

Questiones Oralitatis
I 1 (2015)

QUAESTIONES
ORALITATIS
I 1 (2015)

Institut Studiów Klasycznych, Śródziemnomorskich i Orientalnych
Pracownia Badań nad Tradycją Oralną
Wrocław 2015

Quaestiones Oralitatis I 1 (2015)
Redakcja naukowa: Mariusz Plago

Copyright © by Instytut Studiów Klasycznych, Śródziemnomorskich
i Orientalnych, Pracownia Badań nad Tradycją Oralną, 2015

ISSN 2449–8181
ISBN 978–83–942433–0–2

Kolegium redakcyjne

Karol Zieliński — redaktor naczelny
Tomasz Mojsik — zastępca redaktora naczelnego
Ilona Chruściak — sekretarz redakcji

Redakcja językowa: Małgorzata Zadka
Skład: Artur Pacewicz

Adres redakcji

Instytut Studiów Klasycznych,
Śródziemnomorskich i Orientalnych
Pracownia Badań nad Tradycją Oralną
ul. Komuny Paryskiej 21, pok. 23
50–451 Wrocław
e-mail: pbto.wf@uwr.edu.pl

Wydawca

Pracownia Badań nad Tradycją Oralną
www.tradycjaustna.uni.wroc.pl

SPIS TREŚCI

Przedmowa	7
Nota edytorska	9
Anna MARCHEWKA, <i>Homerowa kreacja sylwetek kobiet w kontekście tradycji ustnej</i>	11
Karol ZIELIŃSKI, <i>Skąd Demodok znał historię Odysa – problematyka prawdy i fikcji w eposie oralnym</i>	33
Tomasz MOJSIK, <i>Innowacje mitograficzne w kulturze antycznej między oralnością a piśmiennością</i>	51
Iwona WIEŻEL, <i>Kompozycja pierścieniowa w „Dziejach” Herodota na tle stylu oralnego wczesnej literatury greckiej – ujęcie kognitywne</i>	77
Damian PIERZAK, <i>Słowa, których Cyceron nie wygłosił w mowie Pro Milone</i>	95
Maciej H. DĄBROWSKI, <i>Oralność w Ewangelii św. Jana – zarys problematyki oraz wybrane aspekty</i>	111
Ewa WOŁK-SORE, <i>Etiopia pomiędzy oralnością a piśmiennością</i>	131
Mariola WALCZAK-MIKOŁAJCZAKOWA Aleksander W. MIKOŁAJCZAK, <i>Oralność bałkańskich opłakiwań na tle tradycji antycznej</i>	147
Rafał DYMZYK, <i>Ślady oralności w bułgarskich żywotach świętych</i>	157
Paweł DZIADUL, <i>Kultura walki, nowi bohaterowie i awans przekazu ustnego. Próba rekonstrukcji staroserbskiej tradycji oralnej (XIV–XVI wieku)</i>	173

PRZEDMOWA

Ten zeszyt otwiera serię czasopisma specjalizującego się w badaniu kultury oralnej. *Quaestiones Oralitatis* będą wydawane jako rocznik obejmujący 1–2 zeszyty. Wydania czasopisma podjęła się Pracownia Badań nad Tradycją Oralną przy wsparciu Instytutu Studiów Klasycznych Śródziemnomorskich i Orientalnych Uniwersytetu Wrocławskiego.

Celem powstania periodyku było skupienie w jednym miejscu badań podejmujących tematykę oralności i stworzenie platformy dla wymiany doświadczeń badaczy różnych dyscyplin pracujących na tym polu. Czasopismo to jest bowiem w swym zamierzeniu interdyscyplinarne. Prezentować ma rozważania i opinie uczonych dotyczące teorii oralnej, kultur niepiśmiennych, problematyki relacji tradycji ustnych i pisma oraz wtórnej oralności.

Czekamy więc na zgłoszenia wszystkich poruszających tę tematykę i nawiązujących w swych badaniach do kwestii oralności. Tymczasem głównym źródłem artykułów mających się pojawić w niniejszym piśmie będą poddane dyskusji wystąpienia z organizowanych przez pracownię dorocznych konferencji październikowych i seminariów marcowych pod wspólnym tytułem *Quaestiones Oralitatis*. Nierzadko będą to zatem zeszyty tematyczne.

W czasopiśmie znajdzie się też miejsce na recenzje publikacji tematycznych. Nie bez znaczenia wydaje się również infor-

mowanie o różnych przedsięwzięciach i wydarzeniach podejmujących problematykę oralności i kultur oralnych. Dlatego w ostatnim zeszycie danego roku będziemy Państwa informować także o działaniach podejmowanych przez PBTO, serdecznie namawiając do uczestnictwa w nich i nawiązywania z nami współpracy.

Tylko w niewielkiej liczbie periodyk pojawiać się będzie w formie drukowanej. Będzie za to dostępny bezpłatnie jako publikacja elektroniczna na stronie internetowej PBTO (www.tradycjaustna.uni.wroc.pl).

Ze swej strony jako wydawcy zapewniamy, że będziemy się starać o utrzymywanie jak najwyższego poziomu naukowego i redakcyjnego czasopisma i o kontynuowanie wysiłków w celu zapewnienia pismu jak najlepszej rangi. Chętnie też zapoznawać się będziemy z Państwa uwagami i zastrzeżeniami.

Pożytku badań nad oralnością nie trzeba chyba w tym miejscu przedstawiać, pozostaje więc mieć nadzieję, że zamieszczane w *Quaestiones Oralitatis* artykuły będą dla Państwa użyteczne i pomocne w poznawaniu świata tradycji ustnej.

NOTA EDYTORSKA

Skróty oznaczające autorów starożytnych i tytuły dzieł, które występują w artykułach, oparte są przede wszystkim na:

– *The Oxford Classical Dictionary*, S. Hornblower, A. Spawforth (eds.) Oxford 1996³ (2012⁴).

Obszerne listy skrótów znajdują się również w następujących słownikach:

– *Oxford Latin Dictionary*, P.G.W. Glare (ed.) Oxford 1982 (2012).

– H.G. Liddell, R. Scott, *A Greek-English Lexicon*. A New Edition, Revised and Augmented Throughout by Sir H.S. Jones with the Assistance of R. McKenzie, et. al. Oxford 1996.

– *Diccionario griego-español*, T. I (A-Allá), F.R. Adrados (red.), Madrid 2008 (online: <http://dge.cchs.csic.es/lst/lst1.htm>)

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 wiarołomność, 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.

euuropejski, 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. Kobierzycki, „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 przemyślanej 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 kwestię 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 towarzyszom Odysusza 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 Odysusza 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 Odysusz, 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 Odysusza 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 ἰ ἦ, περὶ σοί γε γυναικῶν θηλυτεράων
 κῆρ ἀτέραμνον ἔθειεκεν Ὀλύμπια δώματ' ἔχοντες
 οὐ μὲν κ' ἄλλη γ' ὧδε γυνὴ τετληότι θυμῶ
 ἀνδρὸς ἀποσταίῃ, 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 ojczyściej.

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 bezpośrednio 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 łoże, z tą jednak różnicą, że ma to być ich łoże 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 łoże? 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, odciawszy 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:

Ἀνδρομάχη 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 ἰ 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*:

ἀλλ' 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 rolom. 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:

ᾄαερ ἔμεϊτο, κύνος κακομηχάνου ὀκρυόεσσης·
ὥς μ' ὄφελ' ἦματι τῷ, ὅτε με πρότον 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 mojej suczej 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.

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 αἰειδέμεναι 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 interesowała 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 wyczuyła 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 Odysuseusza. W zamierzeniu autora *Odysei* swoją historię ma opowiedzieć sam Odysuseusz, 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-pieśniarza a z 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 bezwzględного 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 *Odyseją* 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 heroicznej 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 tendencyjności 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 współistnienie 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 *Odysey* 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 *Odysey'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.

Tomasz Mojsik
Uniwersytet w Białymstoku

INNOWACJE MITOGRAFICZNE W KULTURZE ANTYCZNEJ MIĘDZY ORALNOŚCIĄ A PIŚMIENNOŚCIĄ

W IX księdze *Wędrówek po Helladzie* Pausaniasz przy okazji omawiania kultu Erosa w Thespiach wskazuje, że „wiele sprzecznych z sobą rzeczy śpiewała na temat Erosa Safona z Lesbos”¹. Uwagę Periegety potwierdzają znane skądinąd świadectwa. Scholia do Apolloniosa z Rodos wskazują na odwołanie poetki do pochodzenia Erosa od Ge i Uranosa, a scholia do Teokryta: od Afrodyty i Uranosa. Zresztą w epoce archaicznej i klasycznej funkcjonują jeszcze inne genealogie. Na przykład według Symonidesa Eros był synem Afrodyty i Aresa, według Akusilaosa Erebu i Nocy, a wedle zaś Alkajosa: Irydy i Zefira².

Warto w tym miejscu uwagę Pausaniasza, jak też owe inne przykłady, zestawić ze słynnym sformułowaniem Kallimacha (frg. 612 Pfeiffer) ἀμάρτυρον οὐδὲν αἰείδω („nie śpiewam niczego, co nie jest poświęcone”). W tym wypadku zderzamy się z zupełnie odmienną mentalnością poetycką, zakorzenioną już wy-

¹ Paus. IX 27, 3 = Sapph. frg. 198 Campbell.

² Simon. frg. 575 Campbell = schol. Ap. Rhod. III 26 Wendel; Acus. *FGrH* 2 F6; Alc. frg. 327 Campbell = schol. Theoc. 13, 1–2c Wendel + Plut. *Amat.* 765d–e.

rażnie w kulturze piśmiennej. Zresztą także uwaga Pauzania-sza unaocznia zmianę, dostrzegamy tu bowiem znajdującą się w tle możliwość porównania kilku utworów poetki; sugeruje również ocenę utworu pozbawioną pytania o kontekst wykonawczy.

Właśnie rozbieżnościami w sposobie podejścia do fabuł mitycznych między oralnością a piśmiennością i pragmatycznymi aspektami twórczości w epoce oralnej chciałbym się zająć w poniższym tekście. Podstawowe założenie badawcze można zatem sformułować następująco: za zmianę w sposobie modyfikowania i postrzegania fabuł mitycznych odpowiada zmiana w modelu komunikacji — przejście od oralności do (przewagi) piśmienności. Wraz z pojawieniem się księgozbiorów i możliwością porównywania tekstów oderwanych od (nie tylko pierwotnych, ale w ogóle) kontekstów wykonawczych zmieniła się wyraźnie ocena fabuł i ich elementów składowych. Kallimachowe ἀμάρτυρον οὐδὲν ἀεῖδω jest tu co najwyżej ciekawym wyrazem silnej już tendencji. Jest to zatem przejście od stosunkowo swobodnego kreowania nowych wersji mitów do ich zestawiania, segregowania, objaśniania, a także poszukiwania na przykład rzadszych (ale poświadczonych) modyfikacji opowieści — znanych jednak raczej z tekstów niż tradycji ustnej. Co ciekawe, problem powyższy jest dość słabo widoczny we współczesnych badaniach nad mitem i mitografią pomimo istnienia generalnie dość dużej literatury dotyczącej tej problematyki. Jest to tym większym zaniedbaniem, że zbiory mitów greckich są ważną częścią antycznego dziedzictwa Europy. Wyjaśnienie okoliczności ich funkcjonowania w czasach archaicznych i klasycznych, a także opisanie zmian związanych z przechodzeniem do piśmienności może pozwolić na porzucenie postrzegania i przedstawiania ich w kategoriach bajeczek z przeszłości³.

Na początek spróbuję wskazać dominujące w historiografii wzorce interpretacyjne odpowiedzialne za wyjaśnienia rozbież-

³ Por. jednak J.-P. Vernant, *Mity greckie, czyli świat, bogowie, ludzie*, tłum. J. Łukasiewicz, Wrocław 2002.

ności w przebiegu fabuł mitycznych. Oczywiście poniższa analiza będzie z natury rzeczy uproszczona i odwołam się tylko do przypadków najbardziej charakterystycznych czy postaw granicznych. Zaczniemy może od przywołania przykładu zawierającego poważną próbę skrótowego omówienia genealogii Orfeusza. W pracy Michaela Schmidta dotyczącej żywotów pierwszych poetów znajdujemy taką informację: „What can we say for certain about Orpheus? First, that his mother was Calliope [...]. Who is his father is less certain...”⁴ Cóż, wygląda na to, że zasada „matka zawsze pewna” dotyczy nie tylko świata rzeczywistego, ale również fikcyjnego. Poważnie zaś mówiąc, nie doceniamy zazwyczaj potrzeby rozgraniczania metod analizy dotyczących postaci historycznych i fikcyjnych. Nie zawsze także bierzemy pod uwagę pragmatyczne aspekty kreowania i funkcjonowania obrazu literackiego.

Fakt, że w wersji najbardziej rozpowszechnionej (ile świadectw wskazuje na rozpowszechnienie jakiejś wersji, szczególnie w świecie rozproszonych *poies* greckich?) to Kalliope jest matką Orfeusza, wcale nie oznacza, iż

- a) jest to jedyna wersja jego genealogii, a już zwłaszcza, że
- b) jest to genealogia *p r a w d z i w a* (*for certain*).

Wbrew obiegowej mądrości informacje o matkach są najczęściej zmienianym elementem obrazu mitycznego⁵, a poza tym w ogóle materiał tego typu ma znamiona wielogłowej hydry. Jak sformułował to Nicholas Horsfall, „[t]he surviving literary texts [...] are characterised by a fluidity often both fascinating and infuriating, that is rarely to be followed up with ease through Roscher, Gruppe and Robert”⁶. Dostrzegane w mitach

⁴ M. Schmidt, *The First Poets. Lives of the Ancient Greek Poets*, London 2004, s. 23.

⁵ Zob. J. Bremer, *Oedipus and the Greek Oedipus Complex*, [w:] *Interpretations of Greek Mythology*, idem (ed.), London 1987, s. 41–59, zwł. s. 45: „changing women’s name was one of the poetic means of giving story a new look”.

⁶ N. Horsfall, *Mythological Invention and poetica licentia*, [w:] *Mythos in mythenloser Gesellschaft. Das Paradigma Rom*, F. Graf (hrsg.), Leipzig 1993

sprzeczności fabularne od zawsze wprawiały nas w zakłopotanie i zmuszały do różnych zabiegów „porządkujących”. W skrajnych wypadkach, przy braku racjonalnych wyjaśnień, możliwe było na przykład pominięcie pewnych elementów opowieści czy innego rodzaju zaprzeczenie ich obecności lub ważności (na przykład spychanie do przypisów). Nierzadkie były jednak również przypadki bezpośredniej ingerencji w tekst czy tradycję dla wprowadzenia racjonalnie uzasadnionych, wygładzających fabularne sprzeczności zmian.

Zabiegi tego rodzaju, także ten Michaela Schmidta, są również efektem ustalenia się pewnych kolein interpretacyjnych wyznaczających podstawowe cele badań nad narracjami mitycznymi. Najczęściej bowiem w historiografii stykamy się z:

— poszukiwaniem najstarszej wersji (Ur-Mythen), podobnie jak w analizie tradycji rękopiśmiennej lub w zabawie w tropienie (wymyślanie?), kim jest *protos heurtes*; innowacje mogą być w tej sytuacji postrzegane na przykład jako efekt kreatywności poetów⁷;

— szukaniem (tego jednego) właściwego kontekstu społeczno-kulturowego, w którym dana wersja mitu nabiera znaczenia i wagi⁸;

— nakreśleniem ścieżek zmian w tradycji fabularnej danej opowieści, identyfikacją warstw w obrębie tradycji mitograficznej, a także zarysowaniem historycznego kontekstu funkcjonowania danej opowieści⁹;

(Colloquium Rauricum, Bd. 3), s. 131–141, zwł. s. 134.

⁷ Zob. np. J. March, *Creative Poet. Studies on the Treatment of Myths in Greek Poetry*, London, s. 157–159.

⁸ Zob. J.-P. Vernant, *Myth and Society in Ancient Greece*, Brighton 1980; R. Buxton, *Imaginary Greece. The Contexts of Mythology*, Cambridge 1994; P. Vidal-Naquet, *Czarny łowca. Formy myśli i formy życia społecznego w świecie greckim*, tłum. M. Węcowski *et al.*, Warszawa 2003.

⁹ Zob. A. Cameron, *Greek Mythography in the Roman World*, Oxford 2004; a zwłaszcza A. Henrichs, *Three Approaches to Greek Mythography*, [w:] *Interpretations of Greek Mythology*, s. 242–277, zwł. s. 258: „all analysts and interpreters of Greek myths must be prepared to scrutinise their assumptions in the light of the mythographical tradition before general conclusions about

– analizą zmian w sposobie prowadzenia narracji, ale nie na poziomie fabularnym, tylko stylistycznym¹⁰.

Odczuwalny jest za to brak analiz, które skupiałyby się na samej konstrukcji fabuły mitycznej, wielorakich okolicznościach kształtowania poszczególnych jej elementów strukturalnych i ich miejscu w obrębie całości. Takie podejście zakłada częściową zmianę perspektywy, gdyż wiąże się z próbą spojżenia na mit od strony warsztatu antycznego poety/mitografa, a także zebrania informacji o jego możliwościach i ograniczeniach w sferze konstruowania fabuł. Zamiast poszukiwać pierwotnej czy chociaż najstarszej znanej nam wersji mitu i badać jej znaczenia w kontekście społecznym, zmierzamy – poprzez analizę wielu fabuł i zachodzących w nich zmian – do wyobrażenia sobie narzędzi narracyjnych, którymi posługuje się poeta/mitograf. Przy czym oczywiście analiza może mieć wymiar zarówno synchroniczny, jak i diachroniczny.

Warto w tym miejscu zaznaczyć, że istnieją także antyczne wyjaśnienia rozbieżności mitycznych, a najstarsze z nich pojawiają się już w V wieku. Wśród najwcześniej proponowanych rozwiązań wymieńmy na przykład odwołanie do istnienia wielu pokoleń¹¹ czy do homonimiczności bohaterów (*casus* Heraklesa)¹². Dziś te przykłady kłopotów historyków bądź mitografów z odziedziczoną tradycją, będące między innymi wyraźnym dowodem na postępującą piśmienność, są postrzegane jednak

the structure and meaning of any myth are in order. This is the kind of source-critical scrutiny which I propose to call »applied mythography«.

¹⁰ Zob. R. Fowler, *How to Tell a Myth. Genealogy, Mythology, Mythography*, „Kernos” 19 (2006), s. 35–46, gdzie autor wskazuje np. na brak dialogów w podręcznikach mitologii.

¹¹ Zob. np. Cic. *N.D.* III 54.

¹² Hdt. III 43; *FGrH* 31 F14; Herodor. F 42 = schol. Ap. Rhod. I 23 Wendel; por. R. Fowler, *How to Tell a Myth...*, s. 43; „Hellanicus first began to compare the different genealogical lines and worry about chronological inconsistency, and sought to synchronise them by such devices as duplicating names. This technique was not much imitated in later mythography (though chronographers eagerly seized on it)”.

raczej jako potwierdzenie naszego prawa do stosowania prokrustejskich metod wobec mitycznych fabuł.

W dalszej części tekstu najpierw spróbuję przedstawić przykłady dokumentujące specyfikę funkcjonowania opowieści mitycznych w okresie przewagi kultury oralnej i nasze kłopoty ze sprzecznościami w zachowanych wersjach mitów. Następnie postaram się ukazać ogólny obraz zmian w narracjach mitycznych. Całość zaś uzupełnię listą najbardziej znaczących kontekstów odpowiedzialnych za funkcjonowanie rozbieżności w kulturze greckiej.

R ó ż n e k o n t e k s t y w y k o n a w c z e i r ó ż n i o d b i o r c y. W scholiach do ody olimpijskiej 13 Pindara napotykamy zaskakującą informację o istnieniu aż trzech wersji opowieści o pojawieniu się dytyrambu: „Pindar mówi w hyporchematach, że dytyramb został wynaleziony na Naksos, w pierwszej księdze dytyrambów, że w Tebach, a tutaj że w Koryncie”¹³. Po pierwsze, wygląda na to, że pojawienie się jakiejś wersji opowieści w jednym z utworów poety nie wyklucza odmiennej konfiguracji poszczególnych elementów narracji przy innej okazji. Po drugie, zwłaszcza w wypadku utworów Pindara możemy wskazać, że każda z tych wersji była skierowana do innego grona odbiorców w innym kontekście wykonawczym. Scholia mówią nam co prawda przede wszystkim o innych gatunkach — hyporchemat, dytyramb, epinikion — jednak możemy domniemywać, że kryją się za tym rozmaite konteksty lokalne. Oralny aspekt kompozycji oraz kontekst performacyjny są w wypadku tych gatunków oczywiste i nie wymagają objaśnień. Podobne sprzeczności, jak te odnoszące się do dytyrambu, napotykamy także w opowieściach dotyczących pierwszeństwa w dokonaniu czegoś, co ma związek z obecnym stanem kulturowym. I tak wymieńmy na przykład zachodzące rozbieżności co do tego, kogo wskrzesił Asklepios¹⁴, kto dał

¹³ Pind. frg. 71 Snell-Maehler = schol. Pind. *Ol.* 13, 25c Drachmann.

¹⁴ Zob. schol. Pind. *Pyth.* 3, 54 (= 3, 96, II, 75 Drachmann); wg orfików — Hy-

lirę Amfionowi¹⁵, kto wynalazł litery¹⁶, przez kogo został porwany Chryssippos¹⁷ czy też gdzie narodził się Apollon¹⁸.

Powyższe przykłady wskazują, że w wypadku narracji mitycznych z okresu archaicznego i klasycznego możemy mieć do czynienia z jednostkowymi wersjami, które nie zamierzają – nigdy nie miały tego na celu – składać się w spójny obraz mitologii greckiej¹⁹. Nie oznacza to w żadnym razie, że nie istnieją opowieści, których jedna z wersji uzyskała (mniej lub bardziej zdecydowaną) przewagę nad innymi i była bardziej znana, lecz raczej, że w kontekście lokalnym czy agonistycznym przeważają, przynajmniej z panhelleńskiego punktu widzenia, wersje epichoryczne i idiosynkratyczne czy wręcz – zwłaszcza w sytuacji agonistycznej – nowatorskie²⁰. Powodem zaś funkcjonowania tych rozbieżnych opowieści jest, podkreślmy to raz

menajosa, wg Stesichora (w *Eriphyle*) – Kapaneusa i Likurga, wg Fylarchosa – Fineusa, wg Ferekydesa – zmarłych w Delfach, wg innych – Hippolita, Tyn-dareusa, Glaukona, córki Projtosa, Oriona; por. Cinesias, frg. 774 Campbell = Phld. *De Piet.* (p. 52 Gomperz).

¹⁵ Zob. schol. Ap. Rhod. I 740–741a Wendel = Pherec. frg. 41 Fowler: Armenidas twierdzi, że Muzy, podobnie Ferekydes, Dioskorides zaś (*FGrH* 594 F12), że Apollon; Eurypides, frg. 48 (*Antiope*) – Hermes; por. A.W. Nightingale, *Genres in Dialogue. Plato and the Construct of Philosophy*, Cambridge 1995, s. 96–97; Dzeus wyuczył go gry i śpiewu? – zob. Ps.-Plut. *De mus.* 3.

¹⁶ Hecat. frg. *20 Fowler = schol. Dion. Thrax 6 (183, 1 Hilgard); m.in. wedle Ajschylosa – Prometeusz, Stesichora i Eurypidesa – Palamedes, wg Mnaseasa – Hermes etc.

¹⁷ Chryssippos porwany przez Dzeusa, a nie Laiosa: Praxilla, frg. 751 Campbell = Ath. XIII 603a.

¹⁸ Delos czy Delfy? Zob. E. Stehle, *Performance and Gender in Ancient Greece. Nondramatic Poetry in its Setting*, Princeton 1997, s. 196; inne miejscy – Tac. *Ann.* III 60–64; J. Bousquet, *La stèle des Kyténiens à Xanthos de Lycie*, „*Revue des études Grecques*” 101 (1988), s. 12–53; „*Supplementum Epigraphicum Graecum*” 38, 1476; Polycharm. *FGrH* 770 P5 – por. A. Cameron, *Greek Mythography...*, s. 224–226.

¹⁹ Zob. M. Detienne, *The Creation of Mythology*, trans. by M. Cook, Chicago 1986. O najważniejszym zachowanym antycznym kompendium mitologicznym, *Bibliotece Apollodora*, jako „tendentious account of Greek myth with its own goals”, zob. K.F.B. Fletcher, *Systematic Genealogies in Apollodorus' Bibliotheca and the Exclusion of Rome from Greek Myth*, „*Classical Antiquity*” 27 (2008), s. 59–91.

²⁰ Zob. Hom. *Od.* I 351–352.

jeszcze, odmienność kontekstów wykonawczych i różnorodność grup odbiorczych. Wszystko to zaś wiąże się w pierwszej kolejności z oralnym charakterem produkcji literackiej tego okresu.

Zmiany w onomastyce jako najprostszy element zmian fabularnych. Z innym ciekawym przypadkiem stykamy się w wypadku jednego ze świadectw dotyczących Iona z Chios. Otóż w argumentum Sallustiusza do *Antygony* Sofoklesa pojawia się informacja, że istnieją rozbieżne wersje opowieści o Antygonie i jej siostrze Ismenie²¹. W tym miejscu Sallustiusz powoływał się na świadectwo Iona, który miał w dytyrambach twierdzić, że siostry zostały spalone w świątyni Hery przez Laodamasa, syna Eteoklesa. Z aparatu krytycznego do tego miejsca dowiadujemy się jednak, że w kodeksach imię owego potomka Eteoklesa brzmiało Laomedon, a wersja Laodamas jest emendacją Richarda F.P. Bruncka z wydania *Antygony* z końca XVIII wieku²². Oczywiście emendację można wesprzeć — co zresztą wydawcy czynią — odwołaniem do innych antycznych świadectw, w których pojawia się imię Laodamas, jednak wszystkie te świadectwa są — w porównaniu z Ionem — bardzo późnego pochodzenia²³. Gdybyśmy mieli rozstrzygać tylko na podstawie ilościowej, to jednostkowa, pochodząca z rękopisu informacja jest niewątpliwie błędem — na przykład kopisty²⁴. Jeśli jednak weźmiemy pod uwagę czas życia Iona z Chios, brak innych świadectw z epoki archaicznej i klasycznej, a także powyższe uwagi o Pindarze i kontekście in-

²¹ Sallustiusz jest identyfikowany z V-wiecznym retorem pochodzącym z Syrii, a aktywnym w Atenach i Aleksandrii, autorem komentarzy do Demostenesa i Herodota — zob. *Suda* s.v. Należy jednak zaznaczyć, że atrybucja nie wynika w sposób oczywisty z notki znajdującej się w *Suda*.

²² Ion, frg. 83 Leurini = frg. 740 Campbell.

²³ Zob. F. Stähelin, s.v. *Laomedon* I, „Realencyclopädie der Classischen Altertumswissenschaft” XII 1 (1924), kol. 747–755.

²⁴ Zob. np. T. Gantz, *Early Greek Myth. A Guide to Literary and Artistic Sources*, Baltimore–London 1993, s. 513, gdzie autor twierdzi, że Laodamas jest wersją imienia poświadczoną już u Iona — sic!

nowacyjności poetyckiej czy w ogóle rozbieżności mitycznych w epoce archaicznej oraz klasycznej, rozsądne będzie założenie tutaj co najmniej ostrożności. Oczywiście kwestia imienia nie jest możliwa do rozstrzygnięcia z braku dodatkowych świadectw. Bardziej jednak niż o ustalenie imienia – przypomnijmy: postaci fikcyjnej – w najstarszej wersji opowieści chodzi tutaj o zwrócenie uwagi na potrzebę właściwego rozłożenia akcentów przy analizie tego typu tekstu. Zbyt łatwo bowiem, nawet na najniższym poziomie interpretacyjnym – w pracy nad edycją tekstu – ulegamy pragnieniu ujednoczenia sprzeczności i usunięcia informacji rzadkich oraz jednostkowych, czyli poprawienia ‘błędów’ antycznych autorów czy średniowiecznych kopistów²⁵. Nie zapominajmy w tym wypadku, że także błędna wersja imienia, choćby z punktu widzenia tradycji, bo przy postaciach fikcyjnych trudno o weryfikację innego rodzaju, może stać się dla grona odbiorców danego rękopisu wersją prawdziwą.

Drugi przykład również wiąże się z ingerencją w tekst i dotyczy imienia jednego z Epigonów. W wydany i opisany niedawno papirusie zawierającym listę ‘siedmiu przeciw Tebom’, a także powiedzenia siedmiu mędrców, na ostatnim miejscu listy Epigonów pojawia się: *[Th]eksimeles, syn [Partheno]pajosa*²⁶. Hyginus (*Fab. 71*), który wyliczał Epigonów w tej samej kolejności, co nasz papirus, daje na końcu listy nieznanego skądinąd Thesimenesa, syna Parthenopajosa. Tekst Hyginusa był w związku z tym poprawiany przez większość wydawców

²⁵ Wychodząc z tego punktu widzenia i zakładając taki kontekst interpretacyjny, sądzę, że w wydaniu należy zachować wersję rękopisów, a propozycję Bruncka umieścić w aparacie krytycznym.

²⁶ P. Oxy. 4099, ed. R. Fowler, „Oxyrynchos Papyri” 61 (1995), s. 55–58; M. Huys, P. Oxy. 61.4099. *A Combination of Mythographic Lists with Sentences of the Seven Wise Men*, „Zeitschrift für Papyrologie und Epigraphik” 113 (1996), s. 205–212; por. A. Cameron, *Greek Mythography...*, s. 247: „Schoolchildren evidently learned mythological lists along with a wide range of other useful information. It was just as important to be able to identify the Seven Wise Men as the Seven against Thebes”.

(na przykład Bursian, Rose, Marshall)²⁷ w oparciu o – pewniejszą ich zdaniem – informację pochodzącą z dzieła Pauzaniaśa (III 12 9), gdzie imię syna (lub brata) Parthenopajosa pojawia się w wersji Tlesimenes²⁸. Erich Bethe wyciągał stąd wniosek, że wersja Thesimenes musiała być interpolacją pochodzącą z komentarza na marginesie tekstu²⁹. Z kolei wydawca naszego papirusu, Robert Fowler, oceniał, że tekst Hyginusa i papirusu można uzgodnić i proponował wersję Theximenes³⁰.

Kwestia tradycji imion Epigonów jest oczywiście dużo bardziej skomplikowana i wymaga oddzielnego omówienia, na co nie ma tu miejsca. Chciałbym zwrócić uwagę jedynie na procedury analityczne stosowane przez badaczy. Przykład powyższy wyraźnie pokazuje, jak można autorytatywnie ingerować w zachowany tekst i proponować (czasem fantastyczne) zmiany. Mogą się one wydawać uzasadnione zwyczajem wyniesionym z lat badań nad zasadami transmisji tekstu, jednak bez refleksji nad specyfiką materiału mitycznego wydają się jedynie zabawą literacką. Podkreślmy raz jeszcze, że w wypadku postaci fikcyjnych mamy do czynienia z sytuacją, w której nigdy nie możemy mówić o wersji prawdziwej, a rzadko (lecz nawet wtedy w jakim sensie, skoro nigdy nie znamy całej tradycji?) o oryginalnej.

W związku z powyższym przykładem warto pokusić się o skrótowe opisanie stosowanych w nauce kryteriów identyfikacji imion postaci mitycznych. W wypadku materiału mitograficznego zazwyczaj bierze się pod uwagę:

– argument ilościowy – najczęściej wymieniana wersja jest prawdziwsza;

²⁷ C. Bursian, *Emendationes Hyginianae*, Ienae 1874; H.J. Rose, *Hygini Fabulae*, Lugduni Batavorum 1933; K. Marshall, *Hygini Fabulae*, Stutgardiae-Lipsiae 1993.

²⁸ T. Gantz, *Early Greek Myth...*, s. 524, podaje od razu formę „Tlesimenes”!

²⁹ E. Bethe, *Thebanische Heldenlieder. Untersuchungen über die Epen des Thebanisch-argivischen Sagenkreises*, Leipzig 1891, s. 111–112; zob. także A. Modrzejewski, s.v. *Thesimenes*, „Realencyclopädie der Classischen Altertumswissenschaft” VIA 1 (1936), kol. 14–15.

³⁰ Por. A. Cameron, *Greek Mythography...*, s. 247; M. Huys, *P. Oxy. 61.4099*.

– argument chronologiczny – najwcześniejsze wersje przekazują prawdziwą wersję imienia;

– argument jakościowy – świadectwo pochodzi od autora bardziej wiarygodnego albo też jest potwierdzone w lepszej tradycji rękopiśmiennej.

Oczywiście w żadnym z wypadków – ze względu na fikcyjny charakter postaci – nie da się odrzucić możliwości pojawienia się innej wersji imienia (a także genealogii itp.). Taka inna wersja przy tym nie jest ‘oboczna’, bowiem zwrot ten zakłada istnienie wersji autorytatywnej, kanonicznej itp. Zatem, podkreślimy raz jeszcze, nawet jeśli wprowadzając poprawkę, rekonstruujemy wersję imienia ze starszej i szacowniejszej tradycji, to rezygnujemy jednocześnie z wersji, która wprowadzona nawet pomyłkowo i przypadkowo – choćby w trakcie transmisji tekstu w okresie hellenistycznym czy czasach rzymskich – mogła być „obowiązującą” i „prawdziwą” wersją dla odbiorców danego tekstu. W niektórych kontekstach ani czas powstania, ani autorytet autora nie musiały bowiem odgrywać kluczowej roli w funkcjonowaniu jakiejś wersji imienia na przykład drugoplanowej postaci fikcyjnej. Ba, zdaje się, że w niektórych wypadkach imiona mogą być też (świadomie) modyfikowane ze względu na jakieś elementy kontekstu lokalnego, mając budzić u odbiorców skojarzenia na przykład ze znanymi im postaciami życia społeczno-politycznego, a nawet z jednostkami z ich bliskiego otoczenia.

I n n e p r z y k ł a d y : W wypadku niektórych fabuł mitycznych mamy podstawy zakładać, że pewne obecne tam wątki pierwotnie funkcjonowały niezależnie od siebie. Jednym z takich przykładów może być, jak dowodzi Jonathan M. Hall, włączenie Tezeusza do kręgu opowieści o Heraklesie. Badacz ten wskazywał, że na przedstawieniach wazowych VI wieku opowieść o Heraklesie i pasie Hippolity, a także porwaniu Antiope przez Tezeusza są przedstawiane niezależnie. Wydaje się, że

oba wątki zostały powiązane dopiero gdzieś w drugie połowie V wieku, co dostrzegamy już w *Heraklidach* Eurypidesa³¹.

Innowacyjne wersje mitów pojawiają się czasem również w związku z jakimś kontekstem politycznym. Tak jest z pewnością w wypadku sporu Aten i Megary o Salaminę, gdy obie strony przywołują zupełnie odmienne wersje tekstu z tak zwanego *Katalogu okrętów* z II ks. *Iliady*³². Podobną motywację wskazuje się również na przykład w wypadku narracji mitycznych u Iona z Chios³³. Z kolei, jak pokazał Claude Calame, niektóre opisane przez Pauzanasza genealogie spartańskie spełniały wyraźnie funkcje ideologiczne i dokumentowały istnienie roszczeń terytorialnych lub były wręcz narratywizacją rzeczywistego stanu politycznego podziału terytorialnego odpowiadającego sytuacji historycznej³⁴.

Na koniec chciałbym wskazać na wyjątkowy przypadek źródłowy. Posiadamy bowiem bardzo ciekawy antyczny przykład wskazujący na traktowanie przez tego samego poetę jednej z dwóch użytych przez niego wersji mitu jako błędnej. Chodzi oczywiście o słynną *Palinodię* Stesichora i historię oślepięcia po stworzeniu opowieści o (dobrowolnym) udaniu się Heleny do Troi. Dopiero nawiedzenie we śnie przez heroinę i stworzenie następnego dnia drugiej wersji utworu, przedstawiającego „prawdziwą historię”, przywraca wzrok poecie. Zresztą ta (przedstawiona w drugiej wersji) zmiana fizyczna musiała pełnić funkcję dodatkowego potwierdzenia prawdziwości *Palino-*

³¹ J.M. Hall, *Artifacts and Artifices. Classic Archaeology and the Ancient Historian*, Chicago 2014 — zob. też Paus. V 11, 4.

³² Arist. *Rhet.* 1375b + Plut. *Sol.* 10; Diog. Laert. I 48.

³³ G. Olding, *Ion the Wineman. The Manipulation of Myth*, [w:] *The World of Ion of Chios*, V. Jennings, A. Katsaros (eds.), Leiden 2007, s. 154.

³⁴ C. Calame, *Spartan Genealogies. The Mythological Representation of a Spatial Organisation*, [w:] *Interpretations of Greek Mythology*, J.N. Bremmer (ed.), London 1987, s. 153–186, a zwłaszcza s. 176–177; zob. także J. McInerney, *Nereids, Colonies and the Origins of "isegoria"*, [w:] *Free Speech in Classical Antiquity*, I. Suiter, R.M. Rosen (eds.), Leiden 2004, s. 21–40, gdzie autor pisze o związkach obrazu Nereid z doświadczeniem kolonizacji.

*dii*³⁵. Jeśli potraktujemy tę opowieść powierzchownie, możemy dojść do podobnych konkluzji, jak historiografia współczesna. Jednak okoliczności powstania utworu sugerują właśnie coś przeciwnego. Bez wątplenia bowiem taki zabieg autoryzujący – spotkanie we śnie z Heleną – pozwolił poecie stworzyć dwie wersje opowieści zamiast jednej. Świadomość istnienia innych wersji fabularnych, a także pośrednia akceptacja tego stanu rzeczy tak przez nich, jak i przez słuchaczy jest zresztą najlepiej widoczna w posługiwaniu się przez poetów priamelem³⁶.

Jak widać, żaden z przytoczonych powyżej przykładów nie może prowadzić nas do konkluzji, że któraś z wersji jest błędna czy niegodna wzmianki. Nie oznacza to przy tym, że autorzy współczesnych podręczników mitologii nie mają prawa dobrać opowieści mitycznych stosownie do potrzeb zakładanych odbiorców ich dzieł. Jak starałem się pokazać na wybranych przykładach, czynili już tak autorzy antyczni – ze względu na swoich odbiorców i kontekst wykonawczy. Nie twierdźmy jednak, na Dzeusa – chyba że to żart, lub szczególny zabieg narracyjny, jak u Stesichora – że wybrana przez nas wersja jest prawdziwa! W tym wypadku mamy bowiem do czynienia z literaturą, a nie nauką.

Aby jednak umożliwić odbiorcom współczesnym poruszenie się w gąszczu opowieści mitycznych i innych fabuł poetyckich typowych dla kultury ustnej, warto w tym miejscu wskazać na ogólne zasady kreowania zmiany fabularnej w epoce archaicznej i klasycznej. Stworzenie takiej listy modalnych elementów wymagało spojrzenia na materiał fabularny z punktu widzenia warsztatu narracyjnego twórcy, którego możemy nazwać na potrzeby tego tekstu: „małym mi-

³⁵ Zob. L. Woodbury, *Helen and the Palinode*, „Phoenix” 21 (1967), s. 157–176; A.J. Beecroft, *“This is not a true story”: Stesichorus’s Palinode and the Revenge of the Epichoric*, „Transactions of American Philological Association” 136 (2006), s. 47–69.

³⁶ Zob. W.H. Race, *The Classical Priamel from Homer to Boethius*, Leiden 1982; wybrane przykłady: Corinn. test. 2 Campbell = Plut. *De glor. Athen.* 347f–348a; *Hymn. Hom.* 1, 1–9.; Pind. frg. 128c Snell-Maehler.

tografem". To rzecz jasna wiedza szeroka, obejmująca wiele opowieści w dłuższym okresie i skupiona na szukaniu zmiennych oraz stojących za nimi okoliczności. Rozbieżności w opowieściach mitycznych na poziomie fabularnym mogą się zatem wiązać z modyfikacją następujących elementów:

1. **Zmiana imienia:** zmianie podlegają zwłaszcza imiona postaci drugoplanowych, szczególnie kobiet lub postaci mniej znanych czy istotnych dla fabuły – rodziców bohaterów, rodzeństwa, małżonków, potomstwa, towarzyszy czy napotkanych (i pokonanych) przeciwników³⁷, na przykład imię syna Eteoklesa, matki/żony Edypa, czy imię przybranej matki Edypa, żony króla Polybosa, która pojawia się w źródłach jako Merope, Periboia, Medusa czy Antiochis³⁸. Podobnie jest wypadku żeńskich bóstw grupowych – Hor³⁹, Hyad⁴⁰, Syren⁴¹ czy Okeanid⁴². Decydujące znaczenie może mieć popularność i rozpowszechnienie danego mitu – jak w wypadku opowieści o rodzinie Labdakidów.⁴³ Na podobnej zasadzie zmianie ulegają imiona potomków postaci mitologicznych, co jest szczególnie widoczne w wypadku większej ilości potomstwa, jak u Niobe, Danaosa czy Aigyptiosa. Oczywiście pojawiają się w tej sytuacji także rozbieżności w liczbie⁴⁴. Bardzo ciekawy jest długi pas-

³⁷ Zob. A. Henrichs, *Three Approaches...*, s. 248: „it was the minor figures and less familiar names that were most vulnerable”; J.N. Bremmer, *Oedipus and the Greek Oedipus Complex*, [w:] *Interpretations of Greek Mythology*, s. 45.

³⁸ Zob. J.N. Bremmer, *Oedipus...*, s. 45; świadectwa dot. Edypa i rodziny Labdakidów – T. Gantz, *Early Greek Myth...*, s. 488–506 i 510–525.

³⁹ Hyg. *Fab.* 183 – Auge, Anatole, Mousika, Gymnastika, Nymphe, Mesembria, Sponde, Elete, Akte, Hesperis, Dysis; Nonn. *Dion.* XLI 263 – Anatolia, Mesembria, Dysis, Arktos.

⁴⁰ Hes. *frg.* 227 Merkelbach-West; Hyg. *Fab.* 192; Eust. in Hom. *Il.* 1156.

⁴¹ Hes. *frg.* 47 Merkelbach-West; Apollod. *Epit.* 7, 18; Suda s.v. *Seirenas*; Str. *V* 4, 7 i *VI* 1, 1; Lycophr. 712.

⁴² Hes. *Th.* 346–361; *Hymn. Hom.* 2, 41; Apollod. *Bibl.* I 8 etc.; Hyg. *Fab.* 142.

