

JĘDRZEJ SOLIŃSKI
Uniwersytet Wrocławski

Poza strukturą. Metonimia i tradycyjne obrazy w eposach Homera

Beyond the Structure: Metonymy and *Traditional Images* in Homeric Epics

Abstract

The article discusses the question of traditional images in Greek epic poetry, which are based on metonymy, coexisting with themes and type-scenes and stabilising the epic song. Firstly, I present a sketch of oral theory, originally presented by M. Parry and A. Lord. Secondly, I deal with the question of the type-scenes in Homeric epics and Russian oral epic songs—the middle element of A. Lord's oral song structure. After that, I move on to cognitive theory and its application to Homeric epics, especially in the matter of cognitive scripts as a basis for the construction of type-scenes. Furthermore, I connect cognitive theory with M. Nagler's Gestalt, A. N. Sabynin's DRK-structures and J.M. Foley's traditional referentiality, which are based on a metonymy. On that basis, I present some examples of traditional images of "house" in the *Odyssey*, which consist of recurrent elements, such as "megaron," "bedroom," "wife," "children," etc. The singer evokes the traditional image of the "house" using metonymy. The analysis of examples reveals that these images, regardless of the exact words used by the singer, are stable—just as the type-scenes built on M. Clark's basic scaffolding.

Keywords: Homer, structure, oral epic, metonymy, type-scene

0. Wstęp

Poezja, kwitnąca w kulturze niepiśmiennej, stanowi kategorię zgoła odmienną od twórczości, realizowanej przy pomocy technologii pisma. Gabinetowe badania nad eposami Homera, znane jako *kwestia homerycka*, nie przyniosły zadowalającego wyjaśnienia genezy greckiej poezji epickiej. Dopiero wprowadzenie do homerologii perspektywy komparatystycznej przez Milmana Parry'ego i Alberta Lorda w latach 30. XX wieku pozwoliło postawić tezę o ustnym charakterze tej poezji. Rozpoznanie natury poezji Homera, badanie organizujących ją struktur i przede wszystkim zagadka zachowania stabilności pieśni epickich na przestrzeni wieków wymaga badań komparatystycznych w odniesieniu do innych, żywych tradycji.

W artykule pochylam się nad zagadnieniem stabilnych, tradycyjnych obrazów, wywodząc je z tzw. *scen typowych*. Za materiał porównawczy posłuży pomijana często w badaniach anglosaskich rosyjska (ruska) tradycja epicka, sięgam również do badań nad bylinami, jak w tradycji rosyjskiej nazywane są pieśni epickie.

1. Podstawowe założenia teorii oralnej.

W 1928 roku Milman Parry opublikował analizę techniki formułowej poematów Homera „L'épithète traditionnelle dans Homère” (Parry 1928). Badania nad zagadnieniem stałych epitetów i formuł – a więc powtarzalnością frazeologii i jej zależności od metrum, które rozpatrywali wcześniej Ellendt (1861), Düntzer (1864) i Witte (1912) – doprowadziły go do uznania tradycyjnego stylu „Iliady” i „Odysei”. Pod wpływem promotora swojej pracy doktorskiej Antoine’a Meilleta oraz prac Matiji Murko (Foley 1988: 15), Parry połączył tę tradycyjność stylu z ustnym przekazem. Do udowodnienia tego związku konieczne było przeprowadzenie badań terenowych. Tym samym do badań nad Homerem wprowadził perspektywę komparatystyczną.

Wyprawom badawczym do ówczesnej Jugosławii w latach 1933–35 towarzyszyły następujące pytania (Lord [1960] 2010: 10–11): „1) w jakim stopniu poeta oralny układający nowy utwór zależny jest od całości tradycji poetyckiej pod względem frazeologii, schematu kompozycyjnego i treści; 2) w jakim stopniu utwór, oryginalny lub tradycyjny, zachowuje stabilną formę w trakcie kolejnych recytacji przez tego samego pieśniarza; 3) w jaki sposób konkretny utwór zmienia się wraz z upływem czasu w ramach tej samej społeczności?”

Badania terenowe pozwoliły na wyciągnięcie nowatorskich wniosków, przedstawionych w pełni po przedwczesnej śmierci Parry’ego przez Alberta Lorda (Lord [1960] 2010). Do najważniejszych należą:

- każde wykonanie jest oddzielną pieśnią, jest niepowtarzalne i jedyne w swoim rodzaju,
- publiczność uznaje daną pieśń za wytwór tego wykonawcy, którego aktualnie ma przed sobą,
- ustne uczenie się pieśni, ustna kompozycja i ustny przekaz pokrywają się ze sobą, są różnymi aspektami tego samego zjawiska, innymi słowy ustna pieśń epicka jest komponowana podczas jej wykonania,
- pieśniarz nie uczy się tekstu pieśni na pamięć, lecz dysponuje szczególną techniką kompozycji, opartą na systemie tradycyjnych formuł i wyrażen formularnych,
- narrację pieśni tworzy się na podstawie tematów,
- w tradycyjnej poezji ustnej nie istnieje pojęcie oryginału.

Albert Lord wypracował trójstopniową koncepcję konstrukcji ustnej pieśni epickiej, którą można przedstawić następująco: formuła (*formula*) → temat (*theme*) → schemat fabuły (*story pattern*). Pieśniarz posługuje się formułami, rozumianymi wg definicji Parry’ego jako „grupa słów, używanych zawsze w tych samych pozycjach metrycznych do wyrażenia pewnych podstawowych treści” (Parry [1930] 1971: 272). Konstrukcja pieśni epickiej oparta jest na zestawieniu formuł i wyrażen formularnych, natomiast narrację pieśni tworzy się na podstawie *tematów*, które Lord definiuje jako „opis zdarzeń lub stanów, powtarzający się w różnych fragmentach pieśni” (Lord [1960] 2010: 63).

Na przestrzeni lat teoria oralna Parry'ego – Lorda była wszechstronnie rozwijana, uzupełniana i modyfikowana, przy czym szczególną wagę przykładano do badań nad formułą (zagadnienie syntetycznie przedstawia Edwards (1986, 1988)). Nie brakuje również opracowań zagadnienia schematu fabuły (np. Foley 1999: 115–168, Zieliński 2014: 92–97). W artykule pochylam się nad elementem pieśni o najtrudniejszej do rozpoznania naturze, nazwanym przez Lorda *tematem* – choć w filologii klasycznej przyjął się raczej termin zaproponowany przez Waltera Arenda jeszcze w roku 1933 (Arend 1933) – scena typowa (*type-scene*).

