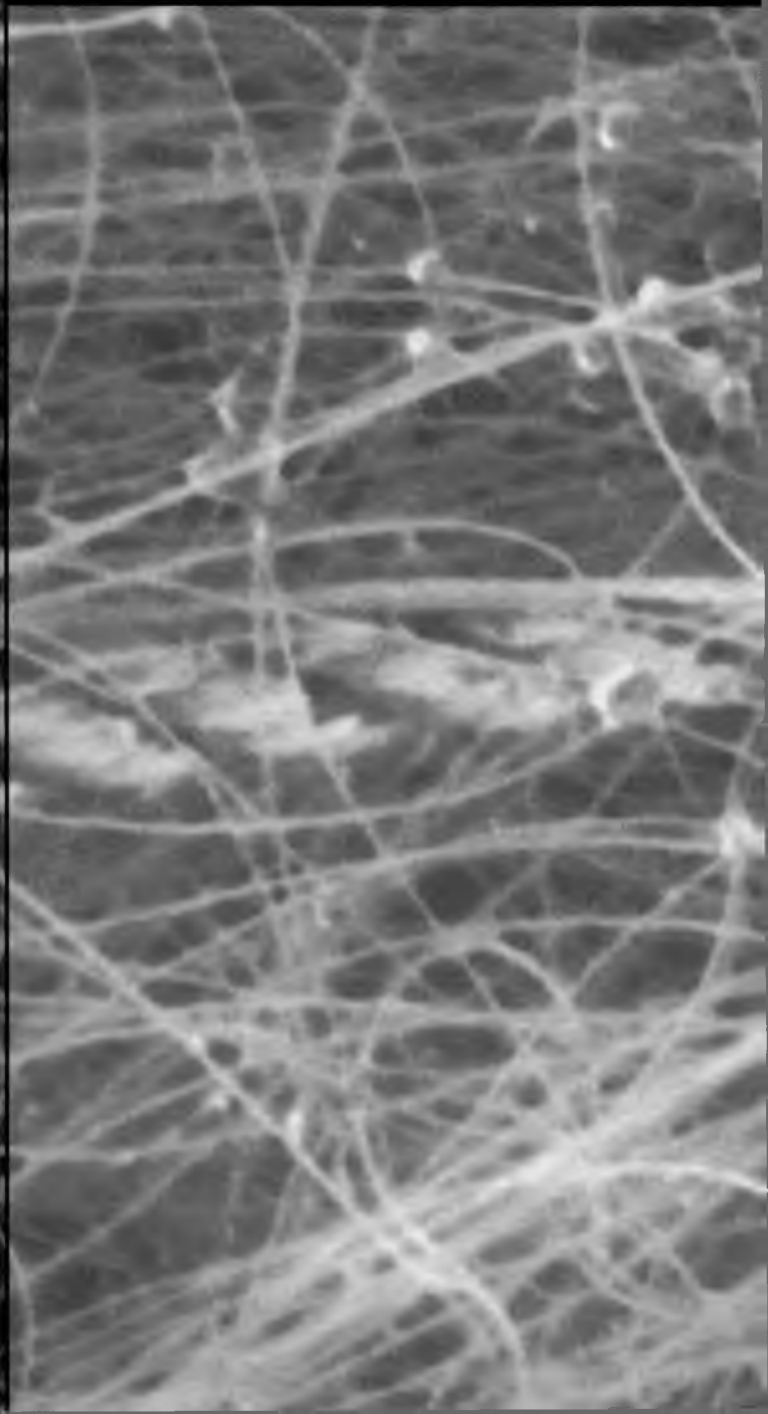
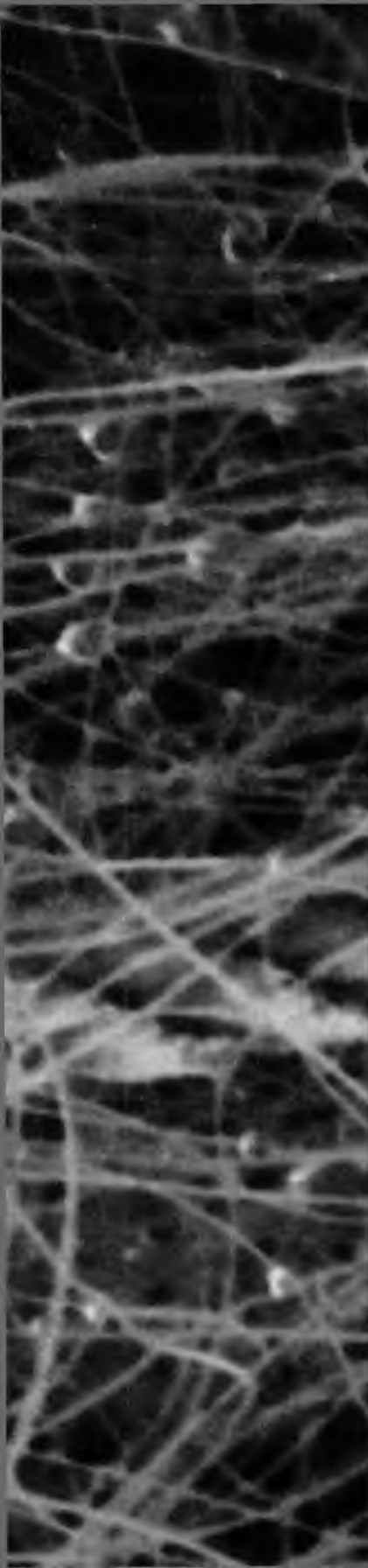


Przekłady



Pochodzenie liryki greckiej*

Liryka grecka to najbardziej zadziwiająca i interesująca zjawiska literatury powszechnej. Dla nauki jest ona zadziwiająca i interesująca przez to, że stawia bardzo aktualne problemy. Powstanie liryki w VII wieku p.n.e. samo przez się może wywołać niezwykle zdziwienie. Na granicy z eposem, jeszcze przed pojawieniem się tragedii, która sama w sobie jest bardzo archaicznym gatunkiem, liryka nas zdumiewa. Mogłoby się здаwać, że gdyby powstała po tragedii, zdziwienie byłoby mniejsze. A tak, wygląda na to, że najpierw się pojawiła nie chóralna melika, lecz monodia, że indywidualny liryk poprzedził zbiorowe formy pieśniowe, że elementy składowe gatunku tragicznego i komicznego są młodsze od niezależnych, samodzielnie już funkcjonujących tych samych elementów gatunkowych. W fenomenie liryki historia literatury jak gdyby odwraca swój bieg. Zdumiewające jest również to, że liryka od razu ukazuje nam autora, którego w eposie nie widzimy, i to jakiego autora! – mówiącego o sobie, o swych własnych przeżyciach. Trzeba poczuć, jak to jest niezwykle dla literatury starożytnej. Kiedy i gdzie znajdziemy analogię do tego zjawiska? W greckiej literaturze – nigdzie. We wszystkich późniejszych gatunkach autor będzie przemawiać ustami swego bohatera, ale nie sam bezpośrednio.