⁴³ Zob. C. Robert, *Oidipus. Geschichte eines poetischen Stoffes im Griechischen Altertum*, Berlin 1915; J. March, *Creative Poet...*; J.N. Bremmer, *Oedipus...*; L. Edmunds, *Oedipus*, London–New York 2006.

⁴⁴ Niobe – Apollod. *Bibl.* III 5, 6; Ael. *VH* XII 36: Homer twierdzi, że dziewcząt i chłopców było po 6 (*Il.* XXIV 603), Lasos, że dwa razy po siedem (*frg.*

sus Pauzanasza dotyczący różnych wersji imion Charyt, który wskazuje na lokalne konteksty kultowe⁴⁵. Nie podlegają raczej zmianie imiona znaczniejszych herosów czy bogów — do zróżnicowania lokalnego służą w wypadku bóstw na przykład epiklezy kultowe.

2. Zmiana genealogii i powiązań rodzinnych: jak widzieliśmy powyżej, już u Safony i innych autorów archaicznych pojawiały się (czasem bardzo) rozbieżne informacje dotyczące pochodzenia Erosa. Podobnie jest także z pochodzeniem Hor⁴⁶, Charyt⁴⁷ czy Syren. Te ostatnie w *Helenie* Eurypidesa (167) są córkami Ge, a w innych wersjach Acheloosa i Terpsychoy (Ap. Rhod. IV 893–896)⁴⁸. Rozbieżności napotykamy także w opowieściach o pochodzeniu herosów — na przykład Hiacynta⁴⁹, Orfeusza⁵⁰ czy Triptolemosa⁵¹, a nawet Dionizosa⁵². W zasadzie każda postać mityczna może — i zazwyczaj mamy potwierdzenie takiej sytuacji — uzyskać w jednej z wersji opowieści odmiennych rodziców. Częściej jednak, co jest dodatkowo interesujące w kontekście społecznym, zmienia się postać matki niż ojca.

Inne typy zmian, z którymi się najczęściej stykamy to:

3. Zmiana liczby bohaterów, w tym także listy uczestników ważnych wydarzeń — na przykład lista myśliwych, polujących

706 Campbell), Hezjod, że 9 i 10 (frg. 183 Merkelbach-West), Alkman, że 10, Mimnermos, że 20, podobnie Pindar. Synowie Aigyptosy — Hekatajos (*FGrH* 1 F19; por. K. Dowden, *The Uses of Greek Mythology*, London–New York 1992, s. 43), twierdzi, że było ich mniej niż 20, według Hezjoda zaś 50. Córki Danaosa: u Pindara (*Pyth.* 9, 113) jest ich 48 (choć liczbę tłumaczy się także jako wynikającą z tego, że 2 córki mają już mężów), a standardowo 50 (Apollod. *Bibl.* II 1, 12).

⁴⁵ Paus. IX 35, 1–2.

⁴⁶ Helios — Quint. Smyrn. II 490; Chronos — Nonn. *Dion.* XII 15.

⁴⁷ Zob. Paus. IX 35, 5.

⁴⁸ Zob. także Apollod. *Bibl.* I 3, 4 i I 63.

⁴⁹ Apollod. *Bibl.* I 16; Hes. frg. 120 Merkelbach-West; Hyg. *Fab.* 271.

⁵⁰ Zob. *Orph. frag.* test. 22–26 Kern.

⁵¹ Zob. np. Apollod. *Bibl.* I 32 = Pherec. *FGrH* 3 F5; A. Henrichs, *Three Approaches...*, s. 250 i przypisy; Paus. I 14, 2; Hyg. *Fab.* 147; Ov. *Fast.* IV 510.

⁵² Zob. np. Praxilla, frg. 752 Campbell = Hsch. B 128 (I 309 Latte) + schol. Pind. *Pyth.* 3, 177 Drachmann czy Cic. *N.D.* III 21–23.

na dzika kalidońskiego czy lista uczestników igrzysk pogrzebowych Peliasa⁵³.

4. Zmiany w motywach działania bohaterów⁵⁴.

5. Zmiany miejsca i czasu akcji – na przykład miejsca narodzin tej czy innej postaci, miejsca pobytu, zamieszkania bohaterów⁵⁵ czy usytuowanie w czasie i przestrzeni wynalazków cywilizacyjnych (jak dytyrambu i pisma); poza tym także zmiany dotyczące umiejscowienia początku, końca czy okoliczności zaistnienia jakiegoś zjawiska.

6. Inne zmiany fabularne:

a) dodanie wątku;

b) rozszerzenie wątku (na przykład mało znaczącego w innych wersjach historii);

c) przestawienie wątków;

d) zmiany miejsca rozpoczęcia czy zakończenia opowieści, kolejność przedstawianych zdarzeń⁵⁶.

Oczywiście musimy pamiętać, że poszczególne elementy fabuły są ze sobą mniej lub bardziej związane i zmiana jednego pociąga za sobą kolejne modyfikacje. Zazwyczaj pozwala to jednak na nadanie opowieści idiosynkratycznego kolorytu.

Konteksty komunikacyjne – pragmatyczne aspekty twórczości literackiej. Często, chyba nazbyt często, badacze idą na skróty w interpretacjach mitów, a także w opisie kontekstów ich funkcjonowania. Wskazują zatem zazwyczaj albo na kontekst polityczny, albo na swobodną inwencję poetów⁵⁷. Warto jednak pamiętać, że na przy-

⁵³ Zob. A. Henrichs, *Three Approaches...*, s. 252–253.

⁵⁴ Zob. R. Buxton, *Imaginary Greece...*; J. March, *Creative Poet...*, *passim*.

⁵⁵ Zob. I.C. Storey, *How Does "Seven" go into "Twelve" (or "Fifteen") in Euripides' Suppliant Women?*, [w:] *The Play of Texts and Fragments. Essays in Honour of Martin Cropp*, J.R.C. Cousland, J.R. Hume (eds.), Leiden 2009, s. 111–125, zwł. s. 123.

⁵⁶ Zob. J.N. Bremmer, *Oedipus...*, s. 43 (na marginesie mitu o Edypie): „The very beginning of the myth was an area where the poets could freely exercise their ingenuity without altering the traditional plot of the myth”.

⁵⁷ Zob. G. Olding, *Ion the Wineman...*, s. 154: „Now that Ion's interest in novel re-arrangement of mythologies has been explored, is it possible to say why?”

kład odwołanie do zwykłej inwencji powinno być ostatecznością w tym wypadku, i to ostatecznością dobrze uzasadnioną. Najlepiej zaś byłoby zarysować wszelkie możliwe konteksty odpowiadające za taką elastyczność fabuł mitycznych greckiej kultury oralnej. Poniżej spróbuję wskazać najważniejsze z takich kontekstów.

Zacząć możemy od wskazania, że większość problemów z interpretacją literatury epoki archaicznej i klasycznej ma związek z właściwą oceną kontekstu komunikacyjnego⁵⁸.

Zacząć możemy także od tego, że w epoce archaicznej i długo jeszcze w czasach klasycznych, a w niektórych regionach nawet dłużej⁵⁹, wykonanie publiczne utworu miało znamiona *social act*.

Zacząć możemy także od zderzenia lokalnych wersji utworów z panhelleńskimi.

Zacząć możemy także od znaczenia kontekstu agonistycznego dla powstawania nowych wersji mitów.

Jednak wydaje się, że... Ten przykład priamelu imituje jedynie wstępne wyliczenie przykładowych kontekstów kulturowych charakterystycznych dla twórczości oralnej. Wróćmy zatem do początku. Pierwszym elementem, na który należałoby wskazać, jest fakt społecznego uwarunkowania poezji. Jak określili to Claude Calame w jednej ze swych prac, poezja archaiczna musi być postrzegana jako *social act*⁶⁰. Wynika to

»Political interest« is a ready answer, but is almost too facile. An alternative explanation for Ion's preference for unusual versions of myths might be that they, in themselves, interested him".

⁵⁸ Ostatnio zob. *The Cambridge Companion to Greek Lyric*, F. Budelmann (ed.), Cambridge 2009, *passim*.

⁵⁹ Zob. np. Polyb. IV 20–21.

⁶⁰ C. Calame, *Choruses of Young Women in Ancient Greece. Their Morphology, Religious Role, and Social Function*, transl. by D. Collins, J. Orion, Lanham, Md. 1997 (Rome 1977¹), s. 9: „Defined as a poetry of occasion, in contrast to modern poetry, it assumes a definite social function and can only be understood by reference to the circumstances of its creation. Archaic »literature« is never gratuitous, nor does it have the critical dimension of Alexandrian or modern poetry; it is always subject to the demands of the civic community

z faktu, że właściwie każdy tekst literacki uczestniczył w taki czy inny sposób w życiu społeczności, w której i/lub dla której powstawał. Jednak teksty greckie z epoki archaicznej czy klasycznej nie tyle uczestniczyły, co ich udział w życiu społeczności był w większości wypadków zamierzony – utwory powstawały bowiem na zamówienie całej lub części społeczności i były przedstawiane mniej lub bardziej publicznie. Świat grecki w interesującym nas okresie nie znał zjawiska pisania do szuflady i dla siebie. Stąd też Eva Stehle w odniesieniu do części produkcji literackiej najsilniej związanej z życiem grupowym użyła terminu *community poetry*⁶¹. Oczywiście intensywność uczestniczenia czy zanurzenia w życiu społecznym była różna i zależała od wielu czynników, jednak zamierzone publiczne okoliczności wypowiedzi nie podlegają, w większości wypadków, dyskusji. W związku z tym o ocenie utworu i jego wartości nie decydowały względy formalne, ale okoliczności i kontekst wykonania. Obiektami oceny (*the objects of criticism*) stawały się, jak pisał Andrew Ford, raczej jako *public performances*, a nie „*texts*”⁶².

Z kolei okoliczności recytacji czy grupa odbiorców mogły wpływać na treść i wyznaczać ramy znaczeniowe wypowiedzi

for which it exists; it has to be understood as a social act”. E. Stehle, *Performance and Gender...*, s. 6: „performance in pre-Hellenistic Greece was in the first instance the self-presentation of performers as social actors to their audiences. Their performances are not simply vocalizations of poetry, but acts of staging themselves. [...] Those who wished to participate in public business acted out a dramatized identity in a variety of ways in agora, public meeting, court and council, on military service, and in the symposium”. Por. A. Ford, *From Letters to Literature. Reading the “Song Culture” of Classical Greece*, [w:] *Written Texts and the Rise of Literate Culture in Ancient Greece*, H. Yunis (ed.), Cambridge 2003, s. 15–37, zwł. s. 37.

⁶¹ E. Stehle, *Performance and Gender...*, *passim*.

⁶² A. Ford, *The Origins of Criticism. Literary Culture and Poetic Theory in Classical Greece*, Princeton 2002, s. 4. O następującej na przełomie V i IV w. zmianie zob. również (s. 8): „a fundamental and broad shift from early responses to singing as a form of behavior regulated by social, political, and religious values to a conception of poetry as a verbal artifact, an arrangement of language subject to grammatical analysis, formal classification, and technical evaluation. This shift was completed in the fourth century, and *Poetics* is its most conspicuous monument”.

poetyckiej. Mówiąc jednocześnie o kontekście, pamiętajmy, że mamy w zasadzie na myśli niezliczoną ilość sytuacji wykonawczych, będących efektem uwarunkowań społecznych, politycznych, kulturowych czy ekonomicznych. Jednym z podstawowych czynników wpływających na taką różnorodność jest na przykład rozczłonkowanie społeczno-polityczne świata greckiego i potrzeba utrzymania odrębności poszczególnych *poleis* poprzez podkreślanie cech odróżniających daną społeczność od innych. Poza tym zmiana czy kreacja w tej sferze zmierzała zazwyczaj do odróżnienia i stworzenia opozycji wobec tego, co jest na zewnątrz i jest 'inne', a poprzez to do wytworzenia cech wspólnych, mających spajać społeczność. W niektórych zaś sytuacjach działania tego typu – na przykład ze względu na potrzebę utożsamienia się z większą całością – mogły zmierzać także w przeciwną stronę i uwypuklać cechy podobne (ponadregionalne lub panhelleńskie).

Taka potrzeba publicznego komunikowania się społeczności⁶³, także dla potwierdzenia hierarchii czy zasad współżycia społecznego, odpowiada za udział obywateli w publicznej chorei⁶⁴. Jednocześnie chór złożony z reprezentantów społeczności jakby potwierdzał 'prawdziwość' przedstawianej wersji opowieści i ułatwiał jej akceptację przez grupę. Potrzebny był oczywiście jeszcze jeden pośrednik – poeta, autor tekstu, pieśni, a także, ewentualnie, muzyki (i choreografii). Czasami nawet więcej niż jeden poeta i jeden wykonawca, ponieważ okazja świąteczna była również okazją do zawodów poetyckich, a za-

⁶³ Jak sformułowała to E. Stehle (*Performance and Gender*, s. 58): „performers of community poetry are community's means of communication with itself” – z punktu widzenia stosunków między wykonawcą a jego odbiorcami wykonawcy mówią jednocześnie w imieniu i do społeczności.

⁶⁴ O roli chorei w życiu społecznym zob. sławny passus Polibiusza (IV 20–21), a także: E. Zwolski, *Choreia. Muza i bóstwo w religii greckiej*, Warszawa 1978; W. Mullen, *Choreia. Pindar and Dance*, Princeton 1982; S. Lonsdale, *Dance and Ritual Play in Greek Religion*, Baltimore–London 1993; choreia w ikonografii – zob. H. Brand, *Griechische Musikanten im Kult. Von der Frühzeit bis zum Beginn der Spätklassik*, Dettelbach 2000.

tem i współzawodnictwa⁶⁵. Nieraz zapewne także więcej niż jedna publiczność, bowiem na przykład podczas zawodów na święcie publiczność mogła być zróżnicowana, co poeta musiał brać pod uwagę, a poza tym nie musiała być wcale jedynym zakładanym przez poetę odbiorcą utworu. Ponadto również najobszerniej tutaj przedstawiana *community poetry* nie jest jedynym typem wypowiedzi publicznej, a jedynie najlepiej widocznym przykładem *public performances*⁶⁶.

Czynnikami wpływającymi na mutacje opowieści mitycznych musiały być także wszelkie przemiany społeczno-polityczne, które zmuszały do narratywizacji doświadczeń i szukania poprzez opowieści wyjaśnienia zmian zachodzących w życiu grupy⁶⁷.

⁶⁵ Zob. M. Griffith, *Contest and Contradiction in Early Greek Poetry*, [w:] *Cabinet of the Muse. Festschrift for T.G. Rosenmeyer*, M. Griffith, D.J. Mastro-narde (eds.), Atlanta 1990, s. 185–207, zwł. s. 188: „it is hardly an exaggeration to say that most Greek poetry, from the time of Homer and Hesiod to that of Euripides, was composed for performance in an explicitly or implicitly agonistic context”; W.J. Henderson, *Criteria in the Greek Lyric Contests*, „*Mnemosyne*” 42 (1989), s. 24–40, zwł. s. 24: „A considerable proportion of early Greek lyric poetry was produced in an atmosphere of rivalry, both informal (e.g. at symposia) and formal (e.g. at regional or pan-Hellenic games and festivals)”; por. E. Reisch, *De musicis Graecorum certaminibus capita quattuor*, Vindobonae 1885; I. Weiler, *Der Agon im Mythos*, Darmstadt 1974; R. von Scheliha, *Vom Wettkampf der Dichter: der musische Agon bei den Griechen*, Amsterdam 1987; P. Herz, *Die musische Agonistik und der Kunstbetrieb der Kaiserzeit*, [w:] *Theater und Gesellschaft im Imperium Romanum*, J. Blaensdorff (ed.), Tübingen 1990, s. 175–195; R. Osborne, *Competitive Festivals and the Polis. A Context for Dramatic Festivals at Athens*, [w:] *Tragedy, Comedy, and the Polis. Papers from the Greek Drama Conference, Nottingham, 18–20 July 1990*, A.H. Sommerstein et al. (eds.), Bari 1993, s. 21–38; D. Collins, *Master of the Game. Competition and Performance in Greek Poetry*, Cambridge, Mass. 2005.

⁶⁶ W wypadku poezji sympozjonalnej często mamy do czynienia z sytuacją, która upodabnia ją do *community poetry* z jej funkcją budowania tożsamości w opozycji do obcego/innego (np. z innej grupy społecznej czy heterii) — zob. A. Ford, *The Origins of Criticism...*, s. 25–45.

⁶⁷ J.N. Bremmer, *Oedipus...: przekaz ustny decyduje o zmienności mitu w zależności od kontekstu i odbiorców; jeśli mit ma być odpowiedzią na zmieniające się doświadczenie świata dookoła* (por. J. Gould, *On Making a Sense of Greek Religion*, [w:] *Greek Religion and Society*, P.E. Easterling, J.V. Muir (eds.), Cambridge 1985, s. 1–33), to musi podlegać transformacjom; mit ma

Wśród jeszcze innych elementów istotnych dla kontekstu komunikacyjnego warto wymienić również kategorie płci, wieku, statusu społecznego czy stosunku do zawodu poety/muzyka⁶⁸ — przy pełnej świadomości, że te kategorie są ze sobą powiązane, bowiem na przykład wiek i płeć determinują pozycję społeczną. Zresztą generowane znaczenia wynikają nie tylko z intencji poety, wykonawców czy osoby/institucji zamawiającej utwór, ale również z potrzeb, aspiracji i kompetencji komunikacyjnych odbiorcy/-ów⁶⁹. Te zaś ponownie zależą między innymi od płci, wieku, statusu społecznego, miejsca pochodzenia, poziomu intelektualnego czy edukacji, a także wielu innych czynników. Poza tym istotne jest również miejsce i okazja wykonawcza. Kontekst religijny, militarny, społeczny (wesele, pogrzeb) czy rolniczy wiązał się z właściwym doborem (wersji) opowieści mitycznych i dostosowaniem ich do bieżących potrzeb. Z kolei kontekst sympozjonalny czy agonistyczny wpływał na pojawienie się większej liczby wypowiedzi metapoetyckich służących autoryzacji wypowiedzi konkurujących poetów. Wszystko to zaś ulegało modyfikacji zależnie od tego, czy poeci

charakter improwizacyjny i ta właśnie cecha decyduje o jego centralnej roli w greckiej religijności (s. 3–4); oralność mitu decyduje o konieczności brania pod uwagę całego kontekstu narrator — mit — odbiorca, dla właściwego zrozumienia i mitu, i jego funkcji, i społeczeństwa, w którym (i dla którego) powstaje.

⁶⁸ O różnicach między profesjonalistą i amatorem pisze np. P. Wilson, *Athenian Strings*, [w:] *Music and the Muses. The Culture of Mousike in the Classical Athenian City*, P. Murray, P. Wilson (eds.), Oxford 2004, s. 269–306, zwł. s. 295: „The professional plays before »all Greece«, for remuneration in fame and coin; the »eleutheros« plays before, or rather »among«, his peers in the closed space of the symposium, in an exclusive demonstration of his »Culture« (*Protagoras* 312b, cf. *Gorgias* 501e)”. Zob. także E. Stehle, *Performance and Gender...*, *passim*, gdzie autorka stwierdza, że utwory zawodowych poetów mogą naśladować *community poetry* dla stworzenia więzi z lokalnymi odbiorcami. Co istotne, najwięcej elementów dyskursu metapoetyckiego pojawia się właśnie w utworach zawodowych poetów. Wydaje się to być związane z ich sytuacją społeczno-ekonomiczną.

⁶⁹ Zob. np. R. Seaford, *Reciprocity and Ritual. Homer and Tragedy in the Developing City-State*, Oxford 1994, s. 5: „The tendency of oral poetry to express and legitimate the interests and aspirations of its audience is well documented”.

recytowali swe utwory lokalnie, czy na świętach ogólnogreckich do mieszkańców różnych *poleis*.

Niemniej istotne mogły być także na przykład ograniczenia wynikające z wymogów gatunkowych. Jest równocześnie prawdą, że co najmniej do IV wieku są one zazwyczaj dość ściśle powiązane z okazją wykonawczą. W tym kontekście, poza przykładami z Pindara, warto zwrócić uwagę zwłaszcza na dość liczne przypadki związków liczby postaci mitycznych z liczebnością chóru wykonującego dany utwór⁷⁰. To być może zresztą jeden z częstszych i bardziej prozaicznych powodów wprowadzania zmian w liczbie bohaterów opowieści mitycznych.

Na koniec warto wskazać również na możliwość jednoczesnego zaistnienia rozbieżnych wersji opowieści mitycznych (lub ich elementów) zarówno u jednego autora, jak i w obrębie jednego utworu⁷¹. Odmiennosc zaś nie musiała wynikać ze zmiany 'poglądów' czy błędu (także w tradycji przekazu), ale na przykład z oczekiwań odbiorców czy świadomych zabiegów autoryzacyjnych.

Wszystkie wymienione powyżej czynniki mogły wpływać zarówno na kształt utworu, zawarte w nim opowieści mityczne, jak też na jego recepcję⁷². Nawet tak pobieżny opis rozmaitych

⁷⁰ Zob. D. Harvey, *Phrynichus and his Muses*, [w:] *The Rivals of Aristophanes. Studies in Athenian Old Comedy*, D. Harvey, J. Wilkins (eds.), London 2000, s. 91–134 (o Epicharmie); E. Stehle, *Performance and Gender...*, s. 32, przyp. 27, gdzie mowa o ewentualnym związku ilości Hipokoontydów z liczebnością chóru; i ogólnie Ch. Sourvinou-Inwood, *Tragedy and Athenian Religion*, Lanham, Md. 2004, s. 6 i przyp. 15.

⁷¹ Najbardziej znanym przykładem jest oczywiście wzmiankowana już *Palinodia* Stesichora (frg. 192–193 Campbell), zwłaszcza jeśli przyjmiemy za Bowie, że obie wersje znalazły się w jednym utworze — zob. E.L. Bowie, *Lies, Fiction and Slander in Early Greek Poetry*, [w:] *Lies and Fiction in the Ancient World*, Ch. Gill, T.P. Wiseman (eds.), Exeter 1993, s. 1–37; K. Bassi, *Helen and the Discourse of Denial in Stesichorus' Palinode*, „*Arethusa*” 26 (1993), s. 51–75; A.J. Beecroft, *“This is not a true story”...*, *passim*; por. także Mimm. frg. 13 West.

⁷² Jak też na to, co obecnie zwiemy metapoetyką — te dwie sfery nie są bowiem rozdzielone i mogą podlegać wzajemnemu wpływowi. Stąd np. priamel jest zarazem rodzajem erudycyjnego opisu poety, intertekstualną dyskusją z duchami poprzedników, z 'tradycją', jak też negocjacją — nowej, lokalnej itp. — wersji mitu z rzeczywistymi odbiorcami.

typów *Sitz im Leben* wskazuje wyraźnie na złożoność kontekstu komunikacyjnego w badanym okresie, jak też na funkcje tego typu komunikacji dla odbiorców. Mając to na uwadze, należy sądzić, że dostrzegane przez nas dzisiaj rozbieżności w wersjach opowieści mitycznych nie należą do kategorii *poetische Spielerei*, ale były istotną cechą kultury greckiej w badanym okresie. Cechą wynikającą, co należy w tym miejscu podkreślić po raz kolejny, z oralnego kontekstu powstawania i przedstawiania, a także puszczania w obieg fabuł mitycznych w epoce archaicznej i klasycznej.

Podsumowując te rozważania, możemy w pierwszej kolejności spytać o to, co zmieniło się wraz z pojawieniem się, a następnie upowszechnieniem piśmienności? Najprościej za Alanem Cameronem byłoby wskazać, że „mythology became a part of literary culture, in effect a status marker”⁷³. Było to z pewnością zjawisko charakterystyczne dla epoki hellenistycznej i czasów późniejszych. Choć opowieści mityczne nie znikają w żadnym razie z życia społeczno-religijnego, to ich rola w tej sferze zostaje ograniczona. Wydaje się, że zjawisko tworzenia, przetwarzania i kreowania mitów w wersji ustnej nadal istnieje, ale coraz trudniej je dostrzec, ponieważ powoli rozchodzą się drogi literatury i *polis*. Teksty literackie zdecydowanie częściej, niż to zdarzało się wcześniej, funkcjonują w kontekstach, które są oderwane od rzeczywistości konkretnej *polis*. O ile i poprzednio niekiedy stykaliśmy się z takimi sytuacjami, teraz stało się to raczej normą niż wyjątkiem. Nowe teksty rzadziej są powiązane z rzeczywistym, lokalnym kontekstem społeczno-religijnym, coraz częściej zaś dyskutują między sobą i odwołują się do dawnych, ale znanych zakładanym odbiorcom, utworów. Tworzenie zaś nowych wersji coraz częściej jest zastępowane przez katalogowanie, opisywanie i wyjaśnianie fabuł już istniejących. W niedługim zaś czasie pojawią się także podręczniki mitologii, będące pochodną rozwoju edukacji i hellenizacji.

⁷³ A. Cameron, *Greek Mythography...*, s. 218.

Wydaje się zatem, że — przynajmniej z punktu widzenia twórców archaicznych — odczytanie odbiorców literatury hellenistycznej (nie tylko w kontekście aleksandryjskim) mogło być znaczącym balastem dla twórców. Choć doceniamy, że Aleksandria i jej biblioteka dały nam między innymi rozwój nauk filologicznych, to jednocześnie pamiętajmy, że na swój sposób „zabiły” literaturę ustną. Oczywiście nie w kategoriach absolutnych — ta przetrwała wszelkie zmiany — ale względnych. Chodzi bowiem o pewne istotne cechy poezji ustnej typowe dla okresów poprzedzających powstanie *Mouseionu*. Badana zmiana nie pojawiła się nagle, z dnia na dzień, jej wczesne symptomy, jak wskazywałem powyżej, widać było już w V wieku. Jednak punkt kulminacyjny wiązać możemy bez wątplenia z Aleksandrią i powstaniem dużego księgozbioru, a także korzystających z niego badaczy.

Po IV wieku jeden model innowacji, typowy dla kultury ustnej, ustępuje wielu innym modelom innowacji, bardziej charakterystycznym dla kultury pisanej. Zanikają pewne zjawiska — swobodna wymiana niektórych elementów fabuł— ale zastępują je z kolei inne, nieznanne wcześniej, na przykład erudycyjność, kompilacja. Na koniec zaś pozostaje możliwość wymyślenia detali i wątków tam, gdzie brakuje materiału pisanego⁷⁴.

Z punktu widzenia analiz biorących pod uwagę aspekty pragmatyczne funkcjonowania literatury w epoce archaicznej, klasycznej i hellenistycznej — widziane raczej w kategoriach stopniowej zmiany niż jednorazowej rewolucji — każda próba ujednoczenia przekazanego przez źródła obrazu wydaje się fałszywa. Upraszczając nieco, możemy powiedzieć, że przed pojawieniem się zbiorów mitologicznych opowieści mityczne nie miały postaci statycznej, zamkniętej i przewidywalnej naukowo. Z kolei wraz z oceną tekstu jako tekstu, zestawionego z innymi utworami danego poety, a nie z lokalnymi i tymczasowymi okolicznościami recytacji, (bezpowrotnie?) zmieniły się sposoby interpretacji i oceny utworu.

⁷⁴ Zob. N. Horsfall, *Mythological Invention...*, s. 140.

Jednak słynne zdanie z pracy *Imaginary Greece* Richarda Buxtona – „Differences between works, between different narrators within a genre, between the ‘same’ story told in different genres, are a standard feature of the pluralism of Greek mythology” – także ma swoje ograniczenia pragmatyczne⁷⁵. W rzeczywistości bowiem zmiany w fabułach w epoce oralności zmianami nie są, jest to jedynie historiograficzny skrót myślowy. Nie można bowiem mówić o zmianie w świecie, w którym aktualna i zaakceptowana (przez grupę słuchaczy) wersja opowieści wypiera (oczywiście mniej lub bardziej skutecznie) inne wersje. Nie ma tu zazwyczaj miejsca na sprzeczność czy rozbieżność, jest co najwyżej uaktualnienie. Możemy zatem sformułować to tak: „rozbieżności” są tworem epoki pisma, począwszy od wyjaśnień samych Greków na przykład epoki hellenistycznej, a skończywszy na zabiegach dyskursywnych współczesnych badaczy. Odrzucanie zatem w ten czy inny sposób „odmiennych” wersji jest działaniem nienaukowym, a także prokrustejską torturą na (wciąż żywym) ciele kultury greckiej.

Mythological Innovation between Orality and Literacy in Ancient Culture

Summary

This article aims to investigate the circumstances of the function of the ‘discrepancy’ in mythical stories between orality and literacy as well as the practical considerations of composition in the oral era. My analysis is based on the assumption that in response to a change in the methods of the modification and perception of myths one can posit that there was a change in the method of communication – a transition from orality to (the superior) literacy. For we see in the sources a movement from what was typical of the archaic period and of part of the classical era – the liberal creation of new versions of myth – to their compilation, sorting and explanation, and also to the

⁷⁵ R. Buxton, *Imaginary Greece...*, s. 69.

search for rarer (but attested) modifications of known stories in the form of texts, rather than in their oral form. Along with the emergence of book collections and the possibility of comparing the texts as extracted from their contexts, there was also an evident change in the evaluation of the stories and their constituent elements. Callimachus' words – ἀμάρτυρον οὐδὲν αἰίδω – are here an emphatic expression of this tendency in the Hellenistic era. The use in relation to earlier eras of the terms 'change' or 'discrepancy' in the context of mythical stories is, however, rather a shorthand for historiography. We cannot speak of change in a world in which the actual and accepted (by a group of listeners) version of a myth displaces and replaces other versions. There is no space here for contradictions or discrepancies; it is at most a question of upgrading. Discrepancies are, however, the creation of the era of writing, which come from the explanations of the Greeks themselves, for instance those of the Hellenistic period, and which end in the discursive explanations of contemporary scholars.

Iwona Wieżel

Katolicki Uniwersytet Lubelski

KOMPOZYCJA PIERŚCIENIOWA W *DZIEJACH*
HERODOTA NA TLE STYLU ORALNEGO
WCZESNEJ LITERATURY GRECKIEJ
– UJĘCIE KOGNITYWNE

Zagadnienie kompozycji pierścieniowej (ang. *ring composition*, niem. *Ringkomposition*) pojawiło się w pracach naukowych ponad wiek temu, najpierw w kontekście badań oralistów dokonywanych na tekście poematów Homera, a następnie – po odkryciu epickich walorów prozy Herodota – zwłaszcza niemieccy filolodzy opisali ją w *Dziejach* ojca historii. Moim celem w tym artykule nie będzie więc przywoływanie rzeczy już dawno zbadanych, chciałabym jednak w oparciu o niektóre z uzyskanych wyników pokazać komunikacyjne walory *ring composition* – przede wszystkim w perspektywie odbiorczej wobec narracji kształtowanej według tej reguły strukturalnej. W badaniach literaturoznawczych nad stylem Homerowym jako stylem ustnym kompozycja pierścieniowa uzyskała status czynnika organizującego narrację epicką na kilku poziomach – na poziomie wątków, a w związku z tym scen lub mów proklamowanych przez postaci epickie, jak również na wyższym poziomie motywów fabularnych zbudowanych z szeregu wąt-

ków ułożonych według schematu *abcdcba*, na przykład w opisie spotkań, a w nich mów wygłoszonych pomiędzy Achillesem a Priamem w *Iliadzie* XXIV 599–620 lub Odysusem a Eurykleią w *Odysei* XI 171–203¹. Ujmując rzecz w skrócie, kompozycja pierścieniowa polegałaby na swoistym powtarzaniu fraz wraz z początkiem oraz końcem całości narracyjnych, tworząc jakby zamykający się pierścień, którego istotą jest symetria oraz paralelizm, czyli charakterystyczne cechy wyrafinowanego stylu epickiego wczesnej Grecji. Zanim jednak przejdę do szczegółowego omówienia tego zagadnienia u Herodota, powinniśmy uświadomić sobie, z jakim w ogóle stylem mamy do czynienia, biorąc pod uwagę grecką *oraturę* archaiczną.

Jak wiadomo, kategoria stylu doczekała się już wielu definicji, począwszy od starożytności poprzez średniowiecze aż po przełom antyklasycystyczny wieku XVIII². Jakkolwiek jednak przedstawiałyby się jej definicja i historia według różnych uczonych oraz szkół badawczych, można się zgodzić, że styl obejmuje zespół językowych środków ekspresji, których używa twórca, aby nadać zewnętrzny kształt treści dzieła. Arystoteles, stojący u początków teoretycznego podejścia do problemu stylu, wypowiedział się w tej kwestii we wstępie do III księgi *Retoryki* następująco: „Nie wystarczy przecież wiedzieć, co należy mówić, ale trzeba też umieć to w należyty sposób wyrazić...”³ Styl zatem nosi znamiona indywidualnych cech artysty, lecz także w sposób nieunikniony charakteryzuje społeczność i kulturę, w której artysta egzystuje oraz prowadzi działalność artystyczną czy też literacką. Grecja archaiczna jest to

¹ Zob. najnowsze oraz najbardziej podstawowe dzisiaj polskojęzyczne, jak również całościowe opracowanie stylu oraz kompozycji epiki homeryckiej w artykule H. Podbielskiego, *Homer*, [w:] *Literatura Grecji Starożytnej*, t. I: *Epika – liryka – dramat, idem* (red.), Lublin 2005, s. 106, 119.

² Historię kategorii ‘styl’ w odniesieniu do literatury aż do czasów współczesnych podaje przejrzyście, choć skrótowo, M.R. Mayenowa, *Poetyka teoretyczna. Zagadnienia języka*, Wrocław 2000 (1974¹), s. 306–343.

³ Zob. Arist. *Rhet.* III 1403b. W przekładzie polskim: Arystoteles, *Retoryka. Retoryka dla Aleksandra. Poetyka*, tłum. H. Podbielski, Warszawa 2004, s. 172.

okres, by tak rzec, w którym do początku wieku VIII p.n.e. panuje tak zwana kultura oralna⁴. W warunkach tej kultury *oralność* staje się czymś pierwszym w stosunku do *piśmienności*, dominuje w tym szczególnym *continuum*, czyli w swoim procesie przechodzenia od jednego etapu kultury do drugiego. Co to oznacza dla artysty, dla dzieła i dla odbiorcy? Artysta staje się przede wszystkim mistrzem słowa mówionego, nie zaś jego tekstologicznej reprezentacji, dzieło przybiera formę tworu bardziej potencjalnego niż aktualnego, a zatem bardziej „staje się” niż „jest”. Odbiorca natomiast percypuje ten twór, dokonując wysiłku uchwycenia i zrozumienia tego, co bardziej ulotne niż trwałe. Kultura oralna narzuca zatem konkretne wymagania twórcy, dzieła oraz publiczności, narzuca konkretny rodzaj ukształtowania tożsamości nadawcy, formy i percepcji. Styl ustny wczesnej literatury greckiej, wpasowując się w swój kulturowy kontekst, nadaje kształt wątkom społecznie doniosłym, wątkom znanym i wspólnym każdemu członkowi zbiorowości, bo tkwiącym w jego mentalności. Dokonuje się to w sposób zmitologizowany i tradycyjny, przez co styl ten nabiera cech wzniosłości⁵. Na podstawie stałego, wypracowanego przez wcześniejsze konkretyzacje dzieła, repertuaru tematów, scen i opisów opiera się wizja epoki koegzystencji ludzi, pół-bogów (herosów) oraz upersonifikowanych bóstw. Dzieje się to jednak ze szczególnym zwróceniem uwagi na konkret

⁴ Nie sposób omówić na kilku stronach artykułu całego spektrum badań nad pojęciem *kultury oralnej* (*oral culture*), dlatego odsyłam do najbardziej znanych pozycji na ten temat: E. A. Havelock, *Preface to Plato*, Cambridge 1963; E.A. Havelock, *The Literate Revolution in Greece and Its Cultural Consequences*, Princeton 1977; E.A. Havelock, *The Muse Learns to Write. Reflections on Orality and Literacy from Antiquity to the Present*, New Haven–London 1986; R. Thomas, *Literacy and Orality in Ancient Greece*, Cambridge 1992; *Voice into Text-Orality and Literacy in Ancient Greece*, I. Worthington (ed.), Leiden–New York–Köln 1996; *Epea and Grammata. Oral and Written Communication in Ancient Greece (Orality and Literacy in Ancient Greece, vol. 4)*, I. Worthington, J.M. Foley (eds.), Leiden–Boston–Köln 2002.

⁵ Por. R. Kellog, *Literatura ustna*, „Pamiętnik Literacki” 81 [1] (1990), s. 247; A.B. Lord, *Właściwości literatury ustnej*, „Pamiętnik Literacki” 81 [1] (1990), s. 288.

związany z rzeczywistością świata materialnego, a nie na abstrakt należący raczej do sfery pojęć nieuchwytnych zmysłami. Wyszczególnione zostają na przykład cechy charakteru opisywanych postaci, materializujące się w dostrzegalnych dokonaniach pozytywnych bądź negatywnych⁶. Wykreowany żywy oraz wyrazisty obraz działających postaci oraz zdarzeń przybliża słuchacza do przedstawianych kwestii i wprowadza go w dynamiczne przeżycie spotkania z aktualną „manifestacją” opowieści, a także z jej bohaterami. Dzięki odpowiedniemu doborowi wypracowanych przez wiele pokoleń poetów środków leksykalnych, których konotacje, czyli znaczenia, są bliskie ukształtowaniu społeczno-kulturowemu audytorium, styl oralny staje się spontaniczny, lecz wbrew pozorom – nie schematyczny. Twórcę dzieła oralnego, a w tym wypadku także narratora opowiadającego, tak zwanego narratora epickiego, zwykle się postrzegać jako osobę ukrytą za wydarzeniami i wypowiedziami bohaterów, stąd wypływa możliwość ujęcia stylu ustnego jako stylu „nie-autorskiego”, pozbawionego kolorytu indywidualnych cech wykonawcy⁷. Aczkolwiek narrator, będąc jedynym medium przekazu treści, znacząco wpływa na odbiorczy walor tego szczególnego komunikatu, jakim jest opowieść przez niego wypowiedziana.

⁶ Tę szczególną łączność kreowanej rzeczywistości literackiej (fikcji) z materialnym światem konkretnych ludzi podkreśla W.J. Ong. Stwierdza, że kultury oralne, które nie wypracowały jeszcze narzędzi analitycznego porządkowania wiedzy w odniesieniu do empirycznego doświadczenia, musiały się nauczyć, jak intelektualnie uchwycić i zwerbalizować tę wiedzę, a czyniły to, mówiąc słowami Onga, poprzez „odniesienie do świata ludzkiego, by obcy, przedmiotowy świat upodobnić do bezpośredniego, poufalego współdziałania istot ludzkich” – zob. W.J. Ong, *Oralność i piśmienność. Słowo poddane technologii*, tłum. J. Japola, Lublin 1992. Ong, idąc za E.A. Havelockiem, *Preface to Plato*, s. 176–180, uważa przywołanie przez Homera katalogu okrętów w II księdze *Iliady*, podawanie całych genealogii rodów, jak u Hezjoda, czy wskazanie konkretnych ludzi z imion oraz miejsca zamieszkania za realizację powyższej tezy.

⁷ Z tym ujęciem polemizuje C. Calame, dokonując analizy poziomów wypowiedzienia w passusach eposów Homera, Hezjoda, *Hymnów Homeryckich* oraz wczesnej liryki greckiej. Zob. C. Calame, *Między słowem mówionym a pisanym: wypowiedzianie i wypowiedzenie w greckiej poezji archaicznej*, „Pamiętnik Literacki” 81 [2] (1990), s. 297–322. Zob. również książkę tego samego autora: *The Craft of Poetic Speech in Ancient Greece*, Ithaca, N.Y. 1995.

Składnikiem formalnym oraz semantycznym, konstytuującym i wyróżniającym epicki styl ustny, jest formuła. Pierwszą jej definicję podał znakomity badacz Homera i stylu homeryckiego Milman Parry, który formułą nazwał „frazę używaną regularnie, pod rygorem tych samych warunków metrycznych, do wyrażenia myśli istotnej”⁸. Następne pokolenia badaczy nie były w stanie podważyć tej definicji, lecz modyfikowały ją na różne sposoby. Sam Parry w toku badań nad twórczością Homera pokusił się o dokładniejsze uzupełnienie swojej definicji w aspekcie składniowym, semantycznym i metrycznym. Po nim dokonywano między innymi klasyfikacji formuły na odmianę strukturalną (*structural formula*), „ruchomą” (*flexible formula*) lub będącą manifestacją formy prewerbalnej (*pre-verbal „Gestalt”*)⁹. Odmiana strukturalna wypuklała funkcjonowanie formuły w jej wymiarze syntaktyczno-metrycznym, wynikającym z samej istoty heksametru jako rodzaju wiersza. Odmiana „ruchoma” podkreślała raczej twórcze możliwości artysty (nadawcy), improwizującego nowe wyrażenia formułiczne poza już istniejącymi, jednak z zachowaniem ich treści (*content*), a nie struktury. Trzecia odmiana formuły, wywodząca się od Michaela N. Naglera, przeniosła punkt ciężkości z jej rozumienia fenomenologicznego na rozumienie mentalne, związane z przekazem, czyli sposobem wyrażania reprezentacji pojęciowych ukształtowanych przede wszystkim w umyśle nadawcy komunikatu, czyli snującego opowieść. Dyskusję na ten temat można więc podsumować następująco:

1. formuła obrazuje nie tylko mechanizm tworzenia opowieści ustnej, lecz także charakteryzuje proces mentalny dokonujący się w umyśle jej twórcy;

⁸ „[A]n expression regularly used, under the same metrical conditions, to express essential idea” — M. Parry, *The Traditional Epithet in Homer*, [w:] *The Making of Homeric Verse. The Collected Papers of Milman Parry*, A. Parry (ed.), Oxford 1971, s. 13.

⁹ Zob. omówienie J. Russo, *The Formula*, [w:] *A New Companion to Homer*, I. Morris, B. Powell (eds.), Leiden–New York–Köln 1997, s. 245–260.

2. formuła osadza tę opowieść w kontekście tradycji kulturowej oraz „literackiej”, jednocześnie je ilustrując;

3. formuła stanowi potencjalny, a zarazem niezbędny element przekąźnikowy w procesie percepcji opowieści na linii twórca (nadawca) – odbiorca¹⁰.