2. Scena typowa

Tak jak w przypadku formuły, również rozumienie pojęcia sceny typowej / tematu podlegało i wciąż podlega ewolucyjnym zmianom. „Opisy zdarzeń lub stanów, powtarzające się w różnych fragmentach pieśni” posiadają możliwą do zidentyfikowania strukturę; z takową mamy do czynienia np. w scenach ofiary (czy też szerzej – rytuału), przyjęcia gościa, uczyty, nakładania zbroi, bitwy i in. (Edwards 1992, Russo 1968, Fenik 1968), przy czym niezależnie od poszczególnych typologii, najszerszy nawet katalog scen typowych wydaje się wciąż otwarty. Należy przy tym pamiętać, że istotą poszczególnych scen typowych / tematów nie jest dosłowna powtarzalność poszczególnych słów – powtarzalna jest struktura, na której każdy pieśniarz buduje taką czy inną scenę. Na równi z powtarzalnością należy więc mówić o ich modalności (Zieliński 2014: 32). Myśl tę syntetycznie ujął Matthew Clark:

The sequence of arming in each scene is the same – greaves, breastplate, sword, shield, helmet and spear – but each scene has been developed in its own way. [...] The particularities of the scenes are as important as the similarity of their overall structure. The technique of the type-scene offers the poet a basic scaffolding, but it also allows the poet to adapt each scene for specific purposes. (Clark 2006: 135)

Jako przykład *basic scaffolding*, na którym pieśniarz konstruuje powtarzające się w pieśni sceny, można przywołać sceny zebrania w epice południowych Słowian. Lord notuje, że na początku wymienia się osobę, która przewodniczy zgromadzeniu, następnie jej najbliższą siostrę oraz poszczególnych uczestników wedle ich pozycji i godności (Lord [1960] 2010: 207). Dokładnie ten sam wzorzec można odnaleźć w rosyjskich bylinach; i tak, w bylinie „Boy Dobryni s Dunajem” w scenie uczyty pieśniarz najpierw wymienia kniazia Władimira, następnie „licznych książąt i bojarów”, dalej kolejnych uczestników, wedle zajmowanych przez nich pozycji społecznych, począwszy od „silnych bohaterów”, na „wędrownych kalikach” kończąc (Byliny 1988: 74–75). W tym miejscu należy krótko scharakteryzować zagadnienie scen typowych w tradycji rosyjskiej, przy czym trzeba pamiętać o swoistym *credo* komparatysty: przy analizie struktury poszczególnych elementów pieśni należy zawsze uwzględniać warunki (metryczne, składniowe itd.) języka danej tradycji (Kleyner 2010: 39).

Założycielskie dla naukowych badań struktury bylin były ekspedycje badawcze Aleksandra Hilferdinga (1831–72). Na obszarze ówczesnej guberni Ołonieckiej urodzony w Warszawie folklorysta spotkał 70 pieśniarzy, od których spisał przeszło 300 pieśni epickich. Zebrany przez niego materiał, jako „Onezhskiye byliny” (*Онежские былины*), ukazał się w 1873 roku (Borozdin [1908] 2002: 30). Pracując

na zebranych przez siebie materiale, Hilferding wyróżnił dwa podstawowe elementy struktury pieśni: miejsca *typowe* (*mundliche места*) i *przejściowe* (*переходные места*). *Miejsca typowe* miałyby posiadać charakter opisowy, Hilferding zaliczał do nich również mowy, które pieśniarz wkłada w usta bohaterów. *Miejscami przejściowymi* byłaby natomiast akcja i sposób działania postaci. Hilferding zakładał, że *miejsca typowych* pieśniarz uczy się na pamięć¹, natomiast *miejsca przejściowe* konstruuje na *ogólnym szkielecie* (*общи́й осто́в*) (Miller [1897] 2013: 19). Co ciekawe, mamy tu do czynienia z dwuelementową konstrukcją pieśni, a każdy z elementów można określić jako tradycyjny i powtarzający się, obydwa posiadają również właściwą strukturę porządkującą. Ponadto *basic scaffolding*, porządkującego scenę typową u Homera, należy doszukiwać się w *miejscach przejściowych*, opartych na *ogólnym szkielecie* (*общи́й осто́в*). Tak więc oba elementy można umieścić w jednej ogólnej kategorii: *sceny typowe*. Różniłyby się od siebie jedynie stopniem podatności na modalność.

Oczywiście założycielskie rozpoznania Hilferdinga nie wyczerpują zagadnienia epickiej stereotypii (jak w nauce rosyjskojęzycznej nazywa się wszystkie powtarzalne w pieśniach elementy). Chociaż podział na *miejsca typowe* i *przejściowe* uzupełniano o kolejne rozpoznawane w pieśniach elementy struktury pieśni, takie jak *temat* (*сюжет*) (Miller [1897] 2013:19–20; Zhirmunskiy 1979: 205), *obrazy* (*картинки*), *loci communes* (Miller [1897] 2013: 19–20), *motywy* (Putilov 1975), a samo ich rozróżnienie przy analizie zapisanych tekstów nastroczało wiele trudności (Putilov 1997: 144–145), to właśnie termin *miejsca typowe*, rozumiane jako powtarzalne partie narracji, konstruowane na *ogólnym szkielecie* (*общи́й осто́в*), stały się jednym z najważniejszych przedmiotów badań w folklorystyce rosyjskiej. Przegląd teorii syntetycznie podaje Ivanova (1981: 127–154).

Skrupulatna analiza poematów Homera pokazuje, że definicja tematu Lorda nie wypełnia całego miejsca pomiędzy skrajnymi elementami konstrukcji pieśni, a więc formułą a schematem fabuły, nawet jeśli mamy w pamięci słowa samego Alberta Lorda o konieczności zrozumienia, w jaki sposób można je poszerzać i zawężać, jak dochodzi do ich połączenia, z jakiego rodzaju różnicami mamy do czynienia w ich wewnętrznym układzie (Lord [1960] 2010: 63). Ponadto należy zaznaczyć obecność w epice elementów dłuższych od pojedynczych formuł, ale mniejszych od całych tematów, co odnotowuje Edwards: “Any recurrent small-scale item (a trope, a topos) that does not fit well within either of the above terms may conveniently be termed a MOTIF. Many different types of repeated items may be included in this term”. (Owe *motifs* nie są jednak przez Edwardsa rozpatrywane pod zagadnieniem *type-scene*) (Edwards 1992: 286).

