

Homer i sztuka aluzji*

* Artykuł jest fragmentem książki Bruno Curriego *Homer's Allusive Art*, Oxford University Press, Oxford 2016, s 1-9, 12-18.

Bruno Currie

ORCID: 0000-0003-2509-0965

1.1 Problem w praktyce

*Μῆνιν ἄειδε θεὰ Πηληϊάδεω Ἀχιλῆος
 οὐλομένην, ἣ μυρὶ Ἴχαιοῖς ἄλγε' ἔθηκε,
 πολλὰς δ' ἰφθίμους ψυχὰς Ἄϊδι προΐαψεν
 ἡρώων, αὐτοὺς δὲ ἑλώρια τεῦχε κύνεσσιν
 οἰωνοῖσιν τε δαῖτα,¹ Διὸς δ' ἐτελείετο βουλή,
 ἐξ οὗ δὴ τὰ πρῶτα διαστήτην ἐρίσαντε
 Ἄτρεΐδης τε ἄναξ ἀνδρῶν καὶ δῖος Ἀχιλλεύς.*

Śpiewaj o gniewie, bogini, Achillesa – syna Peleusa,
 przeklętym gniewie, co przysporzył Achajom niezliczonych cierpień
 i cisnął do Hadesu wiele mocarnych dusz
 herosów a z ciał ich uczynił łup dla psów
 i ucztę dla ptaków, realizując plan Zeusa –
 od momentu, gdy ci dwaj po raz pierwszy pokłócili się i podzielili
 syn Atreusa, władca ludzi, oraz boski Achilles

(*Iliada* 1. 1-7)

¹ Tej lekcji Zenodota broni np. Latacz 2000: 19–20; *πάσι*, lekcji rękopisów oraz Arystarcha broni np. M.L. West 2001a: 173.

Już na wstępie *Iliada* sugeruje więcej, niż to wynika z narracji: „Śpiewaj..., bogini,... od momentu, gdy...”². Punkt wyjścia zostaje wskazany spośród obszernego, potencjalnego repertuaru pieśni znanego Muzie, poecie i przypuszczalnie (niektórym członkom) publiczności. *Iliada* obiera za swój określony temat nie wojnę trojańską, lecz gniew Achillesa w dziesiątym roku wojny, za co zyskała aplauz Arystotelesa i Horacego³. Mimo to dalsza narracja przybliży wydarzenia z okresu całej wojny: pierwszy przegląd wojsk, ucieczkę Heleny, pierwsze starcie armii, śmierć Achillesa, złupienie Troi itd.⁴. Z tej perspektywy gniew Achillesa, wywołany uprowadzeniem Bryzeidy przez Agamemnona i będący z kolei powodem śmierci wielu herosów, wskazuje na całą wojnę trojańską, wywołaną uprowadzeniem Heleny przez Parysa i będącą z kolei powodem zagłady herosów⁵. Istnieją więc podstawy do tego, by sądzić, że *proemium Iliady* konotuje historię tej wojny. Ale czy tylko historię? A może tak naprawdę czyni aluzję do poprzednich opowieści o tym wydarzeniu skomponowanych w heksametrze? Taka możliwość staje się realniejsza, gdy tylko przyjrzymy się podobnym sformułowaniom w innych wczesnogreckich eposach o wojnie trojańskiej. *Opowieści cypryjskie* to relacja o tym, jak Zeus wywołał wojnę, chcąc odciążyć Ziemię, i o tym, jak „herosi zaczęli się zabijać, realizując plan Zeusa” (fr. 1.6–7 Bernabé *οἱ δ' ἐνὶ Τροίῃ / ἥρωες κτείνοντο, Διὸς δ' ἐτελείετο βουλή*). Hezjodejski *Katalog kobiet* w kontekście wojny trojańskiej opowiada o Zeusie zamierzającym sprawić, by „spiż cisnął do Hadesu liczne głowy herosów poległych w bitwie” (fr. 204.118–19 M-W *πολλὰς Αἴδη κεφαλὰς ἀπὸ χαλκὸν ἰάψ[ει]ν / ἀνδρῶν ἠρώων ἐν δηϊοτήτι πεσόντων*). Sama *Iliada* dziesięć ksiąg dalej mówi o Zeusie zamierzającym „cisnąć do Hadesu liczne mocarne głowy” (*Il.* 11.55 *πολλὰς ἰφθίμους κεφαλὰς Αἴδι προΐαψειν*), a starożytny wariant poświadczony przez Apolloniosa z Rodos dla *Il.* 1.3 „i cisnął do Hadesu liczne, mocarne głowy herosów” zawiera *κεφαλὰς* w miejsce *ψυχὰς*, zbliżając te trzy passusy jeszcze bardziej do siebie⁶. Wolno by przypuszczać, że takie sformułowania były stosowane już w poezji heksametrycznej przed *Iliadą* w kontekście Zeusowego planu unicestwienia „herosów”⁷. Rozmieszczając takie sformułowania w kontekście gniewu Achillesa na Agamemnona za porwanie Bryzeidy w dziesiątym roku wojny, poeta sygnalizowałby konkretniej, jak jego zawężony temat jest wzorowany na całej wojnie trojańskiej. Kłopotliwy, a jednak klarowny „plan Zeusa”, będący sposobem na kontrolę populacji (*Cypria* fr. 1 Bernabé; por. plan Enlila w babilońskim poemacie *Epos o Atra-hasisie*), w *Iliadzie* zostałby przekształcony w coś nawet bardziej niepokojącego i enigmatycznego⁸.

Wobec tego poglądu niehomeryckie passusy przytoczone powyżej (*Cypria* fr. 1 Bernabé, ‘Hes.’ *Cat.* fr. 204.118–19 M-W) oferują refleksy wcześniejszej poezji, do której zapewne nawiązuje *proemium Iliady*. Zadaniem tej książki będzie uzasadnienie teoretyczne oraz ilustracja

² Łącząc 6 *ἐξ οὗ* z 1 *ἄειδε* (np. Kirk 1985: 53; inaczej np. Latacz 2000: 21); por. => *Od.* 1.10 *τῶν ἀμύθην γε...εἶπε, 1.339 τῶν ἐν γε...ἄειδε, 8.500 ἔνθεν ἐλών*. [Znak => odsyła do indeksu źródeł – P.S.]

³ Aristot. *Poet.* 1459a30–b7; por. 1451a22–35; Hor. *AP* 136–52.

⁴ Kullmann 1960: 365–7; J. Griffin 1980a: 1; Dowden 1996: 55–6; Schein 1997: 352–5; R.B. Rutherford 2013: 44, 105–6, 118; Rengakos 2015a: 155–6.

⁵ Na paralelizm pomiędzy uprowadzeniami Heleny oraz Bryzeidy jednoznacznie wskazuje Achilles, *Il.* 9.339–41. Wojna trojańska jako sposób na zagładę herosów: Hes. *WD* 264–5, ‘Hes.’ *Cat.* fr. 204.98–100 M-W, *Cypria* fr. 1; por. Eur. *Hel.* 23–41.

⁶ Lekcja *Il.* 1.3 *κεφαλὰς* tworzyłaby niezręczne połączenie z 4 *αὐτοὺς δέ* (M.L. West 2001a: 173).

⁷ Redfield 1979: 101 = 2001: 465; Scodel 1982: 46–7; M.L. West 2011a: 82.

⁸ R.L. Fowler 2004: 230. *Opowieści cypryjskie* i *Epos o Atra-hasisie*: Burkert 1992: 100–4; M.L. West 1997: 481–2.

praktyczna dokładnie tego rodzaju możliwości. Pociąga ono za sobą rozmaite założenia: że grecka poezja heksametryczna występowała w obfitości przed *Iliadą*; że twórca *Iliady* oraz (część) jego audytorium znali tę poezję (lub jej część); że nam również może niekiedy mignąć przed oczami jej obraz – jakkolwiek niewyraźny; że Homer do niej nawiązuje i że czyni tak, by w typowy dla siebie sposób podkreślić różnice cechujące jego własne podejście. To bardzo sugestywne, że już pierwsze wersy *Iliady* stwarzają taką możliwość; z przyjęcia tej możliwości wynikałaby konieczność liczenia się z nią również w pozostałej części poematu. Niniejsza książka dostarczy argumentów za tym, że tego rodzaju nawiązywanie do wcześniejszej poezji jest ważną cechą nie tylko samej *Iliady*, ale również innych przykładów wczesnej poezji heksametrycznej, *Odysei* i *Hymnów „homeryckich”*. Obecność aluzji do wcześniejszej poezji w *proemium Iliady* wydaje się interesująca jeszcze z innego powodu: dobrze wiadomo, że *proemium Eneidy* nawiązuje do *proemia Odysei* i *Iliady*, że *proemium Paradise Lost* nawiązuje do *proemia* eposów Wergiliusza oraz Homera i tak dalej; rzeczą frapującą byłoby również odnalezienie aluzji do wcześniejszej poezji w *proemium Iliady* i, tak samo, ustalenie, czy aluzja homerycka w jakimś stopniu przypomina wergiliańską.

