

KAROL ZIELIŃSKI

PODWÓJNE ZNACZENIE SCEN HOMERYCKICH

Zagadnienie, które pragnę przedstawić, jest względnie nowe. Piszę „względnie”, ponieważ niektóre aspekty były dostrzeżone przez innych uczonych, choć ich interpretacja, zwłaszcza ta wyjaśniająca, jaka jest przyczyna zaobserwowanych zjawisk, różni się od mojej, a trzeba przyznać, że badacze rzadko starają się takich przyczyn dochodzić, poprzestając na samej obserwacji. Jest to stanowisko zrozumiałe, gdyż umiar w wyprowadzaniu wniosków interpretujących jest w filologii cnotą. Moja interpretacja wynika z próby nakreślenia mechanizmu powstania poematów Homerowych jako dzieł w pełni oralnych, zaprezentowanego we wcześniejszej pracy *Iliada i jej tradycja epicka. Studium z zakresu greckiej tradycji oralnej* (Wrocław 2014), dlatego mam nadzieję, że nie będę nadużywał cierpliwości czytelnika powołując się na nią.

Tytułowe podwójne znaczenie scen stanowi ważny element rekonstrukcji kreacji pieśni w czasie jej wykonywania. Stanowisko, według którego poematy homeryckie powstały w typowy dla tradycji oralnej po części improwizowany sposób, jest często trudne do zaakceptowania dla homerologów i traktowane nierzadko jako radykalne. Dlatego, żeby je prezentować, należy zastosować analizę całościową, aby żaden z fenomenów *Iliady* lub *Odysei* nie mógł posłużyć jako argument za wpływem pisma na kształt tych poematów. Stoję na stanowisku, że, jeśli wszystkie elementy, najkrócej ujmując, cała monumentalność i kunsztowność poematów Homera, znajdują uzasadnienie w związku z tradycją oralną, łączenie ich z kulturą piśmienną jest zbędne. Punktem wyjścia wszelkich rozważań na temat kompozycji tych utworów jest oparte na obserwacjach założenie, że pieśniarz/opowiadacz w tradycji oralnej kształtuje swoją pieśń/opowieść tak, by wywołać i utrzymać zainteresowanie słuchaczy.

Z uwagi na potrzeby tego miejsca ograniczmy się do zaprezentowania charakterystycznego szczegółu pozwalającego wnioskować o kwestiach zasadniczych. Otwórzmy *Odyseję* na początku księgi xvi, gdzie dochodzi do rozpoznania Odyseusza i Telemacha:

xvi 11–22

οὐ πᾶν εἶρητο ἔπος, ὅτε οἱ φίλος υἱὸς
 ἔστη ἐνὶ προθύροισι. ταφῶν δ' ἀνόρουσε συβώτης,
 ἐκ δ' ἄρα οἱ χειρῶν πέσον ἄγγεα, τοῖσ' ἐπονεῖτο
 κινρὰς αἴθοπα οἶνον. ὁ δ' ἀντίος ἦλθεν ἄνακτος,
 κύσσε δέ μιν κεφαλὴν τε καὶ ἄμφω φάεα καλὰ
 χεῖρας τ' ἀμφοτέρας· θαλερὸν δέ οἱ ἔκπεσε δάκρυ.
 ὡς δὲ πατὴρ ὄν παῖδα φίλα φρονέων ἀγαπάζη
 ἐλθόντ' ἐξ ἀπίης γαίης δεκάτῳ ἐνιαυτῷ,
 μοῦνον τηλύγετον, τῷ ἐπ' ἄλγεα πολλὰ μογήση,
 ὡς τότε Τηλέμαχον θεοειδέα διὸς ὑφορβὸς
 πάντα κύσεν περιφύς, ὡς ἐκ θανάτοιο φυγόντα·

jeszcze nie dopowiedział tego, kiedy mu jego syn stanął w drzwiach. A świniopas zerwał się z miejsca zdumiony, z rąk wypadły mu naczynia, w których przygotowywał śniadanie, mieszając gorące wino. Ruszył swemu panu naprzeciw i ucałował go w głowę, w oboje pięknych oczu i ręce obie. Skapnęła mu gorąca łza.

Jak kiedy ojciec swojego syna życzliwie witał przychodzącego z odległej ziemi w dziesiątym roku, jedynego ukochanego, dla którego zniósł wiele cierpienia, tak wtedy Telemacha wyglądającego jak bóg boski świniopas całego wycałował przytuliwszy go, jakby ten śmierci uciekł.

Scena powitania gościa jest typowa: wchodzi gość, gospodarz jest zaskoczony, zdumiony. To jego zaskoczenie wyrażone jest w sekwencji spontanicznych, wyrazistych gestów: zrywa się z miejsca i upuszcza to, co ma w rękach (podobnie jak Achilles na widok wchodzącego do jego namiotu poselstwa – zrywa się z miejsca i upuszcza forminę, którą trzyma w rękach, IX 193–194). Upuszczanie z rąk przedmiotu jest zawsze oznaką silnego uczucia wywołanego czymś widokiem¹. Następny gest jest dużo silniejszy w swej wymowie, ale w sekwencji zdarzeń wykazuje dużą modalność odpowiednią do przedstawianego uczucia oraz hierarchii rangi i hierarchii ról postaci. Całowanie twarzy i rąk jest oznaką silnej miłości, tutaj: przypominającą miłość ojcowską (zachowanie Eumajosa zostaje usankcjonowane porównaniem do zachowania ojca). W tej sytuacji takie zachowanie wydaje się na miejscu, tymczasem całowanie rąk Achillesa przez Priama oznacza sytuację niezwykłą, wynikającą z upokorzenia, jakiego doznaje z własnej woli król Troi. Całowanie jest tam nadzwyczajnym dodatkiem a właściwie zastępstwem typowych gestów prośalnych. Pocałunek w relacjach ojcowsko-synowskich jest bardziej typowy dla syna, który w ten sposób (całując dłoń) wyraża swój szacunek do ojca. W zacytowanym porównaniu jednak zaznaczona jest sytuacja szczególna: ojciec powodowany silnym przypływem uczucia wypada ze swej roli

¹ Zestawienie *Bhagawadgita* 30, Il. XXII 448 i Sa. fr. 102 vide K. Zieliński, *Słońce w rozpaczli. Liryka miłosna Safony w aspekcie oralności*, Wrocław 2006, s. 153.

przyjmującego szacunek i okazuje w ten szczególny i wymowny sposób swoją miłość i radość z widoku syna.

