

WIESŁAW JUSZCZAK

Thalamos Odysa

Wnieprzebranej literaturze poświęconej eposom Homera istnieje wielka liczba rozpraw o pewnym fragmencie z dwudziestej trzeciej księgi *Odysei*, który stanowi opis budowy sypialni małżeńskiej i łoża w pałacu na Itace. Ale ustęp ten – co może dziwić – rzadko jest umieszczany w „kanonie” ekfraz homeryckich zarówno, jak antycznych w ogólności, choć wielu badaczy traktuje owo łożo jak dzieło sztuki i choć opis ma wszelkie cechy tego gatunku, a nadto jest obszerny.¹

Ani samo to pomieszczenie (*thalamos*), którego wyglądu możemy się tylko domyślać, ani dokładnie ukazywane łożo, nie zostały na trwałe zaliczone do dziedziny wytworów artystycznych, co jest najwyraźniej spowodowane zawężeniem koncepcji tego, jakie rzeczy do tak określanej klasy są dopuszczane. Zwłaszcza w przypadku łoża trzeba to uznać za wyraźne przecoczenie. Bo jest ono przedmiotem „pięknym”, zrobionym z wysokim technicznym znawstwem, i nadto zawierającym ukryte znaczenia, wpisana weń pewną „treść”, a opowieść o pracy nad nim nosi wszystkie cechy opisu procesu twórczego (nawet z użyciem słowa *δαιδάλλω*, oznaczającego artystyczny kunszt). Jeśli więc rzecz taka, jak spinka u płaszczu, o której bohater krótko wspomina, zjawia się zawsze wśród ekfraz wymienianych w tym poemacie, obszerna relacja o łożu powinna być cytowana zawsze na jednym z naczelných miejsc.

Zacznijmy od kwestii ogólniejszych. *Odyseja* jest dziełem, które w jakiejś mierze „zawiesza” linię demarkacyjną dzielącą epos od tragedii greckiej, albo ogólniej: dramatu. Jej gatunkowe cechy różnią się w wielu przypadkach od tych, jakie znaczą charakter *Iliady*, co wymaga bliższych objaśnień. Jedną z takich cech jest częste występowanie w niej pewnej formuły czy „chwytu” fabularnego, typowego właśnie dla tragedii, zwanego anagnoryzmem. Jest on jednym z podstawowych, niemal niezmiennie zjawiających się elementów konstrukcji w scenicznej sztuce greckiej V wieku (by się do tego tylko okresu teraz ograniczyć), i jednym z momentów o najsilniejszej ekspresji w przebiegu dramatycznego działania. Nazwa ta weszła do zespołu ter-

minów literackich, rozszerzając swe funkcje poza tradycyjne gatunki najstarsze.²

Grecki wyraz *ὁ ἀναγνωρισμός*, którego synonimami są rzeczowniki *τὸ ἀναγνώρισμα* i *ἡ ἀναγνώρισις*, znaczy „rozpoznanie”, a pochodzi on od czasownika *ἀναγνωρίζω*, który z kolei jest rozbudowaną przez prefiks postacią słowa *γνώρίζω* „dać coś lub kogoś poznać, wykazywać, wyjaśniać, rozpoznawać”.³ Prefiks *ἀνα* – dobywa dodatkowo z tego czasownika, i jego pochodnych odcień znaczeniowy wskazujący na zakończenie lub – przeciwnie – wszczęcie jakiegoś procesu.⁴ *ἀναγνωρισμός* we wspomnianym tu zastosowaniu określa kulminacyjny punkt dokonującej się akcji.

„Rozpoznanie” takie uznać wypada za obligatoryjny niemal zwrot w fabule sztuki tragicznej, powtórzmy. Taki pogląd przekazuje nam Arystoteles w *Poetyce*, podając zasadniczo przykłady z tego wyłącznie gatunku, raz tylko wspominając o eposie, kiedy przywołuje dwa epizody z *Odysei*. Mówi on wprawdzie, że tragedia i epeja mają wiele cech wspólnych, jednak – wedle znanej definicji – tylko pierwsza „jest naśladowczym przedstawieniem akcji poważnej [...] w formie dramatycznej, a nie narracyjnej, które przez wzbudzenie litości i trwogi [*δι’ ἐλέου καὶ φόβου*] prowadzi do «oczyszczenia» [*κάθαρσις*] tych uczuć”.⁵ Doznanie litości i trwogi to przeżycie jakiegoś napięcia. Przeżycie to winno więc – w przeciwieństwie do tragedii – ulegać zanikowi lub uchyleciu w obcowaniu z eposem. Tak właśnie ujmuje tę kwestię Auerbach (nie powołując się na Arystotelesa) przy omawianiu „retardacyjnej” dygresji w opowieści o rozpoznaniu Odysa przez jego piastunkę Eurykleję: „element napięcia jest w poematach homeryckich niezwykle słaby”.⁶

Dalej czytamy jeszcze: „Goethe i Schiller, którzy w końcu kwietnia 1797 roku korespondowali między sobą [...] na temat roli retardacji w poematach homeryckich, traktowali tę retardację wręcz jako przeciwieństwo napięcia; to ostatnie pojęcie nie było przez nich wprawdzie używane, wyraźnie jednak chodziło właśnie o nie, kiedy posługiwanie się retardacją ujmowano jako postępowanie rzeczywiście epickie w przeciwieństwie do tragicznego. Również i mnie pierwiastek retardujący, owo «cofanie się i wybieganie naprzód» poprzez dygresję, wydaje się w poematach homeryckich czymś przeciwstawnym pełnemu napięciu dążeniu do jakiegoś celu; i niewątpliwie ma słuszność Schiller, kiedy powiada, że Homer przedstawia nam «tylko spokojny byt i działanie przedmiotów zgodnie z ich naturą»; jego cel «znajduje się już w każdym punkcie jego ruchu». Wszelako obaj, zarówno Schiller, jak i Goethe, podnoszą postępowanie Homera do rangi generalnego kanonu poezji epickiej, cytowane zaś wyżej słowa Schillera mają być obowiązujące dla każdego epika, w przeciwieństwie do twórcy tragedii. Tymczasem jednak zarówno w starożytności, jak i epoce nowoczesnej, znajdujemy wybitne

dzieła epickie, które bynajmniej nie posługują się techniką retardacji (w podanym wyżej sensie), ale zmierzają do wywołania napięcia, które «obrabowuje nas ze swobody ducha», co Schiller uważał za cechę przysługującą wyłącznie twórcy tragicznemu⁷. Tę ostatnią uwagę rozciągnąć trzeba, naszym zdaniem, przynajmniej na ostatnie księgi *Odysei*, których akcja toczy się na Itace. Należy przy tym zwrócić jeszcze uwagę na fakt, że – jeśli pozostajemy teraz przy anagnoryzmach – niezależnie od ich konstrukcji (zwłaszcza, czy zawierają one retardacje, czy nie), mamy w nich do czynienia ze stopniowaniem dramatycznej intensywności, efektem zaskoczenia, nagłym rozwiązaniem sytuacji o zagadkowym lub złożonym charakterze, itd. *Odyseja* więc bliższa byłaby tragedii, gdy idzie o strukturę fabularną, jeśli pozostaniemy przy definicji Arystotelesa i cytowanych uwagach Schillera.