W tym miejscu trochę się jednak zagalopowaliśmy. Istnieją, co oczywiste, poważne problemy z taką interpretacją pierwszych wersów *Iliady*. Nie jest jasne, czy powinniśmy uważać, że *Iliada* nawiązuje do określonego, wcześniejszego poematu, czy raczej do niewiadomej liczby dosyć niezróżnicowanych, wcześniejszych poematów, w których posłużono się tymi i podobnymi sformułowaniami w powiązaniu z wojną trojańską. Nasuwają się też bardziej radykalne wątpliwości: czy taka wcześniejsza poezja istniała? A jeśli tak, to czy grecka publiczność mogła o niej wiedzieć? Powyżej wysunięto przypuszczenie, że inne wczesnogreckie eposy (*Opowieści cypryjskie*, *Katalog kobiet*) zachowują starszy, bardziej tradycyjny kontekst, do którego *Iliada* nawiązuje; równie dobrze mogłoby być na odwrót⁹. A może błędem jest postulowanie istnienia jakiegokolwiek pierwszego przykładu, od którego zależą inne? Podkreśla się, że standardem we wczesnej poezji heksametrycznej było wskazanie na to, iż akcja poematu dzieje się z „woli Zeusa”¹⁰. Można więc twierdzić, że to sformułowanie i stojąca za nim idea nie są stowarzyszone z jakimś konkretnym poematem lub jakimś konkretnym kontekstem¹¹. Wolno by przypuszczać, że istniała pula tradycyjnych fraz oraz idei, do których poeci powracali i mogli odsyłać swoją publiczność (to zjawisko „tradycyjnej referencjalności”, do którego niebawem wrócimy), nie powracali natomiast ani nie odsyłali swojej publiczności do wcześniejszych poematów lub wcześniejszej poezji. Tak oto przedstawiony przykład wikła nas w wielki spór – najważniejszy dla tej książki. Musimy teraz odstąpić od tego określonego przykładu po to, by uczynić zrozumiałym spór oraz książkę.

⁹ Tak M.L. West 2013: 57, 68 na temat *Il.* 1.5 oraz *Cypria* fr. 1.7 Bernabé.

¹⁰*Il.* 1.5b = *Cypria* fr. 1.7b Bernabé = *Od.* 11.297b Διὸς δ' ἐτελείετο βουλή; cf. *Od.* 8.82, *HDem* 9, itd. R.L. Fowler 2004: 230 przyp. 40 „powtarzanie się tego wyrażenia skłania do podejrzeń, że jest to tradycyjny odpowiednik sformułowania «fabuła tego eposu»”; por. N.J. Richardson 1974: 145; Murnaghan 1997: 25 przyp. 3; Allan 2008: 213–14; Petropoulos 2012: 297–8.

¹¹Allan 2008: 210, 212 „frazą *Dios boulê* ewokuje ogół historii odznaczających się dominacją Zeusa bez odwoływania się do określonych tekstów”. Jednakże „plan” lub „zamysł” (*sic* – nie „wola”) Zeusa, by zgładzić herosów jest wyraźnym, treściwym i rozwiniętym motywem *Opowieści cypryjskich* (fr. 1 Bernabé, Summary Bernabé p. 38, l. 4; por. Eur. *Hel.* 36–7, fr. 1082 *TGrF*) oraz *Iliady* (8.470–7, 15.61–77, 19.270–4; por. 3.164–5, 6.356–8, 11.79). Podobne są zamysły Enlila w babilońskim *Eposie o Atra-hasisie* (OBV I.352–60, III.iii. 36–9; = Foster 2005: 239, 250). Te trzy teksty (*Epos o Atra-hasisie*, *Iliada*, *Opowieści cypryjskie*) są tematycznie ze sobą powiązane planem Zeusa/Enlila, by zgładzić ludzi w sposób całkiem odmienny od niejasnego, ogólnego sensu, w jakim dowolna akcja epicka dzieje się *eo ipso* z „woli” Zeusa.

1.2 Sztuka aluzyjna, sztuka tradycyjna

Tytuł książki łączy w sobie tytuły dwóch bardzo różnych i wpływowych dzieł: „Arte allusiva” G. Pasqualiego oraz *Homer’s Traditional Art* J.M. Foleya. Krótki artykuł Pasqualiego, opublikowany w 1942, był poświęcony głównie poezji łacińskiej. Pasquali obstawał jednak przy tym, że aluzja sięga w przeszłość poza okres hellenistyczny, że Homer również „nawiązuje” i że aluzja nie jest tylko salonową grą, modną wśród koterii literackich¹². W książce z 1999 roku, uzupełnionej o rozliczne wcześniejsze i późniejsze opracowania, Foley potraktował Homera podobnie jak poezję południowosłowiańską oraz staroangielską, dowodząc, że Homer wykorzystywał technikę „tradycyjnej referencjalności” – typową dla poezji oralnej – oraz przestrzegając przed założeniem, iżby Homer czynił aluzje na wzór poetów posługujących się pismem¹³. Te dwie metody wciąż stanowią natchnienie dla współczesnych badań homeeryckich, nawet jeśli ta pierwsza, którą powiązałem z Pasqualim, jest często traktowana ze sceptycyzmem. W *Aluzyjnej sztuce Homera* utrzymuję, że Homer nie tylko korzysta ze sztuki tradycyjnej w sensie nadanym jej przez Foleya, ale również ze sztuki aluzji w sensie nadanym jej przez Pasqualiego, co można objaśnić przez porównanie z poetami, którzy w sposób niedwuznaczny posługują się pismem.

Stanowisko Foleya wymaga, abyśmy rozważyli dwa twierdzenia. Pierwsze – ogólne, że poezja oralna nie posługuje się aluzją tak, jak poezja w tradycji piśmiennej, lecz stosuje tradycyjną referencjalność; drugie – szczegółowe, że zwłaszcza eposy Homera wykorzystują tradycyjną referencjalność albo wyłącznie, albo w sposób dla nich znamieny¹⁴.

Pierwsze twierdzenie o tym, że tradycyjna referencjalność jest jedynie metodą odwoływania się w epickiej tradycji oralnej, okazuje się mieć podwójną podstawę w postaci zdrowego rozsądku oraz badań nad tradycjami oralnymi. Z jednej strony zdrowy rozsądek zdaje się podpowiadać, że długie poematy, skomponowane oralnie, tak też wykonywane i przekazywane są ze swej natury nazbyt ulotne, by stanowić obiekt szczegółowych aluzji¹⁵. Nie można jednak zakładać *a priori*, że w danej tradycji oralnej nie ma ani na tyle ustalonych tekstów, by mogły stanowić podstawę aluzji, ani potrzeby, by aluzja z konieczności wymagała tekstu ustalonego w stopniu bardzo wysokim. Z drugiej strony empirycznie przebadane tradycje oralne to dla badaczy Homera zwykle południowosłowiańska poezja oralna, o której A.B. Lord twierdził, że „w tradycji jugosłowiańskiej historie są od siebie oddzielone i, o ile mi wiadomo, śpiewacy nigdy nie odnoszą się w jednej pieśni do zdarzeń znanych z innej”¹⁶. Ostatnio J.M. Foley i J. Arft powtórzyli, że „południowosłowiańskie wykonania pieśni zebrane przez Parry’ego, Lorda i Vujnovicia nie przemawiają bezpośrednio do siebie nawzajem

¹²Pasquali 1951 (1942): 20.

¹³J.M. Foley 1999: 27 „terminy «aluzja» oraz «zawołowane odniesienie», ku którym zwracamy się jako przeskoleni tekstowo uczeni, poświadczają nasz brak zaznajomienia ze sposobem oznaczania za pośrednictwem tradycyjnych znaków”. Por. J.M. Foley 1991: 57. Na temat ukucia terminu „tradycyjna referencjalność” por. *idib.* s. xiv. Pojęcie wywodzi się od A.B. Lorda (Lord 1960: 148).

¹⁴W interpretacji Deneka (Danek 2002b: 5) Foley uznaje tradycyjną referencjalność za „cechę charakterystyczną każdego typu oralno-tradycyjnej epiki”.

¹⁵Jak to podsumowuje Danek 2002b: 3, „Mówiąc po prostu: nie ma tekstu, nie ma intertekstualności”; por. Danek 1998a: 13.

¹⁶Lord 1960: 159.

i najpewniej nie były spokrewnione intertekstualnie¹⁷. Te zapewnienia spotkały się jednak z poważnym sprzeciwem. G. Danek opowiedział się za potrzebą rozróżnienia pod tym względem między bośniackim (muzułmańskim) oraz serbskim (chrześcijańskim) nurtem tradycji. Z jednej strony „bośniacka epika wydaje się potwierdzać pogląd, że jedynym rodzajem relacji intertekstualnych, jaki można znaleźć w oralno-tradycyjnej epice, jest „tradycyjna referencjalność” Foleya i „nigdy nie trzeba znać konkretnej pieśni lub konkretnej historii po to, by zrozumieć inną historię”¹⁸. Z drugiej strony, jak twierdzi Danek, w epice serbskiej „występują imponujące przykłady, w których zakłada się, że publiczność jest zaznajomiona z mitem, którego nie ma w tekście”¹⁹. Danek wnioskował: „tak więc serbska epika stosuje precyzyjne odniesienia do poszczególnych historii lub części historii. Wierzę, że nawet w przypadku tradycji epickiej – opierającej się na oralności i skierowanej do na ogół niepiśmiennej publiczności – dowiedziono, iż intertekstualne odniesienia są możliwe, wychodząc poza ogólny model”²⁰. Ponadto Z. Čolaković wykrył szczegółowe aluzje i odnośniki w epice bośniackiej: epos Avdo Međedovicia pt. *Ślub Vlahinjica Alija* nawiązuje do jego *Wodza Gavrana* oraz *Serdara Mujo*. Na podobną sytuację wskazuje się w pieśniach Murata Kurtagicia²¹. Čolaković zaobserwował, że „wiele [tj. bośniackich, heroicznych] pieśni jest całkowicie niezrozumiałych, jeśli nie zna się wielu innych pieśni z danego regionu”²². Tutaj częścią problemu jest oczywiście to, że wykrycie aluzji nawet w tradycjach całkowicie opartych na piśmie nie jest kwestią naukową; jeden interpretator może całkiem zasadnie dostrzegać aluzję tam, gdzie inny – równie zasadnie – jej nie dostrzega²³. Co więcej, trudno być ekspertem w jednej tradycji epickiej, a cóż dopiero w kilku. Wielu badaczy Homera wstrzymałoby się z wydawaniem ekspertyz dotyczących południowoślowiańskiej epiki heroicznej (nie bardziej jedno-myślnych niż te, które dotyczą samej wczesnogreckiej tradycji epickiej), aby interpretować poezję Homera w ich świetle. Ale czy nie stawiamy w ten sposób wszystkiego na głowie? Zapewne nie potrzebujemy opracowań na temat południowoślowiańskiej lub oralnej epiki w ogóle, by mówiły nam, co potrafi (lub czego nie potrafi) epika wczesnogrecka. To raczej właśnie jej, o ile uznać, że jest oralna oraz stosuje precyzyjne aluzje, powinno się przyznać zdolność pokazania nam tego, co epika oralna potrafi przynajmniej w jednym, być może, ograniczającym przypadku²⁴.

