

Wacław Grzybowski

Metafora i piękno w "Iliadzie" Homera

Nurt SVD 51/1 (141), 309-324

2017

Artykuł został opracowany do udostępnienia w internecie przez Muzeum Historii Polski w ramach prac podejmowanych na rzecz zapewnienia otwartego, powszechnego i trwałego dostępu do polskiego dorobku naukowego i kulturalnego. Artykuł jest umieszczony w kolekcji cyfrowej bazhum.muzhp.pl, gromadzącej zawartość polskich czasopism humanistycznych i społecznych.

Tekst jest udostępniony do wykorzystania w ramach dozwolonego użytku.

Metafora i piękno w *Iliadzie* Homera

Metaphor and beauty in the Illiad

Wacław Grzybowski

wgrzybowski@wp.pl

Uniwersytet Opolski



Wykładowca literatury amerykańskiej, angielskiej i irlandzkiej w Instytucie Filologii Angielskiej Uniwersytetu Opolskiego; praca doktorska (*Spirituality and Metaphor: The Poetry and Poetics of Thomas Merton*) dotyczyła poezji i duchowości amerykańskiego trapisty, Tomasza Mertona; autor książki *Consciousness, Beauty, and Analogy of Being in the Poetry and Prose of Thomas MacGreevy*, poświęconej poezji irlandzkiego poety katolickiego, Tomasza MacGreevy'ego; autor artykułów o poezji św. Jana Pawła II, Emily Dickinson i filozofii Erica Voegelina.

święconej poezji irlandzkiego poety katolickiego, Tomasza MacGreevy'ego; autor artykułów o poezji św. Jana Pawła II, Emily Dickinson i filozofii Erica Voegelina.

Fascynacja *Iliadą* Homera powraca wraz z potrzebą pogłębienia wiedzy zarówno o antycznych korzeniach cywilizacji europejskiej, jak i źródłach teorii piękna oraz literatury. Choć fundamentalne dzieło Piotra Jaroszyńskiego *Spór o piękno*¹ nie odnosi się bezpośrednio do homeryckiego poematu ani nawet do literatury, inspirowane jednak do spojrzenia nań jako na klasyczny wzór zarówno pod względem kompozycji opowieści, znaczenia poszczególnych przenośni, epizodów, jak i analogicznego przejawiania się w nim piękna. Oznacza to, że mimo iż sam Homer nie mógł znać ani analogii proporcji, ani analogii metaforycznej – pojęć wypracowanych przez średniowieczną scholastykę – to jednak jego narracja i sposób przedstawiania postaci wskazują na pojmowanie piękna jako czegoś, co zachwyca przez postrzeganie nie zmysłowe oraz osąd intelektu. Piękno to dla Homera jednocześnie

¹ Kraków 2002.

piękny strój, kształt, muzyka, jak również piękno moralne, dostrzegalne dla sumienia poszukującego prawdy i dobra.

Inne dzieło Jaroszyńskiego *Etyka – dramat życia moralnego*² stało się inspiracją dla autora tej krótkiej interpretacji *Iliady*, by w greckim eposie odkryć etyczne znaczenia leżące u podstaw tego, co w kulturze antycznej Grecji zostało nazwane *kalokagathia* – poszukiwaniem zarówno dobra, które jest piękne, jak i piękna, które inspiruje dobro moralne lub wręcz jest z nim tożsame.

1. *Iliada*

„Achilles wyskoczył jak lew” – owo sławne zdanie, zaczerpnięte z *Iliady* Homera, ma według arystotelesowskiej *Retoryki* ilustrować relację między metaforą a porównaniem. W III księdze *Retoryki*, w rozdziale 4., Arystoteles wyraźnie kwalifikuje je jako porównanie, odróżniając od metafory i podkreślając, iż można z niego zrobić metaforę, jeśli skróci się całą frazę do formy: „lew wyskoczył”, gdzie słowo „lew” zostanie utożsamione z achajskim herosem. Ta możliwość skrótu ma ilustrować podporządkowanie porównania metaforze. To nie metafora jest zintensyfikowanym porównaniem, ale porównanie jawi się jako osłabiona metafora. Arystoteles pojmuje metaforę jako rodzaj porównania, różniący się od właściwego porównania jedynie sposobem przedstawienia. Porównanie opiera się na większej ilości słów niż metafora i nie jest tak intelektualnie interesujące dla słuchacza jak ona. Jednocześnie Arystoteles podkreśla, że metafora „mówi: to jest tamtym”³. Natomiast w *Poetyce*, gdy podaje przykłady metafor zarówno jako przeniesienia z gatunku na rodzaj, z rodzaju na rodzaj, jak i zestawienia proporcji, skupia się na sformułowaniach utożsamiających dwa różne przedmioty i znaczenia, np. „spiżem wyczerpał duszę” – w znaczeniu śmiertelnego ciosu zadanego spiżowym ostrzem, „czara Aresa” – w znaczeniu tarczy boga wojny, na zasadzie analogii do czary Dionizosa, „lira bez strun” – na oznaczenie łuku.

W dosłownym brzmieniu fraza „Achilles wyskoczył jak lew” nie pojawia się w *Iliadzie* Homera. Zwraca na to uwagę Paul Ricœur w *Regule metafory*, gdy krótko napomyka, iż Arystoteles niedokładnie cytuje Homera. Jednak w polskim tłumaczeniu Kazimierzy Jeżewskiej znajduje się zdanie zbliżone do przytoczonego przez Arystotelesa

² Warszawa 1993.

