

Karol Zieliński
Uniwersytet Wrocławski

SKĄD DEMODOK ZNAŁ HISTORIĘ ODYSA – PROBLEMATYKA PRAWDY I FIKCJI W EPOSIE ORALNYM

W VIII księdze *Odysei* Odys podejmowany jest przez Feaków ucztą. Po krótko zaznaczonej scenie posiłku, która jest sceną typową z punktu widzenia teorii oralnej, zostaje przyprawiony przez herolda aoid Demodok i zachęcony do zaśpiewania pieśni:

Μοῦσ' ἄρ' ἀοιδὸν ἀνῆκεν ἀειδέμεναι κλέα ἀνδρῶν,
οἴμησ, τῆς τότ' ἄρα κλέος οὐρανὸν εὐρὺν ἴκανε,
νεῖκος Ὀδυσσεύος καὶ Πηλεΐδew Ἀχιλλεύος,
ὥς ποτε... (Od. VIII 73–82)

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...¹

Badaczy interesował w tym passusie kontekst wykonawczy, sposób wykonania pieśni przez Demodoka oraz sama pieśń².

¹ Jeśli nie podano inaczej, wszystkie przekłady z *Iliady* i *Odysei* pochodzą od autora artykułu

² Zob. A. Heubeck, S. West, J.B. Hainsworth, *A Commentary on Homer's Odyssey*, vol. I: *Introduction and Books I–VIII*, Oxford 1988.

Poznanie zasad dotyczących wykonawstwa oralnego pozwoliło na przyjęcie właściwej perspektywy i lepsze zrozumienie całej sceny. Możemy ogólnie powiedzieć, że pieśniarz samodzielnie dokonuje wyboru tematu swojej pieśni, choć w ówczesnym wyobrażeniu dokonuje go Muza. Samo przedstawienie pieśni o sporze Odysa z Achillesem wykazuje wiele podobieństw z inwokacją do *Iliady*, nie chodzi tu jednak o naśladownictwo, a o wykorzystywanie tradycyjnego sposobu prezentowania swojej pieśni przez pieśniarza³. Jak to rozpoznaję w *Iliadzie i jej tradycji*, inwokacja nie przedstawia streszczenia pieśni, jej celem jest przyciągnięcie uwagi słuchaczy, głównie dzięki hiperbolizacji zapowiadanej materii pieśni⁴. Powołanie się na Muzę służy natomiast głównie jako wskazanie na źródło prawdziwości historii: człowiek nie widział tych wydarzeń, więc nie może ich pamiętać, widziała je za to Muza, która jest nieśmiertelna, i zachowuje tę wiedzę jako córka Mnemosyne-Pamięci. W wyobrażeniu pieśniarza zatem to nie on opowiada tę historię, lecz bogini; swoją rolę postrzega on bardzo instrumentalnie. Tym samym w jego opinii w opowiadanej historii nie ma miejsca na fikcję, opowiada o prawdziwych wydarzeniach, które działy się w mitycznej przeszłości, czyli na początku czasów. Nie w okresie mykeńskim, nie czterysta lat przed nim, lecz dawno temu — ten moment jest nieokreślony, choć ślady po nim mogą być dla niego wciąż widoczne, nawet w materialnym wymiarze (ruiny pałaców epoki mykeńskiej), aczkolwiek jest to wymiar najmniej dla niego istotny. Pieśniarz zamierza więc mówić prawdę i w swoim pojęciu również mówi prawdę⁵.

³ J. Notopoulos, *Studies in Early Greek Oral Poetry*, „Harvard Studies in Classical Philology” 68 (1964), s. 33; M. Finkelberg, *The First Song of Demodokos*, „Mnemosyne” 40 (1987), s. 128.

⁴ K. Zieliński, *Iliada i jej tradycja epicka. Studium z zakresu greckiej tradycji oralnej*, Wrocław 2015, s. 106–107.

⁵ M. Finkelberg, *The Birth of Literary Fiction in Ancient Greece*, Oxford 1998, określa to jako ‘poetykę prawdy’ (*poetics of truth*): Muzy gwarantują prawdziwość opowiadanej historii, stąd sankcjonują inwencję pieśniarza.

To, co będzie przedstawiał aoid, nazwane jest „chwałą mężów”, *klea andrōn*. Oznacza to rodzaj pieśni rozpoznawany przez nas jako pieśń epicka, czyli analogiczny do *Iliady* i *Odysei*. Wobec rozbieżności zdań uczonych trzeba to jeszcze uściślić. Pieśń Demodoka nie była wcale prostsza, krótsza czy niepełna w stosunku do poematów homeryckich⁶. Opisując performansy Demodoka Homer przedstawia wykonanie typowej pieśni epickiej, które tak jak i jego dzieła stanowią produkt tej samej kultury oralnej.