Powyższe rozważania można uzupełnić wnioskami pochodzącymi z nowszych badań nad twórczością epicką jako twórczością ustną. Oparte bowiem na metodach stosowanych w analizie dyskursu, rzucają nowe światło na zrozumienie istoty stylu oralnego i związanych z nim problemów, zwłaszcza tego, co obecnie nazywa się „dyskursem ustnym”¹¹. Wydaje się, że nie można rozpocząć omówienia zjawiska dyskursu oralnego bez jego uprzedniego zdefiniowania. Dwuwymiarowość tej definicji ustala bowiem podstawowe, badawcze linie odniesienia. Przede wszystkim należy zrezygnować z utożsamiania oralności z prymitywnym okresem ludzkiego bytowania w wymiarze nie tylko biologicznym, społecznym, lecz również intelektualno-artystycznym. Uogólnienia tego rodzaju pojawiały się w pracach badaczy przenikniętych myśleniem kategoriami wziętymi z piśmienności, która odrzuca jakiegokolwiek struktury proste, nazywając je przejawem umysłowego prymitywizmu¹². Chodziłoby raczej o inny, niż związany z umiejętnościami piśmieniowymi człowieka, sposób postrzegania i mówienia o rzeczywistości. Dlatego dyskurs oralny w pierwszym wymiarze sytuuje się między zjawiskami z zakresu psychologii umysłu, gdzie też ustny znaczy tyle, co „niezaplanowany” i „nieorganizowany” w opozycji do tego, co „zaplanowane” czy „zorganizowane” (jak w wypadku dyskursu pisanego). W drugim wymiarze defini-

¹⁰ Zob. A.B. Lord, *Właściwości literatury ustnej*, s. 284; R. Kellog, *Literatura ustna*, s. 243; J.M. Foley, *The Theory of Oral Composition. History and Methodology*, Bloomington, Ind. 1988, s. 19–31; H. Podbielski, *Homer*, s. 127.

¹¹ Rozważania oparte o badania E.J. Bakker, *The Study of Homeric Discourse*, [w:] *A New Companion to Homer*, s. 284–304.

¹² Odsyłamy do badań C. Lévi-Straussa, *Le pensée sauvage*, Paris 1962; w przekładzie polskim: *Myśl nieoswojona*, tłum. A. Zajączkowski, Warszawa 2001.

cyjnym dyskurs oralny to dyskurs mówiony. Oralny odnosi tu do sposobu realizacji tego dyskursu, stając się niejako jego *medium*. W tym wypadku oralność nie oznacza braku pisma czy jego niedoskonełej ewolucyjnie postaci i użycia, lecz reprezentuje inne zastosowanie języka, zastosowanie ustne, różniące się od pisanego, które wchodzi w zakres komunikacji pisanej¹³. To drugie rozumienie pozwala prawidłowo spojrzeć na badania twórczości epickiej jako *sui generis* twórczości oralnej. W świetle powyższego uzasadnione zatem zdaje się badanie epiki Homeryckiej w perspektywie dyskursu mówionego w ogóle.

Dyskurs jako zdarzenie komunikacyjne posiada sam w sobie dwoistą naturę. Z jednej strony obejmuje procesy mentalne, zachodzące w umyśle zarówno nadawcy, jak i odbiorcy komunikatu, z drugiej zaś cały kontekst zdarzenia, jakim się staje. Oznacza to, że nosi również znamiona konkretnych sytuacji społecznych w postaci różnorodnych interakcji werbalnych na poziomie indywidualnym i zbiorowym¹⁴. Na tym tle Wallace Chafe¹⁵ podjął próbę opisu reakcji ludzkiego umysłu podczas werbalizowania myśli i zachodzącą tu współzależność z funkcjonowaniem języka. Badacz doszedł do wniosku, że kluczową rolę w tym łańcuchu odgrywa „świadomość” (*consciousness*)¹⁶. Z jej pomocą każdy człowiek, to jest użytkownik języka, buduje w umyśle pojęciowe reprezentacje wszystkiego,

¹³ Por. E.J. Bakker, *The Study of Homeric Discourse*, s. 287–288.

¹⁴ Zob. rozważania nad definicją dyskursu u T.A. van Dijk: *The Study of Discourse*, [w:] *Discourse as Structure and Process* (Discourse Studies. A Multidisciplinary Introduction, vol. 1), *idem* (ed.), London 1997, s. 1–23.

¹⁵ W. Chafe, *Discourse, Consciousness, and Time. The Flow and Displacement of Conscious Experience in Speech and Writing*, Chicago 1994.

¹⁶ Z braku lepszego odpowiednika angielskiego wyrazu w języku polskim musimy się posłużyć właśnie tego rodzaju przekładem. Świadomość jednak oznacza w tym wypadku nie tylko jej potoczne rozumienie, tj. przytomność (np. w związku z wyrazem *umysł*), lecz ponadto psychiczną predyspozycję człowieka do poznawania samego siebie i otaczającej rzeczywistości. Wedle W. Chafe'a *świadomość* oznacza pewne stany uaktywniania pojęć w procesie komunikacji. Zob. dyskusję w R.S. Tomlin, L. Forrest, M.-M. Pu, M.-H. Kim, *Discourse Semantics*, [w:] *Discourse as Structure...*, s. 79–80.

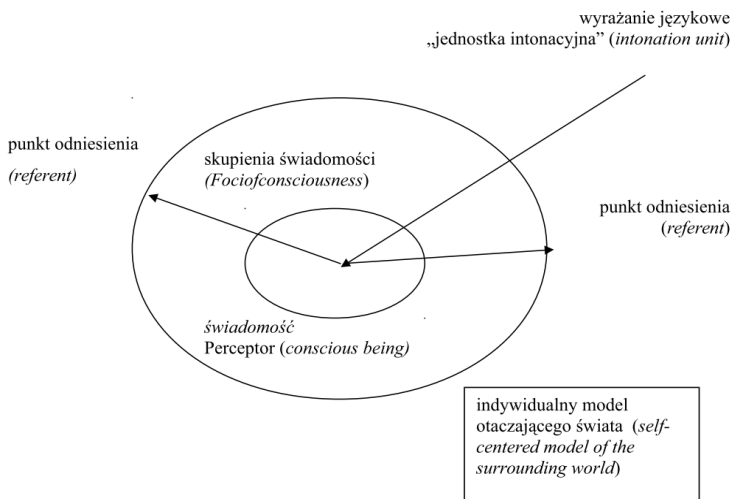
o czym w danym momencie myśli, na co patrzy, czego dotyka, czego słucha etc. Takie reprezentacje Chafe nazwał „skupieniami świadomości” (*foci of consciousness*), które z kolei na poziomie wyrażania językowego przybierają postać „jednostek intonacyjnych” (*intonation units*)¹⁷. Wpisując się w zakres badań Chafe’a, Egbert J. Bakker podaje przykłady zarejestrowanych cztero- lub pięcioelementowych sekwencji wyrazowych potocznej wypowiedzi w języku angielskim, które uwarunkowane prozodycznie, mogą być przedzielone pauzą. Sekwencje te stanowią ilustrację „jednostek intonacyjnych” konkretnego dyskursu mówionego¹⁸. Z punktu widzenia stylistyki pisanej reprezentacja tekstologiczna tego przekazu nie wydaje się imponująca. Brak w niej bowiem figur oraz innych wyszukanych środków stylistycznych. Nie o to jednak chodzi, bowiem dyskurs ten, w odróżnieniu od syntagmy stosowanej w piśmie, odzwierciedla raczej proces mentalny dokonujący się w umyśle mówiącego, czyli nadawcy. Nie daje zatem szczegółowego i stylistycznie dopracowanego obrazu tak zwanych *referentów*, czyli przedmiotów, do których odnosi się zarówno mówiący, jak również odbiorca komunikatu¹⁹.

¹⁷ Powołanie się na niektóre wyniki badań Bakкера i Chafe’a znajdujemy także w opracowaniu H. Podbielskiego, *Homer*, s. 127–129. Wydaje się jednak, że zastosowany tam przekład terminów anglojęzycznych z racji ich semantycznego uogólnienia, np. oddanie wyrazów *foci of consciousness* przez „elementy świadomości”, nie do końca eksponuje rzeczywisty obraz odniesień, kryjący się w użytych przez Chafe’a terminach.

¹⁸ E.J. Bakker, *The Study of Homeric Discourse*, s. 290:

- a. Like óne day I was just
- b. ...I was ...uh càrrying my garbage,
- c. to the garbage dùmp.
- d. ...And this gù y came by on a mótorcycle.
- e. And thèn he went bàck in the óther dirèction,
- f. and wènt back in the óther dirèction,
- g. ...I was still càrrying my gárbage; itd.

¹⁹ Referenci, czyli przedmioty odniesień nadawcy i odbiorcy, częstokroć lokalizują się w miejscu zarezerwowanym dla dopełnienia bliższego w stosunku do orzeczenia zdania w syntaksie *dyskursu pisanego*.

Graf relacji kognitywno-językowych wg Chafe'a²⁰

Spójnik „and”, często używany w tego rodzaju wypowiedzi, nie ma za zadanie jedynie ustawiać obok siebie w stosunku równorzędności kolejnych zdań składowych, lecz sugeruje raczej, że mówiący stara się utrzymać myślową ciągłość pomiędzy zdaniem, powodując przez to wrażenie płynącego potoku elementów wypowiedzi. Tę zasadę nazywa Bakker zasadą kontynuacji. Ukazuje jej działanie, aplikując wyniki powyższych obserwacji do języka Homera. Bakker poddaje analizie fragmenty *Iliady*, jak na przykład wersy IV 457–462²¹. W kolejnych jednostkach intonacyjnych dostrzega nie tylko proces stopniowego rozwoju zdań, choć, jak się okazuje, nie zawsze wedle pisanej poprawności syntaktycznej, ale przede wszystkim warstwę funkcjonowania świadomości mówiącego, ukrytą pod zwerbalizowanymi pojęciami²². Mechanizmem scalającym ko-

²⁰ Graf wykonała autorka niniejszego opracowania.

²¹ Zob. E.J. Bakker, *Poetry in Speech. Orality and Homeric Discourse*, Ithaca, N.Y.–London 1997, s. 50–51.

²² *Ibidem*.

lejne elementy, nadającym wypowiedzi efekt koherentnego wywodu, jest wyszczególnienie już na samym początku pojęć, wokół których organizuje się następnie dalszy jej ciąg. Pojęcia te, którymi są „gniew” (μῆνις) i „śpiew” (ἀείδειν) w inwokacji *Iliady* (I 1) lub imiona bohaterów homeryckich z passusu pieśni IV stanowią niejako „pokaz wstępny” (*preview*) poruszanej treści. Kolejne jednostki intonacyjne są semantycznym rozwinięciem – kontynuacją tych nadrzędnych pojęć. Podobnie dzieje się także w innych passusach *Iliady*, na przykład w wersach pieśni I 57–59, gdzie poprawność syntaktyczna, to jest pisemna odpowiedniość czy współzależność zdań nadrzędnych i podporządkowanych, zostaje zarzucona na rzecz ukazania ruchu, czyli przechodzenia od jednej myśli do drugiej. W tym wypadku partykuła deiktyczna δέ, tradycyjnie odgrywająca rolę czynnika wprowadzającego zdanie główne z odcieniem przeciwstawienia, funkcjonuje w sposób zbliżony do angielskiego „and”²³.

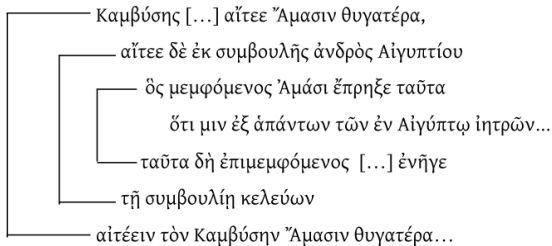
* * *

Idąc po linii badań dokonywanych przez kognitywistów, można również przyjrzeć się tekstowi Herodota, biorąc pod uwagę zwłaszcza technikę, z jaką nadawca tekstu – umownie nazwijmy go prozatorskim – ukierunkowuje odbiorcę na pełne jego

²³ Drugą zasadą organizującą dyskurs Homera w mikro-poziomie, tj. na płaszczyźnie ukształtowania zdań, jest zasada *addytywności*, czyli dodawania. Powracając do wybranego wstępu *Iliady* (I 1–6), Bakker pokazuje niejako „techniczne środki” tworzenia coraz bardziej kompletnego znaczeniowo obrazu wybranych pojęć („gniewu” i „śpiewu”) z kolejno dodawanych elementów dyskursu. Takim środkiem staje się apozycja. Jako niejednokrotnie bardzo rozbudowane dopowiedzenie wyraźnie oddaje semantyczny związek nie tylko z nadrzędnikiem nominalnym, lecz także werbalnym. Bakker powołuje się na ustalenia A. Meilleta, który zaobserwował skłonność słów pochodzących z języków indoeuropejskich do stawiania w roli jak gdyby „cząstek niedokończonych”, co wynika z ich autonomicznego charakteru, mogących być nośnikiem szerzej rozbudowanej treści w postaci zdań eliptycznych (jakby niedopowiedzianych w pisemnej transkrypcji wypowiedzi). Zob. E.J. Bakker, *The Study of Homeric Discourse*, s. 293–294.

zrozumienie. Posłuży nam do tego celu właśnie analiza niektórych passusów dzieła, w których obecny jest ten strukturalny element narracji, jakim jest kompozycja pierścieniowa. Należy także najpierw zaznaczyć, że na ten wyłącznie temat powstała w 1971 roku szczególna praca Ingrid Beck zatytułowana *Die Ringkomposition bei Herodot und ihre Bedeutung für die Beweistechnik* (Hildesheim), w której autorka pokazuje znaczenie tego elementu dla sposobu dowodzenia przeprowadzanego przez historyka — zwłaszcza w miejscach *Dziejów* dotyczących geografii, etnografii oraz postaci historycznych²⁴. Opuszczając zaś pewne przykłady, które szczegółowej analizie poddaje także Beck²⁵, lecz jedynie w stosunku do „logiki” myślenia racjonalistycznego u Herodota, przyjrzyjmy się dwóm wziętym z księgi III oraz VIII *Dziejów* jako ilustracji kognitywnego oddziaływania opowiadanych przez Herodota ustępów, nadających się do ustnej proklamacji przed publicznością.

Weźmy zatem na początek passus z księgi III *Dziejów*, z rozdziału 1, 1–2. Jest w nim prosty przykład kompozycji pierścieniowej o następującym układzie:



²⁴ I. Beck umieszcza kompozycję pierścieniową w ramach dowodzenia, które dzieli następująco: „1. Beweise, die nur indirekt in der Angabe der Ursache, der Folge oder einer Ergänzung enthalten sind. 2 a. Beweise, die durch Augenschein, Zeugen oder Erfahrung gegebene Tatsachen in unmittelbare Beziehung zur Behauptung setzen. 2 b. Beweise, die diese Beziehung zur Behauptung durch kompliziertere Gedankengänge herstellen. 3. Begründungen, die sich subjektiv auf Wünsche oder Pläne, also nicht auf bereits Geschehenes richten”. I. Beck, *Die Ringkomposition bei Herodot...*, s. 40.

²⁵ Zob. *Ibidem*, s. 42–43.

W tym krótkim opowiadaniu na temat początkowych planów Kambizesa, aby podbić władztwo Amazysa, króla Egiptu, daje się zauważyć, w jaki sposób nadawca (czyli Herodot wygłaszający swój tekst) nakierowuje słuchaczy na zrozumienie fragmentu wypowiedzi. Nakładając na tekst grecki matrycę lub też schemat opowiadania, który wypracował na podstawie badań empirycznych William Labov, socjolingwista amerykański, dostrzegamy zbieżności, które mogą nam wyjaśnić zasadę funkcjonowania dyskursu mówionego zwłaszcza w kwestii oddziaływania na percepcję odbiorców. Labov dowiódł bowiem w swoich badaniach, że istnieje pewien uniwersalny schemat opowiadania na temat indywidualnych doświadczeń rozmówców biorących udział w konwersacji, według którego opowiadają oni o zdarzeniach z własnego życia lub podają relację z cudzego doświadczenia, a więc z doświadczenia innych osób²⁶. Schemat ten został ujęty w formie punktów, które nazywają poszczególne etapy prowadzenia opowieści. Punkty te posiadają oprócz walorów informacyjnych, niosących konkretne dane na temat tego, w jakim momencie opowieści nadawca się znajduje, również funkcje kognitywne, umożliwiające prześledzenie procesu recepcji na poziomie odbiorcy/słuchacza opowiadania. I tak: punkt pierwszy, Abstrakt, informuje w skrócie, o czym będzie opowieść, stanowi jakby wprowadzenie do treści przedstawianych zdarzeń; punkt drugi, Orientacja, mówi o częściach składowych opowieści, a mianowicie pomaga zlokalizować osoby, miejsca oraz wspomniane sytuacje; punkt trzeci, Skomplikowanie akcji, które stanowi centralną kategorię narracyjną, informuje o zasadniczej części opowiadania, a więc o najważniejszych wydarzeniach; następny punkt o nazwie Rozwiązanie rekapitułuje dotychczasową opowieść w jej kluczo-

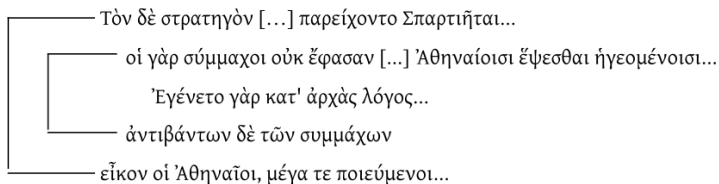
²⁶ Zob. monografię W. Labova, *Language in the Inner City. Studies in the Black English Vernacular*, Philadelphia 1972, a także: W. Labov, *Some Principles of Linguistic Methodology*, „Language in Society” 1 (1972), s. 97–120; W. Labov, Ch. Linde, *Spatial Networks as a Site for the Study of Language and Thought*, „Language” 51 (1975), s. 924–939.

wych wypadkach, aby wprowadzić do części ewaluującej opowieść, o tej samej zresztą nazwie; ostatnim punktem w schemacie Labova jest Koda, a zatem moment zakończenia narracji, powrotu myślowego do tego miejsca, z którego słuchacz wszedł w opowieść, niczym klamra tematyczna zamykający całą opowieść.

W krótkim fragmencie z księgi III *Dziejów* widzimy wyraźnie części składowe opisane przez Labova, układające się w następującej kolejności: w pierwszym zdaniu mamy zawartą ogólną informację na temat chęci Kambizesa podjęcia wyprawy wojennej przeciw Amazysowi, co stanowiłoby jednocześnie wprowadzenie do przewodniego tematu tego logosu, zaraz potem następuje Orientacja, w której występują osoby zaangażowane w główne wydarzenia skomponowanego na zasadzie pierścienia epizodu, a więc: Kambizes, córka Amazysa oraz sługa Egipcjanin. Dalej akcja obejmuje wahanie Amazysa oraz jego podstęp z podmianieniem dziewczyny podającej się za jego córkę, a następnie intrygę, która wychodzi na jaw za sprawą oszustki. Rozwiązanie akcji następuje w ostatnich słowach opisanych zdarzeń, a w dalszej kolejności mówiący stwierdza, że ten właśnie zdemaskowany podstęp króla egipskiego stał się najważniejszą przyczyną najazdu zagniewanego Kambizesa na Egipt. Koda, czyli podsumowanie zawiera zdanie zamykające pierścień (III 2, 1): „Egipcjanie zaś sobie przywłaszczają Kambizesa, twierdząc, że urodził się on z tej właśnie córki Apriasa: bo Cyrus był tym, który starał się o córkę Amazysa, a nie Kambizes”²⁷.

W drugim przykładzie kompozycji pierścieniowej z księgi VIII 2, 2–3,1 o schemacie:

²⁷ Wszystkie ustępy z *Dziejów* Herodota w przekładzie S. Hammera: Herodot, *Dzieje*, Warszawa 1956.



mamy do czynienia z podobnym przypadkiem kształtowania opowieści według reguł opowiadania o doświadczeniu własnym lub z „drugiej ręki”, w którym zostają zachowane w zasadzie wszystkie punkty schematu Labova. W tym miejscu *Dziejów* dopiero co usłyszeliśmy o bitwie pod Termopilami, której opis postawił umowną cezurę pomiędzy księgami VII i VIII, aby następnie przenieść słuchaczy pod Artemizjon w celu prześledzenia poczynañ Greków pod dowództwem Spartiaty – Eurybidesa. Narrator przedstawia zatem krótki katalog wojsk przybyłych na tę bitwę morską, rekapitulując passus w zdaniu: „To więc byli ci, którzy wyruszyli pod Artemizjon” (VIII 2, 1). Katalog ten można by uznać za Abstrakt, który tworzy tło dla dalszych zdarzeń. Osoby i miejsce zdarzeń poznajemy za chwilę, gdy narrator informuje o wyborze wodza oraz głosujących (pierwsze zdanie pierścienia). W kilku słowach dowiadujemy się o perypetii Ateńczyków, którzy musieli zbyć przywództwo na rzecz Spartan, w czym można by upatrywać zwięzłego Skomplikowania akcji, a sama akcja rozwiązuje się wraz z odstępniem Ateńczyków od roszczeń. Podsumowanie zawiera zdanie zamykające pierścień: „...Ateńczycy [...] zrozumieli, że ona [sc. Helada] zginie, jeśli wyniknie spór o naczelne dowództwo” (VIII 3, 2).

Wydaje się, że analizowane passusy wykazują schemat kognitywny opowiadania o doświadczeniu własnym lub „z drugiej ręki”, realizując także wymogi formy językowej przypisywanej tego rodzaju opowiadaniom, a więc narracji charakteryzującej się użyciem czasowników w czasie przeszłym, wyrażen czasowych lub form dotyczących sposobu wykonywania czynności

albo też odnoszących się do miejsca. Nie jest moim zadaniem rozstrzygnięcie w tym krótkim artykule, czy Herodot mówi o doświadczeniu własnym, którego nie mógł przecież posiadać i przekazywać, zwłaszcza w ustępach o bitwach Greków z barbarzyńcami, w którym to okresie był jeszcze małym dzieckiem, czy też przekazuje relacje świadków minionych dawno zdarzeń. W innych miejscach *Dziejów* mogło istotnie tak być, że jego własne metody badania, takie jak autopsja oraz wywiad, grały rolę kluczową w nabywaniu wiedzy oraz kształtowaniu własnego punktu widzenia odnośnie do helleńskiej *versus* barbarzyńskiej historii. W innych artykułach²⁸ dowodzę, że ten należący do tak zwanej „narracji naturalnej” schemat realizuje się także w całej rozciągłości w logosach „niehistorycznych”²⁹, kojarzonych z jońską nowelą, czyli tradycją ustną, z którą Herodot miał na pewno do czynienia podczas prac nad swoim dziełem. Znamienne jest to, że w ustępach dotyczących wypadków historycznych Herodot stosuje taką samą technikę opowiadania, jak w miejscach bardziej „sensacyjnych”, które ze względu na swą treść mogły intrygować helleńską publiczność, jak na przykład te z księgi I o Krezusie, Astiagesie i innych władcach przybranych raczej w szatę mitu niż prawdy historycznej. Księga III oraz VIII dotyczą miejsc istotnych dla całości *Dziejów* w wymiarze kompozycyjnym. W pierwszym

²⁸ Zob. I. Wiezel, *Herodotus' Histories as Natural Narrative. Croesus' logos* I.6-92, „Amsterdam International Electronic Journal for Cultural Narratology”, No.6, Autumn2010/Autumn2011; <http://cf.hum.uva.nl/narratology/index.html>; *Performance a gatunki narracyjne w Grecji okresu archaicznego i klasycznego*, [w:] *Epika antyczna i jej kontynuacje*. Wybór, A. Witczak (red.), Gdańsk 2014 (w druku).

²⁹ O narracji naturalnej można przeczytać w: W. Labov, J. Waletzky, *Narrative Analysis. Oral Versions of Personal Experience*, [w:] *Essays on Verbal and Visual Arts*, J. Helm (ed.), Seattle 1967, s. 12-44; oraz w pracach M. Fludernik: *Towards a Natural Narratology*, London-New York 1996; *An Introduction to Narratology*, London-New York 2010; *Conversational Narration – Oral Narration*, Paragraph 10, [w:] *the living handbook of narratology*, P. Hühn et al. (eds.), Hamburg: Hamburg University Press. URL=hup.sub.uni.hamburg.de/1hn/index.php?title=ConversationalNarration/OralNarration&oldid=738

z omówionych *passusów* zostaje włączony w akcję Kambizes, potomek Cyrusa, przedłużający linię perską, w drugim zaś narrator dobitniej i wyraźniej podprowadza odbiorcę w kierunku wielkiego finału wygranej Greków nad perską flotą, mającego miejsce w księdze VIII, w rozdziałach 84–96. Wykorzystanie przez Herodota techniki kompozycji pierścieniowej, która jest w „Dziejach” zabiegiem niezwykle częstym, a przy tym wpisuje się w kognitywny schemat relacji ‘nadawca – komunikat – odbiorca’, pokazuje, że tekst ten istotnie był zaplanowany w większych partiach do proklamacji przed publicznością.

Nowsze metody badań, które proponują obecnie takie dyscypliny, jak kognitywistyka oparta na wynikach psychologii poznawczej, antropologia kulturowa czy badania nad narracją *sensu largo*, można z powodzeniem stosować również do tekstów, co do których nieraz odczuwamy pokusę, aby je odłóżć do lamusa historii i nauki. Osiągany jednak postęp powinien być zachętą w kierunku ciągłego powracania do bogactwa kultur antycznych, które stanowią podstawę myślenia oraz systemu wartości współczesnych cywilizacji, zwłaszcza naszej – europejskiej.

Ring Composition in the Works of Herodotus Against the Background of the Orality of Earlier Greek Literature – a Cognitive Framework

Summary

The article focuses on the *ring composition* in the Herodotean *Histories*, which could be viewed in terms of a cognitive schema present in the Labovian model of *natural narrative*. There are parts of the *Histories*, e.g. VIII 2, 2–3, 1 or III 1, 1–2, which clearly illustrate the proposed interpretation. These could be analyzed then as an organized system of categories which help the receiver to better understand the text which is orally proclaimed by the storyteller. This in turn may prove that the *ring composition* pattern in the *Histories* may have been provided by Herodotus the *logios* for the aural communication

in front of the audience in archaic Greek gatherings such as poetic contests in which Herodotus could have played a significant role, as it is testified in ancient testimonies. All these are elaborated against the background of the so-called *oral style* of archaic Greek writing, especially the Homeric epic.

Damian Pierzak
Uniwersytet Śląski

SŁOWA, KTÓRYCH CYCERON NIE WYGŁOSIŁ W MOWIE *PRO MILONE*

Gdy słyszymy o „słowach skrzydlatych” bądź „oralności” w naszej świadomości rysuje się raczej małoazjatycki dwór jakiegoś możnowładcy, który gości wędrującego aoidę, niż zgiełk rzymskiego forum. Wydaje się jednak, że zważywszy na przepłatające się w starożytności zagadnienia teorii i praktyki retorycznej¹, nieoficjalnym niejako, dodatkowym *officium oratoris* można by, obok *memoria* czy *pronuntiatio*, nazwać *editio*. Wydawanie mów w formie pisemnej było bowiem zwyczajowym procederem Cyserona, który pragnął nie tylko podnieść rangę własnej *auctoritas* poprzez autoprezentację, ale także przedstawić młodym adeptom odpowiednie próbki retoryczne jako

¹ Zob. np. Cic. *De or.* I 32 (146); Quint. *Inst.* V 10, 120; M. Gagarin, *Background and Origins. Oratory and Rhetoric before the Sophists*, [w:] *A Companion to Greek Rhetoric*, I. Worthington (ed.), Malden–Oxford–Carlton, s. 32–34. Podobnie zasady „wysłowienia” (*elocutio*) ustalały się na podstawie *usus* (*resp. consuetudo*, gr. *χρεία, συνήθεια*). Por. F. Solmsen, *Demetrius Περὶ ἑρμηνείας und sein peripatetisches Quellenmaterial*, [w:] *Rhetorika. Schriften zur aristotelischen und hellenistischen Rhetorik*, R. Stark (hrsg.), Hildesheim 1968 (= „Hermes” 66 [1931]), s. 290 (246); zob. także Quint. *Inst.* XII 10 49–57. Wszystkie tłumaczenia z języka greckiego i łacińskiego, o ile nie zaznaczono inaczej, podaję w przekładzie własnym.

exempla. Celem niniejszego artykułu jest wskazanie na przykładzie mowy *Pro Milone*, jakimi kryteriami można się kierować w badaniach nad relacją pomiędzy opublikowanym tekstem a jego rzeczywistości wygłoszonym odpowiednikiem. Należy tu oczywiście zastrzec, że powyższy tytuł jest umowny – nie mamy przecież zamiaru szukać *konkretnych* słów – na to nie pozwala nam obawa przed arbitralnością, jaka musiałaby towarzyszyć wszelkim rozważaniom o naturze stylistycznej. Żywą dyskusję na temat relacji mów faktycznie wygłoszonych wobec opublikowanych przez Cyncerona wywołała wydana przed niespełna stu laty książka Julesa Humberta *Les plaidoyers écrits et les plaidoiries réelles de Cicéron* (Paris 1925), która stała się w tym zakresie podstawowym opracowaniem na kolejne pół wieku, do dziś pozostając głównym punktem odniesienia. Argumentacja autora opiera się przede wszystkim na tym, że w ogólnym zarysie mowy opublikowane zgadzają się z zasadami budowanymi przez teorię retoryczną, bazującą na podręcznikach greckich. Rzymskie realia społeczno-polityczne oraz prawne odbiegały jednak w znacznej mierze od helleńskich, zwłaszcza jeśli idzie o przesłuchania świadków czy występowanie w roli „profesjonalnego obrońcy” bądź „oskarżyciela”. Ponadto, w jego mniemaniu, wystąpienia faktyczne powinny zawierać przede wszystkim silnie rozbudowane argumenty *ad rem*. Wyraźną polemikę z tymi ustaleniami podjął dopiero Wilfried Stroh (*Taxis und Taktik. Die advokatische Dispositionskunst in Ciceros Gerichtsreden*, Stuttgart 1975), który zresztą udowodnił niedawno, że gdyby odrzucić to, co teoretycznie odbiega od sprawy w mowie *De domo sua*, należałoby usunąć około połowy posiadanego przez nas tekstu². Podobnie, jak do-

² Zob. W. Stroh, *De Domo Sua. Legal Problem and Structure*, [w:] *Cicero the Advocate*, J. Powell, J. Paterson (eds.), Oxford 2004, s. 313–370; por. C.J. Classen, *Recht – Rhetorik – Politik. Untersuchungen zu Ciceros rhetorischer Strategie*, Darmstadt 1985, s. 226, 233, przyp. 60; A. Lintott, *Cicero as Evidence. A Historian’s Companion*, Oxford–New York 2008, s. 15. Zob. także W. Kroll, *Ciceros Rede für Plancius*, „Rheinisches Museum für Philologie” 86 (1937), s. 136–137, który akceptował większość założeń Humberta.

wiódł Michael von Albrecht w odniesieniu do tak zwanej części epideiktycznej *Pro Archia poeta, argumentatio extra causam* jest tylko pozornie niezwiązana z materią dowodzenia³.

Jest rzeczą oczywistą, że w zależności od okoliczności wygłoszenia oraz dyspozycji samego mówcy, *oratio habita* różniła się w jakimś stopniu od późniejszej *oratio scripta*. Jako klasyczny przykład takiej mowy podaje się często *Pro Milone*, choć w istocie stanowi ona już na tym gruncie raczej *locus communis*, niż tekst wystarczająco solidnie przebadany. W ramach uzasadnienia podawane są bowiem przede wszystkim dwa fakty. Mowa została wygłoszona w warunkach, gdy protestujący tłum domagał się linczu na oskarżonym oraz gdy z tego powodu miejsce obrad otoczone zostało przez żołnierzy Pompejusza⁴. Dzisiaj jednak uznaje się już świadectwa Plutarcha i Kasjusza Diona, wrogię Arpinacie⁵, za niewystarczające, aby przypuszczać, że zatrwożony mówca wygłosił zaledwie kilka zdań i z ulgą opuścił *rostra*⁶. Ponadto uznaje się, że skoro

³ Zob. M. von Albrecht, *Das Prooemium von Ciceros Rede Pro Archia poeta und das Problem der Zweckmäßigkeit der argumentatio extra causam*, „Gymnasium” 76 (1969), s. 419–429 = *idem*, *Digressio versus Prooemium. The Pro Archia: The Relevance of an Excursus*, [w:] *Cicero's Style. A Synopsis*, Leiden–Boston 2003, s. 198–205.

⁴ Zob. np. Cic. *Att.* IX 7b, 2; *Fam.* II 10, 10; Quint. *Inst.* II 20, 8, IV 1, 20, IV 3 16–17.; schol. Bob. p. 61 Hildebrandt = 112 Stangl. Por. Cic. *Opt. gen.* 4 (10): „Sed si eodem modo putant exercitu in foro et in omnibus templis, quae circum forum sunt, conlocato dici pro Milone decuisse, ut si de re privata ad unum iudicem diceremus, vim eloquentiae sua facultate, non rei natura metiuntur”; K. Kumaniecki, *Cynceron i jego współczesni*, Warszawa 1989², s. 343–344.

⁵ Zob. T. Zieliński, *Cicero im Wandel der Jahrhunderte*, Leipzig–Berlin 1908², s. 17–18; F. Millar, *A Study of Cassius Dio*, Oxford 1964, s. 46–55; M. Winterbottom, *Cicero and the Silver Age*, [w:] *Éloquence et rhétorique chez Cicéron*, W. Ludwig (ed.), Vandœuvres–Genève 1982, s. 238–239, przyp. 6. Por. B. Simons, *Cassius Dio und die römische Republik*, Berlin–New York 2009, *passim*.

⁶ Zob. Cass. Dio XL 54 oraz Plut. Cic. 35, 2–3 wraz z B.A. Marshall, *Excepta Oratio, the Other Pro Milone and the Question of Shorthand*, „Latomus” 46 (1987), s. 730, 736; por. J.N. Settle, *The Publication of Cicero's Orations*, (diss.) Univ. of North Carolina 1962, s. 237–260. Zob. także Quint. *Inst.* XII 10, 49–57 oraz Plin. *Ep.* I 20, 7–9; J. Humbert, *Les plaidoyers écrits et les plaidoiries réelles de Cicéron*, Paris 1925, s. 5; H. Gotoff, *Oratory. The Art of Illusion*, „Ha-

Cyceron przegrał sprawę, to niemożliwe jest, aby wystąpienie jego było tak dobre, jak to, które zachowało się w *corpus orationum*⁷. Poniżej postaramy się spojrzeć raz jeszcze na wspomniane tu kwestie oraz na podstawie obserwacji wewnętrztekstowych zaproponować takie miejsca, które z dużą dozą prawdopodobieństwa nie zostały wygłoszone. Jak dotąd, o ile mi wiadomo, próbowano na podstawie analizy mowy w kontekście ewolucji myśli filozoficznej Arpinaty dowieść jedynie, że w wersji wygłoszonej nie znajdowały się argumenty odpowiadające stoickiemu podejściu do tyranii⁸. J. Humbert uważa, że cała *compensatio extra causam* została dodana w momencie redakcji. Swoje przekonanie opiera na następującym zdaniu z Askoniusza Pediana (p. 41 Clark): „...Cicero apprehendit et contra Clodium Miloni fecisse insidias disputavit, eoque tota oratio eius spectavit” („Cyceron podjął [ten wątek], uznając, że było wręcz odwrotnie – to Klodiusz zaatakował Milona z ukrycia i na tym oparł całą swoją mowę”). Uczeni jednak już dowiedli, że poboczna niejako argumentacja, choć nie wnosi dowodów na poparcie głównej ścieżki obranej przez obrońcę bądź oskarżyciela, może w istotny sposób zwiększyć lub pomniejszyć wiarygodność osób uczestniczących w procesie⁹. W momencie, gdy sama sprawa jest na przegranej pozycji, należy

rvard Studies in Classical Philology” 95 (1993), s. 292, przyp. 9; A.M. Riggsby, *Pliny on Cicero and Oratory. Self-Fashioning in the Public Eye*, „American Journal of Philology” 116 (1995), s. 129; T. Aleksandrowicz, *Elita władzy a oratorstwo w schyłkowym okresie Rzeczypospolitej Rzymskiej*, Katowice 1996, s. 88 (wraz z przyp. 71), 98; R.G. Lewis (ed.), *Asconius, Commentaries on Speeches of Cicero*, rev. by J. Harries et al., Oxford 2006, s. XVII. Stan badań i literaturę sekundarną na ten temat podaje J.M. May, *Ciceronian Oratory in Context*, [w:] *Brill’s Companion to Cicero. Oratory and Rhetoric*, idem (ed.), Leiden–Boston–Köln 2002, s. 49–50, przyp. 2.

⁷ Zob. K. Kumaniecki, *Cyceron...*, s. 344: „O ile mowa wygłoszona była słaba, o tyle mowa, którą później Cyceron opublikował i która się do dziś zachowała, stanowi szczyt kunsztu oratorskiego”.

⁸ Por. niżej przyp. 20 oraz M.E. Clark, J.E. Ruebel, *Philosophy and Rhetoric in Cicero’s Pro Milone*, „Rheinisches Museum für Philologie” 128 (1985), *passim* (zwł. s. 57–65, 70–71).

⁹ Por. wyżej przyp. 2 oraz 3.

odwołać się do treści luźno z nią związanych¹⁰. Nie ma wielkiej wagi także przytoczony przez francuskiego badacza tekst jednego z *Listów do Attyka* (I 13, 5), w którym czytamy: „in illam orationem Metellianam addidi quaedam”. Nie świadczy on bowiem o zmianach znaczących oraz obszernych, o ile *quaedam* możemy tu rozumieć jako odpowiednik polskiego „co nieco”¹¹. Biorąc zatem pod uwagę to, że trudno jest sprecyzować zakres *argumentatio extra causam* zarówno pod względem objętości, jak i treści, należy skupić się na jakimś innym kryterium wewnętrznym. Z opisu Kasjusza Diona¹² dowiadujemy się między innymi, że Tytus Anniusz Milo po otrzymaniu pisemnej wersji mowy w sposób ironiczny zauważył, że gdyby rzeczywiście coś takiego jego obrońca wygłosił, to nie miałby teraz okazji kosztować wyśmienitej barweny w Marsylii. Tam właśnie musiał się udać na wygnanie oskarżony, który niegdyś brał czynny udział w powrocie Marka Tuliusza do ojczyzny. Nie ulega wątpliwości, że *oratio Miloniana* w takich okolicznościach, w formie pisemnej, służyć miała w dużej mierze jako *consolatio* kierowana do pocziwego druha, który przyczynił się do cyncerońskiego *reditus*, teraz sam podzielił jego los¹³.

¹⁰ Por. np. A.R. Dyck, *Evidence and Rhetoric in Cicero's Pro Roscio Amerino. The Case against Sex. Roscius*, „Classical Quarterly” 53 (2003), s. 239; I. Oppermann, *Zur Funktion historischer Beispiele in Ciceros Briefen*, München–Leipzig 2000, s. 9: „Der Analogieschluss muss dabei fehlende Beweise oder Zeugenaussage ersetzen”.

¹¹ Por. *OLD*, s.v. *quidam* 4.

¹² Zob. Cass. Dio XL 54, 3: ὁ Μίλων τῶ λόγῳ πεμφθέντι οἱ ὑπ' αὐτοῦ ἐντυχῶν [...] ἀντεπέστειλε λέγων ὅτι ἐν τύχῃ αὐτῷ ἐγένετο τὸ μὴ ταῦθ' οὕτω καὶ ἐν τῷ δικαστηρίῳ λεχθῆναι· οὐ γὰρ ἂν τοιαύτας ἐν τῇ Μασσαλίᾳ [...] τρίγλας ἐσθίειν, εἴπερ τι τοιοῦτον ἀπελελόγητο („Milon zetknąwszy się z wysłaną mu przez niego [sc. Cyncerona] mową, odpowiedział w liście, że na jego [sc. Milona] szczęście w ten sam sposób nie przemawiał w sądzie; nie kosztowałby bowiem w Marsylii takich barwen, gdyby coś podobnego zostało wygłoszone”). Por. Plut. *Cic.* 35, 5; B.A. Marshall, *Excepta Oratio...*, s. 131; J.S. Ruebel, *The Trial of Milo in 52 B.C.: A Chronological Study*, „Transactions of the American Philological Association” 109 (1979), s. 245, przyp. 31; G. P. Kelly, *A History of Exile in the Roman Republic*, New York 2006, s. 126.

¹³ Por. M.E. Clark, J.E. Ruebel, *Philosophy and Rhetoric...*, s. 72: „In part, at least, the revised speech was intended for Milo himself, as a *consolatio*:

Takie kryterium wydaje się solidne przy założeniu, że z zasady wszystkie argumenty, nawet te drobne, nawet te *extra causam*, mają w wystąpieniu publicznym jakiś konkretny cel. Zdaje się, że elementy konsolacyjne nie tylko nie wpisywałyby się w obraną przez Arpinatę strategię retoryczną, ale wręcz dowodziłyby w jakimś stopniu zasadności owego *praeiudicium senatus* wobec oskarżonego¹⁴.

Choć żaden z antycznych komentatorów, o ile mi wiadomo, nie mówi wprost o takiej intencji mówcy, to jednak jej oblicze zdaje się odsłaniać sam tekst mowy. W pierwszej niejako części *peroratio* (34 [92]–36 [100]), gdzie przywołane zostają prywatne rozmowy pozwanego i obrońcy w ramach retorycznej *prosōpopoiia*, w punkcie kulminacyjnym padają następujące słowa w mowie zależnej, które należy przypisać samemu Milonowi (35 [97]): „Sed tamen ex omnibus praemiis virtutis, si esset habenda ratio praemiorum, amplissimum esse praemium gloriam; esse hanc unam quae brevitate vitae posteritatis memoria consolaretur, quae efficeret ut absentes adesse mus, mortui viveremus; hanc denique esse cuius gradibus etiam in caelum homines viderentur ascendere” („Gdyby jednak należało sporządzić ranking wszystkich nagród za dzielność, najlepszą z nich byłaby chwała; ona jedna, zachowując [nas] w pamięci potomnych, przynosi pocieszenie w krótkości życia i sprawia, że jesteśmy obecni, choć nas nie ma; żyjemy, choć jesteśmy martwi; wreszcie to jakby po jej stopniach ludzie zdają się wkraczać nawet do nieba”)¹⁵. W dwóch następnych akapitach różne warianty rdzenia semantycznego „konsolacji” poja-

represented as a Stoic hero, Milo should be consoled by his altruistic self-sacrifice on behalf of the Republic...” Uczeni sugerują to jedynie w ostatnim akapicie obszernego artykułu, nie rozwijając myśli dalej.