Podobnie oszołamia w liryce brak fabuły. Mówię nie o temacie, lecz o fabule, która w starożytności miała całkowicie swoisty charakter systemu z określonym kręgiem motywów, serią postaci, z miejscem akcji. Liryka jest anarracyjna, afabularna. Nie ma fabuły, wyrażanej w pewnym przebiegu motywów. Nie ma, oprócz autora, żadnej postaci, która dokonywałaby jakichś działań, mówiła, odczuwała. Tymczasem w eposie mamy i fabułę, i postać; fabuła znajduje się również w dramacie. Ani epos, ani dramat nie jest podobny do liryki, choć można doszukać się analogii pomiędzy eposem i tragedią, eposem i powieścią.

Jednocześnie taki dziwny, zdumiewający gatunek jak liryka grecka jest najmniej oświetlony w literaturze naukowej. O ile bogata jest literatura naukowa dotycząca Homera i dramatu, o tyle uboga jest w odniesieniu do liryki. Jest to pasierbica filologii klasycznej. Nie ma tu ducha prawdziwych badań. Ani nauka o religii, ani semantyka w jej szerokim

* Artykuł *Pochodzenie liryki greckiej (Proischozhdienije grieczeskoj liriki)* ukazał się drukiem w czasopiśmie „Woprosy literatury” (1973, nr 11) w opracowaniu Niny Bragin-skiej.

znaczeniu liryki nie dotykały. Tym się tłumaczy „nędza” i bezproblemowość pojedynczych monografii o liryce greckiej. Potwornie ją się modernizuje. Nie mówię już o obiegowych teoriach pochodzenia liryki greckiej. Największe nieszczęście tkwi w tym, że się uznaje za ahistoryczną i uniwersalną samą kategorię liryczności. Rozumie się ją jako pewne subiektywne uczucie (lub – mówiąc słowami Aleksandra Wiesiełowskiego – emocjonalne poruszenie), właściwy każdemu człowiekowi wrodzony głos osobistych przeżyć i namiętności – jednaki we wszystkich epokach u wszystkich ludów. Trudno zrozumieć, dlaczego to, niczym nie uwarunkowane, niezależne od świadomości „uczucie” mogło stać się czynnikiem takiego swoistego zjawiska jak liryka grecka. Ale jeszcze trudniej pojąć, dlaczego „ożywiony” handel w VII-VI wieku p.n.e. powinien być przyczynić się do narodzin poezji. Zresztą te „dlaczego” nigdy nie były stawiane przez tych, którzy zajmowali się liryką antykwarycznie, nie w płaszczyźnie procesu literackiego, bez postawienia problemu liryki w całości.

Pierwszą rzeczą, na jaką chciałabym zwrócić uwagę, jest ogromna problemowość liryki, która zasługuje na nie mniejszą uwagę niż epos i dramat. Liryka stanowi bowiem największą zmianę świadomości społecznej, jeden z najbardziej znaczących etapów procesu poznawczego. Znamionuje ona przemianę widzenia świata na drodze od myślenia obrazowego do pojęciowego, od światopoglądu mitologicznego do realistycznego. To w liryce wszechświat zostaje zasiedlony – na oswojonej ziemi przez ludzi, i wszystkie funkcje żywiołowych sił przyrody przechodzą w ręce ludzi. Liryka jest zjawiskiem głęboko historycznym, które się pojawiło w określonym momencie rozwoju społecznego. Przez to chcę powiedzieć, że liryka grecka jest całkowicie swoista, niepowtarzalna w innych warunkach historycznych i zasadniczo różniąca się od liryki hellenistycznej i rzymskiej, nie mówiąc już o liryce nowożytnej.

Liryka grecka powstaje w procesach metaforyzacji jako etapu powszechnej historii ludzkiego poznania, jako takiego etapu, kiedy obraz po raz pierwszy przejął funkcje pojęcia. Dopóki nie ma przenośnych znaczeń, nie ma też poetyckich aluzji. Narodziny metafory poetyckiej warunkują narodziny tego szczególnego, niezwykle osobliwego, jeszcze przedliterackiego gatunku, który przywykliśmy określać umownym terminem „liryki greckiej”.

Człowiek tworzy obraz świata rozmaicie na różnych etapach historycznych. Najważniejszą, decydującą sprawą jest tutaj korelacja poznawanego świata z poznającą ludzką świadomością. W okresach najwcześniejszych człowiek nie oddziela siebie od otaczającej go przyrody. W jego świadomości podmiot i przedmiot są zespolone. Tego rodzaju jedność, wywołując szczególną percepcję przyczyny, czasu, przestrzeni, rodzi mitotwórstwo – myślenie obrazami. Każdy obraz oznacza dla człowieka to,

co przekazuje; przekazuje to, co znaczy. Jeśli Homer mówi „żelazne niebo”, znaczy to dosłownie „niebo z żelaza”, a ściślej – „niebo-żelazo”. Żadnego przenośnego znaczenia tu nie ma.

Spółeczeństwo greckie jest na tyle archaiczne, że jeszcze zachodzi w nim formowanie się pojęć. Jednakże jest ono na tyle młode, że ten proces już się w nim zaczyna i nawet znacząco posuwa się naprzód, co dla społeczeństwa starożytnego Wschodu w ogóle jest nieosiągalne. Należy jednak uwzględnić fakt, że procesy poznawcze odkładają się w postaci uformowanych ideologii z dużym opóźnieniem i chronologicznie nie zbiegają się ze sobą ich gotowe formy i źródła.

Odseparowanie podmiotu od przedmiotu nie przebiega prostolinijną drogą. Bardzo długo postępuje proces, w którym i podmiot, i przedmiot zamieniają się swymi funkcjami. Ten długotrwały proces daje o sobie znać jeszcze w VII wieku p.n.e. Najbardziej jaskrawym tego przykładem są narodziny autora. To wielkie wydarzenie mogło mieć miejsce tylko dlatego, że przesunęły się wyobrażenia o świecie widzialnym i poznający człowiek odsunął się od poznawanej przez siebie przyrody. Autor liryczny to autor szczególny, w żadnym wypadku nie przypominający późniejszego autora lirycznego, poety w ogóle. Jest to jeszcze śpiewak, kontynuator pieśniowej, „muzycznej” tradycji. Analizując istotę i atrybucje tego autora lirycznego, dochodzę do wniosku, że stanowi on formę swoistego podmiotu, jeszcze nie całkowicie oddzielonego od przedmiotu, nie samodzielne, lecz występującego w jego funkcji. Poznający przyrodę człowiek tak mocno jest jeszcze powiązany ze światem przedmiotowym, że samemu sobie wydaje się on jego narzędziem, jego pasywną przynależnością. Człowiek nie uświadamia sobie tego do końca i nie jest jeszcze w stanie tego uświadamiać, ale całym swoim światoodczuciem całkowicie bezwiednie odbiera siebie w kategoriach widzialnego świata, zaś widzialnemu światu w osobie bogów nadaje funkcje poznającego podmiotu. Wszystko, co stwarza obraz śpiewaka lirycznego, służy jako dowód tej tezy. Sprawa nie polega tu wyłącznie na związku liryki z religią, jak to ma miejsce w przypadku dramatu greckiego. Polega tu raczej na tym, że sam autor liryczny stanowi formę boga. W bóstwie wykrystalizowało się wyobrażenie o już odseparowanym od człowieka świecie; ale człowiek już odsunięty od bóstwa nadal w pewnych nieświadomych aktach przeżywa siebie jako jedną z jego odmian. W ten sposób liryka grecka jest powiązana z kultem. Śpiewak liryczny to forma Apolla; i pod względem treści, i pod względem struktury pieśń liryczna jest bardzo bliska wyroczni. Ale mówię teraz nie o genezie. Autor liryczny nadal – z poznawczego punktu widzenia – jest bóstwem. Tylko jest to szczególna jego forma; już nie obrazowa, lecz pojęciowa. Grecki śpiewak liryczny stanowi ubóstwioną przyrodę, ale odebraną poprzez rodzące się pojęcia. O tym mówi wszyst-