Kluczową rolę w zdefiniowaniu tego, co przedstawia publiczności Demodok, odgrywa słowo *oimē* o niejasnym znaczeniu, które etymologicznie można wiązać albo z ‘drogą, ścieżką’, albo z ‘wątkiem, nicią’, co przekłada się na metaforyczne określenie pieśni lub narracji epickiej⁷. Odwołując się do moich wcześniejszych ustaleń, można scharakteryzować postępowanie Demodoka w następujący sposób. Jego pieśń nie jest fragmentem jakiejś większej pieśni, lecz jest integralną pieśnią epicką, przedstawiającą swój temat od początku do końca. Pieśń w kulturze oralnej stanowi przywołanie historii przechowywanej w tradycji. Stanowi ona część całej tradycji mitycznej oraz pewnego wątku, który jest wyrażany w różnych pieśniach. Ta ca-

⁶ Tak sugeruje np. G.S. Kirk, *The Songs of Homer*, Cambridge 1962, s. 122. Moim zdaniem nie ma powodu traktować pieśni Demodoka jako ostatnich względem *Grosspoematen* Homera, ponieważ pieśni te są tylko w różny sposób relacjonowane przez narratora *Odysei*. Pełną argumentację tego stanowiska przedstawiłem w *Iliadzie i jej tradycji...*, s. 97–122.

⁷ Etymologia ‘ścieżka, droga’: H. Frisk, *Griechisches etymologisches Wörterbuch*, Heidelberg 1960–1970, s.v.; P. Chantraine, *Dictionnaire étymologique de la langue grecque. Histoire des mots*, t. III, Paris 1974, s.v.; M. Durante, *Ἔπεα πτερόεντα. La parola come cammino in immagini greche e vediche*, „Rendiconti dell’ Accademia Nazionale dei Lincei. Classe di Scienze morali, storiche e filologiche” 13 (1958), 3–14; *idem*, *Eredità micenee in Omero*, [w:] *La civiltà micenea. Guida storica e critica*, G. Maddoli (cur.), Roma 1976, s. 176–177; J. Svenbro, *La parole et le marbre. Aux origines del poétique Grecque*, Lund 1976, s. 36; A. Ford, *The Poetry of the Past*, Ithaca, N.Y. 1992, s. 42; ‘nić / wątek narracji’: A. Pagliaro, *Saggi di critica semantica*, Firenze 1953, s. 25–30; G. Lanata, *Poetica pre-platonica. Testimonianze e frammenti*, Firenze 1963, 11–12; G. Nagy, *Poetry as Performance. Homer and Beyond*, Cambridge 1996, s. 63–64.

łość tradycji w wystąpieniu Homera to *oimai* (l.mn. od *oimē*), 'drogi' lub 'wątki', a jedna *oimē* pokrywa się z tym, co w dalszej tradycji określane jest mianem cyklu. Zdając się na Muzę, pieśniarz wybiera, czy będzie mówił o wojnie trojańskiej, czy o tebańskiej, czy o polowaniu na dzika kalidońskiego, czy o wyczynach Heraklesa, Tezeusza lub innych. W obrębie tego wybiera on miejsce, gdzie zacznie swoją opowieść, i jest to pierwszy sygnał dla jego słuchaczy, żeby sobie umiejscowili tę narrację, ten epizod w znanej im historii mitycznej dotyczącej tych wydarzeń lub tego bohatera. Autor *Odysei* zwraca się w inwokacji do Muzy „zaczynj, gdzie chcesz”, co jest wyrazem jego przekonania co do własnych możliwości, ale w rzeczywistości ta dowolność przyjmowanego miejsca jako punktu wyjścia dla snucia opowieści jest iluzoryczna. Autor *Odysei* nie może zacząć opowiadania tej historii w innym miejscu, niż zaczyna (wynika to ze schematu fabuły tej pieśni) — nie może się ona na przykład zaczynać w momencie odpływania spod Troi⁸. Pieśni cyklu trojańskiego nie stanowią też łańcucha kolejnych fabuł składających się na „chronologiczne” przedstawienie wydarzeń pod Troją. Wszystkie te epizody koncentrują się na dwóch punktach wytyczających początek i koniec wojny (choć zwłaszcza początek może być różnie oznaczany). Poszczególne epizody rozgrywają się w tym samym newralgicznym punkcie: oblężenie trwa już bardzo długo — magiczny okres 9+1 lat — lecz na drodze pojawia się przeszkoda, którą może zlikwidować jedynie heros, co stanowi warunek *sine qua non* zdobycia Troi. Pieśniarzowi nie przeszkadza więc, że różne historie związane z tym tematem dzieją się jak gdyby w tym samym czasie, przestrzega jedynie pewnej względnej chronologii ważniejszych wydarzeń⁹.

Przy analizach omawianej sceny badacze nie zwracają większej uwagi na pewien oczywisty paradoks. Autor *Odysei* tworzy

⁸ K. Zieliński, *Iliada i jej tradycja...*, s. 109–110.