¹⁷J.M. Foley i Arft 2015: 86.

¹⁸Danek 2002b: 12; por. Danek 1998a: 18–19, powracając do dyskusji z *idib.* 7–11.

¹⁹Danek 2002b: 12. Przykładem, który omawia Danek 2002b: 12–15 (por. Danek 1998b: 89–90), jest utwór autorstwa Filipa Višnjicia pt. *Początek buntu przeciwko Dahija* (Karadžić 1841–62: iv nr 24 wiersze 96–106 = Holton i Mihailovich 1997: 280–1). Moglibyśmy dodać epos *Marko Kraljević i Mina z Kostur* nawiązujący do *Ślubu króla Vukašina* (Karadžić 1841–62: ii nr 62 wiersze 61–79 i nr 25 wiersze 134–52: Holton i Mihailovich 1997: 182, 185 przyp. 42); również *Bitwę o Mišar* nawiązującą do *Cara Lazara i Carycy Milicy* oraz do *Śmierci matki Jugoviciów* (Karadžić 1841–62: iv nr 30 wiersze 1–189, ii nr 45 wiersze 119–204, oraz ii nr 48 wiersze 57–84: Holton i Mihailovich 1997: 299, 300 przyp. 54). Danek 1998a: 19–21; 2002b: 18–19 przypisuje tę różnicę pomiędzy serbską i bośniacką tradycją perspektywie historycznej, która jest obecna w tradycji serbskiej, nieobecna zaś w bośniackiej.

²⁰Danek 2002b: 15. Por. Danek 2002c: 22 przyp. 20.

²¹Čolaković 2006: 169.

²²Čolaković i Rojc-Čolaković 2004 *apud* Danek 2005c: 280 (w przekładzie). Por. Danek 2005a: 19, przyp. 43; 2010b: 125. Elmer 2010 nie zgadza się z zastosowanym przez Čolakovicia określeniem „posttradycyjny” poeta w stosunku do Međedovicia.

²³Edmunds 2001: s. xvii, cytując E. Minera: testem na obecność aluzji jest możliwość przeoczenia tego zjawiska przez co niektórych czytelników.

²⁴W tym duchu Finnegan 1977: 152 podkreśla, że należy przeprowadzić badania empiryczne nad poszczególnymi tradycjami zamiast teoretyzować o tym, jak tradycja oralna zachowuje się w ogólności.

Prawdziwość drugiego twierdzenia, mówiącego, że eposy homeryckie stosują tradycyjną referencjalność (albo wyłącznie, albo znamienne dla nich), wynika po prostu z prawdziwości pierwszego – przy założeniu, że poezja homerycka to „poezja oralna”. Sens, w jakim poezja homerycka jest „poezią oralną”, wymaga jednak objaśnienia. Wielu uczonych uznałoby, że pismo odegrało jakąś rolę w komponowaniu *Iliady*²⁵. Foley ze swej strony zawsze obstawał przy twierdzeniu, że *Iliady* i *Odysei* nie należy postrzegać jako utworów „oralnych”, lecz jako „teksty o proveniencji oralnej”²⁶. Przez to bardziej przypominałyby *Beowulfa*, *Pieśń o Nibelungach* i *Pieśń o Rolandzie* niż południowoślōwiańską epikę oralną²⁷. Stąd też Foley był bardziej skory niż inni uczeni, a w szczególności A.B. Lord, do zaaprobowania „tekstów przejściowych”, uznając przystawalność oralności i piśmienności²⁸. Uznaje się tu, że czysto oralna grecka poezja epicka nie jest poświadczona w zachowanych tekstach, choć istnienie czysto oralnej, greckiej poezji epickiej na wczesnym, niepoświadczonym etapie nie ulega wątpliwości²⁹. Ciekawe, że uczoney, który chciał zachować określenie „tradycyjny styl oralny” dla tekstów pochodzenia ustnego wykluczył z nich styl aluzyjny³⁰. To właśnie pojęcie poezji o „proveniencji oralnej” zostawiło otwarte drzwi dla rozpoznania dwóch technik: wyraźnie oralnej (lub „tradycyjnej”) oraz wyraźnie piśmiennej – z założeniem, że są to różne techniki. Foley w istocie opowiadał się za następującą inkluzywnością podejścia badawczego: „Nawet gdy w tekstach przekazywanych ustnie oraz tradycyjnych dysponujemy mieszanymi sygnałami odkodowywania struktur tekstowych, błędem będzie wyrównywanie tego hybrydowego charakteru aż do uzyskania gładkiej powierzchni denotacyjnego, posttradycyjnego, czysto tekstowego znaczenia”³¹. Takim samym błędem winno być wyrównywanie tego hybrydowego charakteru aż do uzyskania gładkiej powierzchni czysto oralnego, tradycyjno-referencyjnego znaczenia³².

²⁵Np. Lohmann 1970: 211–12; 1988: 76–7; Lloyd-Jones 1990 (1981); Garvie 1994: 16 wraz z przyp. 51; Reichel 1998; R.L. Fowler 2004: 230–1; Rösler 2011: 208; M.L. West 2011a: 10–11; R.B. Rutherford 2013: 32 wraz z przyp. 104; Kullmann 2015: 108.

²⁶J.M. Foley 1990: 5, 14; 1991: s. xv, 22; 1995: 63; 1997a: 163; patrz zwł. J.M. Foley 2011a. Inne terminy opisujące mieszaną naturę poematów homeryckich: Ćolaković 2006: *passim* „posttradycyjne”; Sale 1996a: 24 „oralistyczna” (przeciwstawiony terminowi „oralny”) epika; Honko 2000: 7 „zorientowane na tradycję”; R.L. Fowler 2004: 222 „tekst przejściowy”.

²⁷Jednakże nie powinniśmy sądzić, że nawet południowoślōwiańskie pieśni były tworzone w czysto oralnym środowisku: Finnegan 1974: 57; Katičić 1998: 17, 22–3; Ćolaković 2006: 178–9. Dla kontrastu por. J. M. Foley 1990: 3; Amodio 2005: 204.

²⁸J.M. Foley 1999: 45; 1995: 63; 1997b: 59–60; Bakker 1997: 22, 23. Por. Danek 2002a: 18 na temat bośniackiego śpiewaka Ćamila Kulenovicia, który spisał swoje poematy skomponowane w stylu oralno-tradycyjnym, zadając kłopoty tezie M. Parry’ego i A.B. Lorda mówiącej, że tradycyjny śpiewak traci swój tradycyjny styl, gdy nauczy się pisać; por. A. Parry 1966: 183, 213–16 = 1989: 109, 136–40. Inaczej Lord 1960: 147: „[Homer] to nie rozczepiona osobowość z jedną połową swojego rozumowania oraz techniki zanurzoną w tradycji, z drugą zaś na parniasie metod opartych na piśmie (czy ten fragment jest w porządku?)”; por. *idib.* 128–32, 149; Lord 1953: 131; Jensen 1980: 89–92; Nagy 1990b (1982): 40. Lord zmodyfikował później swoje stanowisko (Lord 1995: 212–37), choć nie wobec Homera (*idib.* 236); Janko 1998a: 3; Dukat 1998: 325.

²⁹Nazywanie zachowanej, wczesnogreckiej poezji heksametrycznej „przedtekstowym etapem wczesnogreckiej poezji” (Allan 2005: 14; 2008: 206) jest problematyczne. Por. M.L. West 1981: 58 = 2011b: 151 na temat użycia frazy „zachowana grecka epika oralna”.

³⁰To wykluczenie jest szczególnie wyraźne w J.M. Foley i Arft 2015: 78–9, 83–4, 95.

³¹J.M. Foley 1991: 57–8. Por. *idib.* 5–6: „Możemy oczekiwać, że wyłoni się coś, co jest [...] oralną, tradycyjną poetyką, dzielącą pewne cechy z poetyką literacką i różniącą się od niej pod względem innych cech”; 15: „[termin «o proveniencji oralnej»] pozwala nam przebadać tradycyjne własności dzieła wraz z jego posttradycyjnymi cechami charakterystycznymi”. Por. J.M. Foley 1997: 163; 2011c: 608–9.

³²Por. Mueller 2011: 741–2: „prawdopodobnie wiele niezależnych powtórzeń jest rezultatem hybrydowej technologii, w której konwencje kompozycji oralnej dopasowują się do nowej, czasem niewygodnej stylistyki wraz z okazjami i zaletami oferowanymi przez nową technologię zapisywania tekstu”.