Wyjątkowość sytuacji niejako tłumaczy tak wymowny gest: ojciec pozwala sobie na takie okazywanie miłości ojcowskiej tylko w szczególnych okolicznościach, na co dzień mu to nie wypada. Usprawiedliwia go fakt, że wita dawno niewidzianego syna. Nie chodzi też o błahą odległość czasową, lecz o długi okres dziesięciu lat. Nie miał też możliwości go zobaczyć, bo syn był w odległej krainie. Nawet to jest niewystarczające, ojciec przez cały ten czas ogromnie martwił się o syna, a teraz cieszy się widząc go, bo obawiał się, że już może syna nie zobaczyć.

Wszystkie te aspekty w bardziej lub mniej intuicyjny sposób dostrzegamy czytając to porównanie homeryckie. Zauważmy jeszcze, że porównanie wyjaśnia gwałtowność gestu Eumajosa wynikającą z głębi żywionego przez niego do Telemacha uczucia, lecz klóci się z sytuacją realną, w której Eumajos nie jest ojcem Telemacha a jego zachowanie stoi w sprzeczności z rolami społecznymi obu postaci. Narrator nie zapomina o tym: sługa staje przed swoim panem i jego gesty oddają jego szacunek dla pana. Niemniej gesty te wyraźnie wychodzą poza konwencję okazywania szacunku przez sługę. Zachowanie Eumajosa wykracza poza to, co mu jako słudze przystoi. Świniopas na pewno darzy młodego pana uczuciem większym niż oddanie. Istotne wobec tego jest zachowanie Telemacha: gdyby to był jego prawdziwy ojciec, jego obowiązkiem byłoby wyrazić gestem swój szacunek dla niego. On jest jednak paniczem, tylko więc przyzwala na tę nadmierną czułość swego sługi. Gest Eumajosa burzy więc sytuację społeczną, ale porównanie homeryckie usprawiedliwia go. Cel, jaki osiąga Homer, jest dwójaki: zyskuje sympatię odbiorcy i dla wiernego sługi, który w czasie nieobecności Odyseusza otaczał Telemacha miłością zastępując mu ojca, i dla Telemacha, który zaskarbił sobie taką miłość prostego sługi. Każę to po raz kolejny wnioskować odbiorcy o wartości młodego bohatera – w kolejnej roli społecznej wypada właściwie: umiał przyjmować gościa (Mentesa, którym w istocie była Atena w ks. i), umiał i sam zachować się w gościnie (u Nestora, ks. iii, i u Menelaosa, ks. iv), teraz okazuje się dobrym panem zasługującym nie tylko na szacunek, ale i na miłość wiernego sługi. Krok po kroku Telemach potwierdza swój wizerunek młodego herosa – spełnia wszystkie wymogi, by osiągnąć jego status, zyskując jednocześnie uznanie i sympatię odbiorców². Ta sympatia jest jednak sterowana przez Homera tak, by postrzegano go jako idealnego syna³. Telemach okazuje się synem godnym swego ojca⁴. Helena poznając go, mówi o jego zewnętrznym podobieństwie

² W dalszej części spotkania z Eumajosem i Odysem Telemach jeszcze kilkakrotnie dowodzi tego, że potrafi się właściwie zachować: najpierw odmawia zajęcia miejsca odstąpionego mu przez Odyseusza, a potem szlachetnie oferuje swoje bezinteresowne wsparcie szukającemu pomocy gościowi. Telemach umie więc uszanować starszych i okazać szlachetność potrzebującym.

³ Więcej na ten temat: K. Zieliński, *Iliada i jej tradycja epicka. Studium z zakresu greckiej tradycji oralnej*, Wrocław 2014, s. 143, choć sprawa ta wymaga moim zdaniem osobnego omówienia.

⁴ Podobieństwo między dwoma bohaterami było już wyjaśniane na kilka sposobów, ale moje stanowisko różni się od nich nieco. N. Austin, *Telemachos Polymechanos*, „California Studies in

do ojca, ale istotne okazują się też inne jego cechy. Jak wspomniałem, umie się zachować, ale i umie słuchać tych, którzy mu dobrze radzą, oraz mówić, by zaskarbić sobie czyjąś życzliwość. To są już cechy Odysseusza, przynajmniej tego ukazywanego w *Odysei*. I tak jak Penelopa wykazuje cechy rozumu zbliżające ją do męża, tak i Telemach potwierdza tradycyjne przekonanie, że jaki ojciec, taki syn⁵. Należy to odróżnić od cech typowych bohatera epickiego, ujawniających się w jego oporze wobec zalotników oraz szukaniu na nich zemsty, dokonanej w końcu czynem zbrojnym.