ko: samoświadomość śpiewaków, ich tematyka, ich mity biograficzne, forma pieśni, dopasowanie gatunków lirycznych. Można by było ukazać, jak Safona była odbierana w kategorii bóstwa Afrodyty, jak obraz Hipponaksa był rzeźbiony pod Hermesa, jak Alkajos w przebraniu Apolla był przedstawiony analogicznie do boga w postaci typowego śpiewaka-wieszczka. W ogóle Alkajos to nie Puszkina, nawet nie Horacy, nawet nie Kallimach. Jest to postać apollińska w wieńcu, w szatach kapłana.

Poeci archaiczni bliscy są obrazowi Empedoklesa, „bogom”, mającym swój kult, jasnowidzom i prorokom, związanym z kultami boskimi. „Poeci” nie są już bogami, ale spełniają funkcje bogów. To, co w religii jest kultem, to w tradycji „muzycznej” bytem, uprzedmiotowionym światem. Lecz również ten życiowy scenariusz, pośród którego występują śpiewacy liryczni, nie jest zwykłą, dowolną sytuacją, nie jest pokojem, biurkiem z kałamarzem, książką na półce z książkami. Scenariusz liryczny nie został tak gruntownie zbadany, jak dramatyczny; ale i to, co jest znane z okrucich, mówi o nim jako o pewnym pojęciowym wariacie kultu. Uczty, na których występują śpiewacy liryczni, procesje religijne, święta, charakter współzawodnictwa, specjalne ubiory, wianki, specjalne poetyckie sprzęty, atrybuty śpiewaków – kwiaty, ozdoby, obuwie, kifara. Należy przypomnieć postaci Alkajosa i Safony z malowideł wazowych i zestawie je z wazowymi wizerunkami bogów i herosów; portretów zwykłych ludzi nie malowano na wazach. Taki sam odbiór ludzi jako bogów przejawia się również w zmyślonych opowieściach o życiu i śmierci śpiewaków lirycznych. Mity o bogach i herosach stają się biografiami poetów; kultowe tematy okazują się tematami liryków i ich namiętnościami, ich przeżyciami, historiami ich życia. Safona, podobnie jak Afrodyta, rzuca się ze skały z powodu miłości do Faona, ulubieńca Afrodyty. Stezychor ślepnie i odzyskuje wzrok z powodu Heleny z Argos, umierającego i zmartwychwstającego śpiewaka Oriona ratuje delfin. O śmierci Ibykosa powiadają żurawie. Indywidualność śpiewaka jest poza percepcją. Pauzaniusz informuje, że Anakreont był przedstawiany w postaci pijanego staruszka. Silna typizacja mówi o tym, że podmiot nie został jeszcze wyodrębniony w osobną kategorię poznawczą. Dla Greka Anakreont jest śpiewającym, pijanym staruszkiem, kimś w rodzaju Sylena, lub – ściślej – tym samym „muzycznym” i upojonym winem i miłością bogiem, lecz w formie śpiewaka lirycznego Anakreonta. Archiloch, Hipponaks, Tyrteusz, Terpander są obdarzeni takimi samymi, zbyt typowymi, uogólnionymi cechami albo pełnych złości postaci, kulawych lub wygnanych z ojczyzny, albo po prostu niewolników lub sprzedanych w niewolę, albo też wykazujących się szczególną siłą pieśniowego pucharu lub zdolnością do dawania osłody. Nieposkromione żądze Erosa, władające Archilo-

chem, Safoną, Ibykosem, Anakreontem, jeśli porównać je z cechami samego Erosa, okazały się charakterystyką tego bożka namiętności.

Powtarzam: mówię nie o mitycznej genezie liryków, lecz o powstaniu ich obrazu w historycznej rzeczywistości, o poznawczym stosunku Greka z VII wieku p.n.e. do lirycznej realnej osobowości. I sam liryk, w swej „muzycznej” samoświadomości, odbiera siebie jako przez boga natchnionego. Sam wierzy, że wino może ekstatycznie zjednoczyć go z Dionizosem, że charyty, muzy, Dionizos, Afrodyta, Hermes mogą odwiedzić go i spełnić jego niewykonalne życzenie. W słynnym apelu Safony do Afrodyty bogini jest ukazana jako realnie przybywająca do poetki, opuszczająca się na rydwanie z nieba; w jej pojawieniu się nie ma nic metafizycznego, wszystko jest tu dosłowne. Jambiczna funkcja u liryków również przedłuża obecność w nich skłonnych do inwektyw bogów. Widzimy na podstawie *Iliady*, że bogowie szydą i ubliżają sobie, piętnują się w dosłownym sensie. Podobnie inskrypcja nagrobna zaczyna się – od samego heroizowanego nieboszczyka – jako jego własna mowa, a dopiero potem w jego roli i funkcjach pojawiają się epigramatyk i elegik. Śpiewak liryczny przez nikogo nie jest dosłownie brany za boga, ale mimowolnie spełnia nadal funkcje bóstwa, jedynie załamane przez pojęcia – w sposób uogólniony, przyczynowo, jakościowo.

Śpiewak liryczny śpiewa o sobie, lecz to „o sobie” jest bardzo specyficzne. Osobistych emocji prawie nie zna. Przede wszystkim nie można nie uwzględnić ponadindywidualnej, tradycyjnej formy, jaką posługuje się śpiewak. Następnie, nie można nie liczyć się z tym, że sam egomotyw należy do archaiki i folkloru. Proponuję przypomnieć sobie osobową formę pieśni chóralnej, wyraźnie bezosobową z uwagi na treść. Obecność „ja” – motywu jeszcze nic nie mówi o przeżyciach samego śpiewającego. W tym samym czasie autor liryczny śpiewa już nie o bogach i herosach, lecz o człowieku, o sobie. Ale osobliwość tego wczesnego lirycznego „o sobie” polega na tym, że nie ma w nim czystego „ja”, oderwanego od obiektywnego „ono”. Archilocha mocno modernizują tłumacze, którzy widzą u niego psychologiczne zwrócenie się ku swej duszy w rodzaju Tiutczewowskiego: „Natchniona, wieszca duszo ma, / O serce, przepełnione trwożą!” Nic podobnego tutaj nie ma. Archiloch rozmawia ze swą duszą tkwiącą w jego duszy. To już nie homerowski sobowtór, *ménos*¹, lecz ośrodek duchowej siły Archilocha, jego myśli i stanów, coś obiektywnego, znajdującego się w Archilochu. Rzymianin rzekłby: „jego geniusz”.