Pomocne w tym wypadku są uwagi, jakie znajdujemy w ostatniej książce Maurice'a Bowry, będącej podsumowaniem jego wcześniejszych prac o Homericz. Porównując oba poematy, stwierdza on, że *Odyseja* pozbawiona jest elementu heroicznego, który cechuje *Iliadę*, gdzie bohaterowie są wszechobecni. Natomiast Odys jest herosem samotnym, który nie ma do czynienia z równymi sobie, a tylko z ludźmi niższej rangi (jak jego towarzysze, którzy wszyscy nadto giną), lub z potworami (np. Syreny, Cyklop, Skylla i Charybdis), albo – dodać można – z jakimiś ludźmi w sensie „fikcyjnym” czy istotami półboskimi, jak na przykład Kirke, Kalipso albo Feakowie, których charakter ma doniosłe znaczenie w samym gatunkowym określeniu całego eposu i różnic zachodzących między nim a *Iliadą*.⁹

Ważne uwagi na temat tych różnic znajdujemy też w ogólnym wstępie, jakim Alfred Heubeck opatrzył oksfordzki komentarz do *Odysei*. W *Iliadzie* – wedle jego wyводу – wydarzenia rozgrywają się na dwupoziomowej jakby scenie. Zacięty bój o miasto wciąga do udziału ludzi zarówno, jak bogów, a ziemiska sytuacja i zdarzenia odzwierciedlają się w obszarze boskim, olimpijskim, tak że często te dwa biegnące obok siebie wątki splatają się nierozzerwalnie, gdy bogowie zstępują na ziemię i czynnie uczestniczą w ludzkich sprawach, chroniąc i pomagając, powstrzymując lub zachęcając, łącząc się w bitwie. W takich przypadkach opanowani są oni tymi samymi emocjami i uwikłani w te same sytuacje: kochają i nienawidzą, jak ludzie, wspierają albo szkodzą. A nad ludźmi zarówno, jak nad bogami stoi nieprzenikniony i nieuchronny los, który kładzie kres wszystkiemu, co żyje w jego zasięgu: wyznacza granice ludzkiego życia, lecz także ogranicza nieśmiertelnych, kiedy śmiertelnym próbują pomagać, ponieważ również bogowie są bezsilni wobec naruszania granic śmierci.¹⁰

Stopień, w jakim poeta późniejszego eposu, czyli *Odysei*, był pod wpływem takiej koncepcji, nie może ulec przeczeniu, a pewne tam odmienności pocho-

dzić muszą z odmiany tematu. Bo tu nie chodzi o przeznaczenie ludzi, lecz o los jednego człowieka, i wystarczy by istniał jeden jego boski przeciwnik, Posejdon, piętrzący trudności na szlaku jego powrotu, zaś jedna boska opiekunka, Atena, chroni go, dostarczając mu rad i towarzysząc mu w drodze. W przeciwieństwie do *Iliady*, poszczególni bogowie interweniują tu rzadziej i zadowalają się doraźnymi działaniami, mającymi jednak większą trwałość. Co więcej, działania nieśmiertelnych podporządkowane są jednemu najwyższemu bóstwu, które, wie jak najlepiej ułożyć sprawę. Dzeus sam odmienił się tutaj w wizji poety. Jego z kolei działania nie są już zależne od irracjonalnych impulsów, a on sam nie musi się chępić swą najwyższą władzą. Jest bardziej oddalony od świata zamieszkanego przez ludzi i podległego kontroli bogów, nie tylko w sensie przestrzennym.

Zgodne z etyczną transformacją bogów pozostaje własne przekonanie poety, włożone w usta Dzeusa, że człowiek może sam przez własne postępowanie odmienić dany mu los. Owa ludzka wolność jest teraz wyraźnie ukazana w negatywnych terminach. Czyniący zło musi się spodziewać kary i haniebnego końca „przed swym czasem” (1.34-35). Ale w całym dziele jawi się też pozytywny aspekt tej wolności: człowiek, który stoi po stronie sprawiedliwości i ładu, i czci bogów, może się spodziewać nagrody za swe postępowanie. Zdaje się – pisze Huebeck – że w tym względzie *Odyseja* jest dalsza od *Iliady* niż od Solona czy Ajschylosa.

Bowra, podobnie jak inni współcześni badacze, rozwija tezę o baśniowych i folklorystycznych źródłach *Odysei*, zachowanych w najstarszych pokładach tradycji ustnej, z której poeta musiał czerpać. Dotyczy to także pochodzenia sześciu anagnoryzmów, które znajdujemy między szesnastą a dwudziestą czwartą księgą eposu, od spotkania Odysa z Telemachem do spotkania z Laertesem. Jak czytamy: „Owo nagromadzenie rozpoznań sugeruje, że w tradycji istniało wiele wariantów i że Homer wykorzystał funkcję pewnych z nich, które we wcześniejszych wersjach mogły mieć zasadnicze znaczenie”.¹¹

Wspomniane źródła to nieprzebrany zbiór opowieści o wędrującym bohaterze, który dążąc do obranego, celu, przemierzać musi bezkresne obszary i pokonywać liczne przeszkody stojące na jego drodze. Taki jest najogólniejszy schemat jednej z opowieści, jakich nieprzebrany zasób spotykamy u wszystkich ludów pod słońcem, we wszystkich czasach, których sięga pamięć i mowa. Jest to odwieczna kreacja wyobraźni człowieka usiłującego rozszerzyć i przekształcić to, co mu podsuwa doświadczenie egzystencji w jakimś tu i teraz, i chęć czy raczej konieczność wyjścia poza te ograniczenia. W tego rodzaju opowieści „nie chodzi o to, aby utracić niewinność i zdziwienie światem, ale żeby kontynuować wyznaczoną wędrówkę – ową wędrówkę, którą na pewno lepiej byłoby ukończyć, niż odbywać

z nadzieją, ale którą trzeba odbywać z nadzieją, by ją kiedykolwiek ukończyć”, jak pisał – między innymi – Tolkien w znanej rozprawie broniącej odrębności tego narracyjnego gatunku, którym jest baśń (*fairy-story*). Tolkien określa ją jako „opowieść o *Faërie*, Królestwie Czarów”, i stwierdza dalej: „W królestwie tym istnieją nie tylko elfy i wróżki, nie tylko krasnoludy, czarownice, trolle, olbrzymy i smoki, ale także morza, Słońce, Księżyc, Ziemia i wszystko, co się na niej znajduje: a więc drzewa i ptaki, woda i kamienie, chleb i wino, i my, śmiertelnicy, jeżeli nas tam zaklęto. [...] Większość naprawdę dobrych baśni traktuje o *przygodach ludzi* w tej Niebezpiecznej Krainie albo na jej mglistych obszarach”.¹²