W tej roli idealnego syna przedstawia się jednak Telemach także swojemu prawdziwemu ojcu, pozostającemu na razie w ukryciu. Poeta wspaniale buduje napięcie tej sceny poprzedzając zacytowany *passus* opisem reakcji psów na widok zbliżającego się Telemacha i zdziwienia Odysa nasłuchującego tego zachowania zwierząt i zbliżających się kroków. Niepokój Odysa jest elektryzujący – zaznaczone są jakby

Classical Antiquity” 2, 1969, s. 45–63, upatruje sens *Telemachii* w edukacji Telemacha: zaczyna jako bojaźliwy i niezdecydowany chłopiec, ale podróż sprawia, że mężnieje (gdzie indziej jest traktowany z szacunkiem, którego nie okazano mu w ojczyźnie) i po powrocie jest już gotów wziąć udział w zemście na zalotnikach u boku ojca – stając się „Telemachos Polymechanos”, czyli równie przemyślny jak ojciec i matka. M. J. Apthorp, *The Obstacles to Telemachus' Return*, „Classical Quarterly” 1980, s. 1–22, uważa, że przygody Telemacha są odbiciem tego, co spotyka jego ojca, z tą różnicą, że kiedy Odys jest w gościnie u Feaków, po historiach „gospodarzy” swoją opowieść przedstawia gość, natomiast kiedy jest goszczony Telemach, to w miejsce opowieści gościa jest jeszcze jedna opowieść gospodarza Menelaosa, bliźniaczo jednak podobna do tej Odysseusza, choćby z tej przyczyny, że w obu pojawia się niezwykle wieszczek, który mówi nie tyle o ich powrocie do domu, czego pragną się dowiedzieć, co o okolicznościach śmierci bohaterów. M. J. Alden, *The Role of Telemachus in the „Odyssey”*, „Hermes” 1987, s. 129–137, wykazuje, że podobieństwa te są pochodną zestawienia ze sobą dwóch schematów fabuły epickiej: jednej, w której zalotnicy próbują zabić nieletniego syna nieobecnego ojca, przy czym syn jest wtedy zawsze małym dzieckiem, i drugiej, w której to syn jest głównym bohaterem, powracającym i mszczącym się na zabójcach ojca (w tym przypadku jest mężczyzną wkraczającym w dorosłość). Alden wnioskuje o przekraczaniu przez epos homerycki ram prostych opowieści ludowych drogą krzyżowania schematów fabularnych. W *Iliadzie i jej tradycji...*, s. 195–199, 485–488, argumentowałem, że epos opiera się na roli młodego herosa jako protagonisty i z tego względu różne postaci, można by dodać – drogą metonimii, ucieleśniają ten wzorzec, kiedy na nich koncentruje się narracja epicka: czynu dokonuje młody bohater (kwestia funkcji inicjacyjnej czynu). Stąd, w istotnych momentach Odysseusz przedstawiany jest jako odmłodzony bohater. D. E. Bynum, *Themes of the Young Hero in Serbocroatian Oral Epic Tradition*, „Modern Language Association” 1968, s. 1296–1303, ocenia, że w epike południowosłowiańskiej nie ma wielu wariantów pieśni, której protagonistą jest młody bohater, choć w wielu pieśniach pojawiają się odniesienia (*as framed stories or as mere episodes*) do młodości bohatera (narodzin, dzieciństwa, młodości). Bynum bierze pod uwagę tylko schemat fabularny, koncentrujący się na inicjacji młodego bohatera. Szersza perspektywa porównawcza pozwala jednak stwierdzić, że rola młodego bohatera jest priorytetowa, a inni bohaterowie w kluczowych momentach pełnią taką właśnie rolę.

⁵ P. V. Jones, *The ΚΛΕΟΣ of Telemachus: Odyssey 1.95*, „American Journal of Philology” 1988, s. 496–506, pokazuje, że wyprawa Telemacha na Peloponez ma na celu zyskanie przez niego *kleos* analogiczną do tej, która jest udziałem Odysseusza. D. E. Bynum, *op. cit.*, s. 1300–1301, przedstawił, że typowe dla historii młodego bohatera jest odstępianie lub niepowodzenie w głównym celu wyprawy – oswobodzenie antenata lub przywrócenie mu chwały (w zamian za to osiąga cel poboczny, np. zdobywa narzeczoną). Wyjaśnia to, dlaczego Telemach ani nie umożliwia powrotu Odysa na Itakę, ani nie dowiaduje się niczego konkretnego o tym, gdzie jest jego ojciec.

niewyrażone przecucia spotkania z synem. Scena ta jest ukształtowana paralelnie do pierwszej sceny księgi i, gdy Atena przybierając postać Mentesa zjawia się w obejściu Odysa i zostaje ugoszczona przez Telemacha. Możemy obserwować podobną sekwencję elementów sceny typowej. Istotny jest dla nas pierwszy z nich odpowiadający rozpoczynającemu scenę w księdze xvi nasłuchiwaniami kroków przez Odysa. Telemach dostrzega gościa jako pierwszy i w tym momencie przedstawiony jest jego stan ducha: stał zasmucony pośród zalotników, „wypatrując w duchu” swego ojca, który – jak sobie wyobraża – wraca do domu, rozprawia się z zalotnikami i sam przejmując majątek i władzę nad domownikami (i 113–117). Wypatruje oczami duszy swego ojca. To skoncentrowanie uwagi w oczekiwaniu pozwala mu pierwszemu dostrzec wchodzącą na podwórzec Atenę. Syn oczekuje ojca, wyobrażając sobie jego powrót – podobnie teraz ojciec wpada w niepokój dostrzegając ciche przecież zachowanie psów i odgłos kroków.

