

Karol Zieliński*

POTWÓR JAKO ZWIERCIADŁO HEROSA EPICKIEGO

Wszelkie rozważania na temat postaci typu boskiego lub heroicznego zaczynają się zazwyczaj od wskazania ich domen, specyfikacji lub atrybutów. Takie kategoryzowanie jest typowe dla tradycji piśmienniczej, w której naukowy sposób patrzenia został ukształtowany. Jednakże w kulturze oralnej nikt nie typizuje w ten sposób osób, wokół których koncentrują się czynności kultowe i opowieści mityczne. Ich ewentualną charakterystykę wywodzić można jedynie ze sposobów i okoliczności ich przywoływania. Dużą rolę w kreacji wizerunku tych postaci odgrywa opowieść¹. Ramy narracji określają model funkcjonowania wyobrażeń o tych postaciach, nakładając zarówno pewne ograniczenia z powodu obecności niewielu schematów fabuły (story-patterns), jak i dzięki multiplikacji wariantów opowieści. Dla publiczności oralnej bóg czy heros² przejawiał swoją moc w działaniu, opowieść o czynach jednego lub drugiego pozwalała rozumieć, czym są, co ich charakteryzuje i czego się po nich spodziewać. Wiąże się to też z funkcją przekazywania wiedzy za pomocą opowieści.

W badaniach nad kształtem postaci przekraczających zwykłą kondycję ludzką typu heros lub potwór należy zatem uwzględniać strukturę narracji wypowiedzi mitycznej. Rodzaj narracji wpływa bowiem znacząco na koncepcję tych postaci i determinuje w znacznej mierze ich ewolucję. Samą narrację cechuje w tradycji oralnej godny podziwu konserwatyzm, który

***Karol Zieliński** – doktor habilitowany nauk humanistycznych w zakresie literaturoznawstwa, specjalność: filologia klasyczna, Uniwersytet Wrocławski; zainteresowania naukowe: epika i liryka Grecji archaicznej, szczególnie w perspektywie badań nad przejawami kultury oralnej, kultura oralna w aspekcie komparatystycznym, e-mail: karol.zielinski@uwr.edu.pl.

¹Niniejszy artykuł stanowi szkic pewnej koncepcji, która wymaga bez wątpienia głębszych badań źródłowych. Stanowi więc rodzaj zapowiedzi tego, nad czym zamierzam w przyszłości pracować. Pierwsze pomysły ku temu znalazły się w mojej monografii poświęconej rekonstrukcji greckiej epickiej tradycji oralnej, dlatego też proszę czytelnika o wybaczenie, że prawdopodobnie częściej niż to jest przyjęte w publikacjach naukowych będę powoływał się na własne wcześniejsze ustalenia.

²Ten podział przyjęty jest z tradycji greckiej, w której rozróżnienie między bogami i herosami znajdowało swój wyraz w rytuale i micie. Nauka posługuje się tym rozróżnieniem jako wygodną klasyfikacją, choć zapewne trudno byłoby ją ustalić na podstawie innych kultur, zwłaszcza nieindoeuropejskich.

wynika z dostrzeganej przez Havelocka i Onga potrzeby stosowania potwarzalności w celu umożliwienia zachowania wartościowego komunikatu w przekazie ustnym. Jednocześnie jednak mamy do czynienia z nieustanną zmianą tego przekazu w kolejnych jego przywołaniach, stanowiącą o jego permanentnej modyfikacji³. Na zaprezentowanie jakiejś postaci w przekazie o charakterze mitycznym, na przykład w eposie, ma zatem wpływ i wygenerowanie struktur opowiadania w tradycji, jak i poszczególne rozwiązanie przyjęte przez „autora” wersji w dostępnym nam przekazie. Pieśniarz przekazuje bowiem opowieść tak, jak ją rozumie. W przypadku pieśniarza, który w naszej ocenie zyskałby miano bardziej kreatywnego, czyli lepszego, może dochodzić do reinterpretowania zdarzeń i postaci zawartych w opowieści, zazwyczaj poddawanych ocenie moralnej⁴. Może więc zmienić do pewnego stopnia wizerunek takiej postaci ze względu na to, jak w jego wyobrażeniu pieśń powinna dostarczać pochwały danemu bohaterowi. W poematach homeryckich takie przeinterpretowanie wizerunków bohaterów w stosunku do tego, co możemy uwzględniać jako ich obraz tradycyjny, zachodzi niejednokrotnie i to w odniesieniu do głównych postaci eposu jak Odyseusz, Achilles, Parys etc. Będzie o tym okazja wspomnieć poniżej.

Ze względu na szkicowy charakter tych rozważań pozwolę sobie na wyodrębnienie najpierw grupy problemów, które przedstawione zostaną bliżej w części egzemplarycznej.

Problematyka

Baśniowość i racjonalność

Zacznijmy od genezy opowieści epickiej. Zgodnie z koncepcją Miletinskiego, model herosa zmienia się wraz z rozwojem eposu od bajki magicznej do epo-

³Pośród antropologów rzecznikiem fluktuacji kultury oralnej jest z pewnością J. Goody (sądzę, że nie ma potrzeby przywoływać tu dla wykazania tego stanowiska pozycji z jego dorobku, podobnie jak powszechnie znanych E. Havelocka i W.J. Onga). Zmienność tę zauważył jednak już A.B. Lord, wskazujący na kreowanie pieśni w poszczególnych wykonaniach [oczywiście można o tym przeczytać w: *Pieśniarz i jego opowieść* (Lord A.B. 2010), ale można dodać, że po raz pierwszy Lord sformułował tę tezę w artykule *Homer's Originality: Oral Dictated Texts* (Lord 1953, 124-134)]. Teza ta była w badaniach nad Homerem respektowana, lecz tylko do pewnego stopnia, najczęściej bowiem przyjmuje się, że nie może to dotyczyć tradycji „wielkich eposów”, stąd zakłada się w ich przypadku wpływ medium pisma dla ustalenia ich kształtu.

⁴Jest to jedna z tez wzmiankowanych *Iliady i jej tradycji*. . . . Punktem wyjścia dla niej są obserwacje A.B. Lorda względem umiejętności komponowania Avdo Medžedovicia, który bardziej niż pozostali pieśniarze przekształcał zasłyszane pieśni, tworząc wyjątkową atmosferę i dramaturgię. Osią tych przekształceń jest sposób postrzegania przez Medžedovicia etosu bohaterskiego oraz jego hierarchia wartości moralnych (Lord 1974, 13-34).

su historycznego (Mieletinski 2009). Badacz ten dostrzega zmiany w charakterystyce herosów, które zaobserwować można również w epickich wyobrażeniach bóstw (posługiwanie się magią lub siłą). To stanowisko różni się od przyjmowanego często w nauce poglądu, że realne wydarzenia i postaci stopniowo obrastają legendą w tradycji oralnej, wykazując coraz więcej cech magicznych i fantastycznych⁵. W stosunku do eposu greckiego utrzymywał się pogląd o priorytetowości poematów Homerowych w stosunku do reszty poematów epickich, wzmiankowanych przez źródła antyczne i zachowanych we fragmentach i streszczeniach (tzw. epika cykliczna, mająca być dziełem epigonów Homera)⁶. Pogląd ten nie wydaje się jednak odpowiadać prawdzie: to poematy cykliczne zawierają podstawowe fakty tradycji epickiej, a elementy cudowne, magiczne i fantastyczne są z nią ściśle związane. Obserwujemy więc raczej przejście od narracji o charakterze magicznym i fantastycznym do tych o charakterze racjonalistycznym, przy czym często, jak w przypadku Homera mamy do czynienia z racjonalizmem pozornym⁷. Ten kierunek zmian powinniśmy przyjąć za zasadniczy. Oznacza on, że tradycja oralna nie tworzyła się na bazie przedstawiania faktów historycznych, lecz że zachowywała historię tylko dzięki temu, że wstawiała ją w ramy opowieści. Już na samym wstępie obfitowała we wszelkiego rodzaju wyolbrzymienia, wyrażające się obecnością cudów, fantastycznych stworów i zdarzeń oraz magicznych właściwości⁸. To kwestia kolejnych rozstrzygnięć pieśniarzy epickich w obrębie pieśni. Poszczególne rozwiązania są tam traktowane jako przyczyna jakiegoś wydarzenia, u Homera obserwujemy jednak, że przedstawiona przyczyna nie wyklucza, a nawet często uwzględnia istnie-

⁵Sztandarowym i wciąż uwzględnianym dziełem jest tu: Bowra (1952).