Jeśli zachowamy choćby cień wiary w historyczność materiału fabularnego wykorzystanego w *Iliadzie*, świat *Odysei* otworzy się przed nami jako bliższy poetyckiemu „zmysłeni” właśnie. Jako wytwór fantazji sięgającej bezgranicznych pokładów podań spoza obliczalnego czasu i spoza dających się jasno określić topograficznych obszarów. Jak w każdej baśni, jej piętnem naznaczone kraje „rozciągają się daleko wzdłuż i wszerz, w górę i w głąb, i pełne są najprzeróżniejszych rzeczy i stworzeń: znajdziesz tam [...] czarowne piękno i czyhającą zewsząd grozę, radości i smutki przesywające jak ostrze miecza” – dodajmy jeszcze za Tolkienem.¹³

To prawda, że istnieje wiele motywów, które łączą oba eposy, ale służą one przede wszystkim jako swoisty pomost umożliwiający przejście od realnego do czarodziejskiego świata. W tym drugim umieszczony jest jedyny na szlaku Odysa zamieszkały kraj, położony „daleko od ludzi”.¹⁴ To znamienne, że wyspa Feaków nie jest rzeczywista w takim samym sensie jak Itaka, a stąd też tam właśnie opowiadane przez Odysa przygody stają się prawdopodobniejsze – powiada Bowra. W związku z tym warto wspomnieć, uprzedzając dalszy wywód, że takim też miejscem, wyodrębnioną z potoczności świata, odrealnioną enklawą, okaże się lożnica małżeńska, *thalamos* w pałacu na Itace, gdzie z kolei Penelopa słuchać będzie tych samych opowieści.¹⁵

Poza dwoma miejscami, w księdze pierwszej (22-95) i piątej (1-42), oraz krótkim epizodem w księdze dwunastej (125-158), akcja rzadko przenosi się tutaj na Olimp. Mamy raczej do czynienia z doraźnymi interwencjami bogów, przede wszystkim – jak wspomniano – stale działającej opiekunki Odysa, Ateny, i prześladowającego go niekiedy Posejdona, oraz zjawiającego się na Ogygii Hermesa. Dwudzielność świata zaznacza się tu inaczej niż w *Iliadzie*, gdzie wyraźniej przebiegała granica między boską i ludzką sferą. W *Odysei* – znów zaznaczyć trzeba, jak w baśni – żywioł „nadziemskiej” cudowności czy czarów przenika wprost dziedzinę bezpośrednich ludzkich doświadczeń. Dlatego losy bohatera zdają się w znacznej mierze zależeć tylko od niego.

Tak zwłaszcza ma się rzecz od momentu przybycia na Itakę, czyli od księgi czternastej. Mimo wciąż ak-

tywnej pomocy bogini działa on w samotności, zdany w znacznej mierze na własną „przemysłność” i własne siły. Zmienia się też odtąd tryb narracji. Po długiej opowieści na dworze Alkinoosa, zawartej w czterech księgach – począwszy od dziewiątej zjawiają się liczne dialogi. Można powiedzieć za Arystotelesem, że forma narracyjna ustępuje miejsca dramatycznej. Zwłaszcza księga dwudziesta trzecia nosi znamiona „tragedii” jako scenicznego gatunku, bo już wcześniej stosowana wymiana zdań w mowie niezależnej osiąga teraz kulminację.

Mamy najpierw rozmowę Euryklei z Penelopą (1-84), potem ustęp rozłożony na trzy głosy (Telemach – Penelopa – Odys: 97-140), i wreszcie finał dawno przygotowywanego rozpoznania (Penelopa – Odys: 166-286). Bez trudu dałoby się przenieść całą tę sekwencję do teatru, a na pewno ów, jak wspomniano, „najbardziej nieoczekiwany” ostatni anagnoryzm, będący w zasadzie zwieńczeniem całej historii zawartej w poemacie.

To dzięki niemu spełnia się powrót bohatera. Niepewność, wątpliwość Penelopy stwarza innego rodzaju retardację niż wszystkie, z jakimi spotykamy się wcześniej. Cała dwudziesta trzecia księga może być traktowana jako – w sensie gatunku – dramat, powtórzmy. Wyodrębniony lub „samoczynnie” wyodrębniający się z materii eposu.

Wracając jeszcze do wyводу Heubecka:¹⁶ śmiała idea poety, by zawrzeć narrację w krótkim odcinku czasu (sześć tygodni upływa od interwencji bogów umożliwiających przedostanie się Odysa na Itakę do rzezi zalotników), i chęć, by ukazać w niej pełny i żywy obraz całej powrotnej podróży bohatera, każe wyjaśnić dlaczego nie dotarł do domu wcześniej. Pozwalając, by sam Odys zdał sprawę z wcześniejszych swoich przygód, poeta musi wprowadzić historię, która niełatwo mieści się w modelu „homeryckiego” eposu. Postacie z *Iliady* grają swe role w świecie dobrze znanym słuchaczom z własnego doświadczenia, który w każdym – dobrym czy złym względzie – jest ludzki. Jednak Odys przekracza granice tej znanej rzeczywistości po burzy przy przylądku Malea i znajduje się w sferze, w której heroiczne i ludzkie miary całkowicie zawodzą. Za tą barierą, która jest nieprzekraczalna dla większości śmiertelnych, istnieją wciąż morza, lądy i wyspy, i kompas stale działa, lecz w tym odmiennym świecie egzystują istoty i zjawiają się obrazy, których nie może ogarnąć ludzki umysł. Jest to fantastyczny i wymaginowany świat, irracjonalny i nierealny, obszar magii i czarodziejstwa, pozostający bez związku z ludzkim doświadczeniem, świat (musimy szczególnie zaznaczyć), którego unikał wczesny epos grecki, a tuż przedtem sam poeta *Iliady*, tak że tylko nieznaczące jego ślady są tam widoczne. W ustalonych ramach epiki, poeta nie mógł osobiście relacjonować tajemnych zdarzeń ze świata magii i baśni, lecz jeśli mówiła o nich, opisywała je postać z poematu, która ich do-

świadczała, wówczas wydarzenia takie były w jakimś sensie sprowadzane do świata znanego i mogły być włączane do eposu. Ważne jest też, że Odyszeusz opowiada o swych przygodach Feakom, którzy z natury i pochodzenia reprezentują pomost lub – zacierające podstawową różnicę – przejście między obszarem baśniowym i światem ludzi. Pomagając Odysowi, spełniają po raz ostatni zadanie pośredniczenia między dwoma odmiennymi w istocie światami – własnym i bezsprzecznie już ludzkim tylko.

Spotkanie bohatera z Feakami zaczyna się i kończy snem pod drzewami starej oliwki. Mażeńskie łoże Odysa jest zrobione z pnia takiego właśnie drzewa. Na tę zbieżność zwrócił uwagę Günter Dietz we wspomnianej rozprawie.¹⁷ Poza tym oliwka jest jednym z atrybutów Ateny, o czym warto teraz pamiętać. Gościńnię na Scherii umożliwia Odysowi spotkanie z córką króla Alkinoosa, Nauzykaą, sprawione przez samą tę boginię.