¹⁴ Por. Quint. *Inst.* IV 2, 25. G.P. Kelly, *A History of Exile...*, s. 126–127, uważa, że *Pro Milone* w wersji opublikowanej mogła służyć jako narzędzie propagandy politycznej, mającej na celu przywrócenie Tytusa Anniusza z wygnania.

¹⁵ Por. np. Cic. *Dom.* 28 (75), *N.D.* II 24 (62).

wią się jeszcze dwukrotnie. Nie należy oczywiście traktować całej omawianej tu partii tekstu jako rewizji, ponieważ sama w sobie służy zgoła innym celom, mianowicie podkreśleniu silnej relacji pomiędzy patronem i jego klientem. Innymi słowy, Cyceron identyfikuje się w pełni z czynami Milona i ponadto chce, aby sędziowie odczytywali je przez pryzmat jego własnej *pietas*¹⁶. Warto więc przyrzeć się innym częściom zachowanej mowy *Pro Milone* pod takim właśnie kątem.

Po pożarze kurii, który wywołał wśród ludu jeszcze większe zgorzienie, jak czytamy u Askoniusza, niż śmierć Klodiusza, Tytus Anniusz zdecydował się wrócić z dobrowolnego wygnania¹⁷. Niektórzy porównywali go wówczas do Katyliny, twierdząc najpierw, że uszedł z Rzymu, aby gromadzić wojska poza miastem, a dalej, że zgraje bojowników stacjonując w jego domu oraz że można ich spotkać niemal w każdym zakamarku. Mówca odnosi się do tych pomówień w ostatniej części *argumentatio*, mówiąc najpierw o spisku sprzed dziesięciu laty, a następnie o tym rzekomo przygotowywanym przez oskarżonego. Obie narracje oddziela następującą wypowiedź (24 [64]): „Quid? quae postea sunt in eum congesta, quae quamvis etiam medicrium delictorum conscientiam perculissent, ut sustinuit, di

¹⁶ Zob. np. C. Neumeister, *Grundsätze der forensischen Rhetorik; gezeigt an Gerichtsreden Ciceros*, München 1964, s. 98; C.J. Classen, *Ciceros Kunst der Überredung*, [w:] *Éloquence et rhétorique...*, s. 155–158. Por. J.M. May, *Trials of Character. The Eloquence of Ciceronian Ethos*, London–Chapel Hill 1988, *passim* oraz C.P. Craig, *Cicero's Strategy of Embarrassment in the Speech for Plancius*, „*American Journal of Philology*” 111 (1990), s. 75, przyp. 2.

¹⁷ Być może owo *voluntarium exsilium* w ogóle nie miało miejsca, a jedynie planował je przed pożarem kurii 19 stycznia. Wtedy jednak nabrał odwagi, ponieważ *incendium* wywołało wśród Rzymian większą *invidia* niż morderstwo. Zob. Asc. *Mil.* p. 33 Clark: „*Incendium curiae maiorem aliquanto indignationem civitatis moverat quam interfectio Clodii. Itaque Milo, quem opinio fuerat ivisse in voluntarium exilium, invidia adversariorum recreatus nocte ea redierat Romam qua incensa erat curia*” (por. Asc. 54 Clark); J.S. Ruebel, *The Trial of Milo...*, s. 234. Mowa *Pro Milone* wygłoszona została 7 bądź 8 kwietnia, a na wygnanie do Marsylii Tytus Anniusz udał się dopiero 13 kwietnia (por. *ibidem*, s. 247).

immortales! sustinuit? immo vero ut contempsit ac pro nihilo putavit, quae neque maximo animo nocens neque innocens nisi fortissimus vir neglegere potuisset!" („Jakże to? Rzeczy, które później mu zarzucano, chociaż zdruzgotałyby sumienie nawet zwyczajnych zbrodniarzy, jakże zniósł, o bogowie! Czy powiedziałem 'zniósł'? Doprawdy, jakże gardził nimi i miał za nic! A tego nie byłby w stanie zlekceważyć ani winny, ani niewinny o wielkiej sile ducha, gdyby nie był jednocześnie człowiekiem niezwykłego męstwa!"). Słowa te nie tylko nie są obligatoryjne do podważenia wcześniejszych i późniejszych pomówień, ale ponadto odznaczają się szczególnym dopracowaniem na poziomie rytmicznym i stylistycznym. Wymieńmy jedynie emfaticzną anadiplozę *perfectum* „sustinuit”, redundantne „ut contempsit et pro nihilo putavit” oraz szczególnie wymowną tu antytezę „nocens neque innocens”, których nagromadzenie przywodzi wręcz na myśl styl gorgiański o zabarwieniu epideiktycznym, znanym z mów *Pro Archia* oraz *In Pisonem*. Zauważmy również, że we wcześniejszym akapicie zachowanej mowy odnajdujemy bardzo zręczny sylogizm, który, podobnie jak zacytowane wyżej zdanie, nie znalazłby prawdopodobnie aprobaty rozjuszonego tłumu. Zdaje się to potwierdzać sąd nauczycieli wymowy przekazany przez Kwintyliana, który poruszając kwestie różnic pomiędzy *orationes habitae* oraz *editae*, zwraca uwagę między innymi na to, że dla niektórych paradygmaty nadawały się bardziej do wygłoszenia, a entymematy do publikacji¹⁸.

¹⁸ Zob. Quint. *Inst.* XII 10, 51: „quin illi subtiles, ut sibimet ac multis persuaserunt, magistri παράδειγμα dicendo, ἐνθύμημα scribendo esse aptius traderunt. mihi unum atque idem videtur bene dicere ac bene scribere, neque aliud esse oratio scripta quam monumentum orationis habitae”. Por. już Arist. *Rhet.* 1356b, 1394a (wraz z J. Martin, *Antike Rhetorik. Technik und Methode*, München 1974, s. 122), 1418a: ἔστιν δὲ τὰ μὲν παραδείγματα δημογορικώτερα, τὰ δὲ ἐνθυμήματα δικανικώτερα oraz *idem*, *Top.* 105a 16 wraz z K. Alewell, *Über das rhetorische ΠΑΡΑΔΕΙΓΜΑ. Theorie, Beispilsammlungen, Verwendung in der römischen Literatur der Kaiserzeit*, Leipzig 1913, s. 13; U. Reinhardt, *Mythologische Beispiele in der Neuen Komödie (Menander, Plautus, Terenz)*, Bd. I, Mainz 1974, s. 6–7. Dziękuję Pani Prof. Joannie Janik za zwrócenie mojej

Podobnie nieco dalej, w sekcji uznawanej przez uczonych za *extra causam*, zbudowana zostaje przez Cyncerona obszerna dywagacja kierowana do sędziów, w której prosi on o rozważenie następującej fikcji: czy zgodziliby się uznać Milona za niewinnego pod warunkiem, że Klodiusz wróciłby do życia? W tym miejscu mówca zamiast hipotetycznej odpowiedzi opisuje ich przerażone oblicza przy użyciu retorycznej *evidentia*¹⁹. Tymczasem, choć tyranobójcy w Atenach cieszyli się wielkimi zaszczytami, w republice rzymskiej traktuje się ich odpowiedników jak przestępców²⁰. Następuje jeszcze jeden subtelny syllogizm: oskarżony chętnie przyznałby się do czynu popełnionego dla wolności wszystkich. Jakże mógłby wyrzec się czegoś, za co pragnie jedynie przebaczenia, choć powinien domagać się nagrody? Inaczej byłoby, gdyby uważał, że broni wyłącznie

uwagi na passusy Stagiryty.

¹⁹ Zob. Cic. *Mil.* 29 (79): „Fingite animis [...] fingite igitur cogitatione imaginem huius conditionis meae, si possimus efficere Milonem ut absolvatis, sed ita si P. Clodius revixerit – quid vultu extimistis? quonam modo ille vos vivus adficeret quos mortuus inani cogitatione percussit?” Ciekawe, że podobnego zabiegu myślowego przeciw niemu niegdyś rzekomo użył Klodiusz (Cic. *Red. Sen.* 2 [4]): „...si revixissent ii [sc. Catilinae sodales], qui haec paene delerunt, tum ego redirem; [...] cum hostes atque interfectores rei publicae revixissent, ego non revertissem”.

²⁰ Nawiązywanie do postaci (greckiego) tyrana było popularnym chwytem w rzymskiej retoryce, zob. np. F. Sauer, *Über die Verwendung der Geschichte und Altertumskunde in Ciceros Reden*, Ludwigshafen am Rhein 1909/10, s. 6; R. Heinze, *Ciceros „Staat“ als politische Tendenzschrift*, [w:] *idem, Vom Geist des Römertums, Ausgewählte Aufsätze*, E. Burck (hrsg.), Darmstadt 1960³, s. 154 (= „Hermes” 59 [1924], s. 88); H. Guite, *Cicero’s Attitude to the Greeks, „Greece & Rome”* 9 (1962), s. 148; S.F. Bonner, *Roman Declamation in the Late Republic and Early Empire*, Liverpool 1969², *passim* (np. s. 25, 27–28); J.R. Dunkle, *The Greek Tyrant and Roman Political Invective of the Late Republic*, „Transactions of the American Philological Association” 98 (1967), s. 155 wraz z przyp. 10, 160–171 (nt. *Pro Milone* s. 163, 167 wraz z przyp. 31, 170 wraz z przyp. 38); C. Klodt, *Prozessparteien und politische Gegner als dramatis personae. Charakterstilisierung in Ciceros Reden*, [w:] *Studium declamatorium. Untersuchungen zu Schulübungen und Prunkreden von der Antike bis zur Neuzeit*, B.-J. u. J.-P. Schröder (hrsgg.), München–Leipzig 2003, s. 59–60. Miejsca u Cyncerona (*Inv.*), autora *Ad Herennium* i parę innych wymienia ponadto T.P. Wiseman, *Remembering the Roman People. Essays on Late-Republican Politics and Literature*, Oxford–New York 2009, s. 184, przyp. 49.

własnego życia, a nie wspólnego dobra. Gdyby jednak społeczeństwo okazało się niewdzięczne, odszedłby z niego z niezachwianym spokojem. Tak natomiast zamyka tę myśl Arpinata (30 [81] *ad fin.*): „Nam quid esset ingratus quam laetari ceteros, lugere eum solum propter quem ceteri laetarentur?” („Bo cóż mogłoby być bardziej niewdzięcznego niż fakt, że radują się wszyscy z wyjątkiem tego jednego, dzięki któremu odczuwają tę radość?”). Widać tu wyraźnie, że sekwencja zdań w trybie warunkowym *irrealis* jest w dużej mierze skierowana do przyjaciela rzeczywiście przebywającego obecnie na wygnaniu. Cyceyron pozwala mu napawać się przynajmniej myślą, że w ogromnej mierze przyczynił się do zachowania wewnętrznego pokoju oraz że jego prywatna gehenna nie idzie na marne.

Sugerowaliśmy powyżej²¹, że autorzy dawnych podręczników wymowy uznawali regułę, iż παράδειγμα (paradygmat) stosowniejsze jest do publicznego wystąpienia, a ἐνθύμημα (entymemat) do publikacji, ponieważ ten drugi zabieg wymaga subtelniejszych operacji myślowych od odbiorcy. W jednym miejscu jednak można zasugerować nie tyle dodanie *exemplum* w trakcie redakcji, ile jego rewizję. Przyjrzyjmy się passusowi następującemu zaraz po *exordium* (3 [8]): „Itaque hoc, iudices, non sine causa etiam fictis fabulis clarissimi homines memoriae prodiderunt, eum qui patris ulciscendi causa matrem necavisset variatis hominum sententiis non solum divina sed etiam sapientissimae deae sententia liberatum” („Nie bez powodu więc, sędziowie, również bardzo wybitni ludzie przedstawili to w zmyślanych przez siebie tragediach, że ten, który w celu pomszczenia ojca zabił matkę, gdy głosy ludzi były podzielone, niewinny został nie tylko z woli boskiej, ale wręcz przez najmądrzejszą z bogiń”). Passus ten można by nazwać *exemplum* mitologicznym (*fabula poetica*) *par excellence*, ponieważ jako jego przykład traktowany jest przez Kwintyliana,

²¹ Por. przyp. 18.

a za nim przez niektórych badaczy nowożytnych²². Zasadniczo przyjmuje się Ajschylosa jako bezpośrednią inspirację, ponieważ *exemplum* wykorzystane przez Demostenesa oparte zostało na innej nieco tradycji, w ramach której w skład trybunału sędziowskiego wchodziło dwanaścioro bóstw olimpijskich (οἱ δώδεκα θεοί)²³. A przecież także tragedia Enniusza, którą przyjęło się za Noniuszem tytułować *Eumenides*, mogłaby stanowić dobry punkt odniesienia dla widowni zainteresowanej sprawami sądowymi. Niektóre z jej nielicznie zachowanych wersów, znajdujące analogie w sztuce attyckiej (na przykład Enn. *Scaen.* 145, 148 Jocelyn), pasują do kontekstu ułaskawienia Orestesa²⁴. Zastanawiający jest jednak zarówno fakt, że bezpośredniego nawiązania do Ajschylosa nie wykorzystał Demostenes, jak i to, że Arpinata posłużył się raczej wątkiem teatralnym niż znanym z podręczników wymowy. Być może nieprzypadkowo również późniejsza grecka teoria retoryczna *exemplum* Ateńczyka traktowała jako „szkolne”²⁵. Jeśli

²² Zob. Quint. *Inst.* V 11, 18 (= Cic. *Mil.* 3 [8]), którego cytują np. R. Volkman, *Die Rhetorik der Griechen und Römer in systematischer Übersicht*, Leipzig 1885², s. 237; H. Lausberg, *Retoryka literacka. Podstawy wiedzy o literaturze*, przekł. i op. A. Gorzkowski, Bydgoszcz 2002, §413 (s. 253) oraz M. Stemmler, *Auctoritas exempli. Zur Wechselwirkung von kanonisierten Vergangenheitsbildern und gesellschaftlicher Gegenwart in der spätrepublikanischen Rhetorik*, [w:] *Mos maiorum. Untersuchungen zu den Formen der Identitätsstiftung und Stabilisierung in der römischen Republik*, B. Linke, M. Stemmler (hrsgg.), Stuttgart 2000, s. 180, przyp. 140.

²³ Zob. np. A.C. Clark (ed.), *M. Tulli Ciceronis Pro T. Annio Milone ad Iudices Oratio*, Oxford 1895, *ad loc.* (s. 8); H. Guite, *Cicero's Attitude to the Greeks...*, s. 148. Por. A. H. Sommerstein (ed.), *Aeschylus. Eumenides*, Cambridge 1999⁴, s. 4 wraz z przyp. 13. Zob. także Dem. 23, 66; Din. *Dem.* 87; Eur. *Or.* 49–52; Thuc. IV 74.

²⁴ Zob. np. O. Ribbeck, *Die römische Tragödie im Zeitalter der Republik*, Leipzig 1875, s. 146; H.D. Jocelyn (ed.), *The Tragedies of Ennius*, Cambridge 1967, s. 284; A. Traglia (cur.), *Poeti latini arcaici*, vol. I, Torino 1986, s. 300, przyp. 80 oraz 302, przyp. 85: „l'espressione *vicisse Oresten* corrisponde ai vv. 742 seg. del modello greco...” M.R. Petaccia, *Der Orestes-Mythos in der lateinischen archaischen Tragödie und im politisch-religiösen Zusammenhang der römischen Republik*, [w:] *Identität und Alterität in der frühromischen Tragödie*, G. Manuwald (hrsg.), Würzburg 2000, s. 101.

²⁵ Por. Hermog. *Id.* II 4, 1–22.

przypomnimy sobie tu wzajemną, naprzemienną relację pomiędzy teorią i praktyką, możemy zaryzykować hipotezę, że obaj mówcy, choć w inny sposób i w zgoła innym celu, posłużyli się chwytliwym elementem *progymnasmata*. Przekaz Cyclerona w sytuacji wygłaszania owej *rzeczywistej* mowy *Pro Milone* musiałby przecież być jak najprostszy. Mógł więc po słowach opisujących *status causae*²⁶ przywołać śmierć Tyberiusza Grakcha jako przykład zasłużonego losu, a dalej dopowiedzieć, że „przecież także Orestes zabił własną matkę w słusznej sprawie [*resp.* ze słusznych pobudek] – aby pomścić ojca”. Sztuka Enniusza najprawdopodobniej była wierna oryginalnej wersji Ajschylosa, jeśli idzie o „decydujący głos Ateny”. Problem znajdował aprobatę na scenie, ponieważ odzwierciedlał trudny dylemat moralny w ogóle²⁷. Motyw ten jednak, jako taki, nie do końca pasuje do kontekstu, jeśli przyjmujemy, że decyzja w sprawie Milona jeszcze nie zapadła. Zdaje się ponadto, że seria egzemplów historycznych, poprzedzająca wytoczone słowa, przedstawia raczej ludzi, którzy zostali niesłusznie wygnani, a nie tych, którzy słusznie (czyli na przykład we własnej obronie) odebrali życie²⁸. W jednej i drugiej wersji Milon zostaje tu zestawiony z Orestesem, przy czym w pierwszej, to jest wygłoszonej, *illustrans* denotowałoby „tego, który słusznie zabił”, natomiast w wariancie konsolacyjnym „tego, który został uniewinniony przez Atenę”. Pierwsza argumentacja w ramach *exemplum* polegałaby więc na wzmocnieniu zapewnienia *iure fecit* zgodnie ze *status qualitatis*. Druga natomiast,

²⁶ Por. Cic. *Mil.* 3 (8) *ad init.*: „An est quisquam qui hoc ignoret, cum de homine occiso quaeratur, aut negari solere omnino esse factum aut recte et iure factum esse defendi?”

²⁷ Zob. A. Traglia (cur.), *Poeti latini arcaici...*, s. 303, przyp. 86: „La parità dei voti dei giudici dell'Areopago in virtù della quale Oreste ha ottenuto la non condanna vuol dimostrare l'incertezza dominante nella coscienza degli antichi di fronte a un problema morale come quello creato dal matricidio di Oreste”.

²⁸ Por. H. van der Blom, *Cicero's Role Models. The Political Strategy of a Newcomer*, Oxford–New York 2010, s. 211–212.

skierowana do jednostki raczej niż sędziów, zawierałaby informację, że w sytuacji, gdy ludzie nie potrafią podjąć decyzji (*variatis hominum sententiis*), z pewnością bogini mądrości usprawiedliwiłaby jego czyn, podobnie jak to zrobiła w wypadku syna Agamemnona. Taką hipotezę wzmacnia podręcznikowy charakter tego *paradeigma*, w którym mamy autorytet wybitnych poetów (*clarissimi homines*)²⁹, ale nienazwanych z imienia (zgodnie z zasadą *decorum*)³⁰, a na dodatek *explicite* pada wariant nazwy samego zabiegu (*ficta fabula*). W jednym i drugim wypadku bazuje Arpinata na dobrej znajomości mitu o Orestesie wśród swoich odbiorców³¹.

Warto na koniec wspomnieć jeszcze wypowiedź pochodzącą już z *prooemium* mowy, choć z innych zgoła powodów, niż wyżej wskazane. Należy tu mieć na uwadze okoliczności całego wystąpienia, tak często przez antycznych komentatorów naświetlane³². Jakkolwiek bowiem sam Cynceron interpretował obecność tłumów, albo jak chciał, by inni ją rozumieli, z pewnością nawet wtedy, gdy zaczął przemawiać, wrzawa nie traciła na sile. Trudno wobec tego sobie wyobrazić, że zdecydował się na słowa tego rodzaju (1 [3]): „*Quam ob rem illa arma, centuriones, cohortes non periculum nobis, sed praesidium denuntiant, neque solum ut quieto, sed etiam ut magno animo simus hortantur, nec auxilium modo defensionis meae verum etiam silentium pollicentur*” („Dlatego też wojsko, centurioni i kohorty nie zwiastują dla nas zagrożenia, ale ochronę, i nie tylko zachęcają, abyśmy zachowali spokój, ale i dodają otuchy. Stanowią ponadto obietnicę zarówno wsparcia mojej obrony, jak i ciszy

²⁹ Zob. Quint. *Inst.* XII 4 1 (por. V 11 39).

³⁰ Zob. np. Cic. *Scaur.* 4; por. H. Guite, *Cicero's Attitude to the Greeks...*, s. 148, 150; D.R. Shackleton Bailey, *Cicero*, London 1971, s. 25 (*implicite*).

³¹ Zob. np. Cic. *Fin.* 5, 22 (63), *Amic.* 24, *Rosc. Am.* 24 (66–67); Verg. *Aen.* IV 471–473 oraz Serv. *ad loc.*; por. O. Ribbeck, *Die römische Tragödie...*, s. 216; M.R. Petaccia, *Der Orestes-Mythos in der lateinischen archaischen Tragödie...*, *passim*, zwł. s. 87, 91–92, 101; M. Erasmo, *Roman Tragedy. Theatre to Theatricality*, Austin, Tex. 2004, s. 142, 146.

³² Por. wyżej przyp. 3.

[w trakcie jej wygłaszania]”). Uwagę zwraca tu przede wszystkim rzeczownik *silentium*, który w tej sytuacji mógłby wywołać efekt komiczny – zgoła przeciwny do zamierzonego³³. Choć taka reakcja zgadzałaby się z tym, czego Arpinata wymagał od mówcy w teorii (Cic. *Brut.* 84 [290]: „cum surgat is qui dicturus sit, significetur a corona silentium...”), to jednak w niektórych wypadkach dopiero publikacja pozwalała na „weryfikację” pożądanых reakcji audytorium³⁴. Podsumowując, musimy uznać, że chociaż nie sposób definitywnie ustalić w omawianej tu kwestii nic pewnego, to jednak wskazane przez nas kryteria dają podstawę do bardziej szczegółowych badań, a przedstawione przykłady mogą stanowić do nich przyczynę. Trzeba tu wskazać zwłaszcza dwie ścieżki dociekań. Z jednej strony treściową, mianowicie motyw konsolacyjny, który jako kierowany do osoby nie będącej jeszcze na wygnaniu zdaje się w *oratio habita* redundantny, na co dodatkowym przykładem jest możliwa rewizja *paradeigma* mitologicznego, a z drugiej strony formalną, dotyczącą nazbyt wyrafinowanych entymematów, które mniej niż proste *exempla* nadawałyby się na środek perswazji kierowany do audytorium zgromadzonego po to, aby usłyszeć *Pro Milone*.

³³ Por. komentarz T.P. Wisemana (*Caesar, Pompey and Rome, 59–50 B.C.*, [w:] *The Cambridge Ancient History*, vol. 9: *The Last Age of the Roman Republic, 146–43 BC*, J.A. Crook, A. Lintott, E. Rawson (eds.), Cambridge 1994², s. 377, przyp. 34) nt. Cic. *Flac.* 7 [15]: „Nullam enim illi nostri sapientissimi et sanctissimi viri vim contionis esse voluerunt”: „How much of this was spoken in the Forum, and how much added for the written version?”

³⁴ Por. E. Norden, *Die antike Kunstprosa*, Bd. I, Darmstadt 1971⁶, s. 274 (nt. *Phil.* 4): „...in der Praxis hat er es sich wenigstens in den philippischen Reden, wo ihm daran liegen mußte, sich im Einvernehmen mit den anderen zu zeigen, nicht versagt, sogar bei der Publikation der Reden die Stellen aufzunehmen, in denen er sich für den ihm gezollten Beifall bedankte...”.

Words Not Delivered by Cicero in *Pro Milone*

Summary

Since the works of T. Opperskalski and J. Humbert have come to light, disputes over the question of the discrepancies between Cicero's actually delivered and later published speeches arise ceaselessly. Special attention in this respect, it seems, has always been paid to the *Pro Milone*. Thanks to Quintilian and Q. Asconius Pedianus, we know that in the Early Empire the so-called *excepta oratio* and the version edited for the publication were both still in circulation. Some scholars have suggested that at certain points at least the orator has revised his text in order to console the (now exiled) defendant. This hypothesis can be further developed on the basis of internal evidence.

Maciej H. Dąbrowski
Uniwersytet Wrocławski

ORALNOŚĆ W EWANGELII ŚW. JANA – ZARYS PROBLEMATYKI ORAZ WYBRANE ASPEKTY

Komunikacja oralna jest co prawda chwilowa i ulotna, jednak znacznie pełniejsza od pisemnej. Przekazowi ustnemu mogą towarzyszyć mimika, gesty, melodia, taniec etc. Komunikacja nadawca – odbiorca jest w tym modelu natychmiastowa, jednak warunkiem koniecznym, umożliwiającym pełną interakcję, jest bezpośrednie spotkanie obu stron. Trudnością dla badaczy oralności jest fakt, że w wypadku tekstów starożytnych jedynym dostępnym medium jest pismo¹. W starożytności wyżej ceniono tradycję ustną niż pismo, do którego odnoszono się z pewnym sceptycyzmem. Niekiedy było niewłaściwe lub wręcz zabronione przekazywanie pewnych treści religijnych czy filo-

¹ Ø. Andersen, *Oral Tradition*, [w:] *Jesus and the Oral Gospel Tradition*, H. Wansbrough (ed.), London–New York 1991 (*Journal for the Study of the New Testament*, Suppl. 64), s. 18–19; D.E. Aune, *Prolegomena to the Study of Oral Tradition in the Hellenistic World*, [w:] *ibidem*, s. 59; S. Byrskog, *Story as History – History as Story. The Gospel Tradition in the Context of Ancient Oral History*, Tübingen 2000, s. 102; G.R. O'Day, *Introducing Media Culture to Johannine Studies. Orality, Performance and Memory*, [w:] *The Fourth Gospel in First-century Media Culture*, A. Le Donne, T. Thatcher (eds.), London 2011, s. 240.

zoficznych w formie pisemnej². Starożytni często podkreślali, że byli świadkami opisywanych przez siebie wydarzeń. Ponieważ za każdym razem nie była możliwa obecność w centrum wydarzeń, z pomocą nierzadko przychodził przekaz oralny. Nacoczność była wówczas istotnym kryterium uwiarygadniającym. Grecy historycy, encyklopedyści czy geografowie, często referując rzeczy zasłyszane, korzystają z wyrażen takich jak *legousi*, *fasin*, *legetai*, *ēkousa* (λέγουσι, φασίν, λέγεται, ἤκουσα)³.

Nawet spisana tradycja nie zostaje pozbawiona cech oralności, szczególnie że zdaniem wielu badaczy teksty spisane były najczęściej odczytywane na głos⁴. Tradycja oralna i tradycja pisemna mogą oddziaływać na siebie wzajemnie. Dzieje się tak dlatego, że tradycja pisemna nigdy nie stoi w próżni – tradycja oralna (w postaci komentarzy, interpretacji etc.) zawsze istnieje wokół niej. Kultura pisma nie wyparła oralnej, ale stała się dla niej wsparciem⁵. Kulturę oralną charakteryzują: kontekst znaczeniowy, myślenie sytuacyjne i konkretne, odwołanie do pamięci kolektywnej, tradycjonalizm cechujący się adaptowaniem okoliczności do starej tradycji, obecność jedynie w pamięci społeczności, brak jednolitej wersji, a także wysoki stopień jedności. Jej zasadniczymi cechami są chwilość i nieobecność wersji jedynej⁶. Niektóre elementy przekazu były memoryzowane. Należały do nich formuły, modlitwy, zaklęcia, poezja i pieśni. Pierwsze trzy wykorzystują język codzienny, ostatnie dwa – specjalne zasady językowe rządzące

² S. Byrskog, *Story as History...*, s. 108; J.-L. Solère, *Why Did Plato Write?*, [w:] *Orality, Literacy, and Colonialism in Antiquity*, J.A. Draper (ed.), Leiden-Boston 2004 (Semeia Studies 47), s. 84; D.E. Aune, *Prolegomena...*, s. 83, 87; Ø Andersen, *Oral Tradition*, s. 53. Współcześnie mamy do czynienia raczej z przeciwną tendencją zbytowego trzymania się tekstu pisanego.

³ S. Byrskog, *Story as History...*, s. 93–99; D.E. Aune, *Prolegomena...*, s. 63.

⁴ Ø Andersen, *Oral Tradition*, s. 50–51; J.-L. Solère, *Why Did Plato Write?*, s. 84. Kwestia jest jednak nadal dyskusyjna, o czym szerzej pisze S. Torbus, *Listy św. Pawła z perspektywy retorycznej*, Legnica 2005, s. 57–113.

⁵ Ø Andersen, *Oral Tradition*, s. 44, 50; S. Byrskog, *Story as History...*, s. 126–127.

⁶ Ø Andersen, *Oral Tradition*, s. 22–24, 29.

poezją⁷. W kontekście Biblii wypada wspomnieć słowa „Słuchaj Izraelu” (Pwt 6, 4⁸), słuchanie było bowiem wpisane w żydowską pobożność. Naturalnie ogromną rolę wśród wszystkich nurtów judaizmu odgrywały księgi święte, zaś podejście faryzejskie, choć charakteryzowało się ich szczególną sakralizacją, to również artykułowało znaczenie tradycji ustnej⁹.

Gdy pojawił się nurt badań nad oralnością, zasadne stało się zadanie pytania, jak wygląda relacja oralność – piśmienność na płaszczyźnie biblijnej, gdzie swoiste centrum stanowi przekaz w formie spisanej, do tego kanonicznej. Oralny aspekt Pisma Świętego podkreślany jest coraz częściej przez licznych badaczy. Alberd B. Lord wprost nazywa ewangelie „literaturą tradycji oralnej”¹⁰. W tradycji oralnej relacje wydarzeń zawierają: plotki historyczne, osobiste tradycje, grupowe relacje, tradycje założycielskie, relacje zbiorowe. Źródła Nowego Testamentu są zróżnicowane. Zaliczają się do nich wszelkiego rodzaju relacje i pogłoski o Jezusie: przypowieści, nauczanie i powiedzenia, uzdrowienia oraz egzorcyzmy. Informatorami mogły być lokalne społeczności, Apostołowie (szczególnie Piotr), kobiety z Marią Magdaleną na czele oraz rodzina Jezusa¹¹. Nie mamy świadectw Heroda, Piłata, faryzeuszy, saduceuszy, ani osób nie-

⁷ D.E. Aune, *Prolegomena...*, s. 65.

⁸ Sigla biblijne oraz polskie tłumaczenia za: *Pismo Święte Starego i Nowego Testamentu. Biblia Tysiąclecia*, A. Jankowski (red.), Poznań 2000.

⁹ S. Byrskog, *Story as History...*, s. 100; W.H. Kelber, *Roman Imperialism and Early Christian Scribality*, [w:] *Orality, Literacy, and Colonialism...*, s. 136.

¹⁰ A.B. Lord, *The Gospels as Oral Traditional Literature*, [w:] *The Relationships Among the Gospels. An Interdisciplinary Dialogue*, W.O. Walker (ed.), San Antonio 1978, s. 33–91; S. Torbus, *Listy św. Pawła...*, s. 52.

¹¹ D.E. Aune, *Prolegomena...*, s. 65–66, 93; S. Byrskog, *Story as History...*, s. 67–91; J.D.G. Dunn, *Oral Gospel Tradition*, Cambridge 2013, s. 314; D.E. Aune, *Oral Tradition and the Aphorisms of Jesus*, [w:] *Jesus and the Oral Gospel Tradition*, s. 211–265. Powiedzenia, *chreiai* (χρηῖαι), i opowieści o czynach rozmaitych postaci często można znaleźć w literaturze starożytnej (Waleriusz Maksymus całe swoje dzieło *Facta et dicta memorabilia* poświęcił godnym zapamiętania czynom i powiedzeniom). Stały się one w ostatnim czasie przedmiotem intensywnych badań na polu Nowego Testamentu – szczególnie w kontekście osoby Jezusa.

związanych w żaden sposób z Jezusem¹². Dysponujemy jedynie danymi pochodzącymi ze środowiska zwolenników nauki Jezusa, co odciska piętno na przekazie. Dotarł on do nas ze względu na wpływ, jaki wywarł na świadków. Apostoł Paweł mówi o wierze, która rodzi się ze słuchania (Rz 10, 14.17; Gal 3, 5.7), a kto nie ma „uszu do słuchania” (Mt 11, 15; 13, 9.43), nie doświadczył niczego nadzwyczajnego¹³. Samuel Byrskog nazywa uczniostwo „matrycą słyszenia i widzenia”. Wiele osób miało do czynienia z Jezusem, jednak nie wszyscy uznali za celowe utrwalenie w jakiś sposób wspomnień tych spotkań¹⁴.

Zróżnicowanie przekazu jest efektem zróżnicowania wpływu wywartego na świadków wydarzeń. W związku z tym nie wszystko, co Jezus mówił i czynił, zostało uznane za warte zapamiętania, a jedynie to, co kształtowało ich i ich wiarę. Wyrazne jest podporządkowanie celom kultu i katechezy nawróconych. Według Wenera H. Kelbera pisma chrześcijańskie wpisują się też w nurt wykorzystania medium pisma w celu określenia tożsamości wspólnoty „vis-à-vis dominujących struktur władzy” (w tym wypadku — cesarstwa rzymskiego)¹⁵. Oryginalny przekaz nie zatęchł przy kolejnych opowiadaniach. Przeciwi-

¹² Poza drobnymi i niepewnymi wzmiankami — u Józefa Flawiusza (*AJ* XVIII 63) i w *Talmudzie babilońskim* (traktat *Sanhedryn* 43a).

¹³ J.D.G. Dunn, *Oral Gospel Tradition*, s. 315; J.A. Draper, *Practicing The Presence of God In John. Ritual Use Of Scripture and the Eidos Theou in John 5:37*, [w:] *Orality, Literacy, and Colonialism...*, s. 162. Dzieje się tak również z dostojnikami żydowskimi, których karci Jezus (J 5, 37–39), gdyż co prawda znają święte pisma, ale one same nie dają życia wiecznego, póki nie są odnośnione do żywego słowa nauki Jezusa.

¹⁴ S. Byrskog, *Story as History...*, s. 65–66, 104.

¹⁵ W.H. Kelber, *Roman Imperialism...*, s. 135–153. Kelber analizuje w tym celu trzy księgi Nowego Testamentu — jego zdaniem Ewangelia Marka z jej centralnym tematem Królestwa Bożego ma prezentować alternatywę wobec władzy rzymskiej, Ewangelia Łukasza ze swym otwarciem na pogan zdaje się postuluować akomodację do realiów politycznych, zaś pełna symboliki Apokalipsa jakoby odrzuca ziemską władzę, która ukrzyżowała Jezusa. Zob. też J.D.G. Dunn, *Oral Gospel Tradition*, s. 315–316, 321; L. Cantwell, *The Quest for the Historical Nicodemus*, „Religious Studies” 16 (1980), s. 481: „They show you what it felt like to be a Pharisee, a Samaritan, an Apostle, an adulteress or a cripple confronted by Christ”.

nie, to właśnie on został zachowany, gdyż wywarł wpływ na utrwalenie w formie pisemnej. Kanonizowanie ksiąg Nowego Testamentu było efektem funkcji, jaką pełniły we wspólnotach chrześcijańskich. Kanonizowana została nie tyle jedność tradycji, ale ich wielość – stąd choćby aż cztery Ewangelie znalazły się wśród ksiąg kanonicznych. Spisanie nie zakończyło oralności, a stopniowemu utrwalaniu tradycji na piśmie towarzyszyła żywa tradycja oralna w wersji aramejskiej i greckiej¹⁶. Zasadnym może być spojrzenie na pisemną transmisję tradycji ewangelicznej jako „re-oralizowanie”¹⁷. Dla wielu w kwestii nauki apostoelskiej bardziej wiarygodne od tekstu pisanego było żywe słowo¹⁸. Od połowy II wieku (a przynajmniej przed rokiem 175) tekstualność stała się ostatecznym środkiem przekazu kanonicznej tradycji ewangelicznej¹⁹.

Chociaż Biblia uważana jest za tekst święty, przy przekazie piśmiennym pojawiają się rozbieżności, opracowania i poprawki. Analiza wczesnych papirusów Nowego Testamentu pokazuje, że różnice pomiędzy nimi dotyczą głównie detali (które nie zmieniają znaczenia) lub zmian interpretacyjnych, które lepiej uwypuklają sens. Są to przede wszystkim zmiany podytowane chęcią poprawy języka, stylu etc. Dla porównania – na gruncie greckim śpiewak zależny jest od tradycji, a Muzy stoją na straży pamięci, z nią jednak w praktyce bywa różnie – u Lorda czytamy, że śpiewacy dodają, myślą się, zapominają²⁰.

¹⁶ J.D.G. Dunn, *Oral Gospel Tradition*, s. 325–329, 347–348. Na pewnym etapie w przekazie treści następuje przejście od aramejskiego do greki, jednak tradycja aramejska nie była ugruntowana, nie miała ustalonego aparatu pojęciowego, pozostawała istotna jedynie dla kościołów aramejskojęzycznych, głównie w Syrii.

¹⁷ S. Byrskog, *Story as History...*, s. 138–142.

¹⁸ Szerzej: S. Torbus, *Listy św. Pawła...*, s. 123–137; S.D. Charlesworth, *The End of Orality. Transmission of Gospel Tradition in the Second and Third Centuries*, [w:] *Between Orality and Literacy. Communication and Adaptation in Antiquity (Orality and Literacy in the Ancient World*, vol. 10), R. Scodel (ed.), Leiden–Boston 2014, s. 348–351.

¹⁹ S.D. Charlesworth, *The End of Orality...*, s. 341.

²⁰ J.D.G. Dunn, *Oral Gospel Tradition*, s. 320, 326; S.D. Charlesworth, *The End of Orality...*, s. 332; A.B. Lord, *Pieśniarz i jego opowieść*, tłum. P. Majew-

Nie posiadamy oryginału pism Nowego Testamentu. Mało tego – one wcale nie musiały zaistnieć fizycznie w formie spisanej, poszczególne kopie mogły być zapisem dyktowania wersji oralnej. Proces przepisywania zostawiał w kolejnych kopiach ślad. Choćby spór między ortodoksją i herezją wpłynął na tradycję spisana, jednakże przekazany piśmiennie eklektyczny tekst jest zasadniczo tym samym, który przekazała tradycja ustna autorów Nowego Testamentu²¹. Dunn zwraca uwagę na kilka istotnych elementów cechujących oralność Nowego Testamentu:

- nie ma ustalonego kanonu przekazu w takich, a nie innych słowach, Ewangelie różnią się;
- wiele opowieści nie przywiązuje wagi do miejsca i czasu, między innymi dlatego, że posiadają wartość ponadczasową, dopiero redakcja tekstu pisanego porządkuje chronologię;
- zestawienie w formie pisanej podobnych tradycji, na przykład zbiory przypowieści;
- historia może być opowiedziana na różny sposób i jej wartość nie zależy od pedantycznej dokładności;
- historia może być opowiedziana z naciskiem na różne aspekty – u podstaw leży to samo wydarzenie, ale inne jest spojrzenie na sprawę²².

Paweł Apostoł jako pierwszy używa pojęcia „ewangelia” (εὐαγγέλιον), czym zapewne nawiązuje do Księgi Izajasza. Ewangelia Marka, spisana jako pierwsza, tworzy zarys dla gatunku ewangelii – niejako wyznacza jego „kanoniczny kształt”. Ten ogólny zarys ewangelii w formie syntetycznej znaleźć możemy w Dz 10, 34–43 (jest tam wyraźne odwołanie do tradycji ustnej), a składają się nań trzy zasadnicze elementy: chrzest Ja-

ski, Warszawa 2010, s. 102–106. K. Bailey, badający tradycje oralne w górskich wioskach Libanu w XX wieku, stwierdza, że są one w bliższej relacji z tradycjami starożytnych wiosek górnej Galilei niż badane przez Lorda eposy jugosłowiańskie z greckimi (zob. J.D.G. Dunn, *Oral Gospel Tradition*, s. 320). Szerzej o funkcji pamięci w starożytności: S. Byrskog, *Story as History...*, s. 160–165.

²¹ J.D.G. Dunn, *Oral Gospel Tradition*, s. 345–346.

²² *Ibidem*, s. 318–319.

nowy, „znaki” Jezusa oraz jego śmierć i zmartwychwstanie — wszystko to obecne jest w Ewangelii Jana²³.

U Jana zauważyć można liczne cechy oralności²⁴. Ewangelia ta różni się od wersji synoptyków — zamiast tematu Królestwa Bożego jej motywami przewodnimi są „znaki” i tożsamość Jezusa, jednocześnie jednak Ewangelia zachowuje „kanoniczny” kształt. Bazująca na żydowskiej tradycji mądrościowej chrystopologia Mądrości łączy się z hellenistyczną koncepcją Logosu. Późny dodatek w postaci rozdziału 21 ma na celu utrzymanie w jedności potencjalnie rozchodzących się tradycji — Piotrowej i Janowej²⁵. Tradycja Jana Chrzciciela, zgodnie z „kanonem”, znajduje się na początku Ewangelii. Bezsprzecznie wszyscy ewangeliści czerpią tu z jednej tradycji wspólnego doświadczenia początku misji Chrystusa, przy czym ta opowiedziana jest stosownie do potrzeb wspólnoty Janowej²⁶.

Ewangelia Jana eksploruje kwestie, które synoptycy porzucili albo nie mieli o nich wiedzy. Tradycja Janowa nie tylko odwołuje się do pierwotnego doświadczenia uczniów, ale ukazuje je w sposób dokładniejszy. Potwierdzają to liczne szczegóły, choćby geograficzne, które przecież nie mają żadnego znaczenia teologicznego i są wyłącznie wyrazem reminiscencji historycznych. Niekiedy za potwierdzenie służy świadectwo

²³ J.D.G. Dunn, *John's Gospel and the Oral Gospel Tradition*, [w:] *The Fourth Gospel...*, s. 161; *idem*, *Oral Gospel Tradition*, s. 329–330.

²⁴ A. Wire, *Jesus Retold as the World's Light in Johannine Oral Prophecy*, [w:] *The Fourth Gospel...*, s. 127: „...archaic speech or other special codes, figurative language, parallelism or other foregrounded regularity, special formulae at beginnings and ends, unusual pitch, stress, rhythm or pace, and claims or disclaimers to be speaking authoritative tradition. Direct discourse, scenes with two speaking characters, and back-channelling (group participation)”.

²⁵ J.D.G. Dunn, *Oral Gospel Tradition*, s. 332.