⁹ *Ibidem*, rozdz. I i II.

bowiem sytuację szczególną: jego pieśniarze śpiewają o wyczynach bohaterów trojańskich, którzy są postaciami występującymi w eposie. Z naszego punktu widzenia taka sytuacja jest niemożliwa, ale w jego oczach rzecz przedstawia się zupełnie odwrotnie. Demodok opowiada o wojnie trojańskiej, bo tak inspiruje go Muza, sam z kolei wybiera z tego materiału historię sporu Achillesa z Odysusem.

Odys przysłuchuje się temu i potwierdza jej prawdziwość, ale nikt z zebranych nie wie, że mają do czynienia z tym herosem. Niemniej sytuacja jest paradoksalna: skąd Demodok może znać nie tylko pieśń epicką o losach Odysa (niejedną, jak się niedługo potem okazuje), ale i samą jego historię, skoro wyspa Feaków jest niedostępna dla żeglarzy, a Odys jest właściwie pierwszym i z pewnością ostatnim człowiekiem, który ją odwiedził (na nieosiągalności polega czarodziejskość wyspy: VII 201–205, VII 30–33, XIII 180–181). Edukacja pieśniarza oralnego została dobrze przedstawiona przez Alberta B. Lorda i wiadomo, że pieśniarz uczy się zarówno samego wykonawstwa, jak i poszczególnych pieśni od innych pieśniarzy. Homer przemilcza to w każdym przypadku: pieśniarz itacki Femios mówi, że to dzięki Muzom zna wiele *oimai*¹⁰. Wszystkich pieśni nauczył się jednak sam, gdyż stwierdza, że jest *autodidaktos*, 'samo-nauczony' (XXII 347). Femios też śpiewa o powrocie Achajów spod Troi, ale nie tylko nie wspomina się pieśniarzy lub innych osób, które mogłyby opowiedzieć o tych wydarzeniach, ale i czyni się iluzję, że umie je opowiedzieć sam z siebie – wystarczające jest powołanie się na autorytet Muzy. Itaka nie jest tak niedostępną wyspą jak Scheria, publiczności mogło się wydać prawdopodobne, że pojawiali się tam inni pieśniarze – ich bytność została jednak przemilczana celowo. Na Itace pojawiają się tylko przygodni wędrowcy i przynoszą fałszywe informacje o losie Odysa. Femios mógłby teoretycznie, jak to za-

¹⁰ Zob. Od. 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”.

wsze bywa w tradycji oralnej, nauczyć się pieśni o powrotach Achajów od jakiegoś przybysza (w *Odysei* spotykamy się kilkakrotnie z przybyciem obcego na Itakę: Mestor, Theoklymenos, sam Odys przybierający inną osobowość). Niemniej także w tym wypadku Homer zapewnia, że nic takiego nigdy nie miało miejsca: Femios, gdy jego życie jest zagrożone, powołuje się jedynie na Muzę jako źródło swej wiedzy, a reszty, jak mówi, nauczył się sam. Słowo pieśniarza jest jednak w świecie Homera zawsze prawdziwe, nie może więc pojawić się ktoś, kto znałby prawdziwą historię Odysusza. W zamierzeniu autora *Odysei* swoją historię ma opowiedzieć sam Odyszeusz, zarówno na Scherii, jak i na Itace (dowiadujemy się, że opowiada wszystko swojej żonie). Konsekwentnie w *Odysei* nie przedstawia się w ogóle pieśniarzy, którzy wędrowaliby po kraju — Demodok i Femios zdają się być na stałe związani z miejscem zamieszkania¹¹. Ten brak wzmianki o wędrowaniu pieśniarzy sprawiał badaczom wiele kłopotu. Podróżowanie jest bowiem dość częste u pieśniarzy w innych kulturach oralnych, służy bowiem poznawaniu większej ilości pieśni i łączy się ze znajdowaniem publiczności dla ich wykonań¹².

Również dla opowieści Demodoka przedstawiona jest sankcja prawdziwości pozwalająca ominąć ten kłopotliwy problem. Sława *oimē*, którą skłoniła go wybrać Muza, sięgała już wówczas nieba. To wyrażenie jest formularne, ale autor *Odysei* czyni pewną iluzję, dzięki której zagadka znajomości historii Odysa staje się pozbawiona znaczenia. Skoro w czasach Homera opowieści o bohaterach spod Troi są powszechnie znane,

¹¹ Podobnie aoid, którego Agamemnon zostawił, by pilnował jego żony Klytajmestry, wydaje się przebywać na stałe na dworze w Mykenach (*Od.* III 267–271). Jedynie w *Iliadzie* wspomniana jest podróż pieśniarza Thamirysa (II 594–600).

¹² Testimonia różnych kultur antycznych wskazują na przemieszczanie się z miejsca na miejsce innych zawodów rzemieślniczych, z którymi zrównywani są aoidowie: cieśle, lekarze, wieszczkowie. Przykładowo na tego ostatniego wydaje się dostarczać *Odyseja* w osobie wieszczka Theoklymenosa. Wędrowanie jest też wpisane w legendę o życiu Homera.

skoro sława o czynach Odysusza jest tak wielka, że przetrwała tyle czasu, musiała być znana już wówczas. Dowodem na to jest ranga sławy pieśni. Muza daje opowieść, a nie natchnienie, dlatego w wyobrażeniu autora *Odysei* jest to usprawiedliwione. Prawdą jest więc to, co stanowi tradycję. Obowiązuje zasada rozpoznana przez Nagy'a i Foleya: opowieść/pieśń istnieje o tyle, o ile jest wykonywana i ujawnia się w poszczególnym wykonaniu¹³.