Irene de Jong odczytuje tę scenę zgodnie z ujęciem narratologicznym: kończące porównanie stwierdzenie, że ojciec wita syna, jakby ten uniknął śmierci, jest zabiegiem fokalizacji (*embedded focalization*), ponieważ Eumajos wiedział o zakusach zalotników na życie Telemacha, a samo gwałtowne i czułe przywitanie Telemacha jak syna jest odruchem, na który zapewne chciałby sobie pozwolić Odyseusz, czyli że rzecz widziana jest nie tyle z perspektywy narratora co Odysa (De Jong klasyfikuje to jako *narrative through imagery*)⁶. Co może ważniejsze, gest staje się dla autora *Odysei* skutecznym niż słowa sposobem na wyrażenie tego, że ojciec zastaje w domu wartościowego syna⁷. Scena ta staje się więc specyficznym ogniwem w łańcuchu scen rozpoznania, przypadających na tę część narracji wedle schematu fabuły Pieśni Powrotu nakreślonego przez Alberta Lorda⁸. Eumajos reaguje więc tak, jak zareagowałby Odys po tym, jak dowiedziałby się o wierności i szlachetności swego syna. Scena ta ma więc raczej charakter antycypacji: zapowiada taką reakcję Odyseusza, kiedy będzie już mógł wyjść z ukrycia i dać się rozpoznać synowi⁹.

⁶ I. De Jong, *A Narratological Commentary on the Odyssey*, Cambridge 2004, s. 389.

⁷ Nowatorskiej analizy gestów ze względu na ich funkcję w oralnej kompozycji *Iliady* podejmuje się I. Chruściak, w przygotowywanej pracy doktorskiej. Ciągłym problemem dzisiejszej filologii jest odczytywanie tekstu Homera wyłącznie drogą analizy komunikacji werbalnej, jakby przekaz osadzony był tylko w wartości semantycznej słów. Tymczasem w tradycji oralnej jest to tylko jeden z elementów przenoszenia idei. Zgodnie z jednym z najistotniejszych ustaleń Luciena Lévy-Bruhla „idea przedmiotu w społeczeństwach pierwotnych jest konglomeratem elementów intelektualnych, emocjonalnych i motorycznych” (M. Czeremski, *Struktura mitów. W stronę metonimii*, Kraków 2009, s. 34). Zachowania i gesty bohaterów homeryckich pozostają w ścisłej relacji ze sobą, w wieloaspektowy sposób służąc jako katalizator emocji i generując znaczenia.

⁸ A. B. Lord, *Pieśniarz i jego opowieść*, tłum. P. Majewski, Warszawa 2010 (*The Singer of Tales*, Cambridge (Mass.) 1960), s. 259–261, cf. J. M. Foley, *Oral tradition and its Implications*, [w:] *A New Companion to Homer*, red. I. Morris, B. Powell, Leiden 1997, s. 146–173. Schematyczność scen rozpoznania w *Odysei* przedstawia I. De Jong, *op. cit.*, s. 386–387.

⁹ I rzeczywiście niedługo po skończonej rozmowie, dzięki interwencji bogini Ateny Odys daje się rozpoznać Telemachowi, wobec którego zachowuje się analogicznie do Eumajosa: podchodzi do syna i całuje go (xvi 196).

Zobaczmy jednak, że tym samym autor *Odysei* przedstawia nam jeden obraz a objaśnia go porównaniem odnoszącym się do czegoś całkiem innego. Wkraczamy w ten sposób do obszaru odbioru Homera, który cechuje bisemantyczność: mówi jedno, a trzeba rozumieć drugie. Nie ma to jednak nic wspólnego z alegorezą. Takie nadawanie obrazom podwójnego znaczenia związane jest z emocjonalnym kształtowaniem treści w przekazie oralnym.

Antycypacje pełnią szczególną rolę w opowiadaniu oralnym. Pozwalają na kumulowanie uwagi słuchacza i na rozeznanie w długiej z założenia opowieści, której konstrukcja oparta jest na stylu parataktycznym. Dzięki antycypacjom, u Homera przyjmującym formę gradacji od bardziej ogólnych do coraz dokładniejszych, słuchacze mają możliwość zapoznania się, w jakich kierunkach zmierza akcja. Jak słusznie zwracano uwagę, słuchacze wiedzą to, co się stanie, ale nie wiedzą, jak do tego dojdzie¹⁰. Okazuje się także, że mogą być w różny sposób zwodzeni przez pieśniarza co do tego, co i jak ma się stać¹¹. W efekcie wszystko to, co jest opowieścią epicką, stanowi retardację tego, co ma nastąpić¹². Wymaga to specyficznego budowania napięcia przez pieśniarza opartego na uwalnianiu silnych emocji u słuchaczy. Mechanizm tego działania wyjaśniłem dokładnie w *Iliadzie i jej tradycji...* (rozdz. V), ale ramy tamtego opracowania pozwalały na przedstawienie bardzo szczupłego zestawu przykładów i z zasady ograniczały się tylko do *Iliady*. Odsyłając czytelnika do tamtej lektury, mam nadzieję, że rozważenie powyższego przykładu pozwoli lepiej zrozumieć ten zasadniczy dla Homera mechanizm działania.

W *Iliadzie* poeta wciąż stara się trzymać uwagę słuchaczy w napięciu przez nawiązywanie za pomocą zróżnicowanych aluzji do obrazów znanych im z innych pieśni tradycji cyklu trojańskiego. Buduje nawet całe sekwencje scen nawiązujących do tych samych wydarzeń, dzięki czemu można zwodzić oczekiwania odbiorców przy opowiadaniu bieżącej akcji. Im bliższe są związki bohatera w sytuacji, w której się znalazł, z przywoływanym z pamięci odbiorców obrazem, tym większe pojawiają się różnice. To dlatego, by przywoływany obraz nie przyćmił bieżącej akcji, a udratyzował ją. Gwoli przykładu, kilkakrotnie następuje nawiązanie do bez wątpienia znanej publiczności sceny śmierci Achillesa. Dwukrotnie w różny sposób przywoływana jest w przypadku zmagania Diomedesa: raz, gdy przywołane jest zagrożenie ze strony Apollona, drugi, gdy zostaje trafiony strzałą Parysa. W obu przypadkach nawiązanie do tak znanej słuchaczom sceny zwielokrotnia groźbę sytuacji bohatera. Jednak w jednym i drugim przypadku słuchacze mogą odetchnąć z ulgą, że mimo podobieństwa sytuacji herosowi, który

¹⁰ A. Rengakos, A., *Spannungsstrategien in den homerischen Epen*, „Euphrosyne”, *Studies in Ancient Epic and its Legacy in Honor of Dimitris N. Marnitis*, red. J.N. Kazazis, A. Rengakos, Stuttgart 1999, s. 309–310.

