oraz przemyślnej w swym postępowaniu. W kulturze i literaturze europejskiej uchodzi ona nie tylko za symbol wierności małżeńskiej, ale również za symbol kobiecego sprytu, i to sprytu, jakim się wykazała, wykorzystując umiejętność doskonale znaną kobietom achajskim, a wręcz od nich wymaganą, czyli umiejętność przędzenia i tkania. Udało się jej przekonać zalotników, że dopiero gdy skończy tkać całun dla sędziwego już Laertesza, dokona wyboru swojego nowego męża. I tak przez trzy lata tkała go za dnia, a w nocy pruć, w roku czwartym jej tajemnica wyszła na jaw za sprawą niewiernych służących (*Od.* XIX 141–155). Widok kobiety siedzącej przy krosnach jest u Homera tak samo oczywisty, jak widok achajskiego herosa w walce. Wymienione bowiem przez Agamemnona wśród niewieścich przymiotów, a właściwie zadań, *erga*, to właśnie zręczność w przędzeniu i tkaniu. Krosno jest niemal stałym atrybutem każdej kobiety przedstawionej w homeryckich pieśniach. W *Odysei* niemal regułą jest wprowadzenie do opowieści niewiasty bądź siedzącej to przy krosnach, bądź to z wrzecionem w dłoniach. I tak ze srebrnym koszem pełnym cienkiej przędzy i złotym wrzecionem na scenę wkracza Helena (*IV* 120–135), przy krosnach Hermes znajduje Kalipso (*V* 61–62), w podobnej scenerii jawi

i jego opowieść, tłum. P. Majewski, Warszawa 2010, s. 64–65, 80–81, 222–227. O ustnym wykonywaniu pieśni epickich i wzajemnych relacjach pomiędzy pieśniarzem a słuchaczami w tradycjach starożytnych por. też M.S. Jensen, *Performance*, [w:] *A Companion to Ancient Epic*, J.M. Foley (ed.), Malden–Oxford–Carlton 2005, s. 45–54.

¹⁰ Oralność jest obecnie postrzegana jako stała własność Homerowych eposów. Natomiast kwestią dyskusyjną pozostaje utrwalenie *Iliady* i *Odysei* w formie pisemnej; zob. H. Podbielski, *Homer*, [w:] *Literatura Grecji starożytnej*, t. I: *Epika – liryka – dramat*, *idem* (red.), Lublin 2005, s. 80–88; por. M. Clark, *Formulas, Metre and Type-Scenes*, [w:] *The Cambridge Companion to Homer*, R. Fowler (ed.), Cambridge 2006, s. 117–138.

się towarzyszą Odyszeusza Kirke (X 221–223). Dla pieśniarza był to obraz typowy i nic dziwnego, że w pieśni o powrocie Odysa został on wykorzystany do ukazania przemyślności Penelopy.

Ważnym elementem opowieści o powrocie Odyszeusza na Itakę, który pozwala lepiej wejrzeć nie tylko w zasadę kompozycji poematu, ale również w charakter tytułowego bohatera i jego mądrej małżonki, jest motyw próby i rozpoznania. Motyw ów wykazuje wyraźny paralelizm zarówno w odniesieniu do samej tradycji trojańskiej, jak i mitów związanych z innymi kręgami tematycznymi, czyli cechą właściwą dla twórczości ustnej. Z samą Penelopą jako pomysłodawczynią wiążą się dwie sceny prób. W scenie pierwszej mamy do czynienia z próbą naciągnięcia łuku Odysa, której usiłują sprostać zalotnicy (XXI 1–4; 68–79), natomiast w drugiej na próbę został wystawiony już sam Odyszeusz, odsłaniając przed nami tajniki małżeńskiej alkowy sławnej itackiej pary (XXIII 174–180). Próby te ściśle wiążą się ze scenami rozpoznania. I tak próba z łukiem, chociaż ma być przeprowadzona w celu wyodrębnienia na przyszłego męża Penelopy najlepszego spośród zalotników, to w rzeczywistości ujawniła zalotnikom prawdziwą tożsamość nieznanego przybysza-żebraka, a u „oblubienicy” zasiała względem „zwycięzcy” ziarno niepewności i podejrzliwości. Jest to zatem kluczowy etap w odzyskiwaniu przez Odyszeusza swojej rodziny i domostwa. Aby jego zamierzenia powiodły się, musi ponownie stworzyć z Penelopą jednomyślny związek. Cel swój w pełni osiągnie dopiero przy ostatniej próbie, zdradzając szczególną cechę ich małżeńskiego łoża. Albert B. Lord zwrócił uwagę, że dla osiągnięcia pożądanego celu wystarczyłaby tylko jedna próba, dająca dostateczną wskazówkę do rozpoznania, i że taka mnogość znaków rozpoznawczych musi wynikać z faktu, że pieśniarz znał wiele wersji tejże historii¹¹. Pewne jest jednak, że wykorzystane w *Odysei* sceny paralelne rozpo-

