

Uniwersytet Warszawski

Wydział Orientalistyczny

Agata Grzybowska

Nr albumu 290666

**Katalog, ekfaza i porównanie homeryckie w idyllach Szaula
Czernichowskiego**

Praca magisterska

na kierunku orientalistyka

w zakresie hebraistyki

Praca wykonana pod kierunkiem

dr hab. Shoshany Ronen prof. UW

Zakład Hebraistyki Uniwersytetu Warszawskiego

Warszawa, wrzesień 2014

Oświadczenie kierującego pracą

Oświadczam, że niniejsza praca została przygotowana pod moim kierunkiem i stwierdzam, że spełnia ona warunki do przedstawienia jej w postępowaniu o nadanie tytułu zawodowego.

Data

Podpis kierującego pracą

Oświadczenie autora pracy

Świadoma odpowiedzialności prawnej oświadczam, że niniejsza praca dyplomowa została napisana przeze mnie samodzielnie i nie zawiera treści uzyskanych w sposób niezgodny z obowiązującymi przepisami.

Oświadczam również, że przedstawiona praca nie była wcześniej przedmiotem procedur związanych z uzyskaniem tytułu zawodowego w wyższej uczelni.

Oświadczam ponadto, że niniejsza wersja pracy jest identyczna z załączoną wersją elektroniczną.

Data

Podpis autora pracy

Streszczenie

Praca zawiera analizę wybranych przykładów katalogu, ekfrazy i porównania homeryckiego w idyllach Szaula Czernichowskiego w kontekście wpływu epiki homeryckiej na sposób wykorzystania tych środków wyrazu przez poetę. Przedstawiono w niej kontekst literacki prezentowanych idylli oraz wymienionych w tytule środków poetyckich, jak i różne sposoby ich interpretacji. Głównymi źródłami pracy są, oprócz analizowanych tekstów, *Iliada* i *Odyseja* Homera w wersji oryginalnej, a także w przekładzie hebrajskim przygotowanym przez Szaula Czernichowskiego. Źródła dodatkowe stanowią liczne opracowania badające epikę homerową od strony teoretycznoliterackiej oraz literatura przedmiotu skupiona wokół tematu idylli Czernichowskiego

Słowa kluczowe

Szaul Czernichowski, Homer, idylla, katalog, ekfaza, porównanie homeryckie

Dziedzina pracy

09200 (Literaturoznawstwo ogólne i porównawcze)

Tytuł pracy w języku angielskim

Catalogue, Ekphrasis and Homeric Simile in Szaul Tschernichowsky's Idyl

Spis treści

1.	Wstęp	2
2.	Uwagi wstępne	6
2.1.	Idylla Czernichowskiego – kontekst gatunkowy	6
2.1.1.	Definicja pojęcia „idylla”	6
2.1.2.	Które utwory Czernichowski nazwał „idyllami”?	8
2.1.3.	Dlaczego „idylla”? Trzy koncepcje charakterystyki gatunkowej idylli Czernichowskiego	10
2.2.	Przegląd utworów omawianych w pracy	16
2.3.	Katalog, ekfrazja, porównanie homeryckie – definicje	18
2.4.	Czernichowski i Homer	20
3.	Katalogi i listy	25
3.1.	Uwagi wstępne	25
3.2.	Katalog homerycki – definicja, przykłady, funkcje	25
3.3.	Katalogi Czernichowskiego	31
3.3.1.	Uwagi wstępne	31
3.3.2.	Dwa katalogi gości	31
3.3.3.	Katalogi zwierząt i roślin	39
3.4.	Podsumowanie. Funkcje katalogu w idylli Czernichowskiego	44
4.	Ekfrazja	46
4.1.	Uwagi wstępne	46
4.2.	Ekfrazja u Homera	47
4.2.1.	U źródeł ekfrazy: tarcza Achillesa i poziomy opisu	47
4.2.2.	Opisy przedmiotów u Homera i modele ich analizy	48
4.3.	Ekfrazja w idylli Czernichowskiego	52
4.3.1.	Uwagi wstępne	52
4.3.2.	Kubek Gitl	53
4.3.3.	Etui na tfilin	56
4.3.4.	Ubiór babci Cewtel	58
4.3.5.	Czapka Michajły	62
4.4.	Wnioski	70
	Porównanie homeryckie	71
4.5.	Uwagi wstępne	71
4.6.	Porównanie homeryckie w poematach Homera	71
4.6.1.	Porównanie homeryckie i jego rola wobec ustnego charakteru epiki homeryckiej	71
4.6.2.	Funkcje porównania homeryckiego w poematach Homera	74
4.7.	Porównania homeryckie w idylli Czernichowskiego	77
4.7.1.	Uwagi wstępne	77
4.7.2.	<i>Ke-chom ha-jom</i>	78
4.7.3.	<i>Lewiwot</i>	80
4.7.4.	<i>Berele Chole</i>	82
4.7.5.	<i>Brit Mila</i>	88
4.7.6.	<i>Chatunata szel Elka</i>	94
4.8.	Wnioski	102
5.	Zakończenie	104

1. Wstęp

W niniejszej pracy omówione zostały przykłady wykorzystania katalogu, ekfrazy i porównania homeryckiego w idyllach Szaula Czernichowskiego w świetle wpływu, jaki wywarła na twórczość poety epika homerycka, z której wywodzą się powyższe środki poetyckiego wyrazu.

Na przestrzeni lat wielu literaturoznawców zajmowało się spuścizną poetycką Czernichowskiego, jego działalnością translatorską oraz recepcją antyku w jego twórczości. Nie powstało jeszcze jednak opracowanie, które stanowiłoby oparty na filologicznym badaniu opis wzajemnych współzależności między tymi trzema obszarami artystycznej działalności poety. W swej pracy licencjackiej badałam te zależności z punktu widzenia filologicznego na przykładzie jednej z idylli, a mianowicie utworu *Chatunatah szel Elka*; w pracy magisterskiej postanowiłam natomiast przybrać perspektywę bardziej globalną i zbadać, jak Czernichowski wykorzystuje w swoich idyllach elementy tak charakterystyczne dla stylu homeryckiego, że stanowią niemalże jego wyznaczniki. Postanowiłam skupić się właśnie na korpusie idylli, gdyż to one spośród wszystkich dzieł Czernichowskiemu najbardziej zbliżone są swą formą i stylem do tradycyjnej epiki greckiej oraz przesiąknięte nawiązującymi do niej aluzjami intertekstualnymi. W swej pracy chciałabym odpowiedzieć na trzy zasadnicze pytania. Po pierwsze, jak wymienione w temacie środki poetyckiego wyrazu zaczerpnięte z epiki greckiej wpływają na opis rzeczywistości i kreację świata przedstawionego w omawianym korpusie idylli? Po drugie, jakie funkcje pełnią one u Czernichowskiego, czy są to funkcje podobne do tych, które pełniły w epice starożytnej i czy noszą one ślady ich oralnej genezy? Po trzecie, gdzie pojawiają się, na czym polegają i w jaki sposób wzbogacają tekst bezpośrednie nawiązania do scen i obrazów z *Iliady* i *Odysei* w omawianych idyllach?

Metoda, którą zastosowałam w niniejszej pracy polega na bliskiej lekturze fragmentów idylli Czernichowskiego, stanowiących przykłady poetyckiego katalogu, ekfrazy, oraz porównania homeryckiego, oraz ich analiza za pomocą narzędzi, jakich dostarczają badania nad eposem homerowym. Korzystając z nich, pragnę określić funkcje powyższych elementów stylu homeryckiego w tekstach Czernichowskiego i ustalić, czy są to funkcje podobne do tych, które spełniały w swym oryginalnym kontekście – w epice starożytnej. Główny punkt odniesienia stanowią dla mnie zatem najnowsze opracowania z dziedziny badań nad *Iliadą* i *Odyseją*, w sposób szczególny zaś te eksplorujące jej kognitywne aspekty. Za dodatkowe wsparcie dla mojej metody posłużą mi przedmowa, którą Czernichowski poprzedził swój przekład *Iliady*¹, oraz posłowie, którym opatrzył

1 Szaul Czernichowski, *Mawo* [Wstęp] [w:] *Sefer Ilias le-Homerus*, t. 1., Wa'ad-ha-juwel, Tel-Awiw 1932, s. I-XLI.

swój przekład *Odysei*². Zawarty w tych tekstach opis stylu homeryckiego pomaga lepiej zrozumieć sposób, w jaki poeta naśladuje jego elementy we własnych utworach.

Pierwszy rozdział zawiera uwagi wstępne do tematu niniejszego opracowania. W jego pierwszej sekcji omawiam kontekst literacki i gatunkowy idylli Czernichowskiego. Sekcja ta odpowiada na pytania o definicję idylli w literaturze starożytnej oraz próby określenia jej istoty wśród badaczy idylli Czernichowskiego; wyjaśniam w niej również, które ze swoich poematów Czernichowski sam określił jako idylle, i wreszcie – dokonuję krótkiego przeglądu omawianych utworów. W drugiej sekcji rozdziału krótko definiuję pojęcia katalogu, ekfrazy i porównania homeryckiego oraz uzasadniam zestawienie ich ze sobą w niniejszej pracy. W trzeciej i ostatniej sekcji omawiam punkt widzenia Czernichowskiego na tradycję homerycką, który wyłania się z jego pracy nad tłumaczeniami *Iliady* i *Odysei*, a który poeta wyraża bezpośrednio we wstępach do własnych przekładów obu utworów.

Drugi rozdział pozwala prześledzić występujące w omawianych idyllach przykłady katalogów. Jego pierwsza sekcja poświęcona jest pojęciu poetyckiego katalogu, jego przykładom w *Iliadzie* i *Odysei* oraz sposobom jego interpretacji przez badaczy epiki homeryckiej; w drugiej sekcji analizuję najciekawsze przykłady katalogów w idyllach Czernichowskiego, zwracając uwagę na ich budowę, funkcje i znajdujące się w nich aluzje intertekstualne.

W rozdziale trzecim zajmuję się ekfrazą w omawianym korpusie idylli: w pierwszej sekcji wyjaśniam różne definicje tego terminu w literaturze starożytnej oraz omawiam sposoby interpretacji homerowych opisów przedmiotów i przypisywane im przez badaczy funkcje, natomiast w drugiej analizuję najbardziej interesujące przykłady ekfrazy w idyllach Czernichowskiego, zwracając uwagę na ich funkcje i znaczenie w kontekście problematyki utworów, w których się pojawiają.

Tematem czwartego rozdziału są porównania homeryckie (*simile*) w idyllach Czernichowskiego. Podobnie jak w poprzednich rozdziałach, pierwsza sekcja poświęcona jest rozbudowanym porównaniom w *Iliadzie* i *Odysei*, sposobom ich interpretacji i tendencjom w badaniach nad nimi, natomiast druga – przykładom porównań homeryckich w omawianym korpusie idylli, ich budowie, cechom, osobliwościom i funkcjom.

Mam nadzieję, że praca ta przyczyni się do wzrostu zainteresowania wpływem dzieł Homera i krytyki homeryckiej na twórczość Czernichowskiego, a w efekcie – do lepszego poznania i zrozumienia poezji jednego z czołowych twórców odrodzenia hebrajskiego.

2 Szaul Czernichowski, *Acharit dawar* [Posłowie] [w:] Homerus, *Odise'a*, Am Owed, Tel-Awiw 1990, s. 469-480.

Wydanie tekstów idylli, z którego korzystam, to oficjalne wydanie internetowe Projektu Ben-Yehuda.³ Za jego pośrednictwem w roku 2013, w 70. rocznicę śmierci Czernichowskiego, stanowiącą zarazem datę wygaśnięcia praw autorskich do jego twórczości, zdigitalizowane zostały wszystkie jego utwory, jak i przekłady literatury obcej jego autorstwa. Z tego samego źródła pochodzą również cytowane przeze mnie hebrajskie przekłady *Iliady* i *Odysei*⁴. Wydanie to wybrałam nie tylko ze względu na łatwość korzystania z niego i możliwość szybkiego przeszukiwania go, lecz także z uwagi na fakt, iż przygotowane zostało w sposób staranny i profesjonalny. Wspomniane wyżej przedmowa i posłowie do hebrajskich przekładów Homera, które cytuję po polsku we własnym przekładzie, nie zostały uwzględnione w wydaniu internetowym, dlatego też cytuję je za wydaniem książkowym *Iliady*⁵ i *Odysei*⁶. Teksty Homera cytuję za aktualnymi wydaniem Oxford Classical Texts.⁷ By uczynić pracę bardziej przejrzystą, przy cytowaniu utworów, w których lokalizację fragmentu określa się numerem lub nazwą księgi oraz numerem wersetu (tzn. omawianych idylli, eposów Homera oraz Biblii Hebrajskiej) podaję lokalizację cytatu według powyższych parametrów, nie dodając osobnych przypisów z numerem strony w cytowanym wydaniu. W przypadku dzieł Homera przy cytatach podaję skróty tytułów: „*Il.*” dla *Iliady* oraz „*Od.*” dla *Odysei*.

Dla ułatwienia lektury obok fragmentów tekstów źródłowych w językach greckim i hebrajskim podaję ich przekład na polski. W przypadku tekstów Czernichowskiego (zarówno tekstu samych idylli, jak i hebrajskich przekładów Homera) jest to tłumaczenie własne. Cytując fragmenty *Iliady* i *Odysei*, postanowiłam wesprzeć się przekładami literackimi, spośród których wybrałam te uznawane za najbardziej dosłowne – przekład *Iliady* autorstwa Kazimiera Jeżewskiej⁸ oraz prozatorski przekład *Odysei* autorstwa Jana Parandowskiego⁹, tłumacza współczesnego Czernichowskiemu.

Cytaty z Biblii Hebrajskiej podaję za Biblią Sztutgarcką¹⁰, zaś ich przekład – za wydaniem

³ Szaul Czernichowski, *Brit Mila*: http://benyehuda.org/tchernichowsky/brit_mila.html;

Idem, *Lewiwot*: <http://benyehuda.org/tchernichowsky/levivot.html>;

Idem, *Ke-chom ha-jom*: http://benyehuda.org/tchernichowsky/kexom_hayom.html;

Idem, *Berele Chole*: http://benyehuda.org/tchernichowsky/berle_xole.html;

Idem, *Chatunatah szel Elka*: <http://benyehuda.org/tchernichowsky/elka.html>.

⁴ Homer, *Iliada*, przeł. Szaul Czernichowski: <http://benyehuda.org/tchernichowsky/iliad.html>;

Homer, *Odise'a*, przeł. Szaul Czernichowski: <http://benyehuda.org/tchernichowsky/odyssey.html>.

⁵ Homerus, *Sefer Ilias le-Homerus*, przeł. Szaul Czernichowski, Wa'ad-ha-juwel, Tel-Awiw 1932.

⁶ Homerus, *Odise'a*, przeł. Szaul Czernichowski, Am Owed, Tel-Awiw 1990.

⁷ Dla *Iliady*: Homer, *Iliad*, Books 1-12, wyd. trzecie, D. B. Monro, T. W. Allen (ed.), Oxford University Press, Oxford 1920; Homer, *Iliad*, Books 13-24, wyd. trzecie, D. B. Monro, T. W. Allen (ed.), Oxford University Press, Oxford 1920; dla *Odysei*: Homer, *The Odyssey*, Books 1-12, wyd. drugie, T. W. Allen (ed.), Oxford University Press, Oxford 1922; Homer, *The Odyssey*, Books 13-24, wyd. drugie, T. W. Allen (ed.), Oxford University Press, Oxford 1922.

⁸ Homer, *Iliada*, przeł. Kazimiera Jeżewska, Zakład Narodowy im. Ossolińskich – Wydawnictwo, Wrocław 1986.

⁹ Homer, *Odyseja*, przeł. Jan Parandowski, Czytelnik, Warszawa 1981.

¹⁰ *Biblia Hebraica Stuttgartensia*, K. Elliger, W. Rudolph (ed.), Deutsche Bibelgesellschaft, Stuttgart 1998.

Brytyjskiego i Zagranicznego Towarzystwa Biblijnego z 1985 roku¹¹. Przekład ten wybrałam ze względu na jego literalność i nowoczesną polszczyznę. Zważywszy na filologiczny charakter przeprowadzonej analizy przeważały one nad czynnikiem kulturowo-religijnym, który przy pracach hebraistycznych sugerowałby raczej posługiwanie się przekładem żydowskim.

Tytuły i fragmenty tekstów w języku hebrajskim podaje w uproszczonej polskiej transkrypcji (a zatem zapisuję *szin* jako „sz”, *chet* i *chaf* jako „ch”, *he* jako „h”, itd.). Ze względu na czytelność nie wprowadzam również graficznego rozróżnienia na oznaczenie liter *ajin* i *alef*, zaś występujące obok siebie w transkrypcji zbitki samogłosek oddzielam zawsze apostrofem. Nazwiska izraelskich autorów, którzy publikują w językach innych niż hebrajski, podałam w ich powszechnie stosowanym zapisie.

Szczególne podziękowania za pomoc w dotarciu do materiałów, konsultacje oraz wiele cennych uwag i spostrzeżeń kieruję do doktora Jörga Schulte z Department of Hebrew and Jewish Studies, – University College of London, do profesorów Aminadawa Dykmana oraz Ariela Hirszfelda z Uniwersytetu Hebrajskiego w Jerozolimie oraz do profesora Gawriela Tsorana z Uniwersytetu w Hajfie.

¹¹ *Biblia, to jest Pismo Święte Starego i Nowego Testamentu. Nowy przekład z języków hebrajskiego i greckiego opracowany przez Komisję Przekładu Pisma Świętego*, Brytyjskie i Zagraniczne Towarzystwo Biblijne, Warszawa 1985.

2. Uwagi wstępne

2.1. Idylla Czernichowskiego – kontekst gatunkowy

Dokonując przeglądu badań nad idyllą Czernichowskiego, nie sposób zauważyć, iż przeważająca ich część porusza temat istoty tego gatunku i sposobu, w jaki ów poeta go postrzega – przy czym zdania w tym temacie są podzielone. Idylla jest bowiem, jak się wydaje, gatunkiem, który znacznie łatwiej rozpoznać, niż zdefiniować. Niniejszą sekcję chciałabym zatem poświęcić temu właśnie problemowi. W jej pierwszym podrozdziale krótko omówię encyklopedyczną definicję gatunku, w drugim – podam podstawowe dane na temat stosowania tego terminu przez samego Czernichowskiego, w trzecim zaś przedstawię trzy sposoby jego interpretacji wśród izraelskich literaturoznawców. Mam nadzieję, iż takie przedstawienie tej kwestii umożliwi czytelnikowi uchwycenie specyfiki korpusu utworów, o którym traktuje niniejsze opracowanie.

2.1.1. Definicja pojęcia „idylla”

W *The Princeton Encyclopedia of Poetry and Poetics*¹² znajdujemy aż trzy hasła, które ściśle powiązane są z omawianym terminem: „idylla”, „ekloga”, oraz „bukolika” – przy czym dwa ostatnie, jak się zdaje, ilustrują specyficzne przejawy pierwszego w określonym kontekście kulturowym. Oto definicja idylli:

IDYLLA to krótka kompozycja wierszem lub prozą, której tematem są uroki wiejskiego życia; zazwyczaj opisuje ona malowniczą scenę wiejską, która charakteryzuje się delikatną urodą i niewinnym spokojem, która opowiada historię pełną prostoty i szczęścia. Nie ma konkretnych wymagań co do formy utworu (...). Pierwsi komentatorzy używali tego terminu do określenia na oznaczenie różnorodnych krótkich wierszy dotyczących życia rodzinnego, których podstawowym elementem był opis pięknego wiejskiego krajobrazu. Lecz, jako że scholiaści używali tego terminu w związku z utworami Biona, Teokryta i Moschosa, często uważana była za synonim poezji pasterskiej – a dziesięć utworów Teokryta o tematyce pastoralnej (...) stało się prototypem idylli.

Warto również dodać, iż termin „idylla” wywodzi się od greckiego słowa εἰδύλλια (*eidyllia*, dosł. „małe obrazki”).

Powyższa definicja doskonale sygnalizuje kwestie, które mogą okazać się problematyczne przy charakteryzowaniu omawianego gatunku literackiego. Wynika z niej bowiem z jednej strony, iż wyznacznikiem idylli jest nie jej forma, lecz jej temat; z drugiej zaś – iż wzorem dla idylli są utwory Teokryta, których tematyka nie jest wiejska, lecz (przeważnie) pasterska, i które charakteryzują się ściśle określoną formą – są to krótkie (do ok. 250 wersów) utwory epickie pisane heksametrem

¹² Ronald Greene, Stephen Cushman, Clare Cavanagh (ed.), *The Princeton Encyclopedia of Poetry and Poetics*, Princeton University Press, Princeton 2012.

daktylicznym. Skutkiem tej sprzeczności jest fakt, iż idyllę na przestrzeni historii literatury definiowano według najróżniejszych kryteriów; tak, że, jak pisze w dalszej części powyższej definicji John E. Congelton, w obliczu tak licznych i różnorodnych interpretacji tego terminu przez autorów trudno powiedzieć, co idyllą być nie może.

Czernichowski, tworząc swe idylle na początku XX wieku, miał do dyspozycji pełen wachlarz interpretacji terminu „idylla” – od klasycznego wzoru Teokryta (którego idyllę XV, funkcjonującą pod tytułem „Syrakuzanki”, przetłumaczył na język hebrajski), poprzez *Bukoliki* Wergiliusza, aż po burżuazyjną idyllę Goethego *Hermann i Dorothea* oraz angielskie idylle drugiej połowy XX wieku. Z klasycznej, greckiej idylli zachował metrum swoich utworów oraz ich tematykę, bliską życiu codziennemu; jego idylle są jednak zazwyczaj dłuższe od starożytnych, zaś ich przedmiotem – prócz rozsianych po utworach aluzji, które postaram się wskazać w dalszej części pracy – jest raczej życie wiejskie, nie zaś świat pasterzy. Nieco ściślejsze związki, łączą ją z idyllą niemiecką i rosyjską, co dokładniej omówili w stosownych opracowaniach Gawriel Tsoran oraz Josef Ha’efrati.¹³

Na przestrzeni lat w izraelskim literaturoznawstwie powstało wiele koncepcji, próbujących wyjaśnić, jakimi kryteriami mógł kierować się Czernichowski, nadając pewnej grupie swoich utworów nazwę idylli. Jednakże, zaliczające się do tej grupy utwory są tak różnorodne, iż każdy z badaczy, starających się o włączenie ich w jedną, określoną kategorię, napotyka ją na trudności. Dan Miron, który podejmuje taką próbę w artykule *Ha-comet ha-idili* [Idylliczne skrzyżowanie]¹⁴, wymienia trzy cechy, które nie stanowią, co prawda o istocie idylli (mogą bowiem charakteryzować również inne gatunki literackie), lecz są wspólne dla wszystkich idylli Czernichowskiego. Są to:

1. Metrum utworu - heksametr daktyliczny. Czernichowski w swoich idyllach zaadaptował to metrum do praw rządzących językiem hebrajskim (przed poezją Czernichowskiego jedynymi przykładami heksametru hebrajskiego były przekłady fragmentów Iliady, o których będzie mowa w dalszej części niniejszego rozdziału) i uczynił z niego „prawdziwą, dostępną opcję poetycką, która szukała możliwości rozszerzenia narratywu i opisu na nieznaną dotąd skalę”.¹⁵

2. „Średni” styl poetycki – rejestr języka literackiego, mający sprawiać wrażenie „potocznego”, zbliżonego do języka rozmowy i stosunkowo prostego. Różni się on od eleganckiego, obrazowego stylu wysokiego i naśladowującego mowę ludową, nieraz łamiącego reguły poprawności

¹³Gawriel Tsoran, *Hamato szel Tamuz – “Ke-chom ha-jom” u-masoret ha-idilia* [Upał Tammuz – “Ke-chom ha-jom” a tradycja idylli], [w:] „Ha-sifrut we-ha-chaim: poetika we-ideologia be-sifrut ha-ivrit” [Literatura i życie: poetyka i ideologia w literaturze hebrajskiej], Karmel, Jerozolima 2011, s. 428-444; Josef Ha-efrati, *Ha-idilia szel Czernichowski* [Idylla Czernichowskiego], Sifriat Ha-Poalim, Tel Awiw 1971, s. 37-41, 53-57.

¹⁴Dan Miron, *Ha-comet ha-idili* [Idylliczne skrzyżowanie], [w:] Boaz Arpali, Ziva Szamir, Uzi Szawit (ed.) *Tom u-tehom: Ha-idilia szel Czernichowski* [Niewinność i otchłań: idylla Czernichowskiego], Ha-Kibuc ha-Meuchad, Tel Awiw 1998, s. 45-58.

¹⁵Dan Miron, *Ha-Comet...*, s. 47.

językowej, stylu „niskiego”.

3. Poważny, lecz niepozbawiony humoru stosunek do pozornie trywialnych szczegółów życia codziennego.¹⁶

Cechy te, jak już wspomniałam, charakteryzują wszystkie idylle Czernichowskiego, nie stanowią jednak o ich istocie. W następnej sekcji niniejszego rozdziału chciałabym jednak zastanowić się nad sformułowaniem „wszystkie idylle Czernichowskiego” – gdyż klasyfikacja pewnej grupy utworów wśród jego dzieł zebranych jako idylli nie jest kwestią oczywistą. Ustalenie listy dzieł należących do tej grupy umożliwi z kolei prezentację trzech podstawowych koncepcji dotyczących założeń gatunkowych idylli Czernichowskiego, którą przeprowadzę w dalszej części rozdziału.

2.1.2. Które utwory Czernichowski nazwał „idyllami”?

W niniejszej sekcji dokładnie określić, które z utworów Czernichowskiego zostały przez niego samego określone jako „idylle”. Informacje na ten temat zbiera Josef Ha’efrati w opracowaniu *Ha-idilia szel Czernichowski* [Idylla Czernichowskiego] z 1971 roku i na podstawie tego opracowania podaję je poniżej.¹⁷

Chcąc na podstawie istniejących wydań poezji Szaula Czernichowskiego wyszczególnić grupę utworów, które można nazwać „idyllami”, czytelnik spotyka na swej drodze poważne przeszkody. Idylla posiada wprawdzie wyznaczniki formalne (długość: co najmniej kilkaset wersów, metrum: heksametr, brak podziału na strofy, niekiedy podział na części), jednak nie są one (jak np. w przypadku sonetu) charakterystyczne tylko dla jednego gatunku literackiego – podobnie wyglądają również inne poematy, których Czernichowski nie określił mianem idylli. Pozostaje zatem ufać podtytułom nadanym przez samego poetę – Czernichowski zawsze chętnie określał w ten sposób gatunek utworu, przy czym, zdaniem Josefa Ha’efrati, szczególną konsekwencję wykazywał właśnie w przypadku idylli – tu jednak pojawiają się dalsze trudności. Nie wszystkie wydania bowiem te podtytuły podają; zdarza się również, iż podają je w sposób niekonsekwentny. Mnogość wydań i reedycji utworów Czernichowskiego stwarza poważne wątpliwości co do wpływu poety na dodawane do utworów podtytuły i motta – w wielu przypadkach są one owocem korekty Josefa Klausnera, wieloletniego przyjaciela i pierwszego krytyka twórczości Czernichowskiego. Josef Ha’efrati podaje jednak trzy przypadki, w których możemy być całkowicie pewni co do odpowiedzialności poety za nadanie podtytułu określającego gatunek utworu. Są to:

1. Pierwodruki jego wierszy w czasopismach literackich.
2. Dwa wydania, w których utwory ułożone są nie w porządku alfabetycznym, a według

¹⁶ *Ibid.*, s. 46-47.

¹⁷ Josef Ha-efrati, *Ha-idilia szel Czernichowski*, Sifri’at Po’alim, Tel Aviv 1971, s. 9-19.

gatunku:

- wydanie wydawnictwa Moria, Odessa 1911, 1914, 1918, 1922.
- wydanie wydawnictwa Schocken, 1937.

Według podtytułów w pierwodrukach do korpusu idylli zaliczają się zatem:

- *Brit Mila* [Obrzezanie] (1902).
- *Lewiwot* [Placuszki] (1903),¹⁸
- *Ke-chom ha-jom* [W skwarne popołudnie] (1905),
- *Ha-kaf ha-szwura* [Złamana łyżka] (1908),
- *Berele Chole* [Berele jest chory] (1908),
- *Ma'ase be-Mordechaj we-Juchim* [Opowieść o Mordechaju i Joachimie] (1910),
- *Chatunatah szel Elka* [Wesele Elki] (1921).

W wydaniu z roku 1937 do korpusu idylli został dołączony utwór *Simcha Law Dawka* [A właśnie, że nie radość] (1923), zaś w obydwu wydaniach, w których wiersze uporządkowane są według gatunku, weszły do niego dwa dodatkowe utwory: *Hakafot*¹⁹ (1901) oraz *Mocej Szabat* [Schyłek szabatu] (1897). Wiersze te jednak nie pasują do formalnej definicji gatunku – nie są bowiem napisane heksametrem, brak w nich fabuły i akcji, oraz nie opisują one spraw życia codziennego. Ha'efrati odnosi się do nich jako do wczesnych prób wprowadzenia przez Czernichowskiego do swej twórczości idylli – dopiero po *Brit Milah* poeta miał wykształcić własną, oryginalną interpretację tego gatunku literackiego i jej charakterystyczny styl.

Oprócz wymienionych powyżej utworów, podtytułem „idylla” obdarzony jest we wszystkich wydaniach sonet zatytułowany *Asztarti li, ha-lo tasichi li* z 1918 roku – według Ha'efrati'ego jednak słowo „idylla” zostało tu użyte w swym dosłownym znaczeniu (gr. εἰδύλλιον [eidyllion] – mały obrazek) z uwagi na to, iż sonet rzeczywiście opisuje mały obrazek czy „scenkę rodzajową” z życia codziennego.

Wiele uwagi poświęca Ha'efrati rozróżnieniu pomiędzy idyllami Czernichowskiego a jego znacznie późniejszymi poematami, które pisał w ostatnich latach swojego życia (1939-1943). Poematy te, choć w znacznym stopniu przypominają idylle – również napisane są heksametrem, a ich tematyką jest wiejskie życie w Tawrii. Ha'efrati zauważa wprawdzie kilka wyraźnych różnic pomiędzy tymi dwiema grupami utworów – poematy, w przeciwieństwie do idylli, pisane są

¹⁸ Nie jest do końca pewne, która z idylli powstała wcześniej: *Lewiwot*, czy *Brit Mila*. Możliwe, że jako pierwszą Czernichowski napisał *Lewiwot*, lecz opublikował ją dopiero po ukazaniu się *Brit Mila*.

¹⁹ *Hakafot* to nazwa określająca zbiór tekstów modlitw odmawianych podczas uroczystego okrążania *bimy* w dniu święta *Simchat Tora*.

z perspektywy autora, który ujawnia się w tekście jako narrator, mają raczej charakter wspomnień niż relacji oraz dotyczą osobistych spraw poety – jego rodziny i wspomnień z dzieciństwa – jednak dodaje również, iż dla Czernichowskiego stworzenie oddzielnego gatunku, idylli, musiało być niezwykle ważne, skoro z taką uwagą oddziela swoje idylle od późniejszych poematów (od których, jego zdaniem, idylle różnią się mniej niż różnią się między sobą nawzajem). Stanowisko to nie jest, moim zdaniem, pozbawione słuszności, jednak należy również wziąć pod uwagę, że Czernichowski, po dwudziestu latach przerwy od pisania idylli, mógł po prostu uznać, że termin ten nie pasuje już do jego obecnej twórczości.

Ha'efrati wyróżnia zatem trzy okresy, w których Czernichowski tworzył poezję opisującą życie wiejskie:

1. Lata 1902-1910. Wówczas poeta napisał sześć pierwszych idylli oraz jeden poemat – nieprzypominający jednak idylli w swej tematyce. Na czas I Wojny Światowej Czernichowski zaprzestał tworzenia ich, by wznowić je w roku 1921.
2. Lata 1921-1923. W tych latach powstały dwie ostatnie idylle – *Chatunatah shel Elka* oraz *Simcha Law Dawka*, oraz dwa poematy – również nieprzypominające idylli.
3. Lata 1939-1943. W ostatnich latach swego życia Czernichowski tworzył poematy dotyczące spraw rodzinnych i wspomnień z dzieciństwa, oraz obszerny poemat *Ama de-Dahawa* [Złoty Lud], którego nie zdążył jednak dokończyć.

Warto zwrócić uwagę na fakt, iż zarówno w okresach, w których Czernichowski tworzył idylle, jak i wówczas, gdy pisał swe ostatnie poematy, praktycznie nie zajmował się twórczością w żadnym innym gatunku literackim.

Powyższa systematyka, choć, jak starałam się wykazać powyżej, również niepozbawiona problemów i znaków zapytania – pozwala zbudować korpus, na podstawie którego badacze literatury hebrajskiej starali się na przestrzeni lat odnaleźć „zasadę” rządzącą przydziałem poszczególnych utworów do gatunku idylli. Efekty tych poszukiwań pragnę przedstawić w następnej sekcji.

2.1.3. Dlaczego „idylla”? Trzy koncepcje charakterystyki gatunkowej idylli Czernichowskiego

W niniejszym podrozdziale chciałabym omówić trzy próby odpowiedzi na pytanie o czynniki, które decydują o możliwości określenia danego utworu mianem idylli. Autorzy tych koncepcji – kolejno: Baruch Kurzweil, Josef Ha'efrati oraz Dan Miron – prezentują trzy różne punkty widzenia na cechy, które łączą osiem utworów składających się na omówiony w poprzedniej sekcji korpus. Kurzweil czyni to z perspektywy teoretyczno literackiej, poszukując „pierwiastka idyllicznego”; Ha'efrati zwraca uwagę na szczególną kompozycję idylli, zaś Miron skupia się na łączących

omawiane utwory elementach tematycznych. Koncepcje te omówię w porządku chronologicznym, oraz, tam gdzie to możliwe, przedstawię ich krytykę.

W artykule *Szorszaw szel ha-jesod ha-idili* [Korzenie pierwiastka idyllicznego] z 1959 roku²⁰, Baruch Kurzweil zastanawia się nad istotą idyllicznego elementu, który odnajdujemy nie tylko w idyllach Czernichowskiego, lecz również w innych jego utworach, jak i w twórczości innych poetów – na przykład Chaima Nachmana Bialika. Jego zdaniem, czynnikiem budującym idylliczny charakter utworu jest jego **ograniczenie** [*cimcum*] w sferze czasu, przestrzeni i fabuły. Oznacza to, iż utwór zawierający elementy idylliczne opowiada wydarzenia dziejące się w ograniczonym, krótkim przedziale czasowym i na ograniczonej przestrzeni, należące do sfery dnia codziennego. Obok tego ograniczonego, redukcyjnego charakteru idylli Kurzweil zwraca jednak uwagę również na inną jej cechę – a mianowicie jej **bliskość z doświadczeniem tragicznym**. Jako przykład służą tu kolejno idylle: *Lewiwot*, w której proces przygotowywania placuszków przez Gitl zostaje przerwany przez smutną wiadomość o aresztowaniu jej ukochanej wnuczki Rejele; *Brit Mila*, w której radosnej uroczystości obrzezania jako dalekie tło służą dramatyczne zmiany polityczno-społeczne w środowisku żydowskim; *Ke-chom ha-jom*, w której idylliczna atmosfera skwarne południa służy jako rama dla opowieści o życiu i śmierci małego Welwele; oraz *Berele Chole*, gdzie za pełną humoru i bajkowej atmosfery ekspozycja podąża historia ciężkiej choroby chłopca i jego ozdrowienia dzięki działaniom powziętym przez przedsiębiorczą służącą Jawdochę. O ile jednak zasadę tę można zastosować do większości wymienionych powyżej idylli (gdyż, moim zdaniem, stosowanie jej do *Brit Mila* wydaje się być lekkim nadużyciem), zupełnie nie pasuje ona jednak chociażby do idylli *Chatunatah szel Elka*, w której zdecydowanie brak jakiegokolwiek pierwiastka tragicznego. Co więcej, rozważania Kurzweila przyjmują w końcowej części artykułu nieoczekiwany obrót: autor stwierdza, iż bliskość doświadczenia idyllicznego z doświadczeniem tragicznym charakteryzuje, czy charakteryzować powinna, każde dzieło sztuki – zarówno literatury, jak i sztuk wizualnych i muzyki. Wniosek ten zdaje się niweczyć cel artykułu, w którym autor postawił sobie za zadanie odnalezienie „pierwiastka idyllicznego”, czyli czegoś, co wyróżnia idyllę wśród innych gatunków literackich.

Inny punkt widzenia reprezentuje Josef Ha'efrati, który, w artykule zatytułowanym *Ekronot ha-idilia szel Czernichowski* [Zasady idylli Czernichowskiego] poddaje krytyce koncepcję Kurzweila.²¹ Jego zdaniem, oprócz wspomnianego przez Kurzweila „pierwiastka idyllicznego”, o klasyfikacji utworu jako idylli decydują również względy formalne, a w sposób szczególny – jego kompozycja. Ha'efrati mówi o dwóch czynnikach wyróżniających idyllę, z których jeden ma

²⁰ Baruch Kurzweil, *Szorszaw szel ha-jesod ha-idili* [Korzenie pierwiastka idyllicznego], [w:] *Tom u-tehom...*, s. 18-37.

²¹ Josef Ha-efrati, *Ekronot ha-idilia szel Czernichowski* [Zasady idylli Czernichowskiego], [w:] *Tom u-tehom...*, s. 38-44.

decydujący wpływ na zaistnienie drugiego. Są to:

1. Panująca w utworze „atmosfera idylli” [*hargasza idilit*].
2. Zasada „braku powiązania” [*i-hitkaszrut*].

„Atmosferę idylli” autor definiuje w następujący sposób:

Idylla daje wyraz atmosferze życia wypełnionego spokojem, nie zagrożonego zmianami, w którym ludzie są zadowoleni z tego kawałka losu, który przypadł im w udziale, i gotowi przyjąć nieprzyjemne aspekty życia z pogodą ducha i z pewnością, iż nie są one w stanie zmienić prostego i pozbawionego większych zmian stylu życia, do którego przywykli.²²

Podkreśla przy tym, iż idylla nie opisuje wydarzenia wyjątkowego czy też jednorazowego, lecz wręcz przeciwnie – coś ustalonego i niezmiennego.

Ha’efrati słusznie zauważa jednak, iż w idyllach Czernichowskiego znajdujemy, zgodnie ze słowami Kurzweila, również elementy nieidylliczne. Jak pogodzić je z tezą o panującej w utworze „atmosferze idylli”? Zdaniem autora, wymowa całego utworu i „atmosfera idylli”, którą on wytwarza, nie jest tożsama z wymową poszczególnych jego elementów. Dzieje się tak, gdyż owa „atmosfera idylli” powstaje nie dzięki wypadkowej zawartych w utworze elementów, lecz dzięki ich wyjątkowej kompozycji. Kompozycja ta jest oparta na **zasadzie „braku powiązania”** [*i-hitkaszrut*].

Zasada ta głosi, iż w idylli brak jednej kontekstowej ramy, która połączyłaby w spójną całość znaczeniową i problematyczną wszystkie jej elementy. Wobec braku takiej ramy czytelnik łączy poszczególne elementy utworu nie z jego spójnym „przekazem”, a z przedstawionym w nim idyllicznym stylem życia.

Zasada „braku połączenia” jest, zdaniem Ha’efrati’ego, podstawowym wyznacznikiem idylli i pozwala odpowiedzieć na wiele pytań związanych z jej, nierzadko trudnymi do zrozumienia, cechami: na przykład, dlaczego poszczególne idylle pozbawione są jednego, konkretnego znaczenia, oraz dlaczego zasada „braku powiązania” tak silnie łączy się z konwencją gatunku. Otóż gdyby konkretna idylla posiadała ramę znaczeniową, wszystkie pojawiające się w niej szczegóły należałoby złączyć z tą właśnie ramą i interpretować w jej kontekście – w ten sposób zaś zniknęłoby poczucie „idyllicznego stylu życia”. Kolejnym przejawem tej tendencji jest również impersonalny charakter idylli – nie może ona wyrażać myśli ani samego autora, ani żadnej z postaci. W jej centrum zawsze stoi fabuła, ale ona również nie pełni roli ramy kontekstowej.

Jednakże, jak twierdzi Ha’efrati, mimo tej fundamentalnej zasady w idylli Czernichowskiego da się dostrzec pewne dążenie do „połączenia”, które nigdy nie może zostać osiągnięte. W zasadzie walczą w niej nieustannie dwie tendencje: tendencja do połączenia szczegółów w konceptualną

²² *Ibid.*, s. 38.

całość i tendencja do unikania tego połączenia, by w utworze mogła nadal panować „atmosfera idylli”.

Badacz dzieli idylle Czernichowskiego według ich kompozycji na pięć grup – do każdej z nich trafiły jednak nie więcej niż dwa utwory.

1. Te, w których „atmosfera idylli” wynika z braku połączenia pomiędzy pierwiastkami nie-idyllicznymi a „trywialnym” rdzeniem fabuły, która stoi w centrum idylli: *Brit Mila*, *Ha-kaf ha-szwura*.