⁶Istotnym elementem tego stanowiska był pogląd (również dość powszechnie uwzględniany), że wtórności poematów cyklicznych dowodzi właśnie pojawiająca się w nich obficie fantastyka i magia, wyrażony przez J. Griffina (1977, 39-53).

⁷(Zieliński 2014, s. 225-293). Pozorność polega najogólniej rzecz biorąc na zastępowaniu przyczynowości magicznej przyczynowością „religijną”, przypisującą ją interwencji bogów. Przyczynowość ta jest z natury swej równie irracjonalna jak magiczna, ale daje pozory przyczynowości racjonalnej. Fakt, że wiele sytuacji możemy sprowadzić do poziomu racjonalnego, nie oznacza, że niemożliwe to było w eposie, w którym elementy fantastyczne i magiczne występowały z większym natężeniem niż w poematach Homera.

⁸Przedstawiając rzecz w sposób uproszczony: pieśniarz śpiewający panegiryk na pogrzebie władcy (sytuacja przedstawiana jako typowa w perspektywie historycznej genezy eposu) nie przedstawiał, moim zdaniem, jego życia i czynów zgodnie z prawdą historyczną, lecz stosował standardową hiperbolizację jego osiągnięć, ukazując go w perspektywie dokonań heroicznych. Dzieje się tak mimo tego, że w uroczystościach biorą udział osoby pamiętające wspomniane wydarzenia. Te właśnie osoby nie będą zżymały się na niezgodności opowieści ze stanem faktycznym, lecz raczej będą oczekiwać przedstawienia skonwencjonalizowanego, heroizującego ich władcę.

nie przyczyn nadnaturalnych, funkcjonujących w tradycji⁹. Jest to typowe dla pieśniarza oralnego funkcjonowanie w tradycji: nie można jej zaprzeczyć, każdy element może jedynie wysuwać się naprzód, nie eliminując pozostałych. Trudno tu więc mówić o jakiejś trwałej tendencji ewolucyjnej od irracjonalności do racjonalności. Należałoby raczej stwierdzić, że racjonalizacja tłumiąca elementy kontrfaktyczne stanowi jedynie możliwość pojawiającą się w poetyce oralnej. Taką stałą tendencję do racjonalizowania obserwujemy w kulturze piśmiennej, która charakteryzuje się przede wszystkim zdolnością do weryfikacji ustaleń poprzedników. Oczywiście, także tu dążenie do racjonalności realizuje się w sposób bardzo niekonsekwentny. Nawet w historiografii przejście od Herodota do Tukidydesa możliwe jest tylko w sprzyjających warunkach kulturowych – tzw. oświecenie ateńskie, a potem obserwować można wielokrotnie ponowne skłanianie się ku cudowności, magiczności i fantastyczności. Także w eposie racjonalizm traktowany jako priorytet w wyborze rozwiązań nie stanowi jakiejś trwałej zdobyczy o niezachwianej pozycji. Jeśli chodzi o postaci typu heroicznego, analogiczna sytuacja daje się zaobserwować w romansie rycerskim (od późnego średniowiecza do baroku), gdzie w stosunku do epickich chansons de geste znacznie zwiększa się ilość elementów fantastyczno-magicznych.

Powielanie wzoru i zróżnicowanie postaci

W eposie współobecne są warstwy wywodzące się z różnych epok, jeśli chodzi o język kompozycji, realia historyczne, metaforykę itp. Dotyczy to również cech przypisywanych postaciom heroicznym i potwornym. Olbrzymią rolę odgrywa w tym wielowersyjność, charakteryzująca tradycję oralną. Wizerunku herosa i potwora nie determinuje jego obraz zawarty w jednej „wypowiedzi mitycznej”, w jednym utworze, co przekłada się w kulturze oralnej na poszczególny performance. Możliwe jest na przykład współlistnienie w jego wizerunku kilku różnych cech, z pozoru wykluczających się. Mogą go więc charakteryzować jednocześnie i cechy wrodzone, i cechy nabyte, i wspar-

⁹Uznanie zresztą tego, co mogło być racjonalne lub nie dla Homera, jest trudne do ustalenia. E.g.: Jeżeli wspomiana jest przez Priam wojna z Amazonkami, do której staje on jako sojusznik Frygów, to czy są to baśniowe postaci, czy też w jakiejś mierze sposób prezentacji ich przez Priam oznacza racjonalizację mitycznego wydarzenia. Może więc są one dla niego tak samo realne jak Frygowie, mimo że sam Homer i jego współcześni nie mieli już szansy spotkać się z tym mitycznym plemieniem? Sprawa ta wymaga jeszcze pogłębionych analiz, by nie poprzestawać na takim uproszczonym modelu, jaki przedstawia M. West (2003, 1-14), w którym Amazonki i Etiopowie *ex definitione* są traktowani jako postaci baśniowe w odróżnieniu od realnych sojuszników Trojan występujących w ich katalogu (II 819-877). Jak zauważył jednak kiedyś R. Carpenter, (1974, 66- 67), udział Lykijczyków w walkach pod Troją jest równie racjonalny jak udział Etiopów i Amazonek.

cie nadprzyrodzone, definiując jego niezwykłość często zależnie od strategii przyjętej w narracji oralnej. W eposach takich jak *Iliada* czy *Beowulf*, mimo że narracja determinuje przyjęcie jednego rozwiązania, aluzyjnie przywołuje się pamięci i wyobraźni słuchaczy inne rozwiązania. Nie można łatwo zdecydować, czy te inne rozwiązania są obecne w tradycji w odniesieniu do tej konkretnej postaci czy też wystarcza sama potencjalność funkcjonowania w tradycji różnych modeli – modele te mogą być realizowane przez różne postaci zgodnie z panującą w tradycji oralnej wszechobecnością metonimii¹⁰. O wszystkim decyduje więc wspomniany konserwatyzm tradycji oralnej, nie pozwalający rezygnować lub odrzucać żadnego elementu tradycji. Ich względna obfitość z kolei pozwala na tworzenie konfiguracji zgodnych z intencją przyjętą przez wykonawcę-twórcę pieśni.

Upodobnienie bohatera i antagonisty-potwora

Jest to problematyka niezwykle złożona, dlatego w tym miejscu zajmiemy się tylko jedną kwestią, silnie ukazującą wpływ przyjętego schematu fabuły opowieści na wizerunek postaci. Proponuję przyjrzeć się, jak zmiana sposobu budowania napięcia w eposie wpływa na zmianę postrzegania herosa i jego adwersarza. Relacje, które wytwarzają się między herosem a jego wrogiem, uruchamiają w wyobraźni opowiadaczy opowieści (dla ułatwienia będę ich nazywał pieśniarzami) zespół skojarzeń opartych na zasadzie zwierciadlanego odbicia. Dlatego w dalszej części artykułu będę mówił o koncepcji lustra.

Przyjęcie jednej zmiany w wizerunku postaci heroicznej wymusza przyjęcie analogicznej zmiany w postaci jego potwornego adwersarza. Daje się bowiem zaobserwować paralelizm cech ścierających się postaci – paralelne wykorzystanie magii, siły lub podstępu. Rywalizacja przebiega zazwyczaj na tym samym poziomie działania, czyli chodzi o wykazanie się większą magią, siłą lub podstępem. Wiąże się to bezpośrednio z kształtem prowadzonej narracji i sposobem budowania w niej napięcia.

¹⁰W kwestii znaczenia metonimii dla epickiej tradycji oralnej należy przywołać koncepcję J. Foleya *traditional referentiality*, zakładającą, że powtarzające się elementy eposu znajdują swoje zrozumienie u odbiorców dzięki znajomości tradycji oralnej, przywoływanej w wielu wcześniej słyszanych pieśniach (1991). M. Czeremski (2009) przedstawia metonimię jako zasadniczą dla kreacji mitu. Zjawisko to zatem należałoby postrzegać szerzej jako wiodące dla rozumienia kultury oralnej.

Część egzemplaryczna

Baśniowość i racjonalność

Jak zauważyłem, za punkt wyjścia przyjmuję koncepcję Mioletinskiego, wedle której epos determinuje działanie herosa (esencją eposu jest postać bohatera-protagonisty), co ewokuje ewolucyjną typologię. Bohaterami opowieści są w kolejności: pewien człowiek, heros kulturowy, heros epicki.