¹¹ A.B. Lord, *Pieśniarz i jego opowieść*, s. 351.

znania doskonale wpisały się w Homerową sztukę rozczłonkowania i rozwijania myśli. Kolejne etapy rozpoznania, poczynając od ujawnienia się Odyseusza Telemachowi w chacie Eumajosa poprzez poznanie jego po bliźnie przez Eurykleję ostatecznie wiodą nas wprost do Penelopy i ich małżeńskiego łoża (rozpoznanie bohatera przez ojca Laertes w ostatniej księdze służy już jedynie zachowaniu odzyskanego domu i rodziny). Uwaga słuchaczy w dużej mierze koncentruje się zatem na zachowaniu niewiasty, która po dwudziestu latach rozłąki odzyskuje męża.

Z zainteresowaniem obserwujemy doświadczoną przez los niewiastę, która nie dość, że całkowicie spełnia kryteria idealnej żony wyznaczone przez Agamemnona, to w dodatku wykazuje się roztropnością godną mężczyzny, co należy postrzegać jako jej indywidualny rys charakteru. Dwudziestoletnia, wypełniona tęsknotą i niepewnością rozłąka z mężem, samodzielne gospodarowanie w Odyseuszowym domostwie oraz samotne wychowywanie syna skutecznie zahartowały serce Penelopy. Zachwyt nad jej gospodarnością i rozumą wyraził sam Odyseusz za pomocą „odwróconego porównania”: „...twoja sława do niebios szerokich sięga, niby jakiegoś naprawdę n i e s k a z i t e l n e g o k r ó l a, który w bojaźni bożej nad rzeszą dzielnych mężów panuje i sprawiedliwości strzeże, a pod jego dobrymi rządami czarna ziemia niesie pszenicę i jęczmień, drzewa są ciężkie od owoców, nieustannie rodzą się owoce, morze dostarcza ryb, a ludy żyją szczęśliwie” (XIX 108–114).

Pomimo istnienia w homeryckich pieśniach wyraźnej linii przebiegającej pomiędzy światem mężczyzn i kobiet, pomimo rozdzielenia zadań podług płci, czyli kobiety troszczą się o potomstwo, służbę i typowo domowe zajęcia, natomiast mężczyźni o bezpieczeństwo i dostatek dla domowników, nasza bohaterka nosi tu pewne znamiona hybrydy¹². Sama bo-

¹² N. Felson, L. Slatkin, *Gender and Homeric Epic*, [w:] *The Cambridge Companion to Homer*, s. 104–105.

wiem przyznaje, że niewieścich „przymiotów, urody i kształtu” (ἀρετή, εἶδος, δέμας) pozbawili ją bogowie, wysyłając pod Troję Odyseusza (XIX 124–126). Tylko powrót męża może spowodować odrodzenie się jej kobiecości. Do tego czasu musi pełnić funkcję zarówno gospodyni, jak i gospodarza, królowej i króla.

Pełną równowagę w sferze płciowości Penelopa osiągnęła dopiero z chwilą pojawienia się Odyseusza, czyli w sławnej scenie rozpoznania i zjednoczenia się małżonków (XXIII 85–343). Jest to scena, która charakteryzuje się perfekcyjnym rozwijaniem myśli, gdzie na postawę i zarzuty jednego z małżonków drugi znajduje adekwatną ripostę. Mamy zatem przyjemność obserwować godnych siebie uczestników dyskursu. Uwagę zwraca jednak styl ich komunikacji oparty na naganie i sprzeciwie. Styl najczęstszy, jak się niebawem przekonamy, dla aktów mowy, których uczestnikami są przedstawiciele obu płci. I tak Penelopa zniechęcona wieloletnim wypatrywaniem męża, zmęczona napastliwością zalotników otrzymuje długo oczekiwaną wiadomość — Odyseusz wrócił do domu. I chociaż w ostatnim czasie wielokrotnie już słyszała, że jej mąż żyje i lada chwila pojawi się na Itace, to jednak zachowała właściwą sobie nieufność i dystans. I to dystans w dosłownym tego słowa znaczeniu: „A serce się wahało: czy z daleka miłego małżonka wybadać, czy wprost doń podejść, za ręce ująć, ucałować głowę. Kiedy zaś weszła i przekroczyła kamienny próg, usiadła naprzeciw Odysa, w blasku ognia, pod drugą ścianą” (w. 85–90). Dalej poeta koncentruje się na jeszcze innym jej zachowaniu niewerbalnym, na milczeniu, bo przecież nie trzeba mówić, żeby powiedzieć: „Długo siedziała w milczeniu, spłoszona w swym sercu, i nie spuszczała zeń wzroku” (w. 93–94).