2. Te, w których widoczna jest analogia trywialnych wydarzeń z teraźniejszości i dramatycznych wydarzeń, które rozgrywają się na innym planie czasowym i zostają w utworze opowiedziane, przez co przełamana zostaje „atmosfera idylli”: *Lewiwot*, *Ke-chom ha-jom*.

3. Te, których fabuła ma charakter dramatyczny, ale zawierają wiele trywialnych dygresji, które odwracają uwagę od dramatyzmu sytuacji: *Berele Chole*.

4. Jedna idylla (*Chatunatah szel Elka*), w której nie występuje połączenie pierwiastków idyllicznych z nie-idyllicznymi, a „atmosfera idylli” wynika z dwojakiego spojrzenia na fabułę utworu: z jednej strony jako na wydarzenie jednorazowe, z drugiej – jako na opis obyczajów Żydów krymskich.

5. Idylla, która nie pasuje do żadnej grupy – *Simcha law dawka* – a której „idylliczna atmosfera” opiera się na parodystycznym połączeniu niepasujących do siebie elementów.

Zdaniem Ha’efrati’ego, to zróżnicowanie w kompozycji poszczególnych idylli jest jak gdyby „rekompensatą” za ich brak tematycznej i znaczeniowej jedności. Zaznacza on, iż zasada „braku połączenia” znajduje zastosowanie również w innych utworach Czernichowskiego, nie tylko w idyllach – tam jednak nigdy nie stanowi podstawowej zasady kompozycyjnej utworu.

Teoria Josefa Ha’efrati o „braku połączenia” elementów idylli z pewnością trafnie charakteryzuje utwory należące do omawianego korpusu, jednak, jak można wywnioskować z dość karkołomnej próby podzielenia należących do niego utworów na grupy według ich kompozycji, posiada ona jeszcze wiele nieścisłości. Przede wszystkim zaś zupełnie omija kwestie tematyczne, pewne wspólne motywy, które występują w znacznej części idylli. Ten brak jest, zdaniem Dana Mirona, autora kolejnej koncepcji, którą chcę zaprezentować, najsłabszym punktem teorii Ha’efrati’ego.

Metodologia Dana Mirona, zastosowana w cytowanym już artykule *Ha-comet ha-idili*, znacznie odbiega od tej zastosowanej przez jego poprzedników – oprócz korpusu idylli Czernichowskiego bada on bowiem również idylle jego epigonów, Dawida Szim’oni oraz Ja’akowa Fichmana, i na ich podstawie próbuje odnaleźć zbiór czynników wyróżniających idyllę

Czernichowskiego wśród innych uprawianych przez niego gatunków literackich.

Początkowo wyróżnia trzy składniki, które charakteryzują ramy gatunkowe idylli – nie są jednak jej wyznacznikami, gdyż występują również w innych gatunkach literackich. Są to:

1. Metrum utworu – heksametr daktyliczny;
2. „Średni” styl poetycki (w odróżnieniu od stylów „wysokiego” i „niskiego”);
3. Poważny, a jednocześnie niepozbawiony humoru stosunek do pozornie trywialnych spraw życia codziennego.

Obok tych trzech składników, w idyllach pojawiają się również inne elementy tematyczne i motywy, które, zdaniem Mirona, stanowią o ich przynależności gatunkowej. Poniżej wymieniam je i krótko omawiam. Badacz, jak sam deklaruje, opisuje je na podstawie trzech pierwszych idylli: *Lewiwot*, *Brit Mila*, oraz *Ke-chom ha-jom*.

1. Bohater idylliczny, którego świat i punkt widzenia stoi zawsze w centrum idylli, nawet jeśli nie jest jej głównym bohaterem. W trzech pierwszych idyllach są to kolejno: Gitl w *Lewiwot*, Eljokim w *Brit Mila*, oraz Simcha w *Ke-chom ha-jom*. Głównymi cechami takiego bohatera nie są, jak mogłoby się zdawać, prostota, naiwność i miłość do przyrody (gdyż te charakteryzują niekiedy bohatera antyidyllicznego, o którym będzie mowa w kolejnym punkcie), lecz raczej jego aktywność w sprawach życia codziennego połączona z biernością w akceptacji wyroków losu. Bohater ten żyje swym życiem, nie rzucając wyzwania rzeczywistości i nie podejmując działań, które mogłyby prowadzić do radykalnych zmian. Nawet jeśli jest on świadomy działających w świecie sił historycznych, nie identyfikuje się z nimi. Charakteryzuje go natomiast silne przywiązanie do istniejących wzorców, rytuałów i uroczystości. Znakomitym na to przykładem jest postać Eljokima z *Brit Mila*, który interesuje się wprawdzie zachodzącymi w społeczeństwie zmianami, lecz pełnione przez niego w gminie żydowskiej funkcje *mohela* i rytualnego rzeźnika (*szocheta*) zakorzeniają go silnie w świecie religii i rytuału. Warto zaznaczyć, iż bohater idylliczny w trzech stanowiących przedmiot badań Mirona idyllach jest zawsze dorosły lub wręcz w podeszłym wieku, i przedstawiany jest jako „starzec” wobec towarzyszącego mu bohatera antyidyllicznego.

2. Bohater antyidylliczny, najczęściej młody, który identyfikuje się z siłami dążącymi do zmiany otaczającej go rzeczywistości. Buntuje się on przeciw przyjętym wzorcom, rytuałom i konwenansom i zwraca ku ruchom rewolucyjnym, których bohater idylliczny tak bardzo się obawia: Rejzele z *Lewiwot* przyłącza się do ruchu socjalistycznego, Welwele z *Ke-chom ha-jom* pragnie sam zrealizować ideały syjonistyczne, zaś Chona, syn Eljokima z *Brit Mila*, wymachuje piąstkami na zartobliwie grożącemu mu chłopu Michajłę. Bohater antyidylliczny jest poważny, pozbawiony poczucia humoru oraz doświadczenia życiowego, i zazwyczaj jednowymiarowy: stanowi on

ucieleśnienie pewnej idei. Ma w sobie pierwiastek heroiczny i tragiczny; można powiedzieć, że jest skazany na katastrofę. Co ciekawe, we wszystkich trzech omawianych idyllach bohater antyidyliczny jest związany pokrewieństwem z bohaterem idyllicznym, który mimo starań nie jest w stanie uchronić go przed czyhającym na niego niebezpieczeństwem.

3. Rytuály, wokół których idylla Czernichowskiego jest zorganizowana. Są to zarówno ogólnie przyjęte rytuały religijne i obrzędy przejścia (obrzezanie, zaślubiny, odwiedzanie grobów), rytuały świeckie i społeczne (uczty, przyjmowanie gości), jak i rytuały prywatne (przygotowywanie placków czy lektura gazety). Mają one uspokajający wpływ zarówno na postaci, jak i na rytm narracji, wprowadzając do utworu atmosferę harmonii i stałości.

4. Doświadczenie płodności i seksualności, z którym często związane są opisane w idylli rytuały. W *Lewiwot* ochotę na placki budzi w starej Gitl widok kota, który wraca z nocnej włóczędzy w okresie godowym; opisana w *Brit Mila* uroczystość obrzezania bezpośrednio łączy się ze sferą płodności, natomiast postać Welwelego z *Ke-chom ha-jom* interpretowana jest jako wcielenie starożytnego boga płodności, wiosny i odradzającej się przyrody – Tammuza/Adonisa.²³ Doświadczenie to łączy zrytualizowany świat idylli z siłami natury.

Zaprezentowana przez Dana Mirona koncepcja zdecydowanie dotyka ważnych aspektów idylli, których nie zdołały dotknąć koncepcje jego poprzedników, należy jednak zwrócić uwagę na kilka jej słabych punktów. Przede wszystkim uderza luka metodologiczna – autor wybiera jedynie trzy idylle, na podstawie których buduje swoją koncepcję. Wskutek tego wyboru nie pasują do niej późniejsze idylle: w *Chatunatah szel Elka* próżno szukać bohaterów idyllicznych i antyidylicznych (w utworze tym trudno w ogóle wskazać jakąkolwiek główną postać; wszystkie są za to dość jednowymiarowe, co w żadnym razie nie jest zarzutem); w *Berele Chole* czy *Ma'ase be-Mordechaj we-Juchim* nie znajdziemy elementów wiążących się z płodnością i seksualnością – nawet w wymienionej przez autora idylli *Lewiwot* występują one w śladowych ilościach.

Powyższe przedstawienie trzech różnych koncepcji czynników pozwalających na zaklasyfikowanie utworów z omawianego korpusu jako idylli dowodzi, iż kryteria, jakie stosował do tej klasyfikacji Czernichowski, są nieuchwytnie – jeśli w ogóle istnieją. Każda z opisanych powyżej prób ustalenia podstawowych zasad rządzących tym gatunkiem jest po części udana, jednak żadna z nich nie doprowadziła do wypracowania przejrzystego systemu cech gatunkowych, które pasowałyby do każdego utworu z korpusu idylli. Dlatego też w ostatnich latach można zaobserwować spadek zainteresowania definicją tego gatunku u Czernichowskiego na rzecz poszukiwania nowych sposobów lektury pojedynczych idylli i poszukiwanie tekstów, które zainspirowały poetę i odcisnęły

²³ Tsoran, *Hamato szel Tamuz...*, s. 436-438.

swoje piętno na tej części jego twórczości.²⁴

2.2. Przegląd utworów omawianych w pracy

Mimo iż korpus idylli, zgodnie z deklaracją samego poety co do przynależności poszczególnych utworów do tego gatunku literackiego, liczy sobie osiem utworów, omawiane w pracy przykłady katalogu, ekfrazy i porównania homeryckiego pochodzą jedynie z pięciu: *Brit Milah*, *Lewiwot*, *Ke-chom ha-jom*, *Berele Chole* oraz *Chatunatah szel Elka*. Dzieje się tak, gdyż przykłady omawianych środków wyrazu w tych idyllach są najliczniejsze i najbardziej charakterystyczne, a w efekcie – są w stanie powiedzieć nam najwięcej o sposobie, w jaki poeta je wykorzystuje. Elementy treści tych idylli pojawiły się już we wcześniejszych podrozdziałach, chciałabym jednak w niniejszej sekcji zebrać je i przedstawić zarys fabuły każdej z nich, by omawiane w dalszych rozdziałach fragmenty czytelnik mógł łatwiej umiejscowić w kontekście.

Brit Milah. Idylla opisuje uroczystość obrzezania syna niejakiego Pesacha ze wsi Biliwirka, zwanej wśród krymskiej społeczności żydowskiej „Małym Egiptem”. Składa się z trzech części. W pierwszej z nich, zatytułowanej *Be-derech Micraim* [W drodze do Egiptu] poznajemy Rabięgo Eljokima, który pełni w gminie żydowskiej funkcje rytualnego rzeźnika i *mohela*. W chwili przedpołudniowego odpoczynku na jego podwórzu zajeżdża powozem chłop Michajło i wzywa go do pobliskiej wsi, Biliwirki. Jednemu z jej mieszkańców, Pesachowi, urodził się bowiem syn i należy go obrzezać. Eljokim żegna się z żoną i dziećmi i wraz z Michajłą rusza w drogę. Jadą przez rozległy ukraiński step, który, wraz z melodiami nuconymi przez chłopą, prowokuje Eljokima do rozważań o ludach zamieszkujących niegdyś te tereny: Kozakach i Chuzarach, oraz do poszukiwania heroicznym pierwiastków w historii żydowskiej. Wreszcie Michajło i Eljokim zajeżdżają na podwórzu Pesacha. Druga część, *Ha-„Brit”* [Obrzezanie], rozpoczyna się katalogiem gości, którzy przybyli na uroczystość obrzezania niemowlęcia. Opisane zostaje ich schodzenie się do domu Pesacha; jako ostatni pojawiają się jego starsza córka oraz samo niemowlę. Opis zostaje przerwany, jak się zdaje, na chwilę przed rozpoczęciem uroczystości. Trzecia część, *Ha-„Miszte”* [Uczta], opisuje poczęstunek po uroczystości w domu Pesacha. Oprócz opisów podawanych kolejno dań, przytoczone zostają przemowy gości, które w końcu doprowadzają do sporu Szmerla, mełameda z Litwy, który

²⁴ Doskonałym przykładem są cytowane w niniejszym opracowaniu badania Gawriela Tzorana: Gawriel Tzorana, *Bein Podowka le-Itaka. Al kama jesodot homeri'im be-sirat Czernichowski* [Między Podowką a Itaką. O paru elementach homeryckich w poezji Czernichowskiego] [w:] Boaz Arpaly, (red.), *Sza'ul Czernichowski; mechkarim u-te'udot* [Szaul Czernichowski; badania i dokumenty], Mosad Bialik, Jerozolima 1995, s. 473-499; Idem, *Hamato szel Tamuz – “Ke-chom ha-jom” u-masoret ha-idilia* [Upał Tammuz – “Ke-chom ha-jom a tradycja idylli], [w:] *Ha-sifrut we-ha-chaim: poetika we-ideologia be-sifrut ha-ivrit* [Literatura i życie: poetyka i ideologia w literaturze hebrajskiej], Karmel, Jerozolima 2011, s. 428-444; Idem, *Ha-kfar ha-samuch: merchaw, zman u-maszmaut be-„Brit Mila” szel Czernichowski* [„Pobliska wieś: przestrzeń, czas i znaczenie w „Brit Mila” Czernichowskiego”] [w:] „Sadan” 4 (1999/2000), s. 149-178.

daje wyraz swym socjalistycznym poglądom, z pochodzącym z Polski chasydem Szewtl. Spór ten jednak ucicha wraz z podaniem zupy. Opis uczty zostaje przerwany. Utwór kończy się zachodem słońca i krótką informacją o powrocie Michajły i Eljokima – obojgu w stanie lekkiego upojenia alkoholowego – z Biliwirki.

Lewiwot. Główną linię fabuły tej idylli stanowi proces przygotowania placków przez staruszkę Gitl, przeplatany wspomnieniami, z których wyłania się historia rodzinna. Idylla rozpoczyna się opisem poranka i wschodu słońca. Gitl wstaje z łóżka, krząta się po domu, rozmawia ze swą sąsiadką Domachą o upadku obyczajów i malejącej religijności – zarówno wśród żydów, jak i wśród chrześcijan. Nagle nachodzi ją ochota na placuszki – zaczyna więc je przygotowywać, jednocześnie wspominając różne wydarzenia ze swojego życia. Jej uwaga zatrzymuje się na wnuczce, Rejzele, jej wychowaniu, edukacji, i ich coraz rzadszych spotkaniach. Wspomnieniom tym towarzyszy refleksja o czystej naturze dziecka i o tym, jak kolejni wychowawcy wypełniają ją własnymi ideami i poglądami. W scenie zamykającej idyllę staruszka otrzymuje depezę z wiadomością, iż Rejzele została aresztowana za swą działalność związaną z ideologią socjalistyczną. Ostatnie wersy utworu opisują cichą rozpacz staruszki.

Ke-chom ha-jom. Idylla ta ma fabułę o charakterze szkatułkowym. Rozpoczyna się opisem zachowania światła w gorące popołudnia w krymskiej wsi. Po nim opisana zostaje następująca scena: trzech mężczyzn stoi pod ścianą więzienia; jeden z nich maluje okiennice, zaś dwóch pozostałych pilnuje go. Nagle słyszą ludzkie kroki i ich oczom ukazuje się stary rabbi Simcha. Zdziwieni mężczyźni pytają go, skąd wraca w taki upał – ten zaś odpowiada, iż był na grobie swego najmłodszego syna, Welwele, a następnie opowiada zaciekawionym okolicznościami śmierci chłopca rozmówcom jego historię. Otóż Welwele był dzieckiem niepełnosprawnym umysłowo. Niepełnosprawności tej towarzyszyła jednak niezwykła łagodność, miłość do przyrody, a szczególnie do zwierząt, oraz gorliwość w przestrzeganiu religijnych nakazów. Pewnego razu, gdy do wsi przybył posłannik z Ziemi Izraela, Welwele, poruszony jego opowieściami, postanowił, nie mówiąc nikomu, na własną rękę tam wyruszyć. Po paru dniach poszukiwań znaleziono jego ciało – zamarzł gdzieś wśród pól. Simcha, poruszony przedwczesną śmiercią syna, wbrew żydowskim obyczajom zanoszący na jego grób zboża i polne kwiaty, które chłopiec tak ukochał. Idylla kończy się ponownym, krótkim opisem upalnego popołudnia.

Berele Chole. Idylla opowiada o chorobie małego, żydowskiego chłopca, z której zostaje on wyleczony dzięki determinacji ukraińskiej służącej, Jawdochy. Idylla rozpoczyna się opisem zachowania chłopca wobec Jawdochy – jest on niegrzeczny, lecz uroczy i pełen życia. Poeta również krótko charakteryzuje samą służącą – nie jest ona Żydówką, lecz od lat służy w żydowskich domach i płynnie posługuje się językiem jidysz. Po tym wprowadzeniu następuje interludium – opis zapadania

zmroku we wsi, z interesującym fragmentem, w którym, za pomocą serii porównań homeryckich domy zostają porównane do różnych mieszkańców wsi. Następnie poeta przechodzi do właściwej fabuły poematu – Berele dostaje gorączki, a jego matka, Krena, wpada w rozpacz – choroba bowiem zabiła już kilku jej starszych synów. Początkowo jest ona gotowa wysłuchać rad dwóch staruszek, które przychodzą do jej domu i oferują metody leczenia chłopca, należące do domeny medycyny niekonwencjonalnej. W końcu jednak przedsiębiorcza Jawdocha posyła po lekarza i w ten sposób doprowadza do wyzdrowienia chłopca.

Chatunata szel Elka. Idylla stanowi dokładny opis uroczystości weselnych Elki, córki Mordechaja, handlarza zbożem z krymskiej wsi Podowka, które odbyły się w pierwszej połowie XIX wieku. Za wzór dla idylli posłużył opis uroczystości w języku jidysz, który przesłała poecie na jego prośbę jedna z jego ciotek (Elka była najprawdopodobniej babką Czernichowskiego), a który poeta przytacza jako część wstępu do idylli.²⁵ W każdej z pięciu pieśni został opisany jeden dzień uroczystości – od przygotowań, aż do dnia po zaślubinach. Utworowi brak elementu dramatycznego czy fabuły – jego ramą jest określony odcinek czasu, który zostaje przez poetę dokładnie opisany.

Tak oto przedstawia się treść idylli, z których pochodzą omawiane w pracy przykłady katalogu, ekfrazy i porównania homeryckie. Mam nadzieję, iż powyższe streszczenie ułatwi czytelnikowi umiejscowienie analizowanych przeze mnie fragmentów w odpowiednim kontekście.

2.3. Katalog, ekfaza, porównanie homeryckie – definicje

W niniejszej sekcji chciałabym krótko zdefiniować każdy z pojawiających się w tytule środków wyrazu: katalog, ekfrazę i porównanie homeryckie, oraz krótko uzasadnić ich zestawienie ze sobą w tym opracowaniu. Są one wprawdzie zdefiniowane w pełniejszy, uwzględniający pewne niuanse, sposób, odpowiednio na początku poświęconych każdemu z nich rozdziałów – tu jednak chciałabym przedstawić podstawową definicję na podstawie wiarygodnego źródła, za które posłużyła mi *The Princeton Encyclopaedia of Poetry and Poetics*.²⁶

Katalog poetycki to wyliczenie osób, miejsc, przedmiotów lub pojęć abstrakcyjnych w utworze poetyckim, które często zawiera pewien wspólny punkt odniesienia lub kontekst. Od pokrewnej mu listy różni się tym, iż zezwala autorowi na szersze rozwinięcie swej myśli, bądź dygresję. Funkcja katalogu w literaturze starożytnej była często dydaktyczna i mnemotechniczna (jak np. Biblii, czego doskonałym przykładem jest dziesiąty rozdział Księgi Rodzaju), częściej jednak pełnił funkcję czysto estetyczną. Mimo iż w poezji ograniczony jest restrykcjami formalnymi i metrycznymi, oferuje on niemalże nieskończone możliwości poszerzania swojej objętości. Katalog

²⁵ Czernichowski, *Chatunata szel Elka*, Mawo [Wstęp].

²⁶ Greene, Cushman, Cavanagh (ed.), *The Princeton Encyclopedia...*

był bardzo rozpowszechniony w starożytnej epice (np. u Homera, czy w *Eneidzie* Wergiliusza). W poezji nowożytnej opiera się na wzorach z literatury klasycznej; odnajdujemy go m.in. u Edmunda Spensera (w pierwszej księdze *The Faerie Queene*) oraz w *Raju Utraconym* Johna Milтона. W wieku XIX i XX katalog zaczyna pojawiać się również w prozie (wykorzystują go np. Ralph Waldo Emerson czy Henry David Thoreau).

Ekfrazja to szczegółowy opis obrazu, przede wszystkim zaś obrazu o charakterze wizualnym; w szczególnej funkcji termin ten zawężony jest do opisów dzieł sztuki. Termin ten wywodzi się z retoryki klasycznej, lecz stał się nieodłączną częścią sztuki opisu w poezji, piśmiennictwie historycznym, romansie i noweli. Współczesna ekfrazja nie przynależy do jednego, określonego gatunku literackiego, jednak poszczególne jej rodzaje są kojarzone z konkretnymi literackimi formami i stylami. W starożytnej retoryce ekfrazja służyła do potęgowania emocji oraz przyciągania uwagi słuchaczy do poszczególnych elementów mowy, a także pełniła funkcje mnemotechniczne dla samego mówcy: ułatwiała zapamiętanie obrazów, które chciał przywołać. Późniejsza, poetycka ekfrazja, pełni cały wachlarz funkcji: służy prezentacji poetyckiego kunsztu autora, funkcjonuje jako obiekt religijnych rozważań, często ma charakter alegoryczny. Najśłynniejsze przykłady ekfrazy to homerycki opis tarczy Achillesa, opis tarczy Eneasza w *Eneidzie* Wergiliusza, opisy gobelinów Arachne i Minerwy w *Metamorfozach* Owidiusza, opis Pandemonium w *Raju Utraconym* Johna Milтона czy *Oda do Greckiej Urny* Johna Keats'a.

Porównanie homeryckie to figura mowy najczęściej definiowana jako porównanie wykorzystujące słowa, takie jak „jak” lub „niby”. Jego funkcją jest ujawnienie nieoczekiwanego podobieństwa pomiędzy dwoma pozornie niepodobnymi rzeczami. Jedną z jego form jest porównanie epickie, stanowiące długie porównanie dwóch wysoce złożonych przedmiotów, działań lub relacji. Za jego wynalazcę uważa się Homera. Tak zwane porównanie homeryckie używane jest w celu uwypuklenia kontrastu, wprowadzenia dygresji bądź tematycznego wzbogacenia utworu.

Jak można stwierdzić na podstawie powyższych definicji, każdy z omawianych środków poetyckich zawiera w sobie pewien potencjał dygresyjności. Katalog pozwala na wręcz nieskończone dodawanie haseł i ich rozwijanie, ekfrazja daje możliwość coraz to bardziej detalicznego i wyczerpującego opisu, który poeta może poszerzyć o elementy sięgające poza sam wygląd opisywanego obiektu, na przykład jego historię, czy (jak dzieje się to na przykład w przypadku Homera, o związane z nim mity), natomiast porównanie homeryckie stwarza okazję do jak najszerszego rozbudowywania wzoru. Co za tym idzie, te trzy środki poetyckie stanowią rodzaj wrót, przez które do utworu epickiego przedostają się obrazy i przestrzenie, które w innym wypadku by się w nim nie znalazły. Stanowi to o ich hipertekstualnym charakterze, o którym będzie mowa w kolejnych rozdziałach. Oprócz tego, mają one również aspekt metaleptyczny – i tu także

zastosować można metaforę wrót; tym razem są to jednak wrota, przez które czytelnik „wychodzi” ze świata przedstawionego, przedstawianego przed jego oczami przez poetę, i może na niego spojrzeć z perspektywy swojego własnego, „realnego” świata. Dzieje się tak, gdyż katalog, ekfrazja i porównanie homeryckie przypominają odbiorcy o fikcyjności świata przedstawionego i odwołują go do jego własnej wyobraźni i doświadczeń należących do prawdziwego świata, w którym żyje.

Opisane powyżej wspólne cechy trzech wymienionych w tytule środków poetyckiego wyrazu będą dla mnie stanowić jedną z głównych osi interpretacji ich znaczenia w idyllach Czernichowskiego.

2.4. Czernichowski i Homer²⁷

Badając twórczość Szaula Czernichowskiego, nie należy zapominać o tym, iż, oprócz twórczości poetyckiej, uprawiał on szeroko zakrojoną działalność translatorską. Tłumaczył on z wielu języków (m.in. łacina, greka, rosyjski, niemiecki, włoski, angielski); dzięki niemu wiele klasycznych dzieł literatury europejskiej ukazało się w języku hebrajskim. Jednak za jego translatorskie dzieło życia uchodzi przekład obu eposów Homera: *Iliady* i *Odysei* – przy czym wyrażenie „dzieło życia” należy tu brać dosłownie: pracę nad przekładem *Iliady* rozpoczął, jak się zdaje, w roku 1917, zaś w roku 1942 ukazało się pierwsze wydanie jego przekładu *Odysei*.

Przekład Czernichowskiego jest pierwszym tłumaczeniem tych dwóch eposów w całości na język hebrajski. Przed nim prób tłumaczenia fragmentów *Iliady* podjęli się Aharon Kaminka (1887)²⁸, który przełożył 232 pierwsze wersy pieśni dwudziestej pierwszej, oraz Dawid Margolin (1898), który przetłumaczył fragment pieśni szóstej (wersy 399-502 – scena pożegnania Hektora z Andromachą).²⁹ Dzieło Czernichowskiego stanowiło jednak nie tylko pierwszy przekład całości eposów Homera na język hebrajski, lecz także największy objętościowo poetycki przekład na ten język w swoich czasach.

Przekład *Iliady* i *Odysei* zamówił u Czernichowskiego w 1917 roku Awraham Josef Sztibl, polski Żyd, założyciel hebrajskojęzycznego periodyku literackiego *Ha-tekufa* oraz wydawnictwa Sztibl. Człowiek ten uczynił swą życiową misją wspieranie i popularyzację literatury hebrajskiej i tętniącego wokół niej życia literackiego; rozumiał przy tym, jak ważną rolę w jej rozwoju pełni działalność translatorska i wcielanie kanonu literatury światowej do hebrajskiego uniwersum

²⁷ Podrozdział opracowałam na podstawie: Aminadav Dykman, *Homerus szel Czernichowski* [Homer Czernichowskiego] [w:] Boaz Arpaly (red.), *Szaul Czernichowski; mechkarim u- te'udot* [Szaul Czernichowski; badania i dokumenty], Mosad Bialik, Jerozolima 1995, s. 421-471.

²⁸ Aharon Kaminka, *Me-szirej ha-Iliada le-Homerus, Ilias, mizmor 21, szurot 1-232* [Z pieśni „Iliady” Homera, „Iliada”, pieśń 21, wersy 1-232], Knesset Israel, Warszawa 1887, s. 154-160.

²⁹ Dawid Margolin, *Hektor we-Andromacha, Ilias, mizmor 6, szurot 399-502* [Hektor i Andromacha, Iliada, pieśń 6, wersy 399-502], [w:] „Ha-Eszkol” 1 (1898), s. 154-160.

kulturowego. Dlatego też w każdym wydaniu periodyku *Ha-tekufa* musiał ukazać się przynajmniej jeden przekład.

Pomysł zlecenia tej pracy Czernichowskiemu poddał Sztiblowi Ben-Cijon Katz, z którym ten spotkał się w 1917 roku w Moskwie. Sztibl ochoczo przystał na to rozwiązanie, przeznaczając pokaźną sumę pieniędzy, by służyła jako pensja dla tłumacza na najbliższe 5-6 lat. Wraz z Dawidem Friszmanem przekonał poetę do przyjęcia zlecenia.

Czernichowski rozpoczął zatem pracę nad tłumaczeniem. Z początkiem tym związany jest jednak pewien skandal literacki. Otóż gdy Friszman, podówczas redaktor periodyku *Ha-tekufa*, ujrzał przekład pierwszej pieśni *Iliady*, był nim na tyle zachwycony, że postanowił opublikować go w kolejnym wydaniu – należało tylko, jak twierdził, nanieść kilka poprawek językowych. Czernichowski przystał na to – gdy jednak otrzymał gotowy wydruk, okazało się, że tekst zawiera 128 poprawek, na które poeta w żaden sposób nie wyraził zgody, a które zostały najwyraźniej naniesione na podstawie niemieckiego tłumaczenia *Iliady* autorstwa Johanna Heinricha Vossa z 1793 roku (Friszman nie znał bowiem greki). Czernichowski zareagował na to złością i oświadczył, iż żąda, by przekład ten ukazał się pod nazwiskiem Friszmana. Tak też stało się w pierwszym wydaniu – w późniejszych pojawił się już przekład w pierwotnej wersji pod nazwiskiem Czernichowskiego, z dodanym sprostowaniem i przeprosinami Friszmana.³⁰

Jak wynika z rękopisów, Czernichowski ukończył pracę nad przekładem *Iliady* na przełomie lat 1922-1923. Pierwsza część – pieśni 1-12 – ukazały się nakładem wydawnictwa Sztibl w roku 1930, pozostała część – pieśni 13-24 – w roku 1934. Przekład *Odysei*, jak wspomniałam powyżej, ukazał się w roku 1942.

W swoim przekładzie Czernichowski postanowił pozostać wierny homeryckiemu metrum epickiemu – heksametrowi daktylicznemu. Współgra to z ogólną tendencją poety do zachowywania metrum oryginału w tłumaczeniu.³¹ Warto zaznaczyć, iż nie była to pierwsza styczność poety z tym metrum – jako „ćwiczenia” przed przekładami Homera mogły mu służyć między innymi właśnie pisane heksametrem idylle.

Zdaniem Aminadava Dykmana, który w artykule *Homerus szel Czernichowski* [*Homer Czernichowskiego*] dokonuje oceny przekładu w jego poszczególnych aspektach (wierność stylowi oryginału, wierność treści oryginału, język przekładu) tłumaczenie Czernichowskiego stanowi niewątpliwie kamień milowy w dziedzinie przekładów z języków klasycznych. Jest bowiem nie tylko pierwszym przekładem Homera w całości, lecz także pierwszym jego tłumaczeniem, które na pierwszym miejscu stawia wierność treści oryginału, i które korzysta z całego wachlarza możliwości

³⁰ Dykman, *Homerus...*, s. 426-428.

³¹ *Ibid.*, s. 431.

języka hebrajskiego – czerpie bowiem słownictwo nie tylko z języka biblijnego, jak jego poprzednicy, lecz również z innych jego warstw i rejestrów (np. z języka Talmudu, gdzie pojawiają się liczne greczyzmy, które Czernichowski chętnie wykorzystuje w swoim przekładzie), jak i sam proponuje językowe innowacje, wcielając je do tekstu. Dykman zwraca również uwagę na wyjątkową wierność przekładu – z jego badań wynika, iż przewyższa on pod tym względem nawet swoich następców.³²

Za główne wady przekładu Czernichowskiego uznaje Dykman brak konsekwencji w tłumaczeniu homeryckich powtórzeń (zdarza się, iż fragment lub wers, który powraca w utworze kilka razy w niezmienionej formie, poeta tłumaczy za każdym razem inaczej) oraz jego „nienaukowość”. Mimo iż poeta w swoim wstępie do przekładu *Iliady*³³ dokonuje dość wyczerpującego przeglądu badań naukowych dotyczących kwestii homeryckiej – od sporów o istnienie poety imieniem Homer i jego rolę w powstawaniu przypisywanych mu eposów, poprzez kwestię „jedności” poematów (czy *Iliada* i *Odyseja* powstały jako jedna, spójna całość, czy też stanowią zbiory połączonych ze sobą pojedynczych pieśni), aż po pierwsze echa badań nad ustnym charakterem epiki homeryckiej – badania te nie należą jednak do najnowszych w jego czasach i, zdaniem Dykmana, pozostają bez większego wpływu na kształt przekładu, którego z całą pewnością nie można uznać za „filologiczny”. Za główny dowód na „nienaukowe” podejście poety badacz uznaje jego stosunek do homeryckich przymiotników, który poeta sam deklaruje we wstępie do przekładu *Iliady*:

Największą trudność stanowi w tłumaczeniu przymiotników, w które nasz język jest dość ubogi, zaś język grecki – szczególnie bogaty: istnieją w nim wszak również przymiotniki złożone, które nie mają swoich odpowiedników w innych językach (...). Hera zwana jest chrysothronos, to znaczy: „zasiadająca na złotym tronie”; przymiotnik audeessa oznacza „mówiąca ludzkim językiem”; Achajowie zwani są akrokomoi, co należałoby przetłumaczyć „zapuszczający pasmo włosów na czubkach swych głów” (...). Te greckie słowa są w większości krótkie, zaś w przekładzie na hebrajski, jeśli tłumaczowi w ogóle uda się je przełożyć, są one już długie – same zajmują prawie cały wers i obciążają metrum; dlatego tłumacz zmuszony jest nieraz zrezygnować z przekładu dosłownego na rzecz zwięzłości, i w niewielkiej tylko części zachować odcień znaczeniowy oryginału.³⁴

Takie podejście stoi, zdaniem Dykmana, w zdecydowanej sprzeczności z zasadami przekładu filologicznego i może wręcz zniszczyć znaczenie całych opisów czy scen. Badacz zauważa też, że Czernichowski dość lekkomyślnie poczyną sobie niekiedy również z czasownikami, dodając je i odejmując, bądź wprowadzając nieobecny w tekście biblijny paralelizm.³⁵

Kolejnym problemem omawianego tłumaczenia są trudności, jakie stwarza metrum. Mimo iż

³² *Ibid.*, s. 445-447.

³³ Czernichowski, *Mawo...*, s. I-XLI.

³⁴ *Ibid.*, s. XXXVIII.

³⁵ Dykman, *Homerus...*, s. 431-432

Czernichowski heksametrem operował świetnie, zarówno w przekładzie, jak i we własnej twórczości, jego sposób radzenia sobie z przypadkami, gdy treść tłumaczenia na hebrajski nie wystarczy, by wypełnić heksametr, wydaje się dość kontrowersyjny:

(...) gdy przekład hebrajski nie wystarczał, by wypełnić cały wers – przede wszystkim w miejscach, gdzie Homer używa wielu spójników i partykuł – kai, men, gar, ra, de, te – dodawałem do jednego z rzeczowników przymiotnik – lecz z wielką ostrożnością, by nie osłabić pomysłu i nie dodać do niego odcienia „z zewnątrz” – używałem tylko tych samych „stałych” przymiotników, których używa Homer.³⁶

Dykman zwraca uwagę, iż dla filologa klasycznego każdy ze wspomnianych przez Czernichowskiego „spójników i partykuł” jest niemalże oddzielnym uniwersum, i wyliczanie ich pod jedną kategorią to postępowanie świadczące o braku profesjonalizmu ze strony poety. Również fakt, iż dodaje on w zależności od potrzeby stałe epitety do rzeczowników wydaje się potwierdzać to mniemanie – należy jednak zaznaczyć, iż takie podejście w pewien sposób harmonizuje z teorią oralności Parry’ego i Lorda³⁷, według której epitety pierwotnie służyły do „wypełniania” wersu – o czy może świadczyć fakt, iż w wielu miejscach ich treść nie jest zgodna z kontekstem.³⁸

Ciekawym aspektem pracy Czernichowskiego nad przekładami Homera jest przyświecająca jej ideologia. Poeta wierzył, iż starożytne kultury grecka i hebrajska nie były sobie obce, a wręcz przeciwnie – były do siebie bardzo podobne. We wstępie do *Iliady* poeta poświęca dużo energii próbom wykazania tego podobieństwa, które miało obejmować religię, kulturę materialną i życie codzienne, a także system pojęć abstrakcyjnych.³⁹ Jego zdaniem, życie starożytnego Greka niewiele różniło się od życia starożytnego Hebrajczyka; ich kultury mają bowiem wspólne źródło i wzajemnie na siebie wpływały.

Był czas, gdy te dwie kultury, judaizm i hellenizm, były sobie bliskie położeniem, rozwijały się jedna obok drugiej (...). Być może rację miał ten, kto powiedział: gdyby w tym samym czasie, gdy tłumaczono święte księgi na grekę, przetłumaczono Homera na hebrajski, kto wie, jak potoczyłyby się losy kultury?⁴⁰

³⁶ Czernichowski, *Mawo...*, s. XXXIX.

³⁷ Teoria ta została wyłożona przez Milmana Parry’ego w jego licznych pracach (Milman Parry, *The making of Homeric verse : the collected papers of Milman Parry*, Clarendon Press, Oxford 1971) oraz przez Alberta Lorda w opracowaniu *The Singer of Tales* [pl. *Pieśniarz I jego opowieść*] (Albert Lord, *The Singer of Tales*, Atheneum, New York 1978.)

³⁸ Co ciekawe, w podobny sposób używa Czernichowski stałych epitetów w idylli *Chatunata szel Elka*. Dogłębną analizę tego zjawiska przeprowadziłam w swoim licencjacie w Zakładzie Hebraistyki Wydziału Orientalistycznego Uniwersytetu Warszawskiego, zatytułowanym *Antyczne źródła idylli Szaula Czernichowskiego „Chatunata szel Elka” [Wesele Elki]. Analiza utworu w świetle wpływu Iliady i Odysei Homera na jego styl, język i treść z roku 2012.*

³⁹ Czernichowski, *Mawo...*, s. XXXIII-XXXVIII.

⁴⁰ *Ibid.*, s. XXXVII-XXXVIII.

Zbliżoną tendencję można odnaleźć w posłowniu do przekładu *Odysei*,⁴¹ gdzie Czernichowski przedstawia hipotezy Victora Bérarda, które wskazują na semicki rodowód eposu – jednym ze źródeł *Odysei* miałby być rodzaj dziennika pokładowego o pochodzeniu semickim, z którego autor *Odysei* korzystał w podobny sposób, w jaki Wergiliusz korzystał z dzieł Homera. Hipoteza Bérarda nigdy nie miała wielu zwolenników, a w końcu została skompromitowana, lecz w swoim krótkim życiu zdążyła wywrzeć wpływ nie tylko na Czernichowskiego, ale również na Jamesa Joyce’a i jego *Ulissesa*.⁴²

Z tego krótkiego przeglądu wynika, iż Czernichowski do tłumaczenia *Iliady* i *Odysei* podchodził raczej z pozycji poety, niż filologa, naukowca czy historyka. Jego Homer nie jest „Homerem pierwszym” – czyli tym, do którego starają się dotrzeć filolodzy, próbujący odtworzyć pierwotny sens jego eposów – lecz raczej „Homerem kultury europejskiej”, który, dzięki Czernichowskiemu stał się także „Homerem kultury hebrajskiej”. Jego przekład, choć niepozbawiony wad, stał się klasycznym tłumaczeniem Homera na hebrajski, które wywarło wpływ na późniejszych tłumaczy literatury klasycznej, jak i na ukształtowanie literackiej odmiany języka hebrajskiego.⁴³ Przede wszystkim zaś wywarło wpływ na jego własną twórczość, a w sposób szczególny – idylle. Był to w istocie wpływ wzajemny: pierwsze idylle oddziaływały na sposób używania przez poetę heksametru i pozwoliły mu „wyćwiczyć” poetycką ekspresję w dziele epickim, natomiast idylle późniejsze „wchłonęły” pewne elementy homeryckiego stylu oraz typowe dla niego środki wyrazu. Te wzajemne zależności między przekładami Homera a idyllami postaram się również wykazać w niniejszym opracowaniu.

⁴¹ Szaul Czernichowski, *Aḥarit dawar...*, s. 469-480.

⁴² Dykman, *Homerus...*, s. 464.

⁴³ Dykman, *Homerus...*, s. 468.

3. Katalogi i listy

3.1. Uwagi wstępne

Niniejszy rozdział stanowi omówienie sposobu, w jakim Czernichowski posługuje się w swoich idyllach wywodzącą się z epiki homeryckiej formą katalogu. Katalog (gr. καταλέγειν – wyliczać, opowiadać w określonym porządku, dosł. mówić-według) jest formą poetycką występującą niezwykle często zarówno w *Iliadzie*, jak i w *Odysei* – formą, którą Czernichowski chętnie adaptuje w swojej twórczości – nie tylko w obrębie epickich poematów.