³ Arystoteles, *Retoryka*, w: *Trzy stylistyki greckie. Arystoteles – Demetriusz – Dionizjusz*, tłum. i opr. A. Madyda, Wrocław 1953, s. 36.

porównania: „Pelida wystąpił jak lew”⁴. Być może zatem Arystoteles jest po części usprawiedliwiony. Zdanie, które przytacza w *Retoryce*, stanowi zatem parafrazę tekstu homerowego. Co więcej, porównania do lwa występują w starożytnym eposie nader często. Porównanie to wydaje się w istocie raczej streszczeniem licznych porównań hero-sów achajskich i trojańskich do lwa. Nawet jeśli jest jedynie parafrazą porównań zaczerpniętych z *Iliady*, ma wystarczającą podstawę do zaistnienia jako coś reprezentatywnego dla całego poematu.

W *Iliadzie* nie tylko Achilles jest porównywany do króla zwierząt. W tekście oryginalnym w XI księdze znajduje się fragment, który lwią waleczność, zjadłość w boju oraz okrucieństwo przypisuje wodzowi Achajów, Agamemnonowi, gdy ten zabija synów Antymacha, mimo ich błagania o litość. Menelaos porównany zostaje do lwa, gdy widzi na polu walki Parysa i bliską okazję do zemsty. A zatem to nie tylko odwaga, podkreślana w większości interpretacji tego porównania, jest w nim tematem pomocniczym, jak określa owo znaczenie wydobywane przez metaforę Max Black. Jest nim również dzikość, bezwzględność i okrucieństwo. W tym zawiera się artyzm starożytnego poety, to znaczy trafny dobór znaczeń i proporcji między nimi, wplecionych w niezwykle bogaty epicki opis wojny trojańskiej.

Bogactwo *Iliady* opiera się jednak nie na konstrukcjach metaforycznych, lecz na wysublimowanym stylu narracji, na mowie kwiecistej, przeznaczonej do publicznej recytacji, prawdopodobnie uświetniającej biesiady starożytnej arystokracji achajskiej, a zarazem zdolnej utrzymać poczucie napięcia i podziwu dla batalistycznych zmaganiań opisanych przez Homera. Jest ona zasadniczo realistyczna, wierna zmysłowemu postrzeganiu świata. Nawet interwencje olimpijskich bogów, fantastyczne z naszego punktu widzenia, dla ówczesnej mentalności wydają się być częścią świata realnego. Przedstawione są jako widzialne i namacalne objawienia nieśmiertelnych niebian w postaci podobnej cielesnemu bytowi ludzkiemu. Jednocześnie kompozycja nakreślonego przez Homera dramatu nie opiera się tylko i wyłącznie na opisach walki czy nawet na konfliktach między głównymi bohaterami tego eposu: Agamemnonem, Parysem, Achillesem oraz Hektorem. Jego główny temat ma charakter duchowy i został zaakcentowany na samym wstępie:

„Gniew, Bogini, opiewaj Achilla, syna Peleusa,
zgubę niosący i klęski nieprzeliczone Achajom,

⁴ Wszystkie cytaty w języku polskim z *Iliady* są wzięte z: Homer, *Iliada*, tłum. K. Jeżewska, opr. J. Łanowski, Warszawa 1981.

co do Hadesu tak wiele dusz bohaterów potężnych
stracił, a ciała ich wydał na pastwę sępom drapieżnym
oraz psom głodnym. Tak Dzeusa dokonywała się wola”
(*Iliada*, I, 1-8).

Tematem głównym *Iliady* nie jest, mimo ważności dla całej fabuły, tragedia Troi ani intrygi nieśmiertelnych olimpijczyków, ani konflikt Achillesa z Agamemnonem. Stanowi go „gniew Achilla”, gniew, którego istotą jest *ate*, wina, zaślepiająca umysł namiętność, odbierająca wolność woli, sprowadzająca winę na bohatera i plagę nieszczęść na innych ludzi. To odwrotność *arete*, męstwa łączącego mądrość i umiłowanie porządku. Główną winą Achillesa nie jest bunt wobec Agamemnona, bo przecież król Achajów zasłużył na to, ale ślepy upór w nienawiści do niego, złorzeczenie mu, modlitwa o jego upokorzenie i klęskę Achajów. Podobnie nie jest winą Achillesa bezwzględność wobec pokonanego Hektora, ponieważ Hektor sam znieważa zwłoki Patroklesa. Jest nią pogłębienie owej bezwzględności, zanurzenie się w niej, czyli mściwość większa niż zemsta Hektora nad ciałem poległego Patroklesa.

Eric Voegelin twierdzi, że główną winą Achillesa, która narusza cały porządek achajskiej egzystencji, jest bunt wobec swego przeznaczenia jako wojownika. A przeznaczenie achajskiego wojownika z wysokiego rodu stanowi śmierć na polu walki⁵. Według niemieckiego myśliciela Achilles ma przeżywać głęboki sprzeciw wobec tej perspektywy. Zamienia się on w skrywaną rozpacz i gniew, ponieważ w świadomości Achillesa nieśmiertelna sława, którą zyska chwalebna śmiercią, ma być czymś nieproporcjonalnym do pogrobowego losu śmiertelnych, jaki mu przypadnie, losu bezsilnego „cienia” skazanego na wieczną wegetację w mrokach Hadesu. Według niemieckiego interpretatora *Iliady* niezrównoważenie Achillesa ma być objawem jego zwątpienia w to, iż bohaterskie czyny dadzą mu wieczne życie w ludzkiej pamięci i wyrównają marność pośmiertnego losu.