Choć wielu badaczy uznało tak konstruowane sceny typowe za podstawową strukturę, na której budowana jest ustna pieśń epicka (Fenik 1968 za Edwards 1992: 287), a nawet Milman Parry uznał temat za najważniejszą cechę stylu oralnego (Parry [1930] 1971: 451–452), identyfikacja i analiza *basic scaffolding* nie wyczerpują zagadnienia powtarzalnych, tradycyjnych elementów konstrukcji pieśni, dlatego też zachodzi potrzeba poszukiwania głębszych, moim zdaniem, struktur, porządkujących tradycyjne, powtarzające się elementy ustnej pieśni epickiej.

1 Z tą opinią nie zgadzał się Albert Lord, przywołując polemiczny wobec teorii Hilferdinga artykuł R. M. Volkova (Lord [1960] 2010: 219 przyp. 2).

3. Teoria kognitywna

Nawet jeśli porzucimy romantyczną koncepcję o całych pieśniach bądź ich częściach, zapamiętywanych „słowo w słowo”, to przyswojenie pewnej ilości wspomnianych wyżej *basic scaffolding* /ogólnych szkieletów (*обучуи омов*), a także, a może przede wszystkim, przyswojenie sekwencji poszczególnych tematów i scen, stanowi wyzwanie dla pamięci pieśniarza. Te wewnętrzne powiązania bywają tak subtelne i nieuchwytnie dla odbiorcy spoza danej tradycji, że niekiedy odnosi on wrażenie, iż chociaż dana pieśń nie wymaga realizacji jakiegoś tematu, to jednak staje się on częścią narracji. Decyduje o tym jakaś niezidentyfikowana siła, o czym wiedział doskonale Albert Lord, nazywając ją dość mgliście *istotowym napięciem* (*tension of essences*) (Lord [1960] 2010: 217). W tym miejscu otwiera się szerokie pole badawcze, zagospodarowywane przez kognitywistykę, a teorię kognitywną w homerologii w swojej pracy „Homer and Resources of Memory. Some Applications of Cognitive Theory to the *Iliad* and the *Odyssey*” zastosowała Elizabeth Minchin (2001).

W teorii kognitywnej napotykamy pojęcia takie jak *schemas*, *frames*, *scripts*, które odzwierciedlają codzienne, powtarzające się zdarzenia, podobne pod względem właściwości, struktury i treści. Przykładem może być choćby *script* wizyty w restauracji bądź cyklicznej uroczystości. *Cognitive scripts* Minchin definiuje następująco: “In summary, these entities are said to represent knowledge and experience, not definitions; they include a fixed core of routine actions or events along with a variable aspect; and they are active recognition devices” (Minchin 2001: 13). Powtarzające się w toku narracji epickiej segmenty – sceny typowe, a raczej porządkujące je struktury (*basic scaffolding*, *обучуи омов*) odzwierciedlają oparte na codziennym doświadczeniu *cognitive scripts*. Ale *odzwierciedlać* nie znaczy *dosłownie powtarzać* raz na zawsze ustalone słowa, wersy czy też ich wzorce. W świecie tradycyjnej kultury oralnej, pieśniarz nie tylko musi odpowiednio konstruować narrację zgodnie z właściwą danej tradycji techniką kompozycji, ale też wywołać u słuchaczy ciekawość, by samą tylko opowieścią utrzymać ich uwagę (Minchin 2001: 18-19; Zieliński 2014: 310). Często stosowanym chwytem jest wprowadzenie nieoczekiwanego przez publiczność elementu, nieprzewidzianego w utrwalonym w umyśle słuchacza kognitywnym scenariuszu, dlatego też komponowanie pieśni nie może opierać się na dosłownym odtwarzaniu takiego czy innego scenariusza. Niezbędne jest wprowadzanie znaczących detali oraz określony kontekst, w którym dana scena się pojawia. Jak zauważa Hitch 2009: 12;

“They [type scenes – J.S.] should serve as clear markers of the contextual relevance to the actions [...] providing identifiable additions, variations and omissions by which it is possible to understand the progress of the central action. Type scenes have enough in common to be identifiable, but no two are exactly identical.”² Również Minchin podkreśla znaczenie właściwego kontekstu: “A script is a structure that describes appropriate sequences of events in particular context.” Kognitywne scenariusze, poprzedzające faktyczne akty mowy (*pre-verbal*), nie stanowią gotowych zasobów słów, formuł czy wyrażeń formularnych – raczej należy je rozumieć jako *a sequence of marked slots* (Minchin 2001: 36–38). *Preverbal speech act* prowadzi nas naturalnie do koncepcji *Gestalt* Michaela Naglera.

Uznawszy strukturalne koncepcje formuły za niewystarczające, Nagler postulował istnienie głębszych szablonów (*template*), generujących formuły i wyrażenia formularne (stąd *generatywna* teoria

2 Hitch nawiązuje do zasady ekstensji i kompresji, rządzącej wykorzystywaniem scen (tematów) w eposie, przyjętej przez Gregory’ego Nagy’ą. Por. Nagy 1996: 65–112.

formuły). Powtarzające się grupy słów, tworzących formuły nie powinny być rozpatrywane jako zamknięte systemy, ale raczej otwarte zestawy fraz. Takie frazy Nagler charakteryzował następująco:

...each phrase in the group would be considered an allomorph, not of any other existing phrase, but of some central Gestalt-for want of a better term-which is the real mental template underlying the production of all such phrases. The Gestalt itself, in our case, would seem to exist on a preverbal level of the poet's mind, since we have found it impossible to define other than as a comprehensive list of all the allomorphs which happen to exist in the recorded corpus. (Nagler 1967: 281)

Tak więc w scenie nakładania zbroi z przywołanego cytatu Matthew Clarka pod *basic scaffolding* w umyśle pieśniarza znajdowałby się jeszcze *preverbal Gestalt* „zbrojenie”, i to on generowałby wyrażalne w konkretnych słowach formuły i sceny (Edwards 1992: 285). Sceny, ponieważ w kolejnej pracy pochylił się również nad scenami typowymi, które rozumiał dosyć szeroko – zarówno jako *motif* jak i *motif sequence*. Co istotne: “In practice, therefore, not only are no two passages normally the same verbatim, they need not be of a pattern (an identical sequence of elements) in order to be recognized as the same motif.” (Nagler 1974: 81-82 za Edwards 1992: 295). Dzięki temu jesteśmy w stanie odnaleźć subtelne powiązania pomiędzy poszczególnymi elementami – nie tylko *motifs*, lecz także na poziomie *preverbal Gestalt* i *basic scaffolding*.