Ratując się z tratwy rozbitej podczas rozprętanego przez Posejdona sztormu, ostatkiem sił wydostaje się na ląd:

Poszedł w las, który znalazł blisko wody, na wzgórzku. Wśliznął się w podwójne zarośla dzikiej [φυλία] i szlachetnej oliwki [ἐλαία]. Zrosnięte razem nie przepuszczały wilgotnych wiatrów, nie docierały tam promienie jasnego słońca, nie przenikał deszcz – taka to była gęstwina. Odys w nią się zanurzył. Własnymi rękami wymościł sobie łożo [εὐνη] szerokie, było tu bowiem bez liku spadłych liści [...]. Ucieszył się ich obfitością niezłomny boski Odys, zapadł w nie głęboko i cały się nimi zasypał. Jak ów, co mieszka w szczerym polu, bez sąsiadów, nasienie ognia [σπέρμα πυρός] chroni okrywając je czarnym popiołem, żeby go skądinąd nie musiał dobywać, tak Odys okrył się liśćmi. Atena zaś zlała na jego oczy sen i zamknęła powieki, by jak najprędzej uśmierzyć jego bolesne znużenie.¹⁸

Następne przebudzenie, znaczące ostateczny powrót do ojczyzny, dokonuje się znowu pod oliwnym drzewem, ale Odys z początku nie uświadamia sobie, gdzie się znajduje:

Jest na Itace zatoka [...]: dwa wysoki, od pełnego morza urwiste, a nachylone ku zatoce, odpierają wielką falę, którą wiatr wznieca, tak że w środku okręty o pięknych burtach mogą się utrzymać bez uwięzi, skoro się znajdują u przystani. Na brzegu zaś zatoki jest wąskolistna oliwka, tuż przy niej pieczara nadobna i mroczna, świątynia nimf, które zowią Najadami. Tam są kraterki i amfory kamienne i mają swe gniazda pszczoły. Ciągają się tam długie krosna kamienne, na których nimfy tkają cudotkaniny, barwione morską purpurą [φάρει ὑφαίνουσιν ἀλιπόρφυρα]. I wody wiecznie płynące. A dwoje jest drzwi: od północy dla ludzi,

od południa dla bogów¹⁹ – tędy żaden człowiek nie wejdzie, to droga dla nieśmiertelnych. Tam Feakowie wjechali do znajomej przystani. Okręt, pędzony rękami wiosłarzy, do połowy wszedł na wybrzeże. Zeskoczyli z ław i najpierw wynieśli na ląd Odysa razem z pościelą świetlistą i na piasku złożyli spletanego snem, potem wydobyli skarby, które dali mu na drogę powrotną za przyczyną wielkodusznej Ateny. Złożyli to wszystko razem u stóp oliwki, z dała od drogi”.²⁰

Dalej ta sama oliwka jest nazwana świętą. Atena i Odys siedzą „przy pniu świętej oliwki” – παρὰ πύθμεινα ἱερῆς ἐλαίνης.²¹ Sakralny charakter miejsca, jako mieszkania nimf, jest w pewnym sensie potwierdzony czy wzmożony sakralnością drzewa poświęconego Palladzie. A skoro pojawiło się ono już dwa razy, powinno się zjawić po raz trzeci, zgodnie z regułą, jaką wykryto w badaniach nad poezją oralną.²² Ten moment, od teraz przytoczonego ustępu, dzieli aż dziesięć ksiąg.

W toczącej się teraz akcji mamy dwa zasadnicze momenty kulminacyjne. Pierwszym jest przybycie bohatera – przemienionego przez Atenę w żebrzącego starca – do domu i zabicie zalotników. Drugim – wspomniany anagnoryzm, który wypada nazwać głównym – z księgi dwudziestej trzeciej. Wszyscy już wiedzą, że Odys wrócił, ale kiedy rankiem Eurykleja przybiega do sypialni Penelopy (nieświadomej, co stało się nocą), i mówi jej o tym, ta wciąż nie daje temu wiary. Nawet kiedy Telemach czyni jej wyrzuty, że ma nieczułe serce, „twardsze niż kamień”, nie jest w pełni przekonana i odpowiada:

Moje dziecko, serce mi w łonie topnieje i ani słowa wymówić, ani się wypytać, nawet w twarz spojrzeć z bliska. Jeśli to Odys naprawdę, już my się rozpoznamy nieomylnie i lepiej niż teraz. Są bowiem znaki [σήματα] dla innych ukryte, nam tylko obojgu wiadome.²³

Penelopa nosi u Homera epitet περίφρων „bardzo rozważna, mądra, roztropna”, a stąd ma przygotowaną ostateczną próbę, jakiej zamyśla poddać [πειράσθαι] tego, w którego tożsamość jeszcze wątpi. „Nie stawia niezręcznych pytań w rodzaju: «Jaki potrafisz mi dać dowód?» albo: «Jak jest wykonane nasze małżeńskie łożo?», ale w przemyślny, subtelniejszy sposób, chciałoby się niemal rzec – na sposób gracza, podrzuca coś, co ma być wskazane, a co Odys hasłem λέχος, [łożo] «odbija» jak piłkę”.²⁴

Zanim jednak ta gra się rozpocznie, i kiedy Odys – przywrócony do dawnej postaci przez Atenę, po kąpiele ubrany w piękne szaty – siada znów koło Penelopy, mówi do niej:

Δαίμωνίη²⁵ [...]. Nie masz drugiej tak nieugiętej niewiasty, która by się trzymała z daleka od męża, co po wielu niedolach w dwudziestym roku wraca do ziemi ojczystej.

I wzywając piastunkę, mówi, żeby mu przygotowała samotne posłanie. Wówczas Penelopa rozpoczyna swoją obmyśloną grę:

Tak, Euryklejo, pościel jemu łoże wygodne za tą sypialnią o grubych murach, którą sam zbudował – tam wynieś łoże [...].²⁶

To wreszcie wywołuje pożądany skutek. W gniewnym uniesieniu Odys mówi:

Zaiste, niewiasto, bolesne słowo rzekłaś. Któż to przeniósł gdzie indziej moje łoże? Trudna to rzecz i trzeba nie lada umiejętności, jeden bóg, gdyby chciał, mógłby je postawić w innym miejscu. Żaden żywy śmiertelnik, nawet bardzo silny, nie mógłby go tak łatwo ruszyć, bo wielka tajemnica [μέγα σήμα] kryje się w tym łożu przedziwnym.²⁷ Sam je zrobiłem, nikt inny. Pośrodku zagrody stało długolistne drzewo oliwne, mocne, wysokie i grube jak słupek. Wokół niego zbudowałem naszą sypialnię ze ściśle przylegających kamieni i starannie okryłem dachem, a drzwi wpoilem szczelne i mocne. Wtedy ściałem włosy długolistnej oliwki, a pień spizem obciosalem do samego korzenia, troskliwie i umiejętnie, równo pod sznur [εὖ καὶ ἐπισταμένως, καὶ ἐπὶ στάθμην ἰθύνει²⁸]. Z niego zrobiłem podstawę łoża, wierząc świdrem dziury wszędzie, gdzie trzeba. Idąc od tej podstawy, zbudowałem całe łożo i upiększyłem [δαυδάλλων] je złotem, srebrem, kocią słoniową. I przeciągnąłem wzdłuż rzemienie ze skóry wołowej, purpurą barwionej. Oto masz ową tajemnicę, lecz nie wiem, niewiasto, czy moje łożo stoi jeszcze w tym miejscu, czy już je ktoś przeniósł gdzie indziej, odciąwszy od pnia oliwki.²⁹