Czyny herosa, w opinii autora *Odysei*, musiały stawać się kanwą opowieści epickich wkrótce po ich dokonaniu. Koncepcja Muzy jako depozytariusza pamięci stanowi jedyne oparcie dla tego wyobrażenia¹⁴. Treść pieśni aoidów *Odysei* nawiązuje do losów Odysusza, ale przedstawiona jest dość oględnie: Femios miał śpiewać o nieszczęsnym powrocie Achajów spod Troi, która to pieśń wywołuje w Penelopie smutek trudny do wytrzymania. Nadinterpretacją jednak jest wnioskowanie stąd, że pieśń przedstawiała inną wersję powrotu Odysa, w której bohater nie wracał do domu, bo na przykład zginął. Penelopie wystarcza samo dostarczanie historii o powrotach innych bohaterów, by wzmagać się jej niepokój o męża. Jest to istotne o tyle, że zakładanie takiej treści pieśni Femiosa, zawierającej alternatywną wersję losu bohatera, staje w sprzeczności do pojmowania słów pieśniarza jako prawdy. Nie zapominajmy, że Femios jest pośród uczujących w domu Odysa jedynym oszczędzonym. Sugerowanie takiej treści pieśni Femiosa wiąże się z mylnym, w moim pojęciu, odczytywaniem swobody wielowersyjności tradycji oralnej, o czym później. Z kolei spośród występow Demodoka w pierwszym jest zrelacjonowana (w 3. os.) inwokacja do pieśni o sporze Achilleasa z Odyssem, czyli je-

¹³ G. Nagy, *Poetry as Performance...*; J.M. Foley, *Immanent Art. From Structure to Meaning in Traditional Oral Epic*, Bloomington, Ind. 1991.

¹⁴ M.L. West, *The East Face of Helicon. West Asiatic Elements in Greek Poetry and Myth*, Oxford 1997, s. 244, zwraca uwagę, że koncepcja bóstwa, którego zadaniem byłoby przechowywanie pamięci i opieka nad pieśniarzami, jest wyłącznie grecka.

dynie wstęp, zapowiedź tego, co było jej przedmiotem, a w trzecim historia jest jedynie pobieżnie streszczona (w streszczeniu wzmiankuje się niektóre wydarzenia związane z wprowadzeniem Drewnianego Konia do Troi i upadkiem miasta, te związane z działaniem Odyseusza)¹⁵. W stosunku do tych pieśni trwa, przynajmniej od czasów Arystarcha, nieustanny spór uczonych, czy treść ich była znaną częścią tradycji, czy stanowiła innowację Homera. Ten spór można chyba miarodajnie rozstrzygnąć, oceniając, że w obu wypadkach pojawiają się elementy, które mogły nie mieć poświadczenia w innych istniejących pieśniach (skoro nie zachowały się o nich żadne inne wzmianki), ale obydwie historie są rozwijane i dołączane do tradycji epickiej w jak najbardziej typowy dla niej sposób, czyli tak, jak musiały być tworzone inne pieśni tego cyklu. Co ważniejsze, pieśni te, nawet jeżeli stanowią wartość dodaną w tradycji eposu o wojnie trojańskiej, nie zmieniają w żaden sposób jego zasadniczej fabuły. Jeżeli śpiewak dodaje coś od siebie (a w głębi może być przekonany, że mówi przez niego Muza), to nie zmienia to istniejącej tradycji i to jest dla niego gwarancją prawdy. Można by powiedzieć, że wszystko, co jest opowiedziane na ten temat w pieśni, jest dla pieśniarza prawdą, o ile nie zakłóca to znanej mu tradycji, bo wówczas falsyfikowałoby tę tradycję. W naszym odczuciu kolejne wersje tej historii w ten sposób przerabiane musiały zaprzeczać tradycji, ale to tylko dlatego, że patrzymy na to z dystansu i jawi się to nam jako materiał fabularny. W tradycji oralnej wariantywność (*multiformity*) nie oznacza kreacji dowolnej fabuły na jakiś temat lub przekształcania tradycyjnej fabuły w dowolny sposób: za każdym razem opowiadana jest ta sama historia, choć poszczególni pieśniarze w różnych okolicznościach mogą opowiadać ją inaczej, kierując się pewnymi względami, które są dla nich istotne. Nie jest to więc dowolna kreacja fikcji, lecz opowiadanie na różne sposoby tej samej historii, uznawanej przecież za

¹⁵ K. Zieliński, *Iliada i jej tradycja...*, s. 106–108, 118–119.

prawdziwą. Ta inwariantna część tradycji niesłusznie zatem jest postrzegana jako pewien niezmienny „kanon faktów” (pojęcie wprowadzone przez Wolfganga Kullmanna), myślimy bowiem wówczas o ziarnach „prawdy”, które obrastają swobodnie kształtowanymi opowieściami. Tymczasem niezmienna jest historia jako całość, choć przybierać może różne, nawet wykluczające się z naszego punktu widzenia formy.