Wrogowie posiadają pierwotnie cechy potworne – wiąże się to z częstym identyfikowaniem swojego plemienia z ludzkością, inni ludzie postrzegani są jako demony. Mioletinski dostrzega, że w procesie przekształcania się eposu baśniowego (lub bajkowo-mitologicznego) w ten typu historycznego, obok zmiany wizerunku herosa, który staje się idealnym pod względem etycznym wojownikiem, którego cechuje nadzwyczajna odwaga i siła, następuje zmiana postrzegania wrogów, którzy stają się rzeczywistymi wrogimi plemionami, tracącymi swoje rysy potworne. Ostatnim etapem tego „uczłowieczania” wrogów byłoby przychylne ich postrzeganie, gdzie przynajmniej niektórzy ich przedstawiciele prezentują wysoką wartość etyczną (*Iliada*, *Mahabharata*).

Istotne w tym względzie są dwie obserwacje Mioletinskiego:

- a) jeden heros może wykazywać się cechami różnego typu (np. łączyć w sobie cechy herosa kulturowego i epickiego);
- b) w jednej tradycji epickiej mogą pozostawać obok siebie bohaterowie różnego typu (np. Väinämöinen i Lemminkäinen, Sosruko i Batradz).

Zmiany w postrzeganiu funkcji herosa mogą wpływać na zmiany w narracji. Smoka można pokonać magią lub podstępem, ale kiedy herosa cechować ma już tylko siła i odwaga, zachowanie posłuszenia się magią może powodować wprowadzenie do historii nowych postaci, na które ten czyn zostaje scedowany. Przykładem służy tu historia wyprawy po złote runo, będąca kanwą oralnych opowieści epickich, jak na to wskazuje *Odyseja* (XII 70). Smoka usypia w magiczny sposób Medea, by Jazon mógł wykraść złote runo. Heros nie może zostać jednak bez heroicznego czynu, dlatego wykradzenie złotego runa poprzedza seria prób (poskromienie ognistych byków, pokonanie Spartiatów), w których może się wykazać.

Eksponowanie nadzwyczajnej siły prowadzi do wyzbywania się przez herosów magicznych artefaktów lub pomniejszania ich mocy czarodziejskich. Beowulf posiada niezwykły miecz (w. 555), ale do pokonania Grendela używa jedynie gołych dłoni, co ma udowodnić jego heroiczną (ww. 435-440,

750-765). Sam miecz¹¹ użyty zostaje także niefortunnie przeciw matce Grendela (ww. 1519-1532). Niezwykła wartość magicznego przedmiotu pierwotnie wyrażała się w wyłączności posługiwania się przedmiotem przez herosa – tylko on bowiem może wydobyć zaklętą w nim moc. Najczęściej przedmiot zawdzięcza bohater swoim przodkom – tylko on może od nich go dostać i się nim posłużyć (motyw niemożności posługiwania się artefaktem przez osobę niepowołaną). Czasami jednak nawet on musi na artefakty zasłużyć (przykład Dawida z Sasunu). Jego magiczną wartość czasami zaznacza, ale i niekiedy ewokuje, imię, które posiada artefakt: miecz Gram Sygemunda i Sygurda, miecz Ekskalibur Artura, łuk Gandiwa Ardżuny etc. W *Iliadzie* przedmioty nie mają imion. Ich pierwotną niezwykłość sugeruje wskazywanie na ich boskie pochodzenie lub przynależność (np. „łuk Apollona”, a właściwie: „łuk – dar Apollona”). Koncepcja boskiego daru nie stoi w sprzeczności z przedstawianiem produkowania przedmiotu przez człowieka. Domniemywam w tym względzie przekazywanie wytworzonego produktu w opiekę odpowiedniemu bóstwu przez użycie zaklęcia wiążącego się z przedmiotem (Zieliński 2014, s. 247-256).

Powielanie wzoru i zróżnicowanie postaci

Gdy epos przyjmuje kształt cyklu, większa ilość epizodów łączona jest z jedną wyjątkową postacią, przy czym dziś wiemy już, że priorytetową rolę wśród tych opowieści grają historie śmierci i apoteozy herosa dokonującego czynu, natomiast wtórnie wytwarzane są opowieści o jego niezwykłych narodzinach i dzieciństwie (Blackburn 1989, s. 15-32). Rolą bohatera epickiego jest dokonanie czynu ratującego całą społeczność. Uwypuklenie rangi czynu sprowadza się do przedstawienia sytuacji, w której jedynie on może go dokonać. Często stosowanym zabiegiem jest zaznaczenie, że nie mogli go dokonać inni bohaterowie. Mit herosa wywodzi się z rytów inicjacyjnych, stąd paradoksalne pokonanie przeciwności, której nikt nie mógł dać rady przez młodego chłopca, stającego się mężczyzną, dla którego czyn ten będzie pierwszą jego walką w życiu. Oczywiście, z czasem można drogę do głównego zadania wydłużać poprzedzającymi ją dokonaniem. Rangi jego czynowi nadaje też dodawanie mu drużyny składającej się z innych wielkich bohaterów, których rola zazwyczaj sprowadza się do wspomaganie go na drodze do głównego zadania. Najbardziej sugestywnym przykładem jest wyprawa Jazona i Argonautów¹².

¹¹Miecz Hrunting jest pożyczony od Unfera (ww. 1455-1491) – typowe dla historii herosa jest dysponowanie przez niego pożyczoną bronią i zbroją (*vide* Zieliński 2014, s. 196-199). Jest to ślad związków pieśni heroicznej z rytuałami inicjacyjnymi.

¹²Lord zauważa, że najwyższej ceniony przez niego i Parry'ego pieśniarz – Avdo Me-

W cyklu epickim typu historycznego heroiczny czyn ma miejsce podczas wojny, zdobywania miasta, starcia całych narodów i to właśnie wydarzenie zaczyna wybijać się na plan pierwszy. W takim celu zebranie drużyny herosów staje się elementem obowiązkowym, a czyn herosa – epizodem tych wielkich wydarzeń. W takich warunkach naturalna staje się proliferacja heroiczych czynów herosa. W cyklu trojańskim Achilles ma do wypełnienia kilka misji zabicia ważnych wojowników. Zawsze wypełniają one ten sam schemat narracyjny: zabicie dowódcy sprzymierzeńców trojańskich i syna Priama. Ale też z taką proliferacją czynów spotykamy się na gruncie greckim w eposie baśniowym. Herakles nie pokonuje jednego potwora, jak jeszcze Perseusz, lecz całą ich wydłużającą się listę, w ramie cyklu epickiego układającego się zapewne w dwanaście prac. Podobnie rzecz ma się z Tezeuszem podejmującym się różnych zadań.

W perspektywie cyklu, czyli kiedy pieśni epickie wiąże jedno ważne wydarzenie (zwłaszcza typu historycznego), nie tylko jeden heros ma do wykonania różne zadania, lecz również przy tej samej okazji pojawia się miejsce na dokonania różnych bohaterów. Mamy wtedy do czynienia z proliferacją herosów, która dostosowana jest ściśle do praktyki kreowania fabuły w tradycji oralnej.

Przy proliferacji herosów dostrzec można dwie tendencje, z zasady rozbieżne, choć przenikające się wzajemnie:

- r o z r ó ż n i a n i a z e w z g l ę d u n a f u n k c j ę. Heros przyjmuje wyróżniające go epitety dystynktywne. W cyklu trojańskim zaznacza się dwukierunkowe prezentowanie eposu, w którym główne role przypadają Achillesowi i Odysowi, wcześniej zapewne Filoktetowi, którego rola pokrewna jest Achillesowi (Zieliński 2014, s. 293, 307-308, 500-501);
- i d e n t y f i k a c j i w y r a ż a j ą c e j s i ę w s u b s t y t u c j i. Nowo powołany heros pełni funkcję substytutu głównego herosa, przejmując częściowo lub całkowicie jego funkcję (w *Iliadzie* rolę Achillesa przejmują przede wszystkim Patroklos i Diomedes, choć w pewnych funkcjach inni, np. Tersytes w roli antagonisty Agamemnona ponoszącego w widoczny sposób klęskę w sporze i grającego rolę „kozła ofiarnego”). Substytucja bohaterów w pełni podporządkowana jest zasadzie metonimii. Pełnienie czyjejs roli przez substytut nie oznacza, że brak mu cech indywidualnych. U Homera im bardziej substytut

dziedzić – dla nadania rozmachu swym wykonaniom chętnie „dodaje” do pieśni scenę gromadzenia drużyny wielkich herosów epoki (Lord A.B. 2010, 234-235); szerzej na ten temat we wzmiankowanej w przyp. 1 pozycji tego samego autora.

zbliżony jest w działaniu do swego pierwowzoru, tym silniejsza zachodzi dywersyfikacja. Wynika to z potrzeb narracji. Upodobnienie bohaterów wykorzystuje Homer do budowania charakterystycznego dla techniki oralnej napięcia dzięki korzystaniu z systemu aluzji do obrazów i scen tkwiących w tradycji epickiej, tzn. w świadomości zbiorowej jego słuchających odbiorców.