„Jestestwa krótkie! Czym jest każdy? Czym nie jest? / Człowiek marą cienia” – mówi Pindar w Ósmej Odzie Pytyjskiej. Dodaje jednak zaraz: „Ale gdy z bogów łaski / Padnie nań sławy światło, / wspaniały blask go oblewa / I słodkie czeka życie”⁶. Słodkie życie, które u Pindara staje się udziałem zwycięzcy w zawodach zapaśniczych, w homeeryckim poemacie zdaje się omijać bohaterów trojańskiego dramatu. Słodycz życia staje się udziałem jedynie nieśmiertelnych, którzy

⁵ E. Voegelin, *Order and History*, vol. 2, *The World of Polis*, Louisville 1957, s. 73.

⁶ Pindar, *Ody zwycięskie*, tłum. i opr. M. Brożek, Warszawa 1987, s. 224-227.

rozkoszują się nią jak ambrozją, kontemplantując wielkie czyny bohaterów oraz chwałę, jaką oddają im śmiertelni w składanych żertwach. Sława wielkich czynów przynosi słodycz nie tylko nieśmiertelnym, ale jeszcze tym, którzy słuchają pieśni o bohaterach i oglądają ich zmagania w wyobraźni. Olimpijska „teologia” jest pesymistyczna i nieubłagana. Winę zmazuje tylko śmierć, która oznacza beznadziejne przebywanie w cieniu nicości.

A jednak to nie bunt przeciw pośmiertnemu losowi jest w homerowym zamierzeniu istotą gniewu Achillesa. Stanowi go *ate* oraz proporcje znaczeń między jej objawami u poszczególnych bohaterów. Pesymizm olimpijskiej religii zawiera się nie tylko w tym, co czeka po śmierci, ale również w przekonaniu o ludzkiej bezsilności wobec interwencji boskich mocy. Dzeus zsyła dobro i zło, obdarza łaską, a jednocześnie zsyła przekleństwo winy. Agamemnon usprawiedliwia się ze swojej zachłanności wszechmocą Dzeusa. To on, ojciec nieśmiertelnych, sprawił, że Agamemnon, władca ponad innymi wodzami achajskimi, rozgorzał chciwością i odebrał Achillesowi brankę. Gdy uświadomił sobie winę, Dzeus zesłał mu myśl o zadośćuczynieniu i ukorzeniu się przed boskim synem Peleusa. Takie były wyroki przeznaczenia. Wynika z tego również i to, że człowiek, nawet król, nawet półboski bohater, nawet bogobojny Hektor, są bezsilni wobec zła, które spada na nich z wysokości Olimpu. Osoba ludzka nie jest w stanie oprzeć się pokusie. Musi ulec zaślepieniu. Tak oto *ate*, wina, staje się sprawcą ludzkich czynów, posługując się namiętnościami. W zasadzie nie istnieje już człowiek, ale działająca przez jego duszę oraz ciało jakaś namiętność. Lecz gdy człowiek odzyska rozum i męstwo – *arete*, ponosi pełną konsekwencję swoich czynów.

Mimo iż Homer wkłada w usta Achillesa gorzką przypowieść o dwu kadziach stojących na progu Olimpu, z których Dzeus zsyła na śmiertelnych dobro i zło, jednocześnie pozwala mu wyznać konieczność posłuszeństwa wobec bogów, gdy Pallas Atena powstrzymuje go od ugodzenia Agamemnona mieczem:

„Muszę was teraz, boginie, gdy tego żądacie, usłuchać, chociaż gniew pali mą duszę, lecz sądzę, że lepiej tak będzie. Jeśli ktoś bogów usłucha, jest przez nich wysłuchiwany” (*Iliada*, I, 216-218).

Jest to fragment, który podważa tezę o buncie Achillesa wobec praw rządzących egzystencją achajskiej arystokracji. W innym z kolei miejscu Pelida dobrowolnie wybiera śmierć po zwycięstwie nad Hektorem. Homer nie ukazuje Achillesa jako rozmyślającego nad nędznym

losem śmiertelnych. W ostatnich dialogach poematu czyni go świadomym ludzkiej marności, ale jednocześnie skupionym na sprawach bieżących, na powinności wobec przyjaciela, na prawie odwetu, na wążących się losach wojny – jak przystało na niepokonanego wojownika. Homerowy Achilles nie jest buntownikiem przeciw władzy bogów.

Zatem porównanie: „Achilles wystąpił jak lew” zaczyna nabierać nieoczekiwanych znaczeń, wynikających z olimpijskiej antropologii. Achilles faktycznie jest lwem. Lecz nie tylko z powodu waleczności, również z powodu dzikiej agresji i okrucieństwa. O ileż bardziej waleczni są Hektor czy Eneasz, którzy powstają przeciw silniejszemu od nich Achillesowi. Tematem arystotelesowskiej *Retoryki* nie jest interpretacja *Iliady*, dlatego wolno starożytnemu myślicielowi przyjąć potoczne skojarzenie z odwagą jako wspólną cechą Achillesa oraz lwa.

Jednak w świetle homerowej olimpijskiej wizji człowieka i moralności jasne się staje znaczenie związane z odbierającą rozum winą. Achilles traci coś z noty wojownika, coś ze swojej rozumności i schodzi poniżej poziomu swego sumienia, poniżej godności nadczłowieka, jakim winien być wódz Myrmonidów i zarazem niepokonany heros. Dlatego musi ponieść karę. Tę sprowadza na siebie już wcześniej, gdy *ate* wywołuje w nim upór i prośbę o klęskę Achajów oraz przysięgę, że nie powróci do boju, nim Trojanie nie podpalą ich okrętów. Nieświadom tego wyprasza w istocie śmierć dla swego najbliższego przyjaciela. Jest to pierwszy etap kary, jaką sprowadza na niego *ate*. Drugi stanowi pastwienie się nad zwłokami Hektora – znacznie bardziej bestialskie, niż zemsta trojańskiego wodza nad zwłokami Patroklesa. Pożar ogarniający okręty achajskie i żądza zemsty decydują o jego powrocie na pole walki, gdzie szuka Hektora. Wpada w szal podobny do wściekłości lwa, co ukazuje opis jego wojennego szału odzwierciedlony w owym modelowym porównaniu – „Achilles wyskoczył jak lew”:

„Z drugiej zaś strony Pelida wystąpił jak lew, łupieżca rozzuchwalony, którego uśmiercić pragnęliby ludzie, całą gromadą nastając; lew, zrazu napastnikami gardząc, przechodzi, lecz kiedy który z odważnych myśliwych rzuci weń włócznią, z otwartą paszczą się zwija, a piana spływa mu z zębów i mężne serce skowytem nabrzmiewa, z obu stron ciała po żebrach i po swych bokach ogonem chlaszcze i siebie samego do walki krwawej zagrzewa, grożąc oczyma, uderza obces, by kogoś powalić z ludzi czy zginąć samemu w pierwszym oblwy natarciu –

tak i Achilles rozpała swój gniew oraz serce uparte" (*Iliada*, XX, 164-174).

Zawziętość ta jest pogłębiona tragiczną świadomością, że przyczynił się on do śmierci swego druha.

Achilles powraca na pole walki, ale pozostaje ogarnięty zaślepiającą *ate*. Gdy Hektor żąda od niego wypełnienia nakazu szacunku dla pokonanego, Homer wkłada w usta Achillesa niemal otwarte wyznanie swego zezwierzczenia i winy, która go już opanowała:

„Ty mi, przeklęty Hektorze, o żadnych układach nie gadaj!
Jak nie ma przysięg i umów pomiędzy ludźmi i lwami
ani jagnięta i wilki do zgody serc nie skłaniają,
lecz z zaciętością na zgubę wzajemną zamysły ważą –
tak mnie i ciebie nie złączy przyjaźń ni żadne układy,
póki z nas który nie padnie i własną krwią nie napoi
tarczozbrojnego Aresa, co walczy nieustraszenie" (*Iliada*, XXII, 261-267).

Oskarżycielem Achillesa przed boskim trybunałem czyni Homer boga Apolla, który mówi:

„Jednak, bogowie, wy chcecie Achillesowi dogodzić
bezlitosnemu, co w sercu godziwych uczuć ni w piersi
myśli roztropnej już nie ma do lwa dzikiego podobny,
który potęgą zuchwały i w duszy nieustraszony
wpada na własność śmiertelnych, by z stada zdobyć pochwy-
cić – tak i Achilles wstyd wszelki i litość w sobie zatracił,
wstyd, który ludziom pomaga tak bardzo, a czasem szkodzi.
(...) Czyżby się czuł tak potężnym, że nie dba o nieśmier-
telnych?

Przecież on swoją wściekłością nieczułą ziemię znieważa" (*Iliada*, XXIV, 39-45, 55-54).

Podobnie jak opis desperacji Achillesa, tak i jego własne słowa zbliżają się do metafory właściwej. Również oskarżenie go przez Apolla o faktyczne zezwierzczenie zbliża homerycki cykl opisowych porównań, mocą „poetyckiej impertynencji”, do niemal jednoznacznego określenia tożsamości Achillesa: „Achilles jest lwem”. Jest nim nie tylko z powodu waleczności, ale również z powodu dzikiej złości, która umniejsza jego *arete*, czyni jego rozum ślepym na istotne dla wojownika prawo moralne, zasady achajskiego, arystokratycznego porządku egzystencji. Homer wkłada w usta Achillesa niemal dosłowne

wyznanie: „Ty, Hektorze, jesteś człowiekiem, ja jestem lwem i wilkiem, jestem bestią żądną twojej krwi i hańby, jestem demonem zniszczenia”.

O ile pojedynki z Hektorem stanowi kulminacyjny moment całej fabuły, o tyle porównanie: „Achilles jest jak lew”, zbliżające się do metafory właściwej: „Achilles jest lwem”, jawi się jako kulminacyjny moment konstrukcji znaczeń całego eposu. Owo istotne dla przesłania *Iliady* znaczenie, owo porównanie czy nawet metaforyczne utożsamienie, nie jest wcale niezbędne. Zamierzone znaczenie i morał z niego wypływający są już zasugerowane przez rozwój fabuły.

A jednak ta przenośnia jest ważnym momentem, który wskazuje na głęboką, dojrzałą świadomość twórcy *Iliady*, świadomość poetycką, retoryczną i dydaktyczną zarazem. Homer jest z pewnością myślicielem obdarzonym najważniejszą cnotą artysty – osądem, który nakazuje odjęcie niepotrzebnych warstw artystycznej substancji lub dodanie jakiegoś elementu. Zdanie: „Achilles jest jak lew-bestia-demon” bądź też: „Achilles jest lwem-bestią-demonem” wypełnia zapowiedziane zadanie poematu: „Gniew, Bogini, opiewaj Achilla...”. Wszystkie wątki fabularne i znaczeniowe, nawet te poboczne, zbiegają się w nim. Tłumaczy, dlaczego „gniew Achillesa” jest tematem godnym wysiłku poety-aojda oraz uwagi potomków zwycięzców spod Troi, dlaczego jest tak ważny dla Achajów. Jest ważny, ponieważ wzywa ich do mężnego i trzeźwego przyjęcia jako kary za ich winy zwycięstwa nad nimi innego ludu, Dorów, którzy w czasach współczesnych Homeroi, poprzedzonych przez wojnę trojańską, burzą umiłowane przez Herę Mykeny i Knosos.