²⁶ J.D.G. Dunn, *John's Gospel...*, s. 162–166; *idem*, *John and the Oral Gospel Tradition*, [w:] *Jesus and the Oral Gospel Tradition*, s. 358, przyp. 5. Związku tego nie da się wyjaśnić zależnością od innych Ewangelii, aczkolwiek wnioskuje się, że Jan znał przynajmniej wersję Marka. Opracowanie w Ewangelii Jana wcześniejszych tradycji (Jan Chrzciciel, cuda uzdrowień, przemiana wody w wino, powiedzenia Jezusa, dialogi) omawia J.D.G. Dunn, *John and the Oral Gospel...*, s. 373–377.

„umiłowanego ucznia”. Jan w służbie oralności korzysta z dobroku starożytnej mnemotechniki²⁷. Jonathan A. Draper, podobnie jak Kelber, zwraca uwagę na szczególną sytuację okupacji rzymskiej, w jakiej znajduje się wspólnota chrześcijańska. Innym istotnym kontekstem jest dialog z różnymi nurtami judaizmu²⁸.

Początkiem działalności publicznej Jezusa jest wesele w Kanie (epizod nieobecny u synoptyków) oraz oczyszczenie świątyni (u synoptyków umieszczone pod koniec publicznej działalności Chrystusa), stanowiące zwiastowanie misji Jezusa w stosunku do judaizmu. Organizacja materiału pozostaje w gestii autora, niekoniecznie musi być chronologiczna. Działalność Jezusa kończy wskrzeszenie Łazarza, również epizod nieznan synoptykom. Jan opisuje sześć różnych „znaków”. Te, które posiadają paralele w innych ewangeliach, różnią się od swoich odpowiedników, na przykład w narracji o rozmnożeniu chleba zgadzają się tylko liczby — reszta opowiedziana jest w inny sposób. To pokazuje, jak jeden rdzeń tradycji może zostać różnie przedstawiony²⁹. Jan odchodzi od żydowskiej tradycji zachowania wypowiedzi poprzez wykorzystanie *ipsissima verba*, ale idzie za grecką praktyką, zachowując raczej *ipsissimus spiritus*³⁰. W odróżnieniu od późniejszych ewangelii apokryficznych Jan, czerpiąc ze wspólnego źródła, nie dodaje nowej, tajemnej wiedzy o Jezusie, ale wiedzie ku lepszemu zrozumie-

²⁷ J.D.G. Dunn, *John's Gospel...*, s. 167–168; *idem*, *John and the Oral Gospel...*, s. 352–353, 358; T. Thatcher, *John's Memory Theatre. A Study of Composition in Performance*, [w:] *The Fourth Gospel...*, s. 84–87.

²⁸ J.D.G. Dunn, *John and the Oral Gospel...*, s. 352; J.A. Draper, *Practicing The Presence of God...*, s. 156: „John's Gospel is the product of a marginalized and alienated section of the elite of a subjugated indigenous people in a colonial situation after the destruction of the old hegemonic order, emphasizing the continuity of revelation, of living Word revealed by the sacred text but continuing to be revealed to the community of believers, as representatives of a heavenly order that, against all appearances, is in control of events”.

²⁹ J.D.G. Dunn, *John's Gospel...*, s. 168–173.

³⁰ C.M. Connick, *The Dramatic Character of the Fourth Gospel*, „Journal of Biblical Literature” 67 (1948), s. 168.

niu prawdy o nim. Narracja o pasji ma tę samą strukturę, co u synoptyków. Najbardziej rzucającą się w oczy różnicą jest długa mowa Jezusa, która zapewne stanowi efekt medytacji nad znaczeniem objawienia i włożona zostaje przez autora w usta mistrza³¹. Taka praktyka częsta była w epoce starożytnej. Końcowe potwierdzenie naocznego źródła w postaci Apostoła Jana – umiłowanego ucznia – ma uwiarygodnić przekaz³².

Wiele tematów Ewangelii Jana, jeśli nie większość, jest efektem długiej medytacji nad wypowiedziami Jezusa. Potwierdza to dwukrotna wzmianka, że uczniowie z początku nie rozumieli tego, co on mówił i czynił. Wyróżnikiem Jana jest kładzenie sporego nacisku na Jerozolimę i Judeę. Jest to zrozumiałe przez wzgląd na pochodzenie grupy Janowej. W kwestii leksykalnej typowe są sformułowania prezentujące Chrystusa jako objawione Słowo: Jezus nazywa siebie Synem, wspomina o posłaniu przez Ojca, używa stwierdzeń „zaprawdę, zaprawdę” (hebr. *amen, amen*), „ja jestem” (ἐγώ εἰμι)³³. Jan często wykorzystuje czasowniki dotyczące widzenia – *blepein, theasthai, theōrin, idein, horan* (βλέπειν, θεάσθαι, θεωρῖν, ἰδεῖν, ὁρᾶν), by uwytklić naoczność, jednak odwołuje się nie tylko do patrzenia na fizyczne obiekty, często chodzi mu o duchowy sposób widzenia³⁴.

Aby dobrze zrozumieć odmienność Ewangelii Jana od przekazu synoptyków, należy przeanalizować proces jej powstawania. Poszczególne grupy, które na przestrzeni kilku dekad złożyły się na szkołę Janową, wywarły swój wpływ na eksponowanie różnych wątków tradycji. Zawiązanie się wspólnoty Janowej następuje w latach 40. w Jerozolimie, najpewniej wśród

³¹ J.D.G. Dunn, *John's Gospel...*, s. 179–181.

³² S. Byrskog, *Story as History...*, s. 237; J.D.G. Dunn, *John's Gospel...*, s. 182.

³³ J.D.G. Dunn, *John's Gospel...*, s. 174–178. E.D. Freed, *Did John Write His Gospel Partly to Win Samaritan Converts?*, „Novum Testamentum” 12 (1970), s. 251. „Ja Jestem” to typowa samarytańska formuła objawiającego się Boga. „Słowo” to również myśl przewodnia prologu Janowego, który jest hymnem o Logosie – Chrystusie.

³⁴ S. Byrskog, *Story as History...*, s. 235.

żydowskich wyższych sfer i kręgów saducejskich. Po śmierci Jakuba Starszego (rok 43) grupa emigruje do Syrii lub Samarii. Wówczas prawdopodobnie ma miejsce pierwsza redakcja tradycji Janowej. Jej postać na tym etapie to „znaki” Jezusa z komentarzem teologicznym. Jest wykorzystywana jako katecheza liturgiczna. W latach 50. dochodzi do wchłonięcia Samarytan, których chrystologia eksponuje boski charakter Jezusa i jego rolę jako nauczyciela. Następuje wyjście z Samarii do Efezu, prawdopodobnie drogą morską. W Dziejach Apostolskich co prawda brak wzmianek o pobycie Jana w Efezie, mowa jest jedynie o Pawle, który reprezentował szkołę opartą na faryzeuszach, odmiennie niż Jan, u którego trzon stanowili saduceusze. Możliwe było jednak tworzenie się dwóch wspólnot w jednym mieście, szkoła zaś Tyrannosa, gdzie nauczał Paweł, najpewniej wchłonięta została z czasem przez grupę Jana. Po śmierci Jakuba Sprawiedliwego w roku 62 prawdopodobne jest przyjęcie dużej części jego jerozolimskiej wspólnoty. Grupa Janowa udaje się na ponowną emigrację, tym razem do Pelli, a następnie wchłania środowiska żydowskie zawiedzione powstaniem, głównie saducejskie. Następnie dochodzi do kontaktów ze środowiskiem hellenistycznym związanym z osobami Apostołów Filipa i Andrzeja. W latach 60. w Efezie grupa Janowa tworzy strukturę synagogalną. Pojawiają się związki z filozofią hellenistyczną, a przyjęcie pogan w poczet wiernych dyskwalifikuje chrześcijan w oczach zelotów. Czynione są próby synchronizacji teologii, jednak bezskutecznie – zarysowują się dwa nurty, których owocami staną się Ewangelia i Apokalipsa. Dochodzi do stopniowego przekształcenia wspólnoty o strukturze synagogalnej w szkołę filozoficzną, która wchłania Samarytan i hellenistów, a po rozbięciu Qumran w roku 68 również część esseńczyków. Równolegle rozwijają się dwa nurty – apokaliptyczny zostaje wzmocniony przez hellenistów, ewangeliczny opracowuje własną liturgię, odmienną od synagogalnej. Wykluczenie z synagogi stawia wspólnotę po-

za prawem rzymskim. Coraz wyraźniej jawi się struktura szkoły filozoficznej, przyciągającej ludzi wykształconych. Wyraźne są paralele przesłania ewangelicznego z naukami późnego stoicyzmu. Do definitywnego zerwania z synagogą dochodzi w latach 90. Faryzeusze wówczas przewodzą judaizmowi i możliwe jest intensywniejsze przyłączanie sadyceuszy do chrześcijaństwa, gdzie zachowana została ofiara. Co istotne, Ewangelia Jana nie wspomina o saduceuszach. Może to wskazywać na patrzenie z ich perspektywy. Po śmierci Jana pod koniec lat 90. krótki czas grupie przewodzi Jan Prezbiter, po którego śmierci następuje dopisanie rozdziału 21. i ostateczna redakcja tekstu. Wtedy możliwe jest również przyłączenie grupy Apostoła Tomasza³⁵. Ta mnogość nurtów, jakie złożyły się na szkołę Janową, umożliwia dużo pełniejszy przekaz tradycji niż ten, który znamy od pojedynczych synoptyków. Świadomość tego faktu ułatwia zrozumienie dywersyfikacji tradycji oralnej wewnątrz Ewangelii.

Znalezienie się w grupie Janowej różnych środowisk odcisnęło swój wpływ na kształcie Ewangelii i uwypukleniu elementów tradycji oralnej w sposób szczególny dla nich interesujących. Podstawową (choć nie jedyną) cechą oralności Ewangelii Jana, jaką pragnę wykazać, jest przedstawienie wpływu poszczególnych nurtów z ich specyficznym sposobem patrzenia na prezentację treści³⁶. W tym celu dokonam krótkiej analizy kilku *passusów*. Zostały one wybrane jako reprezentatywne dla środowiska żydowskiego, samarytańskiego i hellenistycznego.

Nikodem (J 3, 1–21)

Faryzeusz Nikodem jest „dostojnikiem żydowskim” (J 3, 1: ἄρχων τῶν Ἰουδαίων³⁷), reprezentantem środowiska nieprzyja-

³⁵ J. Klinkowski, *Analiza dramatyczna Ewangelii św. Jana*, Wrocław 2012, s. 22–38.

³⁶ L. Cantwell, *The Quest...*, s. 481–482. Ewangelie nie tyle bowiem pokazują historycznego Jezusa, co raczej historie osobistych spotkań z Jezusem.

³⁷ Cytaty z oryginalnego tekstu greckiego za: *Novum Testamentum Graece*,

znego Jezusowi. Tu jednak nie ma między nimi wrogości, gdyż jest to dopiero początek sporu między Kościołem i Synagogą. Tak najczęściej zwykło się patrzeć na tę konfrontację. Istotna jest tu jednak informacja o tym, że Nikodem to faryzeusz. W momencie ostatecznej redakcji Ewangelii Jana pod koniec I wieku właśnie to żydowskie ugrupowanie zaczynało tworzyć nowe oblicze judaizmu³⁸. Świątynia skupiająca saduceuszy została zburzona przez Tytusa w roku 70 podczas powstania żydowskiego, a w podobnym czasie tracimy z oczu esseńczyków. Jak zostało wspomniane, jakaś część obu tych grup weszła w skład Kościoła Janowego. Scena z Nikodemem może być zatem odczytana jako wątek tradycji oralnej przepuszczony przez doświadczenie nawróconych na chrześcijaństwo saduceuszy i esseńczyków. Możliwe jest zatem, że mamy do czynienia nie tylko z przeciwstawieniem sobie chrześcijaństwa i judaizmu³⁹, który ukazany jest jako nieumiejętnie odczytujący znaki czasu, lecz również w pewnym stopniu z odzwierciedleniem wiecznego sporu między faryzeuszami i saduceuszami (tym razem jednak w odmiennych realiach).

Scena kończy się opisem sądu potępiającego (J 3, 18–21), który został przedstawiony na sposób symboliczny jako opozycja światła i ciemności⁴⁰. Jest to metaforyka typowa dla grupy esseńczyków z Qumran⁴¹. Jeśli nocną porę, w której Nikodem przychodzi do Jezusa, odczytywać jako ciemności, późniejsze dwukrotne jawne pojawienie się faryzeusza może oznaczać przyjęcie przez niego światłości Chrystusa⁴².

E. Nestle, E. Nestle, K. Aland, B. Aland (eds.), Stuttgart 1979.

³⁸ J.H. Neyrey, *John III. A Debate over Johannine Epistemology and Christology*, „Novum Testamentum” 23 (1981), s. 118; M. Rosik, *Judaizm u początków ery chrześcijańskiej*, Wrocław 2003, s. 112.

³⁹ J.H. Neyrey, *John III. A Debate...*, s. 127. Spotkanie przywódcy żydowskiego i chrześcijańskiego.

⁴⁰ *Ibidem*, s. 122.

⁴¹ J. Klinkowski, *Analiza dramatyczna...*, s. 163.

⁴² J.M. Bassler, *Mixed Signals. Nicodemus in the Fourth Gospel*, „Journal of Biblical Literature” 108 (1989), s. 638.

Pozostaje pytanie, co z samym Nikodemem? Czy Ewangelia notuje powolne dochodzenie do wiary konkretnego historycznego faryzeusza, czy jedynie posługuje się pewną figurą? Jeśli mamy tu do czynienia ze spisaniem osobistego doświadczenia Nikodema, to dlaczego bohater nie jest znany z innych źródeł? Jeśli jest to wyraz istnienia w szkole Janowej jakiejś tradycji faryzejskiej, to skąd antyfaryzejski wydźwięk Ewangelii? W historii egzegezy owej sceny postawiono na temat tej niejasnej postaci już wiele teorii⁴³, lecz żadna nie wydaje się dostatecznie przekonująca.

Inną płaszczyzną, na której uwidacznia się tu oralność, jest gatunek⁴⁴. Scena z Nikodemem jest dialogiem⁴⁵, w którym ujawniają się cechy szkoły Janowej jako ruchu religijnego (aspekt dyskusji dwóch rabinów), jak i szkoły filozoficznej⁴⁶ o profilu bliskim stoicyzmowi. Cechą oralną jest trzykrotne (J 3, 3.5.11) powtórzenie formuły „zaprawdę, zaprawdę powiadam

⁴³ R.A. Culpepper, *Nicodemus. The Travail of New Birth*, [w:] *Character Studies in the Fourth Gospel. Narrative Approaches to Seventy Figures in John*, S.A. Hunt, D.F. Tolmie, R. Zimmermann (eds.), Tübingen 2013, s. 250–253.

⁴⁴ Choć jestem zwolennikiem traktowania całości Ewangelii Jana jako dramatu hellenistycznego, to poszczególne sceny zdradzają osobliwe cechy gatunkowe.

⁴⁵ J.-L. Solère, *Why Did Plato Write?*, s. 85, stwierdza, że spisanie żywego słowa w formie dialogu jest przejawem platońskiej zasady naśladownictwa. C.M. Connick, *The Dramatic Character...*, s. 167, wyraża myśl, że w Ewangelii Jana można wykazać pewien określony schemat dialogu: czyjeś pytanie lub stwierdzenie, odpowiedź Jezusa zawierająca głęboki sens, niezrozumienie duchowego charakteru wypowiedzi, Jezus tłumaczy rozmówcy znaczenie swoich słów, na koniec długa mowa Jezusa na dany temat. Nie jest to jedynie stylizacja – autor Ewangelii Jana opisuje tu autentyczne wydarzenia, o czym pisze J.D.G. Dunn, *John and the Oral Gospel...*, s. 377: „It is as impossible to deny that the themes and dialogues of John’s Gospel are rooted in earlier tradition, as it is to deny that John’s formulation is an elaboration (often considerable) of that tradition”.

⁴⁶ J.H. Neyrey, *John III. A Debate...*, s. 119, uważa, że w wersety 3–10 mamy do czynienia z dyskusją nt. epistemologii. L. Cantwell, *The Quest...*, s. 484, jest zdania, że Nikodem dużo pewniej by się czuł jako dysputant na typowej filozoficznej uczcie, jednak podejście Jezusa go zaskakuje – wiedza i wysoka pozycja nauczyciela przestają się liczyć wobec konieczności „ponownego narodzenia” w dziecięctwie Bożym.

ci” (ἀμὴν ἀμὴν λέγω σοι) rozpoczynającej wypowiedzi Jezusa. Również prawdopodobne wykorzystanie sceny jako katechezy chrzcielnej⁴⁷ wskazuje na oralny charakter przekazu. Mogła ona zostać utrwalona jako zapis tradycji liturgicznej.

Samarytanka (J 4, 1–42)

Rozmowy z Samarytanką nie da się połączyć z żadną obecnie znaną wcześniejszą tradycją. Zdaniem Jamesa D.G. Dunna scena ta może być wynikiem szerszego opracowania drobnego wątku tradycji (przypuszczalne typowe zachowanie u Jana) lub wprowadzeniem nowego wątku na podstawie wspomnień o misji w Samarii jako okazji do przedstawienia nauczania o zastąpieniu starego kultu⁴⁸. Jak już wspomniano, grupa Samarytan została stosunkowo szybko wchłoniętą przez chrześcijaństwo⁴⁹. Umieszczenie tak obszernego passusu o pobycie Jezusa w Samarii stanowi jeden z dowodów na ich przynależność do wspólnoty Janowej⁵⁰. Istotnych będzie tu kilka wątków.

Przede wszystkim w scenie rozmowy z Samarytanką występuje odwołanie do studni Jakuba oraz świątyni na górze Garizim⁵¹, kontestującej kult jerozolimski (J 4, 12.20). To odwo-

⁴⁷ A. Jankowski, K. Romaniuk, L. Stachowiak, *Komentarz praktyczny do Nowego Testamentu*, Poznań–Warszawa 1975, s. 377.

⁴⁸ J.D.G. Dunn, *John and the Oral Gospel...*, s. 376–377.

⁴⁹ Również z innych ksiąg Pisma Świętego można wywnioskować, że Samarytanie przyjmowali wiarę chrześcijańską. Przypis do Dz 7, 16 w *Biblii Tysiąclecia* podaje: „Dane tego wiersza, wykraczające poza Stary Testament [...], pochodzą zapewne z jakiejś tradycji pozabiblijnej”. E.D. Freed, *Did John Write...*, s. 241, twierdzi, że jest to informacja z samarytańskiej wersji Pięcioksięgu, co by potwierdzało tradycję, że diakon Szczepan był Samarytaninem. Zob. też J.D. Purvis, *The Fourth Gospel and the Samaritans*, „Novum Testamentum” 17 (1975), s. 173–175 — Purvis dowodzi zarazem, że nawrócenie na chrześcijaństwo nie objęło Samarytan związanych z głównym nurtem.

⁵⁰ E.D. Freed, *Did John Write...*, s. 242–256. Freed podaje ponadto liczne dowody na udział grupy Samarytan w powstawaniu Ewangelii.

⁵¹ R.T. Anderson, *Mount Gerizim. Navel of the World*, „The Biblical Archaeologist” 43 (1980), s. 217–219, podaje, że wedle samarytańskiej tradycji jest to najstarsza, centralna i najwyższa góra świata, na której po potopie osiadła arka. Świątynia została zniszczona w roku 128 p.n.e. przez żydowskiego króla Jana Hirkana i w momencie rozmowy Jezusa z Samarytanką przy Studni Jakuba

łanie do pamięci kolektywnej może stanowić punkt zaczepienia dla Samarytan nie będących jeszcze chrześcijanami jako wyraz wspólnej, jednoczącej tradycji. Jest ona interpretowana z perspektywy okoliczności — przyścia Mesjasza (J 4, 25)⁵². Konflikt pomiędzy poszczególnymi drogami (faryzeusze, saduceusze, Samarytanie...) traci zasadność — już sam fakt, że Żyd, Jezus, odzywa się do Samarytanki, wskazuje na pewną nowość⁵³. Co prawda zbawienie wychodzi od Żydów, ale również Samarytanie są zaproszeni do udziału w nowopowstającej wspólnocie chrześcijańskiej⁵⁴, gdzie kult nie jest już zależny od geografii⁵⁵. W kwestii kultu należy przypomnieć, że Jan Apostoł związany był z kręgami saducejskimi, mamy tu więc do czynienia z eksplorowaniem tematyki istotnej również dla tej grupy, a nie tylko dla Samarytan.

na górze wciąż widoczne były ruiny. Jakaś forma kultu była tam sprawowana, ilekroć Samarytanie mieli dostęp do góry. Zob. również: R.J. Bull, *An Archaeological Context for Understanding John 4:20*, „The Biblical Archaeologist” 38 (1975), s. 56, 59.

⁵² M. Rosik, *Judaizm u początków...*, s. 133; E.D. Freed, *Did John Write...*, s. 243, 248. Samarytanie oczekiwali Taeb — mesjasza, który miał być nowym Mojżeszem. Jezus wpisuje się w ten obraz. J.D. Purvis, *The Fourth Gospel...*, s. 191–192, sprzeciwia się tej tezie. Uważa, że wspólnota Janowa posłużyła się samarytańskim językiem teologicznym jedynie dla własnych celów tylko ze względu na fakt przebywania na tym terenie i nie tylko nie zamierzała dzięki temu nawracać Samarytan, ale wręcz była skonfliktowana zarówno z głównym nurtem z góry Garizim, jak i z sektami heterodoksyjnymi. Podana przez niego argumentacja jest jednak mało przekonująca, szczególnie że również wśród Żydów istniały różne nurty o nauce odmiennej od chrześcijańskiej, a przedstawiciele większości z nich możemy znaleźć w szkole Janowej, która często przedstawia Jezusa jako prostującego błędne mniemania rozmówców.

⁵³ A. Paciorek, *Pismo Święte Starego i Nowego Testamentu w przekładzie z języków oryginalnych. Ewangelia według św. Jana*, Lublin 2000, s. 84.

⁵⁴ E.D. Freed, *Did John Write...*, s. 241. Tradycja Janowa kształtowała się w oparciu o opozycję chrześcijanie — Żydzi, przy czym wspólnota Janowa absorbowała uczniów zarówno spośród żydowskich, jak i samarytańskich kręgów, które zresztą posiadały dość podobne wierzenia.

⁵⁵ D. Lee, *In the Spirit of Truth. Worship and Prayer in the Gospel of John and the Early Fathers*, „Vigiliae Christianae” 58 (2004), s. 280; W.W. Sikes, *The Anti-Semitism of the Fourth Gospel*, „The Journal of Religion” 21 (1941), s. 29. Prawdziwi czciciele (οἱ ἀληθινοὶ προσκυνηταὶ) to już nie będą Żydzi ani Samarytanie jako tacy.

Ponadto ponownie formą wypowiedzi jest dialog. Tu jednak trudno przychylić się do stwierdzenia, że jest to ponownie filozoficzna dysputa, choć wyraźnie widoczne są jej cechy. Taki sposób przedstawienia jest raczej efektem nałożenia na sytuację historyczną myślenia religijno-filozoficznego reprezentowanego przez szkołę Janową. Innymi słowy, istniejący u podstaw przekaz tradycji został uzupełniony o wymagany komentarz ze strony tradycji ustnej, która na pewnym etapie redakcji weszła do treści przekazu.

Samarytanka po spotkaniu z Jezusem staje się oralnym medium – dzięki jej opowieści schodzą się do niego jej pobratymcy. Opowieść Samarytanki (bez względu na historyczność postaci) mogła być elementem tradycji ustnej, która stanowiła pomost między wyobrażeniami religijnymi tej grupy religijnej a chrześcijaństwem.

Apostołowie Andrzej i Filip (J 1, 40–46; J 6, 5–9; J 12, 20–26; J 14, 8–14)

Wyekspozowana obecność Apostołów Andrzeja i Filipa nie jest przypadkowa. Działalność obu była dobrze znana w Azji Mniejszej⁵⁶, gdzie funkcjonowała szkoła Janowa. Noszą oni imiona greckie, co wskazuje, że byli zhellenizowanymi Żydami. Odwołanie do nich było wyraźnym znakiem dla przyjmujących chrześcijaństwo Greków. Ma ono na celu między innymi ukazanie jedności tradycji, w której już wcześniej byli nauczani, z tym, co prezentuje szkoła Janowa.

Andrzej i Filip stanowią ucieleśnienie ducha misyjnego, co objawia się już w pierwszym rozdziale Ewangelii. Andrzej przekazuje bratu Szymonowi dobrą nowinę o odnalezieniu „Mesjasza – to znaczy: Chrystusa” (J 1, 41: τὸν Μεσσίαν ὃ ἐστὶν μετερμνηνεύμενον Χριστός). Mamy tu do czynienia z transliteracją na grekę hebrajskiego terminu i podaniem greckiego znacze-

⁵⁶ P.Cz. Bosak, *Postacie Biblii. Słownik-konkordancja*, t. I, Poznań 1999, s. 380, t. III, Pelplin 2005, s. 434–435.

nia – rzeczywistość żydowska jest eksplikowana hellenistom. Przyciąganie do Jezusa nowych uczniów jest u Jana cechą charakterystyczną tego Apostoła. Podobnie Filip, który wedle przekazu Ewangelii jest jedynym wezwanym do uczniostwa osobiście przez Jezusa⁵⁷, nie może zatrzymać tego dla siebie i dzieli się z Natanaelem (J 1, 45).

Co istotne, Filip używa wobec Natanaela tych samych słów – *erchomai, horaō* (ἐρχομαι, ὁράω), co Jezus wobec dwóch uczniów: „Chodźcie, a zobaczycie”, „Chodź i zobacz” (J 1, 39.46: Ἔρχεσθε καὶ ὄψεσθε, Ἔρχου καὶ ἴδε)⁵⁸. Obaj Andrzej i Filip mówią „znaleźliśmy” [Chrystusa] (J 1, 41 εὐρήκαμεν). Te powtórzenia stanowią zarazem element typowy dla oralności, jak też wspomniane wyżej charakterystyczne wykorzystanie przez Jana słownictwa oznaczającego widzenie i jego związek z wiarą.

Zwrócić należy uwagę na formę przekazu – tym, co po- ciąga, jest słowo mówione, przekaz ustny – wspomniani Żydzi słyszą o Jezusie i pod wpływem tego przychodzą stać się uczniami wcielonego Słowa. Ponownie jako postaci misyjne ukazani są ci dwaj Apostołowie w scenie rozmnożenia chleba (J 6, 5–9). Typowo racjonalna odpowiedź Filipa na pytanie Jezusa jest charakterystyczna dla intelektualnie nacechowanego środowiska hellenistycznego⁵⁹.

Scena J 12, 20–26 wskazuje na rozszerzenie nauczania z Żydów i Samarytan również na pogan pochodzenia greckiego. Ci zwracają się najpierw do zhellenizowanego Filipa jako pomoc- stu między Grekami a Żydami. Ten najpierw idzie z tą sprawą do Andrzeja i dopiero razem udają się oni do Jezusa, by wsta-

⁵⁷ T. Okure, *Ewangelia według św. Jana*, [w:] *Międzynarodowy komentarz do Pisma Świętego*, W.R. Farmer (red.), Warszawa 2000, s. 1326. C.S. Keener, *Komentarz historyczno-kulturowy do Nowego Testamentu*, Warszawa 2000, s. 189. Nie jest to sytuacja częsta w kulturze greckiej, gdzie to uczeń zazwyczaj wybierał, u kogo chce pobierać nauki.

⁵⁸ Ph. Perkins, *Ewangelia według Świętego Jana*, [w:] *Katolicki komentarz biblijny*, R.E. Brown, J.O. Fitzmyer, R.E. Murphy (red.), Warszawa 2001, s. 1125.

⁵⁹ T. Okure, *Ewangelia według...*, s. 1335; J. Klinkowski, *Analiza dramatyczna...*, s. 233.

wiać się za hellenistami — połączenie to wydaje się zabiegiem celowym, wyrazem jednoczenia tradycji greckiej.

Po raz ostatni imiennie zostaje wymieniony już sam Apostoł Filip w rozdz. 14, gdzie jego typowe dla hellenisty niezrozumienie przesłania osadzonego w tradycji judaistycznej domaga się wyjaśnienia. Oczekuje on głębszego wtajemniczenia, bowiem rozumem nie jest w stanie pojąć zjednoczenia bóstwa i człowieczeństwa w Chrystusie⁶⁰.

Analiza kilku powyższych przykładów pozwala zobrazować, jak kwestia oralności wpisuje się w Ewangelię Jana. Spośród licznych cech obecnych w Ewangelii Jana na szczególne wyróżnienie zasługuje problem przejawów tradycji ustnych konkretnych wspólnot, głównie saducejskiej, samarytańskiej, esseńskiej, hellenistycznej (w tym filozoficznej). Ta mnogość perspektyw sprawia, że przekaz jest wiarygodniejszy, bowiem angażuje większą liczbę świadków wydarzeń, którzy co prawda prezentują je we właściwy sobie sposób, jednak cel i sens pozostaje jednolity dla całej społeczności chrześcijańskiej.

Zarzuty, jakoby Ewangelia Jana opowiadała inną historię albo jej wartość była mniejsza niż ewangelii synoptycznych, należy z całym przekonaniem odrzucić. Nie tylko bowiem Jan korzysta z tej samej tradycji ustnej zapoczątkowanej doświadczeniem uczniów, ale w świetle powstających kontrowersji dokonuje uzupełnienia o brakujące u synoptyków wątki, a przez to daje pełniejszy obraz tejże tradycji⁶¹.

Tradycja ustna pozostanie żywa w Kościele (zresztą w myśl 2 Tes 2, 15). Z czasem rysować się będą pewne rozbieżności, w obliczu których pojawia się konieczność zdogmatyzowania na soborach powszechnych nauki, która była cały czas w tradycji obecna, jednak nie została dotąd w sposób jasny wyrażona. Dopiero pojawienie się u początków XVI wieku luteran-

⁶⁰ J. Klinkowski, *Analiza dramatyczna...*, s. 375; A. Paciorek, *Pismo Święte...*, s. 165.

⁶¹ J.D.G. Dunn, *Oral Gospel Tradition*, s. 333.

skiej koncepcji *sola scriptura* powoduje rozejście się sposobu rozumienia tradycji.

**Orality in the Gospel of John –
Outline of Issues and Selected Aspects**

Summary

The Gospel of John is chronologically the last canonical book of the Bible and the years 98-100 AD are currently considered to be the time of its final editing in a written form. Many speeches and dialogues – although presented within the context of deep theological thought – do not lose their original oral character. This paper consists of an outline of this orality on various levels: from the general point of view, its appearance in the Bible, in the New Testament and in the Gospel of John, to the final detailed description of the selected examples. An important point which belongs to the field of orality research is the possibility of distinguishing the contributions of various groups and stages of formation of the Gospel on the basis of its orality. The elements of three such traditions – Jewish, Samaritan and Hellenistic – are further elaborated in this paper.

Ewa Wołk-Sore
Uniwersytet Warszawski

ETIOPIA POMIĘDZY ORALNOŚCIĄ A PIŚMIENNOŚCIĄ

Prowadzone intensywnie na przestrzeni XX wieku badania greckiej historii intelektualnej wykazały, iż przejście od oralności do piśmienności w Grecji było stopniowe oraz, pomimo pewnego sprzeciwu ówczesnych środowisk intelektualnych, konsekwentne i nieodwołalne. Głównym myślicielem, który aktywnie przyczynił się do przyspieszenia procesu tej transformacji, był Platon, podczas gdy twórczość żyjącego za ledwie kilka wieków wcześniej Homera pozostaje skarbnicą wiedzy na temat oralnej przeszłości kultury greckiej – kolebki cywilizacji zachodniej. Wielu uczonych, by wymienić takie nazwiska jak Milman Parry, Albert B. Lord, Eric A. Havelock¹, prowadząc wnikliwe badania na gruncie filologii klasycznej, przyglądało się temu procesowi dokładnie, co doprowadziło do sformułowania teorii oralności, nazywanej również teorią piśmienności lub teorią piśmienności i oralności, która z gruntu literatury rozszerzyła się na teren całej kultury i stała się jedną

¹ Zob. A.B. Lord, *Pieśniarz i jego opowieść*, tłum. P. Majewski, Warszawa 2010; E.A. Havelock, *Muza uczy się pisać. Rozważania o oralności i piśmienności w kulturze Zachodu*, tłum. P. Majewski, Warszawa 2006; *idem*, *Przedmowa do Platona*, tłum. P. Majewski, Warszawa 2007.

z wiodących teorii XX wieku. Do jej rozwinięcia przyczynili się znacznie tacy uczeni jak Jack Goody, Marshall McLuhan oraz Walter J. Ong², którzy przyznawali największą wagę wynalazkowi pisma i jego późniejszych technologii w ukształtowaniu zachodniej cywilizacji – cywilizacji piśmiennosci, w odróżnieniu od cywilizacji, gdzie pismo nie było używane – cywilizacji oralnych. Istotą tej teorii był więc pogląd o wielkim podziale społeczeństw w zależności od stopnia upiśmiennienia. Społeczeństwa oparte na ustnej transmisji wiedzy nazwano ‘oralnymi’, a te, w których przekazywaniem wiedzy było pismo, określano jako ‘piśmienne’. Wedle tych badaczy w cywilizacjach oralnych dużą część potencjału intelektualnego wykorzystywano na kultywowanie technik, które wspomagały drogę transmisji wiedzy opartą na przekazie ustnym, a więc techniki mnemoniczne, rym, rytm, formułczość czy redundancja. W momencie, kiedy pismo przejęło funkcję przekazywania informacji, umysł ludzki został znacznie odciążony, czego rezultatem miała być zasadnicza zmiana jakości myślenia w stronę abstrakcji. Ważnym elementem teorii oralności, która była wynikiem kolonialnej myśli oraz wizji świata opartej na opozycji my/oni, było przekonanie o kierunku i nieuchronności rozwoju ludzkości od stanu pierwotnej oralności do stanu piśmiennosci. Od momentu jej sformułowania minęło wiele czasu oraz wiele się w nauce zmieniło. Dominujące obecnie podejście kontekstowe w badaniach innych społeczeństw ukazuje coraz liczniejsze przykłady koegzystencji tradycji oralnej i piśmiennej w różnych kulturach świata. Oralność nie jest już traktowana jako stan umysłu, ale raczej styl czy sposób wyrażania myśli wyrastający i nieodłącznie związany z procesami społecznymi danej grupy³. Sytuacja ta wyznacza nowe kierunki badań dy-

² Zob. J. Goody, *Logika pisma a organizacja społeczeństwa*, tłum. G. Godlewski, Warszawa 2006; M. McLuhan, *Wybór pism*, E. McLuhan, F. Zigrone (red.), tłum. E. Różańska, J.M. Stokłosa, Poznań 2001; W.J. Ong, *Oralność i piśmiennosc. Słowo poddane technologii*, tłum. J. Japola, Lublin 1992.

³ L. Vail, L. White, *Power and the Praise Poem. Southern African Voices in History*, London 1991, s. 61.

chotomii 'oralność – piśmienność' odkrywające współzależności oratury i literatury, ich wzajemne oddziaływania i rozgraniczenia w różnych kulturach świata.

W Etiopii, choć pismo było tu znane i używane od początków naszej ery, nie zdołało odmienić cywilizacji etiopskiej w takim stopniu, w jakim zmieniło cywilizację Zachodu. Znajomość sztuki pisania zarezerwowana była bowiem dla wykształconych w tradycyjnych szkołach przykościelnych elit rządzących i umiejętnie przez nie wykorzystywana. Lud pozostawał w stanie pierwotnej oralności, która do dziś jest istotną cechą kultury etiopskiej. Wprowadzenie w początkach XX wieku w Etiopii druku spowodowało zwiększenie stopnia upiśmienia. Nie można jednak tu mówić o przyspieszeniu rozpoczętego przed dwoma tysiącami lat, wraz z pojawieniem się tam pisma, procesu transformacji od stanu oralności do stanu piśmienności, co byłoby zgodne z duchem teorii oralności. Technologia pisma oczywiście nie pozostała bez wpływu na kulturę etiopską – pismo zaliczane jest przecież do najważniejszych jej wyznaczników, ale Etiopia znajduje się wciąż pomiędzy oralnością a piśmiennością, a sfery te przenikają się wzajemnie i uzupełniają, pozostając w swoistej harmonii. Badania kultury etiopskiej z tej perspektywy dopiero się rozpoczynają – problem współzależności pomiędzy oralnością a piśmiennością w historii Etiopii był podejmowany przez Donalda Crummeya, którego jeden z artykułów posiadał początkowo dwie wersje tytułu: *Orality in a Literate Society* oraz *Literacy in an Oral Society*⁴, z czasem jednak ta druga zwyciężyła. Świadczy to o wątpliwościach badaczy co do sposobu klasyfikacji cywilizacji etiopskiej, czy należy ona do cywilizacji oralnych, czy też piśmiennych. Na gruncie polskim ukazał się artykuł *Etiopski intelektualista i jego dzieło – pomiędzy oraturą a literaturą*, którego autorki dokonały analizy utworu *Zykre neger* autor-

⁴ D. Crammey, *Literacy in an Oral Society. The Case of Ethiopian Land Records*, „Journal of African Cultural Studies” 18 (2006), s. 9–22.

stwa Mahteme Syllasje Uelde Meskela, będącego przykładem literatury amharskiej, pod kątem jego zakorzenienia w oralności⁵.

Kamienne inskrypcje z początków naszej ery zaświadczają istnienie pisma w królestwie Aksum, kolebce etiopskiej państwowości, właściwie od początków jego powstania. Głównymi architektami państwa Aksum byli osadnicy z Arabii Feliks, w głównej mierze z państwa Saby, którzy przekraczając Morze Czerwone, napływali falami na tereny północno-wschodniej Afryki przez długi okres pierwszego tysiąclecia p.n.e. Wprawdzie hipotez na ten temat jest kilka, ale przyjęło się dzisiaj uważać, że wraz z osadnikami trafiło na tereny dzisiejszej Etiopii pismo sabejskie, należące do grupy spółgłoskowych pism południowosemickich, które rozwijały się u schyłku drugiego i w pierwszym tysiącleciu p.n.e. na Półwyspie Arabskim. Z niego to właśnie powstał etiopski system zapisu, który jest jedynym odgałęzieniem tej grupy pozostającym w użyciu. Choć dopiero inskrypcje z III i IV wieku n.e. dokumentują najwcześniejszy okres rozwoju pisma etiopskiego, uważa się, że gyyz — język Agazjan, „ludzi wolnych”, jak nazywali siebie osadnicy, powstał już w początkach naszej ery wraz z wyodrębnieniem się swoistej dla tego obszaru kultury. Sądzi się, że pismo etiopskie ewoluowało stopniowo na skutek powolnego procesu transformacji alfabetu sabejskiego⁶. Początkowo miało postać niewokalizowaną, a zapisywane było często bustrofedonem. Prawdopodobnie pod wpływem greki zmienił się kierunek zapisu: zaczęto pisać od strony lewej do prawej. Ze zmodyfikowanych liter alfabetu greckiego powstały również etiopskie znaki dla

⁵ H. Rubinkowska-Anioł, E. Wołk-Sore, *Etiopski intelektualista i jego dzieło — pomiędzy oraturą a literaturą*, [w:] *Current research in African Studies. Papers in Honour of Mwalimu Dr. Eugeniusz Rzewuski*, I. Kraska-Szlenk, B. Wójtowicz (red.), Warszawa 2014, s. 283–299.

⁶ Choć niektórzy badacze zauważają, iż postać pewnych znaków etiopskich wskazuje, że nie pochodzą one bezpośrednio z języka sabejskiego, ale odtwarzają formy najstarsze alfabetu południowoarabskiego, np. znak dla oznaczenia *m* (J.G. Février, *Histoire de l'écriture*, Paris 1948, s. 372).

oznaczenia cyfr. Kontakt z greką nie wpłynął jednak na sposób wokalizacji, a alfabet etiopski nie przyjął jako wzoru alfabetu greckiego z odrębnymi znakami graficznymi dla notacji samogłosek. Zamiast tego utworzono wersję sylabariusza, analogicznego do systemów pism Półwyspu Indyjskiego, zwanego *abugidą*, w którym samogłoski zintegrowane były ze spółgłoskami w jednym znaku graficznym. Świadectwo tym przemianom pisma etiopskiego dają trójjęzyczne, grecko-sabejsko-gyzy, teksty epigraficzne dokumentujące zarówno niewokalizowany, jak i późniejszy, wokalizowany okres w rozwoju gyyz – języka, którym mówiono w królestwie Aksum. Pochodzą one z kamiennych inskrypcji panującego w IV wieku n.e. króla Ezany. Wiek IV był dla kultury etiopskiej niezwykle ważny również z innego względu: Aksum przyjęło nową religię monoteistyczną – chrześcijaństwo, wpisując się tym samym w krąg chrześcijańskich kultur Bliskiego Wschodu. Przekształcenia w kulturze pociągają za sobą fundamentalne zmiany jej wyznaczników, z których do najważniejszych należy właśnie pismo. Chęć zaznaczenia własnej odrębności przez mieszkańców państwa Aksum miała więc zasadniczy wpływ na gwałtowny rozwój pisma etiopskiego w IV wieku.

Inskrypcje w klasycznym etiopskim języku gyyz z jednej strony dają świadectwo początku etiopskiej piśmienności, z drugiej zaś mają głęboko oralny charakter: ewokujące ciągi nazw bóstw, osób, miejsc, szczegółowość oraz dynamika opisu powodują, że słowa generują obraz, pozostając wydarzeniami utrwalonymi na zawsze w kamieniu:

Przez potęgę Pana niebios, który jest w niebie i na ziemi, władcy wszelkiego istnienia. Ezana, syn Ella Amida, król Aksum, Himiar, Rajdan, Saba, Salhien, Sijamo, Bedża i Kasu, król królów, który nie został zwyciężony przez wroga.

Przez potęgę Pana niebios, który okazał mi łaskę, Pana, co rządzi na wieki i żaden wróg Go nie zwycięża! Aby nie powstał przeciw mnie żaden nieprzyjaciel i żaden aby mnie nie ścigał— niech tak się stanie przez potęgę Pana wszechświata.