¹¹ J.V. Morrison, *Homeric Misdirection: False Predictions in the Iliad*, Ann Arbor 1992.

¹² O retardacji u Homera *vide* M. Reichel, *Retardationstechniken in der Ilias*, [w:] *Der Übergang von der Mündlichkeit zur Literatur bei der Griechen*, red. W. Kullmann, M. Reichel, „Scripta oralia” 30, Tübingen 1990.

zaskarbił sobie ich życzliwość, nic się nie dzieje. Kiedy jednak ta sama sytuacja przywoływana jest w obliczu śmierci Patroklosa, słuchacz, który mógłby liczyć na to, że i tym razem bohaterowi uda się jakoś wyjść cało, zostaje w swych nadziejach zawiedziony. Patroklos ginie, lecz scena jego śmierci, choć zawiera wszystkie elementy sceny śmierci Achillesa, znanej słuchaczom z tradycji, zostaje celowo poszerzona o inne elementy, które zaciemniają obraz. Powodem jest to, że Patroklos dużo silniej przypomina Achillesa od Diomedesa, idąc w jego zbroi do walki. Ten dość skomplikowany mechanizm zastępstwa (Diomedes i Patroklos występują jako wręcz hipostazy Pelidy) nie jest wynikiem naśladownictwa literackiego, jak domniemywali neoanalitycy, którzy poczynili pierwsze obserwacje w tej mierze, lecz intensyfikacji natężenia emocji w wykonaniu oralnym. Pieśniarz nie odwołuje się do faktów znanych z historii, lecz do obrazów znanych z tradycji oralnej. Dzięki temu osiąga dwa cele:

1) dramatyzuje losy bohaterów o mniejszym znaczeniu tak, że postrzegani są jak główny bohater eposu o Troi, czyli Achilles,

2) mimo że pokazuje losy innych, każe jednocześnie przeżywać słuchaczom zapowiadaną także w ten bezpośredni sposób śmierć Achillesa.

Śmierci tej od początku Homer nie zamierzał w *Iliadzie* przedstawiać – była ona dobrze znana jego publiczności, czyli opowiadana być może w niejednej pieśni. Tę śmierć przeżywa jednak odbiorca stopniowo, w dawkowanych porcjach, aż w końcu przeżywa ją słuchając o śmierci Patroklosa, opowiedzianej z pełną dramaturgią i patetycznym tragizmem pierwowzoru.

Idea zastępstwa nie jest zatem żadną aberracją neoanalityków, lecz istotnym elementem narracji Homerowej. Tyle że należy ją interpretować zgodnie ze specyfiką wykonawstwa oralnego. Tak pojęte zastępstwo jest w eposie homeryckim zjawiskiem wręcz powszechnym. Do tego dwugłosu semantycznego jest więc słuchający odbiorca tej tradycji epickiej przyzwyczajony¹³. Ta substytucja bohaterów ma charakter metonimiczny, a nie metaforyczny, jak to ma miejsce w przypadku naśladownictwa literackiego. Patroklos nie zachowuje się jak Achilles, lecz reprezentuje to samo co Achilles w danym momencie: zachodzi zjawisko utożsamienia. Jest to więc sposób organizacji myśli typowy dla myślenia mitologicznego, zwanego niekiedy prymitywnym, a w koncepcji Onga zrównywanego z myśleniem człowieka kultury oralnej¹⁴. Myślenie mitologiczne i oralne wydają się odpowiadać

¹³ Na marginesie należy dodać, że nie ma powodów, by sądzić, że jest to technika wynaleziona przez Homera i ograniczona tylko do jego utworów (pomijając sprawę wspólnego ich autorstwa). Właśnie częstotliwość występowania różnych zastępstw świadczy, że opiera się tu na rozwiniętej tradycji. Słuchacz musi być dobrze obyty z takimi dwuznacznościami (nie są to też jedyne dwuznaczności, *vide* znaczące imiona *Odysei*), żeby rozpoznawać te bardzo subtelnie rozwinięte sugestie.

¹⁴ Metonimiczny mechanizm myślenia mitologicznego przedstawia Czeremski, *op. cit.* W.J. Ong, *Oralność i piśmienność. Słowo poddane technologii*, tłum. J. Japola, Warszawa 2011 (*Orality and Literacy. The Technologizing of the Word*, London 1982), s. 94, mylnie jeszcze określa je, śladem L. Lévy-Bruhla, jako myślenie „prelogiczne” i magiczne, odmienne od nowożytnego, opartego na logice.

sobie jak dwa aspekty tego samego zjawiska, obydwą są w swej istocie oparte na zasadzie metonimii¹⁵.

Wracając do naszego passusu, zauważamy, że rozbudowane porównanie nawiązuje w swej wyjątkowości do losów samego Odysa. To on jest przecież synem uznanym już za zmarłego, a potem z czułością witanym przez rozpoznającego go Laertesą. *Odyseja* nie ogranicza się jak wiele innych Pieśni Powrotu do pokazania odzyskania przez bohatera żony/narzeczonej. Autor *Odysei* przedstawia nie tylko wyczyn bohatera jako męża, równie ważne, o ile nie ważniejsze, jest ukazanie relacji Odysa jako ojca z synem, Telemachem, i Odysa jako syna z ojcem, Laertesem. Jest to, rzecz by można, epos o trwałości rodziny, gdzie główny bohater występuje we wszystkich trzech rolach: męża, ojca i syna. Telemach jest jego jedynym synem, ale i on pozostaje jedynym synem Laertesą (w dalszej rozmowie wylicza to dokładnie Telemach, przypisując tę sytuację woli Dzeusa, gdyż jedynakiem Arkeisiosa był również Laertes, xvi 117–120). Epitet τηλύγετος, o niejasnym znaczeniu „ukochany” lub „wypieszczony”, tzn. chowany w szczególnych warunkach, ze specjalną dbałością¹⁶, może odnosić się w równym stopniu do Telemacha i do Odysusa.