A Penelopa odpowiada:

[...] oto dałeś mi znak nieodparty [ἐπεὶ ἤδη σήματ' ἀριφραδέα κατέλεξας]: żaden człowiek nie widział naszego łoża, tylko ty i ja, i jedna służąca, córka Aktora, którą mi dał ojciec, kiedyś tu przyszła, i która strzegła podwoi naszej zamczystej sypialni. Wierzę już, choć tak nierychliwe mam serce.³⁰

W mowie Odysa, niejako między wierszami, dwukrotnie przywoływana jest jego wierna opiekunka, Atena. Raz, jak już wiemy, przez jej „święte drzewo”, oliwkę, po raz drugi natomiast, gdy mowa o robocie ciesielskiej. Pień zostaje ociosany „równo pod sznur”. Całe to zdanie, a zwłaszcza samo wyrażenie, ἐπὶ στάθμην ἰθύνει („wymierzyłem ciesielskim sznurem”, albo wedle starego polskiego terminu „prawidłem”), mogłoby ująć naszej uwagi, gdyby nie porównanie zawarte w piętnastej księdze *Iliady*:

Tak jak sznur miarę tę samą ma, co i burta okrętu

W ręku biegłego w rzemiośle cieśli, co poznał dokładnie

Mądrość swej sztuki, a przy tym wspierany jest przez Atenę...³¹

Budownictwo, w tym ciesielstwo zwłaszcza, jest – tak jak tkactwo – sztuką pozostającą pod opieką Pallas. Budowę małżeńskiej sypialni Odysa można więc uznać za czynność dokonującą się za jej sprawą, a zarazem – przez niejako rytualne poświęcenie oliwki – za ofiarę złożoną bogini i ufundowanie miejsca na jej trwałej obecności.

Określenie μέγα σήμα, odnoszące się zasadniczo do łoża, obejmuje w istocie cały wzniesiony *thalamos*. Cytowany tekst to, jak wspominaliśmy, swoisty opis procesu twórczego, który to opis traktować wypada jako relację o „ustanawianiu σήμα”, w dodatku określonego jako „wielkie” (μέγα). W czym więc upatrywać by należało jego wielkości?

Odys muruje jego wnętrze wokół rosnącego drzewa. Wnętrze to zatem przybiera „powietrzny” kształt ogromnej korony z rozpostartych gałęzi i liści. Jest jakby rzeźbiarsko-architektoniczną jej kopią, a po jej ścieżku staje się przestrzennym „śladem” rzeczy nie stworzonej przez człowieka, lecz należącej do dziedziny rzeczy, które „powstają samoczynnie”, do φύσις.

Oddajemy zwykle to słowo przez „przyroda” lub „natura”. I w pewnym stopniu można przy tym pozostać. U Homera jest to *hapaks legomenon* zjawiający się w dziesiątej księdze *Odysei*. Hermes, by uchronić bohatera przed czarami Kirke, pokazuje mu roślinę, „nazywaną przez bogów μῶλυ”, którą śmiertelni tylko z pomocą bogów mogą odnaleźć:

To mówiąc, daje mi ziele boski zabójca Argosa,

Wyrwał je z ziemi i ziele kształt przyrodzony [φύσιν] objaśnia:

Czarny jest korzeń rośliny, a kwiat jest biały jak mleko.³²

„Kształt przyrodzony” jest u Wittlina bardzo trafnym odpowiednikiem φύσις, bo w zasadzie wyraz ten znaczy i „przyrodę samą” i skutki jej „naturalnego działania” (jak w tym przypadku: powstawanie kształtu przez „przyrodzony”, to znaczy „samoczynny” wzrost). Tak interpretuje to słowo Arystoteles w *Fizyce*, przeciwstawiając „rzeczy naturalne” – τὰ φύσει ὄντα – takim, które są wykonywane przez człowieka: τὰ ποιούμενα.³³ Zresztą już sam język Homera pozwala – mimo jednorazowego użycia słowa φύσις – rozumieć je bliżej poprzez wielokrotne pojawianie się tam czasownika φύω, gdzie znaczy on „rodzić, rodić się, powstawać, sprawiać rośnięcie czegoś, wyrastać” itd.

Dygresja ta pozornie tylko odsunęła nas od głównego tematu rozważań. Faktycznie bowiem przybliżyła do wyjaśniania pewnej kwestii istotnej. Przypomnijmy, że analizując rozmaitość sensów słowa σήμα, mówiliśmy, że może ono znaczyć jakąś „granicę”. Znaczenie to aktualizuje się właśnie teraz. Chodzi nam o usytuowanie *thalamosu* Odysa względem zarysowanej dychotomii w porządku rzeczy w ogóle, „rzeczy

wszystkich”. Z takiego to punktu u Homera ujawnia się jeden z najbardziej złożonych problemów tworzenia: zasada, która nieustannie – rzecz można – się urzeczywistnia w niespełnieniu, niedopełnieniu. Zasadę tę, a zarazem cel przez nią wyznaczany, da się określić jako dążenie działania twórczego do naruszenia wspomnianej dychotomii przez ciągle ponawiane próby utrzymywania się na granicy dzielącej τὰ φύσει ὄντα od τὰ ποιούμενα, bycia jednym i drugim równocześnie, choć to niemożliwe. Dzieło, należąc do dziedziny rzeczy wytwarzanych, nieustannie atakuje, wyzywa niejako porządek rzeczy stworzonych. I wyzwanie to uznać trzeba za pierwotnie (a zatem również istotnie, w istocie swojej) odległe od, a nawet obce zasadzie naśladowania.

Choć iluzjonizm jest u Homera bardzo wyraźnie niekiedy podkreślany, by dać choćby przykład broszy Odyssa,³⁴ w przypadku dzieła tak monumentalnego, jak – w sensie dosłownym i przenośnym – „organicznie” stworzona przestrzeń sypialnej komnaty i łóża, ukazuje nam tworzenie w innej perspektywie od tej, w jakiej zwykliśmy je pojmować. Możliwe, że mamy tu do czynienia z tak pierwotną formą artystycznego działania, że wymyka się ona naszym kategoriom myślenia o sztuce.