3.2. Katalog homerycki – definicja, przykłady, funkcje

Na potrzeby podjętej przeze mnie analizy warto najpierw zdefiniować, jak i krótko omówić pojęcie katalogu i jego poszczególnych elementów. Według Benjamin Sammons, autora opracowania *The Art And Rhetoric of the Homeric Catalogue*⁴⁴, którego systemem pojęć będę posługiwać się w tym rozdziale, katalog jest to

(...) lista *pozycji*, wyszczególnionych w różnorodnych *hasłach/wpisach*; jego hasła są formalnie odrębne i ułożone w sekwencji poprzez anaforę lub prosty spójnik, lecz nie są sobie nawzajem podporządkowane, a między pozycjami nie ma żadnego wyraźnego związku oprócz ich wspólnej zgodności z *instrukcją* katalogu.⁴⁵

Przy czym:

Poprzez *instrukcję* rozumiem kategorię lub klasę, która uzasadnia włączenie lub wyłączenie [z katalogu] potencjalnych pozycji; poprzez *hasło* mam na myśli składnik lub pole, oznaczone za pomocą anafory lub spójnika, które zawiera specyfikację danej pozycji; poprzez *pozycję* rozumiem konkretną osobę, rzecz, miejsce, itd., które zostało wyszczególnione w hasle, i którego specyfikacja jest wystarczająca, by uczynić hasło zrozumiałym w obrębie instrukcji katalogu. Wszelkie treści hasła, które nie są konieczne, by uczynić je zrozumiałym w obrębie instrukcji, nazywam *elaboratem*. Na potrzeby tej definicji zakładam, że katalog ma przynajmniej trzy hasła.⁴⁶

W swoim opracowaniu pod tytułem *Homer and the resources of memory : some applications of cognitive theory to the Iliad and the Odyssey*⁴⁷ Elizabeth Minchin wprowadza celne rozróżnienie między katalogiem a listą: lista jest prostym wyliczeniem, natomiast katalog stanowi listę, do której dodano pewną ilość elaboratu.⁴⁸ Jednak, jako że niemal we wszystkich katalogach, które zostaną omówione w niniejszym rozdziale, możemy znaleźć hasła o różnorodnej objętości – zdarza się, iż

⁴⁴ Benjamin Sammons, *The Art. And Rhetoric of the Homeric Catalogue*, Oxford University Press, New York 2010.

⁴⁵ *Ibid.*, s. 9.

⁴⁶ *Ibid.*, s. 9.

⁴⁷ Elizabeth Minchin, *Homer and the resources of memory : some applications of cognitive theory to the Iliad and the Odyssey*, Oxford University Press, Oxford 2001.

⁴⁸ *Ibid.*, s. 74-75.

część pozycji w katalogu jest jedynie wyliczona, część zaś obdarzona długim i wyczerpującym elaboratem – kryteria te niekiedy ulegają rozmyciu. Sammons⁴⁹ deklaruje, iż nie będzie w swojej terminologii ściśle przestrzegał rozróżnienia pomiędzy listą a katalogiem – istotnie, metodologia zastosowana przez niego w analizie tych elementów homeryckiej epiki takiego rozróżnienia nie wymaga. Z mojej analizy katalogów i list u Czernichowskiego wynika jednak, iż funkcje tych dwu form w tekście są zasadniczo różne, co postaram się wykazać w dalszej części rozdziału.

Najpopularniejszym i objętościowo największym katalogiem Homera jest z całą pewnością zawarty w drugiej księdze *Iliady* katalog okrętów (*Il. II. 494-759*). Liczy on 294 wersy i 19 haseł i stanowi pełny opis greckiej armii, podzielonej na kontyngenty. Pozycje tego katalogu stanowią kolejne kontyngenty wojsk achajskich.⁵⁰ Hasła składają się z nazwy ludu, do którego dany kontyngent należy, imienia dowódcy oraz miejsca ich pochodzenia; hasło kończy zazwyczaj (z wyjątkiem dwu przypadków) formularne stwierdzenie „z nim wyruszyło na wojnę *n* okrętów”. Formuła ta ulega modyfikacjom ze względów metrycznych – zmienia się określający okręty epitet (μέλαιναι – „czarne”, γλαφυραί – „gładko ciosane”), zestaw partykuł na początku wersu, bądź też czasownik oznaczający „wyruszanie” czy „podążanie” (ἔποντο – „podążyli”, ἐστιχόωντο – „wyruszyli”), jak w następujących dwu przykładach:

τῷ δ' ἄμα τεσσαράκοντα μέλαιναι νῆες ἔποντο. (*Il. II, 534*)

[Z nim wyruszyło na wojnę czterdzieści czarnych okrętów.]

τοῖς δὲ τριήκοντα γλαφυραὶ νέες ἐστιχόωντο. (*Il. II, 733*)

[Z nimi płynęło trzydzieści ciosanych gładko okrętów.]

Większość zawartych w *Iliadzie* i *Odysei* list i katalogów stanowi wyliczenia osób – ludzi bądź też bogów. Doskonałym przykładem są tak zwane katalogi paradygmacyjne, wygłaszane przez jedną z postaci (w przeciwieństwie do katalogów wygłaszanych przez narratora), mające na celu zilustrowanie w rozmowie z inną postacią jakiejś prawidłowości. Gdy w piątej księdze *Iliady* Afrodyta, po tym, jak została zraniona broniąc swego syna Eneasza, przybywa do swej matki, Dione, po pocieszenie, ta wylicza jej innych bogów, którzy musieli wycierpieć wiele krzywd, gdy weszli w zbyt bliskie relacje z człowiekiem (*Il. V, 384-404*). Kolejne hasła połączone są tam anaforą formy aorystu τλή [tlé, „wycierpiał/wycierpiała”], po której następuje imię boga lub bogini. Warto również zwrócić uwagę na dwa katalogi kobiet – katalog kochanek Zeusa w XIV pieśni *Iliady* (Zeus, aby uzyskać przychyłność Hery, wylicza jej wszystkie kobiety, z którymi utrzymywał miłosne relacje, podkreślając, że żadnej z nich nie pożądał tak, jak jej teraz) oraz znajdujący się w pieśni XI *Odysei*

⁴⁹ Sammons, *The Art...*, s. 9.

⁵⁰ Wyczerpującą analizę struktury homeryckiego katalogu okrętów można znaleźć w: Mark W. Edwards, *The Structure of Homeric Catalogues*, “Transactions of the American Philological Association (1974-)”, 110 (1980), s. 81-105.

katalog kobiet, które Zeus spotyka w Hadesie (tzw. *vékyia* [*nékyia*] – obrząd wywoływania duchów). Oba katalogi charakteryzuje wprowadzanie kolejnych haseł poprzez anaforę – w przypadku katalogu kochanek Zeusa jest to powtarzana na początku wersu rozpoczynającego hasło partykuła *οὐ* lub *οὐδέ* [*u...ude*, dosł. „nie... i nie”, „ani... ani”] oraz (w niektórych wypadkach) powtarzana na początku wersu kończącego hasło struktura *ἣ τέκε* [*he téke* „która urodziła”] – gdy Zeus wymienia potomstwo, jakie spłodził w każdym z wymienionych związków; natomiast w przypadku katalogu kobiet spotkanych przez Odysa w Podziemiu – powtarzany na początku wersu rozpoczynającego hasło rodzajnik *ἦ* [*he*, „ta”]. Wśród list na uwagę zasługuje lista Nereid, które przybyły na pogrzeb Patroklosa (*Il.* XVIII, 39-49) – imiona nimf są tam wyliczone przy użyciu spójników *τε* oraz *τε καὶ* [*kai*, „i”]; niektórym z nich towarzyszy epitet (*Ἀλή βοῶπις* [*Halié boópolis* „wolooka Halia⁵¹”]; *ἀγακλειτή Γαλάτεια* [*anakleité Galáteia*, „sławna Galatea”]). Jako katalogi i listy osób mogą być również postrzegane sceny bitewne – tzw. *ἀνδροκτασίαι* [*androktasíai*, dosł. „zabójstwa wojowników [w bitwie]”, w polskich tłumaczeniach znane jako „przewagi”, czyli wyliczenia przeciwników, których zwyciężył określony bohater (np. przewagi Diomedesa – *Il.* V, 144-165, Teukrosa – *Il.* VIII, 273-277, Hektora – *Il.* XI, 301-305). Taki punkt widzenia został zaprezentowany przez Charlesa Rowana Beye w artykule *Homeric Battle Narrative and Catalogues*⁵² – autor dowodzi w nim, iż wiele tzw. scen typowych w epice homeryckiej ma strukturę katalogu.

Oprócz wielu katalogów i list wyliczających osoby, w *Iliadzie* ważną rolę odgrywają dwa katalogi przedmiotów. Obydwa związane są blisko z głównym tematem eposu, a mianowicie z gniewem Achillesa. Pierwszy z nich znajduje się w pieśni IX (*Il.* IX, 121-134) – Agamemnon wylicza dary, które jest gotów ofiarować Achillesowi w zamian za powrót do walki. Obok licznych drogocennych przedmiotów, koni i niewolnic, król oferuje mu (po zdobyciu Troi, które ma nastąpić, według wyroczni, tylko przy udziale Achillesa) jedną ze swych córek za żonę i siedem miast w posagu. Według błyskotliwej analizy B. Sammons’a⁵³, katalog ten nie tylko charakteryzuje postać Agamemnona, który, oferując Achillesowi tak wiele, w istocie podkreśla swoją nadrzędną wobec niego pozycję, co czyni z jego oferty propozycję nie do przyjęcia; lecz również wytwarza pewien rodzaj alternatywnej narracji w obrębie epizodu. Drugi katalog przedmiotów to również lista darów oferowanych Achillesowi – tym razem przez króla Priama w zamian za wydanie ciała Hektora. W odróżnieniu od katalogów omówionych powyżej, katalogi przedmiotów nie mają formularnego, schematycznego charakteru: katalog Agamemnona płynie w tempie naturalnej wypowiedzi, niekiedy

⁵¹ Epitet w tłumaczeniu własnym.

⁵² Charles Rowan Beye, *Homeric Battle Narrative and Catalogues*, “Harvard Studies in Classical Philology”, 68 (1964), s. 345-373.

⁵³ Benjamin Sammons, *Gift, List & Story in Iliad 9. 115-161*, “The Classical Journal”, 4 (2008), s. 353-379.

przyjmując formę wyliczenia, następnie zaś przechodząc w luźną, pochodzącą wprost od wygłaszającej go postaci elaborację; katalog Priama natomiast odmierzany jest liczbami:

ἔνθεν δώδεκα μὲν περικαλλέας ἔξελε πέπλους,
δώδεκα δ' ἀπλοῖδας χλαίνας, τόσους δὲ τάπητας,
τόσσα δὲ φάρεα λευκά, τόσους δ' ἐπὶ τοῖσι χιτῶνας.

(II. XXIV, 129-131)

wyjął z ich wnętrza **dwanaście** szat, były pięknie utkane,
chlajn pojedynczych **dwanaście** i **tyle samo** kobierców,
płaszczów obszernych i pięknych **tyleż** i **tyle** chitonów.⁵⁴

Zgodnie z sugestią zawartą we wspomnianym powyżej artykule Charlesa Rowana Beye⁵⁵, istnieje zależność pomiędzy stopniem uschematyzowania katalogu a jego związkiem z akcją eposu – katalogi odznaczające się większym zróżnicowaniem składniowym, jak i leksykalnym (np. w zakresie form czasownikowych) zazwyczaj wykazują bliższy związek z przebiegiem akcji – wystarczy porównać opisane powyżej „przewagi” z posiadającym wyraźną strukturę katalogiem okrętów. Kwestii tej przyjrę się bliżej przy analizie katalogów Czernichowskiego.

Wyżej wspominałam już pokrótce o funkcjach wybranych homeryckich katalogów; temat ten jednak wymaga znacznie bardziej wyczerpującego rozwinięcia. W artykule *The Homeric Catalogues and Their Function in Epic Narrative*⁵⁶ Jan Felix Gaertner podsumowuje stan badań nad funkcją katalogów homeryckich, wymieniając jego różne możliwe interpretacje. Najbardziej podstawowa z nich mówi, iż katalog pełni przede wszystkim funkcję informacyjną, encyklopedyczną; uczyniwszy krok dalej, można stwierdzić, iż zawarte w nim bogactwo informacji ma za zadanie sugerować autentyczność i konkretność opisywanej rzeczywistości, czyniąc ją bardziej wiarygodną. Interpretacje umieszczające katalog w kontekście narracji podkreślają, iż funkcją katalogu jest przygotowanie czytelnika (słuchacza) na następujący po nim rozwój akcji. Inne ważne funkcje wynikają z oralnego charakteru epiki homeryckiej: katalogi mają stanowić „rekreacyjną pauzę” wprowadzaną przez poetę-śpiewaka z myślą o publiczności, która może odczuwać zmęczenie zbyt szybkimi postępami w akcji poematu i stwarzać śpiewakowi możliwość zaprezentowania swoich mnemotechnicznych zdolności i zaimponowania publiczności. W końcu, według niektórych interpretacji, katalog jest formą poetycką samą w sobie, odznaczającą się konwencjonalnym, sztucznym charakterem, czy też (w przypadku wspomnianych wyżej katalogów paradygmatycznych) retorycznym narzędziem

⁵⁴ Pogrubienia pochodzą ode mnie – AG.

⁵⁵ Beye, *Homeric Battle Narrative...*, s. 348.

⁵⁶ Jan Felix Gaertner, *The Homeric Catalogues and Their Function in Epic Narrative*, „Hermes”, 3 (2001), s. 298-305.

rozumowania paradygmatycznego.⁵⁷ Sam Gaertner skupia się na funkcji katalogów w ramach narracji. Przy założeniu, iż katalog jest jednostką wyłączoną z toku narracji, która poprzez podawanie informacji kieruje uwagę czytelnika i modyfikuje jego odbiór wydarzeń i postaci, a także może posługiwać się emfazą w celach retorycznych, proponuje następujące funkcje katalogów:

- Charakterystyka postaci występujących w fabule. Może być wyraźna (*explicit*) – gdy w katalogu wprost zostają wyliczone cechy wymienionych postaci, oraz ukryta (*implicit*) – gdy postać jest charakteryzowana przez katalog, który wygłasza (jak np. w omówionym przypadku katalogu darów Agememnona.)
- Intensyfikacja prezentacji wydarzeń – wyraźna szczególnie w przypadku *androktasii* – poprzez nazywanie po imieniu pokonanych wrogów i przytaczanie na ich temat krótkich elaboracji poeta podkreśla, że wszyscy powaleni przez danego bohatera wojownicy faktycznie istnieli.
- Zapowiedź przyszłych wydarzeń, tworzenie suspense – funkcja również charakterystyczna dla tzw. „przewag”, które budują wizerunek dwóch wojowników, zanim ci spotkają się ze sobą w walce.
- Wywołanie u czytelnika większego zaangażowania w narrację – funkcja ta ma związek z pierwszą i trzecią funkcją zaproponowaną przez Gaertnera. Z jednej strony, postać scharakteryzowana przez katalog, który wygłasza, jawi się jako ktoś nam znany, z kim możemy sympatyzować; z drugiej zaś – katalog może stwarzać bliższe relacje pomiędzy prezentowaną w poemacie epickim fikcją a czytelnikiem (słuchaczem) – jak w przypadku katalogu okrętów, w którym wzmianka o danym kraju lub mieście mogła wzbudzać dumę w wywodzących się z tego miejsca słuchaczach.⁵⁸

Ciekawe spojrzenie na zadania katalogu prezentuje Pietro Pucci w artykule poświęconym analizie listy drzew, którą wygłasza Odys po powrocie do Itaki, co prowadzi do rozpoznania go przez jego ojca, Laertesą:⁵⁹

Katalog, jako akt mowy, wyraża biegłość pamięci [poety], i wskazuje na poezję jako jej główne narzędzie. Katalogowanie stanowi najwyższą esencję zdolności poezji do prawdy, ścisłości, porządku, historii, sekwencyjności: same nazwy i liczby, brak *metis*⁶⁰; czy też, jak można powiedzieć, brak konotacji, brak retoryki, brak fikcji. Prawie brak wiersza.⁶¹

⁵⁷ *Ibid.*, s. 298.

⁵⁸ Gaertner, *The Homeric Catalogues...*, s. 300-305.

⁵⁹ Pietro Pucci, *Between Narrative and Catalogue. Life and Death of the Poem*, „Metis” 2(1996), 5-24.

⁶⁰ μῆτις [gr. wiedza, zręczność, sztuka] – w tym przypadku oznacza rzemiosło poetyckie.

⁶¹ Pucci, *Between Narrative...*, s. 21.

Słowa te Sammons interpretuje jako paradoks, w którym katalog z jednej strony stanowi idealizację roszczeń epiki do historycznej prawdy i obiektywizmu, z drugiej zaś – unicestwienia w niej poezję. Wspomniany „brak retoryki”, do którego dąży poeta przy kompozycji katalogu, staje się wówczas środkiem retorycznym samym w sobie.⁶²

Wielokrotnie podkreśla się związek formy katalogu z pamięcią i jedną z jej konsekwencji, a mianowicie – ze sławą. Katalog, w którym poeta może potencjalnie zakumulować nieskończoną ilość szczegółów, postrzegany jest jako celebrowanie poetyckiej pamięci. W świecie greckiej epiki, w którym jednym z głównych czynników motywujących postaci do działania jest *kleos* [gr. sława], katalogi i listy są tej sławy głównymi przekazywanymi – bycie wspomnianym w jednym z nich jest przyczynkiem do chwały.⁶³

Jedną z bardziej interesujących interpretacji katalogu jest ta opisana przez Christosa Tsagalisa w artykule *The Dynamic Hypertext: Lists and Catalogues in the Homeric Epics*⁶⁴. Jego punkt widzenia jest niemalże informatyczny – według niego, każde hasło katalogu jest rodzajem hiperłącza, odsyłającego czytelnika do jego wcześniejszej wiedzy – mitologicznej, geograficznej, czy przyrodniczej. Gdy poeta wymienia w katalogu jakieś miejsce, postać lub mit, zaznacza tym samym, iż nie należy on do tematyki eposu (jako że katalog jest jednostką wyłączonej z narracji), jednocześnie tworząc u słuchaczy, a później czytelników, swego rodzaju chmurę skojarzeń.

Homeryckie listy i katalogi używają nazw nie tylko jako jednostek leksykalnych, lecz jako potencjalnych łączy do większej całości, do doskonałej kreacji poezji oralnej, która zaprasza swą publiczność do wyzwolenia się z represyjnych ograniczeń pisania sekwencyjnego oraz do żeglugi na głębokim morzu archaicznego mitu.⁶⁵

W ten sposób docieramy do najważniejszej, moim zdaniem, funkcji list i katalogów. Mianowicie, umożliwiają one poecie kreację i prezentację szerszego epickiego świata – świata, którego nie mógłby pokazać swym słuchaczom lub czytelnikom, gdyby ściśle trzymał się opisywania przebiegu akcji. Poeta epicki przyjmuje na siebie zadanie przywołania świata przeszłości; katalogi i listy umożliwiają mu realizację tego zadania bez konieczności komplikowania narracji.⁶⁶ W ten sposób forma, która zdaje być się z samej swej natury nieciekawa,⁶⁷ w pewnym sensie definiuje cechy i zadania poematu epickiego. Wykorzystanie formy katalogu do „dopełniania obrazu” świata

⁶² Sammons, *The Art...*, s. 19.

⁶³ Sammons, *The Art...*, s. 57.

⁶⁴ Christos Tsagalidis, *The Dynamic Hypertext: Lists and Catalogues in the Homeric Epics*, „Trends in Classics” 1(2010), s. 323-347.

⁶⁵ *Ibid.*, s. 331.

⁶⁶ Sammons, *The Art...*, s. 18.

⁶⁷ Francis Spufford, *The Chatto Book of Cabbages and Kings: Lists in Literature*, Chatto & Windus, London 1989, s. 1: „Lists refuse the connecting powers of language, in favour of a sequence of disconnected elements. In a list, almost everything that makes writing interesting to read seems inevitably excluded.”

przedstawionego będziemy obserwować na dużą skalę w idyllach Czernichowskiego, które, jak sam poeta deklaruje we wstępie do idylli *Chatunata szel Elka*, mają upamiętniać utracony świat jego dzieciństwa – świat społeczności żydowskiej na Krymie.

3.3. Katalogi Czernichowskiego

3.3.1. Uwagi wstępne

Będący przedmiotem tego opracowania korpus idylli Czernichowskiego obfituje w różnego rodzaju listy, wyliczenia i katalogi. Stanowią one wyliczenia osób, gatunków zwierząt i roślin, przedmiotów, ubrań, a nawet potraw. Oto spis wszystkich katalogów i list zawartych w idyllach Czernichowskiego:

- *Ma'ase be-Mordechai we-Juchim*: 179-190 (zwierzęta w arce); 195-199 (zwierzęta); 247-249 (warzywa); 16-22 (kwiaty).
- *Ke'hom hayom*: 171-178 (gatunki gołębi)
- *Brit Milah*: I, 35-39 (zwierzęta i ich znaki szczególne); II, 1-43 (goście na uroczystości obrzezania).
- *Chatunata szel Elka*: I, 19-31 (osoby krążące się po domu Mordechaja); I, 92-131 (goście weselni); I, 134-136 (owady gromadzące się wokół świecy); II, 46-56 (warzywa i drzewa w ogrodzie); V, 320-25 (ryby); II., 183-4 (słodocze); V, 20-21 (gatunki ptaków); V, 129-131 (prezenty od Panny Młodej), V, 306-311 (jedzenie i napoje na stole weselnym); V, 315-17 (piosenki, które grali muzykanci).

Z powyższych katalogów postanowiłam omówić te, które najciekawiej, moim zdaniem, ilustrują sposób, w jaki Czernichowski adaptuje tradycyjną formę katalogu do własnej wizji artystycznej w idyllach. Są to: katalogi gości w idyllach *Brit Mila* oraz *Chatunata szel Elka*; katalog roślin rosnących w ogrodzie Mordechaja (*Chatunata szel Elka*), katalog ryb podanych na weselnym stole (*Chatunata szel Elka*), katalog różnych gatunków gołębi, które potrafił rozpoznać Welwele (*Ke'chom ha-jom*), lista owadów gromadzących się wokół płonącej świecy (*Chatunata szel Elka*) oraz krótka lista ptaków, zawarta w jednym z porównań homeryckich, również w idylli *Chatunata szel Elka*.

3.3.2. Dwa katalogi gości

Wśród idylli Czernichowskiego szczególne miejsce zajmują dwa utwory, które stanowią opis przebiegu dwóch niezwykle ważnych w kulturze żydowskiej obrzędów: obrzezania i ślubu. Są to idylle *Brit Mila* oraz *Chatunata szel Elka* [Wesele Elki], które wyznaczają graniczne punkty

w korpusie idylli – utwór *Brit Mila* (1902) jest pierwszą idyllą, jaką stworzył poeta, zaś *Chatunata szel Elka* (1921) – ostatnią. Utwory te, w porównaniu do pozostałych idylli (takich jak *Levivot*, *Ke-chom hayom*, czy *Berele chole*), mają charakter znacznie bardziej opisowy – nie przedstawiają one dramatycznie zwartej akcji, lecz raczej stanowią szczegółowy opis przebiegu danej uroczystości. W tego rodzaju opisach nie może zabraknąć informacji o gościach, którzy się na niej pojawili. Środkiem, który wydaje się idealny do uporządkowania i poetyckiego zaprezentowania tych informacji, jest katalog. Pojawia się on w obu utworach w rozbudowanej formie – w utworze *Brit Mila* otwiera on drugą część idylli, opisującą właściwą uroczystość (po opisie drogi do wsi Biliwrka w części pierwszej), zaś w *Chatunata szel Elka* znajdujemy go już w pierwszej pieśni utworu. Te dwa katalogi, pomimo podobnych założeń i funkcji w tekście, zrealizowane są na dwa całkowicie różne sposoby. Ich analiza może zaprowadzić do ciekawych wniosków dotyczących spektrum poetyckich inspiracji Czernichowskiego, oraz zmian, jakie zaszły w jego warsztacie poetyckim w ciągu 20 lat.

Katalog gości w idylli *Brit Mila*, który, jak już wspomniałam, rozpoczyna drugą część utworu, w przeciwieństwie do katalogów stanowiących część wypowiedzi jednej z postaci, pochodzi od wszechwiedzącego narratora. Liczy on 43 wersy i 16 haseł, spośród których sześć wyposażonych jest w wyczerpującą elaborację – 20 końcowych wersów stanowi w zasadzie elaborację dwu ostatnich haseł.

Katalog rozpoczyna się czytelną aluzją do Księgi Wyjścia. Aluzja ta jest jednym z przejawów związku tego utworu z historią exodusu: warto przypomnieć, iż wieś Biliwirka, w której odbywa się opisana w utworze uroczystość obrzezania, zwana była wśród lokalnej społeczności żydowskiej „małym Egiptem” – *micra'im ktanim* („מִצְרַיִם קְטַנִּים”). Oto wers otwierający omawiany katalog:

Oto imiona synów Biliwirki, którzy mieszkali . . .
 z Pejsachem w „Egipcie”. Mąż z żoną przybyli, . . .
 i siedzieli (od szczytu stołu):

(ברית מלה ב, 1-2)

(*Brit Mila* II, 1-2)

Podobieństwo do pierwszego wersetu Księgi Wyjścia (Wj 1,1) jest uderzające:

Oto imiona synów Izraela, którzy z Jakubem . . .
 przybyli do Egiptu; każdy przybył ze swą rodziną:

Po takim wprowadzeniu czytelnik spodziewa się prostego wyliczenia imion, podobnego do tego, które znajdujemy na początku Księgi Wyjścia – i, faktycznie, pierwsze hasła katalogu spełniają te oczekiwania:

Berele Dons i Szmuel Buc, i Berl duży i mały, Godl . . .
 Palant i Zalman-Dow (...)

בְּרֵלָה דּוֹנס, וּשְׁמוּאֵל בּוּצ, וּבְרַל הַגָּדוֹל וְהַקָּטָן,
 גִּדְּל פֶּלְנַט וְזַלְמָן-דּוּב, (...)

(*Brit Mila* II, 3-4)

(ברית מלה ב, 3-4)

Jednak kolejne hasła wyposażone są w coraz dłuższą elaborację. Początkowo poeta dodaje do każdego z imion informację o profesji lub o miejscu pochodzenia zaproszonego:

I Szmerl, mefamed z Litwy, Riwlin, agent z Łodzi i (...) ושְׁמֶרֶל הַמְּלַמֵּד מְלִיטָא,
Aleksander Matwiejcz Szlimazlin, Joskin, wiejski רַבְלִיּוֹן הַסּוֹכֵן מְלוּדָז וְאַלְכְּסַנְדֵּר מְטוֹאִיטְשׁ שְׁלִימְזְלִין,
medyk, Matityahu Semen, aptekarz (...) יוֹסְקִין הַחֹבֵשׁ בְּכַפֵּר, מִתְתַּיְהוּ סֶמֶן הַרוֹקַח (...)
(*Brit Mila*, II, 4-6) (ברית מלה ב, 4-6)

Następnie, przechodząc do haseł dotyczących „ważnych osobistości” z Biliwirki, Czernichowski wzbogaca ich elaborację o dane dotyczące wyglądu, historii i reputacji gości:

I Chaim Braw Sinder, brzuchaty, szeroki w ramionach, (...) וַחַיִּים בָּרַב סִנְדֵּר הָרַב, פְּרָסְנִי וְרַחֲב-הַכַּתְפִּים,
również syn Biliwirki, i na nią sływały jego sława כֶּן-בִּילִיבֶרְקָה גַם הוּא, וְעַלֶּיהָ כְּבוֹדוֹ וְהַדְרֹו,
i poważanie: „Ten żrebak jest z naszego stada!” – tak się tam "סִיחַ זֶה הוּא כֶּן עֲדָרְנוּ!" – כִּד הָיוּ מִתְּמַרְיִם בּוֹ שָׁם.
nim chwalono. (...) Rabbi Azriel Moront, „rudy, z długą (...) רַבִּי עֲזַרְיָאֵל מוֹרוֹנְט, אֲדָמוּנִי וְזָקְנוֹ צִמַּח,
brodą; był w armii Mikołaja I, i przez trzy lata służył królowi וְהָיָה בְּצִבָּא נִיקוּלִי הָרֵאשׁוֹן, וְזָמַן שְׁלֵשִׁים שָׁנָה
i przeszedł wiele ciężkich prób; teraz już wrócił do Tory, wrócił do służby Stwórcy. עֶבֶד הַמֶּלֶךְ וְעַמֵּד בְּנִסְיוֹנוֹת רַבִּים וְקָשִׁים;
(*Brit Mila*, II, 7-9) (ברית מלה ב, 7-9)

Po przedstawieniu czterech ważnych osobistości poeta podsumowuje tę część katalogu:

Oto czterech mężów wyznaczonych imiennie: Azriel i Lejzer – Lejzer Szames – rabbi i Rabbi Lejb – ich szaty były długie, (...) וְאַלֶּה אַרְבַּעַת הַנִּקְוָבִים בְּשֵׁמוֹתָם: עֲזַרְיָאֵל וְלֵיזֶר –
byli poważani wśród ludu, a ich głos dał się słyszeć w לֵיזֶר הַשְּׁמֵשׁ – וְהָרַב וְרַב לֵיב – בְּגָדֵיהֶם אַרְכִּים,
gminie. Były to wszystkie „sprzęty świątynne” w gminie וְהָיוּ מְכַבְּדִים עַל פְּנֵי הָעָם וְקוֹלָם נִשְׁמַע בְּקִהֶל.
Biliwirka. אֵלֶּה הָיוּ כָּל "כְּלֵי-הַקֹּדֶשׁ" בְּ"ק" בִּילִיבֶרְקָה.
(*Brit Mila*, II, 17-20) (ברית מלה ב, 17-20)

Warto zaznaczyć, iż „הַנִּקְוָבִים בְּשֵׁמוֹתָם” [*ha-nikuwim bi-szmotam*, wyznaczeni imiennie] to cytat z Księgi Liczb (Lb 1, 17):

A Mojżesz i Aaron sprowadzili tych mężów, wyznaczonych imiennie. וַיִּקַּח מֹשֶׁה וְאַהֲרֹן אֶת הָאֲנָשִׁים הָאֵלֶּה אֲשֶׁר נִקְבוּ בְּשֵׁמֹת:

Dalsza część katalogu, wraz z fragmentem dotyczącym „czterech mędrców”, tworzy interesującą strukturę chiastyczną. O ile we fragmencie tym postaci najpierw zostają wymienione i scharakteryzowane, a potem zebrane w grupę i podsumowane, o tyle kolejne hasła mają układ odwrotny: poeta najpierw przedstawia dwie postaci, a potem rozwija ich elaboracje w kolejnych hasłach. Oto, w jaki sposób wprowadzona zostaje ostatnia para zaproszonych gości:

Była jeszcze dwójka, i do tej dwójki nie udało się dotrzeć. Byli to Chwedir Paska i Szalona Chiwra.

(*Brit Mila*, II, 21-22)

וְהָיוּ עוֹד שְׁנַיִם עָלֵיהֶם, וְעַד אֵלֶּה לֹא בָּאוּ הַשְּׁנַיִם,
וְהָמָּה: תְּוֹדִיר פִּסְקָה, וְחֹרֶה מְטַרְפֶּת-הַדָּעַת.

(ברית מלה ב, 21-22)

Interesującą kwestią jest tematyczne przejście w tej części katalogu: od najważniejszych osób w gminie do biednego stróża i *szabes goja* oraz szalonej nosicielki wody. To właśnie im przypadają najbardziej wyczerpujące elaboracje w omawianym katalogu (13 i 6 wersów). Przyjrzyjmy się opisowi wyglądu Chawedira:

Chawedir – mężczyzna chudy i wysoki, a jego nos jak baszta Libanu, która zajęła się ogniem, a oczy jego pociemniały od wina.

(*Brit Mila*, II, 23-24)

תְּוֹדִיר – אִישׁ רָזָה וָרָם, וְאָפוֹ כְּמַגְדֵּל הַלְּבָנוֹן
כְּאִשֶּׁר אֶחְזָהּ בּוֹ אֵשׁ, וְעֵינָיו כְּחִלְיוֹת מֵיַיִן.

(ברית מלה ב, 23-24)

W tych dwu wersach znajdujemy dwie aluzje biblijne. Pierwsza z nich, w wersie 23, jest aluzją do siódmego rozdziału Pieśni nad Pieśniami (PnP 7, 5):

Twoja szyja jest jak wieża z kości słoniowej, twoje oczy jak stawy w Cheszbonie, przy bramie Bat-Rabbim. Twój nos jak baszta Libanu, która patrzy w stronę Damaszku.

צְוֹאֲרָךְ כְּמַגְדֵּל הַשָּׁן עֵינֶיךָ כְּרִכּוֹת בְּחֶשְׁבוֹן עַל-יַשְׁעַר
בְּתַרְרָבִים אָפֶךָ כְּמַגְדֵּל הַלְּבָנוֹן צוֹפֶה פְּנֵי דַמָּשֶׁק:

Za pomocą tej aluzji Czernichowski tworzy błyskotliwy komizm oparty na różnicy rejestrów. Nie bez znaczenia pozostaje tu również jego wykorzystanie przerzutni. Fragment wersetu Pieśni nad Pieśniami zostaje umieszczony w drugiej części wersu, zaś pierwsza część następnego to zabawny komentarz do niego. Takie „przełamanie” opisu nosa Chawedira przerzutnią tworzy chwilowe „zawieszenie”, które wzmacnia efekt komicznego zaskoczenia.

Drugą aluzję znajdujemy w wersie 24 – poeta, opisując oczy Chawedira, nawiązuje do 49 rozdziału Księgi Rodzaju (Rdz 49,12), do proroctwa Jakuba dotyczącego jego syna, Judy:

Pociemnieją oczy jego od wina, A zęby jego zbieleją od mleka.

חִלְיֵי עֵינָיִם מֵיַיִן וְלִבְוֹן-שְׁנַיִם מִחֶלֶב:

W oryginalnym kontekście proroctwo to odnosi się do obfitości, która ma stać się udziałem Judy, tu jednak służy do opisu oczu alkoholika – znów mamy więc do czynienia z komizmem opartym na konflikcie rejestrów.

Ważne miejsce w elaboracji Chawedira zajmuje opis jego psów. Stanowi on w pewnym sensie katalog w katalogu – wyliczenie imion psów rozpoczyna się, podobnie jak cały katalog, fragmentem pierwszego wersetu Księgi Wyjścia:

A oto imiona jego psów: Sirka, Zuzulka, Kadoszka i Damka.

וְאֵלֶּה שְׁמוֹת כְּלָבָיו: סִרְקָה, זוּזוּלְקָה, קָדוֹשְׁקָה וְדַמָּקָה.

(*Brit Mila*, II, 28)

(ברית מלה ב, 28)

Osobne „hasło w haśle” poświęcone jest psu Sirka, który wraz ze swoim panem przyszedł na uroczystość obrzezania.

Po hasle poświęconym Chwedirowi i jego psom następuje – równie wyczerpująca – elaboracja dotycząca Szalonej Chiwry i jej obyczajów. Katalog kończy się informacją, iż Chawedir i Chiwra przyszli na ucztę zwabieni winem.

Z powyższej analizy wyłaniają się trzy charakterystyczne cechy omówionego katalogu. Jego struktura jest rosnąca – od haseł składających się jedynie z imienia i nazwiska gościa poeta przechodzi do coraz bardziej rozbudowanych, by zakończyć katalog dwoma hasłami o dłuższej i wyczerpującej elaboracji, z których jedno zawiera w sobie kolejny, miniaturowy katalog. Ze stylistycznego punktu widzenia obserwujemy w nim mnogość aluzji biblijnych, służących do pogłębienia sensu utworu (jak aluzje do Księgi Wyjścia – zjawisko to omówię w części poświęconej funkcji katalogów) bądź też do wytworzenia komizmu (jak nawiązania do Pieśni nad Pieśniami). Jego treść wskazuje natomiast na ważną cechę poetyckiego świata, jaki kreuje Czernichowski w swoich idyllach: w świecie tym stróż-pijak i jego psy zasługują na reprezentację w równym (jeśli nie większym) stopniu, co rabin, szames, czy kantor w lokalnej synagodze.

Inaczej niż w przypadku katalogu gości z *Brit Mila*, który pochodzi wprost od narratora, katalog z *Chatunata szel Elka* zostaje wygłoszony – a mówiąc ściślej, odczytany – przez jedną z postaci, a mianowicie ojca panny młodej, Mordechaja z Podowki. Poprzedzony jest on krótkim narracyjnym wprowadzeniem:

A po kolacji siedli razem we troje: Mordechaj, Elka i ciocia (ciocia Frida), bo jego żona, dzielna kobieta Chijena, nadal była zajęta swoimi sprawami, a jej głowa chodziła w kółko. Siedli w przedpokoju dookoła stołu, Mordechaj założył na nos okulary, w jego ręku nazwiska wszystkich zaproszonych. Na przemian odczytuje je i stawia znaczki obok. Mordechaj czyta i notuje, a one, szyjąc, słuchają:
(*Chatunata szel Elka*, I, 84-91)

וְאַחֲרֵי אֲרוּחַת-הָעֶרֶב
יָשְׁבוּ הַשְּׁלֵשָׁה בְּיַחַד: מְרַדְכֵי, אֱלֵקָה וְהַדּוּדָה
(פְּרִידָה הַדּוּדָה), כִּי אִשְׁתּוֹ, אִשְׁת-הַחַיִל חֵינָה,
עוֹדָה עֲסוּקָה בְּשִׁלְהָ וְרֵאשָׁה סוֹכֵב פְּגִלְגֵל.
יָשְׁבוּ בַּפְּרוֹזְדוֹר הַמְּפֹלֵשׁ מִסְבִּיב לְשִׁלְחֹן, וּמְרַדְכֵי
מְרַפֵּיב מִשְׁקָפָיו עַל חֶטְמוֹ וְשִׁמּוֹת כָּל הַקְּרוּאִים בְּיָדָיו.
קוֹרֵא בָהֶם לְסְרוּגִים וְנוֹתֵן סִמְנִים בְּצֶדָם.
מְרַדְכֵי קוֹרֵא וְרוֹשֵׁם, וְהֵנָּה תּוֹפְרוֹת מְאֻזְיָנוֹת:
(חתונתה של אלקה, I, 84-91)

Katalog, który za chwilę przeczytamy, jest zatem zapisem aktu odczytywania. Przyjrzyjmy się mu jednak z punktu widzenia struktury, posługując się kategoriami analizy katalogów Homera.

Instrukcję tego katalogu, podobnie jak w przypadku katalogu z *Brit Mila*, można określić słowami „ci, którzy przybędą na wesele”. Podział na hasła jest jednak zgoła inny – goście uporządkowani są według miejsc, z których pochodzą. Katalog liczy w sumie 13 haseł o następującej budowie (w nawiasie: elementy opcjonalne):

- nazwa wsi,
- (charakterystyka wsi i jej mieszkańców),

- (liczba zaproszonych gości),
- nazwiska zaproszonych gości,
- (charakterystyka zaproszonych gości),
- informacja o stopniu pokrewieństwa lub charakterze znajomości z Mordechajem,
- formuła: אָל הַחַתּוּנָה וְדַאי יבואוּ [na wesele z pewnością przybędą], bądź jej wariacje.

Oto przykład hasła katalogu, które zawiera wszystkie powyższe elementy:

Oto wielka Michajłowka, ciężka dobrym zbożem, wyróżnia się ona liczbą mieszkańców. Słuchajcie uważnie listy: Kornblit Mojsze i jego pięciu synów: „Dziesięciu synów Hamana” , Zeew Piatigorski, młynarz, gabaj z dziada-pradziada, złośnik, Gordin, maskil z licencji, jego syn Jani, i Slawintanter, Aron Serewrenik – kupiec i lichwiarz na niski procent – wszyscy ludzie tacy, jak my – na wesele z pewnością przybędą.

(*Chatunata szel Elka*, I, 105-111)

הַנָּה מִיכַאֵל לֹבְקָה גְדוֹלָה, כְּבֵדָה בַּחֲטָה הַטּוֹבָה,
 הִיא הַמְצִיגֵת בְּרַב-עַם, הַקְּשִׁבָנָה לְרִשִׁימָה וְדִקְנָה:
 קוֹרְנִבְלִיט מִלְּשָׁה וּבְנָיו חֲמִשָּׁה – "עֲשֶׂרֶת בְּנֵי הָמָן",
 זַאב פִּיטְיִגוֹרְסְקִי הַקְּמָחָן, הַגַּבַּאי לְדוֹרוֹת, הַכַּעֲסָן,
 גּוֹרְדִין הַמְשַׁכֵּיל בְּהֵתֵר, בְּנוֹ יַאֲנִי, וְסִלְוִינְטַנְטֵר,
 אֶהְרֵן סֶרְבֶרְנִיק – סוֹחֵר וּמְלִיָּה בְּרַבִּית קְצוּצָה –
 כָּלֵם מְאַנְשֵׁי שְׁלוּמָנוּ – אָל הַחַתּוּנָה וְדַאי יבואוּ.