Troska Foley dotyczyła, oczywiście, tradycyjno-referencyjnego modelu, którego działanie próbował on objaśnić, opierając się, między innymi, na eposach Homera. Interesowała go zdolność tekstów pochodzenia ustnego do nieprzerwanego funkcjonowania na zasadzie poematów oralnych z zachowaniem ich tradycyjnej poetyki³³. Jednakże ta troska odpowiada niekiedy za odstępstwo od stanowiska, które Foley sam deklarował (poematy homeryckie jako teksty ustne i przyjęcie stanowiska Lorda (poematy homeryckie jako poematy oralne). Jedną z oznak tego odstępstwa jest argument Foley, oddziedziczony po Lordzie, że poematy homeryckie były tworzone poprzez dyktowanie pod wpływem zewnętrznego bodźca, czego jedynym widocznym uzasadnieniem jest ocalenie koncepcji o czysto ustnym charakterze tych poematów³⁴. Nie ma powodu, dla którego tekst o proveniencji oralnej nie zostałby napisany przez samego poetę lub, o ile podyktowany, to podyktowany z inicjatywy „wtajemniczonych” w tradycję³⁵. Kolejną oznaką tego samego odstępstwa jest wykluczenie szczegółowej aluzji z eposów homeryckich. Możliwość istnienia szczegółowej aluzji nie powinna wzbudzać konsternacji w kontekście poezji o proveniencji oralnej z jej „hybrydowym charakterem”. Ci, którzy uznają eposy homeryckie za poematy przekazywane ustnie, mogą postrzegać w nich zastosowanie tradycyjnej referencjalności w sposób znamieny, trudno jednak dostrzec powody dla twierdzenia, że zastosowanie to jest właściwe wyłącznie dla Homera. Pozostaje pokazać, czy faktycznie stosują one tradycyjną referencjalność w sposób bardziej znamieny niż szczegółową aluzję. Jest to też kolejne otwarte pytanie o to, czy nawet „czysto” oralne poematy z samej swej natury są niezdolne do szczegółowej aluzji³⁶.

Oczywiście nie musimy wybierać pomiędzy tradycyjną referencjalnością oraz aluzją; możemy przyjąć je obie³⁷. Obrona „aluzyjnej sztuki Homera” nie polega na zakwestionowaniu tradycyjnej referencjalności. Wartość wkładu tej ostatniej – zwłaszcza w objaśniania pozornie nietradycyjnych zastosowań tradycyjnego języka oraz odkrywanie konwencjonalnie nadanych konotacji – nie podlega tu dyskusji³⁸. Jednym ze znaczących sukcesów metody Foley jest ocalenie „ozdobnego” epitetu od bezsensowności dzięki pokazaniu, jak w atrakcyjny sposób formuły są wybierane *artis causa*, a nie *metri causa*³⁹. Jednakże dyskusyjną usterką jest nieobecność próby zbalansowania modeli tradycyjnej referencjalności oraz szczegółowej aluzji. Taka sama krytyka mogłaby również zostać wycelowana w tę książkę. Można byłoby na przykład zrównoważyć odczytanie *Hymnu do Demeter* przez Foley w kategoriach „sztuki tradycyjnej” moim własnym odczytaniem tegoż utworu w rozdziale 3 w kategoriach „sztuki aluzyjnej”⁴⁰. Jakkolwiek pożądana może być synteza lub pojednanie, poszczególne metody muszą najpierw zostać objaśnione, broniąc się na własną rękę. Taka obrona jest wyraźnie konieczna w przypadku szczegółowej aluzji, na którą patrzy się często z podejrzliwością we

³³J.M. Foley 1997a: 163, 170–1; 1990: 5; 1995: 60–98, 137; 1997b: 61–2; J.M. Foley† i Arft 2015: 82–3; Amodio 2005: 204–5.

³⁴J.M. Foley 2005a: 209; Por. 211; 2011b; Lord 1960: 152. Critiqued: Bakker 1997: 22.

³⁵Patrz § 1.4, s. 21–2.

³⁶Dowden 1996: 60.

³⁷Tak np. Danek 2002b: 17; 2005a: 19; Kelly 2007: 12.

³⁸Np. Sacks 1987: 3–4, 7, 8, 12; J.M. Foley 1997a: 168–9 i 1998: 171 (na temat czysto konwencjonalnie wprowadzonych konotacji wyrażen *ὑπόδρα ἰδών* oraz *πυκινὸν ἔπος*); Kelly 2007: 4 i *passim*.

³⁹J.M. Foley 1999: 7. Por. J.M. Foley 1991: 142–3, na temat *πόδας ὠκὺς Ἀχιλλεύς* (por. Sale 2001: 70–1; Danek 2002b: 6; Graziosi i Haubold 2005: 51–3); 1995: 150–60, na temat *κρατὺς Ἀργειφόντης*.

⁴⁰J.M. Foley 1995: 136–80.

współczesnych badaniach nad Homerem. Musi być jednak jasne, że obrona jednej metody nie pociąga za sobą konieczności umniejszania innej: te dwa podejścia nie wykluczają się wzajemnie, a ich scalenie może stać się właściwym obiektem zainteresowania uczonych, gdy już zasadność każdego z nich będzie wydawać się wystarczająco pewna.

Kolejna kwestia dotyczy stopnia, w jakim techniki wyróżniają się jako oralno-tradycyjne oraz oparte na piśmie i w jakim „tradycyjna referencjalność” fundamentalnie odróżnia poezję oralną od opartej na piśmie⁴¹. Słowaami jednego z recenzentów Foleya:

Tradycyjne reguły, które odkrywa F[o]ley, [...] są regułami poezji oralno-tradycyjnej; Dla niego to aksjomat, skoro nie oferuje porównawczych analiz poematów ściśle literackich. Jego krytycy jednak słusznie mogą tu zapytać: „Co jeśli Wergiliusz i jemu podobni również przestrzegają tych reguł? A zwłaszcza – co jeśli Lucan albo Stacjusz ich przestrzega? Czy nie jest możliwe, że F[o]ley odkrywa po prostu reguły komponowania eposu – oralnego lub o proveniencji oralnej, lub pisanego – w danym języku?” Tak czy inaczej musimy wiedzieć, czy pisarze posługujący się wyłącznie piśmie przestrzegają tych samych reguł⁴².

Inni odnotowali podobieństwo pojęcia „tradycyjnej referencjalności” Foleya do pojęcia intertekstualności J. Kristevej⁴³. Innymi słowy, to pojęcie byłoby nie tyle cechą szczególną oralno-tradycyjnej poezji, ile funkcją literatury w ogóle. Argumenty za tym, czy rozpoznawać tradycyjną referencjalność lub szczegółową aluzję u Homera, można porównać z argumentami za tym, czy rozpoznawać topos lub szczegółową aluzję w poezji łacińskiej⁴⁴. S.E. Hinds zdefiniował topos w poezji łacińskiej w kategoriach przywodzących na myśl tradycyjną referencjalność: „zamiast domagać się wyjaśnienia dla szczegółowego modelu lub modeli – takich jak aluzja – topos przywołuje swoją intertekstualną tradycję jako zbiorowość, której ściśle podlegają poszczególne konteksty i konotacje poszczególnych, uprzednich przykładów”⁴⁵. Poezja łacińska, jak pokazuje Hinds, korzysta zarówno z toposu, jak i szczegółowej aluzji. Tak samo, jak wielu by się teraz zgodziło, dzieje się w dramacie greckim pochodzącym z V wieku⁴⁶. Założenie obrońców podejścia tradycyjno-referencjalnego mówi, że za wyjątkowość epiki homeryckiej odpowiada użycie w niej tradycyjnej referencjalności⁴⁷.

⁴¹J.M. Foley 199/1995? na temat „potrzeby nowej poetyki”; por. Lord 1995: 202 „na poziomie estetyki należy wiedzieć, czy tekst jest oralno-tradycyjny, czy nie – po to, aby poprawnie zastosować kryteria referencjalności. Istnieje różnica pomiędzy oralno-tradycyjną poetyką oraz poetyką piśmienniczą”. Na temat kwestii tego, czy potrzebujemy osobnej „poetyki oralnej” por. Kirk 1976: 69–85; J. Griffin 1980a: ss. xiii–xiv; Janko 1998a: 11; R.B. Rutherford 2013: 28–9.

⁴²Sale 1996b.

⁴³Danek 1998a: 14; 2002b: 8; Holmberg 1998: 456, 474; I.C. Rutherford 2012: 155.

⁴⁴Cf. Hinds 1998: 34–47.

⁴⁵Hinds 1998: 34.

⁴⁶Tragedia: aluzja do toposów tragicznych: R.B. Rutherford 2012a: 359, 399–400; por. Easterling 1982: 21–2. Głównymi pretendencjami do szczegółowej aluzji do innych tragedii są Eur. *El.* 487–584 (Cropp 1988: 134–41; Torrance 2013: 13–33) i Eur. *Phoen.* 751–2 (Mastrorarde 1994: 360–1; por. 9–10, 393; Torrance 2013: 94–129). Szczegółowa aluzja w tragedii: Gregory 2005: 267–8; Garner 1990; Halleran 1997; Markantonatos 2007: 195–230; R.B. Rutherford 2012a: 360–1. Komedia: aluzja do toposów komediowych: np. Ar. *Ran.* 1–2, *Pax* 734–5, 741–7, *Nub.* 538–43, *Acharn.* 628–9, *Eq.* 507–9, *Thesm.* 785. Aluzja do określonych komedii (i tragedii): Biles 2011: 134–66; Storey 2003: 291–300; Bakola 2010: 16–24; Wright 2012: 90–102.

⁴⁷Np. Dué 2002: 2: „sam fakt, że *Iliada* jest «oralno-tradycyjna», dopuszcza często nawet głębsze i bardziej złożone poziomy znaczeniowe niż te, które można znaleźć w poezji skomponowanej w opartej na tekście kultury piśmienniczej”.

Kłopot w tym, że możemy ostatecznie zubożyć poezję Homera, jeśli będziemy w niej dostrzegać zdolność wyłącznie do jednej formy odwoływania się⁴⁸.

[...]

1.4 Aluzja i ustalone teksty

Istnieją przeróżne sposoby pojmowania aluzji we wczesnogreckiej epice; żaden nie musi wykluczać pozostałych, mimo że różnią się one zasadniczo w kwestii identyfikacji tego, co jest na tyle ustalone, aby służyć jako obiekt aluzji. Tradycyjna referencjalność jest tym modelem, który kieruje uwagę ku „tradycji”, postrzegając ją jako na tyle ustaloną, aby służyła jako obiekt odniesienia (to oznacza konwencjonalne użycia na przykład formuł i typowych scen)⁴⁹. Inny model, a mianowicie „mitologiczna intertekstualność” obiera tradycję mitologiczną za ustalony punkt odniesienia⁵⁰. Jeszcze inny upatruje „prostą historię” (określaną jako „dającą się wydedukować *Urgeschichte* konkretnej narracji, jej *Urform*”) za pojęciowy, ustalony punkt odniesienia, będący miarą wszystkich konkretnych wersji tradycyjnej historii⁵¹. Towarzyszy im model, który przede wszystkim będzie w tej książce broniący. Zgodnie z nim poszczególne poematy mogą być ustalone na tyle, by służyć jako obiekt aluzji⁵².