Odys także cudem uniknął śmierci i przebywał w odległej krainie przez 10 lat. Można by tu zgłaszać zastrzeżenia, że jest już poza domem 20 lat. Te okresy nie oznaczają jednak wymiernego upływu czasu, lecz są to pewne magiczne pojęcia oznaczające czas skończony, dopełniający się, pojmowany jako cykliczny koniec zmiany świata, liczony według obserwacji astronomicznych. Dziesiąty rok nie jest pełnym rokiem, lecz dopełniającym okres jednym dniem, który otwiera zarazem nowy okres. Z perspektywy *Odysei* istotny czas nieobecności Odysa to 10 lat, które błąka się po świecie nie mogąc wrócić do domu, podobnie jak okresem czasu dopełniającym się właśnie z perspektywy *Iliady* i innych pieśni o wojnie trojańskiej, jak *Aithiopida* lub *Mała Iliada*, jest okres 10 lat, który prowadzi do zdobycia miasta. Okres dwudziestoletni, będący podwojeniem tego magicznego okresu 10 lat, a mówiąc precyzyjnie wyrażający się wzorem $2x(9+1)$, stanowić musiał w tradycji epickiej dopełnienie całości: tak jak Odysa nie ma łącznie 20 lat w domu, tak Helena w Troi stwierdza, że mija już 20 lat, odkąd opuściła swoją ojczyznę¹⁷.

Porównanie to służy więc jako antycypacja i powitania Telemacha przez Odysusa, i powitania Odysa przez Laertesą. Obydwa zapowiadane wydarzenia pozostają jednak w obrębie poematu. To zasadnicza różnica między *Iliadą* a *Odyseją*. W *Iliadzie* cały system aluzji odnosi się do wydarzeń znanych z tradycji,

¹⁵ Kwestia ta wymaga z pewnością osobnego opracowania.

¹⁶ W *Iliadzie* τηλύγετος pojawia się sześciokrotnie w odniesieniu do Hermiony, córki Heleny (III 175), Ksanthosa i Thoona, synów Fajnopsa (V 153), Orestesa, syna Agamemnona (IX 143, 285), Fojniksa, przygarniętego przez Peleusa (IX 482), Idomeneusa (XIII 470), choć w tym przypadku wydaje się być użyty czysto mechanicznie, w *Odysei* zaś tylko dwukrotnie: oprócz tego miejsca odnosi się do nieślubnego syna Menelaosa, Megapenthesa (iv 11).

¹⁷ K. Zieliński, *Iliada i jej tradycja...*, s. 56–67.

których poeta nie zamierza jednak przedstawiać bezpośrednio w toku swojej narracji, natomiast aluzje *Odysei* zapowiadają to, co wydarzy się, kiedy Odys wróci do swego pałacu na Itace¹⁸. Można by więc mówić o systemach aluzji zewnętrznych i wewnętrznych. To podejście jest jednak zbyt formalne i nie istnieje między przywoływaniem takich zewnętrznych i wewnętrznych aluzji istotowa różnica.

Pieśniarz wstawia swoją opowieść w świat istniejącej tradycji. To, co przedstawia, jest częścią tego, co już istniało. Ludzie mają swoich ulubionych bohaterów i spragnieni są szczegółów dotyczących ich losów. Pieśniarz, wychodząc tym oczekiwaniom naprzeciw, opowiada im nowy epizod. W dużym stopniu ten nowy epizod przypomina inne wcześniejsze, konstruowany jest bowiem na bazie znanych mu wzorców pieśni. W podobny sposób kreowane są pieśni z nowymi bohaterami – ich czyny w dużym stopniu przypominają czyny innych bohaterów. Dla pieśniarza ważne jest osadzenie akcji swojej opowieści w rzeczywistości wykreowanej w tradycji epickiej. Kiedy pieśni dotyczą jednego herosa lub jednego heroicznego przedsięwzięcia, pieśniarz: 1) wskazuje na jej miejsce we względnej hierarchii zdarzeń (nie chodzi tu o jakieś następstwo zdarzeń pojmowane na sposób historyczny, odbiorca dostaje tylko niezbędne informacje co do umiejscowienia pieśni względem najważniejszych wydarzeń cyklu, np. akcja *Iliady* przypada na sam koniec wojny, ale nie został jeszcze sprowadzony pod Troję Filoktet z łukiem Heraklesa), 2) wyznacza początek i koniec całej sekwencji zdarzeń, czyli początek i koniec cyklu. Miejsce, gdzie zaczyna się narracja, jest tylko z pozoru dowolne. W rzeczywistości wszystkie niemal pieśni łączone z cyklem trojańskim zaczynały się w tym samym miejscu, czyli tuż przed zdobyciem Troi, gdy mimo poniesionych trudów miasto wciąż nie jest zdobyte, a pojawia się nowa przeszkoda, której radę może dać tylko jeden heros, najczęściej Achilles, i to o tym jest ta opowieść¹⁹. Nie ma więc znaczenia, czy najpierw stało się to czy tamto, tak jak w akcjach kryminałów, wszystko dzieje się w konkretnym choć wyrwanym z kontekstu, tym samym, nieokreślonym bliżej czasie. Dla naszych rozważań ważniejsza jest ta druga okoliczność arbitralnego ustalania przez pieśniarza początku i końca całej historii w wymiarze makro. W *Iliadzie i jej tradycji...* wskazywałem, jak płynne są te granice i jak pozwalają opowiedzieć pieśniarzowi dany epizod