Jawi się dla nich jako ważny, ponieważ przez negację, ostry konflikt Achillesa z Agamemnonem, uporczywą odmowę ze strony Achillesa zwrócenia dobrego imienia Agamemnonowi ofiarującego mu pojednanie i zadośćuczynienie, wskazuje na drugi istotny temat *Iliady* – porządek monarchii achajskiej, w zasadzie na jej połączenie z arystokracją w społecznej egzystencji achajskich klanów, na porządek niemal republikański, zakładający lojalność i solidarność pośród równych stanem. Mimo równości nad wspólnotą achajskich wojowników władzę dzierży najwyższy król, który jest obrazem Dzeusa, króla Olimpu. Monarchia ziemską jawi się jako analogia monarchii olimpijskiej. Trwa tak długo, jak długo owa analogia jest respektowana i w jakimś przynajmniej wymiarze przeżywana w świadomości uczestników owego porządku.

Jest ważny, ponieważ wskazuje na wartość godnego zachowania władcy. Chciwość Agamemnona, jego nieopanowane namiętności, są istotnym impulsem do utraty równowagi przez Achillesa. Postać

króla, będąca analogią najwyższego na Olimpie ojca bogów i ludzi, odznacza się niedojrzałością, sugerując tym samym obraz Dzeusa jako kogoś niesprawiedliwego. Mimo złożenia przez Agamemnona obietnicy hojnego zadośćuczynienia za doznane upokorzenia, Achilles wpada w jeszcze głębsze zaślepienie i winę.

Jego spotkanie z Priamem, podejmującym szalony wypad do obozu Achajów w celu odzyskania ciała Hektora, zdaje się być wstrząsem, który powoduje otrząśnięcie się z rozpacz i niewyczerpanej chęci zemsty. Achilles odzyskuje *arete*, godność wodza i wojownika. Homer zdaje się sugerować, że w ten sposób wódz Myrmonidów otrzymuje łaskę, która uzdalnia go do godnego przyjęcia swego tragicznego losu. Samo zabicie Hektora jest już, według wyroczni jego matki, bogini Thetis, zapowiedzią rychłej śmierci Achillesa. Zgładzi go brat Hektora, Parys, zobowiązany do tego nakazem odwetu.

Priam natomiast wykazuje się nadludzką odwagą, niepodobną jednak do zapalczywości lwa, a przypominającą raczej męstwo ojcowskiej miłości. Oto inny rodzaj waleczności, inna postawa królewska, oparta nie na zachłannej władzy, ale na uszanowaniu porządku moralnego. Cnota trojańskiego władcy nie znajduje jednak właściwego sobie przerośniętego określenia. Odwaga Priama jest jak... – tu tekst się urywa. W charakterystycznym dla siebie stylu Homer szkicuje jedynie opisową przerośnięcie dla wyrażenia zdziwienia wzbudzonego jego czynem:

„Tak jak ten, który za ciężką zbrodnię zabójstwa ścigany z własnej ojczyzny uchodzi, by skryć się wśród obcych, do domu męża możnego, gdzie wszyscy patrzą na niego zdumieni – zdumiał się tak i Achilles, gdy ujrzał boskiego Priama, inni zdumiali się także, patrzyli jedni na drugich” (*Iliada*, XXIV, 480-484).

Jednak *arete*, rozumność i męstwo Priama, zostaje nagrodzone. Król Troi otrzymuje swoją nagrodę, ciało Hektora. A nawet więcej – zdobywa szacunek i podziw swego nieprzyjaciela.

2. Teza

Owa krótka analiza historii Achillesa nie oddaje pełnej sprawiedliwości starożytnemu poematowi. Jest natomiast *corpus delicti* w dociekaniach dotyczących relacji między metaforą a kontekstem, w którym się ona pojawia. Już samo wprowadzenie pojęcia tematu głównego we frazie przerośniętej, zależnego od kontekstu wypowiedzi, sugeruje konieczność odwołania się do pełnej wypowiedzi, w kontekście której

pojawia się dana metafora. Opisane znaczenia są ważną częścią *Iliady*. Ważną dlatego, iż jest ona wypowiedzią, długą i złożoną, ale – jako moralitet – najwyraźniej skierowaną do określonego grona słuchaczy. Oznacza to, że jest czymś pożytecznym odróżnienie metafor używanych w mowie potocznej czy nawet w publicznych wystąpieniach od metafor występujących w utworach literackich. Metafory funkcjonują tu w dwóch różnych kontekstach, odmiennych środowiskach, dlatego są innymi sposobami wypowiedzenia się.

Porównanie Achillesa do lwa czy nawet zasugerowane przenośne utożsamienie jednego z drugim ilustruje tę właśnie zależność metafory od kontekstu, w którym się pojawia. Oderwane od całości homeryckiej wypowiedzi porównanie to sugeruje waleczność, bycie groźnym w boju i niepokonanym, a także przeniesienie tej właśnie cechy z lwa na człowieka. A jednak subtelne, acz wyraźne aluzje wypowiedziane przez starożytnego mistrza słowa prostują ów powierzchowny sąd. Innymi słowy, główny temat wynikający z kontekstu achajsko-trojańskiej historii, „gniew Achillesa”, znajduje ważne i dogłębne uzupełnienie w tym, co trudne do nazwania, w opisie namiętności, która odbiera rozumność, ważną część *arete* – męstwa. To nie tylko waleczność podobna lwiej sile charakteryzuje Achillesa. To nade wszystko dzikość i nieokiełznany instynkt niszczenia, wynikający z zaślepienia greckiego wojownika, zostaje przeniesiony z bezrozumnego drapieżnika na niego samego. Uwzględnienie istotnych aluzji zawartych przez Homera zmienia znaczenie całego porównania. Co więcej, przybliża do metafory właściwej zasugerowaną przez samego Achillesa, a potem boga Apolla, charakterystykę jego postawy jako bestii.