Oddzielenie poznającej świadomości od poznawanego świata i zmiana, w związku z tym funkcji obrazu, prowadzi do rozgraniczenia pierw-

¹ To archaiczne słowo można przetłumaczyć jako „siła życiowa”.

szej i trzeciej osoby, podmiotu i przedmiotu poznania. Jako mimowolny rezultat tego nowego rozumienia życia pojawia się możliwość spojrzenia na rzecz z boku, na rzecz, w której nie ma już patrzącego. Tak powstaje opis świata zewnętrznego. Dopóki podmiot i przedmiot są ze sobą zespolone, jest on niemożliwy. Dlatego w micie nie ma opisów. Ażeby zilustrować swoją myśl, przypomnę, że w powieści greckiej, wykorzystującej archaiczne mity, bohaterowie nie potrafią opisywać swych przygód. Opowiadają o nich w formie bezpośrednich mów, jednakże w obecności bóstwa, a następnie mowy te, już zapisane, kładzie się na ołtarz ofiarny i pozostawia się w świątyni. Jest całkowicie jasne, że taki przed-opis spełnia funkcję składania ofiary; zwierzę ofiarne samo opowiada o swoich cierpieniach i samo leży na ołtarzu, oglądane naocznie, jak te cierpienia. W ten sposób nie tylko nie ma tu czegoś, co można by było zobaczyć z boku i uczynić przedmiotem opowiadania, jak jakieś zdarzenia, które miały swój samodzielny, obiektywny bieg, ale w ogóle brak tu czasowej i przestrzennej ciągłości. Wygłoszona mowa leży nieruchomo; jest atemporalna i nieciągła, tak jak zwierzę na ołtarzu. W takiej mowie bohater powieści greckiej jednocześnie opowiada o sobie zarówno w trzeciej osobie, jak i osobiście – w pierwszej.

Dla śpiewaka lirycznego istnieje rozgraniczenie pomiędzy płaszczyzną pośrednią i bezpośrednią, a i zarazem wprowadzanie czasu i rozsuniecie przestrzeni. Jednakże w najstarszej poezji Safony autor częściej występuje w trzeciej osobie niżli pierwszej i odseparowanie autora od postaci jest jeszcze nietrwale. Śpiewak liryczny jest wyodrębnionym podmiotem, śpiewającym „o” przedmiocie. Przeżywa pewne stany i śpiewa o nich. Takie zjawisko nie mogłoby wystąpić, gdyby nie powstała szczególna podmiotowa kategoria. Epos nie potrafi jeszcze opisywać, lecz posługuje się w celach opisowych atemporalnymi środkami naocznej demonstracji, enumeracją i porównaniami. Te trzy metody częściowo istnieją nadal w liryce, choć już z nowym przeznaczeniem, częściowo znikają. Porównanie przestaje być formą opisu; naoczny pokaz odpada, gdyż przejmuje funkcję narracyjną, od której liryka stara się uwolnić. Enumeracja w liryce jest środkiem elementarnego opisu przestrzennego. U Alkmana, we fr. 56², wylicza się pory roku, „lato, zima, trzecie – jesień i czwarte – wiosna, kiedy wszystko kwitnie, jednak brakuje jedzenia”. Albo we fr. 13 Ibykosa:

² Autorka przytacza zachowane fragmenty tekstów poetów starożytnych według jednego z wzorcowych wydań: Ernestus Diehl, *Anthologia Lyrica Graeca*, fasc. 1-3, Leipzig. Przekłady polskie pochodzą z książki: *Liryka starożytnej Grecji*, oprac. J. Danielewicz, Warszawa-Poznań 2001 – przyp. tłum.

Gałązki mirtu, bluszcz, fiołki i róże,
Jabłoni kwiecie i laur delikatny.

[przeł. J. Danielewicz]

Za pomocą takich samych środków enumeracji opisuje Ibykos we fr. 10:

Wiele jabłek kydońskich wrzucono do rydwanu władcy,
Wiele liści mirty i wianków z róż, i splecionych fiołków.

W takich opisach przejawia się niewyszukany horyzont liryka, prosty i ubogi zestaw rzeczy. W *Hymnie na cześć Adonisa* Praksylli bóg następująco wylicza przed śmiercią radości życia:

Schodząc ze świata, zostawiam piękno najwyższe – blask słońca,
Po nim gwiazdy świetliste i twarz księżycy wśród nocy,
Potem... w porę zebrane ogórki, i jabłka, i gruszki!

[przeł. J. Danielewicz]

We fr. 94 Alkajos przedstawia rozbudowany opis letniego znoju. I tu nie wykracza on poza granice prostych konstatacji zewnętrznych cech przyrody: pora roku uciążliwa, upał, śpiewa cykada, kwitnie karczoch, kobiety teraz najbardziej nieczyste, mężczyźni słabi. Z opisów świata zewnętrznego pejzaż powstaje sam przez się. Tak oto u Alkmana we fr. 58 z formalnych wyliczeń układa się obraz śpiącej przyrody:

W sen zapadły szczyty gór i jary,
Wzgórza, wąwozy i zwierzyna wszelka,
Żyjąca z płodów żywicielki – ziemi,
Ród pszczoł i drapieżcy w górskich legowiskach,
I bestie w głębinach złowrogiego morza,
Szerokoskrzydłe usunęły ptaki”.

[przeł. J. Danielewicz]

Ta śpiąca przyroda jest rozdrobniona na oddzielne klasy ptaków, zwierząt, ryb, gadów, na oddzielne rodzaje gór – stromych, sterczących, w formie rozpadlin. Śpiewak wymienia i klasyfikuje, gdyż jego świadomość wychwytuje zmiany w czasie poprzez stany przedmiotów; myśli statycznie, utrwalając rzeczy i przyrodę w ich nieruchomej obecności. Z tym się również wiąże utrwalanie przez śpiewaka krótkich, jednolitych stanów ciała, utrwalanie, które zastępuje opis poruszeń duszy. W liryce nie ma tła czasowego, potoku czasu; mówi ona tylko o terażniejszości i krótkim czasie. Jednak owa terażniejszość jest specyficzna, nie ma nic wspólnego z naszym poczuciem współczesności. Jest ona zbudowana na przeszłości. Tak oto, gdy Safona chce oddać miłosne uczucie w terażniejszości, wprowadza obraz Afrodyty, która niejednokrotnie „przyjeżdżała”, „zapytywała” Safonę, „mówiła” i tak dalej. Czasem przeszłym wypełnio-

na jest cała pieśń; dla terażniejszości pozostawia się tylko parę wersów. W innych pieśniach Safony „wspomnienia” dostarczają obrazu przeszłości, z którego wyrasta krótka terażniejszość (tęsknota).