¹⁸ Dla przykładu można wskazać, że funkcję takich zapowiedzi pełnią opowieści Menelaosa i Heleny o wyczynach Odysusza pod Troją (Odys wkrada się w przebraniu żebraka i w Drewnianym Koniu do Troi, gdzie morduje Trojan, *vide* Ø. Andersen, *Odysseus and the Wooden Horse*, „Symbolae Osloenses” 1977, s. 5–18), druga pieśń Demodoka o romasie Aresa i Afrodyty (kulawy Hefajstos jest w stanie pochwyć szybkiego Aresa dzięki swej przebiegłości, *vide* B. K. Braswell, *The Song of Ares and Aphrodite: Theme and Relevance to Odyssey 8*, „Hermes” 1982, s. 129–137), opowieść Antinoosa o wojnie Lapitów z Centaurami (M. Edwards, *Type-scenes and Homeric hospitality*, „Transactions of the American Philological Association” 1975, s. 51–72, wykazał, jak przedstawia się różnica w odbiorze opowieści u publiczności w porównaniu z intencjami Antinoosa: zestawia on Odysa-żebraka z Centaurami, którzy nie umieli się zachować na weselu za co ponieśli karę, gdy tymczasem dla publiczności to on, jako jeden z niegodziwych zalotników, nie potrafi zachować się w gościnie, obraża gospodarza i sięga po jego żonę, za co zostanie ukarany).

¹⁹ K. Zieliński, *Iliada i jej tradycja...*, s. 137–224.

w perspektywie całej wojny²⁰. Może za to niedostatecznie przedstawiłem tam, jaki wpływ na kształt *Iliady* i *Odysei* miało wybranie takich a nie innych punktów zawieszenia dla narracji epizodu, oznaczających początek i koniec tego, do czego pieśń nawiązuje. Przyjrzyjmy się więc tej sprawie.

Iliada, mówiąc o *archē*, czyli początku zdarzeń, wskazuje na Parysa, z uwagi na to, że porwał Helenę. Tak określony zostaje Parys, gdy organizowany jest jego pojedynek z Menelaosem (III 98–100) – czyli jako „początek, przyczyna” nieszczęść. Pojedynek ten w księdze III łączy się w kompozycji pierścieniowej z pojedynkiem między Achillesem i Hektorem (trzecia od końca księga – XXII). Pokonanie Hektora jest określane jako dopełnienie się losu Troi. Ten, jak to nazywam, pierścień wewnętrzny daje odbiorcy perspektywę całej wojny. W tej perspektywie należy postrzegać oba epizody. Pojedynek mężów Heleny pozostaje nierozstrzygnięty – staje się pierwszym elementem całego łańcucha zdarzeń, który dostępuje rozstrzygnięcia w pojedynku Achillesa z Hektorem. Obydwa zaś starcia stanowią aluzje do początku i kresu całej wojny trojańskiej. W księdze XXIV poeta cofa się jednak głębiej szukając przyczyn konfliktu, czyniąc mglistą aluzję do Sądu Parysa, który w jego ujęciu stanowił obrazę bogiń Hery i Ateny, za co te teraz darzą nienawiścią wszystkich Trojan (XIV 27–30). Dopełniające się nieszczęście Trojan opisane jest więc w kategoriach winy moralnej obarczającej Parysa, ale według zasady odpowiedzialności zbiorowej boska kara za nią osiąga całą społeczność trojańską.

W *Odysei* koniec, do którego nawiązują wszystkie rozsiane po pieśni aluzje, to zemsta bohatera na zalotnikach jego żony. Natomiast początek naznaczony zostaje kilkakrotnie w opowieściach o roli Odyseusza w trakcie zmagania pod Troją, a właściwie tylko w ostatnim ich akordzie, w którym Odys doprowadza do zdobycia Troi. Składają się na to opowieści Nestora, Menelaosa, Heleny i pieśni „trojańskie” Demodoka. Należy zauważyć, że nie jest to wcale konieczny początek tej historii, można było oznaczyć go zupełnie gdzie indziej. Wydaje się nawet bardziej naturalne, gdyby poeta nawiązywał do wydarzeń, które poprzedzały wojnę trojańską, a w wielu z nich Odys zaznaczył swój udział. Czy nie byłoby dobrze wspomnieć o tym, jak niechętnie Odys szedł na wojnę, jak pragnął jej uniknąć udając szaleństwo i dopiero niebezpieczeństwo utraty nowo narodzonego syna zmusiło go pogodzenia się z losem? Czy wokół tych wydarzeń poeta nie mógł osnuć różnych historii, które spinałyby klamrą jego długo wyczekiwany powrót do domu? Nie są to wcale pytania niedorzeczne. Jest prawdopodobne, że inny pieśniarz opowiedziałby o powrocie Odysa w ten właśnie sposób, dając w efekcie inną wersję *Odysei*²¹. Oczywiście, inność tej wersji dostrzegalna jest tylko z naszego współczesnego stanowiska kultury piśmienniczej, ponieważ w kulturze oralnej

²⁰ K. Zieliński, *Iliada i jej tradycja...*, s. 81–97; 126–131.