(חַתּוּנַתָּה שֶׁל אֵלֶקָה, I, 105-111)

Wzorem tego katalogu zdaje się być słynny katalog okrętów z drugiej pieśni Iliady. Również w nim informacje o wojownikach, którzy przybyli pod Troję, podzielone są na hasła według miejsc ich pochodzenia i wzbogacone o elaborację, w której opisane są cechy tych miejsc, jak i przewodzących wojskami bohaterów, oraz przytoczone są mity z nimi związane. Jako że idylla *Chatunata szel Elka* powstała w czasie, kiedy Czernichowski tłumaczył na hebrajski *Iliadę* i *Odyseję*, niewykluczone, iż praca nad przekładem katalogu okrętów, bądź rozważania na jego temat, wpłynęły na styl i kształt katalogu gości w omawianej idylli. Przyjrzyjmy się zatem przekładowi na hebrajski pierwszych haseł największego homeryckiego katalogu, by wysledzić ewentualne analogie w jego strukturze bądź w użytym słownictwie:

Βοιωτῶν μὲν Πηνέλεως καὶ Λήϊτος ἦρχον
 Ἄρκεσίλαός τε Προθοίηωρ τε Κλονίος τε,
 οἳ θ' Ὑρίην ἐνέμοντο καὶ Αὐλίδα πετρήεσαν
 Σχοῖνόν τε Σκῶλόν τε πολύκνημόν τ' Ἐτεωνόν,
 Θέσπειαν Γραϊάν τε καὶ εὐρύχορον Μυκαλησσόν,
 οἳ τ' ἄμφ' Ἄρμ' ἐνέμοντο καὶ Εἰλέσιον καὶ Ἐρυθράς,
 οἳ τ' Ἐλεῶν' εἶχον ἠδ' Ὑλην καὶ Πετεῶνα,
 Ὠκαλέην Μεδεῶνά τ' ἐϋκτίμενον πτολίεθρον,
 Κώπας Εὐτρησίην τε πολυτρήρωνά τε Θίσβην,
 οἳ τε Κορώνειαν καὶ ποιήενθ' Ἀλίαρτον,

רֵאשֵׁי בִּיאוּטִים לְאִיטוֹס, אַרְקֶסִילָאוֹס וְקִלוֹנִיוֹס,
 פְּרוֹתוֹאֲנוֹר וְגַם פִּנְלָאוֹס, הָעֵמִים הַרְבִּים
 אֲשֶׁר-בְּהֶרְיָה וְאֲשֶׁר בְּאַבְלִיס זֶה אֶרֶץ הַטְּרָשִׁים,
 אֲשֶׁר-בְּסִכִּינּוֹס, וְסִקוֹלוֹס, וְאַטְאוֹן, זוֹ רֵבֶת-הַגְּבָעוֹת,
 אֲשֶׁר בְּגֶרְיָה, וְתִסְפִּיָּה וּבְמִיקְלָסוֹס הַרְחֲבָה,
 יוֹשְׁבֵי הַרְמָה וְאֵילֶסִיוֹן וְאַלָּה הַיּוֹשְׁבִים בְּאַרִיתָרִי,
 אֵלָּה הַנְּחַתִּים בְּאַלְאוֹן, וְשׁוֹכְנֵי פֶטְאוֹן וְהִילָה,
 יוֹשְׁבֵי עֵיר אֹקְלִיָּה וּמִדְּאוֹן מְצוּדַת הַהֲדָר,
 יוֹשְׁבֵי קוֹפִי, וְאַבְטָרְסִיס וְתִסְבָּה רֵבֶת-הַיּוֹנִים,

οἱ τε Πλάταιαν ἔχον ἢ δ' οἱ Γλισηῶντ' ἐνέμοντο,
οἱ θ' Ὑποθήβας εἶχον ἐυκτίμενον πτολίεθρον,
Ὅγγηστόν θ' ἱερὸν Ποσιδηῖον ἀγλαὸν ἄλσος,
οἱ τε πολυστάφυλον Ἄρνην ἔχον, οἱ τε Μίδειαν
Νῆσαν τε ζαθέην Ἀνθηδόνα τ' ἐσχατώσαν:
τῶν μὲν πεντήκοντα νέες κίων, ἐν δὲ ἑκάστη
κοῦροι Βοιωτῶν ἑκατὸν καὶ εἴκοσι βαῖνον.
(II. II, 494-510)

בְּנֵי קוֹרוֹנִיָּה וּבְנֵי הַלִּיאָרְטוֹס עָטוּיִת הַדְּשָׁא,
יוֹשְׁבֵי קָרְיַת פְּלִטְיָה וְאַשֶׁר הִתְיַשְׁבוּ בְּגִלְיִסָּס.
יוֹשְׁבֵי עִיר הַפּוֹתְמֵי, הַקָּרְיָה הַבְּנוּיָה לְתַפְאֲרָה,
יוֹשְׁבֵי אֲנֶכְסְטוֹס הַקְּדוּשָׁה, שֵׁם הַרְשֵׁת פּוֹסִידוֹן נְהַמְדָּה,
גְּרֵי מִיִּדְיָה וְאַרְנָה, הָאֶרֶץ הַבְּרוּכָה בְּגֶפֶן,
יוֹשְׁבֵי נִיסָה הַקְּדוּשָׁה וְאַנְתְּדוֹן בְּאַפְסֵי מְרַחֲקִים- ,
אֵלֶּה הַפְּלִיגוּ בָּיָם בְּחַמְשֵׁים אָנְיוֹת: וּמֵאַה
וְעֶשְׂרִים בַּחוּרִים בִּיאוּטִים בְּסַפִּינָה וּסְפִינָה יָרְדוּ.

Nad Beotami wódz Lejtos i Peneleos przewodził,
z Protoenorem Klonios, a oprócz nich Arkesilaos.
Byli tam Hyrii mieszkańcy oraz Aulidy skalistej,
Skolu, Schojnosu i z lasów słynnego w krąg Eteonu,
z Grai, Tespei, a także z ziem Mykalesu przestronnych,
którzy w Ejlezjon i w Harmie oraz w Erytrach mieszkali,
także ci, którzy Eleon mieli, Peteon i Hyle,
miasta wzniesione powabnie - Medeon i Okaleje,
Tisbe w gołębie bogatą, gród Kopaj i Eutreyzje,
którzy dzierżyli z łąk słynny Haliartos i Koroneje,
ci, co Platają władali, i ci, co żyli w Glisancie,
również ci, co Hypoteby mieli, gród pięknie wzniesiony,
oraz Onchestos czcigodny, słynny przez gaj Posejdona,
co posiadali bogatą w winnice Arne, z Midei,
z Nisy prześwietej i z miasta na krańcach ziem, Antedonu.
Ci wyruszyli na wojnę na pięćdziesięciu okrętach,
a stu dwudziestu płynęło z nich w każdym młodych Beotów.

W tłumaczeniu Czernichowskiego powtarzają się dwie konstrukcje, służące do wprowadzania do katalogu mieszkańców kolejnych miast danej krainy. Pierwsza z nich przypomina imienne zdanie względne, rozpoczynające się partykułą „אֲשֶׁר” [aszer], po której następuje przyimek „ב־” [be-], co daje znaczenie „którzy [są] w...”, druga zaś nie jest zdaniem, lecz wyrażeniem, rozpoczynającym się rzeczownikiem w *status constructus*: „יוֹשְׁבֵי” [joszwej, mieszkańcy] lub „גְּרֵי” [garej, mieszkańcy]. Konstrukcje te zastępują powtarzającą się w oryginale konstrukcję zaimkową „οἱ τε” [hoi te, i ci, którzy], która wprowadza zdanie względne rządzone przez czasownik oznaczający „zamieszkiwanie” („ἐνέμοντο” [enémonto], w dalszej części katalogu również „ἀμφενέμοντο” [amphenémonto]) lub „posiadanie” („εἶχον” [eikhon]). Tłumaczenie Czernichowskiego oddaje w pewnym stopniu

anaforyczność oryginału, jednak czyni tekst nieco bardziej monotonnym. Podczas gdy w oryginale czasownik, na którym opiera się zdanie, znajduje się w dalszej części wersu i może przyjąć dwie różne postaci, w przekładzie hebrajskim zostaje on wymieniony na rzeczownik i postawiony na pierwszej pozycji w wersie. Taka strategia tłumaczenia pozwala poecie zachować metrum, lecz w dużym stopniu ogranicza zróżnicowanie treści i czyni katalog cokolwiek jednostajnym.

W katalogu gości z *Wesela Elki* różnorodność została zachowana, paradoksalnie, dzięki radykalnemu ograniczeniu ilości form osobowych czasownika (w wielu spośród haseł jedyną taką formą jest „יבואו” [*iawo ’u*, przybędą] na końcu zamykającej je formuły), oraz dzięki nadaniu mu przez poetę zwięzłej, „inwentarzowej” formy. Hasło otwiera w większości przypadków nazwa wsi, czasem poprzedzona słowem „כפר” [*kfar*, wieś], lub partykułą „הנה” [*hine*, oto] (z paroma wyjątkami, np. w haśle siódmym, dotyczącym wsi Rogacik, w którym poeta posługuje się, tak jak w tłumaczeniu katalogu okrętów, konstrukcją ze słowem „יושבי” [*joszwej*, mieszkańcy]); po elaboracji przechodzi prosto do liczby i nazwisk gości z danego miejsca. Możemy wyobrazić sobie kartkę, na której wypisane są nazwy wsi i nazwiska tych jej mieszkańców, którzy zostali zaproszeni na wesele; wszystko to, co można byłoby nazwać „elaboracją”, jest „dopowiedziane” przez Mordechaja.

Warto również zwrócić uwagę na sposób charakteryzacji wsi. Podobnie jak krainy w homeryckim katalogu okrętów, przywołane zostaje ich położenie geograficzne („קמינקא (...) אשור על, חופי הקונקה, השופכה לדנפר” [*Kaminka (...), aszer al hofej ha-Konka, ha-szofcha ka-Dneper, Kaminka (...)* która leży nad brzegiem Konki, wpadającej do Dniepru]), mit założycielski („קמינקא (...) מיוצאי, דוברודז’ה, יסודיה” [*Kaminka (...), mi-ioc’ej Dobrudza jasduha, Kaminka (...)* założona przez tych, którzy wyszli z Dobrudży], czy najważniejsze uprawy („מיכאילובקה גדולה, כבדה בחטה הטובה, חצרות” [*Michajlowka gdola, kweda ba-chita ha-towa, wielka Michajłowka, ciężka dobrym zbożem*]; „אלישקי הרחוקה, המגדלה ירבוזים נפלאים” [*Chacrot Aleszki ha-rchoka, ha-megadla jarbuzim nifla’im*, Podwórza dalekiej Aleszki, która hoduje wspaniałe arbuzy]). Jednakże jedną z głównych cech tego katalogu jest jego humorystyczny charakter, który ujawnia się w niektórych elaboracjach („טוקמק, המצינת בטיט ובגזלנים” [*Tokmak, ha-mcujenet be-tit u-w-gazlanim, Tokmak, który słynie ze smoły i złodziejasków*]).

Tym, co wyróżnia katalog gości spośród innych katalogów Czernichowskiego, jest fakt, iż, podobnie jak katalog okrętów z *Iliady*, posiada powtarzającą się na końcu każdego hasła formułę. Jest to formuła „אל החתנה ודאי יבואו” [*el ha-chatuna wadaj jawo ’u*, na wesele z pewnością przybędą], oraz jej modyfikacje. Wypełnia ona zawsze drugi hemistych wersu, przy czym w pierwszym zawarta jest zawsze informacja o bliskim stopniu znajomości lub pokrewieństwa danej grupy gości z rodziną Mordechaja (np. „קרובים-רחוקים וידידים” [*krowim-rechokim wi-didim*, bliscy-dalecy i znajomi]).

Różnica między dwoma omówionymi powyżej katalogami wydaje się ewidentna –

uwidocznia się ona chociażby w fakcie, iż w katalogu z *Brit Mila* na pierwszy plan zostaje wybita aluzja biblijna, natomiast w katalogu z *Chatunata szel Elka* rzucają się w oczy analogie z katalogiem okrętów z Iliady. Te dwa teksty różnią się również strukturą – ta, w przypadku pierwszego z nich, jest strukturą rosnącą (kolejne hasła są coraz dłuższe), natomiast struktura drugiego z nich jest znacznie bardziej równomierna; podział na hasła wydaje się też o wiele wyraźniejszy. Jednakże, jako że *Chatunata szel Elka* to utwór najbardziej przesiąknięty wpływami homeryckimi z całego korpusu idylli, sugerowałabym ostrożność w wyciąganiu wniosków, jakoby styl Czernichowskiego w ciągu 20 lat przesunął się bardziej w stronę inspiracji antycznych – zamiast linearnego rozwoju dopatrywałabym się tu raczej punktowej realizacji określonej koncepcji w najdłuższej idylli poety.

3.3.3. Katalogi zwierząt i roślin

Omówione powyżej listy gości to najdłuższe katalogi, jakie możemy znaleźć w korpusie idylli poety. Oprócz nich znajdują się tam jednak również inne, znacznie krótsze katalogi, których znaczna część ma tematykę przyrodniczą – wymienione zostają w nich gatunki roślin i zwierząt.

Najwięcej takich „przyrodniczych” katalogów znajdujemy w idylli *Chatunata szel Elka*, która jest ostatnim i największym objętościowo utworem w korpusie idylli, i która zawiera w sobie, w porównaniu do innych tego typu utworów, najbardziej wyczerpujący opis świata przedstawionego. Opis ten w pewnym stopniu opiera się właśnie na uporządkowanych za pomocą katalogów informacji.

Pierwszy tego typu katalog pojawia się w pieśni drugiej utworu. Pretekstem do jego wprowadzenia jest spacer Elki i jej przyjaciółki, Heni, po ogrodzie Mordechaja.

Jedna z alejek, środkowa, była przeznaczona dla spacerujących gości, bo pozostałe alejki służyły jako ogród warzywny. Między drzewami rosła pietruszka, wonny czosnek i cebula, fasola, wspinająca się po prętach, kalafior owinięty w sto talitów, i szelmowski groszek, słodka marchewka i rzodkiew, i przynoszący łzy chrzan; patrzący w słońce słonecznik, i szeroko rozciągająca się dynia – wiele drobnych bruzd, wysianych w pasy. A drzewa w ogrodzie – to w większości rozłożyste grusze i jabłonie, czerwieniąca się czereśnia i agrest o wielu kolcach, jedna śliwa i dwie morwy o bielejących owocach. Na końcu była środkowa alejka wpół zaokrąglona drzewami rozłożystymi jak krzewy – akacjami o żółtych kwiatach.

הַיְתָה הַשְּׂדֵרָה הָאֶחָת, וְהִיא הַתְּכוּנָה, מִמֶּנָּה
 לְקַבּוֹל הָאוֹרְחִים הַמְטִילִים, כִּי יֵתֵר הַשְּׂדֵרֹת מִשְׁמֹשׁוֹת
 גִּבְת־יִרְקוֹת וְהָעֵלוּ בֵּין עֵץ וּבֵין עֵץ פְּטָרוֹשׁ־שִׁילִין,
 שׁוּמֵר רִיחָנִי וּבְצֵל, פְּסִילָה מִתְּפֹשֶׁה בְּמוֹטוֹת,
 כְּרוֹבִית מִתְּעַטְפָּה בְּמֵאָה טְלִיתוֹת וְקִטְנִית שׁוֹבְכָה,
 גָּזֵר מְתוּק וּצְנוּן, וְחִזְרַת מְכַרְיָה עַל דְּמָעוֹת,
 זֶהוּרִית מְסִתְּפָלָה בְּחֵמָה וְדֹלְעַת נִמְתַּחַת בְּהַרְחָבָה—
 תְּלָמִים תְּלָמִים קִטְנִים וְזִרְעִים מְטִלִיּוֹת מְטִלִיּוֹת.
 וְעֲצֵי הַגֶּנֶה בְּרַב־אֲגִסִּים עֲנָפִים וְתַפּוּחִים,
 דְּבִדְבַנְיָה מְאֲדִימָה וְעַפְבִּית מְרַבָּה עֲקָצִים,
 אֶחָד שְׁזִיף וְשְׁתֵּים מְשִׁיּוֹת מְלִבְיָנוֹת-הָעֵנָבָה.
 שְׂדֵרָה תִּיכּוּנָה בְּקֶצֶף לָהּ חֲצִי גֵרֹן עֲגָלָה
 עֲצִים עֲנָפִים כְּשֵׁיחַ – אֶאֱקִיּוֹת צְהָבוֹת-הַפְּרָחִים.

Katalog ten rozpada się na dwie części: pierwsza z nich, licząca jedenaście haseł, dotyczy warzyw, zaś druga, krótsza, licząca siedem haseł, mówi o drzewach. Hasła są zazwyczaj krótkie, ich elaborację stanowi zazwyczaj jeden przymiotnik (np. „שומר ריהני” [szumar rechani, wonny koper], „אגסים אנפים” [agasim anafim, rozłożyste grusze]) lub wyrażenie przymiotnikowe (np. „חזרת מכריזה” [chazeret, machriza al dma'ot, chrzan przynoszący łzy], „אקקיות צהבות-הפרחים” [akakiot cehubot-haprachim, akacje o żółtych kwiatach]), niektóre zaś są elaboracji zupełnie pozbawione. Kilka spośród haseł posiada elaborację o charakterze metaforycznym (np. „כרובית מתעטפה במאה” [kruwit nutatfa be-me'a talitot, kalafior owinięty w sto talitów]).

Podobny katalog spotykamy w poemacie *Sawta Chadisza Szelanu*⁶⁸ [Nasza „nowa babcia”; określenie to, jak zaznacza sam poeta w przypisie, dotyczy drugiej żony dziadka⁶⁹]. Poemat ten, który napisał Czernichowski w roku 1941, nie jest zaliczany do korpusu idylli, ma z nimi jednak wiele wspólnego, zarówno w swej formie, jak i treści: napisany jest heksametrem, a jego tematem są wspomnienia związane ze zwyczajami przybranej babci. Jednym z tych zwyczajów było picie herbaty w czterech „kolejkach”, z których każda miała określony charakter i znaczenie. Trzeciej kolejce towarzyszyło kosztowanie różnego rodzaju dżemów. Owoce, z których te dżemy powstały, zostały również wyliczone w katalogu:

Ładna kolejka herbaty – z wszystkimi na świecie rodzajami dżemu, które sam Stwórca dał kobiecie, by zajmowała się nimi w letnie dni. I dla tej duszy, którą ukochał: dla pszczół, które recytują mu wiersze, i dla utalentowanych kobiet, zajmujących się potrzebami domu – dla nich, tylko dla nich stworzył w polu, w ogrodzie i w winnicy włochaty agrest w zielonkawo-różowiejącej szacie, czerwieniejącą jak krew wiśni i czereśnię, ozdobę ukraińskich ogrodów i różę, wielolistną i wonną, dereń z gospodarstw Tatarów, i rajske jabłko o miękkim miąższu, czarne jeżyny, morelę otuloną aksamitem, włoskie cytryny i złocisty cytron z korfu, i pigwę, córkę pustyni, i wszystkie miłe ziarenka: malinę – chleb bogów z północnej Europy (niczym ambrozja w Grecji) i delikatną truskawkę, magiczną poziomkę, przed którą odmawiamy birkat *nehenin*.⁷⁰

נְשִׁיתָהּ יָפָה שָׁל טָה – עַם כָּל מִינֵי רֶבֶה בְּעוֹלָם,
אֲשֶׁר הִטִּיל עַל אִשָּׁה רְבוּנוּ שָׁל עוֹלָם בְּעֶצְמוֹ
לְעֶסוֹק בָּהּ כָּל יְמֵי קִיץ בְּאַרְץ. וְלִמְעַן
אוֹתָהּ הִנָּפֵשׁ שְׂאֵהָב: הַדְּבָרוֹת הָאוֹמְרוֹת לוֹ שִׁירָה
וְנָשִׁים כְּשֵׁרוֹת הַעוֹסְקוֹת בְּצָרְכֵי הַבַּיִת – לְמַעַן,
רַק לְמַעַן בְּרָא בְשָׂדֶה, בְּגֶן וּבְכַרְם
אֶת הַחֲזָרָה הַשְּׁעִיר בְּלְבוּשׁ יֶרְקָרֵק וּמְרִיד,
כְּרִז מְאֻדִּים כְּדָם וְהַגְּדָגְדָנִית – יִפְפֹּת
גְּנֵי הָאוֹקְרָאִינִים וְנֶרֶד רַב-עֲלִים, רִיחָנִי,
מוֹרָן מְמַשֵּׁק טְטָרִים, וְתַפּוּחַ גֶּן-עֵדֶן רֶד-בְּשָׂר,
תוֹתֵי-הַשִּׁיחַ הַשְּׁחוּרִים וְהַמְשֻׁמֵּשׁ הַעוֹטָה קְטִיפָה,
לְרֵבּוֹת לִימוֹנֵי-אֵיטָלְיָה וְהָאֶתְרוֹג הַזֵּהָבָה מְקוֹרְפוֹ
וְהַחֲבוּשׁ בֶּן-הַנֶּגֶב; וְכָל הַגְּרָגְרִים הַנָּאִים:

⁶⁸ Szaul Czernichowski, *Sawta Chadisza Szelanu*, [w:] *Kol szirej Szaul Czernichowski* [Wszystkie wiersze Szaula Czernichowskiego], Schocken, Jerozolima 1937, s. 695-699.

⁶⁹ *Ibid.*, s. 695.

⁷⁰ Błogosławieństwo, które w tradycji żydowskiej odmawia się przed różnymi przyjemnościami, najczęściej

פֶּטֶל – לְחֵם הָאֵלִים שֶׁל צָפוֹן אֲבְרוּפָה (דוגמת
האמברוסיה בָּנוֹן) וְתוֹת-הַשָּׂדֶה הָעֵדִין
תוֹת-הַגָּנָה הַקּוֹסִם שֶׁעָלְיוֹ בְּרַכַּת הַנְּהַנִּין⁷¹.

Katalog ten, który powstał 20 lat później, niż katalog z *Chatunata szel Elka*, przypomina go tematyką. Nieco jednak różni się strukturą. Poeta wymienia w nim mniej owoców, lecz każdy z nich wyposażony jest w elaborację. Warto również zwrócić uwagę na hasło poświęcone wiśniom i czereśniom: w obu katalogach poeta określa je jako „czerwieniące się” („דְּבִדְבְּנִיָּה מְאֲדִימָה”, [czerwieniąca się czereśnia], „כָּרַז מְאֲדִים” [karaz ma’adim, czerwieniąca się wiśnia]), mimo że w pierwszym wypadku odnosi się do całego drzewa, zaś w drugim – do owocu. Hasło to jest również doskonałą ilustracją związaną z problemami leksykalnymi, z jakimi mierzy się badacz poezji Czernichowskiego: na określenie tego samego owocu poeta używa w *Chatunata szel Elka* słowa „דְּבִדְבְּנִין”, który we współczesnym hebrajskim oznacza „wiśnię” lub „czereśnię”, zaś w *Sawta chadisza szelanu* występują dwa słowa: „כָּרַז” oraz „גְּדִגְדִינִית”, które poeta opatrzył przypisami: pierwszy z nich oznacza „wiśnię”, drugi zaś – „czereśnię”.

Kolejny występujący w *Chatunata szel Elka* katalog o charakterze przyrodniczym to katalog ryb, jakie trafiły na stół na weselu córki Mordechaja:

(...) aż wnieśli do namiotu misy z rybami, które roztaczały z dala woń przyjemną i sprawiały, że gościom ciekła ślinka: piękny skarp, chwata i duma wód Dniepru, pieczony na ogniu i faszzerowany, i wielkie szczupaki, pragnienie serca Izaelity, faszzerowane ostrym pasztetem. Nie brakło również tych mniejszych ryb: słodki sandacz i leszcz, i okoń przybrany w srebro, beżuski lin i karaś o szerokim ciele.

(*Chatunata szel Elka*, V, 318-325)

עַד שֶׁהִכְנִיסוּ לְאֹהֶל אֶת-קַעְרוֹת הַדְּגִים הַנּוֹתְנִים
רֵיחַ-נִיחֻחַם לְמַרְחוֹק וּמְעָלִים רַקוּ שֶׁל אָדָם:
אֶת הַשְּׂבוּטָה הַנָּאָה, תַּפְאֶרֶת מִי-דִנְפָר וְגִאֲוָתָם,
צְלוּיָה עַל אֵשׁ וּמְמִלָּאָה וְזַאבֵי-הַמַּיִם הַגְּדוֹלִים,
תַּאֲוֹת לֵב יִשְׂרָאֵלִי, מְמִלָּאִים מְלִיתָה תְּרִיפָה.
אָפֶס לֹא נִפְקַד מְקוֹמָם שֶׁל אוֹתָם הַדְּגִים הַקְּטַנִּים,
פְּרָקָה מְתוֹקָה וְאַבְרוּמָה וְאוּקוּנוֹס עוֹטָה-הַכֶּסֶף,
תְּכַלּוֹן חֶסֶר-הַקְּשָׁקֶשֶׁת וְקוֹרְשִׁיָה רַחֲבַת-הַגְּוִיָּה.
(חתונתה של אלקה, V, 318-325)

Elaboracje w powyższym katalogu są również dość krótkie, zawierają najczęściej tylko jedną z poniższych informacji:

- sposób przyrządzenia,
- wygląd,

związanymi z jedzeniem i pićciem.

⁷¹ Szaul Czernichowski, „*Sawta Chadisza*” *Szelanu* [Nasza „przybrana babcia”], http://benyehuda.org/tchernichowsky/savta_xadisha.html.

- miejsce pochodzenia.

Wśród katalogów dotyczących świata zwierząt w *Chatunata szel Elka* warto wymienić jeszcze krótką listę owadów, które gromadzą się wieczorem wokół świecy:

Noc, wonna i cicha, zagląda przez okna, i gromadzą się stadka małych wyznawców Stwórcy: komar i ćma, motyl i wędrowna szarańcza, i idą w pląsy, i tańczą naprzeciw świecy i lampy.

(*Chatunata szel Elka*, I, 133-136)

וְלִילָהּ רִיחָנִי וְדוֹמָם מִצִּיץ מִתּוֹךְ הַחֲלוֹנוֹת
 וְסִיעוֹת תְּסִידֵי הַקְּטָנִים שֶׁל רְבוֹן-הָעוֹלָם מִתְכַּנְּסִים:
 יִתּוֹשׁ וַפְּרַפֵּר בֶּן-לִילָהּ, צִפְרֵת-הַכְּרָמִים וְחֶסֶל,
 וְיוֹצְאִים בְּמַחֲלוֹת וְרוֹקְדִים כְּגֹד הַיָּר וְהַמְּנוּרָה.
 (חתונתה של אלקה, I, 133-136)

oraz katalog gatunków gołębi, którymi opiekował się mały Welwele w *Ke-chom hayom*:

Mojżesz-Aronie, czy ty myślisz, że on mnie nie nauczył nazywać ich wszystkich po imieniu? Ten mały znał je wszystkie: Te to „gołębie egipskie”, a te nazywał „mnichami”, są też „pięknisie”, wypinające pierś jak urzędnicy; „gołąb-papuga” stroszy swój piękny ogon, „grzywiaste” pysznią się obrączką otaczającą ich kark, stadko „gołębi z loczkami” spotyka się z „turkawką olbrzymią”, tu na rogu wyznają sobie miłość para „rzymskich” i pary „Murzynów” o czarnych głowach. Tymczasem przylatują „gołębie perłowe”, pisklęta z rodzin „księdzy”, włoskie, szwajcarskie i syryjskie.

(*Ke-chom ha-jom*, 169-178)

מִשָּׁה-אַהֲרֹן, וְכִי מָה, כְּסִבוֹר אַתָּה לֹא לְמַדְנִי
 לְקֹרֵא לְכֹל בְּשֵׁם?! – וַיַּדַּע הַקָּטָן אֶת כָּלֹן:
 אֵלּוּ הֵן "יוֹנֵי מִצְרַיִם", וְלֹאֵלּוּ יֵאָמֵר "נְזִירִים",
 וְיִשְׁנֹן "בַּעֲלוֹת-מְרֹאֶה" מְבַלִּיטוֹת הַחֲזוּהַ כְּפָקִידִים;
 נִכְחֵן "יוֹנֵת-תְּכָיִים" מִשְׁפָּרֵת אֶת זִנְבָהּ הַנָּאֶה,
 "בַּעֲלוֹת-הַרְעָמָה" מִתְהַדְרוֹת בְּמַחְלָפָה מְקַפֵּת לְעַרְפוֹ,
 כְּנֹפֶיָהּ שֶׁל "יוֹנֵי-תְּלִתְלִים" עִם "תּוֹרִים-עֲנָקִים" נִפְגָּשִׁים,
 כְּפִנֵּה זֶה הוֹגֵים אֶהָבִים זֶה "רוֹמִים" וְזוֹגוֹת "כּוֹשִׁיִים"
 שְׁחוֹרֵי-הָרֹאשׁ; בֵּיתֵימִם בְּאוֹת בִּיעָף "יוֹנֵי-פְּנִינִים",
 גּוֹזֵל לְמִשְׁפָּחוֹת הַ"כְּמָרִים", אֵיטְלָקִים, שְׁוִיצִים וְסוּרִים.
 (כחם היום, 169-178)

Katalog ten, wygłoszony przez ojca Welwele, Simchę, ma ciekawy aspekt dydaktyczny: Simcha powtarza listę nazw, których nauczył się od swojego syna.

Ostatnim, krótkim katalogiem, jaki chciałabym omówić, jest lista ptaków, którą znajdujemy w obrębie jednego z porównań homeryckich w idylli *Chatunata szel Elka*. Poeta przyrównuje tam przyjaciółki panny młodej, gromadzące się w jej pokoju w dniu wesela, do małych, leśnych ptaszek:

Jak małe ptaszęta, które pozostały u nas na zimę, które gromadzą się jesienią (gdy głód panuje w zagajniku) pod osłonką, gdzie myśliwy rozrzucił ziarenka, by je złapać: jedne przylatują, ciekawskie, inne rozpościerają swe skrzydła, lecą i wracają, i znów wracają, podkradają się, by zdobyć ziarenko, jeden po drugim przylatują: **zięba** i **czyżyk** i **sikorka**, lub **szczygieł** i **rudzik**, stroszą piórka: zielony,

כְּאוֹתָן צִפְרִים קְטָנוֹת, שֶׁנִּשְׁאַרוּ לָנוּ בַחֲרֹף,
 שֶׁתִּתְכַּנְּסֶנָּה בְּסֶתוֹ (עַתָּה גֹדֵל הָרָעַב בַּחֲרֹשָׁה)
 אֵצֶל הַגֶּרֶן, שֶׁם עָרַף הַצִּיד זֵרְעוֹנִים לְצוּדָן:
 אֵלֶּה תְּבִאֲנָה וְסוֹקְרוֹת וְאַלֶּה תִּפְרָשְׁנָה כְּנִפְיָהֶן,
 נִסוֹת וְחוֹזְרוֹת וְשָׁבוֹת, מִתְגַּנְּבוֹת לְזָכוֹת בְּהָרַע,
 אַחַת אַחַת תְּבִאֲנָה: הַשְּׁרֹשׁוֹר, הַחֲרוּפִי וְהַיָּרְגֵז
 אוֹ אֲדָמוּנִיָּה וְחִלְחִי, מִתְנַסְּסִים בְּשֶׁלֶל נוֹצוֹתֵיהֶם

niebieski i czerwony, czarny i cytrynowopomarańczowy, -
 tak podlatywały panny-dziewice do pokoju Elki,
 ubrane w piękne stroje, kolorowe ubrania,
 biżuterię i pachnące perfumami z daleka,
 jedne wchodzą biegiem, inne wychodzą
 w pośpiechu, rozmawiając, poprawiając stroje towarzyszek.
 (*Chatunata szel Elka*, V, 15-27)

יֵרֵק וְכַחַל וְאֵדָם, שָׁחַר וְכַתָּם שֶׁל לִימּוֹן – ,
 כָּכָה הִתְכַנְּסוּ הַנְּעוּרוֹת-הַבְּתוּלוֹת אֶל הַדְּרָה שֶׁל אֵלְקָה
 עוֹטוֹת מְחֻלְצוֹת הַדּוֹרוֹת, בְּגָדֵי-צְבָעוֹנִין, תְּכָשִׁיטִים,
 וְרִיחוֹת סְמֵי-הַבָּשֶׂם נוֹדְפִים מֵהֵן לְמַרְחֹק,
 אֵלֶּה נִכְנְסוֹת בְּרִיצָה, וְאֵלֶּה תִצְאָנָה בְּחֻזֵן,
 מְשׁוֹחָחוֹת, מְשַׁפְּרוֹת אֶת-עֲצָמָן, מִיִּטְיבוֹת מְחֻלְצוֹת
 רַעוּתָן.
 (15-27 , V , אלקה של אלקה)

Porównanie to, zawierające w sobie krótką listę leśnych ptaków spotykanych na terenie Krymu, zdaje się nawiązywać do jednego z rozbudowanych porównań zawartych w II pieśni *Iliady* Homera. Tłumy wojowników zostały tam porównane do rojów ptactwa:

τῶν δ' ὥς τ' ὄρνιθων πετεηνῶν ἔθνεα πολλὰ
χηνῶν ἢ γεράνων ἢ κύκνων δουλιχοδείρων
 Ἀσίω ἐν λειμῶνι Καῦστρίου ἀμφὶ ῥέεθρα
 ἔνθα καὶ ἔνθα ποτῶνται ἀγαλλόμενα πτερύγεσσι
 κλαγγηδὸν προκαθιζόντων, σμαραγεῖ δέ τε λειμῶν,
 ὥς τῶν ἔθνεα πολλὰ νεῶν ἄπο καὶ κλισιάων
 ἐς πεδίον προχέοντο Σκαμάνδριον:
 (*Il. II, 469-473*)

I tak jak stada polotne i liczne ptaków skrzydlatych -
Gęsi, żurawi czy białych o smukłych szyjach łabędzi,
 Które na łąkach azyjskich dokoła nurtów Kaistru
 To tu, to tam lecą rade, chełpiące się swymi
 skrzydłami,
 I osiedlają się z krzykiem, aż łąka cała rozbrzmiewa –
 Tak od okrętów szły liczne i od namiotów szeregi,
 By na równinę Skamandra runąć.

Jak możemy zauważyć powyżej, porównanie, na którym wzorował się Czernichowski, również zawiera w sobie jednowersową listę gatunków ptaków. Oczywiście, ptaki, do których Czernichowski przyrównuje przyjaciółki panny młodej, są znacznie mniejsze i słabsze, jednak warto zwrócić uwagę, iż poeta zapożycza od Homera całą strukturę porównania, wraz z zawartą w nim listą.

Z przytoczonych powyżej przykładów wyłania się kilka wspólnych cech „przyrodniczych” katalogów Czernichowskiego. Przede wszystkim są to katalogi dość krótkie, bardzo często wpisujące się wręcz w estetykę listy. Nie zawierają one, jak katalogi gości, wyczerpujących elaboracji; hasła najczęściej wzbogacone są tylko o jedną informację. Informacja ta jest często czysto empiryczna – dotyczy wyglądu lub smaku owocu lub sposobu podania potrawy – czasem jednak stanowi zgrabną poetycką metaforę.

Szczególnie ważną cechą tej grupy katalogów jest jednak jej aspekt leksykalny. Należy pamiętać, że w czasach Czernichowskiego wiele słów określających rośliny i zwierzęta nie istniało w języku hebrajskim – poeta bardzo często sam je tworzył, bądź adaptował na nowo słowa znalezione w Biblii i w Talmudzie. Omówione katalogi mogą zatem również stanowić „listy słówek”, dzięki

którym Czernichowski pokazuje, iż bogaty świat ukraińskiej przyrody jest już całkowicie opisywalny w języku hebrajskim.

3.4. Podsumowanie. Funkcje katalogu w idylli Czernichowskiego

Po omówieniu powyższych przykładów katalogów, jakie znajdujemy w korpusie idylli Czernichowskiego, warto zastanowić się na tym, jakie funkcje pełnią one w tekstach, których częścią stanowią. Moim zdaniem, funkcje te porównywalne są do tych, jakie pełnią katalogi w epice homerowej.

Funkcja informacyjna (encyklopedyczna). Funkcja ta obecna jest szczególnie w katalogach „przyrodniczych”. Dzięki nim Czernichowski pokazuje swoim czytelnikom dokładniejszy obraz świata, który na jego oczach odchodzi w niepamięć; wzmacniają one także autentyzm jego utworów i mocniej osadzają je w realiach, co jest szczególnie ważne w przypadku idylli „opisowych”, jak *Chatunata szel Elka* czy *Brit mila*. Dzisiejszy czytelnik dowiaduje się z nich, jakie rośliny rosły w ogrodach w kraju jego dzieciństwa, jakie gatunki ptaków w nich żyły, oraz co jedzono. Katalogi gości dostarczają informacji o geografii Tawrii w czasach Czernichowskiego, oraz o jej przekroju społecznym. Forma katalogu umożliwia poecie jak najbardziej wyczerpujące ukazanie rzeczywistości przedstawionej przy jednoczesnym uniknięciu komplikowania fabuły. Należy tu również wspomnieć o dodatkowej funkcji leksykalnej – szczególnie katalogi przyrodnicze prezentują pełen wachlarz nowego słownictwa botanicznego i zoologicznego w języku hebrajskim.

Funkcja narracyjna. Podobnie jak niektóre spośród katalogów Homera, również katalogi Czernichowskiego służą niekiedy charakterystyce postaci bądź kształtowaniu narracji i manipulowaniu możliwościami jej odbioru. Możemy w nich odnaleźć zarówno charakterystykę wyraźną, jak i ukrytą. Charakterystyka wyraźna obecna jest szczególnie w katalogach gości – zostają oni scharakteryzowani bezpośrednio przez narratora (*Brit Mila*), bądź też przez jedną z postaci (*Chatunata szel Elka*). W przypadku *Chatunata szel Elka* przeważa jednak, moim zdaniem, funkcja informacyjna, gdyż postaci, które zostają scharakteryzowane w katalogu Mordechaja, nie uczestniczą w dalszej akcji poematu. Nieco inaczej jest w wypadku idylli *Brit Mila* – katalog może stanowić tło dla rozmów przy stole, opisanych w trzeciej części idylli. Charakterystyka ukryta pojawia się z założenia jedynie w katalogach wypowiedzianych przez jedną z postaci. Obecna jest ona więc również w katalogu gości w *Chatunata szel Elka*, i to w dwojaki sposób: odczytując listę gości i dopowiadając krótką charakterystykę każdego z nich, Mordechaj z jednej strony przedstawia czytelnikowi zarys swoich kręgów społecznych, z drugiej zaś – daje wyraz swojemu ciętemu językowi. Z kolei katalog gołębi z *Ke-chom hayom* charakteryzuje postać Welwele – sposób, w jaki chłopiec nazywa gatunki ptaków jest jednym z dowodów na jego miłość i czułość do zwierząt;

z drugiej strony zaś nie brakuje w nim również charakterystyki wypowiadającego go Simchy – mówi nam wiele o stosunku starca do zmarłego syna, szczególnie w świetle słów, które padają bezpośrednio po wygłoszeniu katalogu:

Podobny jest starzec do dziecka: ja, siwiejący, uczyłem się od
mojego syna, i niemalże stałem się „rozumnym”.

דוֹמָה זָקֵן לְיֶלֶד: אֲנִי שֵׁעָרוֹתַי מִכְּסִיפּוֹת
בְּאֵתִי לְלִמּוּד מִבְּנִי, וְכַמְעַט שְׁהֵיִיתִי לְ"מִבִּין".

(*Ke-chom ha-jom*, 179-180)

(כחם היום, 179-180)

Zarówno katalogi gości, jak i katalog gołębi, wzmagają zaangażowanie czytelnika w akcję poematu – listy gości przedstawiają mu *dramatis personae*, z którymi zetknie się w dalszym toku akcji, natomiast katalog gołębi budzi w nim sympatię do Welwele i jego ojca.

Katalog jako hipertekst. Katalogi Czernichowskiego również doskonale wpisują się w teorię Tsagalisa o dynamicznym hipertekście. Dla czytelników Czernichowskiego ich kolejne hasła mogą służyć jako klucz do wspomnień i wywoływać ciągi skojarzeń. Podobną rolę pełnią aluzje biblijne, które niekiedy stanowią klucz do interpretacji tekstu. Tak dzieje się w przypadku idylli *Brit Mila*, gdzie otwierająca katalog fraza z Księgi Wyjścia sugeruje interpretację utworu jako komentarza do życia społeczności żydowskiej w diasporze – Bilivirka, zwana „Małym Egiptem”, może symbolizować miejsce, w którym życie Żydów bywa, co prawda, radosne i barwne, ale które mimo to będą musieli opuścić.

4. Ekfrazja

4.1. Uwagi wstępne

W niniejszym rozdziale omówione zostaną zawarte w idyllach Czernichowskiego przykłady ekfrazy, rozumianej tu jako wyczerpujący opis przedmiotu ze świata materialnego,⁷² oraz sposób, w jaki ilustrują one wpływ epiki homeryckiej na opis rzeczywistości w tych utworach.