Liryka grecka nie zna uogólniającej wielokrotności. Jej pejzaż nosi zawsze charakter konkretnego, niepodsumowującego, *ad hoc*:

Na samym szczycie wśród liści zasiadły
Barwne kaczki o szybkach tęczowych.
A tuż obok purpurowe [makolągwy]
I zimorodki szerokoskrzydłe.
[9 fr. Ibykosa, przeł. J. Danielewicz]

Identyczna jest również fiksacja elementarnych przeżyć, które zdradzają stan erosa, wybuch gniewu, momentalną radość na wiadomość o śmierci wroga lub smutek na wieść o rozłące. Zupełnie nie słyszymy, aby archaiczny liryk mówił: „smutno mi”, „jestem szczęśliwy”, „tęsknię”. W celu wyjawienia swych uczuć zwraca się albo ku przeszłości, albo do pośredniego chwytu, do dialogu, z którego dowiadujemy się o pragnieniach śpiewaka. Afrodyta pyta Safonę, jakie są jej pragnienia, dziewczyna skarży się Safonie na rozłąkę i Safona ją pociesza. Albo też przeżycie wyraża się poprzez opis zewnętrzny powierzchowności, ubioru, sprzętów. U Archilocha we fr. 25 czytamy:

Gałązką mirtu, którą miała w dłoni,
I pięknym kwiatem róży się cieszyła.
..... jej włosy
Okryły cieniem plecy i ramiona.
[przeł. J. Danielewicz]

Za pomocą enumeracji opisuje się strój nieznaney kobiety, a poprzez strój przekazuje się uczucie radości i piękna. Charakterystyczna jest percepcja tego, co osobiste, poprzez cechy zewnętrzne; ubiór, włosy, kwiaty w rękach zdradzają duchowy świat człowieka. Tak opis liryczny, w przeciwieństwie do epickiego, w sposób elementarny odsłania ludzki żywioł, poprzez zewnętrzne, przedmiotowe, obiektywne zjawiska dociera do podmiotu. Nic nie wiemy o Agido i Agesichorze u Alkmana, o Anaktorii i Arignocie u Safony. Liryka zupełnie nie dostarcza charakterystyk. Ale opisuje wygląd zewnętrzny. Jedna z bohaterek ma włosy rozpuszczone lub pachnie mirtą, u drugiej jaśnieje twarz, trzecia ma cudowne oblicze lub sposób poruszania się, czwarta jest ślicznie ubrana. Jeden z wrogów Archilocha odznacza się żarłocznym żołądkiem. Semonides z Amorgos charakter kobiety określa za pomocą wyglądu zewnętrznego oraz cech zewnętrznych nawet nie człowieka, lecz zwierzęcia.

Podobnie liryka grecka nie zna jeszcze dynamiki uczucia. W VII wieku p.n.e. uczuć w naszym rozumieniu jeszcze nie odnajdujemy. Eros,

którego opisują greccy poeci liryczni, daleki jest od uczucia miłości. Eros to szczególny stan bycia zawładniętym przez boga, stan namiętnego cierpienia, śmiercionośnej, zgubnej, nieprzewycięzalnej obecności boga w nędznym, słabym człowieku. Stan ten ma swój aspekt tragiczny i komiczny. Papirusowe znaleziska odsłaniają nam Hipponaksa, którego obsceniczność wręcz uniemożliwia przekład. Trudno tłumaczyć też Archilocha. Namiętność, którą opisują: Safona, Anakreont, Ibykos, Archiloch, ujawnia się w pełni w cechach zewnętrznych, całkowicie fizycznych – w bólu, w drgawkach, w dzwonieniu w uszach, gorączce, niemocie, ciemności w oczach. Wikientij Wieresajew tłumaczy fr. 104 Archilocha następująco:

Przez namiętność pozbawiony życia,
Nędzny, leżę i z woli bogów niewypowiedziane męki
Na wylot przesywają mi kości.

I fr. 112:

Ta to namiętne pragnienie miłosne, przepełniwszy serce,
W oczach wielki mrok rozprzestrzeniła,
Szlachetne uczucia w piersi zniszczywszy.

Uczucie jest też kategorią historyczną, całkowicie zależną od świadomości człowieka społecznego. Tam, gdzie świadomość dopiero zaczyna dostrzegać realny ziemski świat, tam również uczucie dopiero zaczyna się rodzić. We wczesnym społeczeństwie uczucia są elementarne. Nie mają one jeszcze specjalnych form wyrazu. Śpiewak dysponuje znanymi tradycyjnymi formami, w których śpiewa o miłości, złości, zazdrości, tęsknocie. Wąski jest krąg uczuć, wąski jest też sposób ich przekazu. I nie w nich zawiera się najbliższy, najbardziej bezpośredni fakt liryki greckiej.

Należy go szukać w nowej poznawczej istotności obrazu. Powiedziałam już wcześniej, iż obraz mitologiczny określa bezpośrednio, dosłowna konkretność jego znaczeń. Obraz mitologiczny „uosabia” wszelką ideę. W micie wszystkie sensory są ucieleśnione, przekształcone w żywe istoty. Każdy obraz mitologiczny, cokolwiek by komunikował, jest nierozdzielnie podmiotowo-przedmiotowy. Może on być rozmaicie przekazywany, a te formy przekazu nazywam metaforami mitologicznymi. Stanowią one całkowicie równoprawne i zawsze tożsame wyrażenia obrazu mitologicznego. Niezależnie od tego, czy obraz śmierci będą kształtować pojedyncze metafory miłości, jedzenia lub mogiły, czy też dziesiątki innych środków, metafory te zawsze będą miały jednakowe znaczenie semantyczne. Będą oznaczać obraz „śmierci”.

Przejście od mitu do poezji dokonuje się w świadomości w postaci zmiany funkcji poznawczej obrazu. Kiedy relacja między podmiotem i przedmiotem zmienia się, obraz odzwierciedla tę zmianę. Nie ma już w nim przesłanek dla tożsamości obrazu i metafory, czyli znaczenia i jego wyrażenia. Obraz przestaje znaczyć to, co wyraża. I choć formalnie zachowuje poprzednią postać, to jednak rozszczepia się i traci swe literalne znaczenie. Więcej. Zaczyna właśnie nie znaczyć tego, o czym mówi. Przytoczę jeden przykład. W micie Safona rzuca się ze Skąły Leukadyjskiej do morza z powodu nieodwzajemnionej miłości do Faona. Rzucenie się do morza, skok ze skały, nazwa tej skały – Biała, Błyszcząca, niefortunna miłość – są to wszystko semantycznie tożsame metafory obrazu erosa – słońca, zachodu słońca, śmierci erosa. Mit wierzy w skok Safony i ten obraz spadającej do morza zakochanej jest całkowicie konkretny, dosłowny. I oto Anakreont mówi we fr. 17:

Znów w sine morze z leukadyjskiej skały
Skaczę miłością upojony nową.