Semantyka milczenia jest złożona i nierzadko wewnętrznie sprzeczna. W odnośnym miejscu mamy do czynienia z aktem milczenia językowego, na który patrzymy w wymiarze pragmatycznym. Penelopa w ten sposób daje znak, że chwilowo nie chce podejmować żadnych działań wobec jej rzekomego

męża¹³. Powód i cel takiego zachowania jest oczywisty dla odbiorcy pieśni, natomiast oburzenie wywołuje u pozostałych bohaterów biorących udział w tej scenie. A dzieje się tak dlatego, że akt milczenia zawsze ma konotacje negatywne. Zwykle jest on przejawem niezdecydowania, niewiedzy, odrzucenia, braku zainteresowania, a nawet taktowności, czyli bliskiej krewnej nieszczerości¹⁴.

Siłę ekspresji aktu milczenia wzmocniło zachowanie przez Penelopę fizycznego dystansu, który miał wskazywać na jej niepewność, a co za tym idzie na brak gotowości do czynnej interakcji. Odzwierciedleniem bliskości mentalnej jest bliskość fizyczna¹⁵. Powściągliwe i chłodne przyjęcie długo oczekiwanego męża w naszej ocenie jest uzasadnione, skoro, jak mówi poeta, τάφος δέ οἱ ἦτορ ἴκανεν (w. 93). Zdumieniu towarzyszy przecież oniemienie. Inaczej postawę naszej bohaterki odebrał Telemach i Odyseusz. Brak bezpośredniości i spontaniczności wywołał u nich dezaprobatę oraz spowodował krytykę zarówno ze strony syna, jak i męża. Według nich okazała się ona kobietą o twardym, wręcz okrutnym sercu z żelaza (ἀπηνέα θυμὸν ἔχουσα – w. 97; κῆρ ἀτέραμνον – w. 166; σιδήρεον ἐν φρεσὶν ἦτορ – w. 172). Ostatecznie ostrożność i powściągliwość Penelopy spotkały się tutaj z naganą.

Gdy jednak prześledzimy wszystkie sceny z udziałem Penelopy i Telemacha, wówczas zauważymy, że ich komunikacja wykazuje pewną niemal stałą strategię językową. Mieści się ona w paradygmacie nagany. Tego rodzaju ton wypowiedzi Lord

¹³ Zdaniem Lateinera milczenie Penelopy znajduje swoją analogię w konwencjonalnym akcie zaślubin, kiedy w czasie ceremonii panna młoda osłonięta była welonem zwanym *kalyptra* (καλύπτρα) – D. Lateiner, *Sardonic Smile. Nonverbal Behavior in Homeric Epic*, Ann Arbor 1998, s. 276.

¹⁴ O znaczeniu aktu milczenia dokładniej zob. J. Antas, *O kłamstwie i kłamaniu. Studium semantyczno-pragmatyczne*, Kraków 2000, s. 185–198.

¹⁵ Zob. A. Załazińska, *Niewerbalna struktura dialogu. W poszukiwaniu polskich wzorców narracyjnych i interakcyjnych zachowań komunikacyjnych*, Kraków 2006, s. 183. Proksemika ważne miejsce zajmuje w badaniach Lateinera, *Sardonic Smile...*, s. 105–136.

uzasadnia wykorzystywaniem przez pieśniarza wzorca, zgodnie z którym bohaterka pojawia się „na scenie wydarzeń po to, by mogła udzielić komuś nagany i by sama została zganiona lub zignorowana, oraz — zwłaszcza przez własnego syna — odesłana z powrotem do własnych komnat”¹⁶. Do owego wzorca odnosi się Elizabeth Minchin, która w swoich rozważaniach nad dyskursem w Homerowych eposach zaobserwowała regularność występowania takich aktów mowy jak zadawanie pytań i udzielanie odpowiedzi oraz udzielanie nagany i wyrażanie sprzeciwu. Otóż wymienione zachowania werbalne wśród skonwencjonalizowanych wypowiedzi homeryckich bohaterów wykazują wiele znamion naszego języka potocznego, naszych codziennych reakcji werbalnych. Cecha ta jest efektem procesu twórczego pieśniarza, który niektórych sformułowań oraz przedstawień zachowań typowych w określonej sytuacji lub właściwych dla pewnej grupy postaci nie czerpał z uprzednio wykreowanego świata poetyckiego, lecz z własnych obserwacji i doświadczenia¹⁷. Przeto wróćmy jeszcze do kluczowej rozmowy Odyseusza z Penelopą, odbytej już po jego kąpieli. Bohater gani żonę zniecierpliwiony jej biernością:

δ α ι μ ο ν ἴ η, περὶ σοί γε γυναικῶν θηλυτεράων
 κῆρ ἀτέραμνον ἔθειεκεν Ὀλύμπια δώματ' ἔχοντες
 οὐ μὲν κ' ἄλλη γ' ὥδε γυνὴ τετληότι θυμῶ
 ἀνδρὸς ἀποσταίη, ὅς οἱ κακὰ πολλὰ μογήσας
 ἔλθοι ἐεικοστῶ ἔτει ἐς πατρίδα γαῖαν (*Od.* XXIII 166–170).