Wyruszyłem na wojnę przeciw Noba, gdy zbuntowały się ludy Noba, gdy chełpiły się i mówiły: „Nie należy im się Tekkezje” [...]. Powstałem dzięki mocy Pana ziemi i walczyłem nad Tekkezje [...]. Ich wsie zbudowane z muru nosiły nazwy: jedna Alua, a druga Daro. Zabiliśmy, wzięliśmy jeńców i zepchnęliśmy do wody; wróciliśmy bezpiecznie, przestraszywszy wrogów i zwyciężywszy przez potęgę Pana ziemi [...]. Wzniosłem tron w delcie rzek Sjede i Tekkezje, naprzeciw wsi zbudowanej z muru, która znajdowała się na tej wyspie. Oto czego udzielił mi Pan niebios: jeńców — mężczyzn 214, kobiet 415, razem 629 [...]. Tron ten przeze mnie wzniesiony oddałem w opiekę Panu niebios, za którego sprawą rządę i zawierzyłem go ziemi, która go wspiera. Jeśli ktokolwiek go zniszczy, obali lub uszkodzi, niech będzie wytopiony i wygnany z kraju, on i jego ród. Tron ten wzniosłem na chwałę Pana niebios⁷.

Gyzz pozostawał językiem państwa Aksum do czasu jego upadku około X wieku, później zaś przez jeszcze długie wieki był językiem ksiąg oraz językiem liturgicznym Kościoła Etiopskiego. Od początku piśmiennictwo gyzz miało charakter religijny i stanowiło głównie tłumaczenia Biblii, Starego i Nowego Testamentu, dokonywane w miarę potrzeb liturgicznych Kościoła Etiopskiego. Przekłady obejmowały więc przede wszystkim ewangelie, księgi liturgiczne, anafory eucharystyczne, psalmy, czy też hymny maryjne. Tłumaczono także inne utwory religijne powstałe w pierwszych wiekach naszej ery, jak żywoty świętych. Przekłady, będące dziełem różnych autorów, różniły się znacznie pod względem stylu oraz wierności tłumaczenia, charakteryzując się swoistą dla kultur oralnych ingerencją w tekst oryginału, a więc częstymi „dodatkami” bądź też omijaniem „nieistotnych” w etiopskim kontekście treści. Obok przekładów dość wcześnie zaczęły powstawać także etiopskie oryginalne utwory o charakterze hagiograficznym oraz poezja. Żywoty etiopskich świętych — *gedlat* — zainaugurowane zo-

⁷ Tłum. z gyzz J. Mantel-Niećko w: A. Bartnicki, J. Mantel-Niećko, *Historia Etiopii*, Warszawa 1987, s. 22.

stały przez opowieść o życiu świętego Jareda, jednego z pierwszych poetów, a także twórcy muzyki etiopskiej. Żywot Jareda, napisany w obrazowym stylu przykazań ustnych, sugestywnie kreślił obraz sylwetki świętego, który niepomny przeciwności losu, trudził się, dopóki nie osiągnął wyznaczonego celu:

W dniu 12 *gynbot* zmarł Jared — pieśniarz podobny serafinom. Jared ten był z rodu *abby* Gedeona, rodu kapłanów katedry Aksum — pierwszego wybudowanego w krainie Etiopii kościoła chrześcijańskiego, w którym głoszone wiarę Chrystusa i który poświęcony został w imię Pani naszej, Marii. ów zaś *abba* Gedeon — gdy zaczął uczyć błogosławionego Jareda psalmów Dawidowych nie mógł go długo niczego nauczyć. Wówczas zbił i wpędził Jareda w chorobę, a on uciekł na pustynię, spoczął w cieniu drzewa. I ujrzał robaka wspinającego się na drzewo. A gdy zobaczył Jared jego cierpliwość, ukorzył się w duszy swojej i zawrócił do mistrza prosząc: „Wybacz mi, ojcze, jak zechcesz uczynić ze mną!” I przyjął go nauczyciel jego duchowy.

A gdy modlił się do Boga we łzach, otworzył się umysł Jareda i przez jeden dzień nauczył się pisma *Starego i Nowego Testamentu*. Potem zaś nadano mu godność diakona.

W owych czasach nie umiano śpiewać pieśni kościelnych pełnym głosem, tylko nucono je po cichu. Bóg zaś zechciał, aby przetrwało wspomnienie o Jaredzie i wysłał do niego trzy ptaki z ogrodów Edenu. A one rozmawiały z nim językiem ludzi i uniosły go ze sobą do niebiańskiej Jerozolimy, gdzie nauczył się pieśni dwudziestu czterech kapłanów niebios. A gdy powrócił do swojej natury [ludzkiej], wszedł do kościoła — świętej katedry w Aksum — o godzinie trzeciej i wielkim głosem wołał śpiewając: „Alleluja Ojcu, Alleluja Synowi, Alleluja Duchowi świętemu!”⁸

Innym rodzajem literackim rozpowszechnionym w chrześcijańskiej Etiopii była poezja, która we wszystkich społecznościach, gdzie dominował przekaz ustny, zajmowała centralne miejsce. Charakterystycznymi gatunkami etiopskiej poezji reli-

⁸ Tłum. z gyyz J. Mantel-Niećko: *O Jaredzie muzyku*, „Przegląd Orientalistyczny” 37 [1] (1961), s. 41–42.

gijnej w języku gyyz są *kynie* (utwory improwizowane) i *melke'at* (nieimprowizowane poematy chwalcące po kolei każdą część ciała świętego). Wykonywane były one w czasie nabożeństw, gdzie obok języka ważną rolę odgrywała muzyka. Poezja *kynie* w języku gyyz jest do dziś najbardziej typowym gatunkiem etiopskiej literatury, będąc prawdziwym odzwierciedleniem etiopskiego geniuszu, choć dopiero niedawno utwory *kynie* zaczęły być spisywane. Ich fenomen polegał na ich ulotności oraz na tym, że były to arcydzieła tylko raz komponowane i wygłaszane przy danej okazji. Konstruowane wokół tematów biblijnych, ale mające często odniesienie do czasów obecnych bądź prawd uniwersalnych, utwory *kynie* wykorzystywały figurę retoryczną zwaną w Etiopii *semyinna werk* ('wosk i złoto'). Jest to figura oparta na używanej przez złotników abisyńskich metodzie traconego wosku, stosowana zarówno przy wyrobie niepowtarzalnych krzyży, jak i tworzeniu unikalnych wierszy. Polega ona na tym, że dwa wątki czy epizody prowadzone są w wierszu równolegle i niezależnie od siebie, tworząc kontury, z których jeden jest zewnętrzny i bardziej oczywisty. Jest to wosk, po stopieniu którego pojawia się złoto, czyli kontur wewnętrzny. Wydobycie złota jest bardzo trudne nawet dla rodzimych odbiorców, dlatego też zbiory poezji etiopskiej, pojawiające się współcześnie, zawierają najczęściej klucz pozwalający odczytać ukryte znaczenie. Kunsztu tworzenia poezji *kynie* uczono na najwyższych szczeblach nauki w tradycyjnych szkołach przykościelnych, urządzając pojedynki na *kynie* nazywane *zerrefa* ('rozbój, kradzież'). Młodzi adeptci, wygłaszając swoje utwory, musieli liczyć się z tym, że ktoś z publiczności mógł w każdej chwili dopuścić się 'kradzieży' wiersza, a więc przerwać i dokończyć go bardziej trafnym sformułowaniem, którego myśl była jeszcze głębsza, bardziej ukryta i dająca więcej do myślenia. Sztuką było wyjść zwycięsko z takiego pojedynku. Ponieważ *kynie* nie były zapisywane, uczniowie zapamiętywali co celniejsze wyrażenia, porównania czy parable,

by wykorzystać je w swoich utworach, ale oczywiście w innym kontekście, gdyż w etyce *kynistów* plagiaty były i są rzeczą niedopuszczalną. *Kynie* to jeden z typowych przykładów sztuki performatywnej wyrosły z etiopskiej oralności i głęboko zakorzeniony w etiopskiej tradycji.

Przyjaciela wszystkich Tekle Hajmanota,
 Pytają serafini „Dlaczego odrzuciłeś swoją nogę?”
 Wtem ujrzeli go, jak przyjmuje skrzydła
 Od 24 niebiańskich duchownych, stając się jednym z nich⁹.

Utwór ten odnosi się do legendy związanej z żywotem jednego z najbardziej czczonych świętych etiopskich — Tekle Hajmanota, którego imię oznacza „Roślinę Wiary”. Ten etiopski święty, żyjący w XIV wieku i znany z ewangelizacji wielu ludów etiopskich, przedstawiany jest jako starzec z sześcioma skrzydłami stojący na jednej nodze. Brak nogi wiąże się z tradycją, wedle której Tekle Haymanot często modlił się, stojąc na prawej nodze. Jedna z wersji głosi, iż stał tak na niej modląc się aż 7 lat, dopóki noga nie uschła i nie ułamała się. Ze skrzydłami natomiast związana jest inna legenda o tym, jak Tekle Hajmanot zapragnął udać się do Ziemi świętej, by odwiedzić Golgotę. Szatan jednak postanowił przeszkodzić świętemu i gdy tamten schodził po skałach w dół, strącił go. Bóg jednak interweniował i podarował Tekle Hajmanotowi nie tylko dwa, ale sześć skrzydeł, dzięki czemu święty bez przeszkód udał się do Jerozolimy. Warstwa zewnętrzna — воск — nawiązuje do legendy. Złotem natomiast jest przesłanie o tym, że warto czasem poświęcić przyziemne sprawy dla osiągnięcia wyższych celów, a także przekonanie o sile wiary, która dodaje skrzydeł i sprawia, że niemożliwe staje się możliwe.

Oprócz tej powstającej na żywo religijnej poezji w języku gyyz zachowały się do naszych czasów przykłady poezji świec-

⁹ *Jegyysz kyniejał syne tybeb kyrts, sostenja metshaf* („Sztuka tworzenia *kynie* w języku gyyz, trzeci tom”), Addis Ababa 1995, tłum. z języka amharskiego autorki.

kiej o charakterze panegirycznym, która komponowana była w języku nazwanym staroamharskim. *Pieśni królewskie* układane na cześć kolejnych władców panujących na przestrzeni od XIV do XVI wieku przekazywane były drogą ustną. Ich język uosabia tak charakterystyczny dla twórczości oralnej formularny styl o wyrazistych porównaniach, które znów generują obrazy. Od samego początku literaturę etiopską wyróżniała prostota stylu oraz duża siła wyrazu, a nawet dosadność – cechy, które stanowią przeciwieństwo oralności. Choć więc *Pieśni królewskie* są pierwszym spisany zabytkiem literatury amharskiej, zaświadczały także o oralności jej twórców:

Twarz, twarz cesarza Izaaka
 Podobna bramie wysokiego nieba,
 Podobna do drwa płonącego
 Jak waga [jest] wyrównana.
 Jakże przeraża jego twarz!
 Oślepiający Izraelczyk,
 Gdy podnosi powieki swych oczu,
 Kto spojrzy ci twarzą w twarz –
 Temu oko wypływa jak cytryna
 jak cebula złuszcza się ciało –
 kto spojrzy ci twarzą w twarz.
 Cesarz podobny jest do ognia, gdy obejmując wzgórze
 Liżącym [wokół] płomieniem
 Jakże przeraża twarz cesarza Izaaka!
 Cesarz podobny jest do lwa, gdy trzymając wołu spogląda hardo
 [i] miażdżąc mu uda
 potrząsa grzywą.
 Jakże przeraża!
 Jak ty przerażasz!
 [Jak] bawół¹⁰.

Pismo było znane elitom kościelnym oraz świeckim i często wykorzystywane do manipulowania ludem. Sporządzane przez

¹⁰ Tłum. z gyyz J. Mantel-Niećko: *Staroamharskie pieśni królewskie*, „Przełęcz Orientalistyczny” 23 [2] (1956), s. 267–300.

duchownych Kościoła Etiopskiego zwoje magiczne słyęły ze swych uzdrowicielskich wlaściwości. Ważnym elementem zwojów magicznych były imiona – *asmat* – oraz słowa tajemne – *k'alat*, którym przypisywano moc. Najczęściej używane były sekretne imiona Boga, znajomość których zapewniała udział w Bożej mocy, oraz równie przydatne „imiona Salomonowe”. Jak w wielu innych afrykańskich kulturach, w Etiopii z powodu wiary w siłę imion nadal uważa się, że kiedy znana jest nazwa choroby lub imię złego ducha, można uzyskać nad nimi panowanie. Wyrazami tajemnymi natomiast były, przypisywane językom hebrajskiemu czy arabskiemu, zniekształcone często słowa, które faktycznie nie miały żadnego znaczenia, ale ich dźwięk wywoływał grozę. Zapisywane były one oczywiście piśmem etiopskim.

Najlepsze jednakże świadectwo temu, jak etiopska piśmienność wykorzystywana była przez warstwy rządzące, daje przypadek najważniejszej przez wieki w Cesarstwie Etiopskim księgi *Kybre negest* (*Chwała królów*). Jest to utwór, który od momentu swego powstania zajmuje w Etiopii miejsce szczególne nie tylko w historii piśmiennictwa, lecz także szerzej w historii etiopskiej kultury oraz państwowości. Posiadał bowiem znaczenie polityczne, gdyż jego podstawowym zadaniem była legitymizacja sprawującej władzę w Etiopii „dynastii salomońskiej”, wywodzącej swoje pochodzenie od Menelika I, syna Salomona i Królowej Saby. Księga została powołana do życia prawdopodobnie pomiędzy rokiem 1314 a 1322, w czasach panowania cesarza Amde Ts'ujona (1314–1344), a więc niedługo po tak zwanej restauracji „dynastii salomońskiej”, który to fakt miał miejsce wraz z przejęciem tronu przez Jikuno Amlaka (1270–1285).

W księdze tej głównym wątkiem jest opis podróży, jaką odbyła królowa Saby do Jerozolimy, i jej skutków. Legenda o wizycie Królowej Południa na dworze Salomona była rozpowszechniona na całym Bliskim Wschodzie. Wersja etiopska

czerpała z wielu wczesnochrześcijańskich źródeł literackich, znanych w różnych językach (greckim, syryjskim, koptyjskim, hebrajskim). Księga ta powstała w języku gyyz w czasie, kiedy nie był on już używany w mowie. Gyyz na długo jednak pozostał językiem ksiąg, a także językiem liturgicznym Kościoła Etiopskiego. Choć *Kybre negest* jest spisany zbiorem legend i przekazów ustnych, traktowana jest w Etiopii jako ostateczny dowód na to, że Etiopczycy, a w szczególności etiopscy władcy, wywodzą swoje pochodzenie od króla Salomona, syna Dawida. Pochodzenie to zostało oficjalnie potwierdzone przez cesarza Hajle Syllasje I państwowym aktem prawnym – konstytucją: w rozdziale I, art. 3 konstytucji z 1931 roku, a także w rozdziale I, art. 2 znowelizowanej konstytucji z 1955 roku znajdował się zapis o tym, że rządząca dynastia wywodzi się od Menelika I, syna etiopskiej królowej Makedy¹¹ i króla Salomona¹².

W Etiopii, jak w innych społeczeństwach oralnych, znany fakt jest mieszanie się legend z przekazami historycznymi, podobnie jak tradycja ustna wciąż przenika się z pisaną. Nie została przez nią zdominowana, jak to się stało w naszym kręgu kulturowym, lecz obie traktowane są równorzędnie. Przypadek *Kybre negest* potwierdza to, że piśmiennictwo służyło również uwierzytelnieniu władzy państwa, warstw rządzących czy kościoła wobec niepiśmiennych poddanych, których w cesarstwie była znakomita większość¹³. Dawało ono również moc panującym. Legenda legitymizowała nie tylko pochodzenie dynastii, ale także ludu, który jej podlegał, czyniąc go ludem wybranym. Przekonanie to jest po dziś dzień zakotwiczone w mentalności Etiopczyków. O wadze *Kybre negest* może świadczyć incydent z końca XIX wieku, kiedy to kopia tej księgi należąca do Cesarza Tewodrosa II trafiła, po jego samobójczej śmierci, w ręce Anglików, którzy wywieźli ją z Etiopii razem z wieloma

¹¹ Etiopskie imię królowej Saby.

¹² A. Bartnicki, J. Mantel-Niećko, *Historia...*, s. 43.

¹³ D. Cramey, *Literacy in an Oral Society...*, s. 10.

innymi cennymi rękopisami. Znalazła się ona w British Museum w Londynie. Następca Tewodrosa, cesarz Johannys IV, poprosił o zwrot zrabowanej *Kybre negest*, „gdyż”, jak twierdził, „w kraju moim lud nie chce słuchać bez niej moich rozkazów”¹⁴.

Styl *Kybre Negest* jest podobny do inskrypcji, a więc posiada wiele cech charakterystycznych dla oratury, z których jedną jest addytywność: łączenie kolejnych wydarzeń współrzędnie, bez upodrzedniania. Oto fragmenty *Kybre negest* w przekładzie Stefana Strelcyna:

I przybyła do Jerozolimy, i przyniosła podarki dla króla, liczne i wspaniałe, jakich pragnął. On zaś ją uczcił i uradował się i dał jej komnatę w pałacu królewskim, blisko siebie. [...] I był zajęty wówczas przy budowie świątyni Boga. I wstawał i chodził na prawo i na lewo, naprzód i w tył, i wskazywał im miary, ciężary, i miary objętości [...], kamieniarzom wskazywał kąty, i koła, i powierzchnie. I wszystko działo się według jego słowa, i nic nie wykraczało poza jego słowo, gdyż jak lampa w ciemności była jasność jego umysłu, a jako piasek mnoga jego mądrość. [...] I rzekła królowa Makeda do króla Salomona: „Szczęśliwyś ty, mój panie, że została ci dana mądrość i wiedza, ja zaś pragnęłam zostać tylko jedną z najskromniejszych twoich służebnic, aby myć nogi twoje i słuchać mądrości twojej, i rozumieć wiedzę twoją, i poddać się panowaniu twojemu, i radować się mądrością twoją” [...]. Odpowiedział król Salomon i rzekł do niej: „Mądrość i rozsądek wykiełkowały z ciebie, ja zaś mam je w mierze, w jakiej udzielił mi ich Bóg Izraela, do którego modliłem się i którego prosiłem. Ty jednak nie znając Boga Izraela dałaś wykwitnąć tej mądrości z serca twego, aby ujrzeć mnie, pokornego sługę Boga mojego, przełożonego nad Jego namiotem, któremu służę, którym zarządzam i przy którym chodzę, pani mojej, Arki Prawa Boga Izraela, świętej Syjon niebieskiej”. [...] I rzekła królowa: „Odtąd nie będę więcej czciła słońca, czcić zaś będę stwórcę słońca, Boga Izraela. Owa zaś Arka Boga Izraela będzie moją panią, dla mnie i dla moich, i dla całego

¹⁴ S. Strelcyn, *Kebra Nagast, czyli chwała królów Abisynii*, Warszawa 1956, s. 7.

mego królestwa, które mi podlega". [...] I uradowała się, i wyszła, by udać się w drogę, i rozstał się z nią z wielkim przepychem. I odprowadził ją na bok, na osobności, i zdjął pierścien ze swojego małego palca, i dał królowej, i powiedział jej: „Bierz i nie zapomnij mnie, a gdyby się stało, że znajdę w tobie potomstwo, niechaj to mu będzie znakiem. A jeżeli to będzie syn, niechaj przybywa do mnie. I niechaj pokój boży będzie z tobą. Gdy spałem z tobą, miałem wiele widzeń we śnie: że wzeszło słońce w Izraelu, zerwało się, odleciało i zaczęło świecić nad krajem Etiopii. Bóg wie, czy nie dzięki tobie błogosławiony będzie twój kraj, [...] niechaj Bóg będzie z tobą; idź w pokoju”¹⁵.

Innym ważnym przejawem piśmienności w Etiopii były kroniki cesarskie. Tradycja dziejopisarstwa etiopskiego zaczęła się rozwijać od końca XIII wieku. Kroniki królewskie, nazywane *tarik* ('historia') lub *ziena* ('opis, narracja'), pisane przez wiele wieków w języku gyyz, rozwinęły się w Etiopii w odrębny gatunek literacki i często oprócz tego, że posiadały wartość jako źródła dla historyków odtwarzających dzieje Cesarstwa, miały również duże walory jako teksty literackie. Jednak ich głównym celem była gloryfikacja imienia cesarza, dla którego były pisane i przez którego były również najprawdopodobniej weryfikowane. Autorzy kronik ukazywali charakter władcy i jego uczynki w możliwie najlepszy sposób, nie chodziło im zaś zupełnie o przekazywanie potomnym obiektywnej relacji historycznej. Kroniki były budowane według określonego kanonu. Zaczynały się często wprowadzeniem, czyli lapidarnym zapisem historii od początku świata do czasów panowania władcy, któremu były poświęcone. Cechowała je dynamiczna narracja, skoncentrowana na wydarzeniach, których bohaterem był cesarz: na początkowej walce o władzę i pokonaniu wszystkich wrogów wewnętrznych czy też jego późniejszych zwycięstwach nad wrogami zewnętrznymi i podbojach.

W 7281 roku od czasu, kiedy świat został stworzony, panował Atse

¹⁵ *Ibidem*, s. 74–86.

Tekle Haymanot. Ras Ali był zaś człowiekiem z Jedżu i uderzył na niego na ziemi niczyjej Uytmera. Ras Ali panował 4 lata i umarł [...]. Piszemy tę historię Cesarza Etiopii Tewodrosa, który w roku 7345 od stworzenia świata, kiedy zwał się jeszcze Lydż Kasa, stał się rebeliantem, zaś jego imię tronowe podamy później¹⁶.

Kroniki królewskie stanowią świadectwo etiopskiej oralności, będąc jednocześnie przykładem piśmiennictwa. Jeden z badaczy Etiopii, Didier Morin, zajął się tym zagadnieniem, przedstawiając swoje spostrzeżenia w artykule *Orality in the Chronicle of King Tewodros II*¹⁷. Obecna w Etiopii przez wieki piśmiennosc nie ingerowała w pierwotną oralność jej mieszkańców, ale obie występowały równolegle jak dwie rozłączne, a jednak dopełniające się domeny. Pismo służyło kościołowi i rządzącym jako narzędzie sprawowania władzy, należąc bardziej do jej insygniów, w pewnym tylko stopniu pełniąc funkcję środka usprawniającego administrowanie państwem. Rola pisma w magazynowaniu i przekazywaniu informacji, tradycji czy historii była także niewielka. Koniec wieku XIX i cały wiek XX zaznaczył się gwałtownym rozwojem literatury w języku amharskim, którym mówiono w Cesarstwie Etiopskim od XIII wieku. Zbiegło się to z pojawieniem się w Etiopii pras drukarskich, które, jak już była o tym mowa na wstępie, wpłynęły na rozpowszechnienie się słowa pisanego i większą jego dostępność. Przedsięwzięciem, które jest przedmiotem zainteresowania badawczego autorki niniejszego artykułu, jest współoddziaływanie amharskiej oratury i literatury, a w szczególności cechy amharskiej literatury pięknej świadczące o jej zakorzenieniu w oralności, jako że granice pomiędzy słowem pisanym a słowem mówionym w twórczości artystycznej nie są tak ostre w Etiopii, jak przyjęło się uważać w badaniach nad literaturą.

¹⁶ D. Morin, *Orality in the Chronicle of King Tewodros II*, [w:] *Proceedings of the 16th International Conference of Ethiopian Studies*, vol. 4, S. Ege et al. (eds.), Trondheim 2009, s. 1338.

¹⁷ *Ibidem*, s. 1333–1338.

Zależność pomiędzy oralnością a piśmiennością etiopskiej cywilizacji jest ciekawym polem naukowym, otwierającym się dopiero przed badaczami Etiopii.

Ethiopia Between Orality and Literacy

Summary

This article is an attempt at applying the theory of orality/literacy, which was formulated by Milman Parry and Albert B. Lord and developed further by Eric A. Haverlock, Walter J. Ong, Jack Goody and others, to the process of the transition from orality to literacy in Ethiopia – an old African state where the spoken and written word co-existed for over two thousand years, without one dominating the other. This paper makes a careful examination of that what was spoken and what was written in Ethiopia and how this may shed new light on the theory of orality/literacy.

Mariola Walczak-Mikołajczakowa
Aleksander W. Mikołajczak
Uniwersytet im. Adama Mickiewicza w Poznaniu

ORALNOŚĆ BAŁKAŃSKICH OPŁAKIWAŃ NA TLE TRADYCJI ANTYCZNEJ

We współczesnym literaturoznawstwie badania nad oralnością prowadzone są często w perspektywie komunikacyjnej, koncentrującej się na cechach ustnego przekazu, jego modalności, aspektach semiotycznych i funkcjonalnych wypowiedzi. Uwaga badaczy skupia się przy tym zazwyczaj na specyficznych atrybutach oralności, które odróżniają ją od innych form komunikacji, oraz na śledzeniu jej przejawów we wtórnych przekazach medialnych. Podejścia takie, chociaż właściwe dla przedmiotu badań, pozostawiają jednak nieco w cieniu antropologiczne wymiary oralności, w których przejawia się egzystencjalne doświadczenie człowieka, jego samoświadomość i transcendencja. Szczególnym wyrazem tego zjawiska są bałkańskie opłakiwania zmarłych, gdzie słowa lamentacji splatają się z gestami żałobników, niekiedy także z melodią graną na instrumencie, tworząc razem rytuał przejścia odzwierciedlający ludzkie doświadczenie śmierci. Warto więc przyjrzeć się fenomenowi tych utworów kultury ludowej, tym bardziej że bałkańskie opłakiwania zakorzenione są w tym samym, uniwersal-

nym misterium, które kształtowało także antyczne trenodie¹. Daje to szansę odnalezienia między nimi pewnego rodzaju analogii, a co za tym idzie, rzucenia nowego światła na genezę gatunków literackich, które w helleńskiej tradycji wyłoniły się z żałobnych rytuałów i pieśni.

Tradycja opłakiwań zmarłych przez płaczki znana jest w wielu kulturach świata, na Bałkanach jednak nieomal do naszych dni przetrwała ona w specyficznej formie ustnej melorecytacji towarzyszącej obrzędowi pogrzebowemu, a także rytuałom pamięci o zmarłych. Nie należy więc bałkańskich opłakiwań błędnie utożsamiać z lamentem i płaczem, ekstatycznie wyrażającymi rozpacz i żal po stracie krewnego. Choć są one także ekspresją tych uczuć, to jednak dzięki swej poetyckiej formie i narracyjności stanowią zarazem przejaw egzystencjalnej refleksji nad ludzką kondycją, życiem i śmiercią. Jest to zasadnicza różnica oddzielająca tę tradycję od rytów pogrzebowych w innych kulturach, pozbawionych tego literackiego pierwiastka.

Zwyczaj poetyckiego opłakiwania pieśnią zmarłych jeszcze do niedawna rozpowszechniony był nieomal na całym obszarze Bałkanów, nie tylko w krajach, gdzie dominuje prawosławie, jak w Bułgarii, Macedonii, Serbii i Czarnogórze, lecz także w muzułmańskiej w ogromnej mierze Albanii. Świadczy to zarówno o kulturowej tożsamości regionu, jak i o wspólnych źródłach tej tradycji, których upatrywać można w żywym wciąż dziedzictwie antyku — pomimo bowiem późniejszego napływu na te tereny Protobułgarów i plemion słowiańskich przetrwało tam wiele relikwów wcześniejszych obyczajów: greckich, trackich, iliryjskich, które z czasem adaptowało w swych rytach najpierw chrześcijaństwo, a potem wtórnie także islam. Dlatego badacze bałkańskiego folkloru zwracają uwagę na specyfikę tamtejszej ludowej religijności, która do dziś przechowała

¹ A. Mikołajczak, M. Walczak-Mikołajczakowa, *Antyczne koneksje bałkańskich lamentów rytualnych*, „Fundamenta Europaea” I (2002), s. 53–61.

w sobie wiele z pogańskich cech, w zadziwiający sposób łącząc je z obyczajowością prawosławnej i muzułmańskiej ortodoksji².

Przyjmując tę etnograficzną perspektywę dociekań, bez trudu można zatem wskazać wiele formalnych i funkcjonalnych podobieństw między sytuacją wykonawczą na przykład bułgarskich czy serbskich opłakiwań a helleńskimi obrzędami przejścia, którym towarzyszyła trenodyczna lamentacja. Nawet pobieżna analiza greckich źródeł pozwala bowiem wychwycić wspólne elementy obu tych historycznie odległych od siebie zjawisk. Przekonuje o tym chociażby *scholium* Didymosa Chalkenterosa (schol. Ar. Av. 217), który elegię, łączoną w swej genezie z rytami żałobnymi, określa jako οἱ πρὸς αὐλὸν ᾄδόμενοι θρηνοί, to jest „lament, śpiew przy aulosie”. Również *Etymologicum magnum* (s.v.) definiuje elegię, jako θρηνος, ὁ τοῖς τεθνεῶσιν ἐπιλεγόμενος, „lament wygłaszany nad zmarłymi”, a Hezychiusz Aleksandryjski (s.v.) tłumaczy pojęcie ἐλεγεῖα jako τὰ ἐπιτάφια, czyli „pieśni nagrobne”³.

Testimonia greckie (niezależnie od nowożytnych kontrowersji dotyczących genezy elegii literackiej jako gatunku) potwierdzają zatem zwyczaj czczenia zmarłych pieśniami lamentacyjnymi, wykonywanymi podczas obrzędów pogrzebowych. Źródła te precyzują zarazem kontekst wykonawczy i sytuacyjny greckich trenodii, wskazując, że śpiewano je nie *unisono*, lecz zwykle przy wtórze aulosu. Można z nich ponadto wywnioskować, że śpiew żałobny rozbrzmiewał tak podczas czuwania nad zmarłym w jego domu, jak i wykonywany był w trakcie samej już ceremonii pochówku, a także potem, w związku z nawiedzaniem grobu i składaniem ofiar przez bliskich (τὰ ἐπιτάφια)⁴.

² M. Walczak-Mikołajczakowa, *Bałkańskie rytmy życia, czyli o tradycji przechowanej w języku*, Gniezno 2001, s. 118.

³ W. Klinger, *O pochodzeniu elegii greckiej*, „EOS” 14 (1908), s. 167–178 (por. s. 72 n.); A. Mikołajczak, M. Walczak-Mikołajczakowa, *Antyczne koneksje...*, s. 53.

⁴ A. Mikołajczak, M. Walczak-Mikołajczakowa, *Antyczne koneksje...*, s. 54.

Wymienione tu kontekstualne elementy sytuacji wykonawczej greckich trenodii znajdziemy także w tradycji bułgarskich opłakiwań zmarłych, która w tym względzie podobna jest do helleńskich praktyk. Nie wynika stąd wszelako, że obie formy lamentacji są identyczne w swej strukturze, symbolice i specyficznych funkcjach rytualnych. Analiza komponentu muzycznego bałkańskich opłakiwań wskazuje na przykład, że różnią się one od greckich trenodii stosunkowo rzadszym ich wykonywaniem przy instrumentalnym akompaniamencie, co bez wątplenia wpływa na przewagę oralnej melorecytacji jako dominującej formy ekspresji. Znamienne jest wszelako, że gdy żalobnemu śpiewowi towarzyszy jednak instrument, to podobnie jak w tradycji helleńskiej, jest to flet⁵. W jednym z opłakiwań, zanotowanych przez bułgarską badaczkę Rajnę Kacarową, zmarły syn prosi matkę, by nie paliła świec ani kadzideł, lecz: „Córki stryja niech zapłaczą, / moje siostry zaśpiewają, / mój bratanek zaś Nikoła / niechaj obok wozu idzie, / na miedzianym flecie zagra, / chorągiew ślubną poniesie...” Kacarowa podaje także, że we wsi Alekowo w okręgu Silistra zapisano melodię wykonywaną na dwóch fletach — zwanych *kawal* — trzykrotnie w trakcie pogrzebu młodego człowieka: w domu, w drodze na cmentarz i podczas opuszczania trumny do grobu⁶.

Tego rodzaju formalne zbieżności między antyczną trenodią a bałkańskimi opłakiwaniami skłaniają do refleksji nad antropologią oralności, która w obu tradycjach zdaje się odsyłać do wspólnego im kulturowego archetypu. Byłoby jednak błędem sadzić, że wynika to jedynie z zewnętrznego wyrazu lamentacji

Problemy związane z okolicznościami wykonywania elegii zostały szeroko omówione w: M.L. West, *Studies in Greek Elegy and Iambus*, Berlin–New York 1974; E.L. Bowie, *Early Greek Elegy. Symposium and Public Festival*, „Journal of Hellenic Studies” 106 (1986), s. 13–35.

⁵ N. Kaufman, D. Kaufman, *Pogrebatni i drugi oplakwanija w Bylgarija*, Sofija 1988.

⁶ R. Kacarowa, *Oplakwane na pokojnici*, „Izwestija na Instituta za muzika” XIII (1969), s. 193. Wszystkie przekłady fragmentów tekstów — M. Walczak-Mikołajczakowa.

— o wiele ważniejsza jest tu istotowa specyfika samego rytuału przejścia, która w obu wypadkach zdaje się odwoływać do podobnego sposobu przeżywania tajemnicy śmierci. Dlatego bałkańskich opłakiwań w żadnym razie nie można rozpatrywać w oderwaniu od ich rytualnego kontekstu, stojącego za nim systemu wierzeń i wyobrażeń, a także złożonych więzi rodzinnych i skomplikowanych stosunków etnicznych. W antropologicznej perspektywie oralność lamentacji stanowi bowiem zarówno uniwersalny, jak i lokalny wyraz ludzkich uczuć, przejaw transcendentnej komunikacji oraz rodzaj egzystencjalnego doświadczenia, których jedność tworzy eschatologiczną treść misterium przejścia.

Pozostając w emocjonalnym polu tej jedności, żałobnicy w naturalny sposób łączą się bowiem ze zmarłym, jego krewnymi, z przyrodą i z tym, co nadprzyrodzone, przeżywając rzeczywistość życia i śmierci jako wspólny wymiar ludzkiej kondycji. Opłakiwania wyrażają tę integralną świadomość w ustnych lamentacjach, które ze swej natury wykonywane „tu i teraz” ewokują ponadczasową wspólnotę żywych z umarłymi. Towarzyszące temu uczucia nie są wyłącznie wewnętrznymi przeżyciami uczestników ceremonii, lecz powstają na styku człowieka z innymi ludźmi i z otaczającym go światem. W bałkańskich opłakiwaniach uobecnia to wiarę, że uczestniczy w nich również zmarły, zatem kierowane do niego w lamencie pytania nie pozostaną bez odpowiedzi, a życie na tamtym świecie toczy się według tych samych, znanych ziemskich reguł. W jednej z zanotowanych pieśni matka zwraca się zatem do zmarłego syna słowami: „Georgi, synu, czy ciąży ci ziemia, / Georgii, synu, czy wiatr ci nie wieje? / Georgi, synu, czy grzeje cię słońce, / Georgi, synu, czy przychodzą dziewczęta?”⁷.

Ta egzystencjalna wspólnota wydaje się w istocie bliska helłeńskiej chorei przejścia będącej przecieź, podobnie jak bałkański rytuał opłakiwań, organiczną jednością improwizowa-

⁷ „Sbornik za narodni umotworenija, nauka i knižnina ” XIX (1903), s. 120.

nego słowa, melodii i rytualnych gestów. Natężenie uczuć w jednym i w drugim przypadku prowadzi uczestników obrzędu do poetyckiej ekspresji ekstatycznych przeżyć, którą grecki teoretyk muzyki, Arystydes Kwintylian, wyprowadzał z pokrewieństwa ruchów i dźwięków. „Dzięki temu pokrewieństwu – pisał w komentarzu do tego stwierdzenia Władysław Tatarkiewicz – ruchy i dźwięki wyrażają uczucia”⁸. I odwrotnie, powiemy, wzbudzone uczucia, oddziałując na dusze, domagają się ekspresywnego wyrazu. Ten swoisty duchowy rezonans dobrze uchwycił badacz czarnogórskich opłakiwań Vukoman Džaković, który mówi o dwóch etapach każdego opłakiwania – pierwszy z nich (*naricanije*) jest ekstatycznym płaczem, wyrażającym ból i cierpienie, dopiero drugi (*tuženije*) przybiera formę poetyckiej pieśni. Główną rolę odgrywa na tym etapie słowna improwizacja, która karmi się egzaltacją ducha wywołaną głębią przeżywania śmierci⁹.

Można zatem powiedzieć, że na podobieństwo uczestników greckiej chorei przejścia także bałkańskie kobiety pod wpływem eschatologicznego żalu wzbudzają w sobie siły twórcze, sprawiające, że ich pieśni powstają w sposób najbardziej nieoczekiwany, by wybuchnąć z całą siłą nad zmarłym. Jedna z bułgarskich płaczek stwierdza: „To przychodzi samo, z żalu, kiedy cierpisz, samo się rodzi. To ból śpiewa”. Inna zaś mówi: „Opłakiwanie jest pieśnią, ale zwykle znasz i słowa, i melodię pieśni, a tu nie znasz do końca ani słów, ani melodii, ronisz łzy i znajdujesz nagle odpowiednie słowa i głos. To jest coś prawdziwego, coś, co się dzieje błyskawicznie i po prostu wypływa z ciebie, nie możesz powtórzyć tego dokładnie, ani takich samych słów, ani śpiewu”¹⁰. Obie kobiety wyraziły w tych świadectwach samowiedzy sedno zjawiska oralności, której przejawy zawsze są konceptualne, spontaniczne, efemeryczne, nie-

⁸ W. Tatarkiewicz, *Historia estetyki*, t. I: *Estetyka starożytna*, Warszawa 1988, s. 90.

⁹ V. Džaković, *Crnogorske narodne tužbalice*, Titograd 1970, s. 12.

¹⁰ R. Kacarowa, *Opłakwane na pokojnici*, s. 179.

możliwe do powtórzenia w innym niż natywny kontekście, w innej niż pierwotna, choćby pozornie analogiczna, sytuacji egzystencjalnej.

Z zagadnieniem tym wiąże się obrzędowa rama opłakiwań wpisana w scenariusz bałkańskich rytów przejścia, ukształtowanych tyleż przez prawosławną eschatologię, ile pozostających — jak wspomnieliśmy — pod wpływem ludowych wyobrażeń i pogańskich wierzeń. Ten duchowy synkretyzm sprawia, że bałkańskie lamentacje wykonywane są według jak gdyby dwu odrębnych porządków: cerkiewnego i drugiego, wywodzącego się z odwiecznych praktyk magicznych. Pierwszy z nich wyznacza liturgia pogrzebowa w Kościele prawosławnym, którą sprawuje się trzeciego dnia po śmierci. W zależności od tego, kim był zmarły, wyróżnić można pięć rodzajów obrzędu pochówku: ludzi świeckich, dzieci, duchownych, zakonników oraz wszystkich wiernych zmarłych w Oktawie Wielkanocnej.

Z kolei porządek opłakiwań, choć w ogólnych zarysach zbieżny z cerkiewnymi rytami, naznacza jednak sobą jedynie pogrzeby osób świeckich, i to bez względu na czas ich śmierci. Nadaje on też poszczególnym etapom ceremonii odrębne, symboliczne znaczenie i inny, emocjonalny wymiar, przez co wprowadza odmienny, sobie tylko właściwy rytm obrzędów. Płaczki podejmują więc poetycką lamentację jeszcze podczas czuwania w domu nad ciałem zmarłego, który leży nakryty *sawanem*, czyli białym lnianym płótnem, symbolizującym przez sakrament Chrztu wyznawanie przez niego prawosławia. Istnieje kilka związanych z tym tabu, jak na przykład zakaz opłakiwania w czasie agonii, bo dusza, która rozpoczęła już swą podróż w zaświaty, mogłaby wówczas powrócić, co przedłużyłoby jej śmiertelną mękę. Potem lamentacje towarzyszą nieboszczykowi w jego drodze do cerkwi, a po sprawowanej tam Panichidzie (liturgii pogrzebowej) także w trakcie przenoszenia ciała na cmentarz i wreszcie nad grobem, gdy po ostatnim pożegnaniu przez popa, czyli *opiewaniu*, trumna zostaje po-

wierzona ziemi. Zmarłego oplakuje się zresztą pieśnią jeszcze przez wiele miesięcy – tuż po pogrzebie nawet kilkakrotnie, a później także w 3., 9., 20. dniu po śmierci, szczególnie zaś w czasie wyrównywania grobu, co odbywa się 40. dnia po pochówku¹¹.

Wydaje się, że ta nasilona ekspresja uczuć zawarta w oplakiwaniach wiąże się na Bałkanach ze specyficznym pojmowaniem śmierci, niepełnej, jak wspomnieliśmy, i nieostatecznej rozłąki ze zmarłym, który pozostaje z żywymi w bliskiej i nieomal bezpośredniej więzi. Stąd żal po odejściu krewnego łączy się w lamentach z żywą nadzieją, że chociaż bytuje on w innej rzeczywistości, to przecież wciąż pozostaje gdzieś niedaleko, w kontakcie ze swymi bliskimi. Tłumaczy to zwyczaj obcowania z umarłymi tak, jakby pozostawali oni żywi – zwierza się im ze swoich kłopotów, szuka u nich rady i pomocy, zanoszi na cmentarz jedzenie i picie. Ten oryginalny rys bałkańskich wierzeń, dzięki ustnej formie oplakiwań, pozwala przywoływać życie zmarłego jako bezpośrednie, żywe świadectwo bliskich mu osób. Zwrócił na to uwagę macedoński folklorysta M.K. Cepenkov, który w 1900 roku pisał: „Nasze kobiety [sc. z Prilepu] są naprawdę niezrównane w oplakiwaniu zmarłych [...], prześcigając się w opowiadaniu o ich życiu – dobrym lub złym, biednym i bogatym; mówią o chorobach, które przeszedł, o kurującym go lekarzu, o minionej młodości, o starości i o wielu innych rzeczach”¹². Takie nacechowanie sprawia, że w poetyce bałkańskich oplakiwani śmierć nie stanowi ich właściwego odniesienia – jest nim samo życie, a także metafizyczna obecność zmarłych pośród żyjących. Dlatego ekspresja tych pieśni nigdy nie była tylko żałobnym lamentem wyrażają-

¹¹ M. Walczak-Mikołajczakowa, *Język bułgarski w oplakiwaniach zmarłych i nekrologach*, [w:] *Synchroniczne i diachroniczne aspekty badań polszczyzny*, t. VII: *Materiały IX Kolokwium Językoznawczego Kołobrzeg*, 27–29 września 1999 r., M. Białoskórska (red.), Szczecin 2001, s. 225–240.

¹² M.K. Cepenkov, *Makedonsko narodno tworstvo wo deset knigi*, Skopje 1972, cyt. za: M. Walczak-Mikołajczakowa, *Bałkańskie rytmy życia...*, s. 122–123.

cym żal i rozpacz, najczęściej funkcjonowała jako specyficzny przejaw afirmacji życia, w magiczny sposób przywracający zerwaną więź ze zmarłym, pozwalając bliskim na powrót obcować z nim i bezpośrednio się komunikować.