Niezwykłe inspirującą teorię dotyczącą subtelnych powiązań pomiędzy poszczególnymi elementami struktury scen typowych w epice rosyjskiej³ przedstawił Aleksandr Sabynin (1995). Rosyjski badacz zadał pytanie o istotę stabilności miejsc typowych z jednej, i ich silnej podatności na modalność z drugiej strony. Odpowiedzi szukał w przedstawionej w przywoływanym artykule teorii tzw. dyskretno-rytmicznych konstrukcji (*дискретно-ритмические конструкции*) – wertykalnych konstrukcji językowych zbudowanych z elementów połączonych ze sobą za pomocą paradygmatycznych odniesień. Co istotne, elementy te łączą więzy semantyczne, ponadto charakteryzują się wysokim stopniem przewidywalności pojawienia się po sobie kolejnych komponentów (Sabynin 1995: 217–218), jak w poniższym przykładzie: *Он натягивал свой тугой лук / Он натягивал тетивочки шелковыи / Стрелил стрелочку во Соловья* (dosł. Naciągał swój jędrny łuk / naciągał cięciwy jedwabne / strzelił strzałę w Solov'ia) (Sabynin 1995: 222). Dostrzegamy tu sekwencję (raczej *sequence of elements* Naglera niż *basic scaffolding* Clarka) *лук-тетивочки-стрелочка* (łuk-cięciwy-strzała). Pierwszy komponent pociąga za sobą następny, itd. Trwałość pojawiających się w umyśle pieśniarza skojarzeniowych sekwencji najwyraźniej widać na przykładzie, omówionym przeze mnie przy prezentacji problemu wariacji w strukturze bylin:

[...]asocjacyjne rzędy słów charakteryzują się wysokim stopniem przewidywalności pojawiania się, w ślad za pierwszym, kolejnych komponentów. Te asocjacje są tak silne, że mogą pojawiać się niejako wbrew opisywanej sytuacji narracyjnej – a więc być postrzegane jako wariacje, a nawet poważne pomyłki; tak spotkany przez Hilferdinga pieśniarz opisał wyjazd z Muromia bohatera Ilji Muromca w bylinie *Ilia i Solowiej*:

Из того ли-то города из Мурома,
Из того села да с Карачарова,
Выезжал удаленький дородный добрый молодец.
Z tego to miasta z Muroma,
Z tej to wsi z Karaczarowa,

3 Na potrzeby swoich badań Sabynin analizował materiał zebrany przez wzmiankowanego wcześniej A. Hilferdinga.

Wyjeżdżał dziarski rosły dobry zuch. (transl. J.S.)

Występująca tu wertykalnie asocjacja miasto – wieś (ροποΑ-σελο) tworzy nielogiczną na pierwszy rzut oka sytuację – Ilja wyrusza jednocześnie z miasta Muromia i ze wsi Karaczarowo – jest jednak na tyle silna, że pełni funkcję organizującą „miejsce typowe”, jakim bez wątplenia jest wyjazd bohatera z rodzinnej miejscowości. (Soliński 2019: 160–161)

Podobnie jak w przypadku koncepcji *Gestalt* oraz teorii kognitywnych skryptów, stabilność scen nie opiera się na powtarzalności stałego zestawu słów i wyrażań, lecz na asocjacyjnej więzi pomiędzy poszczególnymi elementami.

Wróćmy jeszcze do koncepcji kognitywnych skryptów. Przy faktycznej analizie poszczególnych scen teoria Minchin rodzi wiele znaków zapytania; elementy kilku kognitywnych scenariuszy miałyby stanowić *basic scaffolding* dla jednej sceny – pieśniarz wykorzystuje te elementy, które posłużą mu do wyrażenia właściwych treści w danym kontekście. I tak, scena wyścigu (będącego częścią zawodów na cześć poległego Patroklosa w ks. XXIII „Iliady”), rozpoczyna się z wykorzystaniem scenariusza podróźowania (siodłanie konia, pożegnanie), następnie aktywowany jest scenariusz wyścigu (rywalizacja Diomedesa z Eumelosem), nagle pojawia się scenariusz boskiej interwencji (Apollon wytrąca bicz z ręki Diomedesa, któremu pomogła jednak Atena). Dalej – Antiloch zwraca się do swoich koni – a więc scenariusz odezwy i groźby, po czym pieśniarz powraca do scenariusza wyścigu, czyli współzawodnictwa Antilocha z Menelaosem. (Minchin 2001: 53–60). W jednej tylko scenie mamy więc „uruchomionych” kolejno pięć kognitywnych scenariuszy. Choć taka analiza stanowi popis badacza, który skrupulatnie analizuje poszczególne wersy i odkrywa stojące za nimi przedwerbalne skrypty, śmiem wątpić, czy taka technika rzeczywiście ułatwia pieśniarzowi kompozycję, a słuchaczom – percepcję pieśni epickiej, która, jak postulował Lord, jest komponowana podczas wykonania. Z drugiej strony – podobną analizę scen rytualnych przeprowadziła Margo Kitts (2011: 222–226): uczta w księgach IX i XXIV miałyby być skonstruowana na scenariuszach: 1) rytualnego przyjęcia gościa, 2) ofiary, 3) ucztowania/przyjęcia gościa. Należy przy tym pamiętać, że sceny rytualne charakteryzują się w sposób szczególny zestandaryzowanymi: wzorcem (*patterning*), rytmem (*rhythm*), kondensacją (*condensation*) i formalizmem (*formality*). Dlaczego koncepcja uruchomienia kilku scenariuszy podczas kompozycji / wykonania scen opisujących działania rytualne miałyby być bardziej przekonująca od przykładów, podanych przez Minchin?