W dzisiejszym literaturoznawstwie pod pojęciem ekfrazy rozumie się najczęściej poetycki opis dzieła sztuki.⁷³ Takie rozumienie tego terminu zostało po raz pierwszy określone w pismach retora i sofisty Mikołaja z Miry (V w. n.e.), który wyszczególnił rzeźby i dzieła sztuki wizualnej jako podstawowy temat ekfrazy⁷⁴; jego pierwotne znaczenie jest jednak znacznie szersze. Wywodzi się on ze starożytnej retoryki, gdzie oznaczał

(...) opis, którego cechą jest plastyczność (ἐνάργεια, *enárgeia*), czyli opis, który stara się postawić opisywany przedmiot jasno przed oczyma czytelnika.⁷⁵

Nie musiał przy tym być to opis dzieła sztuki – ekfrazą nazywane były opisy osób, rzeczy, sytuacji, miast, uroczystości, itd. Starożytne podręczniki sztuki retorycznej (tzw. *progymnasmata*) nawiązują do ekfrazy jako do ćwiczenia retorycznego, bądź też metody kompozycyjnej. Inkorporacja takiego szczegółowego opisu do mowy sądowej, poprzez zaangażowanie wyobraźni słuchacza, miała wzmocnić siłę perswazji retora – słuchacze i sędziowie, wysłuchawszy wcześniej dokładnego opisu miejsca zbrodni, byli znacznie bardziej skłonni uznać winę oskarżonego i wyznaczyć mu wysoką karę – oraz dodać mowie walorów estetycznych.⁷⁶

Jednym z ważniejszych wątków w badaniach nad ekfrazą – rozumianą zarówno jako opis dzieła sztuki, jak i w szerszym znaczeniu, jako każdy szczegółowy opis oddziałujący na wyobraźnię odbiorcy – jest wątek interpretacji ekfrazy jako metafory poezji, rodzaju *mise en abîme* – czyli „miniatury lub repliki tekstu osadzonej w tym tekście, która odbija bądź odzwierciedla tekstualną całość.”⁷⁷ Oznacza to, iż relacja pomiędzy ekfrazą a przedmiotem, które ona opisuje, może być odczytywana jako analogiczna do relacji pomiędzy czytelnikiem a tekstem.⁷⁸ Poeta, przyglądając

⁷² Takie rozumienie tego pojęcia wyjaśniam w dalszej części rozdziału.

⁷³ Zwięzłe streszczenie historii terminu oferuje A. S. Becker w pracy poświęconej tarczy Achillesa: Andrew S. Becker, *The Shield of Achilles and the Poetics of Ekphrasis*, Rowman & Littlefield Publishers, Lanham, 1995, s. 2 (patrz szczególnie przypis nr 1.).

⁷⁴ Hubert Canick, Edward Schneider, Manfred Landfester, David E. Orton (ed.), *Brill's New Pauly: Encyclopaedia of the Ancient World*.

⁷⁵ *Ibid.*

⁷⁶ Więcej o roli ekfrazy w starożytnej retoryce: Ruth Webb, *Ekphrasis, imagination and persuasion in ancient rhetorical theory and practice*, Ashgate, Farnham 2009.

⁷⁷ Gerald Graff, *A Dictionary of Narratology*, University of Oklahoma Press, Norman and London 1987, s. 53, cyt. [za:] Becker, *The Shield of Achilles...*, s. 4.

⁷⁸ Becker, *The Shield of Achilles...*, s. 4

się opisywanemu przedmiotowi, staje się jego odbiorcą; zaś jego reakcja na ten przedmiot – modelem reakcji czytelnika bądź słuchacza na odbierany przez niego tekst. Natomiast według Elaine Scarry, badaczki zajmującej się teorią reprezentacji w literaturze, już sam literacki opis nie tyle reprezentuje opisywany przedmiot, co raczej stanowi zapis reakcji na niego; wyobrażając sobie przedmiot opisu, czytelnik „imituje” akt przyglądania się mu.⁷⁹ Kwestia ta okaże się szczególnie ważna przy interpretacji opisów przedmiotów zawartych w idyllach Szaula Czernichowskiego. Zanim jednak do niej przejdę, chciałabym poświęcić kolejny podrozdział przykładom opisów przedmiotów w dziełach starożytnej epiki greckiej, które służyły Czernichowskiemu jako źródła inspiracji – w *Iliadzie* i *Odysei* Homera oraz w idyllach Teokryta – a także sposobom ich interpretacji oraz ich funkcjom.

4.2. Ekfrazja u Homera

4.2.1. U źródeł ekfrazy: tarcza Achillesa i poziomy opis

Jednym z najstarszych i najczęściej badanych przykładów ekfrazy w literaturze europejskiej jest znajdujący się w księdze XVIII *Iliady* (Il. 18. 468-608) opis tarczy Achillesa. Tarczę tę wykonuje dla niego Hefajstos na prośbę matki Achillesa, Tetydy. Sekwencja rozpoczyna się opisem przygotowań boskiego kowala do pracy, następnie zaś autor przechodzi do opisu scen przedstawionych na tarczy. Są to kolejno: mapa nieba (słońce, księżyc i cztery konstelacje), miasto w czasie pokoju (w tym: scena procesji weselnej oraz scena sądu), oblężone miasto w czasie wojny, sceny z życia wiejskiego (praca na roli, żniwa, winnica, wypas bydła, krótki opis owczarni) oraz scena skomplikowanego tańca wykonywanego przez grupę młodych tancerzy. Cała tarcza, podobnie jak cały świat, otoczona jest dookoła rzeką Okeanos.

Opis ten leży u początków długiej tradycji ekfrazy – zarówno w antycznym, jak i we współczesnym znaczeniu tego terminu. Należy bowiem pamiętać, iż mimo że uwaga badaczy skupia się przede wszystkim na sposobie, w jaki poeta przekazuje swoim słuchaczom reprezentację rzeczywistości przedstawioną na tarczy, mamy tu przede wszystkim do czynienia ze szczegółowym opisem przedmiotu użytkowego, połączonym z historią jego wykonania, i spełniającym wszelkie wymagania plastyczności (*enargeia*), która zmienia słuchacza w widza.⁸⁰ Jest to opis wielopoziomowy, obejmujący kilka różnych rzeczywistości:

- świat przedstawiony na tarczy,
- wygląd tarczy,
- historię i sposób powstania tarczy,

⁷⁹ Elaine Scarry, *Dreaming by the Book*, Farrar, Straus and Giroux, New York 1999, s. 6.

⁸⁰ Becker, *The Shield of Achilles...*, s. 28.

- reakcję i odczucia estetyczne opisującego.

Powyższe poziomy opisu zostały usystematyzowane przez Andrew S. Beckera w jego opracowaniu *The Shield of Achilles and the Poetics of Ekphrasis* w następujący sposób:⁸¹

- *Res Ipsae* – „rzeczy same w sobie”, czyli referent – świat przedstawiony na tarczy.
- *Opus Ipsum* – „dzieło samo w sobie” – medium: kolor, kształt, tekstura, układ, rozmiar, czasami również materiał opisywanego przedmiotu.
- *Ars i Artifex* – „sztuka” i „twórca” – wszelkie informacje o wykonawcy opisywanego przedmiotu oraz o jego procesie twórczym.
- *Animadversor* – „obserwujący” – reakcja opisującego na opisywany przedmiot. Modeluje ona reakcję publiczności i zwraca jej uwagę na poetę jako na pośrednika, który interpretuje i przekazuje jej to, co widzi.

Systematyka ta, stworzona z myślą o ekfrazie jako opisie dzieła sztuki wizualnej, pasuje również do szerszego rozumienia tego terminu – odjąwszy poziom pierwszy (*res ipsae*), można za jej pomocą analizować również opisy przedmiotów. Dlatego też właśnie nią chciałabym się posłużyć w analizie opisów przedmiotów zawartych w idyllach Czernichowskiego.

4.2.2. Opisy przedmiotów u Homera i modele ich analizy

Epika homerycka obfituje w opisy przedmiotów znajdujących się w posiadaniu bohaterów poematu. W *Iliadzie* znajdujemy dwadzieścia cztery takie opisy, w *Odysei* – około szesnastu. Są to najczęściej opisy zbroi, sprzętu wojennego, cennych elementów ubioru, biżuterii czy zastawy stołowej.⁸² Poeta opisuje je jako wyróżniające się wśród innych wyglądem, wartością bądź pochodzeniem. Szczególnie wyczerpujące opisy przedmiotów w *Iliadzie* to dwa opisy berła Agamemnona (*Il.* I, 234-239 oraz 2. 100-108), szata Ateny (*Il.* VI, 288-295), hełm, który Meriones daje Odyseuszowi (*Il.* X, 261-271), zbroja Agamemnona (*Il.* XI, 16-46), kielich Nestora (*Il.* XI, 628-635), skrzynia i kielich Achillesa (*Il.* XVI, 221-227) oraz srebrna czara stanowiąca nagrodę w igrzyskach na cześć Patroklosa (*Il.* XXIII, 741-749), natomiast w *Odysei* – dary, które Helena i Menelaos otrzymali od Alkandry i Polybosa (*Od.* IV, 125-132), czara Menelaosa (*Od.* IV, 613-619), łuk Odyseusza (*Od.* XXI, 11-41), oraz łóżko Odyseusza (*Od.* XXIII, 184-205).

W ostatnich latach w badaniach nad epiką homerycką wiele uwagi poświęcono analizie reprezentacji świata materialnego w poematach Homera w świetle teorii kognitywnej. Ważną rolę

⁸¹ *Ibid.*, s. 42-44.

⁸² Listy opisów przedmiotów w *Iliadzie* i *Odysei* można znaleźć m.in. w: Minchin, *Homer and the Resources of Memory...*, s. 107-108, oraz w: Jonas Grethlein, *Memory and Material Objects in the Iliad and the Odyssey*, „The Journal of Hellenic Studies” 128 (2008), s. 47-48.

odgrywają tu prace Elizabeth Minchin⁸³ poświęcone roli pamięci wizualnej oraz przestrzennej w epice homeryckiej, oraz Christosa Tsagalisa,⁸⁴ który bada sposób prezentacji przestrzeni w *Iliadzie*. W obu tych pracach pojawiają się propozycje usystematyzowania analizy homeryckich opisów przedmiotów, które, wraz z opisanym powyżej schematem Beckera, mogą okazać się pomocne przy omawianiu ekfrazy u Czernichowskiego.

W opracowaniu *Homer and the Resources of Memory: Some Applications of Cognitive Theory to the Iliad and the Odyssey*⁸⁵ Elizabeth Minchin celnie zauważa, iż opisy przedmiotów u Homera rzadko kiedy mają charakter „fotograficzny” – opis kielicha nie zawiera stwierdzeń na temat tego, jaki jest jego kształt; autor wymaga raczej od czytelnika odwołania się do jego własnej wizualnej pamięci i odnalezienia w niej kształtu kielicha, po czym – „ozdobienia” go w naszej wyobraźni zgodnie z pewnym luźnym formatem, jaki stosuje we wszystkich swoich opisach. Na ten format składają się następujące informacje:

- opis sumaryczny⁸⁶ [*summary description*] – homeryckie opisy przedmiotów są często wprowadzane przez frazę stwierdzającą, iż jest to obiekt szczególnej urody, bądź przydatne narzędzie. Informacja ta zazwyczaj ma charakter pobieżny – Homer używa do jej przekazania ograniczonej ilości przymiotników.
- materiał,
- jakość wykonania [*workmanship*] – informacja o tym, że przedmiot został wykonany ze szczególną starannością (przymiotniki takie jak δαιδάλεος [*daidáleos*] – „znakomicie wykonany”, εὐκαμπής [*eukampés*] – „przemysłnie zakrzywiony”),
- rozmiar i wartość,
- cecha szczególna [*remarkable feature*] – Homer często wyróżnia opisywany przedmiot, podając informację o wyjątkowym elemencie jego zdobienia, np. złote frędzle egidy (Il. 2. 448) lub dwa złote gołębie po każdej stronie kielicha Nestora (Il. 11. 634-5). W wypadku braku takiego elementu, poeta podkreśla inne wyróżniające go czynniki, na przykład jego trudną dostępność (suknia, którą Hekabe ofiaruje Atenie – Il. 6. 295; szata, którą Helena daje w prezencie Telemachowi – Od. 15.108), wyjątkowy ciężar (kielich Nestora – Il. 11. 636-7).
- historia przedmiotu.

⁸³ Na szczególną uwagę zasługują cytowane już Minchin, *Homer and the Resources of Memory...*, oraz: Eadem, *Spatial Memory and the Composition of the Iliad* [w:] Anne E. Mackay (ed.), *Orality, literacy, memory in the ancient Greek and Roman World*, Brill, Leiden 2008.

⁸⁴ Christos Tsagalos, *From Listeners to Viewers. Space in the Iliad*, Harvard University Press, Cambridge 2012.

⁸⁵ Minchin, *Homer and the Resources of Memory...*, s. 100-131.

⁸⁶ Tłumaczenie pojęć własne. W przypadku pojęć, których tłumaczenie może być problematyczne, podaję oryginał w nawiasie kwadratowym.

Mimo iż nie w każdym z homeryckich opisów przedmiotów pojawiają się wszystkie powyższe elementy, a ich kolejność nie jest stała, to jednak wszystkie homeryckie opisy dotyczą przynajmniej części tych tematów. Zdaniem Minchin, taki format opisu - jak się okazuje, zbliżony bardzo do sposobu, w jaki opisujemy przedmioty w naszych codziennych rozmowach – ekonomizował⁸⁷ wysiłek, jaki poeta oralny musiał włożyć w zapamiętanie tekstu, oraz ułatwiał słuchaczom jego odbiór. Na tej podstawie można wywnioskować, iż pierwsi poeci epiccy nie nauczyli się omawianego formatu poprzez imitację praktyki pieśniarza-nauczyciela, lecz raczej zaadaptowali ją nieświadomie z dyskursu codziennej rozmowy.⁸⁷

Szczególną uwagę zwraca Minchin na znaczenie historii opisywanych przedmiotów oraz elementów narracji w obrębie opisu. Podstawową przyczyną ich obecności w opisach jest, jej zdaniem, sekwencyjna natura ludzkiego doświadczenia, która sprawia, iż przyswajamy i zapamiętujemy ją łatwiej niż statyczny opis. Prawidłowość ta dotyczy tak publiczności i problemu utrzymania jej uwagi i zainteresowania, jak i poety oraz jego strategii mnemotechnicznych.

Podczas gdy fakt wykorzystywania sekwencji narracyjnych w opisach wynika z natury ludzkiego aparatu poznawczego, wybór historii i sposobu jej przedstawienia jest decyzją artystyczną. Zdaniem Minchin, elementy historii w opisach przedmiotów spełniają następujące funkcje:

- zabierają czytelnika poza rzeczywistość materialną i dostarczają informacji na temat właściciela przedmiotu (gdy w opisie mowa o jego stosunku do opisywanej rzeczy, czy też związanych z nią wspomnień i uczuć),
- poszerzają zakres fabuły i świata przedstawionego w utworze,
- dostarczają słuchaczowi/czytelnikowi dodatkowej perspektywy do oceny wydarzeń z głównego nurtu narracji i dają mu możliwość *wewnętrznej ewaluacji* [*internal evaluation*, za D. Tannen⁸⁸] tych wydarzeń. Wewnętrzna ewaluacja zachodzi wtedy, gdy komentarz do akcji utworu zostaje wprowadzony do akcji poprzez słowa i działania postaci – wówczas odbiorca musi sam ocenić podaną przez autora informacje i odnaleźć jej znaczenie.
- (szczególnie w przypadku darów i łupów wojennych) dostarczają informacji o relacjach społecznych w świecie przedstawionym.

Pierwsza z ostatnich dwóch funkcji jest, zdaniem Minchin, charakterystyczna dla opisów przedmiotów w *Iliadzie*, druga zaś dominuje w *Odysei*.

Doskonałym przykładem opisu, w którym występują wszystkie powyższe funkcje, jest opis

⁸⁷ Minchin, *Homer and the Resources of Memory...*, s. 106-114.

⁸⁸ Deborah Tannen, *Oral and Literate Strategies in Spoken and Written Narratives*, [w:] "Language" 58 (1982), s. 4, cyt. [za:] Minchin, *Homer and the Resources of Memory...*, s. 123-4.

nakrycia głowy Andromachy w dwudziestej drugiej pieśni *Iliady* (Il. XXII, 468-72). Żona Hektora, widząc ciało swojego męża wleczone za rydwanem Achillesa, upada i zdziera ze swojej głowy piękne nakrycie, które otrzymała w prezencie ślubnym:

τῆλε δ' ἀπὸ κρατὸς βάλε δέσματα σιγαλόεντα,
ἄμπυκα κεκρούφαλόν τε ἰδὲ πλεκτὴν ἀναδέσμην
κρήδεμνόν θ', ὅ ρά οἱ δῶκε χρυσοῖ Ἀφροδίτη
ἤματι τῷ ὅτε μιν κορυθαίολος ἠγάγεθ' Ἔκτωρ
ἐκ δόμου Ἡετίωνος, ἐπεὶ πόρε μυρία ἔδνα.

Z głowy przepaski daleko stoczyły się połyskliwe,
diadem i siatka, i barwna plecionka podwiązująca
lekką zasłonę, od złotej dar Afrodyty w dniu owym,
kiedy ją Hektor o hełmie wiejącym kitami za żonę
z Eetijona wziął domu i za nią szczodre dał dary.

Opis ten, podobnie jak wiele innych homeryckich opisów przedmiotów, przywołuje wydarzenie spoza obrębu akcji poematu. Wywołane w ten sposób wspomnienie wesela Hektora i Andromachy rzuca nowe światło na cierpienie i żalobę kobiety po hańbiącej śmierci męża. Wzmianka o weselnych darach informuje odbiorcę o statusie społecznym Andromachy, który zostaje tu skontrastowany z jej obecnym położeniem. Elementy te pogłębiają identyfikację słuchacza bądź czytelnika z postacią i dostarczają wewnętrznego komentarza do przedstawianych wydarzeń, jednocześnie potęgując dramatyczne napięcie poprzez retardację.⁸⁹

Kolejnym tekstem z zakresu badań nad Homerem, z którego zaczerpnąć można narzędzi do analizy opisów przedmiotów w idyllach Czernichowskiego, jest opracowanie Christosa Tsagalisa *From Listeners to Viewers. Space in the Iliad*.⁹⁰ W pracy tej autor przygląda się poematowi Homera z punktu widzenia narratologii przestrzeni, poświęcając uwagę zarówno geografii tekstu, jak i zawartej w nim reprezentacji świata materialnego. Proponuje on metodę analizy homeryckich opisów przedmiotów opartą na badaniu następujących ich aspektów:

1. Pozycja obserwatora (wyrażona bezpośrednio [*explicitly*] bądź pośrednio [*implicitly*] – z czyjej perspektywy (narratora, postaci) opisany jest dany przedmiot? Czy dany obiekt opisany jest *in praesentia* [dosł. „w obecności”], tzn. jako część rozgrywającej się sceny, czy jako część „scenografii”? Czy jest opisany w działaniu, w trakcie bycia używanym przez jedną z postaci, czy funkcjonuje jedynie jako przedmiot obserwacji?
2. Ikoniczność diagramowa [*diagrammatic iconicity*]. Termin ten został ukuty przez Karin Wenz w opracowaniu z zakresu semiotyki tekstualnej przestrzeni⁹¹ i służy do opisu podobieństw pomiędzy kodem używanym do postrzegania przestrzeni oraz zasadami

⁸⁹ Minchin, *Homer and the Resources of Memory...*, s. 119-128.

⁹⁰ Tsagalidis, *From Listeners to Viewers...*. W niniejszym rozdziale korzystam z 7. rozdziału tego opracowania: *Described Objects*, s. 377-418.

⁹¹ Karin Wenz, *Raum, Raumsprache und Sprachräume: Zur Textsemiotik der Raumbeschreibung*, Gunter Narr Verlag, Tübingen 1997.

organizacji opisów przestrzennych w tekście.⁹² Istnieją dwa tryby ikoniczności diagramowej:

- A. Dynamiczny opis przestrzenny – opis przedmiotu w ruchu.
- B. Statyczny opis przestrzenny, który z kolei dzieli się na dwie kategorie:
 - i. Perspektywa zewnętrzna [*extrinsic perspective*] – wpływająca z zastosowania, wyglądu bądź położenia przedmiotu w danej sytuacji (np. kielich – pije się z niego, jest wykonany ze złota, stoi na stole, itd.)
 - ii. Perspektywa wewnętrzna [*intrinsic perspective*] – niezmienna, wpływająca z nieodłącznej cechy opisywanego przedmiotu (np. kolumna lub mur są postrzegane zawsze poprzez to, iż stoją w pionie.)

3. Opisy mieszane.

Z badań Tsagalisa wynika, że w *Iliadzie* przeważają opisy statyczne z perspektywy zewnętrznej (np. stół i kielich Nestora – *Il.* XI, 628-35, szata, którą Hekabe ofiarowuje Atenie – *Il.* VI, 288-195, czy też omówiony wyżej opis nakrycia głowy Andromachy – *Il.* XXII, 468-72). Opisy statyczne z perspektywy wewnętrznej w epice homeryckiej nie występują wcale; wśród opisów dynamicznych wyróżnia się pierwszy opis berła Agamemnona (*Il.* II, 100-108), w którym przedstawiona zostaje swoista biografia przedmiotu – od jego wykucia przez Hefajstosa, poprzez kolejnych władców, które to berło dzierżyli, aż do jego obecnego właściciela. Przykładem typu mieszanego jest opis hełmu, który Meriones daje Odyseuszowi (*Il.* X, 260-71).

Opisane powyżej propozycje usystematyzowania lektury homeryckich opisów przedmiotów porządkują proces ich analizy i umożliwiają głębsze zapoznanie się ze sposobem, w jakim autor *Iliady* i *Odysei* korzystał z zasobów pamięci wizualnej i przestrzennej – tak swojej, jak i odbiorców. Posłużą mi one w następnym podrozdziale, w którym mam zamiar omówić najbardziej wyczerpujące, jak i interesujące ze względu na ich treść i kompozycję, opisy przedmiotów zawarte w korpusie idylli Szaula Czernichowskiego.

4.3. Ekfrazja w idylli Czernichowskiego

4.3.1. Uwagi wstępne

Niemal w każdej z idylli Czernichowskiego został opisany przynajmniej jeden przedmiot ze świata materialnego. Poeta opisuje najczęściej przedmioty użytkowe, towarzyszące codziennemu życiu bohaterów idylli. Oto lista wszystkich przedmiotów opisanych w omawianym korpusie utworów:

⁹² Wenz, *Raum, Raumsprache...*, s. 28-31, cyt. [za:] Tsagalis, *From Listeners to Viewers...*, s. 379.

- *Ma'ase be-Mordechai we-Juchim* – opis sukki: w. 85-86.
- *Ke-chom ha-jom* – opis malowanych okiennic w. 52-64.
- *Ha-kaf ha-szwura* – opis noża: w. 62-65.
- *Berele chole* – opis domów: w. 55-59, w. 60-72; opis spichlerza w. 73-77.
- *Lewiwot* – opis kubka: w. 25-30; opis stolnicy i przykrywającego ją gobelina: w. 105-107.
- *Brit Milah* – opis czapki: I, 30-60; opis ciepłego ubioru: I, 75-80.
- *Chatunata szel Elka* – opis etui na tfilin: II, 64-69, opis namiotu: V, 156-160, opis chusty: V, 165-7, opis ubrania babci Cewtel: V, 200-226.

Spośród powyższych opisów wybrałam te, które wydały mi się najbardziej barwne i interesujące; te, które, moim zdaniem, najlepiej reprezentują strategię, jakie Czernichowski obiera do prezentacji świata materialnego w swoich idyllach, oraz te, które w najciekawszy sposób współgrają z treścią utworów, w których się znajdują. Są to: opis kubka Gitl z idylli *Lewiwot*, opis etui na tfilin oraz opis ubioru babci Cewtel z idylli *Chatunata szel Elka*, a także opis czapki z idylli *Brit Mila*. Do ich analizy wykorzystuję kryteria pochodzące z prac Andrew S. Beckera, Elizabeth Minchin oraz Christosa Tsagalisa, omówionych w poprzedniej części rozdziału. Porządek ich omawiania nie jest chronologiczny – kolejność opisów jest raczej „tematyczna” – od najbardziej „typowych” i najbliższych kryteriom znanym z badań homeryckich, do najbardziej „eksperymentalnego”, w sposób najbardziej przewrotny wykorzystującego tradycję homerycką opisu. W swojej analizie i interpretacji staram się zwrócić uwagę na relację do tradycji starożytnej zarówno w komponentach językowo-stylistycznych, jak i w funkcjach, jakie opisy przedmiotów pełnią w kontekście utworów, w których się pojawiają.

4.3.2. Kubek Gitl

Pierwszym opisem, jaki chciałabym przeanalizować, jest znajdujący się w idylli *Lewiwot* opis kubka, który należy do głównej bohaterki, Gitl. Jest on stosunkowo krótki (6 wersów), jednak zawiera wiele spośród elementów obecnych w opisach homeryckich. Znajduje się on na samym początku utworu, po rozpoczynającym się opisie budzenia się wsi do życia, i stanowi część opisu porannej rutyny staruszki:

Obmyła ręce przy pomocy miedzianego kubka o dwóch
uchwytach. Kubek był bardzo stary, ciężki i solidny,
błyszczący i lśniący, jakby dopiero wypolerowany
okruchami cegły (był to dar od jej ciotki – niech spoczywa
w pokoju; dała go jej na pamiątkę w dniu jej zaręczyn.

נְטִילָה יְדִיָּהּ בְּסִפְלָ נְחֹשֶׁת בֶּן-יְדוּתִים.
עֲתִיק הָיָה הַסִּפְלָ מְאֹד, כְּבֹד מְשֻׁקֵל וּמוֹצֵק,
מְבָרִיק וּמְזֹהֵר, כְּבֹא מְמָרוּק בְּלִבְנָה כְּתוּמָה
(דוֹרוֹן לָהּ הָיָה מֵאֵת דּוֹדָתָהּ, עָלֶיהָ הַשְּׁלוֹם,
וְנִתְּנָה לָהּ אוֹתוֹ בְּיוֹם חַג פְּלוּלוּתֶיהָ לְזִכְרוֹן,

Naczynie bardzo drogie – od tamtego czasu pokrywano je
cyną tylko dwa razy)
(*Lewiwot*, 25-30)

כְּלִי מְאֹד יָקָר – וּבְדִיל מְאֹז אֶף פְּעֻמִּים צְפוּהוּ
(לביבות 25-30)

Biorąc pod uwagę kryteria, jakie stosuje Christos Tsagalis do analizy homeryckich opisów przedmiotów, kubek opisywany jest *in praesentia* – stanowi część sceny, nie tylko scenografii, oraz obserwujemy go, gdy jest używany przez Gitl, na co wskazuje otwierający opis czasownik. Mimo tego jest to opis statyczny – kubek nie jest opisywany w ruchu, jedyny ruch, jak obserwujemy w tej dygresji to moment ją rozpoczynający – który stanowi raczej pretekst do opisu niż jego znaczący element. Przedmiot opisywany jest z perspektywy zewnętrznej – otrzymujemy informacje o wyglądzie zewnętrznym, właściwościach i historii kubka, a nie o cechach wewnętrznych, jak np. to, iż jego kształt pozwala przechowywać w nim płyny. Osobą obserwującą kubek jest zdecydowanie narrator, i to z jego punktu widzenia czytelnik widzi przedmiot.

Opis rozpada się na dwie trzywersowe części. Pierwsza poświęcona (w. 25-27) jest cechom, które obserwator może dostrzec przyglądając się kubkowi, druga zaś (w. 28-30) – jego historii, dostępnej w tym wypadku jedynie narratorowi wszechwiedzącemu.

Pierwsza część stanowi właściwie wyliczenie przymiotników opisujących kubek i odnoszących się do różnych poziomów opisu. W rozpoczynającym go wersie 25 znajdujemy pierwsze określenie przedmiotu, składające się z dwóch rzeczowników w stanie *status constructus* i określającego je wyrażenia przymiotnikowego – "סֵפֶל נְחֹשֶׁת בֶּן-יְדוּתַיִם" [*sefel nechoszet ben-jedotaim* – miedziany kubek o dwóch uchwytach]. Oba określenia opisujące kubek odnoszą się do poziomu *opus ipsum* – pierwsze do jego materiału, drugie zaś do kształtu. Podkreślenie faktu, iż kubek ma dwa uchwyty, przywodzi na myśl homeryckie opisy czar i pucharów, przy których bardzo często pojawia się informacja o liczbie uchwytów:

(...) πᾶρ δὲ δέπας περικαλλές, ὃ οἴκοθεν ἦγ' ὀ γεραίός,
χρυσείοις ἦλοισι πεπαρμένον: οὔατα δ' αὐτοῦ
τέσσαρ' ἔσαν, δοιαὶ δὲ πελειάδες ἀμφὶς ἕκαστον
χρύσειαι νεμέθοντο, δύο δ' ὑπὸ πυθμένες ἦσαν.
(*Il. XI*, 632-635)

(...) puchar przepiękny. Ten starzec z domostwa
przywiózł swojego.
W złote był guzy okuty dokoła, a uszek u niego
było aż cztery, zaś wkoło przy każdym po dwa gołębie
pasły się złote, dwa jeszcze były w pucharu podstawie.

ἵπεῦσιν μὲν πρῶτα ποδώκεσιν ἀγλά' ἄεθλα
θῆκε γυναῖκα ἄγεσθαι ἀμύμονα ἔργα ἰδυῖαν
καὶ τρίποδ' ὠτώντα δυοκαιεικοσίμετρον
τῷ πρώτῳ:
(*Il. XXIII*, 262-265)

Jako wspaniałą nagrodę pierwszą w wyścigu
rydwanów
brankę bez skazy przeznaczył, robót kunsztownych
mistrzynię,
razem z trójnogiem dwuuszny, co miał dwadzieścia

dwie miary,
dla najpierwszego.

Drugi wers opisu rozpoczyna nowe zdanie, które skupia się jedynie na tematyce wyglądu kubka. Należy ono do poziomu *opus ipsum*, odwołuje się jednak również do reakcji obserwatora (*animadversor*) i jego interpretacji widocznych cech przedmiotu – stwierdzenie, iż kubek jest „stary” czy „solidny” jest bowiem opinią. W wersie trzecim znajdujemy dwa niemal synonimiczne przymiotniki „błyszczący” – „*mawrik*” [מַרְרִיק] oraz „łśniący” – „*mazhir*” [מַזְהִיר], a także „unaoczniające” je porównanie. Cechy te mogą zostać uznane za „specjalną właściwość” [*special feature*] kubka.

Druga część opisu opowiada „biografię” przedmiotu – Gitl otrzymała go na zaręczyny od swej ciotki. Końcowy wers przytoczonego fragmentu można przypisać do części pierwszej opisu, jednak sądzę, iż wartość kubka ma tu specyficzne znaczenie dla jego historii – jest to prezent, więc na podkreślenie zasługuje fakt, iż jest on drogi, na co dowodem jest wyrażona w sposób pośredni jego wyjątkowa trwałość.

Powyższy opis kubka nie jest, oczywiście, tak bogaty w detale, jak homeryckie opisy czar i kielichów – o jego wyglądzie dowiadujemy się niewiele, nie wiadomo nawet, czy znajdują się na nim jakiegokolwiek zdobienia. Poeta podkreśla jedynie to, iż mimo swej starości, kubek nadal jest solidny i spełnia swoją funkcję. Do opisów homeryckich jego opis zbliża się natomiast poprzez przytoczenie jego historii i pochodzenia jako daru – wywołuje to skojarzenia szczególnie z przedmiotami opisanymi w *Odysei*, z których znaczna część stanowi właśnie wymieniane pomiędzy postaciami dary.

Moim zdaniem, przytoczony opis kubka wraz z jego historią spełnia w idylli *Lewiwot* trzy funkcje. Pierwsza z nich to funkcja ekspozycyjna. W pierwszym fragmencie idylli, poświęconym opisowi budzenia się wsi do życia, Gitl zostaje scharakteryzowana zewnątrz – jako staruszka, wdowa po rabinie – oraz zostają opisane jej oczy. Kolejny fragment, który otwiera obraz Gitl wstającej z łóżka – z informacją, iż staruszka nawet w cieplejsze dni śpi pod grubą kołdrą – charakteryzuje ją „wewnętrznie”, poprzez jej codzienne czynności i otaczające ją sprzęty domowe. Ta subtelna charakterystyka pozwala czytelnikowi wyobrazić sobie bohaterkę idylli w jej codziennym otoczeniu.

Kolejne dwie funkcje wiążą się z historią kubka. Pierwsza z nich dotyczy zaplecza materialno-społecznego, które Czernichowski – jak zawsze w swoich idyllach – zarysowuje z troską i dbałością o szczegóły. Kontekst historyczny dostarcza nam informacji o tym, jakiego rodzaju prezenty członkowie rodziny ofiarowywali pannie w dniu jej zaręczyn. Druga ze wspomnianych funkcji – moim zdaniem najważniejsza – przejawia się poprzez osadzenie opisu w szerszym kontekście całego

utworu. Idylla *Lewiwot* opowiada bowiem przede wszystkim historię Rejzele, wnuczki Gitl, która wyjechała do miasta, by tam się uczyć. Staruszka, przyrządzając placki, wspomina kolejne etapy rozwoju i wychowania Rejzele, by, na końcu utworu, otrzymać list informujący, iż wnuczka trafiła do więzienia – prawdopodobnie z powodów politycznych. Idylli towarzyszy więc refleksja o stopniowym upadku tradycji wśród młodego pokolenia – zarówno żydów, jak i chrześcijan – i przemianie jego relacji wobec kultury i religii swojego narodu. Wprowadzony poprzez opis kubka kontekst młodości Gitl, jak i fakt, iż kubek, choć stary i tylko dwa razy pokrywany cyną, nadal pięknie lśni i doskonale spełnia swoją funkcję, może sugerować czytelnikowi postawę staruszki wobec przeszłości i wobec tradycji, oraz wzmacniać przekaz przewijającej się wielokrotnie w utworze frazy: „הוֹלֵךְ וּפּוֹחֵת הַדּוֹר, [holech u-fochet ha-dor, dosł. „pokolenie [wciąż] maleje”, wykrzyknienie to wyraża rozczarowanie zmieniającymi się czasami i obyczajami młodego pokolenia].

Podsumowując – opis kubka Gitl, choć w pewnej mierze odbiega od standardów homeryckich, jednak w dużym stopniu przypomina je ze względu na funkcje, jakie pełni w tekście – służy on do scharakteryzowania postaci, jak i rzuca dodatkowe światło na kontekst głównego nurtu akcji, z którym jest związany.

4.3.3. Etui na tfilin

Kolejnym opis, który omówię – opis etui na tfilin, które panna młoda przesłała swojemu narzeczonemu w idylli – pod paroma względami przypomina opis kubka starej Gitl. Przedmiot ten, podobnie jak wspomniany kubek, stanowi prezent na okoliczność zaręczyn, zaś jego opis – tak jak przeanalizowany powyżej opis z idylli *Lewiwot* – zawiera wiele elementów tradycyjnego opisu homeryckiego:

„Przysłał ci prezent?” – Oczywiście: kolczyki i złotą bransoletkę. „A ty jemu?” – Wysłałam mu zegarek i wysyłam [dla niego] ładne etui na tfilin, aksamit w kolorze wiśni, na nim Gwiazda Dawida, wyszywana złotym jedwabiem, a dookoła niej – imiona jego i jego ojca [wyszyte] bladozielonym jedwabiem, a w środku – niebieski atlas; sznurki etui są czerwone, a na ich końcach – eleganckie frędzle.

(*Chatunata szel Elka* II, 64-69)

Tym, co wyróżnia opis etui na tfilin w *Chatunata szel Elka*, jest jednak jego wyjątkowe miejsce w tekście. Jest on bowiem elementem konwersacji – wygłasza go sama panna młoda w rozmowie ze swoją przyjaciółką, Heni. Narrator nie „widzi” więc opisywanego przedmiotu –

"שְׁלַח לָךְ דּוֹרוֹן?" – כְּמוֹכֵן, עֲגִילִים וְאַצְעָדָה שֶׁל זָהָב.
 "וְאַתָּה לוֹ?" – שְׁלַחְתִּי לוֹ שְׁעוֹן וְכִיס-תְּפִלִּין מְאֹד נְאֻה תְּפִרְתִּי,
 קְטִיפָה כְּעִין דְּבִדְבָנִים וּמִגֵּן-דָּוִד עַל-גִּבּוֹ,
 שְׁזוֹר בְּמִשֵּׁי זָהָב וּשְׁמוֹ וְשֵׁם אָבִיו לוֹ עוֹטְרִים –
 מְשִׁי יִרְקָק-חֲרוֹר, וְתוֹכוֹ הָאֶטֶלֶס הַכָּחֵל;
 פְּתִילֵי הַכִּיס אֲדַמְדָּמִים וְגִדְלִים הַדּוֹרִים עַל קְצוֹתָם."
 (חתונתה של אלקה, II, 64-69)

jedynie „relacjonuje” akt jego opisywania; przedmiot zaś w ogóle nie pojawia się w scenie, której częścią jest jego opis – figuruje on jedynie przed oczyma jednej z postaci. Mamy tu więc z jednej strony do czynienia wręcz z przeciwieństwem opisu *in praesentia* – możemy nazwać go z pełną słuszością opisem *in absentia* [pod nieobecność] – z drugiej zaś, mimo że przedmiot sam w sobie jest nieobecny, to jednak akt opisywania go odgrywa w tej scenie kluczową rolę. Obserwatorem przedmiotu, który jednocześnie przekazuje nam opis, jest jego wykonawczyni – możemy zatem spodziewać się gry między poziomami *ars/artifex* a *animadversor*. Z punktu widzenia ikoniczności diagramowej opis ten jest opisem statycznym z perspektywy zewnętrznej.

Właściwy opis poprzedzony jest krótką listą innych prezentów, które wymienili między sobą narzeczeni – przedmioty te zostały jednak jedynie wyliczone i pozbawione są szerszej charakterystyki. Zabieg ten – a mianowicie poprzedzanie szczegółowego opisu przedmiotu wzmianką o innych przedmiotach mu towarzyszących – jest dość powszechny w epice homeryckiej i służy zbudowaniu dla opisywanej rzeczy tła, na którym zdawać się będzie jeszcze bardziej wyjątkowa. Jako przykład może posłużyć chociażby opis szaty, którą Hekabe ofiarowuje Atenie w szóstej księdze *Iliady*:

αὐτὴ δ' ἔς θάλαμον κατεβήσεται κηρώντα,
 ἔνθ' ἕσαν οἱ πέπλοι παμποίκιλα ἔργα γυναικῶν
 Σιδονίων, τὰς αὐτὸς Ἀλέξανδρος θεοειδῆς
 ἤγαγε Σιδονίηθεν ἐπιπλῶς εὐρέα πόντον,
 τὴν ὁδὸν ἦν Ἑλένην περ ἀνήγαγεν εὐπατέρειαν:
 τῶν ἔν' ἀειραμένη Ἑκάβη φέρε δῶρον Ἀθήνη,
 ὃς κάλλιστος ἔην ποικίλμασιν ἠδὲ μέγιστος,
 ἀστὴρ δ' ὡς ἀπέλαμπεν: ἔκειτο δὲ νεΐατος ἄλλων.
 (Il. VI, 288-295)

(...) zeszła natychmiast do swej pachnącej komnaty.
 Były tam szaty wzorzyste, piękne, rękami utkane
 kobiet sydońskich. Przed laty do kraju je Aleksander
 sam uprowadził z Sydonu, płynący przez morze
 szerokie,
 wtedy gdy przywiózł Helenę dostojnym rodem
 wstawioną.
 Jedną z szat wzięła Hekaba, chcąc złożyć w ofierze
 Atenie,
 Tę najpiękniejszą, najbardziej wzorzystą
 i najobszerniejszą –
 lśniła jak gwiazda – ze wszystkich innych leżącą
 najgłębiej.

Czy opis pucharu, który Priam, pomiędzy innymi darami, ofiarowuje Achillesowi jako okup za ciało Hektora:

ἦ καὶ φοριαμῶν ἐπιθήματα κάλ' ἀνέωγεν:
 ἔνθεν δώδεκα μὲν περικαλλέας ἔξελε πέπλους,
 δώδεκα δ' ἀπλοΐδας χλαίνας, τόσσους δὲ
 τάπητας,

Tak powiedział. I podniósł kunsztowne wieka skrzyń
 licznych,
 wyjął z ich wnętrza dwanaście szat, były pięknie utkane,
 chlajn pojedynczych dwanaście i tyle samo kobierców,

<p>τόσσα δὲ φάρεα λευκά, τόσους δ' ἐπὶ τοῖσι χιτῶνας. χρυσοῦ δὲ στήσας ἔφερον δέκα πάντα τάλαντα, ἐκ δὲ δὺ' αἰθωνας τρίποδας, πίσυρας δὲ λέβητας, ἐκ δὲ δέπας περικαλλές, ὃ οἱ Θρηῆκες πόρον ἄνδρες ἔξεσίην ἐλθόντι μέγα κτέρας: οὐδέ νυ τοῦ περ φείσατ' ἐνὶ μεγάροις ὁ γέρον, περὶ δ' ἤθελε θυμῷ λύσασθαι φίλον υἱόν.</p>	<p>plaszczów obszernych i pięknych tyleż i tyle chitonów. Złotych talentów sztuk dziesięć, zważywszy wszystkie, wydobył, przy tym dwa nowe trójnogi i cztery misy błyszczące, puchar prześlicznej roboty, trackiego ludu podarek dany mu, kiedy był posłem - skarb wielki. Jednak go starzec wyniósł z komnaty, nie szczędząc, bo całą duszą chciał syna swego miłego wykupić.</p>
--	--

(Il. XXIV, 228-37)

W pierwszym przypadku kolejne szaty nie zostały wymienione jedna po drugiej, zaś czynnikiem dodatkowo wyróżniającym szatę przeznaczoną dla Ateny jest jej trudna dostępność („ze wszystkich innych leżącą najgłębiej”). Natomiast w przypadku pucharu Priama wszystkie inne dary, które król ofiarowuje Achillesowi, zostały wymienione z nazwy, lecz tylko puchar obdarzony został szerszą charakterystyką. Podobnie dzieje się w przypadku etui na tfilin – tylko ono spośród wielu darów zostaje wyróżnione – zapewne dlatego, iż jest ono dziełem rąk Elki, toteż zapamiętała ona wszystkie szczegóły jego wyglądu.