Iliada traktowana jako zapis jest w zasadzie partyturą, czyli tekstem, którego uczono się na pamięć, lecz niekoniecznie dla dosłownego wykonania. Być może był on podstawą do improwizacji, tak jak fabuły starogermańskich mitów i towarzyszący im słownik metaforycznych zwrotów. Pierwszym wykonawcą był prawdopodobnie ten, który *Iliadę* spisał – sam Homer. Mógł zarazem mieć ucznia bądź uczniów, którzy z czasem podejmowali się roli wykonawcy. Po śmierci Homera *Iliadę* mieli wykonywać kontynuator lub kontynuatorzy jego szkoły poetyckiej. Ci dostosowywali się do własnych możliwości oraz słuchaczy. Z pewnością poemat był wykonywany wobec grona reprezentującego tę samą kastę arystokratyczną, lecz w różnych miejscach Grecji i w różnych kontekstach historycznych. Stąd taka ilość wątków pobocznych, związanych z bohaterskimi czynami bądź ze śmiercią wojowników pochodzących z różnych regionów greckiego świata, reprezentujących różne klany. Stąd też aluzje do najazdu Dorów na

świat Achajów, zawarte w zgodzie Hery, małżonki Dzeusa, na to, by zburzył on ukochane przez nią miasta achajskie. Wszystkie te szczegóły, łącznie z głównym tematem *Iliady*, zaktualizowanym przez szereg aluzji do stanu duszy Achillesa, składają się na to, co Mayenowa nazywa informacją wypowiedzi – na podstawie interpretacji tego poematu.

Jeśli słowo nabiera znaczenia dopiero w kontekście wypowiedzi, w takim razie również metafora, choć jest zbitką co najmniej dwu słów tworzących nową jakość, zyskuje pełne znaczenia w kontekście całego utworu, a nawet w kontekście kulturowej wspólnoty, która zainspirowała jego kompozycję i jawi się jako jego odbiorca. Tak należałoby odczytać postulat przeniesienia problemu metafory z poziomu słowa na poziom zdania, a ostatecznie na poziom wypowiedzi.

Zatem wypowiedź przybierająca formę *poiesis*, duchowej pracy – w antycznym znaczeniu tego słowa – umysłu i woli, która jako jedyna w pojmowaniu starogreckim zbliża się do nowożytnego pojęcia sztuki, musi być czymś innym niż wypowiedź potoczna, nawet jeśli w ów kolokwialny akt mowy wplecione są metafory i w spontanicznej wypowiedzi tworzone bywają nowe, żywe, zaskakujące przeniesienia. Wypowiedź poetycka, również prozatorska, jako byt intencjonalny, choć posługuje się tą samą gramatyką co wypowiedź kolokwialna, charakteryzuje się bardziej złożonym sposobem powstawania niż kolokwialny akt mowy. Reguły tworzenia metafor w jednej i drugiej wypowiedzi mogą być identyczne lub podobne. Wypowiedzi te mogą mieć podobne funkcje wyjaśniające intencje mówiącego z jednej strony, z drugiej – poety lub pisarza. Ale rzadkością jest wypowiedź kolokwialna, która spełnia kryteria pięknej mowy i która posiada wieloznaczną strukturę wywołującą w słuchaczu to, co Arystoteles nazywa *katharsis*. Wymaga to długiej praktyki oratorskiej oraz wysokiej kultury języka. Zdolności improwizatorskich prawdopodobnie oczekiwano od przedhomeryckich aoidów, od rapsodystów, staroirlandzkich *fili* i germańskich skaldów, być może od słowiańskich gęślarzy. Lecz znowu należy podkreślić różnicę między wypowiedzią potoczną a improwizacją poetycką. Różnica polega na stopniu złożoności wypowiedzi, a także znacznie bogatszej strukturze aluzji zawartych w utworze literackim, nawet zaimprowizowanym. Wypowiedź zaimprowizowana, do której słuchacze chcą wciąż na nowo powracać, w której odkrywają nowe treści, przedmioty medytacji i kontemplacji, którą chcą widzieć utrwaloną na piśmie, jest już wypowiedzią inną niż potoczna. Stanowi wypowiedź poetycką, literacką.

3. Piękno

We wstępie do *Iliady* w tłumaczeniu Franciszka Ksawerego Dmochowskiego Tadeusz Sinko wskazuje na dogłębnie przemyślaną strukturę fabuły homerowego poematu, która podważa romantyczną tezę o zbiorowym autorstwie *Iliady*, o improwizowanej poezji aoidów jako jej źródle⁷. Być może barwne porównania występujące w *Iliadzie* nie są zbyt częste. Metafory, które w niej spotykamy, należą raczej do słownika konwencjonalnych sformułowań owego czasu: „lotne okręty”, „żelazne serce”. Jednak porównanie Achillesa do lwa ma kluczowe znaczenie dla struktury utworu. Spełnia ono funkcję poetyckiej soczewki, która – odwrotnie niż soczewka fizyczna rozszczepiająca światło na poszczególne częstotliwości – skupia owe rozproszone znaczenia i zbiera je w jeden promień, a właściwie w jedno znaczenie lub – jak sugeruje Mayenowa – w jedną informację. Ta informacja stanowi pewne światło intelektualne, wyjaśnia coś ważnego, a zarazem cechuje się swoistym porządkiem, na pierwszy rzut oka wynikającym z żywiołowej akcji, i jest czymś jednym. Umysł słuchacza lub czytelnika ma pewien przedmiot do medytacji, a dokładniej – całą złożoność treści do przemyślenia. Wydobywa z nich iluminację, która staje się przedmiotem niemal estetycznego oglądu. W innym wymiarze lub w innym momencie przedmiotem jego oglądu staje się nie tyle oświecająca informacja, ile spójna całość wypowiedzi. Choć złożony, poemat Homera stanowi jedność, jeden byt intencjonalny. *Iliada* jest zatem wypowiedzią – i to wypowiedzią poetycką.