[przeł. J. Danielewicz]

Obraz jest ten sam. Ale różnica między mitologicznymi metaforami Safony a poetyckimi Anakreonta polega na tym, że saficka Leukadia jest konkretna, konkretna nawet w tym wypadku, jeśli by się okazała geograficzną fikcją, podczas gdy Leukadia Anakreonta nosi abstrakcyjny charakter bez względu na jakąś realność geograficzną. „Siwa fala” i „wino erosa” jedynie w micie noszą konkretny charakter, dlatego że morze to starzec, a eros jest bachusowy. Ale w liryce oba obrazy posługują się właśnie nie konkretnym znaczeniem morskiej siwizny i erosowego bachizmu, lecz tylko podobieństwem koloru włosów i fali, ekstazą wywołaną winem i miłością, walką z morzem i walką z uczuciem miłości. Przykład ten ukazuje, że problem konkretności i abstrakcyjności obrazu w obu wypadkach lokowany jest nie w płaszczyźnie realiów, lecz w płaszczyźnie poznawczej. Jakakolwiek metaforą nie posługiwałby się obraz mitologiczny, z poznawczego punktu widzenia jest on zawsze konkretny i dosłowny. Jednakże w poezji te same metafory nigdy nie bywają dosłowne. Pojawia się sprzeczność pomiędzy znaczeniem obrazu i jego wyrażeniem, metaforą. Wyrażenie obrazu, metafora, staje się tylko podobieństwem konkretnego znaczenia obrazu. Leukadia Anakreonta jest identyczna pod względem formy (czyli pod względem wyrażenia, metafory) z Leukadią Safony. Metafora w obu przypadkach jest jednakowa. Ale u śpiewaka lirycznego, u Anakreonta, Leukadia bynajmniej nie jest dosłownie pojowanym skokiem ze skały do morza. Leukadia Anakreonta oznacza bezradność namiętności. Co się stało? Świadomość już wyodrębniła określone cechy namiętności: siłę, której nie może się przeciwstawić, walkę

z tą siłą, szamotanie się zakochanego, pogrążenie się w namiętności. Na te cechy świadomość „przenosi” właściwości całkiem innego zjawiska, tylko zewnętrznie podobne do cech namiętności, a mianowicie: taką samą moc fal morskich, pośród których człowiek jest bezsilny, i takie same nagłe pogrążenie się w żywioł morza. W ten sposób metafora poetycka zawiera niechybnie rdzeń pojęciowy. Wymaga ona abstrahowania i selekcji cech dwóch różnorodnych zjawisk, połączenia i doboru tych cech, gdyż to ona konstruuje pojęcie. Na pytanie: co to jest metafora poetycka? – można udzielić krótkiej odpowiedzi: metafora poetycka jest to obraz w funkcji pojęcia.

Liryka grecka jest przez to cenna, że swoją genezą ukazuje powstanie poezji. Idąc od Safony do Pindara, klasyk ogląda drogę formowania się metafory poetyckiej i – w procesie metaforyzacji – powstanie nowego systemu poznawczego, który nazywamy liryką. Czy taki charakter nosi również metafora u Puszkina i Majakowskiego? Nie, nic a nic. W Grecji proces metaforyzacji dopiero się zaczyna. Pojawia się, nie posiadając jeszcze funkcji artystycznych; odzwierciedla się w nim zmiana świadomości społecznej, a nie jaskrawa indywidualność poetycka w jej szczytowych formach. Grecka, umownie mówiąc, metafora „liryczna” odznacza się całkowicie niepowtarzalnymi cechami. Zawierają się one w tym, że grecka metafora poetycka zawsze i niezmiennie czerpie swe znaczenie przenośne z własnego konkretnego znaczenia. Zilustruję to na przykładzie i celowo wezmę wyraziste przeciwstawienie, aby uwypuklić tę myśl. Borys Pasternak w wierszu *Artysta* opisuje moment twórczości:

Co mu tam honor i sława,
Miejsce w świecie i fama
W chwili, kiedy oddechem stopu
W słowo stopione są słowa?

Na to meble do pieca wrzuci,
Przyjaźń, rozum, sumienie, życie,
Na stole szklanka nie dopita,
Wiek nie dożyty, świat zapomniany.

Zatem chwila twórczego zapomnienia obrazowo została uchwycona przez to, że na stole stoi niedopita szklanka jak porzucony świat. Dlatego metafora niedopitej szklanki pojawia się łącznie z metaforami nieprzeżytego do końca wieku i zapomnianego świata. W tej niedopitej szklance zostało symbolicznie przekazane całe wielkie zapomnienie twórcy. Między twórczością i szklanką nie ma nic wspólnego; są to dwie różne płaszczyzny. Metafora i realne znaczenie są od siebie oddzielone. Między nimi istnieje nieskończona wolność, ogromna przestrzeń. Świat został zapomniany, wiek nieprzeżyty i szklanka niedopita – są to równoległe szeregi

małego życia (szklanka) i wielkiego (wiek, świat). U Pasternaka mamy nowy mikrokosmos, w którym rzeczy i przedmioty pozbawione są mitologizmu. Poeta znosi umowną semantykę, wprowadzając wielopłaszczyznowość obrazów.

Świadomie wybrałam skrajny biegun liryki. U Anakreonta fala jest siwa, dlatego że morze jest siwym starcem, fala – żywą istotą, a Leukadia była uważana za skałę dla skoków miłosnych. Jeżeli Mimnermos mówi „kwiaty młodości”, to dlatego że w micie młodość i kwiatek utożsamiano ze sobą. Jeżeli u Ibykosa i Safony miłość metaforycznie przekazuje się w postaci ognia lub żaru, to dzieje się to z powodu wcześniejszego mitologicznego znaczenia erosa jako ognia i źródła światła. Grecki liryk nie czerpie przenośnych znaczeń swoich metafor ze swobodnie kontemplowanej rzeczywistości, patrzy on bowiem oczyma starych wzorców. Jego pojęcia wylaniają się bezpośrednio ze wzorców, a nie w ślad za nimi. Metafory są związane obrazowymi mitologicznymi znaczeniami, są przywiązane do tych znaczeń. Obraz staje się metaforą, gdyż jego konkretny sens nabiera znaczenia pojęciowego. Inaczej mówiąc, obraz zyskuje dwa znaczenia: jedno konkretne (swoje poprzednie) i drugie nowe, przenośne (abstrakcyjne). Przy tym formalnie sam obraz nie zmienia się, pozostając w tej postaci, w jakiej był. Pomiedzy metaforą i obrazem nie ma dystansu; są jakby ze sobą sklezione i pojęcie jedynie abstrahuje mitologiczną konkretność obrazu, która zawsze jest dana lirykowi w obligatoryjnych formach. W tym sensie można mówić o tym, że w liryce greckiej nie ma dali, nie ma powietrza, a nie o tym, że nie opiewa ona przestrzennej dali. Liryka grecka jest całkowicie pozbawiona symboliki jako właściwości późniejszej poezji, poezji pojęciowej z jej pogłębionym tłem. Nie ma także prostej aluzji w rodzaju *ojon tò glycý mālon*³ [Safona, fr. 116]. W folklorze takie mówienie nie wprost stanowi prosty paralelizm, nie przechodzący jednak w metaforę. Właśnie tę cechę skróconych paralelizmów często brano i bierze się za symbolikę, tymczasem jednopłaszczyznowość liryki helleńskiej, jej monosemantyczność nie dopuszcza żadnych rozszerzeń znaczenia.