Aspekt komunikacyjnych funkcji opłakiwań w bałkańskich obrzędach przejścia stanowi zatem kolejny, obok uczuciowej ekspresji, wymiar oralności, jako zrytualizowanego przeżywania tajemnicy śmierci. W antropologicznej perspektywie wypowiedane, czy raczej melorecytowane słowa nie mogą być jednak traktowane jedynie jako formalne atrybuty sytuacji wykonawczej, definiowanej przez kontekst żałobnych rytów. W swej podstawowej funkcji są one bowiem przede wszystkim egzystencjalnym wyrazem ludzkiego doświadczenia, które uobecnia się w zbiorowym przeżywaniu transcendencji. Oralność funkcjonalnie wyznacza tu przestrzeń spotkania, w której komunikacja odbywa się w etymologicznym sensie tego słowa, czyli polega na tworzeniu wspólnoty – w tym wypadku wspólnoty żywych z umarłymi.

Takie pojmowanie funkcji żałobnych pieśni nieobce było, jak się zdaje, także greckim rytom pogrzebowym, czego ślady znajdujemy we fragmencie 13 West elegii Archilocha, powstałej w związku z morską katastrofą, w której zginął mąż siostry poety. Jednak to nie wdowa jest adresatką utworu, lecz jakiś Perykles, którego badacze identyfikują z bliżej nieokreślonym uczestnikiem stypy (stanowiącej kontekst wykonawczy tej elegii), dowodząc, że stało się tak dlatego, że zamężne kobiety nie brały udziału w uctwach¹³. Sądzymy jednak, że możliwa jest inna interpretacja tego fragmentu. Jeśli bowiem przyjmiemy, że zgodnie z poetyką bałkańskich opłakiwań adresatem lamentu jest zawsze sam zmarły, to wydaje się prawdopodobne, że poeta zwracając się do Peryklesa, kierował swoje słowa nie do kogo innego, lecz właśnie do swego tragicznie zmarłego szwagra.

¹³ K. Bartol, *Greek Elegy and Iambus. Studies in Ancient Literary Sources*, Poznań 1993, s. 122–123.

Przykład ten wskazuje na archetypiczną zbieżność bałkańskiego i greckiego doświadczania eschatologicznej wspólnoty, kreowanej w rytuałach przejścia za pomocą żywego słowa. Jego obecność w podobny sposób wyrażała uniwersalny wymiar ludzkiego przeżywania śmierci jako nierozłączającej rozłąki z bliskimi, którzy choć nieżyjący, łączą się przecież z żywymi w transcendentalnym z nimi obcowaniu. Oralność helłeńskich trenodii i bałkańskich opłakiwań obecna we wszystkich aspektach żałobnych lamentacji jest tu samą istotą misterium przejścia, jego zasadniczą ekspresją, wyrazem afirmacji życia i ludzkiego przewyciężania śmierci. W tym sensie stanowi hipostazę tajemnicy naszej *conditionis humanae* – śmiertelnych istot zawieszonych przez mgnienie wieczności, zawieszonych między bytem i niebytem swojej egzystencji.

Orality in Balkan Mourning Rituals Against the Background of the Traditions of Antiquity

Summary

This article concerns the problems of connections between the Balkan tradition of mourning for the dead and similar practices in Ancient Greece. The present authors are attempting to establish an anthropological context in the performance of mournful songs. The orality is understood not only as a form of oral communication but also as an element of funeral rites. The objects of our analysis are poetic texts of mourning rituals for the dead from the terrains of Bulgaria and Macedonia and the preserved elements of ancient Greek elegies. The author present a reconstruction of situations which were being enacted. They pay special attention to the similarities connecting Balkan folklore and ancient Greek heritage. In this way they indicate the universal anthropological dimension of both traditions, which is present in orality.

Rafał Dymczyk

Uniwersytet im. Adama Mickiewicza w Poznaniu

ŚLADY ORALNOŚCI W BUŁGARSKICH ŻYWOTACH ŚWIĘTYCH

Tempora mutantur et nos mutamur in illis – czasy się zmieniają i my zmieniamy się wraz z nimi. Słowa te, przypisywane władcy Franków Lotarowi I, można odnieść do wszelkich zmian zachodzących w naszej historii, do towarzyszących im procesów, także tych związanych z kulturą oralną. Jedynym sposobem przechowywania treści kulturowych w takim systemie jest ich powtarzanie, któremu towarzyszy dążenie do zachowania przekazu w postaci możliwie najmniej zmienionej. Oczywiście podejście do zagadnienia czasu i rzeczywistości jest różne w kulturach oralnych i piśmiennych. Treści niepowtarzane ulegają zapomnieniu i tym samym przepadają bez możliwości ich odnalezienia. Problematyka ta podejmowana jest dzisiaj przez wielu badaczy, na co zwrócił uwagę między innymi Walter J. Ong:

W ostatnich kilku dziesięcioleciach świat nauki od nowa zaczął uświadamiać sobie oralny charakter języka oraz głębsze implikacje przeciwstawienia oralności i pisma...¹.

¹ W.J. Ong, *Oralność i piśmienność. Słowo poddane technologii*, tłum. J. Japola, Lublin 1992, s. 25.

Od stuleci toczyły się spory dotyczące kwestii autorstwa dzieł Homera. Współcześnie jednak ze względu na brak możliwości sformułowania w tej kwestii jakichkolwiek zasadnych sądów przedmiotem badań stały się raczej proporcje tego, co ustne, i tego, co piśmienne, w strukturach narracyjnych dzieł greckiego pieśniarza oraz w ich formach słownych. Badania takie można rozszerzyć również na inne obszary literatury.

W niniejszym artykule spróbuję zatem odnaleźć ślady oralności w bułgarskich żywotach świętych. Wiąże się z nimi fenomen tak zwanych nowych męczenników, czyli osób, które dobrowolnie poświęciły życie za wiarę chrześcijańską w jej prawosławnym odłamie i poniosły śmierć w latach 1453–1867. Nieprzypadkowo cezury stanowią właśnie te dwie daty: w 1453 roku Konstantynopol został zdobyty przez Turków, natomiast w 1867 roku podczas krwawo stłumionego powstania na Krecie zginął ostatni z nowych męczenników – święty Jerzy. Falę ówczesnych męczenników z pewnością potęgował fakt, że przez pół tysiąclecia obszar dzisiejszej Bułgarii był terenem kolonizacji tureckiej oraz islamizacji i turczenia miejscowej ludności słowiańskiej. W takich okolicznościach tylko radykalne metody walki z zaborcą miały szansę powodzenia, a jedną z nich było dobrowolne męczeństwo w imię wiary.

Analizując bułgarskie żywoty świętych pod kątem śladów przekazu ustnego, musimy skupić się na kwestii reliktyw oralności widocznych w strukturze tekstu, bowiem elementy samej oralności są trudne do zidentyfikowania w tekście, wręcz śladowe. Najstarsze żywoty pisane były w języku staro-cerkiewno-słowiańskim pod ogromnym wpływem literatury bizantyjskiej. Posiadający ściśle określone normy i reguły gramatyczne język staro-cerkiewno-słowiański był pierwszym językiem literackim Bułgarii. Początki jego funkcjonowania to okres syntezy różnych dialektów południowosłowiańskich, co spowodowało kształtowanie się języka oderwanego od mowy potocznej. Proces ten charakteryzuje w swoich badaniach Mariola Mikolajczakowa:

Historia literatury bułgarskiej rozpoczęła się ponad tysiąc lat temu od przekładów Ewangelii na stworzony przez Cyryla i Metodego język staro-cerkiewno-słowiański, język wyrosły co prawda z dialektów południowosłowiańskich, ale stanowiący kompilację ich różnych cech, a więc taki, którym nikt na co dzień nie mówił².

Również inni badacze skupiają się na tradycjonalności języka używanego w tym okresie³. Warto zaznaczyć, że do momentu przeprowadzenia reformy w tekstach spisanych w języku staro-cerkiewno-słowiańskim nie odnajdziemy żadnych znamion oralności właśnie ze względu na jego skostniałą strukturę⁴. Pojawiają się one dopiero wraz z oddalaniem się od tradycji bizantyjskiej i starocerkiewnej normy języka ku żywotom ludowym, najbardziej osadzonym w kulturze oralnej. Mamy więc do czynienia z sytuacją odwrotną do zaistniałej w literaturze klasycznej, gdzie oralność występuje najdobitniej w najstarszej warstwie literackiej, czego najlepszym przykładem jest twórczość Homera. W bułgarskiej tradycji natomiast im żywoty są starsze, tym są mniej nacechowane oralnością.

Najwcześniejsze znamiona oralności pojawiają się w żywotach pisanych po reformie języka, jednak lepszym przykładem do analizy są żywoty najnowsze – przede wszystkim wersje ludowe oraz żywoty tak zwanych nowych męczenników: Jana Bułgarskiego, Damaskina Gabrowskiego, Prokopiusza Warneńskiego czy też Onufrego Gabrowskiego. To właśnie w nich znajdujemy najbardziej wyraźne tropy.

W swojej analizie skupię się na żywocie ostatniego z wymienionych świętych. Dzieło spisane przez Onufrego Iwerytę w roku 1818, krótko po męczeńskiej śmierci świętego, zostało

² M. Walczak, *Język piśmiennictwa bułgarskiego. Zarys dziejów*, Poznań 1998, s. 5.

³ Jak choćby Aleksander Naumow w swoich badaniach nad żywotami Cyryla i Metodego czy też żywotem św. Klemensa.

⁴ Proces ewolucji języka staro-cerkiewno-słowiańskiego w język cerkiewno-słowiański rozpoczął się w XIII w. Reforma ta na terenie Bułgarii to dzieło patriarchy Eutymiusza – datujemy ją na koniec XIV w.; zob. M. Walczak, *Język piśmiennictwa...*, s. 41–42.

wydane w roku 1862 w Atenach i nawiązuje bezpośrednio do ikony napisanej w roku śmierci świętego przez serbskiego mnicha Dositeja z Peczu. Żywot ten stał się na tyle popularny, że w kolejnych latach doczekał się wielu przekładów na język rosyjski i bułgarski⁵. Warto podkreślić, że chociaż okres, w którym powstawały nowe żywoty, rekonstruujemy na podstawie zachowanych do dnia dzisiejszego tekstów pisanych, to jednak żywot świętego Onufrego Gabrowskiego miał bardzo ograniczoną siłę oddziaływania. Niedostateczna ilość egzemplarzy, trudności z kolportowaniem, a także strach przed zarekwirowaniem ich przez Turków powodował, że większość żywotów była początkowo przekazywana głównie ustnie, co w naturalny sposób sprzyjało utrwalaniu w nich śladów oralności. Proces ten przeanalizował Jack Goody:

W momencie, gdy pismo pozwala zarzucić konieczność zapamiętywania takich dzieł, rola pamięci oralnej w istocie wzrasta – dlatego tak trudno stwierdzić, czy tego rodzaju przekazy są zarówno odtwarzane, jak i tworzone ustnie. W każdym razie są one typowe dla społeczeństw, w których tylko nieliczni potrafią czytać i gdzie w związku z tym bardzo pożądane stają się umiejętności mnemotechniczne i narzędzia wspomagające idealne, ustne odtworzenie tekstów zapisanych⁶.

Wszelako nie była to jedyna przyczyna pojawienia się w tekście znamion przekazu ustnego. Zdecydowało o tym równocześnie jeszcze kilka innych czynników.

Po pierwsze, fakt odejścia od wcześniej obowiązującej normy literackiego języka starocerkiewnego ku językowi potocznemu w takiej formie, w jakiej używany on był przez ówczesnych Bułgarów w mowie codziennej. Jednym z pierwszych tak zwanych budzicieli ducha narodowego był mnich Pajsij Chi-

⁵ Rosyjskie przekłady: *Afonski patierik*, II, s. 335–352; F. Czernigow, *Swiatyje Jużnych sławian*, I, Czernigow, 1865, s. 2–6. Bułgarskie przekłady: Ch. Popow, *Žitija na swetii*, Sofija 1930, s. 363–366; ep. P. Lewskij, *Žitija na byłgarskite swetii*, Sofija 1974, s. 5–11.

⁶ J. Goody, *Mit, rytuał, oralność*, tłum. O. Kaczmarek, Warszawa 2012, s. 79.

lendarski, równocześnie reformator języka staro-cerkiewno-słowiańskiego. To właśnie moment wydania jego dzieła *Historia słowianobułgarska o narodzie, carach i świętych bułgarskich* uważany jest przez wielu badaczy za początek nowej literatury bułgarskiej⁷. To, że zdobywał on wykształcenie w ubogich szkołach przyklasztornych, że nie posiadał dogłębnej wiedzy na temat gramatyki, retoryki i innych nauk, a nade wszystko to, że w życiu codziennym sam używał prostej mowy ludowej spowodowało, że właśnie takim językiem spisał swe dzieło. Kolejni twórcy wzorowali się odtąd na Chilendarskim, wielu z nich zaczęło również tworzyć w języku ludowym – Sofroniusz Wraczański, Joakim Kyrzczowski, Kirył Pejczinowicz oraz inni autorzy powstających wówczas żywotów nowych męczenników.

Po drugie, ważnym czynnikiem stał się kontekst społeczny związany z XIX-wiecznym odrodzeniem narodowym bułgarskim. Proces ten, zapoczątkowany przez ojca Pajsija, kontynuowany był przez jego następców. Istotnym elementem formowania się tożsamości narodowej Bułgarów stała się religia prawosławna, wokół której starano się budować tożsamość narodową. Wiedza religijna była ściśle powiązana ze znajomością hagiografii, a pozyskać ją można było dzięki lekturze albo wysłuchiwaniu przekazywanych ustnie opowieści opartych na żywotach lokalnych świętych. Główne założenia tego ruchu najcelniej charakteryzuje geograf Mariusz Kowalski:

Ruch ten stawiał sobie za zadanie odbudowę państwa skupiającego wszystkie ziemie zamieszkałe przez ludność posługującą się dialektami języka bułgarskiego. Zaliczano do niej ludność zróżnicowaną pod względem kultury, a przede wszystkim nie uświadomioną narodowo. Mimo że podstawowym wrogiem idei bułgarskiej było państwo tureckie, to jednak wkrótce okazało się,

⁷ Zwolennikiem takiej tezy jest L. Andrejczin w: *Iz istorija na naszeto jezikowo stroitielstwo*, Sofija 1997.

że dążenia bułgarskich działaczy narodowych kolidowały z dążeniami przedstawicieli innych narodów bałkańskich⁸.

Trzecim istotnym czynnikiem stała się konieczność wprowadzania języka potocznego do spisywanych żywotów świętych. Powszechny w Bułgarii w tym czasie analfabetyzm (szkolnictwo wcześniejsze było w istocie greckie, funkcjonujące przy klasztorach, a szkoły nauczające w nowym języku bułgarskim zaczęły powstawać głównie w większych miastach – w Płowdiwie i w Sofii) powodował ograniczenia w możliwości dotarcia prostych ludzi do źródeł pisanych. W związku z tym przydatna dla idei propagowania wiedzy okazała się inicjatywa mnichów klasztornych, którzy pieszo starali się docierać do możliwie jak największej liczby wsi i małych miejscowości, opowiadając jej mieszkańcom żywoty świętych i ważniejsze fakty z historii narodu bułgarskiego. Mnisi ci, nazywani *taksidiotami*, odegrali niezwykle ważną rolę w budzeniu świadomości narodowej wśród prostego ludu. Początkowo misjonarze przysyłani byli ze świętej Góry Athos, jednak z czasem stopień wyedukowania mnichów przebywających w monasterach na terenie Bułgarii wzrósł na tyle, że oni również przyłączyli się do misji krzewienia wiary i wiedzy. Oczywiście mnisi przybywający bezpośrednio z Athosu cieszyli się wśród ludności większym poważaniem, więc na spotkania z nimi przychodziły całe wsie. Ten swoisty mit świętej góry przetrwał w prawosławiu do dnia dzisiejszego, co potwierdzają najwybitniejsi badacze, jak na przykład Aleksander Naumow⁹.

Próbując szczegółowo omówić oralną sytuację komunikacyjną bułgarskich żywotów, powinniśmy więc rozpatrywać ją

⁸ M. Kowalski, *Problemy narodowościowe Europy Środkowej i Wschodniej*, skryпт, 2002, s. 34.

⁹ Miałem okazję słuchać wykładów profesora Naumowa w roku 1997 w Katedrze Sławistyki UAM. Wspominał on wtedy swój pobyt na terenie Białorusi. Poproszony o wystąpienie w wiejskim domu kultury, początkowo był niedoceniany przez miejscową ludność, bagatelizowano jego wiedzę. Dopiero gdy zaczął opowiadać o swojej wizycie na świętej Górze Athos, sala zamilkła, słuchając jego słów w skupieniu.

w dwóch aspektach – makro oraz mikro. Sytuację w skali makro określa przede wszystkim to, kto głosił nauki wśród prostego ludu. Z jednej strony analfabetyzm Bułgarów powodował, że teksty żywotów często były czytane na głos bezpośrednio słuchaczom, z drugiej natomiast strony doskwierał brak książek drukowanych, co spowodowane było ogólnym zapóźnieniem cywilizacyjnym Bułgarii. Niewystarczające zasoby źródeł pisanych determinowały konieczność znalezienia innego sposobu na krzewienie wiedzy i tutaj bezcenna okazała się rola omówionych wcześniej wędrujących mnichów. Nie posiadając wystarczającej liczby egzemplarzy niezbędnych pozycji, dodatkowo bojąc się ich utraty bądź zarekwirowania przez tureckiego okupanta, mnisi uczyli się tekstów na pamięć, by następnie deklamować je przed zgromadzonymi słuchaczami. Taki sposób przekazu warunkował ogromny wpływ oralności na kształt dzieł – tym bardziej, że odwiedzając różne rejony i stykając się z różnym poziomem wykształcenia, opowiadający był zmuszony dostosować formę przekazu do poziomu odbiorcy.

Aby scharakteryzować sytuację mikro, musimy odpowiedzieć sobie na pytanie, gdzie i kiedy były czytane bądź opowiedziane żywoty świętych. Otóż najczęściej odbywało się to w nowopowstających szkołach, które wciąż miały charakter religijny (gr. *metocha*). Ze względu na bliskość cerkwi program ówczesnych szkół skupiał się na zagadnieniach religijnych, a żywoty świętych idealnie się w niego wpisywały. Równie często były one czytane w miejscowych cerkwiach podczas nabożeństw. Odwiedzający miejscową społeczność mnich miał możliwość przekazywania nauk płynących z żywotów nie tylko podczas ich czytania w cerkwi, gdy odprawiał liturgię, lecz również opowiadając je na ludowych zgromadzeniach, aranżowanych z okazji świąt religijnych, na które z oczywistych powodów zapraszani byli także duchowni¹⁰. Natychmiast nasuwa się tutaj

¹⁰ Zwyczaj takie zachowały się w bułgarskiej tradycji ludowej do dnia dzisiejszego. Podczas wielu wizyt w Bułgarii spotykałem się z taką tradycją oso-

analogia do procesu opisanego w *Panu Tadeuszu* Mickiewicza, gdzie wspomina się byłych legionistów, wędrujących po wsiach całego kraju:

nieraz dziad żebrzący chleba,
 Bez ręki lub bez nogi, przyjąwszy jałmużnę,
 Stał i oczy wkoło obracał ostróżne.
 Gdy nie widział we dworze rosyjskich żołnierzy
 Ani jarmułek, ani czerwonych kołnierzy,
 Wtenczas, kim był, wyznawał: był legijonistą,
 Przynosił kości stare na ziemię ojczystą,
 Której już bronić nie mógł... Jak go wtenczas cała
 Rodzina pańska, jak go czeladka ścisła,
 Zanosząc się od płaczu! On za stołem siadał
 I dziwniejsze od baśni historyje gadał (w. 907–917).

Zarówno byli legioniści na terenach Rzeczypospolitej, jak i wędrujący mnisi na obszarze Bałkanów głosili swój przekaz w celu obudzenia ducha narodowego wśród słuchaczy. A im większe zdolności oratorskie posiadał mówca, tym większa była szansa na wzbudzenie chęci oporu, a nawet walki wśród prostego ludu.

W sytuacji mikro istotną rolę odegrała też działalność wspomnianych budzicieli ducha, którzy starali się dotrzeć do ludu przez sieć tworzonych *czytalizste*. Były to swojego rodzaju wiejskie świetlice, dzięki którym upowszechniano wiedzę tam, gdzie nie mogła dotrzeć inną drogą. Najbliższym ich odpowiednikiem jest w Polsce wiejski dom kultury, który jednak nie spełnia wszystkich ról przypisanych *czytalizste*. Na organizowanych tam spotkaniach, jak też podczas świąt religijnych mnisi opowiadali zebrany wybranym żywoty świętych — taka forma przekazu była formą *stricte* oralnej tradycji.

Święty Onufry Gabrowski pochodził z bogatego rodu z Gąbrowa. Determinujący wpływ na jego późniejsze losy miało wy-

biście. Jest ona pielęgnowana np. w Rodopach we wsi Selcza — co roku na początku sierpnia odbywa się tam tzw. sapor, czyli wyjątkowo uroczyste zgromadzenie całej wsi.

darzenie z dzieciństwa, gdy jeszcze używał swego świeckiego imienia Matej. W wieku lat ośmiu w następstwie kłótni z rodzicami zadeklarował on w obecności Turków, że przyjmie wiarę muzułmańską. Tylko dzięki interwencji rodziców udało się ocalić go od obrzezania. Po osiągnięciu pełnoletniości został wysłany do monasteru Chilandar na świętą Górę Athos, gdzie podjął decyzję, że powinien odpokutować za nierozważny czyn z dzieciństwa, poświęcając się i oddając życie za wiarę. By nie sprowadzić odwetu ze strony Turków na swoich monasterskich braci, w tajemnicy przed nimi opuścił klasztor i udał się do skitu iwerskiego, gdzie pod okiem starca Nikifora przeszedł przygotowanie do swojego męczeństwa. Pościł i modlił się, utwierdzając się w przekonaniu o konieczności poświęcenia. Wkrótce został wyprawiony z misją na wyspę Chios wraz z towarzyszącym mu świadkiem jego męczeństwa – starcem Grigorijem. Po kilku dniach skupienia spędzonych na modlitwie, ostrzyżony przez ojca Grigorija (jego włosy po śmierci miały stać się relikwiami), udał się przed oblicze muzułmańskiego sędziego, gdzie jednoznacznie odrzucił wiarę muzułmańską. Skazany przez turecki sąd, zmarł śmiercią męczeńską 4 stycznia 1818 roku.

Żywot św. Onufrego Gabrowskiego został spisany, jak już zostało wspomniane, przez Onufrego Iwerytę tuż po śmierci świętego, wydany jednak został dopiero w roku 1862 w Atenach. Równocześnie powstał też hymn napisany ku jego czci przez Jakova Neoskitskiego oraz nabożeństwo mu poświęcone. Zostało ono umieszczone w rękopisie nr 252 skitu Kawsokaliwia. Żywot spisany został z zachowaniem języka ludowego, kierowany był bowiem do prostych ludzi. Gabrowo, jako miejsce pochodzenia świętego, determinuje jego popularność na terenie Bułgarii. Najpopularniejszymi świętymi w danym obszarze z reguły stawały się osoby, które w jakiś sposób można było powiązać z lokalną społecznością – dowodem jest popularność św. Dymitra w Salonikach jako świętego, który osobiście miał

bronić miasta przed wrogiem. Święci pustelnicy największą czcią otaczani są w miejscach, gdzie poświęcili się Bogu: Iwan Rylski w okolicach Riły w Bułgarii, Joachim Osogowski w pobliżu monasteru Osogowskiego w Macedonii, a Prohor Pciński w okolicy monasteru w pobliżu miejscowości Vranje w Serbii. Również Petka Paraskiewa postrzegana jest jako lokalna (w domyśle bałkańska) święta, co przysporzyło jej ogromnej popularności na całych Bałkanach. Zgodnie z tą regułą, pomimo że święty Onufry Gabrowski był męczennikiem wspólnym dla całego prawosławia, a jego żywot tłumaczony był również na język rosyjski i kolportowany na terytorium Rosji, to jednak największą popularnością cieszył się na terenie Bułgarii, gdzie był postrzegany jako krajan. Łatwiej było Bułgarom identyfikować się z kimś, kto wychował się w ich kulturze, niż ze świętymi wywodzącymi się z innych nacji. Święci o pochodzeniu bułgarskim znacznie szybciej zyskiwali akceptację i sympatię prostego ludu, stąd też ich znaczenie dla tworzącej się tożsamości bułgarskiej było ogromne. Ważnym elementem procesu przyswajania nowych świętych było podświadome odrzucanie przez prosty lud nowomęczenników o pochodzeniu greckim, którzy nie cieszyli się szacunkiem na terenach Bułgarii.

Analizując szczegółowo tekst, należy zwrócić uwagę na cechy strukturalne oralności żywota św. Onufrego Gabrowskiego. Jedną z najbardziej charakterystycznych jest tu występowanie bezpośredniego zwrotu do adresata: „Wiż w kraja na tazi kniga”¹¹, „i pomolete se za mene gresznija...”¹², „da ne mislite moi bratja...”¹³, „Dojdete, bratja i myczenikoljubci, da wy-zchwim...”¹⁴. Jak widać na tych przykładach, adresat tekstu ży-

¹¹ Na potrzeby tego artykułu korzystałem z tłumaczenia greckiego tekstu na język bułgarski, dokonanego przez K. Nichoritisa w: *Świeta Gora – Aton i bǫgarskoto nowomczenichestwo*, Sofija 2001, s. 139.

¹² *Ibidem*, s. 140.

¹³ *Ibidem*, s. 141.

¹⁴ *Ibidem*, s. 144.

wota raz jest indywidualny, innym razem zaś zbiorowy. Świadczy to o nakładaniu się różnych warstw tekstu — zarówno pisanego (adresat indywidualny — czytelnik), jak i mówionego, opowiadanego (adresat zbiorowy — słuchacze). W tekście pojawiają się też pytania kierowane bezpośrednio do słuchacza (czytelnika):

...no zashto se wižda kato takawa?
Welicestwena i izkljuczitełna?¹⁵,

Autor tekstu zdaje się prowadzić z czytelnikiem realny dialog, który jest odzwierciedleniem dialogu, jaki mógł się toczyć między opowiadającym żywot mnichem a zebranymi wokół niego słuchaczami:

Sega obacze tezi primeri gi njama,
Zasztoto kyde e rewnosta?
Kyde e myczenicestwo? Gorko!
Wsiczko obratno stawa...¹⁶

W tekście znajduje się wiele powtórzeń słów, zwrotów i fraz wzorowanych na Ewangelii, które są kolejnym dowodem na to, iż był on kiedyś przekazywany ustnie. Pojawiają się również zwroty ludowe — formy potoczne, formy niepoprawne, które pokazują odejście od języka starocerkiewnego na rzecz potocznego. Język żywota zawiera wiele cech gwarowych, charakterystycznych przede wszystkim dla gwary gabrowskiej (język św. Onufrego) oraz gwary trojańskiej, którą posługiwali się domniemani autorzy tekstu — dwaj mnisi z klasztoru Trojan — Rubim i Nikifor. Wybitni językoznawcy znajdują w tekście słowa i wyrażenia zaczerpnięte z dialektów Bułgarii Zachodniej¹⁷. Znamienne jest też użyte w nim ludowe słownictwo, które nie występuje w tekstach starocerkiewnych. Istotny

¹⁵ *Ibidem*, s. 321.

¹⁶ *Ibidem*.

¹⁷ Temat ten szerzej omówiony został przez M. Walczak-Mikołajczakową w artykule: *O bułgarskiej redakcji żywota św. Onufrego Gabrowskiego — analiza językowa*, [w:] *święta Góra Athos w kulturze Europy. Europa w kulturze Athosu*, M. Kuczyńska (red.), Gniezno 2009, s. 251.

śląd oralności stanowi częste wprowadzanie do tekstu zaimków i spójników, takich jak: *towa, takow, kato, kogato, zaszto, defo*. Pojawiają się wyrazy pochodzenia obcego: turczyzny (*teptil, aga, džamita, fetwa, mechkemeto, agarenin*) oraz greczyzny (na przykład *eła*). Ważnym elementem jest emotywność tekstu, czyli jego emocjonalne nacechowanie.

Wszystkie omówione cechy potwierdzają tezę, że autorzy tekstu, chcąc trafić do szerokiego kręgu odbiorców, w cerkiewszczyznę tekstu wplatali umiejętnie elementy języka mówionego swojego regionu. Fakt występowania wielu autorów tekstu – autor główny, a następnie autorzy przepisujący i uzupełniający tekst – powodował zróżnicowanie tych elementów i mnogość dialektów, z których zostały zaczerpnięte. Wszystkie te czynniki wskazują na potoczny, ludowy charakter języka użytego do spisania żywota, co potwierdza Mikołajczakowa:

Jak wynika z powyższego, słowiański żywot św. Onufrego Gabrowskiego spisany jest nie – jak by się można było tego spodziewać – znormalizowaną cerkiewszczyzną, lecz został przesycony elementami żywej mowy Bułgarów¹⁸.

Szukając śladów oralności w tekście żywota św. Onufrego Gabrowskiego nie można zapomnieć o jego wariantowości. Opowiadany na przestrzeni czasu przez wiele osób występuje on ostatecznie w rozmaitych odsłonach. Męczennikowi – jeżeli był on wysłany ze świętej Góry Athos – zawsze towarzyszył mnich, który obserwował wszystkie jego poczynania. Oczywiście najistotniejszym etapem życia świętego był dla obserwatora akt męczeństwa – od odrzucenia czumy aż do śmierci. Po powrocie na świętą Górę Athos mnich spisywał wszystko, czego był świadkiem. Tu należy zaznaczyć, że taki model obserwowania, a następnie spisywania relacji dotyczył głównie greckich nowych męczenników, bowiem w klasztorach greckich kultura pisania była mocniej zakorzeniona. Inaczej sytuacja

¹⁸ M. Walczak-Mikołajczakowa, *O bułgarskiej redakcji...*, s. 255.

wyglądała w wypadku słowiańskich męczenników. Ich śmierci towarzyszyło niejednokrotnie wielu świadków, którzy następnie opowiadali o męczeństwie świętego. Proces ten porównać możemy ze spisywaniem ewangelii opowiadających o śmierci Chrystusa. Zarówno ewangelie, jak i żywoty zyskały formę piśmienną w późniejszym okresie niż opisywane wydarzenia — na bazie tradycji ustnej. Dokonywało się to za pośrednictwem różnych ludzi z rozmaitych krain i społeczności, co powodowało występowanie wariantywnych wersji opisów. Oczywiście wzorem zawsze były schematy hagiograficzne żywotów świętych pisanych w kanonicznej formie i języku starocerkiewnym, jednakowoż autorzy żywotów nowych męczenników wkładali w ów schemat opowieść ustną, przystosowując ją do ram żywota pisanego. I chociaż zgodnie z założeniem autorów proces zapisywania żywota w dużej mierze powodował wytracanie cech oralnych opowieści ustnej, to ludowość używanego języka oraz świadomość, kim byli odbiorcy tekstu — prości ludzie, powodowała, że część tej pierwotnej oralności jednak pozostawała. Dzięki temu, prowadząc badania na tekstach bułgarskich żywotów świętych, możemy dzisiaj odnaleźć w nich tak wyraźne jej ślady.

Przeprowadzone przeze mnie badania nad oralnością bułgarskich żywotów na przykładzie żywota św. Onufrego Gabrowskiego, udowadniają występowanie w tym tekście zjawiska pierwotnej i wtórnej oralności. Pierwotna oralność polega w tym wypadku na ustnym przekazie żywota świętego, co niewątpliwie wpływa na zróżnicowanie jego wersji i obieg typowo ludowy, niezapośredniczony przez pismo. Rozpowszechnianie niczym nie różni się od opowiadanych na wsiach legend, fantastycznych historii, przypowieści i zatartych przez pamięć autentycznych zdarzeń. Badania nad tego rodzaju przekazem oralnym prowadzone są w Bułgarii głównie przez etnografów, którzy z rzadka koncentrują się na strukturze literackiej, nie wdając się w rozważania dotyczące stosunku ustnego przekazu do

struktury żywotów powstających w kręgu prawosławnej cerkwi.

Wtórna oralność, która jest tematem tego artykułu, dotyczy sytuacji komunikacyjnej w skali mikro, w której tekst pisany jest odczytywany na głos niepiśmiennym odbiorcom. Sytuacja ta wywołuje swego rodzaju sprzężenie zwrotne między czytającym i odbiorcami, polegające na wykorzystaniu zabiegów charakterystycznych podczas procesu opowiadania. Znajdziemy więc w tekście ślady przerywania lektury i objaśniania trudniejszych miejsc oraz zwrotów. Odnajdziemy w nim też ślady egzegezy religijnej i moralnej przekazu, dokonującej się w trakcie (równoległe z lekturą) lub już po jej zakończeniu. Znajdziemy w tekście wtrącenia, które są odpowiedzią na pytania zadawane przez słuchaczy pragnących podczas opowieści dowiedzieć się czegoś więcej lub lepiej coś zrozumieć. Stąd, nawet jeżeli w tekście nie pojawią się takie pytania, możemy założyć, że zostały one postawione opowiadającemu, bowiem spisując następnie tekst żywota, umieszcza w nim swoją odpowiedź jako wyjaśnienie trudniejszego zagadnienia. Wszystkie elementy stanowią dodatkowy wymiar wtórnej oralności, niezwykle trudny jednak do badania, gdyż poza luźnymi wzmiankami o tym sposobie lektury nie mamy żadnych świadectw dotyczących konkretnych przykładów dialogowej lektury żywotów. Nie ulega jednak wątpliwości, że ten typ wtórnej oralności oddziaływał na twórczość żywotopisarzy, którzy z łatwością wyobrażali sobie sytuację wykonawczą swoich tekstów, przez co mogli je w zamierzony sposób kształtować, aby nadawały się do takiej lektury.

Bułgarskie żywoty świętych są specyficznymi tekstami, w które oralność wpisana jest tak ze względu na genezę ich powstania, jak i z uwagi na sytuacje komunikacyjne, w jakie były one uwikłane w procesie odtwarzania. Dodatkowo charakter oralności daleko nie odbiega od praktyk kultury ludowej i w istocie znajduje się na pograniczu literackich tradycji

cerkiewnych i obyczajowości ludowej. Równolegle występująca oralność pierwotna i wtórna była dla tradycji bułgarskich żywotów czynnikiem kształtującym ich strukturę oraz wpływającym na sposób ich wykonywania. Wszystko to powoduje, że badania nad oralnością żywotów mogą rzucić nowe światło na pewne aspekty tradycji ustnej z pogranicza piśmienności. Dlatego warto je kontynuować, poszukując wciąż nowych metod ujawniających źródła ich oralności.

Traces of Orality in Bulgarian Saints' Lives

Summary

The article describes and interprets an amazing variety of problems of history and stories that were told orally in the presented lives of Bulgarian Saints. The author's research focuses on the "New Bulgarian Martyrs," or the Saints from the years 1453-1867. The article "Traces of orality in Bulgarian saints' lives" can be interpreted in two ways: macro, examining who taught the people through story telling and micro, which explains where it occurred. The way the history and stories were presented to people is very important. The process is analysed on the example of saint Onufry's of Gabrovo life, and gives us the information about the original and repeated orality. The analysis concludes that the lives of Bulgarian saints is an interesting subject for further research on oral tradition and literature.

Paweł Dziadul

Uniwersytet im. A. Mickiewicza w Poznaniu

KULTURA WALKI, NOWI BOHATEROWIE I AWANS PRZEKAZU USTNEGO. PRÓBA REKONSTRUKCJI STAROSERBSKIEJ TRADYCJI ORALNEJ (XIV–XVI WIEKU)

Analizując znaczenie oralności w kulturze staroserbskiej, należy pokonać wiele przeszkód wynikających nie tylko z ontologicznych różnic między systemem ustnym i pisanym, lecz także ze specyfiki operacji twórczych, poetyki oraz estetyki doby średniowiecza. Ze względu na skąpe informacje i fragmentaryczność zapisów można mówić jedynie o próbach rekonstrukcji staroserbskiej tradycji oralnej, której ślady dotrwały do naszych czasów dzięki mediacji pisma. Ogólnie rzecz biorąc, mediewistyka odchodzi dziś od bezwzględnej analizy tekstologicznej zachowanych przekazów ustnych oraz silnego przeciwstawiania oralności i piśmienności, a skupia uwagę raczej na studiowaniu wzajemnej relacji między nimi, sytuacji komunikacyjnej, śledzeniu kanałów przepływu informacji, wykonaniu etc. Dlatego głównym celem naszych rozważań jest odtworzenie kontekstu społeczno-kulturowego i historycznego oraz sytuacji komunikacyjnej w okresie od końca XIV do XVI wieku, kiedy krystalizował się rdzeń tematyczno-ideowy uformowany wokół wydarzeń oraz postaci serbskich dziejów z XIV-

-XV wieku, do których będą odwoływać się kolejne pokolenia twórców przez cały okres osmański.

Bez wątpienia większa część ludzkiej komunikacji odbywała się ustnie, uwzględniając również tę, która potem przybierała artystyczną formę¹ (wypowiedzi odmienne od dialogu, monologu, mowy codziennej). Jednak trwałość i ciągłość kulturze zapewniało piśmiennictwo, będące nośnikiem oraz depozytariuszem kodów duchowo-ideowych. Stawały się one istotnymi elementami strukturalnymi kultury, funkcjonującej jako swoisty system komunikacyjny². Należy podkreślić, że trwanie i rozwój określonego modelu kulturowego zawsze wiąże się z komunikacją oraz jej mechanizmami. Każda kultura wykształca własny sposób komunikowania, dominujące kanały i nośniki przekazu, implikujące prymat jednych zmysłów nad innymi³, co generuje różne modele odczytu pewnych zjawisk, pojęć, kategorii kulturowych etc. Abstrahując od podstawowych i ponadczasowych funkcji procesu komunikacji⁴, w średniowieczu był on ukierunkowany na nawiązanie relacji z „historią świętą” (biblijną). Pismo dotarło na ziemię serbskie wraz z chrystianizacją i stało się uprzywilejowaną formą komunikacji, bowiem chrześcijaństwo było religią „słowa pisanego”, uświęconego przez autorytet i sakralny status Pisma świętego. Należy jednak podkreślić, że komunikacja wieków średnich realizowała się różnymi drogami werbalnymi i niewerbalnymi. Zakodowana informacja mogła być przekazywana, prócz słowa pisanego, również przez słowo mówione, śpiewane (hymnografia), ikonografię, rytualny gest etc.⁵

¹ J. Goody, *Mit, rytuał i oralność*, tłum. O. Kaczmarek, Warszawa 2012, s. 77.

² Por. C. Lévi-Strauss, *Antropologia strukturalna*, tłum. K. Pomian, Warszawa 2000, s. 65–76.

³ E.T. Hall, *Ukryty wymiar*, tłum. T. Hołówka, Warszawa 2001, s. 11.

⁴ R. Zenderowski, K. Cebul, M. Krycki, *Międzynarodowe stosunki kulturalne*, Warszawa 2010, s. 240–241.

⁵ M. Mostert, *New Approaches to Medieval Communication?*, [w:] *New Approaches to Medieval Communication*, M. Mostert (ed.), Turnhout 1999, s. 21.

Pomimo uświęconego statusu pisma i piśmiennictwa ich zasięg oraz ograniczona siła oddziaływania sprawiały, że średniowiecze było w dużym stopniu kulturą słowa mówionego, czego dowodzą same manuskrypty, zdradzające niezwykle istotną funkcję oralności (materiał utrwalony w tekstach przeznaczony był przede wszystkim do czytania na głos⁶). Duża część materiału literackiego mogła funkcjonować jednocześnie w dwóch systemach komunikacyjnych. Przykładowo, kult świętych opierał się głównie na tekstach pisanych (obrzędowo-liturgicznych), czytanych bądź śpiewanych (hymnografia) przed słuchającymi go wiernymi, którzy często uczestniczyli w jego odtwarzaniu⁷. Zapamiętane podczas liturgii treści mogły stać się rdzeniem, wokół którego tworzono poświęcone świętym utwory oralne o charakterze legendarnym. Proces ten był oczywiście dwukierunkowy. Oralne podania legendarne mogły stać się podstawą pisanych utworów obrzędowo-liturgicznych. Również teksty prawno-administracyjne przekazywano najczęściej drogą ustną, bowiem odczytywane były przed poddanymi, którzy zobowiązani byli zapamiętać ich treść⁸. Zasadniczo, w samym procesie tworzenia danego utworu dużą rolę odgrywała oralność, gdyż skryba nierzadko dyktował treść innym. Składnia, rytm i intonacja podporządkowane były zasadom komunikacji ustnej⁹.

Po wprowadzeniu pisma na ziemię serbskie przekaz ustny oraz pisany, który wyrósł na usystematyzowanej bazie tego pierwszego, rozwijały się synchronicznie, wzajemnie się dopełniając i przenikając, choć z niejednakową dynamiką w różnych okresach. Mimo że literatura okresu Nemanjiciowskiego (ko-

⁶ Zob. W.J. Ong, *Oralność i piśmiennosc. Słowo poddane technologii*, tłum. J. Japola, Warszawa 2011, s. 183.

⁷ R. Marinković, *Uticaoj načina komunikacije na strukturu umetničkog dela u usmenoj i srednjevekovnoj književnosti*, [w:] eadem, *Svetorodna gospoda srpska. Istraživanja srpske književnosti srednjeg veka*, Beograd 2007, s. 14–15.

⁸ *Ibidem*, s. 16.