Miejsce po teorii dosłownej memoryzacji scen rytualnych, która jest nie do obronienia, Kitts wypełnia koncepcją Johna M. Foley’a, w której *ritual pattern* miałby być pojmowany jako *word*: “According to the “word” hypothesis, the entire pattern of a ritual scene may be argued to idiomatically convey its traditional meaning, glossing the specific by adducing the generic, explaining the time-bound by evoking the timeless” (Kitts 2011: 226). Owe *words* dają pieśniarzowi możliwość osadzenia poszczególnych zdarzeń i stanów w tym, co Foley nazywa *traditionally reverberative frame* (Foley 2007: 16). Warto jednak pójść o krok dalej i sięgnąć do jednej z fundamentalnych dla teorii oralnej koncepcji Foley’a, a więc *traditional referentiality*.

4. Traditional referentiality

Foley proponuje, by każdy element konstrukcji pieśni – epizod fabularny, scenę, a nawet drobne komponenty struktury poszczególnych scen – rozpatrywać w szerokim kontekście całej tradycji:

Traditional referentiality, then, entails the evoking of a context that is enormously larger and more echoic than the text or work itself, that brings the lifeblood of generations of poems and performances to the individual performance or text. Each element in the phraseology or narrative thematics stands not simply for that singular instance but for the plurality and multiformity that are beyond the reach of textualization. (Foley 1991: 7).

Pojawiające się w pieśni oralnej poszczególne elementy pozostają w dynamicznym związku z całą tradycją. Poza – lub ponadtekstowe znaczenia generowane są za pomocą metonimii, gdzie część odnosi się do większej całości. Co szczególnie istotne, metonimiczne połączenia zaobserwowano również w innych tradycjach epickich i są one na tyle wszechobecne, że tradycyjną referencyjność można określić precyzyjniej jako *metonymic referentiality* (Foley 1991: 10), co też znajduje potwierdzenie w szerszym kontekście najnowszych badań nad strukturą mitu (Czeremski 2009). *Metonymic referentiality* otwiera szerokie pole możliwości badania subtelnych struktur obecnych w pieśni epickiej, która mimo „powierzchniowych” zmian na przestrzeni kolejnych pokoleń pieśniarzy pozostaje stabilna; „Submerged beneath the surface of the single tale or element lies a wealth of associations accessible only under the agreement of metonymic representation and interpretation” (Foley 1991: 11).

Istotne dla kwestii tradycyjnych obrazów w epice Homerowej są również późniejsze spostrzeżenia Foley’a: wprowadza on pojęcie $\sigma\eta\mu\alpha$ (*sêma, sign*); *sings* są nie tylko elementami, budującymi taką czy inną strukturę, ale angażują pozawerbalne zasoby wyobraźni tak pieśniarza, jak i słuchającej go publiczności. To właśnie te elementy generują znaczenie poprzez metonimiczne odniesienia (*hidden associations*) do całej tradycji – na zasadzie *pars pro toto* uruchamiają *traditional referentiality* (Foley 1999: 4–7). W tym kontekście można również rozpatrywać omówione pokrótce zagadnienie *Gestalt* Naglera, czego dokonał Christos Tsagalis; *Gestalt* odnosi się nie do takiego czy innego *tekstu*, ale w systemie tradycyjnej *metonymic referentiality* współdzielili właściwe danej tradycji *image-mapping* (Tsagalis 2008: Chapt. 9, 12).

Tym samym, niejako mimochodem, docieramy do ważnego spostrzeżenia – nie tylko formuły, tematy / sceny typowe i schematy fabuły są tradycyjne i na przestrzeni kolejnych pokoleń niepiśmiennych pieśniarzy stabilne, lecz także inne zjawiska, opierające się na metonimii, obecne poza lub *między* poszczególnymi komponentami trójstopniowej struktury, można uznać za stabilizujące pieśń epicką.

5. Tradycyjne obrazy jako elementy konstrukcji eposów Homera

Omawiane powyżej koncepcje Naglera i Sabynina, osadzone w szerokim kontekście *traditional referentiality* Foley’a otwierają możliwość identyfikacji innych, nieujętych przez Alberta Lorda elementów struktury pieśni. Te elementy nazywam *tradycyjnymi obrazami*.

Skrupulatne analizy struktury *Odysei*, dokonywane przez przywoływanych powyżej badaczy, od Alberta Lorda począwszy a na Johnie Foley’u kończąc, ogniskowały się wokół schematu *pieśni powrotu* (*return song*), który Karol Zieliński precyzuje następująco: uwięzienie → wyniszczenie → powrót → rozpoznanie → zemsta → małżeństwo lub odnowienie małżeństwa → powrót do więzienia (Zieliński

2014: 94-95). Wszystkie wymienione tematy to zdarzenia (*events*). Jeśli przyłożymy tenże schemat do zachowanej do naszych czasów „Odysei”, powstaje pytanie, czy stabilność tej pieśni opiera się tylko na stabilności poszczególnych tematów, czy stabilizujących elementów nie należałoby szukać pomiędzy poszczególnymi formułami a tematami, zbudowanymi z tych formuł. I tak, analiza spisanego tekstu „Odysei” pozwala na odnalezienie powtarzających się, stabilnych i zarazem wysoce podatnych na modalność obrazów domu / ojczyzny. Próżno w nich jednak szukać takiego *basic scaffolding* jak w scenach zbrojenia czy zebrania. Stabilizujące elementy i ich wzajemne powiązania zostaną ukazane na poniższych przykładach:⁴

Od. I 428-433:

τῷ δ' ἄρ' ἄμ' αἰθομένας δαΐδας φέρε κεδνὰ ἰδυῖα
 Εὐρύκλει', Ὡπος θυγάτηρ Πεισηνορίδαο,
 τήν ποτε Λαέρτης πρίατο κτεάτεσσιν ἑοῖσιν
 πρωθήβην ἔτ' εὐῶσαν, ἔικοσάβοια δ' ἔδωκεν,
 ἴσα δέ μιν κεδνῇ ἀλόχῳ τίεν ἐν μεγάροισιν,
 εὐνῇ δ' οὐ ποτ' ἔμικτο, χόλον δ' ἀλέεινε γυναικός:
 (Przed nim płonąca pochodnię niosła troskliwa
 Eurykleia, córka Opsa, syna Pejsenora,
 Ją wtedy kupił Laertes wraz z posiadłością,
 w wieku młodzieńczym, za dwadzieścia wolów.
 Ją to szanował na równi z miłą małżonką w *megaron*,
 Łoża z nią nie dzielił, by gniewu żony uniknąć.)