Bardziej szczegółowe niż wzmiankowane pieśni aoidów relacje o losach Odysa dostarczane są przez postaci *Odysei*, które stykały się z Oduseuszem (Helena, Menelaos). Opowiadają oni historie rozpoznawane jako materiał epicki cyklu trojańskiego, ale musimy też wziąć pod uwagę, że bohaterowie ci opowiadają o sobie samych: jest to historia ich życia. Sytuacja jest więc analogiczna do tego, co Odys opowiada o swych nieszczęściach Feakom, ale i do tego, co słyszy o sobie od Demodoka i co Femios śpiewa o powrotach Achajów. Są to opowieści epickie traktowane jako relacjonowane przeżycia bohaterów. Opowieści Menelaosa i Heleny są również prawdziwe w strukturze fabuły i nawet jeżeli stanowią w jakimś stopniu inwencję autora *Odysei* (*casus* Antiklosa), stanowią epizody w typowy sposób dołączane do tradycji. Są więc tradycją, nawet mimo ewentualnej nowości szczegółów, których dostarczają.

W strukturze *Odysei* pojawiają się jednak opowieści Oduseusza, przedstawiane jako historie jego życia, które stanowią celowe falsyfikacje. W różnych sytuacjach Oduseusz, kierując się ostrożnością, przedstawia się jako ktoś inny, posiadający „swoją” historię życia. Ruth Scodel stawia te opowieści pomiędzy prawdą przekazywaną przez narratorkę-pieśniarkę a założenia fałszywymi opowieściami o losach Odysa, które słyszeć mieli w przeszłości Penelopa i Eumajos¹⁶. To rozróżnienie Sco-

¹⁶ R. Scodel, *Listening to Homer. Tradition, Narrative, and Audience*, Ann Arbor, Mich. 2002, s. 74: „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

del służy stwierdzeniu, że tradycja nie jest sztywnym wzorem powtarzającym przez kolejnych pieśniarzy, którego powszechna znajomość obligowałaby ich do bezwzględnego respektowania. Ta ze wszech miar słuszna obserwacja zaprowadziła jednak badaczkę do mylnego w mojej opinii wniosku, że pieśniarz w ogóle nie zakłada znajomości tradycji u publiczności, a tylko ewentualne podobieństwa wywołują u jego słuchaczy wrażenie, że mają do czynienia z prawdą¹⁷. W *Iliadzie i jej tradycji...* starałem się wykazać, że pieśniarz wręcz stymuluje u swej publiczności wiązanie opowiadanej historii ze znaną jej tradycją¹⁸.

Zasadnicza różnica między prawdziwymi a fałszywymi opowieściami o losach Odysa tkwi w ich zgodności z tradycją. Znaczący to, że te pierwsze nie wykraczają poza ustalone ramy fabuły cyklu. Są to kolejny raz opowiadane znane wszystkim historie (jak historia wyprawy Odyseusza do Troi, wprowadzenia Kononia do miasta) bez czynienia w nich zmian, a jedynie z uzupełnieniami o szczegóły funkcjonalne zarazem dla wymowy całej Homerowej *Odysei*. Fałszywe opowieści Odyseusza nie mają żadnego punktu oparcia w tradycji albo, mówiąc precyzyjniej, podczepiają się pod znane wydarzenia, lecz są innymi, obcymi tradycji historiami i ich prawdopodobieństwo zaznacza się jedynie w fabule pieśni interlokutorom herosa – nigdy publiczności eposu!

Tradycja epicka nie jest fikcją. Nie może być rozwijana w dowolnym kierunku. Jest to nieustanne odtwarzanie tego, co

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”.

¹⁷ *Ibidem*, s. 89: „The epic’s distancing of itself from oral tradition does not undercut its rhetoric of traditionality. On the contrary, if no performance actually depends of any other, then when the audience recognizes repetitions from earlier occasions, the similarities are especially powerful markers of stability and truth”.

¹⁸ K. Zielinski, *Iliada i jej tradycja...*, rozdz. V.

było, tego co w świadomości zbiorowej wydarzyło się niegdyś i zaważyło na ich istnieniu. Odtwarzanie może przyjmować nowe formy, ale nie jest to kreacja nowego, lecz wciąż odtwarzanie tego samego zestawu historii. Wszystkie nowe historie pojawiają się w tradycji jedynie jako wariant już istniejących. Z tego wynika trwałość pewnych opowieści nieustannie respektowana i przywoływana pamięci odbiorców przez pieśniarza. Jego epizod, nawet ten, którego jeszcze nie słyszeli, którego nie znali, jest ściśle powiązany z tamtymi i do jego przedstawienia niezbędne jest pieśniarzowi przywoływanie w pamięci odbiorców obrazów, które znają i których nie wolno zapomnieć. W tym sensie nowy epizod, nowa pieśń, stanowi mimo nowości część tradycji, czyli tego co istniało zawsze, bo jest tylko przypomnieniem tego, co istniało. Przypomnieniem, nawet jeżeli publiczność tej historii jeszcze nie słyszała.