Jednakże, mimo iż „obserwatorem” przedmiotu jest jego wykonawczyni (*artifex*), w zasadzie jedyną informacją z poziomu *ars/artifex*, jaką otrzymujemy w powyższym opisie, jest czasownik „תפילין” [*tafarti*; wyszyłam]. Największą część opisu stanowią informacje z poziomu *opus ipsum* (informacje o wyglądzie etui, kolorze i materiale, z jakiego zostało wykonane) oraz *animadversor* (przymiotniki „נאה” [*na'e* – „ładny”] oraz „הדר” [*hadur* – „wytworny, elegancki”). Elka jest zatem obecna w swojej wypowiedzi raczej jako obserwator, niż jako artystka.

Funkcje tego opisu w pewnym stopniu przypominają funkcje opisu kubka Gitl – ekfrazja służy tu jednak przede wszystkim charakterystyce głównej bohaterki poematu – podobnie zresztą jak cała jej rozmowa z przyjaciółką, w której ramach figuruje. Naiwny język dziewczyny i fakt, że pośród innych cennych darów z takim entuzjazmem opisuje dzieło własnych rąk podkreśla jej zalety jako przyszłej żony. Opis rzuca również światło na niewinną, lecz pełną oddania relację, jaka panuje między narzeczonymi. Warto również zwrócić uwagę, iż jest to jeden z najbardziej szczegółowych wizualnie opisów przedmiotów, jakie pojawiają się w idyllach Czernichowskiego.

4.3.4. Ubiór babci Cewtel

Kolejny wyjątkowo szczegółowy opis przedmiotu to opis ubioru babci panny młodej, znajdujący się również w idylli *Chatunata szel Elka*:

Na niej czarna suknia, uszyta w starym stylu z czarnego, ciężkiego jedwabiu – stary, mocny materiał, a na niej haftowana brosza, „bristichl”, schodzi na jej pierś, wyszyta złotymi nićmi, haft robiący wrażenie [dosł. „rozszerzający oczy”], dzieło sztuki, w kształcie delikatnych i ładnych kwiatów. Siedem sznurów pereł owija jej chudą szyję – perełki wytworne i duże, jedna równa drugiej, jak dwie tży-bliźniaczki z oczu płaczącego dziecka. Wszystkie to perełki „holenderskie”, najwspanialsze w swoim rodzaju. Od razu dało się poznać, iż nie są to perełki „żydowskie”. Oprócz tego, na jej szyi długi i ładny sznur bursztynu schodzi na jej pierś jak dwa potoki przyćmionego złota. Piękna broszka ze złota przyczepiona pod tymi kroplami, a w jej uszach „podwójne” kolczyki ze szmaragdami, jeden utkwiony u góry, a drugi zawieszony u dołu. Błyszczą, płoną jak ogień, rozszerzają oczy swym blaskiem. Lecz niczym tiara darowana księżniczce ze starożytnej krainy, wieńczył jej głowę korona, błyszczący „szterntichl”. Jej głowę obejmuje warkocz z czarnego aksamitu, a w środku zagnieżdżyła się delikatnie bielejąca srebrna tabliczka – mała blaszka wysiana diamentami; diamenty tkwią również w warkoczu po obu stronach tej tabliczki, im dalej od niej, tym coraz mniejsze, błyszczą, płoną jak ogień, rozszerzają oczy swym blaskiem. Taka była babcia Cewtel, gdy wyszła w jej stronę jej wnuczka Elka w dzień swego wesela, w dzień swej radości.

(*Chatunata shel Elka*, 5, 220-226)

שְׁמָלָהּ שְׁחוּרָה עָלֶיהָ, תְּפִירָה יִשְׁנָה-נוֹשָׁנָה,
מְשִׁי שְׁחוּר וְכָבֵד – הָאָרֶג הַחֲזָק הַעֲתִיק,
וְחֹשֶׁן-הַרְקָמָה עָלֶיהָ, הַבְּרִיסְטִיכָל, יוֹרֵד עַל חֲזָה,
עֲשׂוּי בְּחוּטֵי הַזָּהָב, רִקְמָה מְרֵהֶיבֹת-עֵינַיִם,
מַעֲשֵׂה-אֶמֶן פְּתוּמוֹנוֹת שֶׁל פְּרָחִים עֲדִינִים וְנָאִים.
שָׁבַע מַחְרוּזוֹת שֶׁל פְּנִינִים עוֹטְרוֹת צְוֹאֲרָה הַרְזָה,
פְּנִינִים הַדּוֹרוֹת וְגִדּוּלוֹת, אַחַת לְאַחַת נִשְׁתָּה,
כְּתֹאמֵי-דַמְעָה שֶׁנִּטְפּוּ עֵינֵי הַיָּלֵד הַבּוֹכָה,
פְּנִינֵי 'הוֹלְנֵדָה' כֶּלֶן וּמֵן הַמְּשֻׁבָּחוֹת בְּמִינָו.
נִכְרוּ מִיָּד אוֹתוֹתֶיהֶן, שְׁאִינֵן פְּנִינִים 'עֲבָרִיּוֹת'.
וְעוֹד עַל צְוֹאֲרָה שְׁרָשֶׁרֶת-אֶלְקָטְרוֹן אֲרָכָה וְנָאָה,
יּוֹרֵדָה עַל חֲזָה כְּשֵׁנִים קְלוּחֵי הַזָּהָב הָעוֹמֵם.
וּפְרִיפָה יָפָה שֶׁל זָהָב צְמוּדָה מִתַּחַת לְנִטְיפוֹת,
וְעִגְלִיָּה בְּאֶזְנֶיהָ 'כְּפוּלוֹת' וְאֲבֵי בְּרִקָּה,
אַחַת קְבוּעָה מִמַּעַל וְאַחַת תְּלוּיָה מִתַּחַת,
נוֹצְצוֹת בּוֹעֲרוֹת כְּאֵשׁ, מְרֵהֶיבֹת עֵינַיִם בְּנִגְהֶן.
אֵד כְּעֶטְרָה, שֶׁנִּתְנָה לְנִסְיָכָה מְאֲרֵץ-הַקָּדָם,
עֶטֶר לְרֵאשָׁה הַנְּזֹר, הַ"שְׁטְרֵטְטִיכָל" הַמְּבָרִיק.
תְּבִנִית מְקַלְעַת שֶׁל קְטִיפָה שְׁחֵרָה חוֹבֶקֶת לְרֵאשָׁה,
וּבְמִקְלַעַת בְּאֶמְצַע קִנְנָה רַכּוֹת, מְלִבְינָה
טְבֵלָה שֶׁל כֶּסֶף – פַּח קָטָן זְרוּעַ אֲבָנִים יְהוֹלָמִים,
וְאֲבֵי-יְהוֹלָם קְבוּעוֹת גַּם בְּמִקְלַעַת לְצַדֵּי
אוֹתָהּ הַטְבֵּלָה מְכָאן וּמְכָאן, אֲבֵי-יְהוֹלָם הַהוֹלְכוֹת
הַלוֹךְ וְקָטוֹן בְּמִדָּה שֶׁהִנָּה רְחוֹקוֹת מִמֶּנָּה,
נוֹצְצוֹת בּוֹעֲרוֹת כְּאֵשׁ, מְרֵהֶיבֹת עֵינַיִם בְּנִגְהֶן.
כִּכָּה הִתְהַהֵב הַסִּבְתָּא צְנוּטֵל עַת יִצְאָה לְקִרְאָתָהּ
אֶלְקָה נִכְדָּתָה בְּיוֹם חַתּוּנָתָה, בְּיוֹם שְׁמֵחַת-לְבָבָה.
(חַתּוּנָתָה שֶׁל אֵלֶקָה, V, 200-26)

W przeciwieństwie do omówionych dotąd opisów, opis ten, mimo iż w gruncie rzeczy statyczny, ma cechy dynamiczne. Świadczy o tym chociażby użycie w nim czasowników o znaczeniu dynamicznym (sznury pereł „schodzą” na pierś babci, drogie kamienie „płoną jak ogień”). Jest to opis z perspektywy zewnętrznej, osobą obserwującą jest narrator. Na pytanie, czy jest to opis *in*

Była w niej także i czara **kunstownej roboty**. Z niej nigdy
jeszcze nikt wina ciemnego nie pijał pośród śmiertelnych
i nie ulewał w ofierze żadnemu z bogów prócz Dzeusa.

2. *Il.* XXIII, 740-743

Πηλείδης δ' αἶψ' ἄλλα τίθει ταχυτῆτος ἄεθλα	קָשׁ בֶּן-פְּלֹס וְיַעַד הַפָּרֶס לְמִיטִיבִים בְּרִיָּצָה:
ἀργύρεον κρητῆρα τετυγμένον : ἕξ δ' ἄρα μέτρα	מִזְרָק שֶׁל-כֶּסֶף כְּלִיל-יָפִי הַמְכִיל שֵׁשׁ בַּת, וּבְאֲרָץ
χάνδανεν, αὐτὰρ κάλλει ἐνίκα πᾶσαν ἐπ' αἶαν	אֵין עוֹד אֲשֶׁר לוֹ יְדֻמָּה וְיִשְׁנָה לוֹ, מִעֲשֵׂה אָמֶן .
πολλόν	

Teraz dla szybkobiegaczy Pelida wyznaczył nagrody:

krater ze srebra wykuty, który sześć miar mógł pomieścić

w sobie, a piękną robotą przewyższał, co kiedykolwiek

było na świecie

3. *Od.* XVI, 184-185

ἀλλ' ἴληθ', ἵνα τοι κεχαρισμένα δώομεν ἴρα	חֹס עָלֵינוּ וְנִזְבַּח לָךְ זִבְחֵי תוֹדָה, וְנִתֵּן
ἢ δὲ χρύσεια δῶρα, τετυγμένα :	מִתְנֹגֹת זָהָב מִעֲשֵׂה אָמֶן . אָנָּה, חֲמוּל נָא!

Zmituj się, pozwól złożyć miłe ci ofiary albo dary złote I kunsztowne. Oszczędź nas!

Przytoczone przykłady wskazują na przenikanie doświadczeń translatorskich Czernichowskiego do jego własnej twórczości oraz na pokrewieństwo opisów przedmiotów w jego idyllach z ich homeryckimi odpowiednikami.

Omówiony opis, chyba najbardziej szczegółowy spośród opisów przedmiotów w idyllach Czernichowskiego, nastrocza trudności w określeniu jego funkcji. Trudno przypisać mu funkcję charakterystyki postaci, co więcej, nie zawiera on elementów historii czy biografii przedmiotu. Można jednak uznać go za przejaw dbałości Czernichowskiego o dokładną reprezentację w jego idyllach świata przedstawionego, która w tym przypadku stanowi również okazję do zastosowania homeryckiej stylizacji.

4.3.5. Czapka Michajły

Zdecydowanie najbardziej interesującym, zarówno ze względu na swą tematykę, jak i na swą kompozycję, opisem przedmiotu w idyllach Czernichowskiego, jest znajdujący się w pierwszej części idylli *Brit Mila* (*Brit Mila* I, 26-60) opis czapki chłopca Michajły, który zajeżdża swym wozem na podwórze rzeźnika i mohela Eljokima, by zabrać go do pobliskiej wsi, Biliwirki, gdzie ma on dokonać obrzezania nowonarodzonego syna jednego z mieszkańców wsi, Żyda imieniem Pesach. Opis ten przywołuje na myśl strategię narracyjną znaną z epiki homeryckiej, na którą zwraca uwagę przez Erich Auerbach w pierwszym rozdziale *Mimesis*, zatytułowanym *Blizna Odyseusza*⁹³ (kwestia ta zostanie omówiona w dalszej części podrozdziału.) W niniejszej sekcji chciałabym przeanalizować go, posługując się opisaną powyżej systematyką zaczerpniętą z badań nad epiką homerycką oraz zwracając uwagę na mnogość zawartych w nim tropów interpretacyjnych.

Analizę opisu warto rozpocząć od sceny go wprowadzającej, która – jako że opis znajduje się na samym początku utworu – jest także sceną, która otwiera całą idyllę. Widzimy w niej Eljokima, „głównego bohatera” pierwszej części utworu⁹⁴, pogrążonego w swoich rutynowych czynnościach: powoli wstaje z fotela, powoli zwija egzemplarz ulubionej gazety „Ha-Cfira”, podchodzi do okna, i przygląda się biegającym po podwórku kurom, gdy nagle uwagę jego przyciąga wjeżdżający na podwórze wóz. Z wozu zsiada nieznajomy chłop. Eljokim przygląda mu się przez chwilę, po czym zauważa jego czapkę:

Ujrzał jego czapkę – od razu stwierdził, że to „Biliwirczyk” (a Biliwirka to wieś, tak się nazywa i tak zostanie zapamiętana na zawsze, zaś Żydzi nazwali ją między sobą „Małym Egipcem”).

(*Brit Mila* I, 26-28)

רָאָה כּוֹכְעוֹ – מִיָּד גָּזַר אָמַר, כִּי הוּא "בִּילִיבִרְקִי"
(וְ"בִילִיבִרְקִי" הֵיאַ פֶּפֶר, זֶה שְׂמוֹ וְזֶה זְכָרוֹ לְעוֹלָמִים,
וְאוֹלָם הַיְהוּדִים בְּנוֹהוּ "מִצְרַיִם הַקְּטָנָה" בֵּינֵיהֶם.)

(ברית מלה א, 26-28)

Opis rozpoczyna się spojrzeniem z perspektywy obserwującego (*animadversor*) i jego reakcji na obserwowany przedmiot. Przedmiot ten widzimy z perspektywy jednej z postaci – zostajemy wciągnięci w jej strumień świadomości i ciąg skojarzeń. Czapka opisywana jest on *in praesentia* – jako część sceny, i to część nieodzowna, wręcz jej centralny element. Jeśli zaś spojrzymy na początek opisu z perspektywy formatu zaproponowanego przez Elizabeth Minchin, zwrócimy uwagę, iż opis

⁹³ Erich Auerbach, *Mimesis. Rzeczywistość przedstawiona w literaturze Zachodu*, przeł. Zbigniew Żabicki, Prószyński i S-ka, Warszawa 2004, s. 31-48. Pokrewieństwo strategii opisu Czernichowskiego ze zjawiskami z epiki homeryckiej zaobserwowanymi przez Auerbacha zauważyli m.in. Szalom Kremer (Szalom Kremer, *Al-ha-histaklut ha-idilit*, [w:] „Moznaim” 26 (1929), s. 310-317) oraz Josef Ha-efrati (Josef Ha-efrati, *Ha-idilia szel Czernichowski*, Sifri’at Po’alim, Tel Aviv 1971, s. 58).

⁹⁴ Określenie Eljokima jako „głównego bohatera” idylli *Brit Mila* ma tu charakter umowny. O roli postaci Eljokima w idylli patrz: Gawriel Tsoran, *Ha-kfar ha-samuch: merchaw, zman u-maszmaut be-„Brit Mila” szel Czernichowski* [„Pobliska wieś: przestrzeń, czas i znaczenie w „Brit Mila” Czernichowskiego”], „Sadan” 4 (1999/2000), s. 149-178.

rozpoczyna się „od końca”, mianowicie od „historii przedmiotu”. Zabieg ten sugeruje, iż w przypadku tego konkretnego przedmiotu rzeczywistość materialną – jego wygląd, rozmiar, wykonanie – wyprzedza rzeczywistość pozamaterialną. Nie ma wątpliwości, iż czapka Michajły nie jest jedynie zwykłym przedmiotem, lecz symbolem tożsamości. Co więcej, fakt ten pełni również bardzo znaczącą rolę w rozwoju narracji. W artykule *Ha-kfar ha-samuch: merchaw, zman u-maszmaut be-„Brit Mila” shel Czernichowski* [„Pobliska wieś: przestrzeń, czas i znaczenie w „Brit Mila” Czernichowskiego”] Gawriel Tsoran zauważa obecność w utworze opozycji pomiędzy „bliskim” a „dalekim” oraz między „podobnym” a „różnym” oraz podkreśla znaczenie faktu, iż życie w Biliwirce i odbywającą się tam uroczystość obrzezania – a przynajmniej jej początek, gdyż w drugiej i trzeciej części utworu Eljokim znika z tekstu, by pojawić się z powrotem dopiero w końcowych wersach – widzimy z perspektywy przyjeźdnego, mieszkańca innej wsi, uprzednio odbywszy wraz z nim drogę do właściwego miejsca akcji. Fakt, iż świat przedstawiony odkrywamy za pośrednictwem człowieka obcego, który jednak pełni kluczową rolę w mającej się odbyć uroczystości, stwarza unikatowe warunki na etapie wyboru tych jej elementów, które zostaną opisane, oraz stopnia dokładności tych opisów. I tak, jak warto zauważyć, w idylli nie został przedstawiony sam akt obrzezania – możliwe, iż dzieje się tak właśnie dlatego, że akt ten jest dla Eljokima, który funkcję mohela pełni od lat, czynnością znaną i rutynową. Dokładnie opisane zostały za to potrawy, które podano na uczenie po oficjalnej uroczystości.⁹⁵

Wrażenie to wzmagają pierwsze wersy opisu czapki. Podkreślają one obcość chłopca przybywającego z pobliskiej wsi – wsi, której nazwę czytelnik prawdopodobnie widzi po raz pierwszy, i którą należy mu wyjaśnić, co czyni poeta w wersach 27-28. Okazuje się, iż również przydomek, jaki nadali wsi Żydzi – „Mały Egipt” – nawiązuje do dystansu, jaki dzieli dwie wsie i ich mieszkańców. Tendencja ta jest jednak jeszcze dobitniej widoczna w bezpośrednio następujących wersach:

Błogosławiony stwórca widział, że jego stworzenia będą się mieszać między gatunkami, cóż [więc] uczynił? Dał każdemu z nich znak: róg, kief i grzywę, ogon jaszczurce, osłu uszy długie i proste, krzyżyk na głowie szczupaka, szerokie, rozgałęzione rogi antylopie, czerwieniejący się grzebień kogutowi, splątana brodę kozła, a Biliwirczykom – czapki.

(*Brit Mila* I, 33-39)

רָאָה הַבּוֹרֵא יתְבַרַּךְ אֶת בְּרוּאָיו, שֶׁהֵמָּה עֲתִידִים
 לַעֲרַב מִן בְּמִי שְׂאִינוּ בֶן-מִינוּ; מָה עָשָׂה?
 נָתַן סִמְנִים בָּהֶם: הַקָּרוֹן, הַשֵּׁן וְהָרַעְמָה;
 זָנָב לְלִטְאָה, לְחִמּוֹר אֲזִנִּים אֲרָכּוֹת וַיִּשְׂרוֹת,
 שְׁתֵּי וְעָרֵב בְּרֹאשׁ זֹאבֵי-הַמַּיִם, וְקַרְנֵיהֶם
 רְמוֹת, עֲנַפּוֹת לְרֹאם, וְכַרְבֵּלֵת מְאֲדִימָה לְגֹבֶר,
 זָקוֹ מְסֻבָּה לְתִישׁ, וְלִבְנֵי בֵילְבָרְקָה – כּוֹכְעִים.

(ברית מילה א, 33-39)

⁹⁵ Tsoran, *Ha-kfar ha-samuch...*, s. 157.

Ten mini-katalog pełni w opisie czapki równocześnie kilka funkcji. Po pierwsze, wprowadzając wątek stworzenia świata, mitologizuje ją i wprowadza do ustalonego porządku natury. Po drugie, jak zauważa Tsoran,⁹⁶ w sposób dobitny wprowadza wątek obcości – mieszkańcy Biliwirki stają się wręcz odrębnym gatunkiem. Co ciekawe, następuje tu zatarcie różnic między Żydami a nie-Żydami na rzecz wyjaskrawienia różnic pomiędzy mieszkańcami różnych wsi: Michajło jest „obcym”, bo jest z pobliskiej wsi, a nie dlatego, że jest gojem.⁹⁷ Po trzecie, włączenie krótkiego katalogu bądź listy do opisu przedmiotu jest, jak wspomniałam powyżej, praktyką dość powszechną w epice homeryckiej – z tym, że Homerowi katalog taki służy zazwyczaj do stworzenia tła, na którym opisywany przedmiot będzie się wyróżniał, natomiast katalog Czernichowskiego wywołuje efekt odwrotny: zrównuje czapkę w jej funkcji z innymi przedmiotami podobnego rodzaju. Tendencja ta będzie widoczna również w dalszej części opisu.

Z momentem wprowadzenia powyższego katalogu łączy się jeszcze jedno ważne zjawisko: perspektywa Eljokima, z której patrzyliśmy na czapkę na początku opisu, nagle znika; katalog zdaje się pochodzić od samego narratora, stanowiąc rodzaj komentarza do faktu rozpoznania pochodzenia Michajły po czapce. Taki stan rzeczy zostaje zachowany do końca opisu; Eljokim powraca dopiero w zamykających go wersach.

Po miniaturowym katalogu poeta przechodzi do opisu wyglądu czapki:

Czapka ma kształt rondelka, ale jest od niego dłuższa. Jej długość to siedem szerokości dłoni; jeśli ktoś jest drobiazgowy, doda jeszcze mały palec.

תמונת הקדירה לפובע, אלא ששהוא יותר ארוך.
שבעה טפחים זה ארוכו, והמהדר מוסיף עוד זרת.
(ברית מילה א, 40-41)

(*Brit Mila* I, 40-41)

Opis przechodzi do sfery *opus ipsum*, podane zostają informacje na temat kształtu i rozmiaru czapki. Na tym etapie możemy stwierdzić, iż jest to opis statyczny z perspektywy zewnętrznej. Warto jednak zwrócić uwagę na fakt, iż te skromne dwa wersy tak naprawdę nie mówią nam wiele o wyglądzie czapki. Prawdę mówiąc, do kształtu garnka da się przyrównać kształt niemal każdego nakrycia głowy. Informacja o długości czapki podana została w sposób żartobliwy. Jak dotąd, nie dowiadujemy się nic na temat jej faktury czy materiału, z jakiego została wykonana.

Kolejny wers stanowi przejaw typowej dla stylu idylli Czernichowskiego tendencji do zapowiadania kolejnych elementów kompozycyjnych tekstu.

A oto *dzieło* czapki ze wszystkimi szczegółami i niuansami.

וזהו מעשה הכובע לפרטיו ולכל הדקדוקים:
(ברית מילה א, 42)

(*Brit Mila* I, 42)

⁹⁶ Tsoran, *Ha-kfar ha-samuch...*, s. 161.

⁹⁷ Więcej na temat pozornego zatarcia różnic między Żydami a gojami w *Brit Mila: Ibid.*, s. 160-62.

Jeśli słowo „מַעֲשֵׂה” [ma'ase] rozumiemy jako „dzieło, akt”, możemy spodziewać się, iż w dalszej części opisu poeta przejdzie na poziom *ars/artifex* i opisze sposób wykonania czapki. Dzieje się jednak inaczej:

Gdy chłop zechce czapki, wchodzi do zagrody, spogląda na jednorocznego baranka o kędzierzawym runie – czarnego, rudego lub brązowego, i ubija go w domu; mięso gotuje w garnku i zjada je w zupie (są też tacy, którzy pieką je w kaszy gryczanej, lub owsianej, lub innej), i daje skórę wprawionemu w swym rzemiośle garbarzowi.

(*Brit Mila* I, 43-48)

אָפֶר כִּי יִרְצֶה בְּכוֹבֵעַ, וְנִכְנֵס אֶל תּוֹךְ הַמְּקֻלָּאָה,
וּתְנוּ עֵינָיו בְּכֶבֶשׂ בֶּן-שָׁנָתוֹ, וְשִׁצְמוּרוֹ תִּלְתְּלִים,
וְשִׁחֹר, אוֹ אֲמִץ אוֹ חוּם, וְשִׁחַט הַכֶּבֶשׂ בְּבַיִת,
בְּשֵׁל הַבֶּשֶׂר בְּסִיר וְאָכַל אוֹתוֹ בְּמֶרְק
(וְאוֹלָם יֵשׁ צוֹלִים בְּדִיָּסָה שֶׁל גֶּרֶשׁ, אוֹ רִיפּוֹת,
וְכַדוּמָה)

וְתָן אוֹתוֹ הָעוֹר אֶל יַד בְּרַסִּי מְמַחֶה לְדָבָר.

(ברית מילה א, 43-48)

Proces pozyskiwania czapki śledzimy zatem od samego początku, lecz z punktu widzenia nie wykonawcy przedmiotu, lecz jego nabywcy. Proces ten opisany jest jako wspólny dla grupy: chłop, o którym mowa, nie jest chłopem określonym, lecz *którymkolwiek*, przez co wszystkie czynności prowadzące do pozyskania czapki zyskują status grupowej, zrytualizowanej praktyki. Nawet potrawa, jaką gotuje chłop z mięsa ubitego na czapkę baranka jest określona zwyczajem – czytelnik wręcz odnosi wrażenie, że w dalszej części opisu poeta poda na nią przepis. Trop urywa się jednak w momencie, gdy skóra baranka trafia do rzemieślnika – możliwość opisu procesu wykonania czapki nie zostaje więc zrealizowana.

Warto zwrócić tu uwagę na pojawiający się w opisie wątek pasterski w postaci wzmianki o owcach. Mimo wielu różnic, jakie dzielą idylle Czernichowskiego od tradycji idylli wywodzącej się od Teokryta, zarówno w *Brit Mila*, jak i w ostatniej idylli poety, *Chatunata szel Elka*, obraz związany z hodowlą bydła pojawia się już w pierwszych scenach utworu (*Chatunata szel Elka*, 1. 6-15). Oczywiście, można uznać, iż wątek ten jest stałym elementem życia wiejskiego, które jest tematem wszystkich idylli Czernichowskiego, uważam jednak, że jego pojawienie się może być odczytywane również jako – świadomy bądź nie – ukłon w stronę tradycji gatunku.

W kolejnych wersach znajdujemy opis następnego etapu procesu zdobywania czapki:

I w dzień odpustu, dzień targowy, jedzie do Michajłowki;
tam idzie do sklepu Szragi i czeka. Gawędzi przez
godzinę, i przychodzi do sklepu Szlomki, i dwukrotnie
wraca do Szragi; później – wpada na Berla, a Berl – to on
zrobi czapkę.

(*Brit Mila* I, 49-52)

וְהָיָה בַּחֹג יוֹם-הַשּׁוּק לְ"מִיכַילֹבֶקָה" יִסֵּעַ, וְשָׁם
יָבֹא לְחַנוּתוֹ שֶׁל שְׂרָגָא וְיִמְתִּין. מְפַטֵּפֵט שָׁם שְׁעָה,
וְיָבֹא לְחַנוּתוֹ שֶׁל שְׁלֹמֹמָ'קָה, וְחֹזֵר אֶל שְׂרָגָא פַּעַמַּיִם;
אַחַר יִתְרַצֶּה עִם בָּרַל, – וּבָרַל – הוּא יַעֲשֶׂה הַכוֹבֵעַ.

(ברית מילה א, 49-52)

Ten fragment opisu ma charakter zdecydowanie komiczny; jego komizm wynika z faktu, iż

historia o cechach wybitnie indywidualnych (brzmi ona raczej jak historia pewnego określonego chłopca, który przyjechał do Michajłowki w dzień targowy, o czym świadczą chociażby dokładne informacje na temat ilości czasu, jaką chłop spędza w poszczególnych sklepach) zostaje podniesiona do rangi zwyczaju i rytuału. Należy zwrócić przy tym uwagę, iż – po raz kolejny – nie otrzymujemy żadnych informacji na temat procesu wykonania czapki, ani na temat historii jednego, konkretnego egzemplarza, który ma na głowie Michajło, gdy zajeżdża swym powozem na podwórko Eljokima. Wszystkie wiadomości podane w opisie dotyczą nie określonego przedmiotu, a klasy przedmiotów.

W kolejnym fragmencie poruszony zostaje temat wartości czapki.

Jedna czapka kosztuje 50 agorot; nie opuszcza się z tego nawet o grosik: cena jest ustalona od zawsze.

(*Brit Mila I*, 53-54)

וְעֵלָה הַכּוֹבֵעַ הָאֶחָד בְּחַמְשֵׁים אַגוֹרָה, אֵין גּוֹרְעִים פְּרוּטָה מִזֶּה: הַמַּחֲזִיר קְבוּעַ מֵאָז מְעוֹלָם.

(ברית מילה א, 53-54)

Zamiast wyjątkowej wysokości ceny podkreślona została jej niezmienność; co więcej, podkreślony został ogólny szacunek, jaki dla tej niezmienności żywi społeczność. Fragment ten stanowi swego rodzaju przejście do ostatniej części opisu, w której mowa o relacji zbiorowego odbiorcy (*animadversor*) na opisywany przedmiot:

Czapki i mieszkańcy wsi zyskali sobie sławę w rejonie, od miasta Orechowa aż do Sewastopola nad brzegiem morza. I każdy, kto spotka na swej drodze Biliwirczyka, wita go i mówi: „Sprzedaj mi dzisiaj swoją czapkę!”. Jest to prawo mieszkańców Tawrii, prawo od zawsze, i nie przekroczą go.

(*Brit Mila I*, 55-59)

וְזָכוּ לְשֵׁם הַכּוֹבֵעִים וּבְנֵי-הַכֶּפֶר בְּאַפְרָכְיָה מִנֵּי אֹרְחוֹב הָעִיר עַד לְבֵא סְבִסְטוֹפּוֹל לְחוּף-יָמִים. וְאִישׁ אִישׁ כִּי יִפְגֹּשׂ בְּדַרְךְ מִבְּנֵי "בִּילִירְקָה" נוֹסֵעַ, וְדָרַשׁ בְּשִׁלּוּמוֹ וְאָמַר: "מִכְרָה כִּיּוֹם לִי כּוֹבֵעָה—"!

חֹק לְבְנֵי-טַבְרִיָּה הוּא, חֹק-עוֹלָם, וְלֹא יִעֲבְרוּהוּ.

(ברית מילה א, 55-59)

Powyższe wersy niejako uzasadniają fakt, iż Eljokim rozpoznał Michajłę jako mieszkańca Biliwirki właśnie po czapce – podkreślają, iż kwestia utożsamienia nakrycia głowy z pochodzeniem należy do wiedzy powszechnej w regionie. Dowodzą też, iż rytuał pozyskiwania czapki jest powszechnie znany i szanowany. Wrażenie to wzmacnia fakt, iż zwyczajowe zawołanie przejezdnych do mijanych mieszkańców Biliwirki stanowi werset pochodzący z 25 rozdziału Księgi Rodzaju (Rdz 25, 31), w którym Jakub namawia Ezawa do sprzedania mu swego pierworództwa:

Na to rzekł Jakub: Sprzedaj mi najpierw pierworództwo twoje.

וַיֹּאמֶר יַעֲקֹב מִכְרָה כִּיּוֹם אֶת-בְּכֹרְתְךָ לִי:

Kolejne wersy domykają opis i tworzą z wersami rozpoczynającymi go (*Brit Mila I*, 26-28) kłamrę kompozycyjną:

To ona pomogła Eljokimowi rozpoznać chłopca (...).

(*Brit Mila I*, 60)

וְהִיא שָׁעֲמָדָה לוֹ אִזְ לְאֶלְיָקִים לְהַכִּיר הָאֶפֶר

(ברית מילה א, 60)

Klamra ta podkreśla rolę opisaną czapki w akcji poematu i potwierdza, iż opis, który właśnie

przeczytaliśmy, jest typowym opisem *in praesentia*: stanowi bowiem nie tylko element sceny, ale w tym fragmencie nawet główny motor akcji. Czapka Michajły nie jest więc tylko przedmiotem; staje się ona faktem kulturowym.

Strategia narracyjna, do której zdaje się nawiązywać omówiony opis, a mianowicie narracja dygresyjna, znana jest z poematów Homera, i została celnie scharakteryzowana przez Ericha Auerbacha w pracy pod tytułem *Mimesis. Rzeczywistość przedstawiona w literaturze zachodu*. Pierwszy rozdział tej pracy, *Blizna Odyseusza*, poświęcony jest scenie z dziewiętnastej pieśni *Odysei*. W scenie tej stara szafarka Eurykleja, niegdysiejsza mamka Odysa, rozpoznaje ukrywającego się pod przebraniem herosa po bliźnie na jego nodze, pamiętce po polowaniu na dzika. W momencie, kiedy szafarka dotyka blizny, przywołana zostaje historia tego polowania, zawierająca wyjaśnienie, w jaki sposób Odyseusz otrzymał ranę, po której śladem jest wspomniana blizna (*Od.* 19. 393-468) – przy czym, jak podkreśla Auerbach, historia ta nie jest syntaktycznie ani perspektywicznie przyporządkowana akcji głównej: nie zostaje przytoczona jako wspomnienie czy myśl budząca się w świadomości bohatera. Zdaniem Auerbacha, takie wprowadzenie dygresji wskazuje na jeden z najważniejszych wyznaczników stylu homeryckiego:

(...) stylowi homeryckiemu całkowicie obce jest takie postępowanie subiektywistyczno-perspektywiczne, które tworzy plan pierwszy i plan dalszy i w którym dzięki temu terażniejszość otwiera się ku głębinom przeszłości. Styl ten zna wyłącznie plan pierwszy, zna wyłącznie terażniejszość równomiernie oświetloną i równomiernie zobiektywizowaną (...). W ten sposób odpada możliwość przyporządkowania perspektywicznego, a historia powstania blizny staje się terażniejszością pełną i samodzielną.⁹⁸

Obecność tej cechy stylu homeryckiego w idyllach Czernichowskiego zauważano już wielokrotnie.⁹⁹ Wyraża ona obecną w tak dobitny sposób u Homera chęć oświetlenia całej rzeczywistości równym światłem oraz udzielenia jak najpełniejszych informacji na temat świata przedstawionego, którą Auerbach opisuje w następujący sposób:

(...) pośród namiętności i walk, przygód i niebezpieczeństw ukazują nam one [poematy Homera – *przyp.* AG] uczyty i łowy, pałace i chaty pasterzy, zawody rycerskie i pranie bielizny – po to, abyśmy mogli obserwować ich bohaterów na tle prowadzonego przez nich trybu życia, i po to, abyśmy w tej obserwacji mogli radować się tym, jak używają oni swego pełnego uroku żywota ukazanego w sposób plastyczny na tle obyczaju, krajobrazu i zajęć codziennych. Tak to podbijają nas oni swym urokiem, zabiegają o nasze względy, aż wreszcie zaczynamy żyć rzeczywistością ich egzystencji – i właśnie dlatego, dopóki czytamy owe utwory lub ich słuchamy, staje się nam całkowicie obojętna świadomość, że to wszystko jest tylko legendą, że to wszystko jest „zmyślone”.¹⁰⁰

⁹⁸ Auerbach, *Mimesis...*, s. 33.

⁹⁹ Ha-efrati, *Ha-idilia...*, s. 51-58.

¹⁰⁰ Auerbach, *Mimesis...*, s. 38.

w równym świetle przeczy fakt, iż proces zdobywania czapki widzimy jedynie z perspektywy nabywcy – proces jej wytwarzania został przed czytelnikiem ukryty. Ta „niespełniona obietnica” poety jest, być może, przejawem komizmu utworu. Również Ha-efrati zwrócił uwagę na kolejną różnicę pomiędzy dygresją homerycką a dygresją Czernichowskiego:

W eposie szczegółowy opis podkreśla wzniosłość przedstawionego świata, która czyni istotnym każdy, nawet najdrobniejszy szczegół. W idylli natomiast szczegółowy opis uwypukla ograniczony i niezmienny charakter rzeczywistości przedstawionej, który sprawia, iż pomiędzy poszczególnymi jego elementami nie ma różnicy, i brak szczegółu, którego znaczenie byłoby decydujące. Dokładny opis w eposie wyraża historyczność opisywanego wydarzenia, to, iż jest ono jednorazowe i jedyne w swoim rodzaju, podczas gdy dokładny opis w idylli podkreśla ahistoryczność świata przedstawionego, to, iż jest on rutynowy i powtarzalny.¹⁰²

Mimo iż trudno całkowicie zgodzić się z Ha-efratim, szczególnie w jego opinii na temat funkcji dygresji w eposie homerowym, jednak zwraca on uwagę na bardzo ważny aspekt idylli Czernichowskiego, który idealne odbicie znajduje właśnie w omawianym opisie. Mianowicie, w przeciwieństwie do przedmiotów opisywanych w *Iliadzie* i *Odysei*, punktem ciężkości w opisie czapki Michajły nie jest jej wyjątkowość, a właśnie tej wyjątkowości brak. Należy ona do klasy czapek noszonych przez grupę ludzi „od zarania dziejów”, ta niezmiennosc podkreślana jest w opisie na każdym kroku. Proces zdobywania czapki zostaje zrytualizowany, co więcej, dodatkowe rytuały powstają wokół niej, gdy już jest noszona (np. sposób, w jaki należy zwrócić się do osoby ją noszącej). Obecność opisów czynności zrytualizowanych (takich jak wesele, obrzezanie, ale też rytuały prywatne, jak przyrządzanie placków w *Lewiwot* czy lektura gazety „Ha-cfira” w *Brit Mila*) jest natomiast, zdaniem Dana Mirona¹⁰³ jednym z typowych wyznaczników idylli - tym, co wyznacza rytm spokojnej i niezmiennej rzeczywistości jej bohaterów wobec niespokojnej rzeczywistości zewnętrznej.

Dodatkowym sposobem lektury opisu czapki Michajły w *Brit Mila*, jaki chciałabym zaproponować, jest lektura przypominająca czytanie ekfrazy. Czapka nie stanowi wprawdzie mimetycznego dzieła sztuki, lecz jej opis zawiera, moim zdaniem, wystarczający ładunek informacji o reakcji na nią – zarówno Eljokima, jak i zbiorowego odbiorcy – na to, by pokusić się o interpretację reakcji na widok czapki jako modelowej reakcji na lekturę idylli. Interpretację tę wspomaga również fakt, iż, jak wspomniałam powyżej, pod względem rozłożenia punktów widzenia opis ten jest miniaturą całej idylli. Jaką lekturę idylli sugerowałby zatem opis czapki? Podobnie, jak opisany przedmiot jest częścią klasy, a nie rzeczą wyjątkowej wartości i piękna, tak i idylla jest opisem życia

¹⁰² Ha-efrati, *Ha-idilia...*, s. 51.

¹⁰³ Dan Miron, *Le-ma'amado ha-„dori” szel Sza'ul Czernichowski u-le-ma'amad ha-idilia* [O statusie „pokoleniowym” Szaula Czernichowskiego i o statusie idylli], [w:] *Bodedim be-mo'adam* [Samotni w swych czasach], Am Owed, Tel Awiw 1993, s. 152-156.

powszedniego członków pewnej społeczności. Uroczystość obrzezania w Biliwirce jest z pewnością podobna do innych tego typu uroczystości w pobliskich wsiach. Co więcej, opis czapki jest tu pretekstem do opisanego czegoś więcej, i to niekoniecznie czegoś, co poeta „obiecował” – mianowicie życia całej społeczności. Podobnie idylla, poprzez wybicie na pierwszy plan „dnia, jakich wiele”, daje – nieraz przez przypadkowy wybór detali – wgląd w kulturowy krąg mieszkańców Tawrii. W końcu, podobnie jak czapka i cały rytuał związany z jej kupnem – stanowi „literacką fotografię” społeczności tawryjskich Żydów.

4.4. Wnioski

Z analizy powyższych przykładów opisów przedmiotów w idyllach Szaula Czernichowskiego wynika, iż funkcja takich opisów w dużej mierze zależy od charakteru całego utworu, w którym się znajdują. W idylli *Lewiwot*, o silnie zarysowanej dramatycznie akcji i lekko dydaktyzującym odcieniu, opis kubka Gitl, oprócz subtelnej charakterystyki postaci, dostarcza również adekwatnego wzmocnienia przekazu utworu. W zdecydowanie opisowej idylli *Chatunata szel Elka* opis spełnia przede wszystkim funkcję estetyczną – tak dzieje się w przypadku opisu ubioru babci Cewtel (jak najbogatsza reprezentacja świata materialnego, stylizacja homerycka); w wypadku, gdy jednak opis zostaje wygłoszony przez jedną z postaci, pełni również subtelny funkcję charakteryzującą. W utworze *Brit Mila*, który jest idyllą łączącą w sobie elementy opisowe i dramatyczne, opis staje się w pewnym sensie soczewką skupiającą w sobie kompozycję i znaczenie całego poematu, otwierając czytelnika na wiele możliwości interpretacji. W każdym z omówionych opisów jednak widać, choćby drobny, związek z tradycją homerycką – przejawia się on niekiedy w wyborze podobnej strategii wprowadzania opisu (jak w opisie etui na tfilin z *Chatunata szel Elka*) czy strategii narracyjnej (jak w opisie czapki z *Brit Mila*), bądź w stylizacji językowej (jak w opisie ubioru babci w *Chatunata szel Elka*), czy też w podobnym wykorzystaniu opisu dla szerszej perspektywy utworu (jak w opisie kubka w *Lewiwot*.) Analiza tych związków dowodzi, iż Czernichowski poruszał się po homeryckim świecie w sposób niezwykle naturalny i czerpał z niego inspirację na wielu różnych poziomach.