W przykładzie zaznaczyłem sekwencję: ἀλόχῳ (żona⁵) → ἐν μεγάροισιν (*megaron*) → εὐνῇ (łóże) → γυναικός (żona / kobieta). Spójrzmy teraz na urywek z ks. IV (wydarzenia w domu Odyseusza, 620–625):

ὥς οἱ μὲν τοιαῦτα πρὸς ἀλλήλους ἀγόρευον,
 δαιτυμόνες δ' ἐς δώματ' ἴσαν θεῖου βασιλῆος.
 οἱ δ' ἦγον μὲν μῆλα, φέρον δ' εὐήνορα οἶνον:
 σῖτον δέ σφ' ἄλοχοι καλλικρήδεμνοι ἔπεμπον.
 ὥς οἱ μὲν περὶ δεῖπνον ἐνὶ μεγάροισι πένοντο.
 (Tak mówili między sobą,
 Biesiadując przed domostwem króla równego bogom,
 Owce pędzili, nieśli wino co radość mężom przynosi:
 Chleb słały małżonki za pięknymi welonami skryte
 By ucztę w *megaron* szykować.)

Sekwencja: ἐς δώματ' (dom) → ἄλοχοι (żony) → ἐνὶ μεγάροισι (*megaron*).

W księdze XI (66–68) czytamy z kolei:

νῦν δέ σε τῶν ὀπιθεν γουνάζομαι, οὐ παρεόντων,
 πρὸς τ' ἀλόχου καὶ πατρός, ὃ σ' ἔτρεφε τυτθὸν ἔοντα,

4 Tekst grecki za: Homer. *The Odyssey with an English Translation by A.T. Murray* (1919). Cambridge (MA): Harvard University Press; London: William Heinemann. Przekłady na j. polski J.S.

5 Tłumaczenia wyekscerpowanych słów w przypadkach zależnych podaję w mianowniku.

Τηλεμάχου θ', ὄν μοῦνον ἐνὶ μεγάροισιν ἔλειπες:
 (Teraz zaklinam cię na tych, których tu nie ma,
 Na żonę, na ojca, młodzieńca, któregoś wychował,
 Telemacha, którego samegoś w *megaron* zostawił.)

Znów pojawia się *megaron* – główna sala w pałacu, ale też komnata kobieca, u Homera *megaron* możemy rozumieć jako synekdochę domu. Pełna sekwencja w omawianym passusie wygląda tak: ἀλόχου (żona) → πατρός (ojciec) → Τηλεμάχου (Telemach – syn Odyseusza) → ἐνὶ μεγάροισιν (*megaron*).

Podwójną sekwencję, na której zbudowany jest obraz domu, odnajdujemy w księdze XIII (333–338):

ἀσπασίως γάρ κ' ἄλλος ἀνὴρ ἀλαλήμενος ἔλθων
 ἴετ' ἐνὶ μεγάροις ἰδέειν παῖδάς τ' ἄλοχόν τε:
 σοὶ δ' οὐ πω φίλον ἐστὶ δαήμεναι οὐδὲ πυθέσθαι,
 πρὶν γ' ἔτι σῆς ἀλόχου πειρήσεται, ἣ τέ τοι αὐτως
 ἦσται ἐνὶ μεγάροισιν, οἴζυραὶ δέ οἱ αἰεὶ
 φθίνουσιν νύκτες τε καὶ ἡμέρατα δάκρυ χεούση.
 (Inny tułacz rad by widzieć

W *megaron* dzieci i żonę:

Tobie nie starczy pytać i dowiadywać się,
 Nim własnej żony sam nie wypróbujesz, która to
 siedzi w *megaron*, w smutku spędza
 wszystkie noce, dni zaś we łzach.)

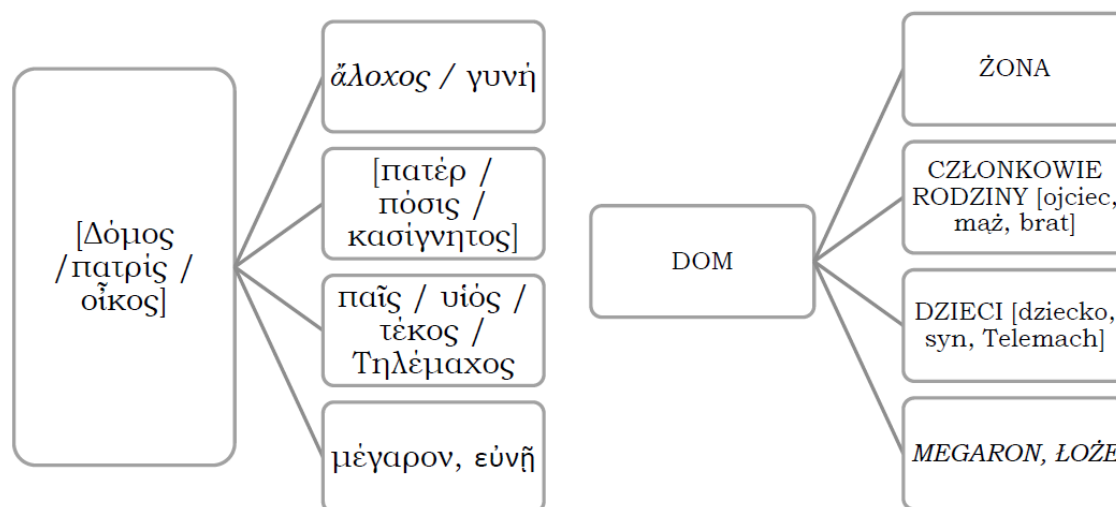
W wersach 333–335: 1) ἐνὶ μεγάροις (*megaron*) → παῖδάς (dzieci) → ἄλοχόν (żona), w wersach 336–338: 2) ἀλόχου (żona) → ἐνὶ μεγάροισιν (*megaron*).