Tworzenie sytuacji, w której wykorzystywany jest substytut, wcale nie jest okolicznością rzadką w eposie greckim, tym bardziej nie można jej kwalifikować jako wkład Homera. W pieśniach cyklu trojańskiego substytucja wydaje się na trwałe złączona z Achillesem. Sprzyja temu stałe występowanie motywu wycofania się tego bohatera z walki. Wynika on, moim zdaniem, z pojmowania roli Achillesa jako młodego bohatera, doświadczającego inicjacji i to nie tylko z wypełniania wzoru (odosobnienie-powrót), ale z potrzeby wyeksponowania, że jest on młodym bohaterem, którego braku doświadczają zgromadzeni na wyprawie herosi. Grupowanie pieśni wokół wydarzenia, jakim jest wojna trojańska, a nie wokół herosa spowodowało zaistnienie potrzeby, żeby heros-protagonista mógł się pojawić, gdy wszystkich „synów Achajów” dotknęła klęska, czyli zarysowała się sytuacja kryzysowa. Model bohatera doznającego inicjacji został przebudowany na różne sposoby: Achilles musi udać się na odosobnienie, by mógł wrócić, nie przestając pełnić funkcji najmłodszego z bohaterów, niezbędnego do osiągnięcia celu. Paralelnie ukształtowana jest sytuacja Filokteta, który musi być sprowadzony z odosobnienia pod Troję. Irracjonalność czynu bohatera doznającego inicjacji zostaje w eposie historycznym przykrywana lub usuwana (Achilles staje się najlepszym z wojowników, zanim dokona właściwego czynu). Przyjęty zostaje zatem model eksponujący drogę herosa do czynu, lecz zostaje on – *sit venia verbo* – zdekonstruowany. W bajce bohaterskiej i w baśni kolejne sytuacje spotykane na drodze bohatera przyczyniają się do jego końcowego zwycięstwa. Tu powielone zostaje zadanie główne: zakłada się świadomość istnienia innych pieśni o tym bohaterze lub potencjalnie sugeruje się taką sytuację (jeśli chodzi o czas sprzed akcji eposu, w przypadku Beowulfa wspomniane pokonanie przez niego w rywalizacji herosa Brecy i pokonanie w walce morskich potworów (ww. 506-586), a w przypadku Achillesa z Iliady uwzględniane są obydwie sytuacje: miał zabić innych synów Priama – aluzja do innych pieśni, miał zdobyć 12 miast płynąc do nich okrętem i 11 udając się tam łądem).

Potwierdzenia, że to właśnie model inicjacji jest zasadniczy w greckiej tradycji epickiej, dostarcza *Odyseja*. Powracający bohater jest już w miarę wiekowy, co jest zgodne ze schematem Pieśni Powrotu, lecz zostaje odmłodzony, by mógł dokonać czynu.

Achilles wypełnia podstawowy wzorzec postaci herosa: nadzwyczajna siła pozwala mu pokonać wroga zagrażającego grupie, z której wywodzi się bohater. Postać Odyseusza jest zbudowana z zasady inaczej: posługuje się w terminologii epickiej *métis* 'ukrytym przed innymi zamiarem' oraz *dolos* 'podstępem, fortelem'. To spolaryzowanie postaci umożliwiło funkcjonowanie cyklu jako opowieści o tych dwóch bohaterach, albowiem to heros, a nie wydarzenie stanowią zawsze osnowę pieśni epickiej. Postać Odyseusza przypomina bardziej herosa kulturowego, który również raczej wykłada coś niż zdobywa w walce, posługuje się przy tym podstępem i magią. Może przy tym przybierać rolę złośliwego i podstępnego trickstera. Jak już zaznaczałem, współobecność w eposie różnego typu postaci nie jest niczym niezwykłym.

Przykład Odyseusza z *Odysei* może też doskonale służyć przedstawieniu, jak przekształcany może być tradycyjny rysunek herosa. Odyseusz zachowuje w eposie swój tradycyjny rys trickstera, posługującego się kłamstwem i podstępem, ale jest on znacząco wybielany w stosunku do tradycji cyklu trojańskiego. Albo w ogóle się nie wspomina, albo w mglistych aluzjach o jego niecznych czynach (np. nie mówi się o podstępnym zabiciu Palamedesa, jednego z wodzów achajskich, aluzyjnie wspomniane jest doprowadzenie do upadku Ajasa). Różnymi sposobami zaznacza się też zarówno potencjalną możliwość posługiwania się siłą, a nawet posiadanie przez niego bié 'siły ujawniającej się w walce' odpowiadającej sile Achillesa. Znamienne jest przedstawienie finałowego czynu napięcia łuku dzięki posiadanej sile, okazanej zalotnikom wbrew demonstrowanemu przez nich podstępnemu sprytowi (próby rozgrzewania łuku, smarowania go tłuszczem, przekładania zawodów na dzień następny).

W tradycji oralnej mamy więc do czynienia zarówno z typowością przedstawiania bohaterów, jak i z ich niejednorodnością. Kiedy postać nabiera już w tradycji cech dystynktywnych, są one, z jednej strony, przenoszone niekiedy na innych, z drugiej, sama postać może być reinterpretowana w poszczególnych pieśniach, co wiąże się z rozumieniem tej postaci i sytuacji, w jakiej się znalazła, przez poszczególnych pieśniarzy, a nawet w poszczególnych wykonaniach. Pieśniarz bowiem nie jest obligatoryjnie przywiązany do jednego ujęcia – może zmieniać swoje przedstawienie w zależności od kontekstu wykonania lub z innych nieznanych nam przyczyn. Przykładem na tę ostatnią okoliczność jest występowanie różnych obrazów tej samej postaci nawet u tego samego poety. Tym trzeba tłumaczyć, jak mi się wydaje, przekazy o dwóch pieśniach Stezychora o Helenie, ukazujących tę postać w złym i dobrym świetle. Ten podwójny obraz Heleny uwidacznia się u innych poetów (np. zły u Al-

kajosa, dobry u Safony). Jest też przypisywany samej tradycji epickiej (Herodot powołuje się na wersję, w której prawdziwa Helena nigdy nie dotarła do Troi, uwzględnianą też przez tragików attyckich). W tekście *Iliady* znajdują się również miejsca wskazujące na znajomość obu wersji przez Homera – pieśniarz dla potrzeb swojej narracji, a może z innych jeszcze względów opowiada się za jedną, uniewinniającą Helenę¹³.

Kwestia wielwersyjności wizerunku herosa wymaga więc szerszego omówienia.

Tradycyjnie w badaniach filologicznych dominuje potrzeba ustalania wersji wcześniejszych i późniejszych mitu. Badania te posiadają ogromną wartość, pozwalając na wprowadzenie porządku w przekazach antycznych, ale względnie wiarygodne twierdzenia przy tej metodzie mogą dotyczyć niemal wyłącznie okresu historycznego. Minusem tych badań jest też ich schematyczność, uznaje się, że pewne cechy należy łączyć z odpowiednim okresem, i ich pojawienie się niejako z klucza uznaje się za dowód w sprawie (np. wątki romansowe wiąże się z okresem hellenistycznym). Znacznie większe problemy pojawiają się jednak przy badaniu okresu przed-historycznego, a dotyczy to większości materiału powiązanego z tradycją epicką. Mechaniczne stosowanie metody historycznej przynosi, moim zdaniem, więcej szkód niż pożytku. Nakłada się na to, wzmiankowana na wstępie, kwestia rozumienia racjonalizmu Homera i ustalenia relacji między fantastyką a racjonalizmem w eposie oralnym.