¹⁶ A.B. Lord, *Pieśniarz i jego opowieść*, s. 355–356.

¹⁷ Minchin zwróciła uwagę, że automatyczne reakcje werbalne obecne w codziennych sytuacjach, które uchodzą za zachowania stereotypowe, przez Bachтина określone jako „speech genre”, są również własnością bohaterów *Iliady* i *Odysei*. Świadczy to, że poeta wykorzystał własne mentalne schematy prewerbalne, ukształtowane na drodze osobistego doświadczenia, określane też jako „skrypty”. Ponadto stereotypowe, codzienne zachowania Homerowych bohaterów uczyniły oba eposy świadectwem ustnej komunikacji — formą interakcji poety z publicznością; zob. E. Minchin, *Homeric Voices. Discourse, Memory, Gender*, Oxford 2007, s. 8–13; E. Bakker, *The Study of Homeric Discourse*, [w:] *A New Companion to Homer*, I. Morris, B. Powell (eds.), Leiden–New York–Köln 1997, s. 281–304.

D z i w n a ! żadnej ze słabych kobiet tak nieużytego serca nie dali panowie olimpijskiej stolicy. Nie masz drugiej tak nieugiętej, która by się trzymała z daleka od męża, co po wielu niedolach w dwudziestym roku wraca do ziemi ojczyznej.

Urażona kobieta ripostuje mu w akcie samoobrony:

δ α ι μ ό ν ι', οὐ γάρ τι μεγαλίζομαι οὐδ' ἀθερίζω
οὐδέ λήν ἄγαμαι, μάλα δ' εὖ οἶδ' ὅτιος ἔησθα
ἐξ Ἴθάκης ἐπὶ νηὸς ἰὼν δολιχηρέτμοιο (Od. XXIII 174–176)

D z i w n y ! Nie ma we mnie dumy ani pogardy, ani przesadnego zdumienia. Bardzo dobrze wiem, jaki byłeś, kiedy pod Iliion płynąłeś na okręcie o długich wiosłach.

O jej uczuciach świadczy bezpośrednie nawiązanie do słów Odyseusza. Swoją wypowiedź rozmyślnie rozpoczyna od powtórzenia wołacza, po którym następuje adekwatna ocena dawnego męża, jakiego pamięta sprzed dwudziestu lat. Jest to znak, że skierowane do niej słowa są krzywdzące, ponieważ nie jest jeszcze zdolna spełnić roli żony wobec człowieka pozostającego dla niej obcym. Taką samą myśl, choć wyrażoną *explicite*, znajdujemy w słowach sprzeciwu wypowiedzianych tym razem do Telemacha (w. 105–110). Penelopa wyjaśnia, że człowieka przedstawionego jej jako męża musi wystawić na odpowiednią próbę, aby pozbyć się wszelkich wątpliwości.

I tak każe ona Euryklei, podobnie zresztą jak uczynił to Odyseusz, pościelić łożo, z tą jednak różnicą, że ma to być ich łożo małżeńskie wyniesione z sypialni. Najwyraźniej próba ta ma podwójny wymiar, ma ona nie tylko potwierdzić tożsamość przybysza, ale również poruszyć jego wrażliwą strunę — męską dumę. Spotykamy się tutaj z oczywistą symboliką łoża małżeńskiego — małżeńskiej trwałości i wierności. Próba okazała się przemyślną i skuteczną prowokacją. Penelopie udało się zerwać Odyseuszowi maskę jego sławnej rozwagi i opanowania i wzniecić w nim gniew:

Zaiste, kobieto, bolesne słowo rzekłaś. Któż to przeniósł gdzie indziej moje łożo? Trudna to rzecz i trzeba nie lada umiejętności

[...]. Oto masz ową tajemnicę, lecz nie wiem, kobieto, czy moje łóże stoi jeszcze w miejscu, czy już je ktoś przeniósł gdzie indziej, odciąwszy od pnia oliwki (Od. XXIII 183–185, 202–204).

Bariera dzieląca małżonków została zniesiona — kobieta z płaczem rzuca się mężowi na szyję, obsypuje go pocałunkami i prosi, żeby się na nią nie gniewał (w. 205–209).