Komnata-i-łóże pozostają w nierozdzielnej jedności, niby zatrzymany ten wybuch życia, jakim było rosnące drzewo, z którego pozostało jeszcze w korzeniu nasienie ognia [σπέρμα πύρος]. Całość ta, wykonana ludzką ręką, zachowuje swą „fizykalną” (od φύσις) ἀρχή, swój „początek”, źródło swego pochodzenia czy istnienia, swój „pierwszy powód” (jak jeszcze można tłumaczyć to słowo) – ἀρχή, którą Arystoteles dla φύσι ὄντα dookreślał terminem κινή-σεως: „źródło” albo „początkowy punkt” ruchu, dzięki czemu rzeczy należące do dziedziny φύσις nie tylko „poruszają się”, rosną, zmieniają, ale nadto w każdej z nich trwa owa ἀρχή, jej „źródło życia”, mówiąc wprost.³⁵

Opowieść Odyssa, w której pojawia się wyrażenie μέγα σῆμα, wnosi atmosferę nie tylko jakiejś rytualnej czynności, ale misterium. Jego pracę osłania zupełna samotność i zatajenie. Oliwka zostaje ścięta dopiero za zamkniętymi już drzwiami zbudowanej komnaty. Jej wnętrze ma służyć tylko dwojgu wtajemniczonym. A dalej to, co mówi on o łóżu, dotyczy również całego thalamosu. Ów zwrot musi więc obejmować oba elementy. Tłumacze mają rację, kiedy wprowadzają słowo „tajemnica”,³⁶ choć σῆμα może mieć tu inne jeszcze znaczenia. Na pewno chodzi teraz o „miejsce ukryte”, i obłożoną tabu czynność. Ale chodzi też i o „granicę”. Jest to „miejsce graniczne”, w tym sensie, że ustanowione na linii dzielącej dwa światy, dwa poziomy rzeczywistości i równocześnie ukazującej ich sąsiedztwo – jak przekonujemy się później: linii niewidzialnej. Miejsce tak wytyczone, że odmiennosc dwu ontologicznych porządków ulega w nim zawieszeniu czy podważeniu przez związanie ich w nierozdzielny splot.

Ta niewidzialna linia, ta skryta granica, ujawnia się w retrospekcji: kiedy przywołujemy na pamięć dwa epizody wcześniejsze, znaczące dwa ostatnie etapy powrotu Odyssa. Powtarzający się sen pod wielkimi oliwkami uznać teraz można za „prefigurację” sceny rozpoznania przez Penelopę: ostatecznie spełniająca się zamieszkanie tułacza, którego znów ogarnie – zatrzymany, „zaklęty” przez niego kamiennym murem – opiekuńczy cień świętego drzewa Ateny.

Przypisy

- Jednym z wyjątków jest monograficzny artykuł poświęcony temu przedmiotowi: Günter Dietz, *Das Bett von Odysseus*, „Symbolon” Bd. 7, 1971, s. 9-32. Autor był krytykowany – w jakiejś mierze słusznie – za popełnianą tam „nadinterpretację” tego fragmentu m.in. przez wybitnego filologa i badacza Homera Alfreda Heubecka w trzypięciotomowym komentarzu do *Odysei* [por.: *A Commentary on Homer's Odyssey*, vol. I: Alfred Heubeck, Stephanie West, John Bryan Hainsworth, *Introduction and Books I – VIII*, Oxford 1988; vol. II: Alfred Heubeck, Arie Hoekstra, *Books IX – XVI*, Oxford 1989; vol. III: Joseph Russo, Manuel Fernández-Galiano, Alfred Heubeck, *Books XVII – XXIV*, Oxford 1992. Praca cytowana dalej: *A Commentary...*, z podaniem numeru tomu, strony i nazwiska autora].
- Janusz Sławiński (red.), *Słownik terminów literackich*, Wrocław 1976, s.v.: „w utworach fabularnych, dramatycznych i epickich, scena nagłego rozpoznania przez bohatera w nieznanym sobie kogoś bliskiego [...]; chwyt kompozycyjny znany tragedii antycznej (np. rozpoznanie Orestesa przez Elektrę w *Orestei* Ajschylosa) i eposowi homeryckiemu (np. rozpoznanie Odyseusza przez Telemacha w *Odysei*), stał się potem konwencjonalnym ujęciem umożliwiającym pomysłne rozwikłanie najbardziej skomplikowanych sytuacji fabularnych, m.in. w komedii i powieści sensacyjnej”.
- Z γνώριζω łączą się takie z kolei rzeczowniki, jak ὁ γνώρισμος (rozpoznawanie), ἡ γνώρισις (zapoznanie się z kimś, poznanie) oraz określenie „środek”, który rozpoznawanie warunkuje: τὸ γνῶρισμα (znamie, cecha).
- Pierre Chantraine, *Dictionnaire étymologique de la langue grecque*. T. 1, Paris 1983, s. v. ἀνά, m.in.: „Le préverbe souligne souvent l'effort pour faire aboutir le process ou pour le mettre en train”.
- Arystoteles, *Poetyka*. Przeł., wstępem i komentarzem opatrzył Henryk Podbielski [w:] *Dzieła wszystkie*, T. 6, Warszawa 2000, s. 582 [1449b]. Wspomniane anagnorizmy [odpowiednio: *Od.*, 19.386-490 i 21.207-227] to odmiennie przebiegające rozpoznania bohatera przez Eurykleję i przez dwóch pasterzy, Eumajosa i Filojtiosa, po bliźnie na udzie. W pierwszym przypadku scena zawiera obszerny („retardacyjny”) fragment opowieści o młodości Odyssa i polowaniu, podczas którego zranił go dzik (s. 600 [1454b]).
- Erich Auerbach, *Mimesis. Rzeczywistość przedstawiona w literaturze Zachodu*. Przeł. Zbigniew Żabicki, Warszawa 1968, T. 1, s. 47
- Tamże, s. 48
- C. Maurice Bowra, *Homer...*, (zwłaszcza s. 117-140)