Jako przykład niech posłuży artykuł Jonathana Burgessa o śmierci Achillesa (Burgess 1995, s. 217-243), w którym autor stwierdza, że obrazy działań Tetydy służące zapewnieniu nieśmiertelności herosa są wyraźnie po-homeryckie. Zdaniem Burgessa, Homer nie wykazuje ich znajomości, a pierwotny dla tradycji cyklu trojańskiego musiał być obraz pozbawionej niezwykłości śmierci Achillesa, gdzie rana w piętę musiała oznaczać zatrzymanie w miejscu „szybkonogiego” bohatera (dowodem na to ma być „naśladowanie” tej sceny przez Homera w scenie ranienia w stopę Diomedesa przez Parysa XI 369-375).

W *Iliadzie i jej tradycji*... starałem się wykazać na kilku poziomach rozumowania, jak niesłuszne jest to rozumowanie (Zieliński 2014, s. 258-262). Tu podam tylko sumaryczne wnioski:

¹³To przekonanie wymaga szerszego omówienia, na które nie znajdują miejsca w tym artykule z wspomnianych na wstępie przyczyn.

1. Błędna jest funkcjonująca w świecie naukowym *opinio communis*, że racjonalizm/realność faktów jest pierwotna w genezie eposu. Wątki fantastyczne, cudowne i magiczne nie są wtórne, lecz pierwotne w ewolucji eposu, także w odniesieniu do eposu typu historycznego, którego historyczność jest tylko pozorna, pełni rolę bardziej tła i sztafażu. Sama racjonalność Homera też jest iluzoryczna: możemy obserwować przejmowanie przyczynowości magicznej zdarzeń przez działanie bogów. Nigdy nie jest to racjonalność typu oświeceniowego, którą skłonni jesteśmy narzucać Homerowi.
2. Homer nie tylko wykazuje znajomość funkcjonującej w tradycji przyczynowości magiczno-fantastycznej, ale też nie podważa jej, nie polemizuje z nią. Zastępuje jedną przyczynowość inną, nie eliminując tamtej, a nawet uwzględniając jej „równoprawne” istnienie. Jest to typowe dla techniki oralnej.

Jako dowód można przedstawić zagadnienie wielości zbroi Achillesa. W *Iliadzie i jej tradycji...* wykazuję, że z dwóch zbroi, które należą do Achillesa, tradycyjnie magiczna jest zbroja jego ojca Peleusa, jeden z darów boskich na ślubie Peleusa i Tetydy, w której idzie do walki Patroklos (Zieliński 2014, s. 243-247). Patroklos ginie dopiero wtedy, gdy zostaje pozbawiony ochrony zbroi przez boga Apollona. Zbroję tę przejmuje Hektor, ale jest on postrzegany jako nieprawny jej właściciel, ktoś, komu się ona nie należy. Jednakże Hektor korzysta z niej. Achilles w starciu z Hektorem musi uwzględniać magiczną moc zbroi i trafia Trojanina w miejsce, gdzie nie przykrywa mu ona ciała, w szyję między obojczykami.

Zastępowanie magicznej mocy ingerencją boską widoczne jest za to w obrazie włóczni Achillesa. Jej niezwykłości dowodzą dwie cechy. Po pierwsze, jest tak ciężka, że tylko Achilles może ją unieść – zaznaczona więc zostaje nadnaturalna siła bohatera, a nawet gradacja herosów: nawet Patroklos przywdziewający zbroję Achillesa nie może jej unieść. Po drugie, jest magiczna, ponieważ powraca do właściciela. W *Iliadzie* jednak nie wraca sama (jak w micie o myśliwym Kefalosie), lecz jest przynoszona Achillesowi przez Atenę i Posejdona (Zieliński 2014, s. 247-249).

3. Mityczny obraz zapewniania odporności ciała na ciosy broni nie kłóci się z koncepcją unieśmiertelniania. Zapewnienie odporności na ciosy stanowi obrazowe przedstawienie koncepcji unieśmiertelniania, której innym obrazem jest mit o wypalaniu w herosie pierwiastka śmiertel-

nego. To czynienie nieśmiertelnym rozumie badacz kanadyjski jako bezduszne sprawdzanie nieśmiertelności dzieci, skoro w micie pojawia się wzmianka o starszym rodzeństwie Achillesa, które nie przeżyło matczynych eksperymentów. Problem stanowi stosowanie ścisłej logiki w analizie takich przekazów bez zwracania większej uwagi na konwencjonalność motywów. Motyw najmłodszego z rodzeństwa, które osiąga cel niedostępny dla starszych, stanowi element mitów wiążących się z rytuałem inicjacyjnym. Nie mamy do czynienia ze sprawdzaniem nieśmiertelności dzieci, lecz ze staraniami uczynienia nieśmiertelnymi (podobnie jak Demeter unieśmiertelnia Demofonta, Medea barana i w celowo nieudanej próbie Peliasa). Koncepcja herosa wyklucza nieśmiertelność, a mówiąc dokładniej: w greckiej koncepcji herosa jego śmierć jest niezbędna do dalszej apoteozy i nieśmiertelności w kulcie i micie. Jego niepodatność na zranienie i nieśmiertelność musi być więc niedoskonała, niepełna. Chodzi więc o potrzebę ukazania w eposie trudności w zadaniu herosowi śmierci, przy jednoczesnej konieczności jej doświadczenia przez niego. W przypadku motywu niepodatności skóry na zranienie obejście tej zapory może przebiegać na dwa sposoby:

- albo heros ma jedno miejsce, w które można go zranić, ale oznacza to jednocześnie jego natychmiastową śmierć (miejsce zazwyczaj nieracjonalne: pięta, łokieć, pacha, kolana),
 - albo niepodatność na zranienie zostaje w jakiś sposób pominięta, jak w przypadku zaduszenia Kyknosa odpornego na spiz rzemieniem od jego hełmu przez Achillesa.
4. W tradycji oralnej istnieją obok siebie różne wersje „niedoskonałej nieśmiertelności” herosa. U Achillesa pojawia się motyw magicznej zbroi, czyli magicznego dodatku, motyw odporności ciała na rany wcale nie musi być późniejszy choćby z racji funkcjonowania w cyklu trojańskim opowieści o Kyknosie, postaci bardzo archaicznej z punktu widzenia tworzenia się cyklu. Odporny na ciosy miał być również Ajas. Motyw odporności skóry na ciosy pojawia się u Homera w przypadku Patroklosa, pełniącego funkcję substytutu Achillesa – Euforbos trafia go w środek pleców między barkami. Jest to to samo miejsce, w które trafić miał śmiertelnie Zygryda Hagen. Odporność skóry zapewniła Zygrydowi krew smoka poza miejscem, które przykrył spadający listek. W scenie śmierci Patroklosa, wzorowanej na scenie śmierci Achillesa i stanowiącej jej zapowiedź, pojawiają się więc obok siebie obrazy magicznej zbroi i magicznej skóry, nie wykluczające się wzajemnie.

Ciekawe połączenie obu motywów znajdujemy w *Mahabharacie*: Kar-na posiada broń z *amrity*, która przyrosła do jego ciała. Pokonany zostaje dzięki temu, że zostaje jej pozbawiony – musi ją sobie odciąć od ciała. Traci więc nie tyle podwójną, co dwuwariantową ochronę swego ciała.

W *Iliadzie* pojawia się też inny motyw niezwykłości przypisywanej Achillesowi. Eneasza wypowiada się o Pelidzie (XX 102), że zawsze jest jakiś bóg, który go chroni od zguby, ale jeżeli bóg równo rozłożył losy, nie tak łatwo Achilles mógłby go pokonać, jeśli nawet chlubi się, że jest cały ze spiżu. Pojawia się tu pseudo-racjonalny wątek wsparcia boskiego, ale i motyw dysponowania przez herosa metalowym ciałem. W eposie o Nartach Batradz rodzi się, mając już rozpalone, metalowe ciało, które potem zostało zahartowane jak miecz. Batradz nie używa nawet w walce broni, lecz miażdży wrogów swoim metalowym ciałem (choć posiada miecz, którego utrata przynosi mu śmierć). W uligerach buriackich mówi się o „srebrnych” lub „pokrytych srebrem” bohaterach i ich wrogach abaasach – „żelaznych” lub „pokrytych żelazem”. W niektórych runach części ciała Väinämöinena są z żelaza, kamienia lub mogą być węzłem. Podobnie scharakteryzowani są u Pseudo-Hezjoda (*Tarcza*, w. 183 i 188) Lapicy i Centaurowie (Zieliński 2014, s. 261).