Symetria konstrukcji analizowanej sceny oraz wzorce zachowań jej aktorów dowodzą, że jest ona tworem oralnym. Otóż poeta ustny, tworzący w momencie wykonania, musi dysponować określoną strategią tak w komponowaniu swych pieśni, ich epizodów, scen oraz krótszych lub dłuższych opowiadań, jak i w kreacji swych postaci, ich zachowań werbalnych i niewerbalnych. I tak milczeniu Penelopy i jej dystansowi zachowywanemu wobec Odysa na początku sceny odpowiada płacz i bezpośrednie, pełne czułości powitanie męża. Z kolei jego zarzuty pod adresem żony spotkały się z jej stosowną obroną, tak jak jego gniew z jej przeprosinami. Wyraźnie twórca wspomaga się tutaj schematami pojęciowymi, czyli utrwalonymi w pamięci strukturami między innymi niektórych stereotypowych okoliczności, czyli tak zwanymi skryptami, które pozwalają prawidłowo zidentyfikować i zrozumieć następstwo poszczególnych czynności, wymaganych w określonej sytuacji, a także określone cechy osób działających i obiektów stanowiących scenerię. Skrypty te są nośnikami wiedzy *implicite*, wiedzy niezbędnej dla efektywnej komunikacji¹⁸.

¹⁸ Pojęcie „skryptu” („tematu”) powstało na gruncie nauk kognitywnych, zwłaszcza psychologii poznawczej, jako rodzaj wiedzy zmagazynowany w pamięci epizodycznej. Skrypt jest strukturą mentalną, która porządkuje wiedzę odnoszącą się do codziennych sytuacji, oddaje sekwencje zdarzeń, wyraża związki przyczynowe typu: „jeżeli — to”, a także, jak się uważa, może się odnosić do sposobu postrzegania cech osobowości, czyli decyduje o tym, jak kodujemy i zapamiętujemy cechy charakteru innych ludzi; zob. R.J. Sternberg, *Psychologia poznawcza*, Warszawa 2001, s. 163, 266–267; J.M. Mandler, *Opowiadania, skrypty, sceny. Aspekty teorii schematów*, tłum. M. Cierpisz, Kraków 2004, s. 16. O skryptach w *Iliadzie* i *Odysei*, w tym o skrypcie aktu mowy (*speech-act script*) zob. E. Minchin, *Homer and the Resources of Memory. Some Applications of Cognitive Theory to the Iliad and the Odyssey*, Oxford 2001.

Zdaniem Minchin w konwencji nagany mieści się również pożegnanie Hektora i Andromachy w *Iliadzie* (VI 392–502)¹⁹. Jednakże w tym wypadku wzorzec nagany jawi się nam w innej niż poprzednio wersji. Przede wszystkim słowa przyobleczone w formę nagany padają z ust kobiety — przerażonej żony Hektora. Jej wypowiedź oprócz rozpacz, strachu i troski nie wyraża ani cienia zapalczywości. Ponadto o rzeczywistych uczuciach Andromachy świadczy jej zachowanie niewerbalne:

Ἀνδρομάχῃ δὲ οἱ ἄγχι παρίστατο δάκρυ χέουσα,
 ἔν τ' ἄρα οἱ φῦ χειρὶ ἔπος τ' ἔφατ' ἔκ τ' ὀνόμαζε (Il. VI 405–406)

Andromacha tuż przy nim stanęła i łzami zalana,
 Dłonią przywarłszy do dłoni małżonka, tak mówić zaczęła...²⁰

Bezpośrednia bliskość małżonków w scenie pożegnania, kurczowe trzymanie za rękę i płacz żony stanowią przekaz o charakterze globalno-syntetycznym. Odbiorca nie ma najmniejszych wątpliwości co do stanu emocjonalnego bohaterki i doskonale wie, jak interpretować jej pełne żalu słowa:

δαίμονι ε, φθίσει σε τὸ σὸν μένος, οὐδ' ἑλεαίρεις
 παῖδά τε νηπίαχον καὶ ἔμ' ἄμμορον, ἢ τάχα χήρη
 σεῦ ἔσομαι· τάχα γάρ σε κατακτανέουσιν Ἄχαιοι
 πάντες ἐφορμηθέντες (Il. VI 407–410).

Zgubi cię twoja odwaga, s z a l o n y ! Ty nie masz litości
 ani nad dzieckiem nieletnim, ani nade mną, nieszczęsną,
 wkrótce już wdową po tobie. Bo cię zabiją Achaje,
 kiedy cię wszyscy osaczają.

Na uwagę zasługuje tu zawołanie Andromachy *daimonie* (δαίμονιε) skierowane do męża, które natychmiast kojarzymy z zamiarem udzielenia nagany, jaką Odyseusz wygłosił pod adresem ostrożnej i zdystansowanej Penelopy. Z tą jednak różnicą, że bohaterka *Iliady* swoje wezwania i dyrektywy wypowiada, trzymając swego męża za ręce. W przeciwieństwie do

¹⁹ E. Minchin, *Homer and the Resources...*, s. 160–163.