Jak już powiedziałam, proces metaforyzacji dopiero zaczyna się w liryce greckiej. Jego formowanie się widzimy u Pindara i w melice tragedii. Oto dlaczego liryczne części tragedii pojawiają się później niż sama liryka.

³ Początek jednego z epithalamiosów Safony, dosłownie oznacza: „*Jedno słodkie jabłko...*”. W przekładzie W. Wieriesajewa:

Słodkie jabłuszko mocno czerwieni się na gałązce wysokiej,

Bardzo wysoko na gałązce; zapomnieli zerwać je ludzie.

Nie, nie zapomnieli zerwać, lecz zerwać go nie potrafili.

Droga do poezji biegnie w Grecji poprzez lirykę, ponieważ w niej po raz pierwszy obraz zaczyna nabierać funkcji pojęcia. W eposie ten proces poprzedzają rozwinięte porównania.

Już wskazywałam w pracy o porównaniach homeryckich⁴ na poznawczą nowość porównania. Wskazywałam również i na to, że rozwinięte porównania są starsze. Teraz mogę coś do tego dorzucić. W rozwiniętym porównaniu epickim jedną konkretność poznaje się za pośrednictwem drugiej. Abstrakcyjnych, przenośnych sensów jeszcze w nim nie ma. Zupełnie inny charakter ma liryczne – już krótkie – porównanie. Jego natura jest metaforyczna. Liryczne porównanie – podobnie jak metafora – jest ufundowane na przenośnym znaczeniu obrazu; ze swej istoty pojęciowej korzysta jeszcze ze środków prostego upodobnienia jednego znaczenia do drugiego i tym się różni od metafory, która już przewyciężyła upodobnienie. Sięgnijmy do przykładów.

Poczynając od Safony i Alkmana, liryka grecka zmierza ku metaforyzacji drogą krótkich porównań. Odwrotnie u Pindara i w melice tragedii, późniejszych od liryki zjawiskach, porównań już prawie nie ma, jest natomiast wiele metafor.

Przede wszystkim porównanie liryczne nie jest mitologiczne, jak u Homera, choć również opiera się na tożsamości człowieka i zwierzęcia, człowieka i ciała niebieskiego, człowieka i rośliny lub żywiołu. U Alkmana dziewczyny porównuje się do konia, do krowy, do jastrzębia, do księżycy i słońca. U Safony – do księżycy i gwiazd. U Ibykosa i Safony Erosa porównuje się do wiatru, u Ibykosa – do konia i gwiazd, serce – do ptaka. U Mimnermosa ludzie są porównywani do roślin. Ale wszędzie podstawa porównań jest metaforyczna, a nie mitologiczna, wyjaśniający człon porównania („jak”) niezmiennie występuje w przenośnym znaczeniu. Tak oto Ibykos we fr. 7 mówi, że Eros znów rzuca go w sieci Kiprydy i dodaje:

A ja drzę, gdy on nadchodzi,
Tak jak rumak, co – niegdyś zwycięski –
Na starość niechętnie przy prędkim rydwanie
Staje, by ruszyć w zawody.

[przeł. J. Danielewicz]

Co jest nowego w tym porównaniu lirycznym, gdy się je zestawi z porównaniem epickim? Porównanie owładniętego przez erosa człowieka do konia byłoby możliwe również w eposie, ponieważ semantyczny związek erosa wywodzi się z obrazu mitologicznego. Ale Ibykos w żadnym wypadku nie jest koniem. Używając tego porównania, poeta chce powie-

⁴ O. Freidenberg, *Proischożdienije epiczeskogo srawnienija (na materiale „Iliady”, Trudy jubilejnoj naucznoj siessiji*, Izd. LGU, 1946, s. 101-115; tejże, *Gomierowskije srawnienija*, 1941 (nieopublikowana monografia).

dzie, że śpiewak w młodości bywał zwycięzcą w miłości, zaś na starość niechętnie rywalizuje z młodzieńcami. Myśl jest zgoła inna, całkiem nie ta, jaką odnajdujemy w objaśniającej części porównania. Oba człony porównania powiązane są tożsamością nie jakiejś jednej cechy jak u Homera („rzucił się tak, jak się rzuca lew”; wycofał się tak, jak się wycofuje drapieżnik; rozległ się szum, jak szumi morze; upadł tak, jak pada topola i tak dalej). W pierwszej części porównania Ibykosa „ja drzę”, w drugiej „koń niechętnie rusza”. Porównanie buduje się nie według analogii jednej wspólnej cechy. Organizuje je cały obraz starego, niegdyś szybkiego konia, niechętnie przystępującego do wyścigu z młodymi końmi. Całemu temu obrazowi odpowiada stan Ibykosa jako całość. U Homera obraz mitologiczny interpretuje się poprzez identyczny obraz realistyczny. Oba obrazy są jednakowo konkretne. U Ibykosa oba obrazy są realistyczne; ale przy całej konkretności drugiego obrazu wyłania się z niego tylko jedno abstrakcyjne przenośne znaczenie. Całe porównanie Ibykosa stanowi metaforę. Uogólniające pojęcie osiąga się poprzez konkretny obraz. Nie jest to chwyt poetycki⁵. Są to narodziny pojęcia z obrazu. Ciekawe, że to porównanie Ibykosa formalnie może być uważane za rozwinięte, podobnie jak u Safony we fr. 98 porównanie Arygnoty do księżycy. Dzięki temu można powiedzieć, że terminy „rozwinięte” lub „krótkie” porównanie są umowne (mam tu na uwadze nie długość porównania, lecz jego komparatywną istotę). Tak, formalnie jest to rozwinięte porównanie. Ale w porównaniach homeryckich w obu członach mamy odmienny pomiar czasu. W porównaniu lirycznym pierwsza część, objaśniana, ma tę samą długość jak druga, objaśniająca. Obraz starego konia, obawiającego się rywalizacji, całkowicie odpowiada pod względem czasowym obrazowi starego zakochanego człowieka, lękającego się miłości. I tu, i tam pojęciowe uogólnienie, kompletność myśli jest jednakowa. Dlatego w lirycznym porównaniu nie odgrywa żadnej roli realność lub mityczność członu, do którego coś się porównuje; jego funkcja i tak jest pojęciowa, a sens przenośny.