W tradycji epickiej obecne zatem były różne formy obdarzenia Achillesa niezwykłymi cechami, wywyższającymi go jako herosa analogicznie do innych tego typu bohaterów. Epos homerycki koncentruje się na ludzkim aspekcie losu herosa, ale uwzględnia tradycję baśniowo-magiczną, którą przemilcza, ale nie pomija, próbując nadać niezwykłym sytuacjom typowym dla tradycji nową interpretację (pseudo-racjonalną).

W eposie takim jak *Iliada* mogą współwystępować różne cechy nadające niezwykłość herosowi. Pieśniarz może dokonywać wyborów stosownie do potrzeb kontekstu danej chwili, charakteryzować niezwykłość herosa w ten czy inny sposób i te scharakteryzowania wcale się nie wykluczają. Wszystkie wersje są o tym samym znaczeniu, choć autor może preferować jedną przyczynowość kosztem innej zgodnie ze swym rozumieniem epickiego świata.

Upodobnienie bohatera i antagonisty-potwora

Zbroja, oręż i konie stanowią to niezbędne wyposażenie, które umożliwia herosowi rozprawienie się ze smokiem w eposie baśniowym. W eposie historycznym, gdzie wrogowie przeistaczają się z potworów w „realnych” wrogów plemienia, dochodzi też do zmiany eskalacji napięcia dramatycznego, które musi być inaczej konstruowane. Kiedy dochodzi do starcia z potworem, nie

trzeba specjalnie pobudzać uwagi słuchacza, zdaje on sobie łatwo sprawę, że ma do czynienia z czynem wyjątkowym, z racji swej nienaturalności przekraczającym możliwości zwykłych ludzi. Potwór przeraża i fascynuje; łatwo też opatrzeć go zestawem cech świadczących o jego wyjątkowości i niezwykłości. Kiedy przeciwnik traci rysy potworne, konieczne jest uwypuklenie jego niezwykłości, tak by zwycięstwo herosa przybrało odpowiednią miarę, godną jego wielkości.

Przede wszystkim odbiorcy muszą odnieść wrażenie, że walka, do której ma dojść, jest wyjątkowa i przekracza wszystko, o czym do tej pory słyszeli. Najprostszym sposobem na osiągnięcie tego efektu jest kumulowanie elementów sugerujących wydarzenie tej miary.

Dobrym tego przykładem jest scena pojedynku Achillesa z Memnonem przedstawiona w *Aithiopidzie*, na ile możemy ją rekonstruować¹⁴. Achilles wstrzymuje się od walki, ale pod wpływem śmierci Antilochosa decyduje się na pojedynek z królem Etiopów.

Apogeum akcja osiąga nie przez wartkość czy przez wysterylizowanie zasadniczego problemu jak w dramacie, ale raczej przez spiętrzenie obecności różnych czynników nadnaturalnych w statycznej jak na nasze gusta scenie. Może ona przybierać nawet kosmiczną monumentalność, kiedy herosi współdziałają z bogami. Napięcie wytworzone zostaje nie przez stopniowanie dramatyizmu, lecz przez nagromadzenie zewnętrznych przejawów wyjątkowości bohaterów stających do tego pojedynku. I tak jest właśnie w przypadku sceny walki Achillesa z Memnonem. Zachowuje ona wyraźne cechy prymitywnego budowania napięcia w scenach pojedynku, zapewne częstego w epice przed-Homerowej. O wyniku pojedynku w najmniejszym stopniu decyduje sprawność bojowa herosów, która jest u obu niepodważalna. Pod uwagę brane jest:

- dotychczasowe pasmo sukcesów obu bohaterów (tzn. wróg postrzegany jest w perspektywie strat, jakich przysporzył wkraczając do walki, a heros w perspektywie uprzednich sukcesów – przekładać się to może na obecność tych elementów w fabule: tego pierwszego, czyli sukcesy wroga zazwyczaj znajdują się w fabule pieśni, natomiast sukcesy herosa będą zazwyczaj wzmiankowane). Dzięki tym sukcesom bohaterowie jawią się jako niepokonani, a nawet niezwyknięci dzięki ochronie magicznej,
- ochrona magiczna: w starciu między Achillem i Memnonem oznacza

¹⁴Nie możemy zanalizować tej sceny, ponieważ nie została zachowana w tekstach spisanych. Jak się jednak przedstawiała, możemy wnioskować po testimoniach antycznych i przedstawieniach ikonograficznych. Na ten temat vide: Burgess 2004, s. 33-51.

ją przywdzianie przez nich cudownych zbroi (niebiańskiego pochodzenia – o zbrojach obydwu herosów słyszymy, że są wykonane przez Hefajstosa¹⁵), dysponowanie równie magiczną bronią i niezwykle kłymi końmi,

– wsparcie bohaterów przez boskie matki – Tetydę i Eos.

Obaj zabezpieczeni są magicznymi, pochodzącymi od bogów przedmiotami, ubrani przede wszystkim w cudowne zbroje. Ich walce asystują boskie matki: bogini morsa Tetyda, matka Achillesa, i Eos, matka Memnona. Boskie wsparcie zazwyczaj oznacza zwycięstwo obdarzonego nim bohatera. Wynika to z postrzegania powodzenia jako działania zgodnego z zamierzeniami boskimi i, przeciwnie, postrzegania niepowodzenia jako odwrócenia się bogów od bohatera. Zapewnienie boskiego wsparcia obu stronom świadczy właśnie o hiperbolizacji sceny pojedynku przez autora pieśni (pieśń tradycji oralnej też ma swojego autora, choć oczywiście konkretnych rozwiązań nie możemy przypisywać jednej osobie). Obie boginie zanoszą prośby do Dzeusa o życie i zwycięstwo swojego syna. Pojedynek Memnona z Achillesem musi skończyć się śmiercią jednego z nich, nie można¹⁶ zastosować wybiegu poetyckiego znanego z *Iliady*, kiedy to bóstwo ratuje w ostatniej chwili jakiegoś wojownika od śmierci. Boginie kierują swe prośby do Dzeusa, mimo że przynajmniej jedna z nich, Tetyda, świadoma jest wyniku walki lub tragicznych konsekwencji dla swego syna nawet po osiągnięciu zwycięstwa.

Efektom tego skoncentrowania walorów jednej i drugiej strony pojedynku jest zaznaczenie niebywałości tego wydarzenia. Ich nagromadzenie osiągnęło szczyt możliwości w dostępnej technice opisu. Nie można już dostarczyć dodatkowych elementów świadczących o przewadze którejś ze stron. Ten szczyt hiperbolizacji oznacza więc absolutne wyrównanie sił adwersarzy. Zdaniem grupy badaczy Homera zwanych neoanalitykami, następowała w tym miejscu akcji scena ważenia dusz obu bohaterów¹⁷. Scenę, w której Dzeus bierze na szalę „życie” (*psykhē*) bohaterów i w ten sposób roz-

¹⁵Streszczenie Proklosa podaje, że pełne uzbrojenie Memnona sporządzone było przez Hefajstosa. Dla Hezjoda (*Theog.* 984) najważniejszym wyznacznikiem bohatera był spiżowy hełm, dla Pindara (*I* 5, 41) spiżowa zbroja. Określenie znajdujące u Hezjoda ma wyraźnie charakter tradycyjnej formuły. W paralelnej scenie *Iliady*, kiedy Dzeus rozważa, co zdecydować o losie Patroklosa (przypomina to psychostazję *Memnoidy*, pojawia się przy tej okazji wzmianka o wadze Dzeusa decydującej o losach bohaterów), postanawia, że przegoni do miasta Trojan i 'Hektora w spiżowym hełmie' (*XVI* 654).

¹⁶Rzecz jasna „nie można” tylko w tym sensie, że zabieg ten służy retardacji akcji głównej oraz budowaniu swoistego napięcia w alternacji grozy i ulgi. Tu jednak rozstrzygnięcie musi zapaść definitywnie.