Porównanie homeryckie

4.5. Uwagi wstępne

W niniejszym rozdziale omówiony zostanie sposób, w jaki Szaul Czernichowski wykorzystuje w swoich idyllach jeden z najbardziej charakterystycznych homeryckich środków wyrazu – porównanie homeryckie. Postaram się odpowiedzieć na pytania: skąd poeta czerpie wzory swoich porównań? Jakie relacje łączą wzór porównania z przedmiotem porównania? Jakie funkcje można przypisać rozbudowanym porównaniom w omawianych idyllach i czy są to funkcje podobne do tych, które przypisuje się rozbudowanym porównaniom w epice homerowej? Które z właściwości epiki ustnej pozostawiły swój ślad na technice poetyckiej Czernichowskiego przy budowaniu porównań?

4.6. Porównanie homeryckie w poematach Homera

4.6.1. Porównanie homeryckie i jego rola wobec ustnego charakteru epiki homeryckiej

Tak zwane porównanie homeryckie – czyli porównanie z rozbudowanym wzorem – jest jedną z najbardziej rozpoznawalnych i najchętniej naśladowanych w literaturze europejskiej cech stylu homeryckiego. Oparte jest ono na zestawieniu dwu fragmentów opisujących przedmioty, osoby lub wydarzenia, połączonych słowami „jak” lub „niby”, w których przedmiot porównania może zostać rozwinięty jako niezależny obraz.¹⁰⁴ Cechy te sprawiają, iż porównanie bardzo łatwo rozpoznać, a, co za tym idzie – docenić jako środek poetyckiego wyrazu. Oprócz niewątpliwych wartości estetycznych porównań homeryckich, warto jednak zwrócić uwagę na mechanizmy kognitywne, jakie uruchamiają. Z tej perspektywy pozwala spojrzeć na nie inna definicja, którą proponuje Elizabeth Minchin w opracowaniu *Homer and the Resources of Memory*:

Rozbudowane porównanie [simile] to formalne, słowne zestawienie,¹⁰⁵ w którym określona idea lub podmiot zostaje porównana z inną ideą lub podmiotem o podobnych cechach. By porównanie mogło dojść do skutku, „domena docelowa” (omawiana idea) zostaje w sposób dosłowny naniesiona na domenę porównania (lub „domenę wyjściową”).¹⁰⁶

Porównanie homeryckie jest, obok stałego epitetu i sceny typowej, jednym z wyznaczników epiki oralnej – pochodzi ono i jest zależne od tradycji ustnej. W cytowanym powyżej opracowaniu

¹⁰⁴ William C. Scott, *The Artistry of the Homeric Simile*, Dartmouth College Press, Lebanon, NH, s. 6.

¹⁰⁵ „Zestawienie” – tu jako tłumaczenie ang. *comparison*. Należy tu zwrócić uwagę na pewną trudność natury terminologicznej: w terminologii anglojęzycznej, podobnie jak w hebrajskiej, istnienie rozróżnienie pomiędzy zwykłym porównaniem (ang. *comparison*, hebr. השוואה [*haszwa'a*]) a porównaniem homeryckim (ang. *homeric simile*, hebr. דימוי הוֹמֵרִי [*dimui homeri*]), podczas gdy w języku polskim słowa „porównanie” używa się również w sformułowaniu „porównanie homeryckie”, co może prowadzić do częstych powtórzeń w tekście o nim traktującym. W swoim opracowaniu będę używać zamiennie określeń „porównanie homeryckie”, „rozbudowane porównanie”, „porównanie z rozbudowanym wzorem”; gdy pozwoli na to kontekst, będę skracać je do samego określenia „porównanie”.

¹⁰⁶ Minchin, *Homer and the Resources of Memory*..., s.133.

The Artistry of the Homeric Simile Scott podkreśla, iż proces przekładania przez poetę swoich myśli na gotowe porównanie homeryckie odbywał się przy nieodzownym udziale współtworzącej publiczności.¹⁰⁷ Dzieje się tak dzięki temu, iż pierwotni adresaci poezji ustnej, doświadczeni w jej odbiorze, wyposażeni byli w znajomość występujących w epice bohaterskiej motywów i obrazów. Dzięki temu mogli lepiej docenić wybór cech i motywów, jakie poeta postanowił uwypuklić w indywidualnym porównaniu.

Obrazy i motywy przyjęte w tradycji epiki bohaterskiej jako potencjalne wzory porównań Scott nazywa *similemami*. Warto zauważyć, iż ilość takich wzorów jest, szczególnie w Iliadzie, dość ograniczona. W sytuacjach walki wojownicy często przyrównywani są do lwów czy wilków, pokonany wojownik pada najczęściej jak ścięte drzewo, zaś nacierająca armia przypomina stada ptaków bądź morskie fale. Tym, co wyróżnia poszczególne porównania, jest wybór cech, które poeta uznał za przypominające docelowy obraz. Takie spojrzenie pomaga zrozumieć spektrum oryginalności, jaką jest w stanie wykazać się poeta tworząc porównanie.

Kwestia oryginalności wiąże się z kolei z problemem dokładności bądź niedokładności porównania. Badacze porównań homeryckich, wśród których, oprócz często tu cytowanych Elizabeth Minchin i Christosa Tsagalisa, należy wymienić również Jonathana L. Ready oraz przedstawicielkę telawiwskiej szkoły teorii literatury, Zivę Ben-Porat,¹⁰⁸ zgadzają się co do tego, iż jedną z charakterystycznych cech porównania homeryckiego jest brak całkowitej zgodności pomiędzy domeną wyjściową a obrazem docelowym. Ready posuwa się wręcz do stwierdzenia, iż na tej niezgodności polega różnica między porównaniem homeryckim [*simile*] a zwykłym porównaniem [*comparison*] – podczas gdy decydującą cechą porównania jest podobieństwo i bliskość pomiędzy jego wzorem a przedmiotem, w przypadku porównania homeryckiego jest to różnica i dystans pomiędzy domeną wyjściową a domeną docelową.¹⁰⁹ Minchin zwraca uwagę na fakt, że porównania niekonwencjonalne skuteczniej przyciąga i zatrzymuje uwagę słuchacza – potrzebuje ono bowiem więcej czasu, by je „przetworzyć”; z tego samego powodu zapada również na dłużej w pamięć. Powołuje się przy tym na badania z zakresu teorii informacji, których wyniki opisał Andrew Goatly w opracowaniu *The Language of Metaphors*, według których im bardziej przewidywalny jest dany tekst (lub inny nośnik informacji), tym mniejszy ładunek informacji w sobie zawiera.¹¹⁰ Z drugiej

¹⁰⁷ Scott, *The Artistry...*, s. VII.

¹⁰⁸ Minchin, *Homer and the Resources of Memory...*, s. 134-137; Tsagalis, *From Listeners to Viewers...*, s. 354-356; Jonathan L. Ready, *Character, Narrator and Simile in the Iliad*, Cambridge University Press, Cambridge 2011, s. 11-13; Ziva Ben-Porat, „Poetics of the Homeric Simile and the Theory of (Poetic) Simile”, *Poetics Today*, vol. 13, s. 737.

¹⁰⁹ Ready, *Character, Narrator and Simile...*, s. 13.

¹¹⁰ Andrew Goatly, *The Language of Metaphors*, Routledge, London and New York 1997, s. 164-5, cyt. [za:] Minchin, *Homer and the Resources of Memory...*, s. 134.

strony – zbyt zaskakujące porównanie może powodować odwrócenie uwagi czytelnika od znaczenia fragmentu, w którym się pojawia.¹¹¹ Carrol Moulton zauważa natomiast w pracy zatytułowanej *Similes in the Homeric Poems*¹¹², iż domena wyjściowa najczęściej jest dość daleka od świata przedstawionego w głównym toku narracji. Za dowód służy jej obserwacja iż, podczas gdy *Iliada* pełna jest porównań związanych z morzem i pogodą, w *Odysei* ich całkowicie brak, czego przyczyną autorka upatruje w fakcie, iż morze i pogoda grają ważną rolę w głównym toku narracji młodszego z eposów. Wziąwszy pod uwagę powyższe czynniki, jesteśmy w stanie docenić precyzję, z jaką poeta ustnego przekazu poeta musiał selekcjonować elementy wybranego przez siebie *similemu*, które następnie miał wcielić do konkretnego porównania.

Kolejną wartą omówienia kwestią związaną z oralnym aspektem funkcjonowania porównań homeryckich jest problem sposobu ich „przetwarzania” przez publiczność. Zgodnie z przytoczoną przeze mnie powyżej definicją Elizabeth Minchin, proces odbioru porównania polega na „nanoszeniu” domeny docelowej na domenę wyjściową. Sygnałem do rozpoczęcia tego procesu jest słowo „jak”, „niby” (w przypadku oryginału greckiego – najczęściej „ὥς” [hos]), przy czym należy zwrócić uwagę, że proces ten również ma charakter selekcji – w zależności od tego, jak dokładnie wzór porównania został opisany przez poetę, słuchacz sam wybiera cechy, w których domena docelowa przypomina domenę źródłową.

Prawidłową lekturę porównania homeryckiego warunkuje również, jak proponuje Allan Paivio w artykule *The Mind's Eye in Arts and Science*¹¹³, zdolność do tzw. „podwójnego kodowania”. Polega ono na odtwarzaniu opisywanego obrazu (z domeny docelowej) i jednoczesnym dostępie do informacji do której ten obraz, służący za punkt odniesienia, nas kieruje. Informację tę można nazwać wiedzą kulturową – jest to wiedza, jaką zdobywamy w toku własnego doświadczenia lub pośrednio. Wiedza ta uaktywnia się razem z odpowiednimi obrazami. Nasze rozumienie porównania jest zatem efektem współdziałania obrazu z wiedzą kulturową.

Za dobry przykład do zilustrowania mechanizmu odbioru porównania może posłużyć porównanie, którego używa Homer, by opisać upadek Hektora w starciu z Ajasem w XIV pieśni *Iliady*:

<p>ὥς δ' ὄθ' ὑπὸ πλῆγῆς πατρὸς Διὸς ἐξερίπη δρῦς πρόρριζος, δεινὴ δὲ θεοῦ γίγνεται ὀδμῆ ἐξ αὐτῆς, τὸν δ' οὐ περ ἔχει θράσος ὅς κεν ἴδηται</p>	<p>I tak jak pada pień dębu, który cios Dzeusa powali wraz z korzeniami; woń siarki w krąg ulatuje dławiąca z pnia strzaskanego, a pierzcha odwaga w tym, co spoglądał z bliska, bo ciężkie i przykre Dzeusa wielkiego są</p>
---	---

¹¹¹ Minchin, *Homer and the Resources of Memory...*, s. 134.

¹¹² Carrol Moulton, *Similes in the Homeric Poems*, Vandenhoeck and Ruprecht, Göttingen 1977, s. 118.

¹¹³ Allan U. Paivio, „The Mind's Eye in Arts and Science”, *Poetics*, vol. 12 (1983), s. 13-14, cyt. [za:] Minchin, *Homer and the Resources of Memory...*, s. 136.

ἔγγυς ἑών, χαλεπὸς δὲ Διὸς μεγάλιο κεραυνός, gromy -
ὥς ἔπεσ' Ἑκτορος ὄκα χαμαὶ μένος ἐν κονίῃσι: tak i potęga Hektora wnet w proch runęła na ziemię.
(II. XIV, 414-418)

Komponując to porównanie, poeta wybrał z *similemu* „padające drzewo” następujące elementy:

- Drzewo zostało powalone przez czynnik boski – piorun Zeusa.
- Upadkowi drzewa towarzyszy nieprzyjemny zapach.
- Upadek drzewa wzbudza w potencjalnym obserwatorze poczucie trwogi.

Przyjrząwszy się bliżej temu porównaniu, stwierdzamy, iż jest ono wręcz rażąco niedokładne. Przede wszystkim, Hektor został powalony bez udziału potęgi boskiej – po prostu upadł podczas pojedynku. Po drugie, jego upadkowi prawdopodobnie nie towarzyszyły wrażenia zapachowe. Jediną informacją podaną przez poetę, która pasuje do domeny docelowej, jest informacja o trwodze, jaką upadek drzewa wzbudza w obserwatorze. Jednakże potencjalny słuchacz lub czytelnik, wyobrażając sobie upadek wojownika, lecz nie poddając fragmentu szczegółowej analizie, „wyselekcjonuje” potrzebne informacje bądź „uzupełni” je sam w odwołaniu do swej wiedzy kulturowej, nie zdając sobie nawet z tego sprawy. Przywołanie przez poetę obrazu upadającego dębu i zapachu siarki przywodzi na myśl dźwięk grzmotu i huk, z jakim pada powalone drzewo, oraz – być może – tumany kurzu, które podnoszą się przy jego upadku. Te informacje, przemawiające do zmysłu wzroku słuchu, znacznie bardziej odpowiadają opisowi sceny upadku wojownika.

Mimo iż omówione powyżej zasady i warunki funkcjonowania porównania homeryckiego jako elementu epiki oralnej wydają się nie dotyczyć poezji nowożytnej, związanej nieodłącznie z kulturą pisma, jednak mechanizm ich komponowania i odbioru zachował pewne cechy związane ze swym pierwotnym kontekstem. Przedstawienie tego kontekstu, jakiego dokonałam w niniejszym podrozdziale, umożliwi nam prześledzenie działania tych mechanizmów w porównaniach, jakie znajdujemy w idyllach Czernichowskiego, oraz ich implikacje.

4.6.2. Funkcje porównania homeryckiego w poematach Homera

Najbardziej intuicyjną odpowiedzią na pytanie o funkcję porównania homeryckiego jest stwierdzenie, iż służy ono przybliżeniu i unaocznieniu słuchaczowi bądź czytelnikowi opowiadanej akcji za pośrednictwem obrazów, które są mu najbardziej znane. W ten właśnie sposób wyjaśnia rolę porównania homeryckiego Czernichowski w swoim wstępie do przekładu *Iliady*:

Porównanie ma przenieść duszę słuchacza w określoną sytuację, i dlatego działa ona za pośrednictwem rzeczy najbardziej znanych, zarówno jemu, jak i poecie. Dlatego Wergiliusz porównuje falujące morze do licznego zgromadzenia ludzi, w które wchodzi jakiś ważny człowiek

– gdyż mieszkańcy miasta znane były uliczki forum. Homer wybiera sobie do tego celu przyrodę i wszystko, co w niej jest – morze i góry, las i pole, i wszystko, co widział i znał z punktu widzenia słuchacza: dziecko chwytające fartuch matki, sprzeczące się kobiety, wszelkie rodzaje pracy rąk ludzkich, młócenie i żniwa – i nie ma sobie w tym równych (...).¹¹⁴

Poeta opisuje także drugą ich funkcję – funkcję retardacyjną, którą pełnią nawarstwione jedno po drugim porównania. Mają one za zadanie tak zmodyfikować czas dyskursu, by opisywane zdarzenie (np. bitwa) zdawało się czytelnikowi trwać dłużej.¹¹⁵

Jak dało się zauważyć już w poprzednich rozdziałach, w ostatnich latach krytyka homerycka staje się coraz bardziej interdyscyplinarna, w związku z czym konteksty interpretacji porównań homeryckich i ich funkcji ulegają poszerzeniu i wzbogaceniu. Elizabeth Minchin, patrząc z perspektywy kognitywistyki (lecz nie tylko), podaje przypuszczalnie najbardziej wyczerpującą listę możliwych funkcji porównań homeryckich, jaką można znaleźć we współczesnych opracowaniach.¹¹⁶ Oto one:

- Objaśnianie i modelowanie (funkcja eksplikacyjna). Główną funkcją porównania homeryckiego jest dostarczanie czytelnikowi schematu czy konceptualnego zarysu, który umożliwia mu odpowiednie skupienie uwagi i organizację idei konieczną do zbudowania modelu myślowego do zrozumienia przekazu tekstu. Porównanie wyjaśnia słuchaczowi obcy mu koncept za pomocą znanych mu obrazów
- Rekonceptualizacja. Porównanie niesie ze sobą całkowicie nowe i świeże rozumienie opisywanego doświadczenia.
- Wypełnianie luk leksykalnych. Poeta ucieka się do użycia porównania, gdy brak mu słów do opisania jakiejś czynności lub wydarzenia.
- Wyrażanie emocjonalnego stosunku do opisywanej akcji.
- Ozdoba lub hiperbolizacja. Niektóre koncepty poeta objaśnia za pomocą porównania homeryckiego, by wyolbrzymić je bądź skuteczniej zwrócić na nie uwagę czytelnika.
- Podtrzymywanie bliskości między poetą a odbiorcą. Poeta może budować poczucie bliskości ze swoim słuchaczem, jeśli jako wzorów porównań używa obrazów, które odnoszą się bezpośrednio do doświadczeń słuchacza.
- Konstrukcja tekstu. Niekiedy porównania homeryckie budują wewnętrzną strukturę tekstu, np. tworzą „interludia” przy zmieniających się scenach.
- Czynienie tekstu bardziej zapamiętywalnym, wysuwanie go na pierwszy plan, informatywność. Porównania szczególnie te niekonwencjonalne i zaskakujące, sprawiają, iż

¹¹⁴ Czernichowski, *Mawo...*, s. XXVII.

¹¹⁵ Czernichowski, *Mawo...* s. XXVIII.

¹¹⁶ Minchin, *Homer and the Resources of Memory...*, s. 137-9.

opisywana przez poetę sytuacja głębiej zapada w pamięć słuchacza lub czytelnika. Porównania, które przywołują jaskrawe, wyolbrzymione i nieoczywiste obrazy, niosą w sobie więcej informacji, przez co przyciągają uwagę i łatwiej je zapamiętać.

- Przedłużanie przyjemności płynącej z odbioru narracji. Jest to funkcja o charakterze ściśle pragmatycznym, najbardziej zbliżona do opisanej wcześniej funkcji retardacyjnej.

Andrew Goatly¹¹⁷ dzieli powyższe funkcje na trzy kategorie:

- Funkcje konceptualne [*ideational*] – funkcje związane z wyrażaniem przez porównanie nowych myśli na dany temat.
- Funkcje interpersonalne – funkcje związane z budowaniem kontaktu między poetą a odbiorcami.
- Funkcje tekstualne – związane z organizacją i prezentacją przekazu.

Oprócz funkcji wyliczonych przez Minchin, warto wspomnieć również o funkcjach zauważonych przez innych badaczy zgodnie z dyscypliną, z perspektywy której patrzą na epikę Homerycką. We wstępie do opracowania *The Artistry of the Homeric Simile* William C. Scott pisze:

Porównania u Homera to istna skarbnica. Opisują sceny z życia Greków, które nawet w swej najprostszej formie nie zostały przedstawione nigdzie indziej: krajobrazy lądowe i morskie; burze i spokojną pogodę; walki zwierząt; różne aspekty życia obywatelskiego – takie jak publiczne rozwiązywanie sporów, zawody sportowe, wyścigi konne, społeczne formy rozrywki, kobiety wiodące swoje codzienne życie, mężczyźni zajmujący się swoimi farmami i sadami.¹¹⁸

Podobny pogląd reprezentuje Tsagalis¹¹⁹, którego głównym obszarem zainteresowań jest organizacja przestrzenna eposów homeryckich i związany z nią specyficzny charakter niektórych elementów stylu homeryckiego, funkcjonujących w epice ustnej jako hipertekst. Jednym z tych elementów jest właśnie porównanie homeryckie, które poszerza przestrzeń narracji o dodatkowe miejsca, takie jak właśnie pastwiska, sady czy krajobrazy dalekich krain i wywołuje u publiczności związane z nimi ciągi skojarzeń. Funkcja ta leży całkowicie poza podziałem zaproponowanym przez Goatly'ego, co świadczy o innowacyjności tez Tsagalisa.

Funkcjami konceptualnymi i tekstualnymi zajmuje się szerzej Scott, zwracając uwagę na to, iż porównania homeryckie często pełnią rolę równoległego narzędzia narracji, kreśląc charakterystykę postaci bądź zarys fabuły.¹²⁰ Jako jeden z bardziej interesujących przykładów podaje ciąg porównań z drugiej księgi Iliady (które bardzo chętnie wykorzystuje w swych idyllach

¹¹⁷ Goatly, "The Language of Metaphors", s. 158, cyt. [za:] Minchin, *Homer and the Resources of Memory...*, s. 139.

¹¹⁸ Scott, *The Artistry...*, s. VII.

¹¹⁹ Tsagalis, *From Listeners to Viewers...*, s. 279.

¹²⁰ Scott, *The Artistry...*, s. 8.

Czernichowski, o czym będzie mowa w drugiej części rozdziału), które, zestawiając tłumy wojowników greckich ze stadami ptaków czy rojami much, ironicznie charakteryzują Agamemnona jako wodza i przedstawiają grecką armię jako chaotyczną i niezorganizowaną.

Ostatnią funkcją porównania homeryckiego, na którą zwracają uwagę Minchin oraz Tsagalis jest tzw. *metalepsa*. Minchin zauważa, iż za pomocą porównania homeryckiego poeta przełamuje wrażenie, iż jesteśmy bezpośrednimi obserwatorami akcji.¹²¹ Tsagalis rozwija tę myśl, dochodząc do wniosku, iż porównanie homeryckie pogłębia dychotomię pomiędzy światem przedstawionym a realnym światem odbiorców, i nazywając wytworzoną w ten sposób przestrzeń „przestrzenią *metaleptyczną*.” Poeta, wprowadzając słuchaczy w świat narracji, sprawia, że „zapominali” oni o realnym świecie, natomiast porównanie ma ich z tego porównania „wybudzić” i sprawić, że ponownie sięgną do swoich doświadczeń i wspomnień ze świata realnego.¹²² To „wybudzanie” z kolei powoduje, iż słuchacze stale dokonują opisanej w poprzednim rozdziale „wewnętrznej ewaluacji” poematu.

W kolejnej części rozdziału, dokonując przeglądu rozbudowanych porównań w idyllach Czernichowskiego, chciałabym zwrócić szczególną uwagę na pełnione przez nie funkcje: czy są one tożsame z tymi pełnionymi przez porównania w epice homerowej? Tego rodzaju analiza pomoże zrozumieć sposób, w jaki poeta ów czytał odczytywał tradycję homerycką i które z jej elementów prznosił do własnej twórczości.

4.7. Porównania homeryckie w idylli Czernichowskiego

4.7.1. Uwagi wstępne

Porównania homeryckie występują niemal w każdej idylli z omawianego korpusu. Ich ilość jest proporcjonalna do długości utworu, co świadczy o tym, iż są one w twórczości poety równomiernie rozłożone. Najwięcej z nich występuje w idyllach *Brit Mila* oraz *Chatunata szel Elka*, natomiast najdłuższy ciąg porównań znajdujemy w idylli *Berele Chole*. Oto lista wszystkich porównań homeryckich w omawianym korpusie idylli:

- ***Ke-chom ha-jom***: iskry i promyczki/niegrzeczne dzieci (w. 6-13).
- ***Lewiwot***: przesiewana przez sito mąka/spadający śnieg/wydarzenia z życia Gitl (w. 105-121).
- ***Berele Chole***: zachód słońca/mąż opuszczający żonę (w. 43-48); domy/różni przedstawiciele gminy żydowskiej (w. 60-82).

¹²¹ Minchin, *Homer and the Resources of Memory...*, s. 149.

¹²² Tsagalis, *From Listeners to Viewers...*, s. 360-362.

- **Brit Mila:** Chona, syn rabiego Eljokima/jagnię (I, 119-125); śpiew Michajły/zawodzenie mewy (I, 180-191); zmieniające się czasy/lód na wiosnę (I, 220-226); córka Pesacha/młody dąb (II, 69-83); synek Pesacha/jesienne słońce (II, 99-103)
- **Chatunata szel Elka:** Mordechaj/oblegana twierdza (I, 39-54); prastare wzgórze [*tel-kdumim*]/siwa broda starca (IV, 20-26), zapomnienie pradawnych pokoleń zamieszkujących stepy/zapomnienie dziewczyny zbierającej kwiaty (IV, 29-32), panny-dziewice/małe ptaszki (V, 15-27); panny-dziewice/motyle/kwiaty (V, 28-30); goście w poranek po weselu/muchy (VI, 3-7).

W niniejszej części tego rozdziału chciałabym omówić każde z powyższych porównań, porządkując w sekcje je według utworów, w których występują. Rozpocznę od krótszych idylli – *Ke-chom ha-jom* oraz *Lewiwot*, następnie omówię porównania z idylli *Berele Chole*, a zakończę analizą porównań homeryckich w *Brit Milah* oraz *Chatunata szel Elka*. Kolejność sekcji nie jest chronologiczna, lecz są one uporządkowane pod względem tematycznym – *Ke-chom ha-jom* oraz *Lewiwot* to idylle krótsze, z narracją szkatułkową o udratyzowanej fabule, *Berele Chole* to idylla obyczajowa o udratyzowanej fabule, natomiast zarówno *Brit Mila*, jak i *Chatunata szel Elka*, to tzw. idylle opisowe. W swojej analizie postaram się zwrócić szczególną uwagę na to, w jaki różnice pomiędzy poszczególnymi rodzajami idylli odnajdują odzwierciedlenie w sposobie wykorzystania przez Czernichowskiego porównania homeryckiego.

4.7.2. *Ke-chom ha-jom*

W idylli *Ke-chom ha-jom* znajduje się tylko jedno porównanie homeryckie. Poeta posługuje się nim w rozpoczynającym utwór opisie migoczących iskier i promyków słońca w upalny dzień:

Jedne weszły pomiędzy liście i ukryły się w brzdach
ziemi,
Drugie, te słabsze, rozprysły się wśród wód strumyku,
Małego, szybkiego, szczebiocącego w wilgotnych,
złoty pyłkach;
I żadne z nich nie wrócił.
Widać nie chciały się zebrać, niczym niegrzeczne dzieci,
Które oddalają się od matki i chowają się, i nie sposób
ich odnaleźć.
(*Ke-chom ha-jom*, 6-13)

אֵלֶּה בָּאוּ לְבֵין עֲלִים וּבְסֻדְקֵי מַעֲנִיּוֹת הַחֶבְאוּ,
וְאֵלֶּה, הַמְּפַגְרִים בָּהֶם, נִפְזְרוּ לְבֵין מִי-קִלּוֹת
קֶטָן וּמְהִיר וּמְפַטֵּט בֵּין עֲפָרוֹת-זָהָב רַטְבִּים;
אֶפֶס אִף אֶחָד מֵהֶם לֹא שָׁב כָּל-עֶמֶת שָׁבָּא.
נִפְרָ, לֹא הָיָה בְּרִצּוֹנָם לְהִתְפַּנֵּס, פִּילְדִים שׁוֹבְבִים
פּוֹרְשִׁים מֵאֲמָם וְנִחְבְּאוּ, וְאִין לְמִצּוֹא אוֹתָם בְּפִנְתָּם.
(כחם היום, 6-13)

Jak pisze Szalom Kremer w artykule *Al ha-histaklut ha-idilit szel Czernichowski*,¹²³ [„O idyllicznym spojrzeniu Czernichowskiego”] w odróżnieniu od epiki homerowej, gdzie świat

¹²³ Szalom Kremer, „Al ha-histaklut ha-idilit szel Czernichowski” [O idyllicznym spojrzeniu Czernichowskiego], [w:] „Moznaim” 26 (1929), s. 310-317.

doświadczenia ludzkiego porównywany jest najczęściej do wzorów ze świata zwierzęcego lub przyrody nieożywionej, idylla Czernichowskiego bardzo często opisuje przyrodę i świat zwierząt za pomocą wzorów z doświadczenia ludzkiego. Czy harmonizuje to z wyrażoną we wstępie do przekładu *Iliady* opinią Czernichowskiego¹²⁴, jakoby poeta szukał wzorów dla porównań w obrazach najbardziej znanych zarówno sobie, jak i publiczności? W tym wypadku – jak najbardziej. Obraz rozpięzających się po powierzchni kałuży światełek jest obrazem specyficznym, doskonale znanym mieszkańcom wschodnioeuropejskich wsi, natomiast obraz niegrzecznych dzieci jest uniwersalny i łatwiej dostępny każdemu człowiekowi.

Jeśli potraktujemy ten obraz jako *similem*, z łatwością zauważymy, iż poeta wybrał z niego w zasadzie tylko dwa elementy: fakt, iż niegrzeczne dzieci chowają się przed matką, oraz fakt, iż trudno je później odnaleźć. Hałas, jaki wytwarza się w tego rodzaju sytuacji, czy jej aspekt psychologiczny, zupełnie nie wchodzi w spektrum domeny wyjściowej. Porównanie jest przy tym dość krótkie i konkretne; nie wymaga od czytelnika „uzupełniania” innych punktów, w których domena docelowa jest podobna do domeny wyjściowej.

Zdaniem Gawriela Tsorana, tematykę *similemu* można powiązać również z tematyką utworu, którego głównym tematem jest dziecko (Welwele) i jego zniknięcie – w ten sposób porównanie zapowiada rozwój akcji.¹²⁵ Z kolei Adi Cemach podkreśla, iż światełka-dzieci, które chowają się w ziemi, uczestniczą w procesie ciągłego odradzania się przyrody, z którego to procesu, poprzez swą nagłą śmierć, zostaje wykluczony Welwele.¹²⁶

Które z wymienionych przeze mnie wcześniej w tym rozdziale funkcji spełnia to porównanie? Zaczynając od funkcji konceptualnych – jak stwierdziłam powyżej, z pewnością objaśnia obraz mniej dostępny czytelnikowi za pomocą bardziej dostępnego oraz przypuszczalnie wypełnia również luki językowe – być może jedną z przyczyn wprowadzenia porównania do niegrzecznych dzieci jest brak odpowiedniego słowa na określenie zachowania owadów. Z pewnością zaś porównanie wyraża emocjonalny stosunek do swego przedmiotu – zestawianie promyków światła i dzieci wyraża, jak i wzbudza u czytelników, czułość i sympatię. Z całą pewnością służy też ozdobie i przykuwa uwagę do omawianego fragmentu. Nie sądzę natomiast, by w jakikolwiek sposób przyczyniało się do rekonceptualizacji opisywanego obrazu. W dziedzinie funkcji interpersonalnych można pokusić się o stwierdzenie, iż porównanie to buduje bliskość między autorem a czytelnikiem – poeta odwołuje się bowiem do doświadczenia uniwersalnego i z reguły pozytywnego, przy jednoczesnym

¹²⁴ Czernichowski, *Mawo...*, s. XXVII.

¹²⁵ Gawriel Tsoran, *Hamato szel Tamuz...*, s. 135.

¹²⁶ Adi Cemach, „”, [w:] Josef Ha-efrati (ed.), *Sza'ul Czernichowski: miwchar maamarei bikoret al jecirato* [Szaul Czernichowski: wybór artykułów krytycznoliterackich o jego twórczości], Am Owed, Tel Awiw 1976, s. 202-203.

wywoływaniu uczuć czułości i sympatii do wzoru porównania. Te same czynniki powodują jego łatwiejsze zapamiętanie i przedłużają przyjemność płynącą z odbioru tekstu. Omawiane porównanie spełnia również funkcje tekstualne: ułatwia przejście od szczegółu do ogółu (po „zblizeniu” na owady tańczące w kałuży poeta przechodzi do opisu pól). Trudno przypisać mu z kolei funkcję hipertekstu, jako że wzór jest tak uniwersalny i mało specyficzny, że nie budzi skojarzeń z konkretnym miejscem i doświadczeniem. Uniwersalność wzmaga natomiast u czytelników doświadczenie metalesy.

Pojedyncze porównanie w idylli *Ke-chom ha-yom* jest przykładem wykorzystania przez Czernichowskiego podstawowych właściwości porównania homeryckiego. Porównanie takie, dość krótkie i konkretne, spełnia przede wszystkim funkcje estetyczne i nie przyczynia się do rekonceptualizacji prezentowanych przez poetę treści. Jednakże, jak mam nadzieję dowieść przy analizie porównań w innych idyllach poety, Czernichowski posługuje się również bardziej rozbudowanymi formami porównania homeryckiego, wykorzystując całą gamę ich poetyckich możliwości.

4.7.3. *Lewiwot*

Podobnie jak w *Ke-chom ha-jom*, również w idylli *Lewiwot* występuje tylko jedno rozbudowane porównanie. Rozpoczyna ono opis procesu przygotowywania placków przez bohaterkę utworu, staruszkę Gitl:

Zdjęła ze ściany duży wałek do ciasta
 Stolnice z drzewa sumakowego, wspaniałe,
 czerwone,
 Na którego grzbiecie rozciągał się wzór
 rudobrzązowych sęków.
 Położyła wałek na stole i wzięła sitko,
 Wsypała do niego drobno zmieloną mąkę,
 Przesiała i rozsypała ją; zatańczyła w jej szybkich
 rękach.
 Jak płatki białego śniegu przechodziły przez dziurki
 sitka
 Ziarenka mąki i tak opadały na całą powierzchnię
 wałka,
 Proszek na proszku. Warstwa mąki wciąż rosła,
 Śnieżnobiała, lśniąca i połyskująca, jak pierwszy śnieg,
 który schodzi
 I całuje jesienną ziemię: niczym pozdrowienie od
 księcia zimy!
 Zupełnie jak ziarenka pyłu, spadającego, schodzącego
 powoli,

בָּאָה וְנִטְלָה מֵעַל הַקִּיר הַמְעֻרָף הַגָּדוֹל:
 לוֹחֹת עֲצֵי-הָאוֹג, אֲדִירִים וְיָרְדִים עֲשׂוּהוּ,
 וְרִקְמָה אֲמֻצָּה שֶׁל גִּידִים מְבַצְבֶּצֶת וְעוֹלָה עַל גְּבוּ.
 שָׁמָּה הַמְעֻרָף עַל פְּנֵי הַשְּׁלֶחַן וַתִּקַּח הַנֶּפֶחַ,
 נִתְּנָה בַּנֶּפֶחַ הִיא קָמַח-סֶלֶת מְאֹד דְּקָה,
 נִפְתָּה וְנִרְתְּמָה מִיָּד וַתִּרְקֹד בְּיָדֶיהָ הַמְהִירוֹת.
 כְּאַבְקוֹת הַשְּׁלֶג הִצִּיחַ נִתְחַבּוּ בְּנִקְבֵי הַנֶּפֶחַ
 גְּרָגְרֵי הַקָּמַח וְכֹה נָחוּ עַל פְּנֵי כָּל הַמְעֻרָף,
 גְּרָגְרֵי שֶׁל אָבֶק עַל גְּרָגְרֵי. וְהִלֵּךְ הַמְצָע וְגִדְּלָה,
 מְבָרִיק וּמְבַהֵיק וְצַח, כְּשֶׁלֶג הָרֵאשׁוֹן, הַיּוֹרֵד
 וְנוֹשֵׁק אֶת אֲדָמַת הַסֶּתֶר: שְׂאֵי שְׁלוֹם מֵאֵת שָׁר שֶׁל
 הָרֵף!
 מִמֶּשׁ כְּגִרְגְרֵי הָאָבֶק, הַנוֹפֵל, הַיּוֹרֵד לְאֵטוּ,

Ziarenko za ziarenkiem, przylegały jedno do drugiego,
 przesuwały się jak w teatrze
 Miesiące życia Gitl i wszystko, co przeszła – przed jej
 oczyma,
 To, co złe i co dobre, lata wysiłku i chwile szczęścia –
 Oto jest dziewczynką... panną młodą... już matką... ani
 się obejrzała – i oto
 Już staruszką i ma wnuczkę – Rejzele.
 Ziarenka mąki i tak opadały na całą powierzchnię
 wałka,
 Proszek na proszku. Spadają i opadają powoli;
 Wówczas Gitl zbiera mąkę w swą dłoń, i robi z niej
 Okrągły kopczyk, a w jego środku dotek.
 Po cichu zebrała mąkę, jej dłonie były przy tym
 delikatne,
 A przed jej oczami – śmieje się jej wnuczka Rejzele.
 (Lewiwot, 105-121)

גָּרָגַר וְגָרָגַר לְכָד, נֶאֱחָזוּ, חִלְפוּ בַמַּחֲזֵה
 יַרְחֵי גִיטֵל וְכָל שְׁעֵבֶר עָלֶיהָ – לְפָנֶיהָ,
 טוֹבָה וְרָעָה, שָׁנִים שֶׁל עֲמַל וְדַקּוֹת שֶׁל אִשָּׁר: –
 יִלְדָה הִיא ... פֶּלֶה ... כָּכָר אִם... וּפְעַם גְּעוּרָה – וְהִנֵּה
 זָקְנָה כָּכָר, וְהִיא סִבְתָּא וְנִכְדָה לָהּ, רִיז'לָה תַחֲנִיה.
 כְּאֲבָקוֹת הַשֶּׁלֶג הַצָּח נִתְחַבּוּ בְּנִקְבֵי הַנְּפֵה
 גָּרָגַר וְגָרָגַר לְכָד, נוֹפְלִים וְיוֹרְדִים לְאֵטָם;
 בְּיָדָהּ אִזְ תִּאָסוֹף גִּיטֵל הַקֶּמַח, וְתַעַשׂ מִמֶּנּוּ
 סוּלְלָה הוֹלְכֶת בְּעִגּוּל וְחֹר בְּסוּלְלָה בַתְּנֹד.
 דוּמָם אֶסְפָה הַקֶּמַח, וְרַכּוֹת יָדֶיהָ בְּאֶסְפָה,
 וְנָגַד עֵינֶיהָ מִצַּחֲקוֹת נִכְדָתָהּ רִיז'לָה תַחֲנִיה.
 (לביבות, 105-121)

Swoją budową porównanie to nie przypomina tradycyjnego porównania homeryckiego. Znajdujemy tu, przede wszystkim, zamiast jednego, rozbudowanego wzoru, kilka różnych domen wyjściowych, których opisy przeplatają się z opisem domen docelowych. Prześledźmy zatem kolejne etapy tego rozbudowanego porównania:

- Od w. 111 – ziarenka mąki jak płatki śniegu.
- Od w. 114-115 – warstwa mąki jak pierwszy śnieg.
- Od w. 116 – lata życia Gitl jak ziarenka kurzu.

Wzory tych porównań nie są oryginalne ani zaskakujące – wręcz przeciwnie, śnieg wydaje się pierwszą rzeczą, do której można porównać opadające ziarenka mąki. Również akt wyboru z *similemu* wydaje się dość oczywisty – przesiewana przez sitko mąka opada jak płatki śniegu, a opadając na stolnicę, przypomina pierwszy śnieg. Nie sędzę, by mogła być zatem mowa o funkcji wyjaśniającej, modelującej, czy rekonceptualizacyjnej tego porównania; podobnie wątpliwe wydaje się, iż spełnia ono funkcje interpersonalne. Jednakże właśnie jego banalność służy w znaczący sposób konstrukcji tekstu: mianowicie, proste skojarzenie mąki z płatkami śniegu wprowadza staruszkę – a wraz z nią również czytelnika idylli – w swoisty letarg, z którego następuje płynne przejście w stan refleksji nad życiem i wspomnieniami. Staruszka, za zasłoną opadającej jak śnieg mąki widzi całe swoje życie. Ostatni akord porównania – zestawienie lat życia Gitl z ziarenkami kurzu – wprowadza natomiast do sceny wątek wanitatywny – jej życie staje się czymś lekkim i pozbawionym znaczenia. Wzbierające w niej wspomnienia zamykają pierwszą część utworu i stanowią przejście do drugiej,

której głównym tematem jest wychowanie młodego człowieka, nad którym rozważa Gitl, wspominając poszczególne etapy życia swej wnuczki.

Oprócz opisanych powyżej funkcji tekstualnych omawiane porównanie spełnia w umiarkowanym stopniu funkcję hipertekstu: dodaje do przestrzeni utworu wyobrażenie zimowego krajobrazu.

Na przykładzie tego porównania możemy zaobserwować, iż nawet najbardziej oczywiste w swej treści obrazy mogą pełnić istotną rolę w konstrukcji utworu, na przykład, jak w tym wypadku, budując płynne przejście pomiędzy scenami i wątkami. Nie jest to jednak jedyny przykład wykorzystania przez Czernichowskiego obrazu śniegu i zimowego krajobrazu w porównaniu homeryckim, o czym przekonamy się w kolejnej sekcji, poświęconej rozbudowanym porównaniom w idylli *Berele Chole*.