- ⁹ „Element fikcji (magiczne okręty, wiecznie owocujące ogrody) jest tak silny w epizodzie feackim, że byłoby nierozsądne upatrywanie w tych wierszach cienia historyczności” – pisze John Bryan Hainsworth (*A Commentary...*, I s. 298: *ad* 6.4-10, i s. 289-290: Book VI: ‘Introduction’, oraz s. 383: *ad* 8.557-63). We wstępie do książki szóstej wymienia kilku autorów, którzy porównywali Feaków do przewoźników umarłych w wierzeniach północnoeuropejskich, a w komentarzu do tejże książki zamieszcza uwagi na temat Feaków jako „nierealnych”, którzy – jak Kirke – mają „literacką jedynie egzystencję”.
- ¹⁰ *A Commentary...*, I s. 22-23: *General Introduction*.
- ¹¹ C. Maurice Bowra, *op. cit.*, s. 128-129. Wymienione anagnoryzmy to, kolejno: 16.166 nn. (Telemach), 17.291-304 (pies Argos), następnie dwa wymienione wyżej – 19.386 nn. (Eurykleja) i 21.207 nn. (pasterze); piąte, które Bowra określa jako „najbardziej niespodziewane” – 23.177 nn. (Penelopa), i wreszcie 24.327 nn. (Laertes).
- ¹² John R.R. Tolkien, *O baśniach*. Przeł. Joanna Kokot [w tegoż:] *Drzewo i liść oraz Mythopoeia*. Ze wstępem Christophera Tolkiena, Poznań 1998, s. 48 i 17
- ¹³ Tamże, s. 11
- ¹⁴ *Od.*, 6.8: ἐκάς ἀνδρῶν ἀλφηστῶν. Znaczenie słowa ἀλφηστής, nieobecnego w *Iliadzie*, spotykanego u Hezjoda, wedle określeń słownikowych znaczącego: „zapobiegliwy”, „pracowity”, w *Odysei* występującego też jeszcze w księdze pierwszej, jest różnie oddawane. Parandowski tłumaczy je w podanym wyżej miejscu przez „daleko od ludzi ruchliwych” (?), a w pierwszej (w. 349): „trudzący się ludzie”. A.T. Murray [wyd. Loeb Classical Library vol. I-II, 1919] w obu wypadkach daje: *bread-eating mankind* lub *men*. Stephanie West (*A Commentary...*, I s. 119, *ad* 1.349) pisze, że pierwszy człon tego wyrazu to niemal na pewno ἄλφι – (ἄλφιτον: „ziarno jęczmienia, mąka, chleb, chleb powszedni) i że etymologię taką (*eater of grain*) potwierdza miejsce u Hezjoda (fr. 211.12-13). Chodzi więc tutaj niewątpliwie o ludzi „zwyčajnych”, „śmiertelników” może lub „zjadaczy chleba”, które to przeciwstawienie podnosi w jakimś względzie status Feaków, lub – jak wspomniano – „odrealnia” ich egzystencję.
- ¹⁵ *Od.*, 23.310-343
- ¹⁶ *A Commentary...*, I s. 15-16: *General Introduction*.
- ¹⁷ *Das Bett von Odysseus*, por. tu przypis nr. 1. Jak wspomnieliśmy, Heubeck w nocy do opisu łoża (23.182-204), *A Commentary...*, III s. 333, pisze: *The symbolic significance attached to the details given is overestimated by G. Dietz*. Faktycznie, autor ten traktuje analizowany przedmiot jako „splot symboliczny”, o ogromnym zasięgu znaczeń zarówno, jak źródeł mnożonych ponad potrzebę, do których odsyła. Niemniej spostrzeżenie, które teraz odnotowujemy, jest uzasadnione i – naszym zdaniem – bardzo ważne.
- ¹⁸ 5.475-483, 485b-493. Przekład Jana Parandowskiego wg wydania: Homer, *Odyseja*, Warszawa 1967, s. 104-105. Por. komentarz do tego fragmentu u Dietza (*op. cit.*, s. 21), wedle którego bohater, zasypiając pod tym drzewem, „symbolicznie” wchodzi w stan śmierci, by się znów zbudzić do życia. „Nasienie ognia”: σπέρμα πυρός, ma być terminem odnoszącym się do tej „próby”: „Legitime Ort für die Bewahrung des Lebensfeuers ist für den Athene-Schützling die Stelle am Fuss des Ölbaums. Die Verbindung des Ölbaums mit dem Feuer würde zusätzlich beständig, wenn sich das griechische Wort ἐλαία auf eine Wurzel el oder ol = ‘brennen’ zurückführen liesse” (choć, jak czytamy w przypisie, etymologia słowa nie jest ostatecznie wyjaśniona).
- ¹⁹ Tu w cytowanym przekładzie drobne luki, które uzupełniamy za cytowaną wyżej ostatnią wersją tłumaczenia Wittlina: „Dźwierz jest dwoje: jednymi, któredy wieje Boreasz, | Więc od północy zazwyczaj ludzie śmiertelni przychodzą, | Ale drugimi, któredy dmie Notos, żaden śmiertelnik | Nie wnijdzie: bo tędy jest droga jedynie dla bóstw nieśmiertelnych”. Później zjawiająca się Atena, po tych szczegółach pomaga Odysowi rozpoznać to miejsce, gdzie kiedyś składał ofiary.
- ²⁰ 13.95-123a. Przekład Parandowskiego (s. 200-201).
- ²¹ 13.372
- ²² Maurice Bowra [w: A.J.B. Wace, F.H. Stubbings (eds.), *A Companion to Homer*, London 1962, (rozdz. 3: *Composition* s. 54 nn.)] pisze: *Oral composition likes things to come in threes*. Podobne spostrzeżenie odnotował wcześniej W.J. Woodhouse: *The Composition of Homer’s Odyssey*, Oxford 1930, s. 79. Cyt. za: Friedhelm Müller, *Darstellungen und poetische Funktion der Gegenstände in der Odyssee*, (Diss. Marburg 1968), s. 27 przyp. ². Jeden z pierwszych rozdziałów dysertacji Müllera dotyczy takiej „trójki”: łuk – blizna – łożo (*Der Bogen, die Narbe, das Ehebett der Odysseus*, s. 22-40). Tam też (s. 36 przyp. ³) przytoczona uwaga Bowry dotycząca tych trzech znaków, po których Odys daje się rozpoznać: „*Just as Penelope did not see the sign of the scar, so she is out of the way for the sign of the bow. It is for her that the third sign, of the bed, is kept*”.
- ²³ 23.105-110. (Parandowski, s. 333-334). W oryginale to ważne zdanie brzmi: ἔστι γὰρ ἡμῖν | σίμαθ’, ἃ δὲ καὶ νῶϊ κεκρυμμένα ἴδμεν ἀπ’ ἄλλων.
- ²⁴ F. Müller, *op. cit.*, s. 37-38.
- ²⁵ Co tłumacze oddają przez „Dziwna!” (Parandowski), „Dziwna niewiasto!” (Wittlin), „*Strange lady!*” (A.T. Murray), a co chyba lepiej oddają inne możliwe znaczenia tego słowa, np. „Niepojęta!” lub nawet „Szalona!” , bo δαίμωνις, pochodząc od δαίμων, dotyczy wszystkiego, „co przypisać należy wyższej potędze, co przechodzi ludzkie pojęcie, to tak zadziwia, jak to, co przeraża; *dziwny, niepojęty* [...], *szalony, bezbożny*, ale także jako wyraz politowania: *nieszczęsny, biedny*”. [Cyt za hasłem w: N. Łazarewicz, *Słownik do Homera Odysei*, Poznań 1865, s. v.]
- ²⁶ 166,168-170; 177-179 (Parandowski s. 335).
- ²⁷ W oryginale przymiotnik ἀσκητός (-όν) – „starannie wytworzony, ze znajomością sztuki [rzemiosła]”, co dalej powtarza i potwierdza czasownik δαίδαλλω – „tworzyć wedle zasad sztuki: pięknie, ozdobnie” [w przekładzie Wittlina: „ozdobiłem kunsztownie” złotem, srebrem, itd.], a stąd rzeczownik δαίδαλον – „dzieło sztuki”. Por. *Od.* 19.227: w opisie spinki płaszczka Odyssa czytamy, że πρᾶοιθε δὲ δαίδαλον ἦεν – „była na niej z przodu *rzeźba misterna*” [jak oddaje to słowo Parandowski, s. 285].
- ²⁸ Przekład Wittlina wyraźniej określa tę czynność: „pień obciosalem [...] ciesielską sztuką, dokoła, a do samego korzenia, równo pod sznur”.
- ²⁹ 183-204 (Parandowski s. 336). W ostatnim zdaniu mamy wyrażenie: οὕτω τοι τόδε σῆμα πιφαύσκομαι – dosłownie: „Tak [bardzo, dokładnie] dałem ci poznać to sῆμα”.
- ³⁰ 225-230 (Parandowski s. 337). W oryginale (zwrot cytowany) mamy *pluralis*: σήματα ἀριφραδέα – „skoro na koniec [teraz] dokładnie wskazałeś mi [znaczenie: «opowiedziałeś», słownikowo też dane, byłoby tu niezręczne]