²⁰ Wszystkie cytaty z *Iliady* podaję w przekładzie K. Jeżewskiej.

mądrej córki Ikariosa Andromacha w rozmowie z Hektorem przybrała postawę aktywną, trudną do zaakceptowania przez jej interlokutora, ponieważ wykroczyła ona poza ramy schematu wypowiedzi właściwej dla kobiety. Ogarnięta rozpaczą, niemal w zaślepieniu, podjęła nawet próbę chwilowego przejęcia inicjatywy w działaniach obrończych miasta:

Więc się ulituj i zostań w mieście na baszcie wysokiej,
niechże sierotą nie będzie twój syn, a małżonka wdową.
Postaw swe wojsko w pobliżu tego figowca. W tym miejscu
szturm najłatwiejszy na miasto, obronne mury najslabsze (Il. VI
431–434).

Jest to jedyny przykład w *Iliadzie*, jak podkreśla Minchin²¹, gdzie kobieta posłużyła się aktem mowy wyrażającym dominację. Reakcja Hektora jest w pełni adekwatna do zachowania żony, wykazuje ona nie tylko paralelizm parawerbalny, ale również werbalny, czego wskaźnikiem jest wołacz *daimoniē*:

πόσις δ' ἐλέησε νοήσας
χειρὶ τέ μιν κατέρεξε ν ἔπος τ' ἔφατ' ἔκ τ' ὀνόμαζε·
δ α ι μ ο ν ἰ η μ ῆ μοί τι λίην ἀκαχίζεο θυμῶ (Il. VI 484–486)

Więc mąż się nad nią uzalił,
objął ją ręką łagodną i te powiedział jej słowa:
„Czemu, n i e s z c z e s n a, tak wielkim żalem rozdzielasz swe
serce?”

Scenę pełną czułych słów i gestów Priamowy syn zamyka stanowczym upomnieniem żony, przywołującym ją do porządku:

ἀλλ' εἰς οἶκον ἰοῦσα τὰ σ' αὐτῆς ἔργα κόμιζε
ἰστόν τ' ἡλακάτην τε, καὶ ἀμφιπόλοισι κέλευε
ἔργον ἐποίχεσθαι. πόλεμος δ' ἄνδρεςσι μελήσει
πᾶσι, ἐμοὶ δὲ μάλιστα, τοὶ Ἴλιῳ ἐγγεγάσιν (Il. VI 490–492).

²¹ E. Minchin, *Homer and the Resources...*, s. 160. Na Andromachę wcielającą się w męską rolę wojennego doradcy zwróciła uwagę również H.P. Foley w artykule *Women in Ancient Epic*, [w:] *A Companion to Ancient Epic*, s. 111.

Wracaj do domu i sama zajmij się swymi pracami: tkactwem, przędzeniem, i czuwaj nad służebnymi, by także trud swój pełniły. Mężczyznom pozostaw troskę o wojnę wszystkim zrodzonym w Ilionie, a mnie z nich wszystkich najbardziej.

Poeta posłużył się w tym miejscu stałą naganą kierowaną do kobiet, które naruszają linię demarkacyjną strefy działań obu płci. Tak samo do swojej matki odniósł się Telemach w *Odysei*:

ἄλλ' εἰς οἶκον ἰοῦσα τὰ σ' αὐτῆς ἔργα κόμιζε
 ἰστόν τ' ἡλακάτην τε, καὶ ἀμφιπόλοισι κέλευε
 ἔργον ἐποίχεσθαι. μῦθος δ' ἄνδρεςσι μελήσει
 πᾶσι, μάλιστα δ' ἔμοι· τοῦ γὰρ κράτος ἔστ' ἐνὶ οἴκῳ (*Od.* I 356–359).

Wracaj do siebie i pilnuj swojej roboty, krosien i kądzieli, i służbę zapędzaj do pracy. Słowo do mężów należy, a ze wszystkich do mnie najbardziej, bo moja władza w tym domu.

Akty mowy przydzielone w Homerowych eposach kobietom i mężczyznom odpowiadają ich tradycyjnie ustalonym roloom. Wypowiedzi postaci kobiecych są zatem ważnym elementem warsztatu twórczego pieśniarza, w tym, oczywiście, sztuki kreowania postaci. Dzięki misternie wykorzystanym wzorcom zachowań werbalnych, przynależnych przedstawicielom każdej z płci z osobna, poeta nie tylko ukazał nam cechy typowe kobiet — zatroskanych o los swych synów matek, wystawionych na ciężką próbę żon oraz zaborczych kochanek, autsajderek o boskiej naturze, żyjących w swoim własnym, odrealnionym świecie, ale również ujawnił nam ich rysy indywidualne. Wystarczyło tylko dokonać pewnych przesunięć przy użyciu stereotypowych wzorców płci. Zamierzonym i osiągniętym efektem było stworzenie niewieściej sylwetki naznaczonej w pewnych warunkach cechami męskimi. Przekonaliśmy się o tym na przykładzie mądrej żony Odyseusza.