¹⁷Poprzedzająca rozstrzygnięcie pojedynku scena ważenia dusz Achillesa i Memnona miała się znajdować w niezachowanej tragedii *Psychostasia* Ajschylosa wedle świadectwa

strzyga się los bohaterów, możemy obserwować kilkakrotnie w *Iliadzie* (tak dzieje się na przykład w przypadku oblężenia obozu Achajów czy walki o trupa Patroklosa). Służy ona osiągnięciu tego samego efektu zaznaczenia szczytowego momentu dramaturgicznego. Wielu badaczy krytycznie odnosiło się do sceny oznaczającej ich zdaniem niezgodność z deklarowaną w innych miejscach omnipotencją władcy Olimpu¹⁸. Wydaje się, że mamy tu do czynienia z aluzyjnym wykorzystaniem tej sceny przez Homera. Korzysta z wypracowanej już sceny spiętrzenia wspaniałości i grozy, powtarzając jedynie jej finał i w tym sensie, jako sugestia kulminacji napięcia wywołanego spotęgowaniem niezwykłości i grozy, musiałyby być to rozumiane przez jego słuchaczy.

Kiedy opada szala z losem Memnona, oznacza to, że to on ponieść ma porażkę. Król Etiopów ginie, a jego ciało unosi z pola walki jego matka aż do jego ojczystego kraju na krańcu wschodnim świata i tam czyni go nieśmiertelnym. Symetria była w *Aithiopidzie* pełna, ponieważ poległego niedługo potem Achillesa przenosi jego matka na wyspę Leuke i tam zapewnia mu również nieśmiertelność.

Ten typ dramaturgii pojedynków skłonni bylibyśmy uznać za prymitywny, lecz stanowi on wyrafinowane wypracowanie możliwości dostarczanych przez poetykę oralną. Obraz „ważenia dusz” przedstawiony w scenie pojedynku Achillesa z Memnonem był na tyle sugestywny, że mógł być wykorzystywany w tradycji aluzyjnie, na co wskazują wspomniane miejsca w *Iliadzie*.

Podsumowując analizę konstrukcji sceny pojedynku Achillesa z Memnonem możemy powiedzieć, że pieśniarz epicki kieruje się zawsze pragnieniem skupienia na swoim wykonawstwie uwagi słuchaczy. Osiągnąć to może przez to, że przedstawi im historię nieporównywalną z niczym innym, najlepiej z niczym, co dotychczas słyszeli. Oczywiście, chodzić mu może jedynie o skalę niezwykłości wydarzenia, bo wszystkie opowieści oparte są na tych samych schematach fabuły (*story-patterns*). Typowe więc dla takiej celowości narracji jest wyolbrzymianie. Kluczową sceną eposu jest scena pojedynku bohatera z jego głównym adwersarzem. Pieśniarz przygotowuje się do niej kreśląc pełen niezwykłości rysunek mających się potykać bohaterów. Wy-

Plutarcha (*Moral.* 17a). Sam tytuł dramatu wskazuje na to, że scena ta musiała pełnić tam kluczową rolę. Neoanalicy (Kakridis 1949, 1971; Kullmann 1960) wnioskuje o wzorowaniu się Ajschylosa na epickiej tradycji cyklicznej, typowym dla tragedii attyckiej.

¹⁸Istotny może tu być fakt, że Dzeus obligowany jest do działania dwoma sprzecznymi prośbami. W *Iliadzie* Dzeus nie odrzuca prośby Tetydy. Prośbę Achillesa spełnia połowicznie, odmawiając szczęśliwego powrotu Patroklosowi, ale z wypowiedzi Fojniksa wynika, że Dzeus szczególną troską obdarza Prośbę, które są personifikowane jako jego córki.

eksponowana zostaje ich niezwykła dzielność i siła. Obaj wyposażeni zostają w cudowne artefakty, zwłaszcza te służące do walki jak broń, zbroja, konie. Siły są tak wyrównane, że walka nie może być rozstrzygnięta. W decydującej chwili, zazwyczaj gdy zagrożone jest życie bohatera, szalę przechyla wsparcie udzielone mu przez jakieś bóstwo. Może to mieć charakter pomocy bezpośredniej w akcji militarnej, rady bądź oszukania przeciwnika. A tej sytuacji nawet ten argument zostaje zdyskontowany i o wyniku starcia ma zadecydować przeznaczenie.

To wyrównywanie sił bohatera i jego adwersarza jest zabiegiem typowym dla wielu tradycji oralnych. Przykładem niech posłuży urywek serbskiej pieśni o *Królewiczu Marko i rozbójniku Musie*, której omówienie pozwolę sobie zaczerpnąć z przywoływanej już parokrotnie książki:

„Musa przedstawiony jest jako renegat, który terroryzuje ludność przymorza, na którego jednak sułtan nie może znaleźć sposobu: pokonał tysięczne wojsko wezyra, pokonał też wszystkich śmiałków pragnących się z nim zmierzyć. Ostatecznością jest odwołanie się do pomocy Marko, ale królewicz jest wynędzniały i słaby przez długoletni pobyt w więzieniu. W karczmie odzyskuje jednak siły, co wyraża się cudowną prezentacją jego mocy – wyduszenie kropli soków z suchego drewna dereniowego w ściśniętej dłoni. U kowala Nowaka Marko zaopatruje się w niezwykłą szablę, którą jest w stanie przeciąć kowadło. Okazuje się jednak, że kowal wykuł wcześniej jeszcze lepszą szablę Musie. Gdy dochodzi do walki, bohaterowie kolejno kruszą na sobie kopie, szable i buzdygany. Kiedy roztrzaskała się broń bohaterów, chwycili się za bary, jednak:

Trafił junak na swego junaka!
Znalazł Marko Musę rozbójnika!...
Ani może Musa dać Markowi,
Ani Marko może Musie rady!¹⁹

Górze zdaje się jednak brać w końcu Musa, który siada Królewiczowi na piersiach. Wtedy ze skargą zwraca się Marko do Wiły mieszkającej w niebiosach, że przyobiegała mu pomoc w krytycznej sytuacji²⁰. Wiła doradza Markowi użyć noża, którym rozpruwa on rozbójnika. Wsparcie boskie nie stanowi nigdy ujmy dla bohatera epickiego, stanowi raczej potwierdzenie słuszności jego działań (zazwyczaj w interesie grupy) i bohater epicki prezentuje się zawsze jako wybraniec bogów” (Zieliński 2014, s. 183-184).

¹⁹Tłum. R. Zmorski.

²⁰„Gdzieżeś ty dziś? Wiło posiestrzymo! Gdzież dziś jesteś? bodaj cię ubiło! Krzywoś mi się ondy zaklinała, Jeśli ciężko przyjdzie kiedy na mnie, Że z pomocą będziesz mi w złej doli” (tłum. R. Zmorski). W zachowanych pieśniach o Królewiczu Marko nie znajdujemy jednak sytuacji zobligowania się Wiły do pomocy bohaterowi.

Takie wyolbrzymienie, łączące się z wyrównaniem sił jest z pewnością bliskie widzowi współczesnych filmów akcji, gdzie herosi nowego typu i ich przeciwnicy muszą wykazywać się niezwykłością i posiadaniem oręża przewyższającego i zwyczajne potrzeby, i oręż innych rywali, z którymi zmierzają się w drodze do decydującego pojedynku.

W kontekście przekształcania się eposu baśniowego w historyczny ważne jest, że metamorfoza wroga bohatera epickiego zachodzi w specyficzny sposób: nie tyle upodabnia się on do zwykłego wojownika wrogiej armii, ile upodabnia się do mającego go pokonać bohatera epickiego. Rysy potworne zanikają, ale jego niezwykłość jest dalej potrzebna²¹. Dlatego wrogi wojownik przejmuje artefakty przysługujące wcześniej bohaterowi. Artefakty, które służyć miały wyrównaniu sił bohatera w starciu z demoniczną, nieludzką, chronioną magią siłą, zostają zdublowane, by nadać wrogiemu wojownikowi odpowiedniej mocy w starciu z bohaterem. Z góry jednak wiadomo, że w niczym mu one nie pomogą, a przynajmniej w ostatecznym rozrachunku, gdyż czeka go jedynie śmierć.