Jeżeli tak jest, znaczy to, że scholastyczną teorię piękna, w założeniu piękna estetycznego, czyli będącego przedmiotem poznania przez zmysły, można przenieść na poezję i prozę. O ile inne sztuki, łącznie z teatrem, oddziałują na umysł przez zmysły, o tyle w literaturze, poezji, jedynej dziedzinie uznanej przez starożytnych za coś uduchowionego, a zatem bliskiego nowożytnemu pojmowaniu sztuki, mamy do czynienia z sytuacją odwrotną. Znaczenia słów, zdań i wypowiedzi oraz relacje między nimi są przedmiotem poznania intelektualnego, które odwołuje się do wyobraźni bazującej na zapamiętanym zmysłowym postrzeganiu świata widzialnego. Upraszczaając, możemy zaryzykować twierdzenie, że literatura oddziałuje na zmysły przez poznanie umysłowe.

Scholastyczna teoria piękna pojmowała swój przedmiot jako pojęcie analogiczne. Piękno było dla niej rzeczywistością poznawalną

⁷ T. Sinko, *Wstęp*, w: *Homer, Iliada*, tłum. F.K. Dmochowski, Wrocław 2004, s. 57-61.

zarówno przez zmysły, jak i przez intelekt. Piękno mogło przechodzić w pojęcie dobra, np. w kontemplacji doskonałości moralnej osoby ludzkiej. Takie pojęcie piękna i dobra, czyli *kalokagatia*, jest żywo obecne w dantejskiej wizji głównej bohaterki *Boskiej Komedii*, legendarnej Beatrycze, czyli błogosławionej, której piękno zewnętrzne, owo światło na jej obliczu, stanowi odbicie jej żarliwej miłości do Stwórcy, a w istocie odbicie samego Boga jako miłości. Dopiero nowożytne uściślenie pojęcia piękna jako przedmiotu estetyki ograniczyło tę doskonałość bytów do poznania opartego na zmysłach. Zatem można domyślać się, że znajdowane w teorii św. Tomasza z Akwinu potrójne złożenie piękna – z *integritas*, czyli całościowej doskonałości danego bytu, z *proportio* lub *consonantia*, czyli relacji między poszczególnymi jego częściami, oraz z *claritas*, czyli promieniowania owej doskonałości – mogło być również przeniesione na byty niematerialne, poznawane umysłowo. Takie przeniesienie można odnaleźć u XVII-wiecznego naśladowcy Tomaszowej teorii piękna, czyli św. Franciszka Salezego w jego *Traktacie o miłości Boga*. Tam owe trzy wymiary piękna są odniesione do Boga jako przedmiotu kontemplacji i wiary.

4. Konkluzja

Iliada jest całością, jednym bytem intencjonalnym, ma zatem swoją *integritas*. Posiada złożoną strukturę znaczeń (informacji) i fabuły. W ten sposób zachęca do medytacji zarówno nad jej treścią, jak i strukturą. Ową strukturę można określić za pomocą scholastycznego pojęcia *proportio-consonantia*, czyli – jak pisze św. Franciszek Salezy – „chaotycznego porządku”. Ponieważ w *Iliadzie* porządek narracji i znaczeń jest wielokrotnie złożony, natomiast historia dwu głównych konfliktów (między Dzeusem a Herą oraz między Achillosem a Agamemnonem) zostaje przepleciona wieloma wątkami pobocznymi, homerowy poemat sprawia wrażenie chaosu. Jednak jest to pozór. Tadeusz Sinko podkreśla symetrię fabuły poematu:

„Wstęp (I) i zakończenie (XXIV) zbudowane są symetrycznie [...]. W pieśni pierwszej spór na ziemi ma swój odpowiednik w sporze w niebie, do każdego przylega jedna scena z Tetydą [matką Achilleusa – W.G.], a w środku odpowiadają sobie podróż do Chyzy i powrót z Chyzy. Osią pieśni dwudziestej czwartej jest wyprawa Priama do obozu i powrót do miasta, okolone scenami równoległymi. Jeśli pieśń pierwsza przedstawia powolne zanurzenie się Achilleusa w gniewie, to dwudziesta

czwarta pokazuje, jak dusza jego wynurza się powoli z otchłani nienawiści do Hektora”⁸.

Analogie między sporami nieśmiertelnych a waśniami pośród śmiertelnych, a więc zarazem podobieństwa i różnice – jako coś, co wynika z tła religijnego kultury achajskiej – są podstawową strukturą informacji wyrażonej w *Iliadzie*. Ale oprócz nich, czyli strukturalnej symetrii fabuły, występuje jeszcze psychologiczny realizm Homera, który służy za motor napędowy akcji. Wina-zaślepienie-namiętność Agamemnona prowokuje winę-zaślepienie-namiętność Achillesa (podobnie wina-zaślepienie-namiętność Hektora prowokuje winę-zaślepienie-namiętność Achillesa). Homerowski psychologiczny realizm ukazuje jednocześnie tragiczne dysproporcje między prowokacją a jej skutkami. Wina Achillesa jest zawsze większa niż jego winowajcy, który sprowokował go do gniewu, jakby Pelid, mimo boskiego pochodzenia, był – w kategoriach późniejszych, bo średniowiecznych czy romantycznych – kimś, na kim ciąży jakaś niezwykle ciężka kłątwa. Homer nie wchodzi jednak w szczegółowy opis jego osobowości. Dla niego ważna jest konkluzja, *katharsis*, zawierająca się w uleczeniu gniewu przez przybycie Priama.