Zgodnie z paradygmatem kobiecych zachowań wykreowana została także sama Helena. Wbrew oczekiwaniom nie jest

ona w Homerowych eposach bohaterką potępianą²². Pieśniarz zamiast potępienia wykorzystał bowiem motyw samokrytyki, czyli postawy niechętnie przyjmowanej przez herosów, ale za to charakterystycznej dla kobiet²³. O ile Achilles i Agamemnon przyczyny nieszczęść, jakie spadły na Achajów po ich kłótni i wycofaniu się Pelidy z pola walki, nie szukają bezpośrednio w sobie, lecz w boskich czynnikach pochodzących z zewnątrz, o tyle Helena obwinia sama siebie, że uległa Afrodycie. Gdy w *Iliadzie* pojawia się na scenie, zawsze jest pełna skruchy (III 172–176) i niechęci do samej siebie, w sobie upatruje przyczynę tragedii, jakie spadły na Trojan i Achajów, czemu daje wyraz w słowach skierowanych do Hektora:

δᾶερ ἔμεϊτο, κύνος κακομηχάνου ὀκρυόεσσης·
ὥς μ' ὄφελ' ἦματι τῷ, ὅτε με πρόωτον τέχε μήτηρ (Il. VI 344–345).

Bracie ja suka niegodna, niosąca zło, zniesła-
wiona,

Bodajbym w tym dniu zginęła, kiedy mnie matka zrodziła.

εἶνεκ' ἔμεϊτο κύνος καὶ Ἀλεξάνδρου ἔνεκ' ἄτης (Il. VI 356).

przeze mnie, sukę niegodną, i straszny błąd Aleksandra.

²² Postać Heleny, a dokładniej jej osobista wina, jest, wbrew naszym oczekiwaniom, potraktowana przez twórcę *Iliady* i *Odysei* zaskakująco ogólnikowo. W tradycji homeryckiej Helena jawi się jako kobieta zniewolona przez Afrodytę, ogarnięta uczuciem wstydu, żalu i tęsknotą za dawnym życiem u boku Menelaosa. Achajowie zatem wyruszyli pod Troję, aby ukarać ich mieszkańców nie tylko za złamanie przez Parysa świętego prawa gościnności, ale również za krzywdy, jakie dotknęły Helenę. Wykazuje ona typowo niewieście rysy, jakie ujawnia występując zarówno w roli uprzedmiotowionej (kulminacyjnym w tym względzie momentem jest scena konfrontacji bohaterki z Afrodytą – Il. III 380–420), jak i upodmiotowionej, kiedy to staje się inicjatorką i partnerką rozmowy (zob. Il. III 421–447; VI 343–368; Od. VI 137–154, 219–264). Szerzej zob. H.M. Roisman, *Helen in the Iliad; Causa Belli and Victim of War. From Silent Weaver to Public Speaker*, „American Journal of Philology” 127 (2006), s. 1–36; F.J. Groten, *Homer's Helen*, „Greece & Rome” 15 (1968), s. 33–39; K.J. Reckford, *Helen in the Iliad*, „Greek, Roman, and Byzantine Studies” 5 (1964), s. 14–20.

²³ E. Minchin, *Homer and the Resources...*, s. 15.

Podobne stwierdzenie Heleny pojawia się w *Odysei*, kiedy to bohaterka rozprawia z Menelaosem o świeżo przybyłym gościu, który okaże się być Telemachem:

Τηλεμάχῳ, τὸν ἔλειπε νέον γεγαῶτ' ἐνὶ οἴκῳ,
 κείνος ἀνὴρ, ὃ τ' ἐμειοχυνώπιδος εἶνεκ' Ἀχαιοὶ
 ἦλθεθ' ὑπὸ Τροίην, πόλεμον θρασὺν ὀρμαίνοντες (Od. IV 144–146).

...owego Telemacha, którego w kolebce [sc. Odys] zostawił, gdy z m o j e j s u c z e j przyczyny Achajowie szli pod Troję, na tę wściekłą wojnę.