⁹ *Ibidem*, s. 17.

niec XII – połowa XIV wieku) nie czerpała zbyt wiele z przekazu ustnego, odnajdujemy tam cenne informacje o istnieniu pieśni i sytuacji komunikacyjnej, w której były wykonywane. W XIII wieku serbski hagiograf Teodosije w *Żywocie św. Sawy*, mówiąc o pewnych panujących na serbskim dworze obyczajach społeczno-kulturowych, relacjonuje, jak król Stefan Pierwoukoronowany podczas posiłku zabawiał zgromadzonych gości grą na gęślach, przy akompaniamencie których wykonywano pieśni: „kada za trpezom seđaše guslami veseljaše blagorodne [...] kao što je običaj samodržaca”¹⁰. Inny hagiograf Domentijan w *Żywocie św. Symeona* wspomina o odejściu na Górę Athos młodego Rastka Nemanjicia (później św. Sawa), którego „natchnieni Duchem Świątym” poddani opłakiwali i żegnali, improwizując przepełnione smutkiem pieśni: „neki ljudi naučeni svetim Duhom smisliše pesme, i tužeći po-jahu o odlasku bogomudroga mladića”¹¹. Natomiast Grzegorz Cambłak w XV-wiecznym *Żywocie Stefana Dečanskiego*, nawiązując do bitwy pod Welbuždem (1330 rok) między serbskim królem a bułgarskim carem Michałem III Szyszmanem, opisuje powrót z pola bitwy króla Stefana, którego witano pieśniami opiewającymi zwycięstwo: „A pobeditelj Stefan, ukrašavajući se svetlim pobedama, vrati se svojoj kući, a narod ga je svetao i venčavao pobednim pesmama”¹².

Mimo dowodów istnienia pieśni w okresie Nemanjiciowskim, oralny przekaz epicki awansował w hierarchii systemu komunikacyjnego później, co związane było z pewnymi przemianami społeczno-kulturowymi i historyczno-politycznymi. To przede wszystkim turecka inwazja na Bałkany oraz stopniowy upadek państwa serbskiego implikowały zmniejszenie instytucjonalnego nacisku Cerkwi i osłabienie oficjalnej cen-

¹⁰ Teodosije, *Žitije svetog Save*, D. Bogdanović (red.), Beograd 1984, s. 118.

¹¹ Domentijan, *Život svetoga Simeona*, [w:] *idem, Život svetoga Save i Život svetoga Simeona*, R. Marinković (red.), Beograd 1988, s. 257.

¹² G. Cambłak, *Žitije Stefana Dečanskog. Književni rad u Srbiji*, D. Petrović (red.), Beograd 1989, s. 69.

zury¹³, co niewątpliwie sprzyjało rozwojowi przekazu oralnego. Często mówi się o specyficznym skostnieniu, stopniowym upadku literatury staroserbskiej od końca XV wieku, nie uwzględniając pewnej preorientacji komunikacyjnej i modyfikacji sposobu przekazu informacji kulturowej. Wzrastała wówczas rola innych dróg werbalnych i niewerbalnych, zwłaszcza oralnej. Dużą część epickiego przekazu ustnego konstruowano wokół rdzenia tematyczno-ideowego związanego z wydarzeniami oraz postaciami z końca XIV i z XV wieku, takimi jak bitwa na Kosowym Polu (1389 rok), działalność królewicza Marka, dzieje despotowiny, serbskich despotów czy wielkich rodów feudalnych (na przykład Jakšici, Brankovici). Turecka obecność zapewniła niewyczerpalne źródło tematów zarówno literaturze ustnej, jaki i pisanej, które usiłowały, każda na swój sposób oraz za pomocą odmiennych środków, nadawać odpowiednie znaczenie wydarzeniom i zjawiskom w nowym porządku świata – *Pax Ottomana*. Ze względu na brak literatury polemicznej nośnikami idei antytureckich i antyislamskich mogły być wybrane postaci historyczne, uczestniczące nie tylko na płaszczyźnie „ziemskiej”, ale również transcendentnej w „świętej wojnie” przeciwko islamowi. Jak w literaturze pisanej popularnością cieszyli się męczennicy za wiarę (Lazar Hrebeljanović, Georgi Nowy Sofijski), tak epicki przekaz oralny zaczął propagować nowy typ bohatera (część postaci mogła funkcjonować w systemie i ustnym, i pisany, na przykład Lazar). Stał się nim obrońca uciśnionego ludu przed tureckim zaborcą, mityczny heros-wojownik. Dokonania takich postaci jak królewicz Marko, Miloš Obilić czy Janko Sibirjanin (Jan Hunyadi) nie mogły zostać skonceptualizowane w hagiografii, rezerwując miejsce dla określonych typów, pasujących do uznawanych w Cerkwi modeli świętości. Nowi bohaterowie i ich heroiczne czyny musiały zostać zobrazowane i upamiętnione za pomocą

¹³ A. Numov, *O odnosu srpske pisane i usmene književnosti u srednjem veku*, [w:] *idem, Staro i novo. Studije o književnosti pravoslavnih Slovena*, Niš 2009, s. 167.

innych środków. Czyny te bowiem były niekompatybilne z podstawową estetyczno-ideową koncepcją oficjalnej literatury religijnej, nie mogły funkcjonować w kategoriach i typologii cudu bohatera hagiograficznego¹⁴.

Stosowany tu termin „epicki przekaz oralny” ma szersze zastosowanie, obejmujące zarówno relacje o istnieniu epiki ustnej w danym momencie historycznym, jak i zachowane zapisy pieśni czy powiązane z nimi podania historyczne. Termin ten został przyjęty w celu uniknięcia kontrowersji związanych z formalnym kształtem pieśni. Zachowane zapisy pozwalają podzielić (według zasad wersyfikacji i sposobu wykonania) pieśni epickie na dwie główne grupy. Do pierwszej należą wiążące elementy epickie i balladowe bugarštice, czyli pieśni długowersowe, niesylabiczne, zawierające 15–16 sylab w wersie, z cezurą po 7–8 sylabie. Zapisywano je sporadycznie w drugiej połowie XVI wieku, przez cały XVII, aż do połowy XVIII na stosunkowo niewielkim obszarze (objętym oddziaływaniem płynących z Włoch idei renesansowych i barokowych) wzdłuż wschodniego wybrzeża Adriatyku, centralnej i południowej Dalmacji oraz Zatoki Kotorskiej. Właśnie z tych terenów (nieprawosławnych i etnicznie nieserbских) pochodzi większość najwcześniejszych zapisów pieśni, co związane było ze wzrostem zainteresowania (w XVI, a zwłaszcza w XVII wieku) historyczną, społeczną i geograficzną specyfiką danej kultury lokalnej. Wywodzący się z tych obszarów twórcy renesansowi, a szczególnie barokowi, traktowali serbski przekaz oralny jako część własnej („iliryjskiej”) tradycji. W XVIII wieku zostały wyparte przez pieśni krótkowersowe, sylabiczne bugarštice, pisane dziesięciozłogłoskowcem (wykonywano je przy akompaniamencie instrumentu, stąd nazwa „guslarske pesme”). Wciąż w sferze domysłów i hipotez pozostaje proces zanikania bugarštice i nagła popularność (związana z ich zapisywaniem) dzie-

¹⁴ N. Milošević-Dorđević, *O usmenoj književnoj tradiciji. Kosovska legenda i srpski srednjovekovni spisi*, „Zbornik matice srpske za književnost i jezik” 48 [1] (2000), s. 33.

sięciozłoskowych pieśni. Stanowiące najstarszą warstwę południowosłowiańskiej epiki oralnej bugarštic wykonywano bez muzyki i akompaniamentu instrumentów, jednak zachowane relacje podróżników (na przykład z XVI wieku) wskazują, że niektóre pieśni wykonywano w tamtym okresie (okresie rzeckomej popularności bugarštic) z towarzyszeniem instrumentu (co niekoniecznie musi wskazywać popularny dziesięciozłoskowiec). Zachowane zapisy należy traktować raczej jako ślady pewnego hipotetycznego obrazu tradycji oralnej, uwzględniając fakt, że przekaz ustny mógł obejmować różne epickie subkategorie, które z czasem, pod wpływem lokalnych tradycji łączyły się w dłuższe kompozycje, na przykład bugarštic. Istotniejsza wydaje się sytuacja komunikacyjna, która zrodziła przekaz epicki, i rdzeń tematyczno-ideowy, wokół którego oscylowała.

Specyficzna elitarność związanej z ideologią dynastyczną oraz kultem świętych władców literatury Nemanjiciowskiej generowała swoistą odporność na wpływ przekazu ustnego. Z czasem jednak, w końcowej fazie istnienia państwa serbskiego i później, w okresie osmańskim, sprzyjające warunki społeczno-kulturowe i historyczno-polityczne sprawiły, że te dwa systemy coraz bardziej przeplatały się oraz dopełniały na płaszczyźnie tematycznej, lingwistycznej, stylistycznej, a nawet genologicznej. Przekaz oralny zaczął być absorbowany przede wszystkim przez serbskie rodosłowy i latopisy od XVI wieku, a szczególnie w wieku XVII i XVIII (na przykład *Karlovački rodoslov*, *Savinski letopis*, *Tronoški rodoslov*). Przekaz ów generował jedną z warstw staroserbskiego piśmiennictwa historiograficznego, wyposażając je w feudalną, związaną z etosem rycerskim ideologię. W materiale historiograficznym pojawiały się specyficzne struktury wyobrażeniowe, konstrukcje egzegetyczne, strategie narracyjne, które stały się punktem stykowym między przekazem ustnym a pisany. W drugiej połowie XVII wieku zaczęły powstawać formy hybrydyczne, na pograniczu

przekazu ustnego i pisanego, takie jak *Priča o boju kosovskom* (koniec XVII – początek XVIII wieku) czy utwór dramatyczny o bitwie kosowskiej zachowany w Kodeksie Peraškim (koniec XVII wieku)¹⁵. Warto podkreślić, iż obecność charakterystycznych, związanych z wydarzeniami XIV–XV wieku tematów, formuł czy symboli, które odnajdujemy zarówno w przekazie ustnym, jak i pisany, nie musi generować postępowania skoncentrowanego na poszukiwaniu kierunków oddziaływania, lecz powinna raczej wskazywać wspólną tradycję i istnienie produktywnej warstwy tematyczno-ideowej. Warstwa ta była ściśle związana z etosem rycerskim i feudalno-chrześcijańskim kodem. Do charakterystycznych „punktów wspólnych” można zaliczyć fakt, że piśmienność i oralność wywodziły się z tej samej retoryki, jednak elementy figuratywne (przemieszczenia, substytucje, przekształcenia) w obu systemach istniały i funkcjonowały w odmienny sposób, na powierzchniowej płaszczyźnie tekstu w kulturowo uwarunkowanych formach¹⁶. Warto też zaznaczyć, że etykieta literacka determinująca specyfikę utworów pisanych prawosławnego średniowiecza posiadała dużo głębszą strukturę odniesień religijnych, warunkowaną przez fundamentalną ideę naśladowania wzorca biblijno-patrystycznego. W utworach oralnych też oczywiście odnajdziemy (nierozbudowaną) płaszczyznę odniesień religijnych, lecz ze względu na odmienną od tekstów pisanych funkcję czy status obrazowały to, czego literatura pisana (umownie oficjalna) nie mogła wyrazić. Sferę religii powierzano tekstom pisany, tworzącym pojęcie kanonu dla danej społeczności, natomiast utwory oralne obsługiwały zjawiska peryferyjne¹⁷.

Na dworach serbskich feudałów elity, zafascynowane i natknięte etosem rycerskim, kreowały sprzyjające warunki do

¹⁵ J. Ređep, *Greh i kazna božija. Sudbine, bitke i predanja srpskog srednjeg veka*, Novi Sad 2013, s. 158–159.

¹⁶ P. Zumthor, *Właściwości tekstu oralnego*, tłum. M. Abramowicz, [w:] *Literatura ustna. Wybór tekstów*, P. Czaplinski (red.), Gdańsk 2010, s. 138.

¹⁷ J. Goody, *Mit, rytuał i oralność*, s. 81–82.

powstawania opiewającego walkę z Turkami i czyny nowych bohaterów przekazu epickiego tworzonego przez wędrownych pieśniarzy. Podobnie jak w księstwach naddunajskich dużą rolę w wykonywaniu oraz propagowaniu serbskich pieśni mogli odgrywać cygańscy bardowie, pełniący funkcję nadwornych muzyków i poetów (rum. *lutari*, serb. *guslari*)¹⁸, którzy ze względu na tryb życia mogli przenosić oraz rozpowszechniać wzorce oralne na całych Bałkanach. Proces powstawania tej specyficznej, przesyczonej etosem rycerskim, rozwijającej się na pograniczu starcia dwóch światów, islamu i chrześcijaństwa, „kultury walki” na gruncie serbskim możemy obserwować już od drugiej połowy XIV wieku. Arystokracja i wojskowe elity podczas bankietów czy turniejów tworzyły odpowiednie warunki i oryginalny kontekst rozwoju pieśni epickich, naznaczających „wiek heroizmu” zarówno w kulturze serbskiej, jak i ogólnobałkańskiej¹⁹. Oczywiście ten opiewający wydarzenia z XIV i XV wieku przekaz epicki nie mógłby się swobodnie rozwijać oraz funkcjonować bez istnienia bogatego historyczno-kulturowego zaplecza tradycji oralnej, o czym świadczą choćby lakoniczne wzmianki z okresu Nemanjiciowskiego.

Na proces rozwoju serbskiej epiki oralnej wpływ niewątpliwie wywierały nowe formy prozy narracyjnej i lektury, przede wszystkim romanse rycerskie, zwłaszcza *Aleksandreida* (tak zwana *Serbska Aleksandreida*), przełożona i zmodyfikowana na gruncie serbskim w XIV wieku. Romans ten oddziaływał w tym okresie na różne gałęzie kultury staroserbskiej. Stał się on nie tylko istotnym generatorem rozwoju rodzimej epiki oralnej, ale też odpowiadał za kluczowe modyfikacje w serbskiej hagiografii²⁰. Znajdujące się w repertuarze wędrownych

¹⁸ M. H. Beissinger, *Court Poetry, Village Vers. Romanian Oral Epic in the Medieval World*, [w:] *Medieval Oral Literature*, K. Reichl (ed.), Berlin–Boston 2012, s. 388.

¹⁹ *Ibidem*, s. 391. Zob. też: R. Finnegan, *Oral Poetry. Its Nature, Significance and Social Context*, Bloomington–Indianapolis 1992², s. 247–248.

²⁰ J. Ređep, *Greh i kazna božija...*, s. 39.

zonglerów fragmenty *Aleksandreidy*²¹ służyły za estetyczno-ideologiczną formę, którą stopniowo zaczęto wypełniać nową epicką treścią, związaną z lokalnymi, walczącymi z Turkami i islamem bohaterami.

Jedną z prymarnych warstw epickiego przekazu oralnego stały się związane z bitwą na Kosowym Polu wydarzenia i postaci, które uległy silnej mityzacji. Mimo że nie dotrwały do naszych czasów zapisy kosowskich pieśni z omawianego okresu (najstarsze bugarštice dotyczące bitwy kosowskiej pochodzą z końca XVII i początku XVIII wieku), zachowane relacje świadczą o istnieniu bogatej ustnej tradycji epickiej. Centralną figurą wydarzeń kosowskich stał się książę i męczennik – Lazar Hrebeljanović, wiążący płaszczyznę ustną i pisaną, jednak epicki przekaz oralny koncentrował się zwłaszcza na legendarnym herosie oraz rycerzu, zabójcy sułtana Murada – Milošu Obiliciu, którego bohaterski czyn opisał habsburski dyplomata, Słoweniec Benedikt Kuripešić. Jadąc w 1530 roku do Carogrodu przez Bośnię, Serbię i Bułgarię opisał swą podróż, podczas której musiał poznać kosowską legendę oraz związaną z nią tradycję ustną. Kuripešić szczegółowo zrelacjonował kosowskie wydarzenia, nawiązując do wieczerzy Lazara, oszczerstwa, przysięgi i wreszcie zabójstwa tureckiego sułtana. Sugestywnie obrazując czyn Obilicia (nazywanego Kobiloviciem), autor *putopisu* powołuje się na bujnie rozwijające się wśród Chorwatów i Serbów pieśni: „I ako je on, Kobilović, bio vrlo čuven i slavan vitez, koji je na granici svaki dan činio mnoga viteška djela, o kojima se i danas mnogo pjeva kod Hrvata i po onim krajevima”²². Elementy związanego z Kosowym Poliem ustnego podania wnieśli również do swych historiograficznych utworów dubrownicki historyk Ludovik Crijević Tuberon (1459–1527) i anonimowy Dalmatyńczyk we włoskim przekła-

²¹ *Ibidem*, s. 106.

²² B. Kuripešić, *Putopis kroz Bosnu, Srbiju, Bugarsku i Rumeliju 1530*, tłum. D. Pejanović, Beograd 2001, s. 39.

dzie kroniki Jana Dukasa (koniec XV – początek XVI wieku)²³. Postacią Miloša Obilicia zainteresowany był też poruszający się po szlakach ustnej tradycji epickiej Konstantyn Mihailović z Ostrovicy (ok. 1435 – po 1501), autor *Kroniki tureckiej* (tak zwanych *Pamiętników janczara*). Specyficzne asocjacje, odwołania do powtarzalnych wątków i tematów oraz tło estetyczno-ideowe czynią z Mihailovicia człowieka kultury oralnej, a samo dzieło przesyccone jest duchem etosu rycerskiego i obyczajem feudalnym. Autor rozbudowuje narrację o wydarzeniach kosowskich, eksponując feudalne korelacje między bohaterami i rytualną motywację ich postępowania. Szczególnie interesujący jest motyw pochówku wasala obok ciała suwerena (do sceny pochówku Miloša i Lazara nawiązywały też najstarsze kosowskie bugarštica²⁴) czy zrytualizowana scena dekapitacji Lazara. Mihailović wprowadza postać wojewody cieplickiego, niejakiego Krajmira, który błaga Bajazyda o możliwość przedstawienia naczynia pod spadającą głowę księcia, „aby ziemia nie dopadła”²⁵, nawiązując do ikonograficznego przedstawienia św. Jana Chrzciciela. Wątek odciętej głowy Lazara rozbudowywała później tradycja ludowa, wiążąca ofiarę serbskiego męczennika z liturgicznym kultem głowy *Prodromosa* i jej trzykrotnym odnalezieniem (na przykład pieśń *Odnalezienie głowy księcia Lazara*)²⁶. Ponadto odnajdujemy w *Kronice* specyficzne tematy (związane nie tylko z kosowską legendą), przybierające postać narracyjnych strategii egzegetycznych, objaśniających kres serbskiej państwowości i turecką inwazję, wśród których warto wymienić nienaturalną śmierć ostatniego serbskiego cara Uroša V (o braciach z rodu Mrnjavčević, z którymi później powiązано zabójstwo, Mihailović mówi tylko, że zdra-

²³ Zob. J. Ređep, *Greh i kazna božija...*, s. 154–155.

²⁴ Np. bugarštica zachowana w Kodeksie Peraškim z końca XVII w., zob. *Bugarštica o Kosovskom boju*, [w:] *Narodne pesme o Kosovskom boju*, J. Ređep, R. Mihaljić (red.), Beograd 1997, s. 36.

²⁵ *Pamiętniki Janczara czyli kronika turecka Konstantego z Ostrovicy napisana między r. 1496 a 1501*, J. Łoś (red.), Kraków 1912, s. 41.

²⁶ B. Đurić, *Kosovski boj u srpskoj književnosti*, Beograd 1990, s. 246–247.

dzili cara, ale go nie zabili), heroiczny czyn Miloša czy zdradę (bez wskazania winowajcy), interpretowaną jako przyczyna kłęski. Pojawiające się u Mihailovicia w „surowej” postaci tematy, które zaczerpnął najprawdopodobniej z tradycji ustnej, były rozwijane w kolejnych stuleciach w serbskiej i południowo-słowiańskiej historiografii. Kosowskie pieśni musiały być rozpowszechnione nie tylko w Serbii, ale również w Bułgarii czy Bośni, o czym wspomina polski kronikarz Maciej Strykowski, który łączy fakty historyczne z legendą:

Amurat też król Turecki stoczywszy bitwę z Lazarzem Serbskim despotem w Missiej, został na placu kopią przebitý; wszakże i Lazarz despot tamże mężnie gardło dał, acz chrześcianie zwycięstwo otrzymali i dziś jeszcze, jakom się sam nasłuchał w Bułgarej, pieśni o tej bitwie żałosne z weselim zmieszane, Bosnowie i Racowie sławieńskim językiem śpiewają²⁷.

Podobnie jak romans rycerski epicki przekaz oralny koncentrował się na heroicznych czynach wielkich wojowników, które prezentowane były w skonwencjonalizowanej i wyidealizowanej formie. Etapy życia bohaterów ukazywane były w poszczególnych pieśniach, które mogły łączyć się w większe cykle. Heroiczny czyn zajmował główne miejsce, lecz epicki przekaz oralny wykazywał też szczególne zainteresowanie innymi etapami życia herosów, głównie narodzinami (najczęściej cudownymi, gdzie podkreślana była więź ze sławnymi postaciami, na przykład wskazywanie Stefana Lazarevicia jako ojca Janka Sibirjanina), ożenkiem, wyprawami wojennymi i śmiercią, która była obrazowana w szczególny sposób. W XV wieku śmierć wybitnych postaci mogła w odczuciu Serbów zwiastować koniec ich państwa. Obrazy odejścia serbskich despotów odnajdujemy zarówno w literaturze pisanej (*Słowo nadgrobnie despicie Đurđovi Brankovićovi*, opis śmierci despoty w *Żywo-*

²⁷ Maciej Strykowski, *Kronika polska, litewska, żmódzka [sic!] i wszystkiej Rusi* (wydanie nowe, będące dokładnym powtórzeniem wydania pierwotnego królewieckiego z roku 1582), t. II, Warszawa 1846, s. 54.

cie *Stefana Lazarevicia*), jak i ustnej (na przykład bugarštica zapisana w połowie XVII wieku przez Nikołę Ohmućevicia – *Śmierć despoty Vuka*²⁸). Epicki przekaz oralny brał też udział w nadawaniu znaczenia określonym faktom, wpisując je w szersze ramy historyczno-obyczajowe. Wydarzeniem, które stało się impulsem do powstania jednej z najstarszych (zapisanych) serbskich pieśni oralnych, było uwięzienie Janka Sibirjanina (Jan Hunyadi) w smederevskim więzieniu przez despotę Đurđa Brankovicia. Utwór obrazował skomplikowane relacje między Węgrami i dworem serbskich despotów, połączonych ideą antytureckiej krucjaty. Zbudowana w oparciu o rzeczywiste wydarzenia historyczne pieśń przesycona jest specyficzną fantastyką i duchem antytureckim. Przebywający w zamknięciu bohater błaga przybyłego orła, aby pomógł mu w uwolnieniu, wstawiając się u serbskiego despoty, za co otrzymać miał nagrodę: „ja te ću napitati crvene krvce tureške, beloga tela viteškoga”²⁹. Pieśń zanotował włoski poeta Rogeri de Pacienza z Nardo w 1497 roku, słysząc ją od serbskich uciekinierów, którzy wykonywali ją na cześć neapolitańskiej królowej Isabelli del Balzo.

Sibirjanin Janko stał się jedną z czołowych postaci serbskiej epiki oralnej, wpisując się w sekwencję wielkich wojowników i bohaterów walki z Turkami. Dla przekazu oralnego istotna była niewątpliwie zgodna z kodem feudalno-chrześcijańskim oraz etosem rycerskim idea ciągłości i legitymizmu, dlatego Janko Sibirjanin funkcjonował jako syn despoty Stefana Lazarevicia i wnuk księcia Lazara, stając się jednym z symboli osobowych idei „świętej wojny” między islamem i chrześcijaństwem. Ideę tę usiłował wyrazić w XV-wiecznym *Żywocie Stefana Lazarevicia* Konstantyn Kostenecki, który poruszając się po etyczno-ideowych szlakach etosu rycerskiego, wykorzystywał również wzorce zaczerpnięte z romansu rycerskiego oraz

²⁸ *Narodne pesme u zapisima XV–XVIII veka. Antologija*, M. Pantić (red.), Beograd 2002, s. 73–78.

²⁹ *Ibidem*, s. 33.

podaj oralnych. Ideę tę wygłasza umierający na polu bitwy królewicz Marko: „Ja kažem i molim Gospoda da bude hrišćanima pomoćnik, a ja neka budem prvi među mrtvima u ovom ratu”³⁰. Kostenecki postrzega ideę oraz wasalstwo Marka i Stefana Lazarevicia (obaj byli zobowiązani do walki w bitwie na Rowinie w 1395 roku po stronie sułtana Bajazyda I) w kategoriach konfliktu etycznego między obowiązkiem czy przy-musem i systemem wartości wewnętrznych bohatera, którego okoliczności i sytuacja polityczno-historyczna zmusiła do so-juszu z tureckim sułtanem. Na płaszczyźnie jednak etycznej i ideowej „święta wojna” rozgrywa się w innej, metafizycznej przestrzeni, w której walkę toczą siły dobra i zła, Boga i szatana.

Tradycja ustna uczyniła z królewicza Marka legendarnego herosa i chrześcijańskiego idealnego rycerza, a jego śmierć (w przeciwieństwie do serbskich despotów) nie musiała symbolizować zmięczenia serbskiej państwowości, lecz mogła zapowiadać odnowę i triumf chrześcijan. Epicka postać Marka wpisuje się w specyficzne struktury ideowe, nazywane przez Trajana Stojanovicia millenarystycznymi, które rozwijały się wśród podbitej ludności Bałkanów³¹. Wierzone przede wszystkim w przyszłe zwycięstwo chrześcijan, upadek Imperium Osmańskiego, przepędzenie Izmaelitów (Turków) i nadejście „złotego wieku”, który zainicjować miał legendarny władca-wyzwoliciel, utożsamiany pierwotnie w bizantyńsko-słowiańskiej literaturze apokaliptycznej i prorockiej z cesarzem „końca czasów” (na przykład *Objawienie Pseudo-Metodego Patarskiego*)³².

³⁰ Konstantin Filozof, *Povest o slovima (Skazanije o pismeneh). Žitije de-spota Stefana Lazarevića*, G. Jovanović (red.), Beograd 1989, s. 90.

³¹ T. Stojanović, *Strukturne osnove milenarizma kod Južnih Slovena u XVII i XVIII veku*, tłum. Z. Hadži Vidojković, „Zbornik Matice srpske za društvene nauke” 120 (2006), s. 21–34; T. Stojanović, *Balkanski svetovi. Prva i poslednja Evropa*, tłum. I. Đorđević, Beograd 1997, s. 204–206.

³² P. Alexander, *The Medieval Legend of the Last Roman Emperor and its Messianic Origin*, „Journal of the Warburg and Courtauld Institutes” 41 (1978), s. 1–15.

Z czasem doszło do ewolucji apokaliptycznego toposu władcy „końca czasów”, który zaczął przekształcać się w sfolkloryzowany mit o ludowym wyzwoliciele i pogromcy Turków, co widać doskonale na przykładzie postaci królewicza Marka. Według legend Marko nie umarł, lecz ukrył się w tajemnej pieczarze lub na jakiejś wyspie, czekając, aż wybijie odpowiednia godzina wielkiego odrodzenia chrześcijan. Wówczas noszący „uludowane cechy” mesjańskiego i apokaliptycznego wyzwoliciele Marko rzekomo powstanie, wystąpi przeciwko Turkom oraz przepędzi ich, inicjując okres szczęścia i rozkwitu³³. To być może tłumaczy popularność królewicza Marka, który sam w rzeczywistości jako turecki wasal nie był wybitną figurą historyczną.

Postać królewicza Marka pojawia się w jednym z najstarszych zapisów pieśni zasłyszanej i zanotowanej przez chorwackiego XVI-wiecznego autora renesansowego, pochodzącego z wyspy Hvar Petara Hektorovicia, w utworze *Ribanje i ribarsko prigovaranje*. Pośród kilku zapisanych przez Hektorovicia pieśni szczególnie cenne są dwie bugarštice o Marku i jego bracie Andrijaszu oraz o Radosavie Siverincu i Vlatku Udinskom, które hvarszy rybacy, współtowarzysze trzydniowej podróży morskiej, wykonywali „serbskim sposobem” („srpskim načinom”³⁴). Ze szczytkowych, przywoływanych przez Hektorovicia informacji wyłania się sytuacja komunikacyjna, w której osadzone były pieśni, traktowane przez hvarskiego pisarza i samych rybaków jako swego rodzaju „społeczny obyczaj” czy część swoistej etykiety społeczno-rozrywkowej. Hektorović, wyrażając w ten sposób swe zainteresowanie cechami specyficznymi lokalnej kultury, wskazuje przede wszystkim funkcje estetyczną i ludyczną pieśni, lecz należy pamiętać, że zanotowano je nie na obszarze serbskim, lecz w objętej oddzia-

³³ V. Čajkanović, *O srpskom vrhovnom bogu*, Beograd 1941, s. 117; T. Stojanović, *Balkanski svetovi...*, s. 205.

³⁴ P. Hektorović, *Ribanje i ribarsko prigovaranje*, M. Grčić (red.), Zagreb 1999, s. 47.

ływaniem idei renesansowych Dalmacji (gdzie epicki przekaz oralny mógł pełnić inne lub organiczne funkcje). Jeden z rybaków, Nikola, zachęcając przyjaciela Paskoja do zaimprovizowania pieśni o królewiczu Marko, przywołuje wcześniejsze okoliczności jej wykonywania, w szerszym gronie, pośród współtowarzyszy („Kako smo među družinom vazda činili”³⁵), naświetlając obowiązujące wówczas normy czy wzorce obyczajowe. W jednej z bugarštic pojawia się motyw bratobójstwa, ulokowany w ramach konfliktu etycznego i specyficznej emocjonalności, co nadaje pieśni charakter balladowy. Natomiast sama fabuła formująca heroiczny portret braci-rycerzy jest wyraźnie epicka³⁶. Po kłótni o konie Marko śmiertelnie rani swego brata Andrijasza, przekazującego rozbudowane wskazówki dla matki, która nie może poznać prawdy. Według instrukcji umierającego Andrijasza, Marko ma zrelacjonować matce niezwykłą opowieść o swym bracie, który od napotkanej rzekomo w dalekich krainach kobiety otrzymał nieznaną ziele i napój zapomnienia, dlatego nigdy nie wróci do rodzinnego kraju³⁷.

W pewnych aspektach przekaz epicki mógł być genetycznie związany z lamentami i rytuałem pogrzebowym, na co zwracał uwagę polski kronikarz Maciej Strykowski. Powołując się na antyczną, sięgającą czasów starożytnej Grecji tradycję, podkreślał on korelację związanych z pochówkiem poległych w boju herosów mów pogrzebowych i genezą poświęconych im pieśni:

ten zwyczaj tak świętobliwie zachowywano, iż z wielkim kosztem i wszystkiego pospolitego ludu processiami pogrzeb tym odprawiano, którzy na wojnach za ojczyznę mężnie gardła dawali, a po odprawieniu obrzędów pogrzebowi służących tedy nastarsze i najzacniejsze xiążę z senatu przed zgromadzeniem ludu wszystkiego, długą i ozdobną rzecz czyniło, o onego rycerza zasłużonych sprawach, które też zarazem w księgi albo w kroniki rzeczypo-

³⁵ *Ibidem*, s. 47.

³⁶ M. Bošković-Stulli, *Balladic Forms of the Bugarštica and Epic Songs*, „*Oral Tradition*” 6 [2] (1991), s. 230.

³⁷ P. Hektorović, *Ribanje i ribarsko prigovaranje*, s. 51.

spolitej wpisywano i pieśni o takich mężach składano, które przy biesiadach i po ulicach pospolicie śpiewywano, wychwalając dzielność mężów pobitych. A ten z dawna sławnie wzięty obyczaj i dziś w Greciej, w Aziej, w Traciej, w ziemi Multańskiej i Siedmiogrodzkiej, w Wołoszech, w Węgrzech i w inszych krainach zachowują, jakom się sam temu przypatrzył i własnymi uszami nasłuchał, iż pospolicie na każdych biesiadach, a w Turcech na ulicach i na bazarach, pospolitych rynkach, zacnych ludzi dzieje składanymi wierszami śpiewają, przy skrzypicach, które Serbskimi zowiemy, lutniach, kobzach i arfach, z wielką pociechą lud pospolitego, xiążąt i rycerzów zacnie przeważnych spraw słuchającego³⁸.

Strykowski wskazuje pewne stałe mechanizmy funkcjonalne oralnego przekazu epickiego, umieszczanego w szerszym kontekście bałkańskim i środkowoeuropejskim, gdzie wykonywanie pieśni przy akompaniamencie gęśli (nazywanych „serbskimi skrzypicami”) było dość rozpowszechnionym obyczajem społecznym.

Dzięki zaakcentowanej przez Strykowskiego więzi między oralnym przekazem epickim a rytuałem pogrzebowym warto zastanowić się nad rolą, jaką w serbskiej tradycji oralnej odgrywały lamenty³⁹, których popularność warunkowana była tragicznym procesem dziejowym i osmańskimi podbojami. Właśnie lamenty poprzez swój kontekst rytualny idealnie wiązały tradycję ustną i pisaną. O ich powodzeniu decydowały nowe potrzeby społeczeństwa feudalno-chrześcijańskiego, pragnącego opłakiwać oraz upamiętniać swych bohaterów, których śmierć symbolizowała zmierzch serbskiej państwowości. Echa lamentów, które zdradzają oralną genezę, zachowały między innymi utwory poświęcone męczeńskiej śmierci Lazara w bitwie kosowskiej, a zwłaszcza te części ukazujące przeniesienie relikwii księcia z cerkwi Wniebowzięcia w Prištinie do monastynu Ra-

³⁸ Maciej Strykowski, *Kronika polska...*, t. I, s. XXXIII–XXXIV.

³⁹ Warto zwrócić uwagę, że sam termin *bugarštica* być może pochodzi od czasownika *bugariti*, oznaczającego śpiewać pieśń żałobną, lament. Na wybrzeżu dalmatyńskim mogło dojść do połączenia znaczenia słów *bugariti* i *car-men vulgare*.

vanica. W takich utworach, jak *Słowo o księciu Lazarze* Danila III, *Słowo o księciu Lazarze* anonima z Ravanicy oraz utwór Andonija Rafaila Epaktita, odnajdujemy lament żony Lazara – Milicy. Lament księżnej różni się w zależności od zapisu, bowiem autorzy, zapamiętawszy poszczególne sekwencje, reprodukowali je, każdy na swój sposób, z zachowaniem podstawowych motywów i tonu⁴⁰. Żałobny rytuał oraz lament Milicy przybierają formę niezwyklego widowiska. Jego etapy i motywy korespondują z tymi opisywanymi przez podróżników, między innymi przez Gerlacha, który w drugiej połowie XVI przejeżdżał przez ziemie serbskie w drodze do Carogrodu. Gerlach, opisując serbski pogrzeb, wspomina o poszczególnych elementach żałobnego rytuału, takich jak rwanie włosów, rozdrapywanie skóry do krwi, bicie się w piersi, całowanie i dotykanie ciała zmarłego⁴¹. Te same sekwencje scenariusza odnajdujemy w utworze anonima z Ravanicy: „A mati njihova (kneginja Milica) kako vide ovo, pade kao upola mrtva nad sveto ono telo, i mnogo časaka izvan uma bi. Potom kao od nekog dubokog sna trgnuvši se, i razderavši lice i vlase svoje trzajući”⁴². Znajdujące się w opisie lamentu Milicy schematy, leksyka czy struktury formułiczne wskazują na wspólną oralną genezę⁴³. Ponadto pokrywają się one ze strukturami obecnymi w lamentach pochodzących z tradycji ludowej⁴⁴. Szczególnie znaczące są charakterystyczne zwroty do przyrody (na przykład anonim z Ravanicy: „O gore i humovi i drveta dubravna,

⁴⁰ D. Kostić, *Starost narodnog epskog pesništva našeg*, „Južnoslovenski filolog” 12 (1933), s. 32. N. Milošević-Dorđević, *Radost prepoznavanja*, Novi Sad 2011, s. 183.

⁴¹ P. Matković, *Putovanja po Balkanskom poluotoku XVI. vieka. Putopisi Sfj. Gerlacha i Sal. Schweigera, ili opisi putovanja carskich poslanstva u Carigrad, na ime Davida Ungnada od g. 1573–78 i Joach. Sincendorfa od g. 1577*, Zagreb 1894, s. 54.

⁴² Nepoznati Ravančanin, *Slovo o svetom knezu Lazaru*, [w:] *Stara srpska književnost. Hrestomatija*, T. Jovanović (red.), Beograd-Kragujevac 2000, s. 71.

⁴³ N. Milošević-Dorđević, *Radost prepoznavanja*, s. 186.

⁴⁴ Zob. *Narodne tužbalice. Antologija*, C. Kotevska (red.), Beograd 1962, s. 10–17.

usplaćite sa mnom danas!"⁴⁵; Danilo III: „Usplaćite mi, polja i doline, koja ovim telima saućesnici bejaste!"⁴⁶) czy pytania retoryczne uwypuklające ból i smutek żałobników (na przykład anonim z Ravanicy: „Gde je slatkoglagoljivi jezik? Gde su medotoćiva usta?"⁴⁷). Średniowieczne lamenty czerpały również wiele z tradycji biblijnej (płacz Racheli oplakującej swych synów: Jer 31, 15; Mt 2, 18 oraz *Lamentacje Jeremiasza*) i starożytną (elegia, nenia, epicedium, tren). Pojawiające się w nich specyficzne formuły podporządkowane były retorycznej strukturze obecnej w literaturze funeralnej, szczególnie w epicedium: *laudatio* (pochwała zalet i zasług zmarłego), *comploratio* (oplakiwanie), *consolatio* (pocieszenie).

Pochodzące z tradycji oralnej lamenty były wcielane także do mów pogrzebowych, czego przykładem może być *Słowo nadgrobnie despotie Đurđovi Brankovićowi*. Odnajdujemy tam wiele elementów wspólnych z lamentem Milicy i tych z tradycji ludowej (zwrot do przyrody: „O, ziemio i słońce, i powietrze, i wszelkie stworzenie — czegoż zwlekacie? Przyjdźcie, zapłaczcie z nami, z nami zaszlochajcie, z nami żal wielki wyżalcie i nieustannym cierpieniem cierpcie!"⁴⁸; pytania retoryczne: „Gdzie światłość oczu naszych zgasła?"⁴⁹). Na substrat oralny wskazuje między innymi apel autora, charakterystyczna emocjonalność, zmiana osoby gramatycznej, melodyjny rytm, specyficzne zawołania, wykrzyknienia oddające ogrom bólu oraz żalu⁵⁰. Autor najprawdopodobniej uczestniczył w rytuale towarzyszącym pogrzebowi despoty, dlatego pamiętając przebieg

⁴⁵ Nepoznati Ravančanin, *Slovo o svetom knezu Lazaru*, s. 71.

⁴⁶ Danilo III, *Slovo o svetom knezu Lazaru*, [w:] *Stara srpska književnost...*, s. 83.

⁴⁷ Nepoznati Ravančanin, *Slovo o svetom knezu Lazaru*, s. 71.

⁴⁸ Anonim ze Smedereva, *Slovo nadgrobnie świętemu Djordjowi Brankovićowi*, [w:] *Dar słowa. Ze starej literatury serbskiej*, tłum. T. Wątor-Naumow, A.E. Naumow, W. Kotwiczowa, Łódź 1983, s. 161.

⁴⁹ *Ibidem*, s. 161.

⁵⁰ Zob. S. Petrović, *Oral and Written Art. Forms in Serbian Medieval Literature*, [w:] *Oral Art Forms and their Passing into Writing*, E. Mundal, J. Wellendorf (eds.), Copenhagen 2008, s. 93.

wydarzeń i treść lamentów, wcielał je później do swego utworu. Ogólnie, lamenty były improwizowane na miejscu, nie układano ich z góry, bowiem wierzono, że może to przynieść nieszczęście⁵¹.

Choć zachowane źródła nie pozwalają na zbudowanie szczegółowego obrazu staroserbskiej tradycji oralnej, mogą one być punktem odniesienia do odtworzenia sytuacji komunikacyjnej i historycznej, w jakiej rozwijał się epicki przekaz ustny w swych artystycznych realizacjach. Przekaz ten, jako jeden z nośników idei, wzorców, struktur wyobrażeniowych, odegrał istotną rolę w tworzeniu serbskiej tożsamości etniczno-kulturowej i był odpowiedzialny za podtrzymanie tradycji oraz świadomości historycznej (w specyficznej, właściwej przekazowi ustnemu formie) przez cały okres osmański. Pełniąc szereg kluczowych dla serbskiej wspólnoty w okresie osmańskim funkcji (związanych z aspektem estetycznym, tożsamościowym, zwyczajowym), epicki przekaz oralny wraz z zawartą w nim informacją kulturową był przekazywany za pomocą ułatwiających memoryzację kooperujących elementów performatywnych (narracja, muzyka, rytm, melodia), dzięki czemu odbiorcy mogli czynnie uczestniczyć w całym procesie twórczym. Przekaz ów odgrywał ponadto rolę suplementową względem literatury pisanej, dla której był on na niektórych poziomach (głównie historiograficznym) impulsem rozwojowym, dostarczającym alternatywnych struktur mityczno-legendarnych i narracyjnych, interpretujących przeszłość za pomocą specyficznych formuł i tematów. W badaniu serbskiego przekazu oralnego jednym z najbardziej problematycznych i kontrowersyjnych zagadnień pozostaje (wątpliwa) więź zapisanych w XIX wieku pieśni z tradycją średniowieczną. Zachowane przekazy z XIX wieku należy postrzegać raczej jako finalną (skodyfikowaną), lecz zmieniającą się przez wieki, pewną hipotetyczną wizję świata. Niewątpliwie najbardziej odporny na zmiany był rdzeń tematyczno-

⁵¹ *Ibidem*, s. 93.

-ideowy związany z wydarzeniami i postaciami serbskich dziejów w XIV i XV wieku, spajający rozległą paletę form kodyfikowanych sporadycznie od wieku XV do XVIII i często, pod wpływem romantycznych fascynacji, w wieku XIX. Rdzeń ów, będąc jednocześnie historycznym i uniwersalnym, przez cały okres osmański nigdy nie tracił swej aktualności oraz siły oddziaływania, dostarczając alternatywnej wizji heroicznej przeszłości, stając się konstytutywnym punktem odniesienia dla formującego się w XIX wieku narodu.

**Culture of Fight, New Heroes and Promotion of Oral Account.
Attempt at Reconstructing of Old Serbian Oral Tradition
(14th-16th Centuries)**

Summary

The main aim of this work is the analysis of the Old Serbian oral tradition from the end of the 14th century until the 16th century. It focuses mainly on the reconstruction of the original social, cultural, and historical context as well as the communicative situation in that period, during which the main core of oral accounts was created. That core was connected with the personages and events of the Serbian history from the second half of the 14th century until the 15th century (the Battle of Kosovo, Prince Marko, the Serbian despots etc.). Owing to its universal and historical levels, that core became the point of reference for oral songs during the Ottoman period. Development of the Old Serbian oral epic tradition was stimulated in that period mainly by the Ottoman conquests, the chivalric code and the chivalric romance.