Takie opowiadanie o wypadkach mitycznych w perspektywie tego, że stały się obiektem pieśni epickiej, a więc musiały zachowywać chwałę herosa już wówczas, kiedy się zdarzyły, obserwować możemy nie tylko w tradycji greckiej. W *Beowulfie* pojawia się wzmianka nie do końca czytelna, ale ważna w omawianym kontekście, o wykonaniu pieśni ku czci głównego bohatera. Po śmiertelnym zranieniu Grendela Beowulf wraz z towarzyszami w radosnej atmosferze wraca znad jeziora, w którym ukrył się potwór. Rycerze wychwalają Beowulfa jako najmądrzejszego i najdzielniejszego męża na świecie. Po czym następuje *passus*, wersy 867–882, w polskim tłumaczeniu Mirosława Kropidłowskiego:

Czasem pewien człowiek,
wasal elokwentny i o wspaniałej pamięci,
który znał bardzo dobrze niezliczone legendy
z dawnych czasów, komponował pieśń
w jej właściwym splocie odpowiednio wówczas
o bohaterskim czynie chwalebny Beowulfa zaśpiewał,
układając historię i zmieniając słowa
z wielką zręcznością. Wyłożył w swojej pieśni

to, co sobie przypominał o synu Welsa,
o bohaterskich czynach, o których nigdy nie słyszano,
o długiej podróży, o nienawiściach i walkach
szlachetnego Zygmunta, o rzeczach, których nikt
dotąd nie poznał, jedynie tylko Fitela,
któremu jego wujek, sam Zygmunt,
tak je opowiadał, ponieważ razem przeszli
przez wielkie opresje w wielu bojach...¹⁹

W tłumaczeniu Dicka Ringlera²⁰:

Sometimes a thane
of the king's would perform,
a consummate poet
who knew and could sing
numberless tales,
could relate them in linked
language, in words
arrayed properly,
and who was already at work
blasoning Beowulf's
brilliant achievement,
composing a poem
of praise, skillfully
weaving its web.
This word-smith repeated
all the tales
he had ever heard
about Sigemund,
the son of Wæls,
striking stories
of struggle and feud,
wickedness, wide
wanderings, stories
that no one knew

¹⁹ *Beowulf*, tłum. M. Kropidłowski, Sandomierz 2006.

²⁰ D. Ringler, *Beowulf. A New Translation for Oral Delivery*, Indianapolis 2007, w. 1734–1764 (s. 47–48).

but his nephew, the young
Fitela, who heard
frequent accounts
of his uncle's old
exploits and feats
when the two kinsmen
traveled together...

Dla porównania tłumaczenie Kevina Crossley-Hollanda²¹:

And now and then one of Hrothgar's thanes
who brimmed with poetry, and remembered lays,
a man acquainted with ancient traditions
of every kind, composed a new song
in correct metre. Most skillfully that man
began to sing of Beowulf's feat,
to weave words together, and fluently
to tell a fitting tale.
He recounted all he knew
of Sigemund, the son of Wæls, many a strange story
about his exploits, his endurance, and his journeys
to earth's ends; many an episode
unknown or half-known to the sons of men, songs
of fued and treachery. Only Fitela knew of these things,
had heard them from Sigemund who liked to talk
of this and that, for he and his nephew
had been companions in countless battles...

Oraz tłumaczenie Stanleya B. Greenfielda²²:

At times the king's thane,
a man mindful of many stories,
acquainted with ancient traditions,
wove together fitting words to tell
a new tale in true metre; that man

²¹ *Beowulf. The Fight at Finnsburgh*, K. Crossley-Holland (trans.), H. O'Donoghue (ed.), Oxford 1999.

²² *A Readable Beowulf. The Old English Epic Newly Translated* by S.B. Greenfield, A. Renoir (introd.), Carbondale-Edwardsville 1982, s. 29-30.

skillfully gave voice to Beowulf's venture,
 presenting it appropriately,
 varying his words: he revealed all
 he'd heard said about Wæls' son Sigemund,
 his valorous deeds and strange events
 that befell him in far wanderings,
 feuds and crimes concealed from everyone
 except for Fitela, his nephew,
 who was with him, to whom the uncle
 would say all that he wished, since they were
 ever friends in need in every fight...