Ów wyraźny niuans, różnicujący sposób przedstawienia postaci obu płci, niechybnie świadczy, iż pieśniarz automatycznie odnosił się do znanych mu wzorców psychospołecznych, wzorców aktualnych zresztą do dzisiaj. Otóż kobiety, jak dowodzą psychologowie i psycholingwiści, mają naturalną skłonność do przyjmowania wszystkich oskarżeń do siebie osobiście i tym samym do poczucia winy, podczas gdy mężczyźni w adekwatnych sytuacjach czują się urażeni i przechodzą do ofensywy²⁴.

* * *

Efektom tworzenia pieśni epickich na zasadzie tu i teraz była, o czym nam doskonale wiadomo, obecność w niej stałych epitetów, wyrażań formularnych i scen typowych, czyli schematów rutynowych, codziennych czynności, wykonywanych tak w czasie wojny, jak i pokoju (na przykład zwoływanie narady, zbrojenie się męża, pojedynki, igrzyska), schematów przez badaczy ludzkiej pamięci nazwanych skryptami. Ich użycie w toku

²⁴ Różnice w zachowaniach werbalnych i niewerbalnych, czyli w sposobie porozumiewania się kobiet i mężczyzn, są przedmiotem badań lingwistki D. Tannen. Uczona ta swoją uwagę skoncentrowała na stylach konwersacyjnych uwarunkowanych płcią, postrzegając relacje pomiędzy mężczyzną a kobietą w kategoriach relacji międzykulturowych; zob. D. Tannen, *Ty nic nie rozumiesz! Kobieta i mężczyzna w rozmowie*, tłum. A. Sylwanowicz, Warszawa 1994 (1999²); *Co to ma znaczyć! Jak style konwersacyjne kobiet i mężczyzn wpływają na to, kto jest wysłuchany, kto zbiera laury i co jest zrobione w pracy*, tłum. A. Sylwanowicz, Poznań 1997.

narracji charakteryzuje się złożonością, ponieważ każda relacja składa się z więcej niż jednego skryptu. I tak skrypt sytuacyjny może się łączyć ze skrytem lub skryptami, które są nośnikami stereotypowych cech osób działających oraz przedmiotów, pozostających w otoczeniu tychże osób i przez nich używanych. Należy tu dodać, że skrypty nie tylko jako gotowe scenariusze zachowań i zdarzeń, ale również jako nośniki wiedzy *implicite*, muszą być zrozumiałe dla wszystkich uczestników konwersacji. Zasada ta odnosi się również do interakcji poety ustnego z jego publicznością. Dla słuchaczy pieśni o gniewie Achillesa i o powrocie na Itakę Odyseusza całkowicie naturalny jest obraz kobiet zajętych przędzeniem i tkaniem oraz ich zatroskanie o mężów i dzieci, czemu zwykle odpowiada stosowna, pełna ekspresji mowa ciała. Otóż u Homera kobiety o wiele częściej niż mężczyźni swój stan emocjonalny wyrażają gestami. Należy zatem przyjąć, że chętnie wykorzystywane przez poetę do kreacji postaci kobiecych elementy komunikacji niewerbalnej odpowiadają naturalnym zachowaniom kobiet znanym mu z autopsji. Podobnie w ten sam schemat wpisane są ich zachowania werbalne, obwarowane znanymi Homerowi i jego słuchaczom normami, które takim bohaterkom jak Andromacha czy Penelopa świadomie pozwala on łamać dla uwytknienia indywidualnych rysów ich charakteru.

The Homeric Constructing of Female Figures in the Context of Oral Tradition

Summary

Homer had not only a great skill in characterizing figures in the *Iliad* and the *Odyssey* but also a great psychological sensitivity – he was able to penetrate the *psychai* of his characters. Because Homer mostly makes use of indirect ways of description – he asks his characters to describe themselves through words and actions and uses other characters to express opinions about the main heroes and heroines – the question arises as to what part the oral epic tradition played

in the Homeric construction of female characters. I will attempt to explain the Homeric art of describing characters with reference to the techniques and achievements of cognitive psychology and cognitive linguistics.

In addition to their typical features the main heroines also have individual features which are peculiar usually not to women but to men. Homer as one of oral poets or one of their already literate descendants had knowledge of a tradition of epic poetry and knew how to attract the attention of audiences. He was aware that the discourse of men and women to whom he had given speaking roles in his tales was different. Men use verbal acts that we associate with dominance. For instance, the rebuke is a form of speech used more often by men than women, so we find the sole example in the *Iliad* of a woman who rebukes her husband. This woman is Andromache, the appalled and desperate wife of Hector (*Il. VI 431–434*).

The Homeric depiction of characters depends in part on the techniques of oral composition. Recurrent epithets, formulas and type-scenes which are based on patterns for routine, everyday events and verbal behaviour, contain a great deal of information about the typical and individual features of Homeric heroes and heroines. Oral poet used these patterns, termed by Roger Schank and Robert Abelson as 'scripts', as a prompt, because knowledge of scripts falls into the category of implicit knowledge.