- σήματα niepodważalne [oczywiste] – ἀριφραδέα [ἀρι: «bardzo» + φράζω lub med. φρζομαι: «wskazać, pokazać, przedstawić»].
- ³¹ 15.410-412. W oryginale zwrot najważniejszy brzmi: [φράζομαι] [τέκτων] ὅς εἰ εἶδη σοφίης ὑπωμοῦνησιν Ἀθήνης. U Wieniewskiego mamy: „Jako sznur [στάθμη] naprężony rękami cieśli [τέκτων] biegłego, | Który zna swe rzemiosło wybornie z natchnienia Ateny, | Sprawdź, czy proste jest drzewo, użyte na łodzi budulec [...]”. Zatem στάθμη [„sznur ciesielski”, „prawidło”] jest atrybutem tego, którego nazwa grecka brzmi τέκτων: „cieśla”, „budowniczy”, a którego kunszt określane jest słowem σοφία (u Homera forma jońska σοφία) – „mądrość” ale i „sztuka” (także w odniesieniu do tego, co określamy dziś „tylko” jako rzemiosło). Por. w *Odysei* takie jeszcze miejsca, jak 5.245: wyrażenie w opisie budowy tratwy na Ogygii: ἐπὶ στάθμην ἰθύμεν (Odys, po ścięciu drzew, ociosał je sprawnie i „pod sznur wymierzył”; Parandowski s. 99), albo 21.43-44 („próg dębowy [skarbcą], który cieśla starannie wygładził i pod sznur wywiódł prosto”. Parandowski s. 308. U Wittlina zaś: próg dębowy, „który cieśla ociosał kunsztownie, gładko, a prosto pod sznurem”. Zwrot cytowany w oryginale tu powtarza się dosłownie.).
- ³² 10.302-304. Przekład Wittlina. Nazwa μῶλυ zjawia się w wersji 305. Parandowski (s. 161) pomija słowo φσις w swoim tłumaczeniu.
- ³³ Por.: B. 1 [w:] Arystoteles, *Dziela wszystkie*. T. 2, Warszawa 1990, *Fizyka*. Przeł. Kazimierz Leśniak, s. 44-47 [192 b 8 – 193 b 21] oraz komentarz do tego fragmentu: Martin Heidegger, *Über die φύσις bei Aristoteles* (rozprawa z 1939, opublikowana w „Il Pensiero”, t. 3, nr 2 i 3), druk tekstu niemieckiego w: M. Heidegger, *Wegmarken*, Frankfurt am Main 1967. Przekład polski (zbiorowy): *Znaki drogi*, Warszawa 1995, s. 265-317: *O istocie i pojęciu Φύσις. Arystoteles Fizyka B, 1*. Przeł. Janusz Sidorek. Heidegger, do interpretacji którego tu się odwołuję, w przytaczanym tekście podkreśla, że *Fizyka* Arystotelesa stanowi ostatnie echo i ostatni ślad *pierwotnej myśli* o φύσις, tej myśli, którą wyławiamy w jej ‘oryginalnej’ (początkowej) postaci w zachowanych fragmentów Anaksymandra, Heraklita i Parmenidesa. Dodać zatem
- można: myśli, której o parę stuleci wcześniejszego tropu upatrywać by wypadało także w epice Homera.
- ³⁴ 19.226-231. Odys miał purpurową chłajnę „a sprzączka w niej była ze złota, o dwóch tulejkach, z rzeźbą misterną: w przednich łapach pies trzymał pstrego jelonka, który się wyrывał czując na sobie jego zęby. Wszyscy podziwiali, jak w tym złocie pies dusi jelonka, który nogami przebiera chcąc umknąć” (Parandowski s. 285-286).
- ³⁵ Por. M. Heidegger, *O istocie...*, s. 272-273. Tu przytaczam fragment listu od Elżbiety Wolickiej, która dopisała jeszcze takie uzupełnienie do tego miejsca i której za to chcę tu podziękować: „Nie mogę się oprzeć pokusie posłania Ci fragmentu «hermeneutycznego» odczytania *physis* przez Twego ulubieńca Heideggera (patrz jego esej z 1939 r. [tu zapis bibliograficzny podany wyżej]. Cytowany fragment jest z kolei rozwinięciem tekstu z Arystotelesa *Fizyki* (192b 16-20): «*Physis* jest *arche kineseos* [...] *Arche* wyrobów jest *techne*, nie oznacza to «techniki» w sensie wytwarzania i sposobu wytwarzania, nie oznacza też «sztuki» w sensie umiejętności wytwarzania; rozeznanie się w tym, przez co jakieś wytwarzanie, na przykład łoża [*sic!* – ale to wzięte z Arystotelesa, który chyba czytywał *Odysseję?*] ma być przyjęte, ma się zakończyć i spełnić. Ten kres po grecku nazywa się *telos* – tym, przy czym wytwarzanie «ustaje». [...] W zasięgu spojrzenia już z góry musi znaleźć się *eidōs*, i ten z góry zobaczony wygląd – *eidōs proaireton* jest tym kresem – *telos*, w którym rozeznaje się *techne*; [...] ale znowu: istota *techne* nie jest ruch zręcznych chwytów, lecz rozeznanie się w postępowaniu; *telos* zaś nie jest kresem lub przeznaczeniem, ale kresem w sensie istotnie określającej dopełnioności [*Vollendetheit*], dopiero dlatego może on [ów z góry zobaczony wygląd łoża] zostać obrany za cel i uznany za przeznaczenie. [...] To znaczy *techne* jest *arche*. Oto masz heideggerowskie potwierdzenie «sztuki» jako dramatu *arche kineseos*, czyli analogatu (?) *physis*”.
- ³⁶ U Parandowskiego, przypomnijmy, jest to słowo na oddanie σήμα („wielka tajemnica kryje się w tym łożu”); u Wittlina zaś mamy: „znak tajemniczy i wielki w moim jest łożu”.