Wielu nie pała sympatią do tego modelu, choć, co interesujące, nie w całym zakresie wczesnogreckiej heksametrycznej poezji. Stąd też, podczas gdy wielu uczonych nie chce przyznać, że *Iliada* może nawiązywać do określonych wcześniejszych poematów, niektórzy z zadowoleniem przystają na nawiązywanie *Odysei* do *Iliady*, *Prac i dni* do *Teogonii*, *Katalogu kobiet* do *Iliady* i *Odysei* albo niektórych z *Hymnów* do innych określonych przykładów wczesnogreckiej poezji heksametrycznej⁵³. Ci, którzy są gotowi zaakceptować niektóre lub wszystkie z tych nawiązań, muszą zmierzyć się z pytaniem, co czyni *Iliadę* na tyle odmienną, aby usprawiedliwić przyjęcie fundamentalnie odmiennego stanowiska wobec tego poematu. *Iliada* nie wydaje się

⁴⁸Sale 1996a: 24: „Adam Parry już w 1971 narzekał na to, że niejedynemu badacz kultury oralnej zubażał tekst, nie dopuszczając interesujących obserwacji z powodu, dla którego żaden poeta oralny by o nich nie pomyślał, a Anne Amory Parry wciągnęła Alberta Lorda w uczony pojedynek w tej kwestii. To nie oznacza, że nie można dodać satysfakcjonujących odczytań w wyniku pojmowania tekstu w kategoriach kompozycji oralnej. Gdy jednak mądre interpretacje są *odejmowane* w wyniku tego procesu, wzbudza to naturalną irytację krytyków”.

⁴⁹J.M. Foley 1991: 7 „Elementy tradycyjne sięgają poza bezpośredni przykład, w którym ukazują się żyznemu ogółowi całej tradycji”, „Tradycja” przez duże T: Janko 1998a: 7; Clay 1983: 243.

⁵⁰Burgess 2012a: 168; 2006a: 154, 173; 2009: 56. Por. Willcock 1983: 485 przyp. 8; Dowden 1996: 51.

⁵¹Cytat z Hölscher 1988: 27 (w przekładzie). Por. *ibid.* 26, definicja „prostej historii” (*einfache Geschichte*) i „*das pragmatische Gerüst einer Handlung, die Fabula*” Danek 2002c: 22 przyp. 20: „Sądzę, że możemy tu uchwycić ważny aspekt typowego, «oralnego» rodzaju intertekstualności, tj. aluzje odnoszące się nie do «tekstów» ani typologii, lecz do idei «fabuły»”, Danek 2005a: 15 przyp. 29.

⁵²Dowden 1996: 48: „Uważam, że warto wyobrazić sobie bardziej dobitny przypadek, gdy Homer wchodzi w interakcje z konkretnymi implementacjami standardowej historii”; 50 „[Homer] przywołał określone historie w określonych momentach dla uzyskania określonych efektów i równie dobrze mógł mieć na myśli określone opowieści, «teksty»”. Por. Danek 1998a: 484 „[die Odyssee hebt] sich nicht nur gegen die potentielle «einfache Geschichte», sondern gegen konkrete epische Versionen dieser Geschichte [ab]”. Danek 2002b.

⁵³O *Katalogu* pisze Ormand 2014: 119–80. O *Hymnach* O. Thomas 2011; Brillet-Dubois 2011; Olson 2012: 16–24, 279–81; Faulkner 2008: 31–4, 35–8, 38–40; Baumbach 2012: 137–8; Hunter 2012: 94.

znacznie bardziej oralno-tradycyjna niż inne poematy⁵⁴. Jeśli sprowadza się to do faktu, że nasze stwierdzenia poświadczające „źródła” *Iliady* jako najwcześniejszego zachowanego poematu są dużo bardziej skąpe niż w przypadku innych, problem okazuje się dotyczyć raczej dowodów niż zasady⁵⁵.

Jest oczywiście pewien uzasadniony zarzut wobec modelu bezpośredniego nawiązywania eposu do poematu we wczesnej epice greckiej: szczegółowa aluzja pomiędzy utworami z góry zakłada istnienie tekstów na tyle ustalonych, że można było do nich nawiązywać. Również pojęcie ustalonego tekstu w tradycji oralnej jest podawane w wątpliwość z powodu zjawiska (od)tworzenia w trakcie wykonania, co u południowosłowiańskich śpiewaków zaobserwował A.B. Lord⁵⁶. Zastosowanie tej obserwacji do eposów Homera wydało się oczywistością. Toteż S.L. Schein argumentował: „tradycja poetycka tych [tj. homeryckich] eposów była oralna i stąd [...] nie było ustalonego tekstu wcześniejszego eposu, z którego Homer mógł zapożyczać”⁵⁷. Jednakże model Lorda został zakwestionowany nawet dla pieśni południowosłowiańskich przez Z. Čolakovicia. Wśród najlepszych śpiewaków bośniackiej heroicznej tradycji epickiej znajduje on oddziaływanie improwizacji oraz zapamiętywania wraz z pewnymi elementami kompozycyjnymi, z których jedne są traktowane „swobodnie”, inne zaś w sposób „skostniały”⁵⁸. R. Finnegan i inni podkreślają, że poza Bałkanami również istnieją ustne tradycje poetyckie, w których ważne było „niemal dosłowne odtworzenie”⁵⁹. Finnegan obstawał przy twierdzeniu, że płynności jednej tradycji ustnej nie można wywnioskować z płynności innej; każda wymaga podejścia badawczego na swoich własnych warunkach⁶⁰. Musimy wiedzieć, jak bardzo ustalona była wczesnogrecka tradycja epicka, gdzie sytuować jej wytwory na spektrum sięgającym od swobodnego (od)tworzenia w trakcie wykonania do sztywnej, niemal dosłownej reprodukcji ustalonych tekstów⁶¹.

Konieczne jest odróżnienie kwestii zmienności w przekazie ustnym (tj. w powtórnym wykonaniu) od wariantowości w tradycji piśmiennej⁶². To rozróżnienie ma ważne, asymetryczne implikacje: zmiany w poematach w trakcie ich wykonania nie będą mieć widocznego wpływu na zapis tekstu. Jeśli jednak teksty są wykorzystywane przez wykonawców, zmiany, jakie w nich zaszły w trakcie wykonania, musiały zostać uwzględnione. To oznacza, że poematy doświadczane przez publiczność podczas realizacji podlegały zapewne fluktuacjom; nawet

⁵⁴Na temat odpowiednich stopni oralność/tradycyjność poematów por. G.P. Edwards 1971: 190–1; N.J. Richardson 1974: 31, 337–8; Janko 1982: 18–19, 40–1; J.M. Foley 1995: 145–6, 164; Faulkner 2008: 25.

⁵⁵Dowden 1996: 48.

⁵⁶Lord 1960: zwł. 99–101, 149; Garvie 1994: 6 wraz z przyp. 17; Martin 2011a.

⁵⁷Schein 1984: 28. Por. Burgess 2001: 133. Problemy związane z aluzją w przypadku nieobecności ustalonych tekstów omawia Andersen 1990: 44–5; Danek 1998a: 6, 13; D.L. Cairns 2001: 35; R.L. Fowler 2004b: 228.

⁵⁸Danek 2005c: 281 na temat Čolakovicia i Rojc-Čolakovicia 2004: 293–4.

⁵⁹Finnegan 1977: 73, 75, 144, 148; 1974: 60; Thornton 1984: 14–18. W ogólności dotyczy to „krótszych form poetyckich” raczej niż „obszernych, epickich, narracji poetyckich” (Finnegan 1977: 78; Lord 1981: 459–60).

⁶⁰Finnegan 1977: 152. Por. J.M. Foley 1998: 150–1; 2005b: 55–7 („porównanie musi zawsze być złagodzone przez kontrast”).

⁶¹Finkelberg 2000: 6: „problem [...] polega na tym, że w odróżnieniu od średniowiecznej i południowosłowiańskiej epiki nie potrafimy jasno sprecyzować stopnia wariacji dopuszczonej w samej greckiej tradycji epickiej”. Kirk 1960: 278–9; Dowden 1996: 47–8, 49–50; 2004: 188; D.L. Cairns 2001: 36 zakładają stosunkowo wysoki stopień stałości.

⁶²Powell 2007: 13–14; A.D. Morrison 2007b: 115 przyp. 9. Dla kontrastu por. np. Nagy 2011: 281.

poematy wyuczone na pamięć przez rapsodów nie mogły być dosłownymi reprodukcjami zapisanego tekstu⁶³. Wciąż jednak obecność spisanych treści musiała wprowadzać większą stabilność w wykonanie niż czysto oralny scenariusz (od)tworzenia⁶⁴. Ponadto, jeśli poeta korzystał z tekstów pisanych, jego zdolność do wprowadzania nawiązań mogła przekraczać zdolność do ich wychwytywania ze strony (przeciętnego) widza.