Porównanie liryczne uwolnione od mitologizmu posługuje się już jaśniejszym kolorytem obrazów. Wchodzi doń pejzaż jak u Homera. Ale ta analogia między porównaniem lirycznym i epickim jest czysto formalna. U Homera pejzaż komponuje się z obrazu pewnych żywiołów znajdujących się w ruchu: grzmi grom, padają ulewne deszcze, wylewają się, świecą feralne gwiazdy itd. Żywioły te są aktywne, a nie bierne. W porównaniu epickim zajmują one bezpośrednią, a nie pośrednią pozycję. Są to realistyczne substytuty bohaterów mitologicznych. Są przedstawiane w postaci takich samych działających osób co sami bohaterowie.

⁵ Chodzi o to, że metafora w danym wypadku powstaje dzięki określonym procesom poznawczym, a nie zapotrzebowaniom na chwyt poetycki jako takie, jednym z których metafora później się stanie.

Zupełnie inaczej to wygląda w porównaniu lirycznym. Tutaj żywioły nie tylko są pasywne, lecz służą jako przedmiot opisu. Znajdują się w pośredniej pozycji. Z porównywanymi osobami stykają się tylko abstrakcyjną stroną swych znaczeń. U Safony w cytowanym fr. 98 Arygnota (jest to imię umowne, ponieważ dziś rozumie się je w postaci przymiotnika) jest porównywana do księżycy. „Teraz się wyróżnia pośród kobiet Lidii – mówi Safona w tym porównaniu – jak o zachodzie słońca różanopalczy księżyc przewyższa wszystkie gwiazdy; a światło podąża równo po słonym morzu i kwietnym polu. Rozlała się piękna rosa, rozkwitły róże, delikatne kerbele i kwiecisty melilot”. Wydawałoby się, że to rozwinięte porównanie bardzo przypomina podobne pejzażowe opisy u Homera. Jednakże tak nie jest. Pejzaż nocny ma jasny koloryt, który od razu sugeruje, że związek z mitologizmem epickim został zerwany. Zatem porównanie jest skierowane nie na jakąś jedną cechę, lecz na cały kompleks cech, odnoszących się do Arygnoty: ona *emprétai* [wyróżnia się], jest jak księżyc *peréchoisa* [przewyższająca], czyli *hyperéchei* [przewyższa]. Również u Alkmana w jego *Parfenii* jest takie samo porównanie światła – Agido do jaśniejącego słońca, choreutę zaś do szybkiego konia: przewodniczka chóru tak samo wyróżnia się pośród chóru jak koń pośród krów. To „wyróżnia się” przekazuje się za pomocą tego samego, co i u Safony, terminu *ekprepés*, który sam w sobie zawiera ocenę i wyższość, niedopuszczalne w eposie. Kobieta i u Safony, i u Alkmana wyróżnia się, przewyższa wszystkie inne kobiety. U Homera w ten sposób opisuje się piękno w fizycznym, konkretnym znaczeniu wzrostu, statury. W liryce *ekprépo* [wyróżniam się] ma abstrakcyjne znaczenie. Arygnota przewyższa wszystkie kobiety w Lidii. Księżyc, do którego porównuje się Arygnotę, tak samo przewyższa wszystkie gwiazdy. Jednakże akcent logiczny pada już nie na niego, lecz na księżycowy pejzaż, na działanie przezeń wywołane. Podobnie u Alkmana, koń, do którego porównuje się przewodniczkę chóru, sam służy jako obiekt porównania do szybko przemijającego snu. Można więc powiedzieć, że w porównaniu lirycznym człon, do którego się porównuje, przestaje być równoprawnym korelatem członu porównywanego; żywioł, zwierzę, roślina, ciało niebieskie zaczynają zajmować pośrednią pozycję względem funkcji opisu, coraz bardziej ulegając metaforyzacji. Samo porównanie liryczne w całości nie zastępuje czysto zewnętrznej dynamizacji opowiadania. Ma teraz zupełnie inne przeznaczenie – poprzez zewnętrzny obiektywny świat przyrody, poprzez żywioły, zwierzęta i rośliny konstruować podmiot i ujawniać to, co ludzkie – piękno kobiece, stany erosa, ludzką porę kwitnienia. U Ibykosa i Safony już sam śpiewak porównuje się do gwiazdy, konia. Podmiotowość pogłębia się. Jeśli u Homera wiatr jest kochankiem klacz, to u Ibykosa i u Safony miłość porównuje się do wiatru, a u Ibykosa i do konia. Przy-

wiązanie metafory do mitologicznego znaczenia obrazu pozostaje aktualne. Jednakże poprzez ten mitologizm obrazu, dzięki nadaniu jej przenośnego, abstrakcyjnego znaczenia, metafora poszerza znaczenie obrazu i służy ujawnieniu pierwszych ludzkich poruszeń duszy. Moim zdaniem, nie ulega wątpliwości, że księżycowy krajobraz w złożonym porównaniu u Safony bierze się z pejzażu *hierós gámos'a*⁶ w XIV pieśni *Iliady*. Ale nieruchomy mitologiczny obraz powszechnej urodzajności, przedstawiony przez Homera w jego konkretnej dosłowności, u Safony przybrał charakter pojęciowej metafory, poetyckiego porównania, odsłaniającego oblicze człowieka.

Tak więc, nawiązując do wyjściowego stwierdzenia: główny genetyczny czynnik liryki greckiej dostrzegam w gruntownej zmianie świadomości społecznej w VII wieku p.n.e., w narodzinach pojęć, wylaniających się bezpośrednio z obrazu i w kształtowaniu się realistycznego światopoglądu, wyrastającego z samej twórczości, na jej bazie i na jej drogach. Tym się również tłumaczy ten historyczny fakt, że liryka i filozofia pojawiają się niemal jednocześnie jako dwie podstawowe kategorie pojęciowe.

Ramy tematyczne uniemożliwiają zatrzymanie się tu⁷ na wielu innych zagadnieniach wiążących się z problemem liryki (nie mówiąc już o detalizacji). Warto jednak podkreślić, iż liryka grecka to owoc krystalizujących się procesów pojęciowych. Nie jest jeszcze „poezją uczucia” i nie poezją literacką, lecz „muzyczną”, kompleksową sztuką. Jej osiągnięciem jest to, że już wypracowuje zasady metafory poetyckiej, chociaż nie ma ona jeszcze samodzielnego charakteru i znajduje się w całkowitej zależności od mitologicznej semantyki obrazu. Do stworzenia tropu, czysto poetyckiej figury, liryka grecka jeszcze nie dochodzi. Poetyzacja metafory i przemienienie jej w środek artystyczny jest zasługą greckiej prozy.

Przełożył Bogusław Żyłko

⁶ „Święte małżeństwo”, czyli związek małżeński bogów, zabezpieczający urodzaj. Takie małżeństwo zawierali obrzędowi „zastępcy” boskiej pary; w XIV pieśni *Iliady* Homer, odtwarzając ten mitologem, obudowuje scenę uwodzenia Zeusa opisem burzliwego kwitnienia przyrody i radości wszystkiego, co żyje (pejzaż).

⁷ Niniejszy tekst pierwotnie został wygłoszony w postaci referatu na sesji naukowej w Uniwersytecie Leningradzkim w 1946 roku.