W przywołanych powyżej passusach z „Odysei” można odnaleźć powtarzające się, stabilne *tradycyjne obrazy* domu / ojczyzny. Próżno doszukiwać się w nich *basic scaffolding* czy *sequence of events*. Strukturą organizującą *tradycyjny obraz* byłaby raczej *sequence of elements*, obecna w teorii Naglera. Nie sposób nie dostrzec również pewnych cech *cognitive scripts*, omawianych przez Minchin. Poszczególne elementy obrazu funkcjonują w ścisłym związku z rzeczywistymi funkcjami wydzielonych pomieszczeń (np. *eunē* – łożo) oraz z tradycyjnymi rolami społecznymi członków rodziny. *Tradycyjny obraz* jest takim w tym sensie, że opiera się na realnych powiązaniach poszczególnych elementów, funkcjonujących w codziennym życiu danej społeczności.

6. Podsumowanie

Pieśniarz dysponuje pełnym, tradycyjnym zestawem komponentów *tradycyjnego obrazu* „dom”, który przedstawiono na rycinie poniżej.

Do konstrukcji *tradycyjnego obrazu* w danej chwili wybiera pojedyncze elementy, zgodnie z uwarunkowaniami metrycznymi i potrzebami wykonawczymi w danym kontekście. Każdy z przywołanych w rycinie komponentów można rozumieć podobnie do wzmiankowanych przez Foley’a σήματα (*sēmata, signs*) – występujące w sekwencjach *signs*, np. *megaron, żona, syn* generują znaczenie



Ryc. 1.

poprzez metonimiczne odniesienia (*hidden associations*) do utrwalonego w całej tradycji obrazu, nie ma zatem potrzeby przywoływania przy każdej okazji wszystkich komponentów *tradycyjnego obrazu*. *Signs* funkcjonują więc w matrycy *metonymic referentiality*. *Tradycyjny obraz*, w omawianym przypadku – dom – w obrębie całej tradycji funkcjonował zapewne podobnie jak przedwerbalne *Gestalt* Naglera. Natomiast wzajemne relacje poszczególnych komponentów *tradycyjnego obrazu*, co zdaje się wysoce prawdopodobne, wpisują się w teorię dyskretno-rytmicznych konstrukcji Sabynina. Jeden komponent pociąga za sobą, na zasadzie asocjacji, kolejny. Jeżeli rzeczywiście kluczem do zrozumienia konstrukcji *tradycyjnych obrazów* jest metonimia, to pomimo wysokiej podatności na modalność (dany zestaw słów nigdy nie powtórzy się dwa razy) są one stabilne.

Teoria (na razie w stadium inicjalnym) *tradycyjnych obrazów*, zbudowanych z generujących znaczenie poprzez metonimiczne odniesienia do tradycji elementów (*signs*), jest niczym więcej, jak kolejną próbą przynajmniej szcążkowej odpowiedzi na pytania, zadane przez Milmana Parry'ego przed pierwszą wyprawą badawczą do ówczesnej Jugosławii, przywołane na początku artykułu: „1) w jakim stopniu poeta oralny układający nowy utwór zależny jest od całości tradycji poetyckiej pod względem frazeologii, schematu kompozycyjnego i treści?; 2) w jakim stopniu utwór, oryginalny lub tradycyjny, zachowuje stabilną formę w trakcie kolejnych recytacji przez tego samego pieśniarza?” Zwrócenie uwagi na szczególną rolę metonimii (ostatnio zob. Nagy 2016) być może pozwoli na rewizję dotychczasowych i udzielenie zupełnie nowych odpowiedzi na te pytania.

Bibliografia

- Arend, Walter (1933) *Die typischen Szenen bei Homer*. Berlin: Weidmann.
- Borozdin, Aleksandr ([1908] 2002) [Бороздин, Александр. „Об изучении русской народной словесности”. [W:] Евгений Аничков, Александр Бороздин, Дмитрий Овсянко-Куликовский (red.) Народная словесность. Москва: Издательство Крафт]. „Ob izuchenii russkoj narodnoy slovesnosti”. [W:]

- Yevgeniy Anichkov, Aleksandr Borozdin, Dmitriy Ovsyaniko-Kulikovskiy (red.) *Narodnaya slovesnost'*. Moskwa: Izdatel'stvo Kraft; 19–49.
- Byliny (1988) [„Былины”. [W:] Федор Селиванов (red.) Библиотека русского фольклора. Москва: Советская Россия. Т.1.]. “Byliny”. [W:] Fyodor Selivanov (red.) *Biblioteka russkogo fol'klora*. Moskwa: Sovetskaya Rossiya. Т. 1; 68–75.
- Clark, Matthew (2006) “Formulas, metre and type-scenes”. [W:] Robert Fowler (red) *Cambridge Companion to Homer*. Cambridge: Cambridge University Press; 117–138.
- Czeremski, Maciej (2009) *Struktura mitów. W stronę metonimii*. Kraków: Nomos.
- Düntzer, Heinrich (1864) „Über den Einfluss des Metrums auf den homerischen Ausdruck“. [W:] *Jahrbücher für classische Philologie*. Vol. 10; 673–694.
- Edwards, Mark W. (1986) “Homer and Oral Tradition: The Formula, Part I”. [W:] *Oral Tradition*. Vol. 1/2; 171–230.
- Edwards, Mark W. (1988) “Homer and Oral Tradition: The Formula, Part II”. [W:] *Oral Tradition*. Vol. 3/1–2; 11–60.
- Edwards, Mark W. (1992) “Homer and Oral Tradition: The Type-Scene”. [W:] *Oral Tradition*. Vol. 7/2; 284–330.
- Ellendt, Johann Ernst ([1861] 1864) „Über den Einfluss des Metrums auf den Gebrauch von Wortformen und Wortverbindungen“. [W:] *Drei homerische Abhandlungen*. Lipsk: B. G. Teubner; 6–34.
- Fenik, Bernard (1968) *Typical Battle Scenes In the Iliad. Studies in the Narrative Techniques of Homeric Battle Description*, Hermes Einzelschriften. Vol. 21. Wiesbaden: F. Steiner.
- Foley, John Miles (1988) *The Theory of Oral Composition: History and Methodology*. Bloomington-Indianapolis: Indiana University Press.
- Foley, John Miles (1991) *Immanent Art: From Structure to Meaning in Traditional Oral Epic*. Bloomington: Indiana University Press.
- Foley, John Miles (1999) *Homer's Traditional Art*. University Park: Pennsylvania State University Press.
- Foley, John Miles (2007) “Reading Homer through Oral Tradition”. [W:] *College Literature*. Vol. 34/2; 1–28.
- Homer *The Odyssey*. Z angielskim tłumaczeniem Augustusa Tabera Murray'a (1919). Cambridge (MA): Harvard University Press; Londyn: William Heinemann. Za: <http://www.perseus.tufts.edu/hopper/text?doc=Perseus:text:1999.01.0135> (data dostępu: 07.10.2020).
- Ivanova, Tat'yana (1981) [Иванова, Татьяна. “Сопоставление типических мест как прием исследования былин”. [W:] Русский фольклор. Поэтика русского фольклора. Vol. 21.]. “Sopostavlениye tipicheskikh mest kak priyem issledovaniya bylin”. [W:] *Russkiy fol'kl'or. Poetika russkogo fol'kl'ora*. Vol. 21; 127–155.
- Kitts, Margo (2011) “Ritual Scenes in the *Iliad*: Rote, Hallowed, or Encrypted as Ancient Art?”. [In:] *Oral Tradition*. Vol. 26/1; 221–246.
- Kleynner, Yuriy (2010) [Клейнер, Юрий. „Язык поэтической традиции в синхронии и диахронии”. [W:] Ярослав Василюков, Максим Кисилиер (red.) Поэтика традиции. Санкт-Петербург: Европейский Дом]. “Yazyk poeticheskoy traditsii v sinkhronii i diakhronii”. [W:] Yaroslav Vasil'kov, Maxim Kisiliyer (red.) *Poetika traditsii*. Sankt-Peterburg: Yevropeyskiy Dom; 18–44.
- Lord, Albert Bates ([1960] 2010) [*The Singer of Tales*. Cambridge, MA: Harvard University Press.] Przełożył na język polski Paweł Majewski. *Pieśniarz i jego opowieść*. Warszawa: Wydawnictwo Uniwersytetu Warszawskiego.
- Miller, Vsevolod ([1897] 2013) [Миллер, Всеволод. Очерки русской народной словесности. Былевой эпос. Москва: Гаудеамус]. *Ocherki russkoy narodnoy slovesnosti: Bylevoy epос*. Moskwa: Gaudeamus.
- Minchin, Elizabeth (2001) *Homer and Resources of Memory. Some Applications of Cognitive Theory to the „Iliad” and the „Odyssey”*. Oxford: Oxford University Press.