Istnieją pewne przypuszczalne wskazówki poziomów stałości i zmienności w poematach wykonywanych we wczesnogreckiej tradycji epickiej. Pierwsze dziewięć wersów czwartego i ósmego utworu w naszym korpusie *Hymnów homeryckich* jest postrzegane jako niezależne próby odtworzenia „tego samego” passusu z hymnu do Hermesa i tym samym jako wskaźnik tego rodzaju wariacji, jakiego należy oczekiwać od wykonania wczesnej epiki greckiej w jej historycznej fazie⁶⁵. Możemy je postrzegać albo jako niezależne „nagrania” dwóch oddzielnych wykonań, albo, może lepiej, jako dwa przykłady odtwarzania pisanych tekstów z pamięci przez rapsodów⁶⁶. Możliwe jest uwypuklenie rozbieżności pomiędzy tymi dwoma wersjami. Stąd też jeden z uczonych odnotowuje: „wspólne są im dokładnie tylko trzy wersy”⁶⁷. Z jednej strony ta odpowiedniość okazuje się niezwykle bliska: jesteśmy chyba w istotny sposób zobligowani do uznania tego za sytuację, w której poemat „jest pojmowany jako mniej lub bardziej ustalony byt z własnym słownictwem” oraz „sam jest przekazywany jako byt werbalny” – niż raczej za sytuację przyjmowaną powszechnie dla „tradycyjnych eposów oralnych”, w której „historię i/lub tematy stanowi to, co jest zapamiętane” i w której „poemat lub pieśń jest historią, a nie danym zbiorem słów, nie danym tekstem”⁶⁸. Wydaje się, że nie byłoby większych trudności z czynieniem aluzji do poematu, którego tekst zmienia się w ramach tych kryteriów. Widać tutaj, że nasza dyskusja obraca się wokół dwóch kluczowych nieokreśloności. Po pierwsze, wykrycie zmienności lub stałości jest często subiektywne i względne; normalną rzeczą dla jednego interpretatora jest dostrzeżenie zmienności tam, gdzie inny widzi stałość⁶⁹. Po drugie, stałość i zmienność to mało

⁶³Rapsodowie uczący się na pamięć: Xen. *Symp.* 3.5, *Mem.* 4.2.10; Plat. *Ion* 530b10–11, 537a4; por. *Leg.* 810e12. O uczeniu się na Homera na pamięć pisze Verdenius 1971: 6–7.

⁶⁴Ćolaković 2006: 181: „Jeden z bośniackich śpiewaków Parry’ego nauczył się na pamięć [poematu ze źródła pisanego] z dokładnością niemal 90%, mimo że jego długość przekraczała 2000 wersów”. Por. M.L. West 1997: 600.

⁶⁵HHerm 1–9 i HHom 18.1–9 potraktowane w ten sposób: Hainsworth 1988: 29–30; por. Janko 1982: 3; Cantilena 1982: 241–2. Inaczej M. L. West 2003c: 4–5, 18, postrzegając HHom 18 jako „wypis” z HHerm Tradycja rękopiśmienna HHom 10 oferuje podobny obraz (Olson 2012: 291). Por. HAp 146–50, => 165–72, tak jak zachowały się w pośredniej i bezpośredniej (Thuc. 3.104.3–6) tradycji: Janko 1982: 2–3, 233–4; Aloni 1989: 110; N. J. Richardson 2010: 104.

⁶⁶W obronie pierwszej opinii por. Janko 1982: 3: „Te przypadki pokazują, że wersje tego, co zasadniczo jest tym samym poematem, mogły podlegać znacznej zmianie – najwidoczniej wskutek przekazu oralnego, z którym wiąże się pewien stopień ponownego komponowania: te wersje zdają się różnymi zapisami tego samego, podstawowego *Gestalt*”.

⁶⁷Hainsworth 1988: 30.

⁶⁸Cytaty z Lorda 1995: 20.

⁶⁹Scodel 2002: 43: „Z zewnątrz jest niemożliwe, aby dowiedzieć się, jak rozbieżne mogły być pieśni, które rozpoznano jako «identyczne». Lord 1985: 321: „Muszę powiedzieć, że uważam za nieadekwatne podsumowujące porównanie dwóch wersji poematu na cześć Hamu sporządzone przez Cope’a. Gdy mówi on na przykład [...] «pierwsze dwa wersy odpowiadają sobie», nie ma na myśli tego, że są identyczne. Zapraszam czytelnika, by sam porównał te teksty i ich przekłady”. Goody 1987: 87: „Gdy przebadaliśmy różne wersje utworu *Biały Bagre* recytowanego przez Sielo w 1975, [...] [mojego współpracownika] zaskoczyła niekonsekwencja ze strony Sielo, podczas gdy mnie zdumiały podobieństwa. W każdym razie byliśmy daleko od dosłownego odtworzenia”.

precyzyjne terminy; stałość nie należy do kategorii wszystko lub nic⁷⁰. „Pomiędzy dwoma ekstremami zupełnej stałości oraz całkowitej zmienności leżą rozmaite poziomy półstałości”⁷¹. Nie jest jasne, w jak dużym stopniu tekst musi być ustalony, aby spełniać nasze minimalne wymagania umożliwiające szczegółową aluzję. Wystarczy jednak coś, co znacznie odbiega od całkowitej stałości (dokładnej – dosłownego odtworzenia), zwłaszcza tam, gdzie aluzja działa bardziej na poziomie motywu lub struktury narracyjnej niż na poziomie sformułowań.

Samo istnienie odrębnych poematów we wczesnogreckim korpusie heksametrycznym jest zakwestionowane przez „model ewolucyjny” będący wpływową i kontrowersyjną propozycją G. Nagya. Postuluje on płynne przekazywanie wczesnogreckiej epiki przez okres archaiczny i postrzega wariantowość w tradycji tekstu jako odzwierciedlenie ciągłego procesu tworzenia podczas wykonania poematów⁷². Do modelu ewolucyjnego zgłoszono szereg różnych zastrzeżeń⁷³. Po pierwsze, nie dowiedziono, że warianty w homeryckiej tradycji tekstu rzeczywiście odzwierciedlają wielopostaciowość wynikającą z tradycji wykonania⁷⁴. Po drugie, niezwykle własności, jakie odnajdujemy w eposach Homera, musiałyby ulec zatraceniu, gdyby utrwalenie pieśni Homera zależało wyłącznie od śpiewaków, a nie od pisma, za pomocą którego zostały one od razu ustalone⁷⁵. Po trzecie, należy rozpoznać fundamentalną różnicę pomiędzy rapsodami oraz pieśniarzami (ᾠοδοί): rapsodowie wykonujący pieśni Homera w okresie archaicznym nie praktykowali tworzenia w trakcie wykonania, lecz operowali jasnym pojęciem ustalonego tekstu, który zamierzali wiernie odtworzyć⁷⁶. Po czwarte, językowa ewolucja zachowanych wczesnogreckich dzieł heksametrycznych została zahamowana w określonym momencie: szczególnie sugestywne jest być może odkrycie, że w przypadku *Iliady* i *Odysei* oraz *Teogonii* i *Prac i dni* drugi utwór z pary jawi się konsekwentnie jako bardziej rozwinięty w zakresie swoich cech językowych. Tymczasem jednak, gdyby te teksty reprezentowały tradycje wykonawcze jako ciągły proces, identyfikacja wśród nich starszych i młodszych

⁷⁰Por. A. Parry 1966: 189 = 1989: 115: „To prowadzi nas do decydującego pytania, z którym najwyraźniej nikt się jeszcze nie skonfrontował: co jest sednem *Iliady*? W jak dużym stopniu nasz powszechnie przyjęty tekst musiałby zostać zmieniony, by rozsądny student mógł powiedzieć: «To już nie jest *Iliada*, to pieśń odśpiewana prawie w tym samym stylu i traktująca o podobnych tematach»? Na to pytanie nie można udzielić precyzyjnej odpowiedzi. Jeśli jednak nie będziemy gotowi, aby udzielić na nie jakiegokolwiek odpowiedzi, nie mamy prawa, moim zdaniem, aby mówić o precyzji reprodukcji; albowiem, by o takich zagadnieniach w ogóle mówić, musimy mieć jakieś jasne, racjonalne pojęcie tego, czym reprodukcja jest lub nie jest”.

⁷¹Dowden 1996: 48. Por. Lord 1995: 20, 39–40, 212: „mniej więcej” ustalone teksty.

⁷²Homer: Nagy 1996a: 29–63; 1996b: 107–52; 2004; 2012: 39–46; por. Burgess 2001: 10–11; Dué 2009: 24–5; Dué i Ebbott 2010: 19–20.

⁷³Janko 1998a: 12 przyp. 63; Finkelberg 2000; Blümer 2001: i.23–91; Scodel 2002: 61 wraz z przyp. 43; Pelliccia 2003; R.L. Fowler 2004: 224–5; Reece 2005; Andersen i Haug 2012: 7.

⁷⁴Finkelberg 2000; por. Janko 1998b: 206; M.L. West 2001a: 11, 159 przyp. 2; 2001 = 2011b: 178; 2004; R.L. Fowler 2004: 231 wraz z przyp. 47; Powell 2007: 13–14; Rengakos 2011: 168. Pelliccia 2003: 114–15 przyp. 36 pouczająco porównuje starożytne warianty w tradycji innych autorów, które nie implikują trwającej tradycji wykonawczej.

⁷⁵Danek 2012b: 41–2, zwł. 42: „Model M. Parry’ego przeprowadzania porównań pomiędzy Homerem i legendarnym Ćor Huso jest nietrafiony, ponieważ specyficzna własność jego wykonania nie była już widoczna po zaledwie jednym pokoleniu oralnego przekazu eposów w pieśniach jego następców. Toteż model Nagya, tzn. stopniowe ustalanie formy tekstu przez kilka pokoleń czystego przekazu oralnego, może zostać odrzucony jako mało prawdopodobny: tekst Homera mógł zachować swoją wyróżniającą się jakość tylko dlatego, że następnym śpiewakom mogła przewodzić tekstualnie ustalona forma. Model oparty na Mededovicu oferuje tu lepszą analogię: tekst Homera zachował się dla potomności najwyraźniej tylko dlatego, że został zamrożony w formie książkowej” (w przekładzie). Por. A. Parry 1966: 182–3, 189–201 = 1989: 108–9, 115–26; R.L. Fowler 2004: 224; Čolaković 2006: 162–9, 179.