Hector i Nora Chadwickowie uważali, że skoro brak jest jakichś danych o związkach obu bohaterów, dodanie drugiej historii musiało służyć jako porównanie dla męstwa Beowulfa²³. Jeżeli nawet, to wydaje się to mieć znaczenie drugorzędne. Jest tu odnotowany sposób kreowania pieśni oralnej, w której pieśniarz wykorzystuje tradycyjny wzór wypełniając go nową treścią. Autor *Beowulfa* pokazuje, jak pieśniarz na bieżąco wprowadzał tytułowego bohatera do tradycji epickiej. Heros stawał się od razu – w jego przekonaniu – tuż po dokonaniu heroicznego czynu, jej częścią. Tak jak był nią dla niego, w momencie kreacji eposu²⁴. Podobnie jak wspomniany Sigemund opowiadał o swoich wyczynach Fiteli, a one stały się przedmiotem pieśni anonimowego królewskiego wasala.

Zestawienie zatem pieśni o Beowulfie i Sigemundzie wskazuje na obecność czynu zabicia Grendela w tradycji epickiej, a natychmiastowe włączenie jej do tradycji wynika z uznania

²³ H.M. Chadwick, N.K. Chadwick, *The Growth of Literature*, vol. I: *The Ancient Literatures of Europe*, Cambridge 1932, s. 574. A. Renoir (*A Readable Beowulf...*, s. 4) określa to jako „przyrównywanie przez implikację” („he likens by implication”) czynów Beowulfa i Zygmunta.

²⁴ Poemat ten określany jest w nauce jako ‘oral-derived text’. J.M. Foley, *Traditional Oral Epic: The Odyssey, Beowulf and the Serbo-Croatian Return Song*, Berkeley–Los Angeles 1990, omawia oralną strukturę *Beowulfa*, porównując ją z *Odysseją* i pieśniami Południowych Słowian.

rangi tego czynu jako zasługującego na ten zaszczyt²⁵. Autor anglosaskiego eposu ucieka się do podobnego wybiegu co Homer, oddając głos pieśniarzowi współczesnemu herosowi. Pieśniarz ten zostaje także pochwalony za swą sztukę, podobnie jak Demodok²⁶. Pochwała Demodoka odnosi się do niego jako do piewcy chwały Odysa. Chodzi więc raczej o usankcjonowanie heroicznego rangi swojego bohatera niż – jak się często sądzi – o przypisanie sobie pośrednio chwały za autorstwo *Odysei* przez Homera lub o jakąś solidarność cechową czy pokazanie publiczności zewnętrznej, jak należy traktować pieśniarza²⁷. Autor *Odysei* również zestawia swojego bohatera z innym herosem – Achillesem, próbując wykazać, że rola jego bohatera w zdobyciu Troi była nawet ważniejsza. W innych momentach zaznacza także, że jego bohater prezentuje te same cechy hero-

²⁵ Podobnie irracjonalnie przedstawia się sprawa, gdy bezpośrednio po powrocie z Danii Beowulf, zapytany przez swego władcę, Higlaka, jak przebiegła wyprawa, zaczyna swoją wypowiedź od stwierdzenia, że jego wyczyn „nie jest już sekretem dla mnóstwa ludzi” lub „jest już powszechnie znany” (Kropidłowski: „Dobrze są znane przez wszystkich ludzi”; S.B. Greenfield: „that great encounter is no secret / to many men”; K. Crossley-Holland: „Half the world, lord Hygelac, had Herda / of my encounter”; D. Ringler: „It is no secret / that there was a meeting / between me and Grendel”).

²⁶ Być może więc nie tylko formularność języka stoi za opatrzeniem Demodoka przez narratora określeniem heros (*Od.* VIII 483).

²⁷ C. Broeniman, *Demodocus, Odysseus, and the Trojan War in Odyssey 8*, „The Classical Word” 90 (1996), s. 10–11, zakładał także, że pochwała Odysusza wobec Demodoka stanowi rodzaj pouczenia dla niezbyt ucywilizowanych i nie umiejących się odpowiednio zachować Feaków (rozwija w tym względzie pogląd G. Rose’a, *The Unfriendly Phaeacians*, „Transactions of the American Philological Association” 100 (1969), s. 387–406). Z jego punktu widzenia Odysusz chwali Demodoka, choć zdaje sobie sprawę, że pieśniarz feacki wszystko przekreślił – jego pieśń stanowi „zepsutą” wersję *Iliady*. Uzasadnienia Broenimana dla tej paradoksalnej sytuacji wydają się mało satysfakcjonujące, opierają się też na dwóch mylnych przesłankach: 1) ocena aberracji zachowania Feaków zakłada mylne rozumienie normalności świata homeryckiego; 2) grecka tradycja epicka nie jest równoznaczna z tradycją *Iliady*. Obserwacja Broenimana, że Odysusz daje pieśniarzowi instrukcje, aby odpowiednio przedstawił rolę tego herosa w zdobyciu Troi, musi być oceniona jako słuszna. Nie chodzi jednak o przywracanie należnej chwały temu bohaterowi, lecz o przedstawianie typowej tendencji eposu oralnego (tezę tę objaśniam w *Iliadzie i jej tradycji...*, s. 120–122).

izmu, co tamten, a dzięki swoim specyficznym zaletom potrafi dokonać nawet więcej niż tamten zapewne lepiej znany i bardziej lubiany heros epiki trojańskiej. Wszystkie te zabiegi są mu potrzebne do przeciwstawienia się tradycyjnemu, dość negatywnemu rysunkowi Odyseusza.