- Nagler, Michael (1967) "Towards a Generative View of the Oral Formula". [In:] *Transactions and Proceedings of the American Philological Association*. Vol. 98; 269–311.
- Nagler, Michael (1974) *Spontaneity and Tradition: A Study in the Oral Art of Homer*. Berkeley, Los Angeles: University of California Press.
- Nagy, Gregory (1996) *Homeric Questions*. Austin: University of Texas Press.
- Nagy, Gregory (2016) *Masterpieces of Metonymy: From Ancient Greek Times to Now*. Waszyngton, DC: Center for Hellenic Studies.
- Parry, Milman (1928) *L'épithète traditionnelle dans Homère: Essai sur un problème de style homérique*, Paris: Societe Editrice Les Belles Lettres.
- Parry, Milman, ([1930] 1971) "Studies in the Epic Technique of Oral Verse-Making. I. Homer and Homeric Style". [W:] Adam Parry (red.) *The Making of Homeric Verse: The Collected Papers of Milman Parry*. Oxford: Clarendon Press; 266–324.
- Putilov, Boris (1975) [Путилов, Борис. „Мотив как сюжетобразующий элемент”. [W:] Елеазар Мелетинский, Сергей Неклюдов (red.) Типологические исследования по фольклору. Сборник статей памяти В. Я. Проппа. Москва: Издательство „Наука”]. „Motiv kak syuzhetoobrazuyushchiy element”. [W:] Yeleazar Meletinskiy, Sergey Neklyudov (red.) *Tipologicheskkiye issledovaniya po fol'kloru. Sbornik statey v pamyat' V.Ya. Proppa*, Moskwa: Wydawnictwo „Nauka”; 141–155.
- Putilov, Boris (1997) [Путилов, Борис. Эпическое сказительство. Типология и этническая специфика. Москва: Восточная литература]. *Epicheskoye skazitel'stvo. Tipologiya i etnicheskaya spetsifika*. Moskwa: Vostochnaya literatura.
- Russo, Joseph (1968) "Homer Against Tradition". *Arion*. Vol. 7; 275–295.
- Sabynin, Aleksandr (1995) [Сабынин, Александр. „Дискретно-ритмические конструкции как характерный признак устойчивости былинного текста: (на материале «Онежских былин» А. Ф. Гильфердинга)”. [W:] Русский фольклор. Эпические традиции. Vol. 28]. „Diskretno-ritmicheskiye konstruktssii kak kharakternyy priznak ustoychivosti bylinnogo teksta (Na materiale Onezhskikh bylin» A. F. Gil'ferdinga)”. *Russkiy fol'klor. Epicheskkiye traditsii*. Vol. 28; 217–224.
- Soliński, Jędrzej (2019) „Zakres wariacji w konstrukcji pieśni w ruskiej tradycji epickiej (byliny). Zarys problemu”. [W:] Bartłomiej Błaszkiwicz, Joanna Godlewicz-Adamiec (red.) *Epos. Od Homera do Martina*. Gdańsk: Wydawnictwo Naukowe Katedra; 153 62.
- Tsagalıs, Christos (2008) *The Oral Palimpsest: Exploring Intertextuality in the Homeric Epics*. Waszyngton: Center for Hellenic Studies. Publikacja elektroniczna: http://nrs.harvard.edu/urn-3:hul.ebook:CHS_TsagalısC.The_Oral_Palimpsest.2008 (data dostępu: 07.09.2020 14:23).
- Witte, Kurt (1912) „Zur homerischen Sprache VII: Zur Flexion homerischer Formeln”. *Glotta*. Vol. 3; 110–17. Zhirmunskiy, Viktor (1979) [Жирмунский, Виктор. Сравнительное литературоведение. Восток и Запад. Ленинград: Издательство „Наука”]. *Sravnitel'noye literaturovedeniye. Vostok i zapad*. Leningrad: Wydawnictwo „Nauka”.
- Zieliński, Karol (2014) *Iliada i jej tradycja oralna. Studium z zakresu greckiej tradycji oralnej*. Wrocław: Wydawnictwo Uniwersytetu Wrocławskiego.