⁷⁶Pelliccia 2003; Por. Powell 2007: 41–2. Differently, Nagy 1990b (1982): 42; 1996b: 112–13; 2004: 79; Burgess 2005b: 127; Martin 2005: 167 wraz z przyp. 38.

kompozycji nie powinna być możliwa⁷⁷. Po piąte, i jest to zastrzeżenie bardzo ważne dla tej książki, istotne relacje oparte na aluzji są jednostronne: dla przykładu, *Odyseja* nawiązuje w sposób istotny do *Iliady*, ale nie na odwrót; *Prace i dni* nawiązują w istotny sposób do *Teogonii*, ale nie na odwrót⁷⁸. To odkrycie, o ile na nie przystać, również zasługuje na uznanie. Jeśli ustalone teksty są warunkiem koniecznym do szczegółowej, jednokierunkowej aluzji, to jej demonstracja, o ile da się ją przeprowadzić, będzie oznaczać obecność ustalonych tekstów w tej tradycji. W skrócie: nic nie zabrania nam wierzyć w odrębne i wystarczająco stałe teksty, z których część byłaby zdolna nawiązywać do innych niż w wielopostaciowe „tradycje”, wzajemnie na siebie oddziałujące przez okres archaiczny⁷⁹. Nie znaczy to, że nie dochodziło nigdy do kontaminacji pomiędzy wciąż fundamentalnie odrębnymi poematami. Taka kontaminacja jednak mogła być marginalnym i raczej kontrolowanym zjawiskiem; należy ją też uzasadnić, opierając się na poszczególnych przypadkach, nie zaś brać za pewnik⁸⁰.

Ewolucyjny model Nagya, choć nie da się go pogodzić ze szczegółową, jednokierunkową aluzją, dostosowuje się mimo to do bardzo odmiennie pojmowanej dwukierunkowej intertekstualności⁸¹. (Niniejsza wersja intertekstualności otrzymała również nazwę „intertradycyjności”, ponieważ pociąga za sobą oddziaływanie nie pomiędzy względnie ustalonymi tekstami, lecz pomiędzy płynnymi, ewoluującymi tradycjami pieśniarskimi⁸².) Koncepcja wczesnogreckiej intertekstualności epickiej cieszy się popularnością, nie jest jednak tematem tej książki⁸³. Jest Zupełnie prawdopodobne natomiast, że każdy z zachowanych wczesnych tekstów heksametrycznych był poprzedzony kilkoma poematami na ten sam temat oraz że te poematy mogły wchodzić w interakcję z innymi o odmiennej tematyce i na odwrót. Możemy jednak i powinniśmy zezwolić na to, aby ten obraz zawierał również (względnie) ustalone teksty, które stały się źródłowymi i docelowymi tekstami szczegółowej, jednokierunkowej aluzji. W praktyce, jak postaram się w tej książce pokazać, będziemy często chcieli mówić o licznych motywach i sformułowaniach, które przewijają się w różnych poematach, że jedno nawiązuje do drugiego, aniżeli w równym stopniu nawiązują do siebie nawzajem. Poza tym w przypadku dwóch tekstów A i B (powiedzmy, *Odyseja* i *Iliady*) pojawi się często wyraźny kierunek wpływu. Będziemy chcieli wtedy mówić, nie że A nawiązuje do B w przybliżeniu tyle razy, ile B nawiązuje do A, lecz że A niezwykle często nawiązuje

⁷⁷Janko 1982; 2012; 1998a: 12 przyp. 63; por. R.L. Fowler 2004: 225; Haslam 2011: 849–50. Krytyka metody przyjętej przez Janko: np. Olson 2012: 10–15; M.L. West 2012: 227–8.

⁷⁸*Odyseja i Iliada*: patrz § 2.1. *Prace i dni* oraz *Teogonia*: Pucci 1977: 140–1; Rowe 1978: 104, 110; Janko 1982: 195; Verdenius 1985: 15; Most 1993: 76–91; Blümer 2001: zwł. i.93–106, ii.137–200, ii.64; Scodel 2012: 512. Differently, Clay 2003: 6, 8.

⁷⁹Nagy 1990 (1982): 79: „zamiast odnosić się do poematu w takim kontekście, lepiej byłoby mówić o tradycji wykonywania pewnego rodzaju poematu”; Nagy 1990a: 53–4 przyp. 8. Por. Tsagalis 2008: 63 przyp. 2, 110, 146, 136; również Burgess 2001: 5, 11–12; 2006a: 148 przyp. 2; 2009: 2; Dué 2002: 2–3 przyp. 6; Marks 2008: 12–13; Cook 2009: 137. Przeciwnie: Danek 2012a: 121: [*Doloneja w Iliadzie*] dowodzi, że jesteśmy uprawnieni do dyskusowania nad chronologicznymi relacjami pomiędzy różnymi dziełami w epice archaicznej, tj. pomiędzy tekstami z ustalonym zasobem słów – a nie tylko nad tradycjami fabularnymi” (Inaczej o *Dolonei*: Dué i Ebbott 2010: 19–20; Bierl 2012a: 137–8.)

⁸⁰Patrz § 2.1, s. 39–40 na temat kwestii kontaminacji pomiędzy *Iliadą* i *Odyseją*. Wzajemna inspiracja zachodząca pomiędzy *Etydą* i *Iliadą*: Willcock 1973: 8–9; Cook 2009: 137. Pomiędzy *Opowieściami cypryjskimi* i *Iliadą*: Tsagalis 2008: 110. Pomiędzy *Katalogiem* i *Iliadą* oraz *Odyseją*: Ormand 2014: 119–20. Uwagi ogólne, Scafoglio 2004b: 295. Zauważ, że inaczej Burgess 2001: 132–71, przypuszczając, że eposy homeryckie miały niewielki wpływ na eposy cykliczne.

⁸¹Bakker (2013: 158 przyp. 1) uważa, że model ewolucyjny Nagya „zapewnia nastrój, który sprzyja świadomemu cytowaniu”; por. 169.

⁸²Tsagalis 2014b: 396.

⁸³Patrz Pucci 1987; Nagy 1990a: 53–4 przyp. 8; 1998: 79–81; Tsagalis 2008. Por. Marks 2005: 13–14; Brillet-Dubois 2011: 131–2; Barker i Christensen 2014: 250–1.

do B. Jest rzeczą wymowną, że wielu uczonych, teoretycznie skłonnych do odnajdywania dwukierunkowej intertekstualności, w praktyce dostrzega, iż raczej tylko jeden tekst nawiązuje do drugiego niż na odwrót⁸⁴. Szczegółowa, jednokierunkowa aluzja między względnie ustalonymi tekstami, na podstawie powyżej przedstawionego rozumowania, jawi się jako dominująca forma aluzji, wobec której dwukierunkowa intertekstualność odgrywa rolę pomocniczą.

Powątpiewa się, „że w poematach homeryckich zawarta jest wiedza o innych «ustalonych» poematach”, „że przywołują one świadomie owe poematy, cytując określone wersy”⁸⁵. Odpowiadając na to, można powiedzieć, że poeta *Iliady* (i podobnie poeta *Odysei*) zna swój własny poemat jako ustalony tekst, którego partie przywołuje, cytując określone wersy. Szczególnie wyraźnie widać to w mowach⁸⁶. Nietrudno wyobrazić sobie „sens tekstu”, którym poeci tu operują, nawiązując kontakt z innymi poematami⁸⁷. Heziod w *Pracach i dniach* wydaje się ostentacyjnie komunikować z *Teogonią*, którą zna najwyraźniej jako ustaloną tekstowo i prawdopodobnie ustaloną na piśmie⁸⁸. To samo dotyczy⁸⁹ przypuszczalnie kontaktu *Odysei* z *Iliadą*. O *Iliadzie* twierdzi się często, że opiera się ona na istniejących narracjach heksametrycznych, które osiągnęły już pewien stopień stałości tekstowej: przykładowo w *Katalogu statków*, *Poselstwie do Achillesa* oraz *Katalogu nereid*⁹⁰. Nasza koncepcja poezji przekazywanej ustnie, funkcjonującej w zachowanych wczesnogreckich tekstach heksametrycznych musi pomieścić pewną pamięć o elementach całkiem dobrze ustalonych tekstów, choć niekoniecznie „zapamiętywanie” w pełni ustalonych⁹¹.

Przełożył Piotr Stępień

⁸⁴Zobacz, jak Pucci (1987) został skrytykowany przez Burgessa (2009: 57): „Teoretycznie mówi się o *Odysei* i *Iliadzie*, że «czytają się» one wzajemnie, ale w praktyce *Odyseja* jest opisywana jako utwór reagujący na *Iliadę*. To sugeruje późniejszą datę historyczną dla *Odysei* oraz, przynajmniej, zakłada, że ten poemat ma sekundarny status – choć takim wnioskiem się zaprzecza. Por. Cook 1995: 4; Ormand 2014: 119–20, i 14.

⁸⁵Barker i Christensen 2008: 5. Por. Burgess 2001: 133; Allan 2005: 14.

⁸⁶Imponująco dalekosiężnym przykładem jest *Od.* 4.333–50, powtórzonym w 17.124–41. Uwagi ogólne w Lohmann 1970; i por. Young 1967: 311–13; Mueller 1984: 150, 158; 2009: 165; M.W. Edwards 1987a: 23; de Jong 1987: 179–94. Inaczej Clark 1997: 160, widzący tu „technikę komponowania poprzez powtórzenie długiego łańcucha formuł”; jest jednak mało prawdopodobne, by „łańcuch formuł” wykazywał konieczną stałość; Hainsworth 1993: 21. Nasze rękopisy mogą przeinaczać stopień odpowiedniości, zwiększając go (Janko 1990: 332–3; por. Lord 1962: 195; 1995: 213) lub zmniejszając (Eide 1999: 113–14); Ograniczone parametry, w obrębie których mogło się to wydarzyć, nie wpłyną jednak na najważniejszą kwestię.