²¹ O alternatywnych wersjach *Odysei* *vide etiam* J. Strauss Clay, *The Wrath of Athena: Gods and Men in the Odyssey*, Princeton (New Jersey) 1983; J. Marks, *Alternative Odysseys: the Case of Thoas and Odysseus*, „Transactions of the American Philological Association” 2003, s. 209–226.

jest to opowiadanie wciąż tej samej historii. Dlaczego więc autor naszej *Odysei* wyznacza początek makroopowieści, przedstawiając rolę Odysusza przy zdobywaniu Troi? Wynika to z koncepcji tego bohatera, jaką przyjmuje Homer. Odysusz tradycji ma cechy trikстера: posługuje się podstępem, oszustwem, kradzieżą – jego działanie można by w wielu sytuacjach uznać za antyheroiczne. Homer jak typowy poeta tej tradycji oralnej, nie odstępował od tego wizerunku – Odys wciąż posługuje się przede wszystkim podstępem, ale dodaje mu też inne cechy wyrażnie upodabniające go do takiego bohatera heroicznego, jakim jest Achilles. W decydujących chwilach Odysusz również posługuje się nadzwyczajną siłą (*biē*). Na różne sposoby poeta stara się wykazać, że Odys nie jest pod tym względem gorszy od Achillesa, a koniec końców okazuje się od niego lepszy, gdyż to on przedstawiony jest jako „prawdziwy” zdobywca Troi.

Właśnie to zawieszenie pieśni między odpowiednio dobranym początkiem a końcem makroopowieści decyduje o tym, do jakich spraw odnoszą się aluzje zawarte w pieśni. Spojrzenia wstecz pozwalają przedstawić bohaterów w odpowiednim świetle, natomiast antycypacje prowadzą do najistotniejszych dla narracji celów. Tak jak zaznaczyłem wcześniej, to, czy antycypacje te kierują do wydarzeń przedstawianych w pieśni, czy też poza nią, czyli mają charakter proleps wewnętrznych czy zewnętrznych, jest tylko pozorne. *Iliada* oczywiście zakłada wiedzę odbiorców o wydarzeniach istotnych dla tradycji wojny trojańskiej, ale tylko z pozoru jej antycypacje sięgają do wydarzeń, które nie są w niej przedstawiane. Antycypacje *Iliady* stanowiące cele, do których zmierza akcja, to śmierć Achillesa i zdobycie Troi. Jednakże Homer od początku nie zamierzał przedstawiać tych wydarzeń bezpośrednio. Jak wzmiankowałem powyżej, w kolejnych scenach nawiązuje do tej śmierci, osiągając taki efekt, że w momencie śmierci Patroklosa publiczność przeżywa śmierć tego bohatera, ale też jakby przeżywała śmierć Achillesa. Podobnie jest z upadkiem Troi – nie jest przedstawione jej zdobywanie, ale śmierć Hektora znaczeniowo i emocjonalnie identyfikowana jest z tym wydarzeniem. Jeżeli więc *Odyseja* zapowiada systemem aluzji zemstę Odysa na zalotnikach, to nie stanowi to jakiegokolwiek istotowej zmiany w stosunku do *Iliady*, zmiany rozumianej jako wprowadzenie spójniejszej akcji, zamykającej się w obrębie opowiadanej fabuły. Ta uwaga istotna jest w perspektywie doszukiwania się u Homera wpływów pisma na treść i organizację tekstu. Moim zdaniem, przedstawiony mechanizm powstawania tekstu oralnego czyni zbędnymi takie próby wyjaśnienia specyfiki poematów Homera.

Mechanizm ten dowodzi tego, jak możliwy jest wieloznaczny przekaz eposu oralnego. Ta wieloznaczność okazuje się nie tylko możliwa w postępującym linearnie oralnym przekazie opowieści, gdzie słuchacz nie może się zatrzymać, by się nad czymś zastanowić, by porównać jedno z drugim, by wrócić na moment do czegoś itp., ale i okazuje się ważnym czynnikiem kształtowania opowieści i absorbowania uwagi słuchającej publiczności. Publiczność celowo skłaniana jest do zestawiania jednego z drugim, w pierwszym rzędzie w celu orientowania się ku

czemu zmierza narracja, w drugim w celu odpowiedniej oceny prezentowanych postaci i zdarzeń. Scena *Odysei*, która posłużyła nam za przykład, zawiera całe to skomplikowanie sytuacji, które służy uproszczeniu sytuacji komunikacyjnej performansu. Autor *Odysei* nie przedstawia czegoś, co jest typowe, lecz coś co jest wyjątkowe. Typowe środki opisu zostają pomieszczone, pokrzyżowane ich znaczenia – poeta uzyskuje wtedy zintensyfikowanie emocji podając typową scenę w takim kształcie. Te zabiegi, by uzyskać ten szczególny efekt, wspólne są autorom *Iliady* i *Odysei*. Wobec tego, że istnieje bardzo mało argumentów za tym, że oba poematy są tego samego autorstwa, należy przyjąć, że jest to zabieg obecny już w tradycji epickiej Greków. Sama nawet częstotliwość występowania takich sytuacji o tym świadczy. Ta wyjątkowość sceny, w której sługa zachowuje się w sposób typowy dla ojca witanego Telemacha, zostaje objaśniona porównaniem, które nie tylko intensyfikuje przekazywane emocje, ale też każe postrzegać w tej sytuacji antycypację ważniejszych dla fabuły obrazów przywitania ojca z synem: zarówno Odysa i Telemacha, jak i Odysa i Laertes.

Uniwersytet Wrocławski
Instytut Studiów Klasycznych, Śródziemnomorskich i Orientalnych
ul. Szewska 49, 50-139 Wrocław

DOUBLE MEANING IN HOMERIC SCENES

Abstract

The double meaning of scenes is an important element in the reconstruction of how the poems were composed. I take the position that if all the elements – speaking as succinctly as possible, the whole magnitude and artistry of Homer's poems, warrant their relationship with the oral tradition, then their connection with written culture is redundant. The starting point for any analysis of the composition of these works is based on the assumption that the singer/reciter in the oral tradition shapes his song/recitation so as to command and retain the interest of his audience.

Key words: Homer, Iliad, Odyssey, epic poetry, oral tradition.