Stosowanie tego szczególnego triku przez autorów *Odysei* i *Beowulfa*, sugerującego słuchaczom, że skoro sława czynów głównych bohaterów sięga ich czasów, musiała więc już stać się przedmiotem pieśni bardów współczesnych wydarzeniom (albo przynajmniej starają się taką sugestią skłonić swoją publiczność do myślenia w ten sposób, jeżeli sława herosów w tej skali, jaką oni prezentowali, nie była im znana), wynika z typowego dla nich postępowania w odniesieniu do swoich patronów. Posiadamy wiele przykładów na to w tradycji germańskiej i celtyckiej, że pieśniarze przedstawiali w pieśniach i sagach zarówno czyny mitycznych herosów, jak i czyny swoich władców²⁸. Stąd najczęściej przyjmowana jest w nauce teza o pochodzeniu poezji epickiej od takiej poezji panegirycznej, zwłaszcza od tej wygłaszanej na pogrzebach możnowładców. Trudno mi

²⁸ W wielu wypadkach rzecz nie jest też taka pewna. W jednym z czterech manuskryptów zawierających epicką schedę Walijszczyków, zwanym *Księgą Taliesina* (*The Book of Taliesin*, schyłek XIII w.), natrafiamy na grupę utworów przypisywanych samemu Taliesinowi, walijskiemu poecie z VI w. n.e., przedstawiających bohaterskie czyny króla Uriena, syna Cynfarcha (Tal. XXXI–XXXV, XXXVI, XXXVII, XXXIX), jego syna Oweina (Tal. XVIII), księcia Gwallawga, syna Llenawga (Tal. XI i XXXVIII), Cynana Garwina, syna Brochfaela (Tal. XXIII) jako postaci żyjące i panujące (H.M. Chadwick, N.K. Chadwick, *The Growth of Literature...*, s. 38–39). Tak jednak jak autorstwo Taliesina można uznać za rzekome, tzn. przypisuje się te pieśni legendarnemu pieśniarzowi jak Homerowi, ale z racji tego, że był współczesnym wypadków (podobnie autor *Black Book of Carmathen* XXII i *Red Book of Hergest* XIV opisujący bitwę pod Llongborth stoczoną przez Gereinta, syna Erbina, której miał być naocznym świadkiem), czyli podobnie jak Wjasa, któremu przypisuje się autorstwo *Mahabharaty*, tak historyczność bohaterów może być iluzoryczna. Wiele partii tych kodeksów prezentuje bez wątpienia znacznie późniejszy stan rozwoju języka, co wskazuje na typowe dla tradycji oralnej współlistnienie w poezji epickich formuł i partii narracyjnych z różnych epok. Podobnie sytuacja przedstawia się w tradycji irlandzkiej i anglosaskiej (H.M. Chadwick, N.K. Chadwick, *The Growth of Literature...*, s. 55).

zgodzić się z tą koncepcją z wielu powodów i skłonny jestem opowiadać się za ewolucyjną drogą powstania eposu zakreśloną przez szkołę rosyjską (Propp, Żyrmunski, Mielecinski). W interesującym nas aspekcie zauważamy jednak wyraźnie, że jako typowe działanie pieśniarza zakwalifikować musimy włączanie bohatera w poczet herosów, których sława przenoszona jest w pieśni bohaterskiej. Autorzy *Odysei* i *Beowulfa* zakładają, że w ten właśnie typowy dla ich działalności sposób herosi Odyszeusz i Beowulf stali się przedmiotem pieśni. Ich publiczności cała sytuacja nie wydawała się niezwykła z tych samych względów – przyzwyczajeni byli do tego, że ich władcy i wodzowie dzięki dostarczaniu pieśni o nich stają się równi herosom przeszłości.

Whence Demodocus Knew Odysseus' Story – the Question of Truth and Fiction in the Oral Epic

Summary

The naive question “Whence did Demodocus know Odysseus' story”, put in the title above, is a point of departure for deliberations about the sources of the knowledge of epic singers and about the credibility of the stories in the *Odyssey* for the poet and for his audience. Many allusions scattered throughout the entire work suggest that the audience's task is to confirm that everything said by a singer is the truth. From the point of view of the *Odyssey's* author, if the events of the Trojan War and the Return of Odysseus are so popular in his time, they should be known to everyone immediately after they happened. The deeds of heroes were so great that they were handed over directly afterwards in the form of song, which was the most appropriate medium for the transmission of such information. By comparing Demodocus' song (VIII 73 ff.) with the scene of *Beowulf* (ll. 867 ff.) we can observe that it is the mechanism more often used in oral epic. This matter is connected with a relevant theoretical problem: how the truth and fiction are understood in oral epic and how tradition and innovation should be understood in multiform oral poetry.