⁸⁷„Sens tekstu Homera” to tytuł Dowdena 1996.

⁸⁸*WD* 11–26 i *Th.* 223–32; Scodel 2001: 122; i por. Most 1993: 77–80; 2006: xxi; Blümer 2001: ii.35–8 (inaczej Sinclair 1932: 3; Hooker 1992: 50–1; Zarecki 2007: 11–14). Hesiod i pismo: Most 1993: 82; 2006: xxi–xxii; por. M.L. West 1981 = 2011b.

⁸⁹Usener 1990: 207; Kullmann 1991: 444–5 = 1992: 120–1; 2002: 154–5 = 1995: 51–2. Patrz § 2.1.

⁹⁰Katalog statków (*Il.* 2.484–760): Scodel 2002: 72; por. Kullmann 2002 = 1993; 2009: 17; Mueller 2009: 175; z zastrzeżeniami Danek 2004: 63–6; por. Sammons 2010: 137–9. Poselstwo => *Il.* 9.182–98): por. Hainsworth 1993: 87; D.L. Cairns 2001: 36; Mueller 2009: 9. Katalog Nereid (*Il.* 18.39–49): Nieto Hernández 2011; M.W. Edwards 1991: 149; por. N.J. Richardson 1974: 287.

⁹¹Heubeck 1974: 147; Austin 1975: 20–1, 259; Austin 1991: 229–30; Dowden 1996: 59; Scodel 2002: 41; Danek 2005c: 281; Blößner 2006: 19 przyp. 2, 20 przyp. 3 (porównaj dla kontrastu Lord 1991a: 80–1). A.B. Lord zajmował się wielokrotnie improwizacją, zapamiętywaniem, pamiętaniem, komponowaniem w trakcie wykonania i (względna) stałością tekstu: patrz Lord 1960: 58–63; 1985: 337–8; 1991a: 88–9; 1991b: 185; 1995: 11, 57–8, 62, 197–200, 167–82, 212–13.

Bibliografia

- Acosta-Hughes, Benjamin. *Arion's Lyre: Archaic Lyric into Hellenistic Poetry*. Princeton, N.J.: Princeton University Press, 2010.
- Allen, T. W. „The Epic Cycle”. *The Classical Quarterly* 2, nr 2 (1908): 81–88.
- Andersen, Øivind. „Homeridae”. W *The Homer Encyclopedia*, zredagowane przez Margalit Finkelberg. Oxford, UK: Blackwell Publishing Ltd, 2011.
- Andersen, Oivind, i Dag T. T. Haug, red. *Relative Chronology in Early Greek Epic Poetry*. Cambridge: Cambridge University Press, 2011.
- Archi, Alfonso. „Transmission of Recitative Literature by the Hittites”. *Altorientalische Forschungen* 34, nr 2 (styczeń 2007).
- Athanassaki, Lucia. „Performance and re-performance”. W *Reading the Victory Ode*, zredagowane przez Peter Agocs, Chris Carey, i Richard Rawles, 134–57. Cambridge: Cambridge University Press, 2012.
- Austin, Norman. „Name Magic in the «Odyssey»”. *California Studies in Classical Antiquity* 5 (1972): 1–19.
- Bachvarova, Mary R. *From Hittite to Homer: The Anatolian Background of Ancient Greek Epic*. Cambridge: Cambridge University Press, 2016.
- . „Hittite and Greek perspectives on travelling poets, texts and festivals”. W *Wandering Poets in Ancient Greek Culture*, zredagowane przez Richard Hunter i Ian Rutherford, 23–45. Cambridge: Cambridge University Press, 2009.
- Bakker, Egbert J. *Linguistics and Formulas in Homer: Scalarity and Description of the Particle Per*. Amsterdam: John Benjamins Publishing Company, 1988.
- Balot, Ryan Krieger. „Pindar, Virgil, and the Proem to «Georgic» 3”. *Phoenix* 52, nr 1/2 (1998): 83.
- Barchiesi, Alessandro. „Voci e Istanze Narrative Nelle Metamorfosi Di Ovidio”. *Materiali e Discussioni per l'analisi Dei Testi Classici*, nr 23 (1989): 55.
- Barnes, Timothy G. „Homeric Ἀνδροτήτα Kai Ἡβήν”. *The Journal of Hellenic Studies* 131 (2011): 1–13.
- Baumbach, Manuel. „Borderline Experiences with Genre: The Homeric Hymn to Aphrodite between Epic, Hymn and Epyllic Poetry”. W *Brill's Companion to Greek and Latin „Epyllion” and Its Reception*, zredagowane przez Manuel Baumbach i Silvio Bär. Paderborn: BRILL, 2012.
- Baumbach, Manuel, i Silvio Bär, red. *Quintus Smyrnaeus: Transforming Homer in Second Sophistic Epic*. Berlin, Boston: DE GRUYTER, 2007.
- Baumgartner, Albert I. *The Phoenician History of Philo of Byblos*. BRILL, 1981.
- Birnbaum, Henrik, i Speros Vryonis. *Aspects of the Balkans: Continuity and Change: Contributions to the International Balkan Conference Held at UCLA, October 23-28, 1969*. Paris: Mouton, 1972.
- Burgess, Jonathan. „Kyprias, the Kypria, and Multiformity”. *Phoenix*. 56, nr 3 (2002): 234.
- Burgess, Jonathan S. *The Death and Afterlife of Achilles*. Baltimore: The Johns Hopkins University Press, 2009.
- . *The Tradition of the Trojan War in Homer and the Epic Cycle*, 2004.
- Danek, Geord. „Antenor Und Die Bittgesandtschaft. Ilias, Bakchylides 15 Und Der Astarita-Krater”. *Wiener Studien*. 118 (2005): 5.
- Danek, Georg. *Studien zur Dolonie*. Wien: Verlag der Österreichischen Akademie der Wissenschaften, 1988.

- Ehler, Christine, i Ursula Schaefer, red. *Verschriftung und Verschriftlichung: Aspekte des Medienwechsels in verschiedenen Kulturen und Epochen*. Tübingen: Narr, 1998.
- Finkelberg, Margalit, i Guy G Stroumsa. *Homer, the Bible, and beyond: Literary and Religious Canons in the Ancient World*. Leiden; Boston: Brill, 2003.
- Fowler, Robert. *The Cambridge Companion to Homer*. Cambridge: Cambridge University Press, 2014.
- Homerus, i R.B Rutherford. *Odyssey: Books XIX and XX*. Cambridge: Cambridge University Press, 1992.
- Kirk, Geoffrey Stephen, J. E Raven, i Malcolm Schofield, red. *Filozofia przedsokratejska: studium krytyczne z wybranymi tekstami*. Przetłumaczone przez Jacek Lang. Warszawa; Poznań: Wydaw. Naukowe PWN ; Axis, 1999.
- Lord, Albert Bates. *Epic Singers and Oral Tradition*. Ithaca: Cornell University, 1991.
- . *The Singer of Tales*. New York: Atheneum, 1978.
- Lord, Albert Bates, i John Miles Foley. *Oral Traditional Literature: A Festschrift for Albert Bates Lord*. Columbus, Ohio: Slavica Publishers, 1981.
- Montanari, Franco, Antonios Rengakos, i Christos Tsagalis, red. *Brill's Companion to Hesiod*. Boston: Brill, 2009.
- . *Homeric contexts: neoanalysis and the interpretation of oral poetry*. Berlin; Boston: De Gruyter, 2011.
- Nagy, Gregory. *Greek Mythology and Poetics*. Ithaca: Cornell University Press, 1990.
- . *Homeric Questions*. Austin: University of Texas Press, 2005.
- Pasquali, Giorgio. *Stravaganze quarte e supreme*. Venezia: Neri Pozza, 1951.
- Schein, Seth L. *The Mortal Hero: An Introduction to Homer's Iliad*. Berkeley [etc.: University of California Press, 2013.
- West, Martin Litchfield. *Studies in the Text and Transmission of the Iliad*. München; Leipzig: K.G. Saur, 2003.

SŁOWA KLUCZOWE:

HOMER

neoanalizac

epika grecka

ABSTRAKT:

W swojej książce *Homer's Allusive Art*. Bruno Currie broni tezy, w ramach której uznaje, że w najstarszych zachowanych przykładach greckiej poezji heksametrycznej można wykryć nawiązania do wcześniejszej greckiej poezji epickiej. Punktem wyjścia dla argumentacji zaprezentowanej w jego książce jest krytyczne omówienie i połączenie dwóch wpływowych, lecz odmiennych podejść badawczych wprowadzonych do studiów nad Homerem przez Foleya (tradycyjna referencjalność) oraz Pasquali'ego (sztuka aluzji). Swojego własnego stanowiska wobec obecności refleksów wcześniejszej poezji w między innymi *Iliadzie* broni autor poprzez stworzenie rygorystycznych ram teoretycznych, zastosowanie bogatej ilustracji w postaci przykładów (czerpanych nie tylko z greckiej tradycji epickiej) oraz poprzez skuteczną polemikę z poglądami innych badaczy.

intertekstualność

grecka poezja oralna

NOTA O AUTORZE:

Dr Bruno Currie wykłada grekę, łacinę oraz literaturę w oksfordzkim *Oriel College*. Jego zainteresowania badawcze skupiają się zwłaszcza wokół poezji Homera, Hezjoda oraz Pindara. W ramach swoich badań zajmował się związkami, które wczesna poezja grecka posiada zarówno ze starożytną mitologią bliskowschodnią, jak i ze starożytną religią grecką. Bruno Currie jest autorem książek *Pindar and the Cult of Heroes* (2005), *Homer's Allusive Art* (2016) oraz współwydawcą *Epic Interactions: Perspectives on Homer, Virgil, and the Epic Tradition Presented to Jasper Griffin by Former Pupils* (2006). Obecnie prowadzi badania nad zastosowaniem pojęcia intertekstualności we wczesnej poezji greckiej.