Iliada posiada również swoje przesłanie, tak silnie związane z kluczowym porównaniem, które rzuca światło na egzystencję słuchaczy Homera, promieniuje głębokim doświadczeniem duchowym, a zatem jest owym *claritas*. Ale *claritas Iliady* zawiera się nie tylko w zasugerowanym wniosku umoralniającym. Obecne jest również w „poetyckiej zuchwałości” języka, mowie kwiecistej i śmiałej, porywającej słuchacza w świat przedstawiony; mowie odważnie prezentującej brutalność wojny oraz namiętności głównych uczestników historii, a jednocześnie w śmiałym przeciwstawieniu nadużyć tych, którzy winni być filarami swej wspólnoty, lecz zawodzą z powodu niedoskonałości; odwadze tych, którzy na pozór stoją z boku, lecz faktycznie reprezentują, na miarę swej kultury, porządek egzystencji zwany mądrością, sprzeciwiający się mocom zniszczenia. A więc jest to odwaga Nestora pouczającego Agamemnona, Fojniksa, napominającego Achillesa, odwaga Hektora wiernego małżonka, czulego ojca i obrońcy swych poddanych, a także męstwo Priama, realizującego fundamentalne zasady starożytnego prawa rodzinnego. Jeśli Priam przynosi Achillesowi wybawienie od udręki winy, konkluzja *Iliady* wskazuje na Hesychię, ukojenie, boginię pokoju, jedną z mitycznych postaci panteonu olimpijskiego jako na postać ważną, choć pozostającą w tle

⁸ Tamże, s. 77.

całej akcji. Król Priam, ojciec w żałobie, przynosi ze sobą owo ukojenie, dar bogini Hesyhii. Pojawia się tu subtelna sugestia żalu Homera, że to nie Hesychia jest władczynią nieba i ziemi. Złożoność tych aluzji, a zarazem ich moc stanowi to, co Mayenowa nazywa informacją. W niej zawiera się owo tajemnicze promieniowanie, *claritas* piękna *Iliady* jako wypowiedzi poetyckiej, a zarazem promieniowanie dobra, czyli to, co potomkowie Homera nazwą *kalokagathia*.

~•~

WACŁAW GRZYBOWSKI
Metafora i piękno w Iliadzie Homera

Streszczenie

Iliada Homera jest wielowarstwową opowieścią o heroicznej przeszłości achajskiej arystokracji. Choć skażeni winą, *ate*, choć zaangażowani w niesprawiedliwą, łupieżczą wojnę, bohaterowie achajskiej historii dosięgają wzoru cnoty, *arete* – męstwa połączonego z mądrością. Wina zarówno Achajów – Achillesa i Agamemnona, jak i Trojan – Parysa i Hektora, przesłania oraz odbiera im część chwały, jaka winna wypływać z mądrego męstwa połączonego z szacunkiem dla zwyciężonych. Wina zrodzona z pokusy, której nie mogą się oprzeć jako śmiertelni, paradoksalnie obarcza ich odpowiedzialnością za zło, nad którym nie panują. Jednak spadająca na nich kara staje się ekspiacją i aktem odzyskania heroicznej cnoty. Znaczenia te zawarte są w przenośniach zastosowanych przez Homera, a także w złożonej strukturze *Iliady*. Zarówno homeryckie metafory, jak i przedstawianie postaci oraz narracja budują kompozycję znaczeń i harmonii, która w sposób naturalny poddaje się wy tłumaczeniu za pomocą scholastycznych pojęć *proportio*, *integritas* i *claritas*, trzech podstawowych cech piękna. Tak pojęta kompozycja *Iliady* stanowi ważny krok w tworzeniu antycznej tradycji wyznaczonej przez *kalokagathię*, poszukiwanie prawdziwego piękna i dobra.

Słowa kluczowe: czasy antyczne, hellenizm, Homer, *Iliada*, literatura grecka.

WACŁAW GRZYBOWSKI
Metaphor and beauty in the Illiad

Abstract

The *Illiad*, traditionally attributed to Homer, is a multilayered story about the heroic past of the Achaean aristocracy. Though engaged in an unjust war and plunder, thus contaminated by guilt, *ate*, the Achaeans strive for the very model of virtue, *arete* – courage and wisdom paired with respect shown towards the defeted enemy. The glory of *arete* is compromised on both sides of the conflict, the Achaeans (Achilles and Agamemnon) and the Trojans (Paris and Hector). Their guilt, born of temptation which they – as mortals – cannot resist, paradoxically makes them responsible for the evil they have no power to contain. Their punishment thus becomes their atonement for their wrongdoing and their chance to redeem their discredited heroism and virtue. All these ideas are conveyed by the metaphors employed by Homer throughout his complex masterpiece. His way of presenting the protagonists and narrating their stories creates a brilliant composition of meanings and harmony, which the European scholastics many centuries later described as the constituent elements of beauty: *proportio*, *integritas* and *claritas*. The *Illiad* marks an enormously important stage in the development of the ancient search of the true goodness and beauty, *kalokagathia* (Ancient Greek: nobility, goodness, from *kalos*: beautiful, *kai*: and, *agathos*: good).

Keywords: ancient history, Hellenism, Homer, Illiad, Greek literature.