Wrogi wojownik staje się więc jakby lustrzanym odbiciem bohatera. Memnon, z którym walczyć ma Achilles, dysponuje tak samo jak on zbroją wykutą przez Hefajstosa²². Król Etiopów dysponuje cudownymi końmi i, jak można się spodziewać, choć nie precyzują tego źródła antyczne, magicznym orężem. Niezwykłym handicapem obydwu wojowników jest wsparcie sił nadprzyrodzonych przyjmujące tę samą formę obecności na polu walki bogiń będących w tym samym stosunku zażyłości do obu. W zauważalnym dla nas kształcie wsparcie boskich matek przybierało prawdopodobnie formę próśb kierowanych do Dzeusa, mającego zdecydować o wyniku pojedynku. Być może jednak wcześniej ich pomoc polegała na zapewnianiu ochrony magicznej (taka sugestia może wypływać z fresku mykeńskiego, na którym dwóm walczącym wojownikom asystują dwie przewyższające ich kilkakrotnie wielkością boginie, zestawianego przez Burgessa (Burgess 2004, s. 48-51) z ilustrującą pojedynek Achillesa z Memnonem ikonografią archaiczną). To szczególne wyrównanie szans, gdyż Dzeus nie może sam zadecydować, lecz ucieka się do wyroków przeznaczenia, daje słuchaczowi wrażenie, że ma do

²¹ Pozostałością rysów potwornych u Memnona jest zapewne czarny kolor skóry, zdyskontowany jednak nawet w tym przypadku niezwykłą urodą. To zestawienie sprawiło w kłopot scholiastę, który przy xi 522 „uważali go (Neoptolemosa) za najpiękniejszego po boskim Memnonie” odnotował: „w jakim więc sposób mógł być czarny?”. Achilles zabija jednak wcześniej „białego” Kyknosa, w tym więc sensie czarny kolor skóry stanowi przeciwwagę dla równie nienaturalnej „białości” Kyknosa. Obaj wojownicy stanowią więc antytetycznie zdublowany motyw pokonania potwornego rycerza przez Achillesa.

²² Stąd niesłuszne jest zdanie M. Westa (2003), że Memnon nie mógł posiadać zbroi Hefajstosa, bo tylko jeden heros może taką mieć.

czynienia ze starciem tytanów.

Wrogi wojownik, którego wizerunek jest zazwyczaj zniekształcany, przedstawiany w złym świetle (przykład potwornego Rakszasy, władcy Cejlonu, z *Ramajany*), nabiera w eposie greckim cech szlachetnych adekwatnych do bohatera epickiego. Nie może to też być jedynie fenomen grecki, skoro w *Mahabharacie* Kaurawowie, wrodzy Pandawom, których przeznaczeniem jest zostać pokonanymi, wykazują wiele cech szlachetnych, niejednokrotnie górując pod tym względem nad Pandawami. W *Iliadzie* dostrzegamy tradycyjne wskazywanie na winę moralną Trojan, ale niektórzy z Trojan i ich sprzymierzeńców, a zwłaszcza Hektor przedstawiani jako reprezentujący ten sam etos rycerski wojownicy. Hektor wydaje się nawet przewyższać pod tym względem Achajów, a przede wszystkim samego Achillesa. Wspinałość Hektora jako wojownika zostaje pomnożona jako przykładnego męża, syna i obywatela, kierującego się priorytetem obrony ojczyzny. Negatywny wizerunek haniebnie postępującego wroga zostaje u Homera przypisany Parysowi, choć i w tym przypadku niejednoznacznie. Postać Hektora zbudowana jest na wszechobecnej w poetyce Homerowej zasadzie paralelizmu postaci jako antyteza Parysa, odgrywającego w cyklu istotniejszą rolę²³, ale jednocześnie jako przeciwnik herosa Achillesa musi mu dorównać siłą i męstwem – w efekcie siłę i męstwo utracił Parys. Przeklęty wróg Hektor traci rysy potworne do tego stopnia, że zyskuje szlachetność herosa, a w związku z tym, że szlachetność Achillesa zostaje jednocześnie zakwestionowana przez to, że bohater ten występuje początkowo przeciw swej społeczności, pod względem etycznym nabiera blasku większego niż protagonista.

W *Iliadzie* proces identyfikacji wroga z mającym go pokonać bohaterem jest jeszcze dalej posunięty. Przy starciu z Memnonem, obaj posiadają podobnie niezwykle broje, zrobione przez Hefajstosa. Natomiast kiedy Achilles staje do walki z Hektorem, okazuje się, że wódz trojański staje przed nim w jego własnej zbroi! Hektor mógł przecież pozostawać w swojej zbroi – nic nie stało na przeszkodzie, by Homer obdarzył go niezwykle ryzunkiem własnym. W ten zdumiewający sposób Homer wypełnia zadania, jakie stawia przed nim opowieść epicka wyzbyta elementów magii, a wciąż potrzebująca ze względów narracyjnych przedstawienia wyjątkowości kulminacyjnego pojedynku z najważniejszym wrogiem, powstrzymującym Achajów przed zdobyciem Troi. Achilles widzi diametralną różnicę między sobą a wrogiem – jest lwem, a on oddanym na jego pastwę baranem, ale publiczność już nie dostrzega takiej różnicy. W oczach słuchaczy Hektor jest wielkim wojownikiem, siejącym postrach wśród Achajów, który

²³O ile w ogóle postać Hektora nie jest innowacją Homera.

upatruje swoich szans w tej walce i którego chroni zbroja Achillesa. Ten tradycyjny element magicznej zbroi Homer stara się podważyć wspomnianą wypowiedzią Dzeusa o tym, jak to nie należy się ta zbroja Hektorowi jako pośledniemu od syna Peleusa (XVII 201-208).

Achilles odbija się w zwierciadle stając do walki z Hektorem i to zrównanie go już jako człowieka doświadczającego tego samego losu powraca w scenie wykupywania zwłok przez Priama, gdzie bohater zostaje postawiony w tej samej relacji ojcowsko-synowskiej. Ale to już jest sznyt Homera opowiadającego tę tradycyjną zapewne historię na swój sposób, w którym heros poznaje do głębi swoje człowieczeństwo.

Literatura

- BLACKBURN S. H. (1989), *Patterns of Development for Indian Oral Epic*, [w:] *Oral Epics in India*, S.H. Blackburn, P.J. Claus, J.B. Flueckiger, S.S. Wadley (eds.), Berkeley – Los Angeles – London, s. 15-32.
- BOWRA C. M. (1952), *Heroic Poetry*, London.
- BURGESS J. (1995), *Achilles' Heel. The Death of Achilles in Ancient Myth*, „*Classical Antiquity*”, 14, 217-243.
- BURGESS J. (2004), *Early Images of Achilles and Memnon?*, „*Quaderni Urbinati di Cultura Classica*”, 76, s. 33-51.
- CARPENTER R. (1974), *Folk Tale, Fiction and Saga in the Homeric Epics*, Berkeley – Los Angeles – London (1. ed. 1946).
- CZEREMSKI M. (2009), *Struktura mitu. W stronę metonimii*, Kraków.
- FOLEY J. (1991), *Immanent Art: From Structure to Meaning in Traditional Oral Epic*, Bloomington (Ind.).
- GRIFFIN J. (1977), *The Epic Cycle and the Uniqueness of Homer*, „*The Journal of Hellenic Studies*”, 97, 39-53.
- LORD A. B. (1953), *Homer's Originality: Oral Dictated Texts*, „*Transactions of the American Philological Association*”, 84, 124-134.
- LORD A. B. (1974), *introd. and trans., The Wedding of Smailagić Meho*, by Avdo Medjedović. *Serbo-Croatian Heroic Songs*, vol. 3, Cambridge (Mass.), 13-34.
- LORD A. B. (1960), *Pieśniarz i jego opowieść*, Warszawa 2010 (*The Singer of Tales*, Cambridge (Mass.)).

MIELETINSKI E. (2009), Pochodzenie eposu bohaterskiego. Wczesne formy i archaiczne zabytki, przeł. P. Rojek, Kraków.

WEST M. L. (2003), Iliad and Aethiopsis, „Classical Quarterly”, 53, s. 1-14.

ZIELIŃSKI K. (2014), Iliada i jej tradycja epicka. Studium z zakresu greckiej tradycji oralnej, Wrocław.

Karol Zieliński

MONSTER AS THE MIRROR OF THE EPIC HERO

Keywords: epic, oral tradition, hero, Achilles, Hector, Memnon, magical artifacts

In oral epic an image of the hero and his adversary is correlated. In the article there has been presented a model of the evolutionary transformation of the image of a monster in line with changes in the function and description of the hero. These changes correspond to the requirements of oral narrative structure, which is dynamic because singer's main task is to build tension during performance of songs. The transition from the fairytale to historical epic marks the alignment of forces of the two warring parties, in which the adversary, losing monstrous scratches, takes over the individual elements of the hero (beginning from magical artifacts, which previously were to equal opportunities of the hero in the fight against the "dragon", and on the generosity of nature ending) becoming its mirror image.