4.7.4. *Berele Chole*

W idylli *Berele Chole*, w odróżnieniu od powyżej omówionych utworów, znajdujemy bogactwo porównań homeryckich, które w niniejszej sekcji dzielę na dwie jednostki. Jednostka pierwsza to pojedyncze porównanie z wersów 43-48 utworu, rozpoczynające fragment idylli, którego tematem jest opis wiejskiego krajobrazu. Jednostka druga to natomiast konglomerat porównań, pochodzący z tego samego fragmentu tekstu, w którym znajdujące się we wsi domy porównane są do różnych „typów ludzkich” znanych z gminy żydowskiej. Rozpocznę od analizy pojedynczego porównania, które, podobnie jak omówione powyżej złożone porównanie z idylli *Lewiwot*, zawiera obraz śniegu i zimowego krajobrazu, jednak maluje go zgoła inaczej:

Lekkie i szybkie są nogi cichego zimowego zmroku,
Drży i trzepocze w nim struna świętego, skromnego
smutku.

Biel ziemi błękitnieje, a duże oblicze słońca się czerwień.

Podobnie jak mąż, który odchodzi na zawsze od swej
partnerki,

Nagle, mimo swego chłodu, wspomina na wdzięk jej
młodości,

Jego oblicze płonie – a jej twarz blednie, ciemnieje...

(*Berele Chole*, 43-48)

קלות ומהירות רגליהם של נשפי-החרפים חשאים,

רועד ומפרכס לו נים של עצבות קדושה וצנועה.

לבו הארץ מכחיל ופני חמה גדולה מאדימים.

דומה לבצל, שפורש מעל בת-זוגו לעולם,

פתאום זוכר מתוך קרירותו חסד נעוריה,

לוחשים פניו – והיא פנייה חורים, משחירים...

(ברלה חולה, 43-48)

To porównanie – moim zdaniem jedno z najpiękniejszych w idyllach Czernichowskiego – zapada głęboko w pamięć nie tylko ze względu na swą wartość estetyczną, lecz również – a może przede wszystkim – z powodu dość skomplikowanego mechanizmu jego odbioru. Aby go zaprezentować, poddam porównanie analizie.

Zacznijmy od relacji pomiędzy domeną wyjściową a domeną docelową. Domena docelowa,

a mianowicie obraz zapadającego nad ośnieżonym krajobrazem zmierzchu, zostaje porównana do bardzo specyficznej, emocjonalnej sytuacji z obszaru doświadczenia ludzkiego. Dobór wzoru jest dość zaskakujący, przy czym poeta pozostawia czytelnikowi bezpośrednią wskazówkę odnośnie punktu łączącego obie domeny dopiero w ostatnim wersie: okazują się, iż światło o tej porze dnia przypomina wyrazy twarzy żony i opuszczającego ją męża. Proces selekcji z *similemu* wymaga zatem od poety oraz w sposób szczególny od czytelnika synestetycznego nałożenia na siebie doświadczeń należących do domeny różnych zmysłów. Spróbuję przedstawić ten proces schematycznie:

Błękitniejąca biel ziemi → (chłód, uczucia opuszczanej żony) → twarz opuszczanej żony

Czerwieniejące oblicze słońca → (gorąco, uczucia odchodzącego męża) → twarz odchodzącego męża

Czytelnik, wybierając elementy *similemu*, które przypominają domenę docelową, początkowo jest pozostawiony sam sobie: musi wyobrazić sobie sytuację, w której mąż opuszcza żonę, i połączyć ją z opisanym krajobrazem. Proces ten może wzbudzić u czytelnika emocje, bądź przypominać mu jego własne doświadczenia, co wzmacnia jego odbiór utworu i sprawia, iż zapada on głębiej w pamięć. Przywołany zostaje obraz zimowego, czerwonego zmierzchu, kiedy to słońce „rzuca ostatnie spojrzenie” na ziemię, zanim zajdzie. Dramatyczna i pełna emocji sytuacja, stanowiąca wzór porównania, została tu dodatkowo wzbogacona o kontekst biblijny: w wersie 47 znajdujemy aluzję tekstualną do drugiego wersetu drugiego rozdziału księgi Jeremiasza. Werszet ten zawiera słowa kierowane przez Boga ustami proroka do Jerozolimy:

Idź i wołaj do uszu Jeruzalemu tymi słowy: Tak mówi Pan: הֲלֹךְ וְקראתָ בְאָזְנֵי יְרוּשָׁלַם לֵאמֹר כֹּה אָמַר יְהוָה זְכַרְתִּי לְךָ
Pomnę na miłość twojej młodości, na uczucie czasu חֶסֶד נְעוּרֶיךָ אֲהַבֵת כָּל־יְלֻמָּתְךָ לְכַתֵּב אֶחָדִי בְּמִדְבָּר בְּאֶרֶץ לֹא
twojego narzeczeństwa, gdy chodziłeś za mną na pustyni, יְרוּשָׁה:
w kraju nie obsiewanym.

Aluzja ta potęguje emocjonalny wydźwięk tej sceny i osadza ją w szerszym kontekście hebrajskiej poezji miłosnej, która bardzo często nawiązuje do relacji Boga z Izraelem bądź z Jerozolimą jako relacji małżeńskiej..

Na podstawie powyższej analizy można wysnuć pewne wnioski na temat funkcji tego porównania. Spełnia ono, moim zdaniem, wszystkie spośród funkcji konceptualnych (eksplikacja/modelowanie, rekonceptualizacja, wypełnianie luk leksykalnych, wyrażanie emocjonalnego stosunku do opisywanej akcji, ozdoba/hiperbolizacja) – wzór przyczynia się do wyjaśnienia domeny docelowej, ozdabia ją i wzbogaca o nowe konteksty. Odwołując się do emocji czytelnika, spełnia również funkcje interpersonalne: buduje relacje między nim a autorem i ułatwia zapamiętanie tekstu. Pozostaje zatem sprawdzenie, czy spełnia ono również funkcje tekstualne. Rzut okiem na konstrukcje tekstu sugeruje twierdzącą odpowiedź na to pytanie: porównanie rozpoczyna w poemacie interludium pomiędzy przedstawieniem postaci Berele i figli, które płata służącej

Jawdosze, a właściwą akcją utworu, mianowicie chorobą chłopca. Zastosowanie tak charakterystycznego środka poetyckiego przy zmianie tematu lub sceny „odwraca” uwagę czytelnika od zakońzonego fragmentu i przykuwa jego uwagę do tego, który właśnie się zaczyna.

Interludium, które rozpoczyna się omówionym powyżej porównaniem, zawiera w sobie także drugą jednostkę, którą chcę omówić w tej sekcji, a mianowicie serię porównań domów i innych budynków we wsi, w której toczy się akcja utworu, do „typów ludzkich” z gminy żydowskiej.

Są ciche i wyglądają, każdy dom ze swym dachem,
Swymi oknami i parapetami, jak żywe.
Masz więc mały domek: jego okna są maleńkie,
Pochyla się nad nim dach, którego obrzeża ciągną się
Ponad belki jego ścian, które chronią go przed zawaleniem.
Podobny do zmęczonej staruszki po sześćdziesiątce, która
wychodzi
Pod koniec lata, narwać sobie selera w ogródku,
Pochylona, ze zgarbionymi plecami, a jej oczy –
zaczzerwienione i łzawe.
A oto i „Gabaj” domów: odosobniony i oddzielony wedle swej
godności,
Siedzi w ogromie swej wiedzy, i jest w jego siedzeniu trochę
leżenia,
Eksponuje swoje ściany, na głowie nosi dach z nowej
dachówki,
Jego oczy-okna patrzą z uśmiechem skrytym i roztańczonym,
Jakby mówił: „oto i ja stoję przed wami!” – a jak bezczelny jest
dom naprzeciw!
Jego ceglane ściany wznoszą się, a pejsy jego dachu zwisają
nisko – wedle jego godności,
Zerka ze wszystkich szymb z różnych odcieni słońca.
Przeszkadza „białej gminie” w swojej olśniewającej wsi.
Jego głowę zdobi czapka, i widać
Jego wspaniałe czoło i dwoje płonących, śmiałych oczu.
Obok niego stoi spichlerz na bazie z białych kamieni,
Deski jego ścian są pełne wgłębień: jedna wystaje, druga
wypukła, inna wklęsła.

שוֹקֵטִים הֵם וְנִרְאִים לָךְ בַּיִת וּבַיִת עַל גִּגּוֹ,
עַל חִלּוּנוֹתָיו וְעַל אֲצֻטְבוֹתָיו כְּחַיִּים.
דִּירָה קִטְנָה הָרִי לָךְ: חִלּוּנוֹתֶיהָ פְּעוּטִים,
כּוֹפֵף עָלֶיהָ זֶה גָּגָה וְסוֹפֵי שְׂפּוּלָיו נִגְרָרִים
אַחַר כְּלוֹנְסוֹת כְּתָלֶיהָ, הַשּׁוֹמְרִים מִפְּנֵי
הַמַּפְלָת.
דְּמָתָה לְזִקְנָה כְּמוֹשָׁה לְאַחַר שְׁשִׁים, הַיּוֹצֵאת
בְּסוֹפֵי-קִיץ גַּם הִיא לְתַלֵּשׁ לָהּ כְּרֶפֶס בַּגָּנָה,
כְּפוֹפָה וְעֵקוּמַת-הַגֵּב, וְעֵינֶיהָ טְרוּטוֹת
וְדוֹמְעוֹת.
וְהִנֵּה גַם "גַּבְאִי" – הַבָּתִּים: פָּרוּשׁ וְנִבְדָּל לְפִי
כְּבוֹדוֹ,
יוֹשֵׁב בְּהַרְחֻבַת-הַדַּעַת, וַיֵּשׁ בִּישִׁיבָתוֹ קֶצֶת
שְׂכִיבָה,
מְבַלֵּט כְּתָלָיו וְחוֹבֵשׁ לְרֵאשׁוֹ גַּג רְעָפִים
חֲדָשִׁים,
עֵינָיו-חִלּוּנוֹת מְשֻׁקֵּפוֹת מֵתוֹךְ חֵיוֶה חֲבוּי
וּמְרֻקָד,
כְּאוֹמֵר: "הָרִינִי לְפָנֶיכֶם!" – וְהַבַּיִת שֶׁכָּנְגָדוּ
מֵה חֲצוּרָה!
כְּתָלָיו לְבָנוּנִים מְגֻבְּהִים, וּפְאַת-גִּגּוֹ נְמוּכָה
לְפִי עָרְכוֹ,
מִצִּיץ מִפֶּלַח זְכוּכִיּוֹתָיו מֵתוֹךְ גּוּנֵי גִּנּוּנִים
הַשְּׂמֵשׁ.

Jego dach jest cienki, rozdarty od silnych wiatrów,
 wiązki tu i tam, snop na snopie,
 Spogląda swoimi zaplombowanymi oknami z dumą i pogardą
 Wypisz-wymaluj jak uczeń na urzędzie – jak mały urzędnik na
 poczcie
 Z bujną czupryną, w kołnierzu, a jego twarz cała w plamach
 i krostach;
 Posłał mu proste spojrzenie rozświetlonych oczu inny dom
 Mały, oblany światłem słonecznym, jak panna, która w tym
 roku ma wziąć ślub:
 Otacza ją dziewiczy wdzięk, rozkwitła i dojrzała pełna miłości,
 I jesteś pewien, że ten budynek służy innym jako „setnik”.
 Zna on swą godność i doniosłość, widać go spod jego czapki,
 Zdradzają go jego rzęsy, ciężkie od codziennych pijatyk,
 Nie wzbudzają już strachu. Krańce jego lufcików są zamknięte;
 Wiązki otaczają jego dach, przylegają do wszystkich jego
 okien,
 A jego snopki opadają niczym gęste brwi.
 (Berele Chole, 55-88)

נטפל הוא לה"חברה הלכנה" בכפרו
 מסתמא;
 הנה מצנפתו עוטרת את פדתו, ונראים
 מצחו הבולט ושתי עיניו הקודחות,
 התצופות.
 עומד לו אסם בצד על מסד אבנים לבנבנות,
 רהיטי פתליו שקערוורים: זה בולט, זה
 יוצא, זה נכנס.
 גגו מדלדל וטרור מתמת הרוחות השולטות,
 צבתים לקאן ולקאן, אלמה-אלמותים,
 מביט בחלונות אטומים בבוז ובדעת נזחחח
 ממש כפרחי-הפקידות – כפקיד קטן של
 דאר
 מגדל-בלוריתו, בצנארון, ופניו – כהרות
 וחסטים;
 שולחה לו עיני אור במבט אלכסון עוד דירה
 קטנה ושטיפת אור-שמש, כעלמה נשאת זו
 השנה:
 חן בתוליה עליה ורות אהבה פרחה, בגרה,
 וסבור אתה, שאותו הבגן משמש "שר-
 מאה".
 מכיר רוממות כבודו הוא נבט מתחת
 למצנפתו,
 אפס שמורותיו, שפכדו מבסומי יום יום, בו
 בגדו,
 ללא הפיל אימה. כי כן תצאי אשנביו
 מוגפים;
 צבתים, מקיפים את גגו, סמוכים לכל
 חלונותיו,

Z tej sekwencji porównań można wyodrębnić cztery jednostki:

1. Dom-staruszka.
2. Dom-gabaj.
3. Spichlerz-młody urzędnik.
4. Dom-panna młoda.

Nie wszystkie z nich stanowią jednak porównanie homeryckie *per se*. Podczas gdy jednostki oznaczone numerami 1, 3 oraz cztery to budynki, które „przypominają” odpowiednio staruszkę, młodego urzędnika i pannę młodą, oznaczony numerem 2 dom nie jest „jak gabaj”, lecz „jest gabajem” – brakuje elementu łączącego domenę docelową z domeną wyjściową, przez co obie domeny zlewają się. Dlatego też jednostki tej nie będę traktowała jako porównania, nie wyłączając jej jednak z całości sekwencji ze względu na zgodność tematyczną z pozostałymi jednostkami.

We wszystkich z powyższych porównań domeną wyjściową jest świat ludzki i to on ma dawać czytelnikowi pojęcie o wyglądzie opisywanych budynków. *Similemem* każdego z nich jest inny „typ” mieszkańca wsi. Warto zwrócić uwagę, że w wypadku pojawiających się w sekwencji „prawdziwych” porównań poeta wybrał z *similemu* przede wszystkim informacje dotyczące wyglądu danej postaci; zaś w przypadku „gabaja”, gdzie dom został opisany nie w zestawieniu z postacią, lecz jako postać, większą rolę grają jej cechy charakteru i zachowanie.

Porównania z tej sekcji pełnią cały szereg funkcji w utworze. Należą do nich z pewnością funkcje z grupy konceptualnej: służące za wzór dla wyglądu domów opisy postaci pozwalają czytelnikowi lepiej wyobrazić sobie wygląd wsi, jednocześnie modyfikując sposób patrzenia na nią: budynki, które przypominają ludzi, stoją do siebie w określonych relacjach i hierarchii. Odmalowywanie ich portretów wiąże się również z wyrażaniem emocjonalnego stosunku do przedmiotu porównania i z całą pewnością ozdabia tekst, czyniąc go bardziej zauważalnym. Można mu przypisać również funkcje interpersonalne: poprzez porównanie do typów ludzkich, o których większość czytelników ma jakiegokolwiek wyobrażenie, wytwarza się więź między poetą a czytelnikiem, a tekst jest łatwiejszy do zapamiętania. Sekwencja porównań pełni również ważną rolę dla konstrukcji tekstu: jako że, w odróżnieniu od powyżej omawianych idylli *Ke-chom ha-jom* oraz *Lewiwot, Berele Chole* nie rozpoczyna się opisem przyrody, a ekspozycją bohatera idylli, wkraczającą niejako *in medias res*, poetycki opis wsi poprzez ciąg porównań „uzupełnia” brakujące

przedstawienie miejsca akcji idylli. Warto zwrócić uwagę, iż dostrzeganie cech ludzkich w budowlach zdaje się być umiejętnością typową dla małych dzieci i nadaje krajobrazowi „bajkowy” charakter; możliwe zatem, iż poeta pokazuje nam wieś oczami tytułowego bohatera idylli, co wzmacnia wewnętrzną konstrukcję utworu.

Szczególnie ważną rolę pełni tu jednak funkcja hipertekstualna, jaką można przypisać omawianej sekwencji. Funkcjonuje ona, moim zdaniem, na podobnych zasadach, co omówiony w poprzednim rozdziale opis czapki z idylli *Brit Mila* bądź katalogi gości w idyllach *Brit Mila* i *Chatunata szel Elka*: uruchamia w umyśle czytelnika dodatkowe skojarzenia spoza świata przedstawionego, tym samym wprowadzając do utworu niejako „bocznymi drzwiami” dodatkowe przestrzenie i narracje. I tak, podobnie jak wspomniane katalogi gości i opis czapki wprowadzały do idylli informacje o gminie żydowskiej, jej obyczajach i społecznym zróżnicowaniu, również omawiana sekcja porównań rysuje zbiorowy portret mieszkańców wsi, jednocześnie „wpisując ich” w krajobraz. Jako dowód może posłużyć kilka spostrzeżeń, jakie poczyniłam przy analizie poszczególnych jednostek.

Pierwsze z porównań za wzór ma staruszkę. Jest to fakt dość znaczący w kontekście całego utworu – postacie starszych kobiet pełnią ważną rolę w idylli – to właśnie one proponują matce Berele „alternatywne” metody leczenia chłopca. Taki sposób opisu staruszki przywodzi na myśl również idyllę *Lewiwot* z jej staranną charakterystyką głównej bohaterki, Gitl. Jednak, co ciekawe, poeta wybiera z *similemu* „staruszka” obraz postaci w konkretnej sytuacji – mianowicie, gdy wychodzi do ogródka narwać sobie liści selera. Czy wygląd staruszki, który jest cechą łączącą domenę wyjściową z domeną docelową, zmienia się znacząco w sytuacji rwania selera w ogródku pod koniec lata? Zdecydowanie nie. Informację tę można zatem z całą pewnością przypisać hipertekstualnej funkcji porównania – za jej pomocą poeta dodał kolejne „miejsce” do przestrzeni utworu.

W drugim z porównań warto zwrócić uwagę na fakt, iż cechy, jakimi zostaje obdarzony spichlerz – pogardliwe spojrzenie, bujna czupryna oraz trądzik na twarzy – nie są wspólne dla wszystkich młodych urzędników pocztowych ani nie należą do cech, po których można poznać urzędnika pocztowego: poeta prawdopodobnie wyobraża sobie jedną, konkretną postać, znaną mu bądź zmyśloną, i tworzy wokół niej potencjalną scenę. Czytelnik utworu może zatem w trakcie czytania go wyobrazić sobie konkretną sytuację na poczcie, w której bierze udział młody urzędnik. W ten właśnie sposób hipertekst poszerza wyobrazone spektrum tekstu, w którym się znajduje.

Na podstawie powyższej analizy można stwierdzić, iż porównania homeryckie w idylli *Berele Chole*, mimo iż spełniają podobne funkcje, co ich odpowiedniki w *Lewiwot* czy *Ke-chom ha-jom*, mają jednak inny, znacznie bardziej złożony charakter, są bardziej rozbudowane i wymagają większego zaangażowania wyobraźni; odznaczają się także wyższym stopniem hipertekstualności.

Jednakże wpływ epiki homeryckiej nie uwidacznia się w nich w sposób dobitny; ze względu na ich oryginalną tematykę i zaskakujące wzory porównania z *Iliady* lub *Odysei* nie stanowią pierwszego skojarzenia czytelnika podczas ich lektury. W kolejnych paragrafach chciałabym zająć się porównaniami z idylli *Brit Mila* oraz *Chatunata szel Elka*, zwracając szczególną uwagę na różnice pomiędzy nimi a dotychczas omówionymi fragmentami.

4.7.5. *Brit Mila*

Brit Mila, jedna z pierwszych idylli Czernichowskiego, jak była mowa w rozdziale pierwszym, reprezentuje nieco inne rozumienie tego gatunku niż dotychczas omówione idylle. Jest to, podobnie jak późniejsza *Chatunata szel Elka*, idylla opisowa. Fakt ten znajduje odzwierciedlenie w stylu porównań homeryckich, które znajdujemy w utworze. Jest ich przy tym znacznie więcej, niż w powyżej omówionych idyllach: aż pięć, przy czym każde z nich jest rozbudowane – wzór ma co najmniej kilka wersów. W niniejszej sekcji przyjrę się każdemu z osobna, według kolejności pojawiania się w utworze.

Pierwszym porównanie w idylli pojawia się w części pierwszej, w scenie, w której Eljokim wraz z chłopem Michajłą przygotowują się do wyjazdu do Biliwirki, a syn Eljokima, Chona, który dotychczas siedział z Michajłą na wozie, upiera się, by jechać z nimi.

Jednak Chona uparcie chwycił się połów Michajły,
Wydiera się niemiłosiernie i mocno kopie nóżkami
Lecz nie starczyło mu głosu i nóżek w dniu niedoli:
Rozkaz wyszedł z ust Eljokima – i chłopiec został zdjęty
z wozu.
Czarna i Dworka pospieszyły, by go złapać,
I pobiegły na swych szybkich nogach do domu, a Chona
ciągnął się za nimi, becząc i wciąż odwracając głowę.
Jego podeszwy migoczą, a poły jego koszuli odstaniają
ciało,
wyciągnięte ze spodni dziurą skierowaną na drugą
stronę,
bo jego guziki nie były zapięte jak należy. Do czego był
podobny Chona w tej chwili? Do rocznego jagnięcia,
które wychodzi
za swoją matką, kiedy stada wychodzą na pole:
Pasterz pogania swoje bydło, a małe owieczki zostają w
tyle,
Spieszą się i beczą na głos i ciągną się za ogonami
matek – podrygują,
Podskakują na biodra i na kolana...
(*Brit Mila*, I. 111-125)

ואולם תנא תנא התעקש ויאחז בשולי מיכילה,
פוער את פיו לבלי חק ובועט ברגליו בְּחִזְקָה
אך לא עמד לו קולו ולא עמדו לו רגליו ביום צרה:
גזרה יצאה מלפני אליקים – והורד הנער.
מהרו טשרנה ודבורה'קה לאחז-בו ותשאנה
את רגליהן המהירות לרוץ הפיתה ונסחב
תנא אחריהו, והוא גועה ומפנה את ראשו לאחוריו.
פעמי רגליו מבריקות, ושולי כתנתו נשקפים,
סרוחים בעד פתח מכנסיו בחזר המפנה לאחוריו,
יען פפתוריו לא רכסו פראוי, ולמה הינה דומה
תנא ברגע ההוא? לכבש בן-שנתו, היוצא
בעקבות אמו, למועד צאת העדרים השדה:
דופק הרועה את צאנו, והכבשים הקטנים נחשלים,
אצים וגועים בקול רם וסרוחים על זנבותם, –

מְכַרְפָּרִים,

קוֹפְצִים עַל יַרְדֵּךְ וְעַל שׁוֹק...)

(ברית מילה א, 111-125)

Warto zauważyć, iż jest to pierwsze z przeanalizowanych dotychczas porównań, w którym domeną docelową jest doświadczenie ludzkie, a domeną wyjściową – świat przyrody, a nie na odwrót. *Similem* użyty jako jego wzór należy do spektrum bukolicznego, które jest jednym z najczęstszych źródeł wzorów porównań w *Iliadzie* i *Odysei*. Pojawienie się takiego wątku w idylli nawiązuje do jej greckich źródeł związanych z poezją pasterską. Należy przy tym zwrócić uwagę na to, jakiego określenia używa poeta, porównując Chonego do jagnięcia: „כָּרֶשׁ בֶּן-שָׁנָתוֹ” [*kewes ben-sznato*, roczne jagnię]. Określenie to funkcjonuje w Biblii Hebrajskiej (Kpł 12,6; Lb 6,12; Lb 6,14; Ez 46,13) zawsze w kontekście ofiary; wystąpiło ono również wcześniej w idylli *Brit Mila* – przy okazji opisu czapki Michajły (*Brit Mila* I, 26-60) – aluzja ta wzmacnia, moim zdaniem, związek utworu z historią Exodusu i świętem Pesach. Sam bukoliczny motyw spędzania bydła z pola powraca zresztą na początku idylli *Chatunata szel Elka*, o czym będzie mowa w następnej sekcji.

Czy dobór wzoru porównania, jak i wybór odpowiednich cech z *similemu* jest zaskakujący i nietypowy? Z pewnością nie w takim stopniu, jak omówione przeze mnie wyżej porównania z idylli *Berele Chole*. Porównanie dziecka do niezgrabnego, lecz uroczego małego jagnięcia, szczególnie w utworze o tematyce wiejskiej, nie zaskakuje. Mimo to jednak spełnia ono standardowe funkcje porównania: konceptualne (objaśnianie, wypełnianie luk leksykalnych, wyrażanie emocjonalnego stosunku do przedmiotu porównania, rekonceptualizacja poprzez odniesienia intertekstualne), interpersonalne oraz tekstualne (porównanie pojawia się przy zmianie sceny: zamyka scenę przygotowań do wyjazdu na podwórze Eljokima, po której następuje opis podróży do Biliwirki). Bardzo wyraźnie widoczna w nim jest jednak przede wszystkim funkcja związana z hipertekstualnym charakterem porównania: odwołuje nas ono do sfery metaliterackiej, nawiązując do źródeł idylli poprzez motyw bukoliczny, oraz zwraca naszą uwagę na szerszy kontekst kulturowy, odwołując się do obyczaju składania ofiar, oraz do święta Pesach.

Drugie z występujących w utworze porównań pojawia się w opisie drogi przez stopy, jaką pokonują wspólnie Eljokim i Michajła. Chłop zaczyna wówczas nucić smutną pieśń:

Wówczas Michajła zaczął cicho śpiewać pieśń, i smutek
Wyrażała jego pieśń, prosta i naiwna, brzemienista
tęsknotą.
Jej melodia była bardzo prosta, tak niewinna i tak
monotonna.

חָרַשׁ אִזְ יִתֵּן בְּשִׁיר מִיְכַיִלָּה אֵת קוֹלוֹ, וַיְכַאֵם
הַגְּתָה שִׁירָתוֹ הַפְּשׁוּטָה, הַתְּמִימָה, הַרְתָּ-
הַגְּעֻגוּעִים.
פְּשׁוּט נְגוּנָה מְאֹד, כֹּה תְּמִים וְכֹה מוֹנוֹטוֹנִי.

Tak zawodzi mewa nad brzegiem Morza Czarnego,
pośród
Szuwarów i sitowia, i na piaszczystych brzegach Dniepru:
Samotne wołanie, głos słaby, płaczący i smutny.
Tak też śpiewał Michajła, a jego smutna pieśń
Dotknęła miękkiego serca Eljokima. Słuchał pieśni
chłopa:
Gorzko płakało jego serce, serce ożywione, pełne siły
i odwagi,
To miejsce stało się dla niego ciasne, zapragnął czynów
i przygód,
Zapragnął naczynia, w którym popłyną wszystkie siły jego
młodości
- ulżyłoby mu trochę, gdyby stracił ten nadmiar sił...
(*Brit Mila* I, 180-191)

כָּכָה יִתְנַהֵף הַשָּׁחַף עַל גְּדוֹת הַיָּם-הַשְּׁחֹר, וּבְסִתְר
קָנָה, אֲגָמוֹן וְסוּף, וְעַל אֲשָׁדוֹת הַדְּנִיפָר עַל שְׂרִטוֹן;
קְרִיאָה וּקְרִיאָה לְבָד, קוֹל עֲרָעָר, קוֹל-בוֹכִים
וְנוֹגָה, –
כָּכָה גַם יִשִּׁיר מִיְכַיְלָה; וַתִּגַּע שִׁירָתוֹ הַנוֹגָה
עַד לֵב אֲלִיָּקִים הָרָד. וּבְשִׁירַת הָאָפֶר גַּם יִשְׁמָע:
מָרָה יִבְכֶּה בָּה לֵב, לֵב רַעְוָנוּ, שְׁמָלָא אוֹן וְאַמָּץ,
אָפֶס הַמָּקוֹם לוֹ צָר, וְהוּא חָפֵץ בְּמַעֲשִׂים וְעֲלִילוֹת,
וְרוֹצֵה בְּצַנוּר, שָׁבוּ יִזְרְמוּ כָּל כַּחוֹת עֲלוֹמָיו,
וְרוּחַ לוֹ מַעֲט, בְּאֲבוֹד כַּחוֹתָיו הַיְתָרִים מִמָּנוּ...
(ברית מילה א, 180-191)

Podobnie jak w przypadku poprzedniego porównania z idylli *Brit Mila*, wzór dla opisu doświadczenia ludzkiego stanowi tu zjawisko ze świata zwierzęcego. Poeta chce przede wszystkim zwrócić uwagę na podobieństwo wrażeń słuchowych, dlatego też dobór wzoru i wybór cech domeny wyjściowej z *similemu* nie zaskakuje. Warto jednak zauważyć, iż mewa z tego porównania, w przeciwieństwie do jagnięcia z porównania powyższego, przypisana jest do konkretnego miejsca – mianowicie do brzegów Morza Czarnego i Dniepru. Miejsca te, podobnie jak step, przez który jadą Eljokim i Michajła, to charakterystyczne elementy krymskiej przyrody. Po raz kolejny ujawnia się zatem hipertekstualny charakter porównania: za jego pomocą przestrzeń poematu zostaje poszerzona o nowe miejsca.

Warto również zwrócić uwagę, iż porównanie to gra ważną rolę przy zmianie tematyki oraz nastroju fragmentu, w którym się pojawia. Podobnie jak w idylli *Lewiwot*, odzwierciedla ono strumień świadomości postaci, z której perspektywy toczy się narracja. Myśl o mewie, brzegach Morza Czarnego i Dniepru wprowadza Eljokima w stan refleksji; zaczyna on myśleć o przygodach, po czym nagle śpiew Michajły z tęsknego zawodzenia przechodzi w dumną, bojową pieśń Kozaków. Uczucia, jakie budzą się w Eljokimie podczas słuchania pierwszej pieśni Michajły, niosą Eljokima ku rozważaniom o Kozakach, którzy wzbudzają w nim mieszaną trwogi i fascynacji, a następnie – o Huzarach, co doskonale harmonizuje z tendencją Czernichowskiego do wyszukiwania w żydowskiej historii momentów potęgi i chwały. Refleksje te, zdaniem Gawriela Tsorana, który widzi w idylli *Brit Mila* wiele nawiązań do homerowej Odysei, stanowią nawiązanie do podróży w zaświaty, podczas której bohater zdobywa wiedzę na temat przeszłości i przyszłości, a której

odpowiednikiem w idylli jest podróż przez stepy.¹²⁷ Z obserwacją Tsorana można polemizować, lecz niewątpliwie odzwierciedlenie początku procesu myślowego Eljokima i jego „zejścia do Hadesu” przy użyciu porównania homeryckiego czyni zmianę tonu i tematu w tym fragmencie łagodniejszą i bardziej płynną dla czytelnika.

Jak wynika z powyższego omówienia, dominujące funkcje tego porównania to funkcje wynikające z jego hipertekstualnego charakteru oraz funkcje tekstualne; należy jednak dodać, że spełnia ono także funkcje z pozostałych grup: konceptualne, oraz, być może w nieco mniejszym stopniu – również interpersonalne.

Kolejne pojawiające się w idylli porównanie stanowi kontynuację i rozwinięcie rozważań Eljokima:

(...) wciąż rozszerzają się pęknięcia
Pod chwiejną przeszłością, i liczne są pęknięcia i
rysy.
Z pozoru wszystko wygląda tak, jak było od
wieków.
Dzieje się tak, jak w przypadku lodu na wiosnę:
tylko wyjdzie słońce
I promienie oświetlą wszystko – powierzchnia lodu
wygląda tak, jak zwykle,
A jednak, gdy postawisz na nim nogę – topnieje
i znika, jakby go nigdy nie było...
(*Brit Mila I*, 220-226)

(...) והולכות התתירות והתבבות
תחת העבר המט, ורבים הבקיעים והפוצים.
למראה-עינים הכל באשר הנה לעולמים.
כמקרה הקרח באביב יקרהו: רק תזרח השמש
ועלו קרנים בכל – פני קרח בתמול וכמו שלשם,
אולם בדרך עליו רגל – ונמס והנה כלא הנה...
(ברית מילה א, 220-226)

Porównanie to jest dość nietypowe jak na całość korpusu idylli, gdyż jego przedmiot jest abstrakcyjny – poeta porównuje zmieniającą się sytuację Żydów w Europie Wschodniej (syjonizm, ideał „nowego Hebrajczyka”, powstawanie nowych ruchów i organizacji społeczno-politycznych, początki zorganizowanego osadnictwa żydowskiego w Palestynie) do topniejącego lodu na wiosnę. Po raz kolejny, dobór wzoru porównania nie jest zaskakujący – wyjaśnianie jakiegokolwiek zmiany poprzez obraz zmiany pór roku jest tyleż ograny, co zrozumiały i skuteczny. Na pierwszy plan wysuwa się tu zatem funkcja eksplikacyjna – obraz z pozoru jeszcze grubego, lecz w rzeczywistości już bardzo kruchego lodu doskonale wyjaśnia atmosferę zmian odbywających się niejako „pod powierzchnią” i społecznego fermentu. Mimo iż porównanie to ma, moim zdaniem, wartość dość przysłowiową, jest ono ciekawym przykładem wykorzystania porównania homeryckiego w bardzo „niehomerycki” sposób.

Ostatnie dwa porównania w *Brit Mila* pojawiają się w części drugiej, opisującej samą

¹²⁷ Tsoran, *Ha-kfar ha-samuch...*, s. 174-175.

uroczystość obrzezania, i służą do opisu dzieci Pesacha: starszej córki, która pełni podczas uroczystości rolę *kwaterin*, oraz samego obrzezanego niemowlęcia. Zaczniemy od pierwszego z nich:

Wówczas po cichu zbliżyła się do kąta drzwi i weszła
Śliczna dziewczyna – miała szesnaście lat, nie więcej
Pierworodna córka Pesacha – ona również była teraz
„kwaterin”.¹²⁸

Jej postawa była wyprostowana, lecz wciąż spoczywała
na niej rosa dzieciństwa.

Oto jej ramiona były już gotowe – wyrzeźbione,
okrągłe,

Lecz szyja jej wciąż szczupła, a jej łokcie wciąż
zaostrome,

A pod jej bluzką rysowały się dwie bliźniacze fale;

Jej włosy zebrane w dwa warkocz, czarne, lśniące
i gęste,

Opadały jak węże, niemalże dotykały do jej stóp,

Węże ciężkie i grube, jej pukle niczym pięść olbrzyma.

Bardzo piękna dziewczyna! A oto co dodawało jej
wdzięku:

Zdało się, że walczą w niej kobieta z dziewczynką – i na
zmianę

Biorą górę – i była podobna do bardzo młodego dębu,
Prostego, wysokiego i smukłego, lecz można w nim już
rozpoznać

Jego siłę i piękno w dniu, gdy na jego szczycie pojawi
się w całym swym wdzięku korona.

(*Brit Mila* II, 69-83)

חָרַשׁ אֶזְ תָּסוּב עַל צִירָה דָּלַת הַחֹדֶר, וְתָבֵא
נִעְרָה נְאֻהָ, וְהִיא בַת נְשֵׁשׁ-עֶשְׂרֵה שָׁנָה, לֹא יוֹתֵר,
בַּתּוֹ הַבְּכִירָה שָׁל פֶּסַח, וְהִיא גַם הַ"קְּוֹטְרִין" עֲתָה.
זְקוּפָה גְזֻרְתָּהּ, אֲדָּ עוֹד טַל-יְלָדוֹת יְנוּחַ עָלֶיהָ.
הִנֵּה כְּתַפֵּיהָ זֶה כְּכָר נְכוֹנוֹ – חֲטוּבוֹת, עֲגָלוֹת,
אוּלָם צְוֹאֲרָה עוֹד דַּק וְקִצּוֹת-זְרוּעוֹתֶיהָ עוֹד חֲדָים,
וְתֹאמֵי-גְלִים מִבְּעַד כְּתֻנְתָּהּ שָׁלָה יִתְאַרוּ;
שְׁעָרָה עֲשׂוּי שְׁתֵּי קְנֻצוֹת, שְׁחֹרוֹת, מְבָרִיקוֹת,
עֲבֻתוֹת,

נוֹפְלוֹת כְּנֹחָשִׁים, כְּמַעַט בְּכַף רַגְלֶיהָ נִגְעוּ,
נֹחָשִׁים כְּבָדִים וְעֵבִים, כְּאַגְרוֹף אֲדִירִים הַקְּנֻצָּה
נִאֻוָּה הַנִּעְרָה מֵאֲדָ! וְזֶה מֵה שְׁהוֹסִיף עַל חֲנָה:
נְדָמָה, נִאֲבָקוֹת בָּהּ הָאִשָּׁה וְהִילָדָה, וְחִלִּיפוֹת
תְּרוּם יָד אַחַת מֵהֶן. – וְדָמְתָה לְאֵלוֹן מֵאֲד רַעְנָן,
זְקוּף, גְּבוּהָ וְדַק, אֲדָ שְׁכָבָר יֵשׁ בּוֹ לְהַפִּיר
חֲסָנוֹ וְיָפִיו בְּיוֹם יוֹפִיעַ כָּלִיל בְּהַדְרוּ.

(ברית מילה ב, 69-83)

Podobnie jak prawie wszystkie – oprócz ostatnio omówionego – porównania z idylli *Brit Mila*, także to wpisuje się w tendencje do zestawiania domeny docelowej ze świata ludzkiego z domeną wyjściową ze świata natury. Porównanie młodej dziewczyny do drzewa jest wyborem dość oryginalnym – zwłaszcza na tle epiki homeryckiej, w której drzewo pojawia się najczęściej jako wzór porównania w scenach śmierci wojownika (jest on wówczas porównywany do ścinanego lub padającego od ciosem pioruna drzewa) – można jednak zauważyć pewną niezgodność między domeną docelową a wyjściową. Poeta stwierdza bowiem, iż córka Pesacha wygląda, „jakby walczyły w niej kobieta z dziewczynką” – tymczasem obraz młodego dębu jest tego kontekstu walki zupełnie pozbawiony – w obrazie tym widać raczej element zapowiedzi. Czernichowski próbuje zatem wyjaśnić wygląd dziewczyny za pomocą zestawionych ze sobą dwóch oddzielnych obrazów, które

¹²⁸ *Kwater* to osoba, która podczas uroczystości obrzezania podaje dziecko *sandakowi*, czyli osobie, która trzyma je wówczas na kolanach.

nie wyjaśniają jednak siebie nawzajem. Niezgodność ta stwarza więc niewykorzystany potencjał dla dwu porównań. Kremer¹²⁹ stwierdza wręcz, iż jest ono nieudane, używając go wręcz jako kontrargument dla tezy, jakoby porównania, w których domena wyjściowa należy do świata przyrody, a domena docelowa do doświadczenia ludzkiego mają wyższą wartość estetyczną niż te o odwrotnym schemacie.

Ostatnie występujące w idylli *Brit Mila* porównanie pojawia się przy opisie obrzezanego dziecka:

Dziecko było duże, a cała jego skóra jak młoda róża
Leżał spokojnie na szkarłatnym prześcieradle, białym i
Isniącym,

Tak pojawia się niekiedy jesienią słońce,
Gdy dzień chyli się ku zachodowi, i schodzi na
błękitnawe połacie śniegu,
I dotyka kawałka pola i jego oblicze goreje.

(*Brit Mila II*, 99-103)

גָּדוֹל הַיָּלֵד וּכְעֵין הַיָּרֵד הַרְעָנוּ כָּל בְּשָׂרוֹ,

שָׁלוֹ יָנוּחַ עַל סֵדִין-הַשָּׁנִי, הַלָּבֹן, הַמְבָרִיק.

כָּכָה תּוֹפֵיעַ בְּסֵתוֹ לְעֵתִים מְזַמְנוֹת הַחַמָּה,

תַּעֲרִיב כִּי נֹטָה הַיּוֹם, וְעַל שְׂדֵמוֹת הַשָּׁלֵג הַכָּחֵלְחֵל

תִּירֵד, וְנִגָּעָה בְּכַנְף הַשָּׂדֶה וְלוֹחֶשֶׁת פְּנֵיהָ.

(ברית מילה ב, 99-103)

Postać dziecka kojarzy Gawriel Tsoran z postacią Astyanaksa, syna Hektora, który pojawia się w VI księdze Iliady (*Il.* VI, 402-405); skojarzenie to na poziomie opisu wydaje się jednak dość odległe - chłopiec zostaje bowiem u Homera porównany do „małej gwiazdeczki”, podczas gdy wzór porównania u Czernichowskiego jest zgoła inny. Przypomina on do złudzenia opis zachodu słońca z idylli *Berele Chole*, który omówiłam powyżej – z tym, że opis ten służy tam jako przedmiot porównania, tu zaś jest jego wzorem. Wygląda na to, że obraz czerwonego słońca zachodzącego nad połacią śniegu tkwił mocno w pamięci poety. Tu jest on zaskakująco trafny – czerwona głowa niemowlęcia na białym prześcieradle istotnie przypomina zachodzące ponad śniegiem słońce – przy czym spostrzeżenie to jest spostrzeżeniem oryginalnym. Oryginalność ta wymaga jednak uwagi czytelnika – słowo „słońce” wywołuje automatycznie skojarzenia ze światłem słonecznym, a nie z samą bryłą słońca.

Porównanie to, podobnie jak większość porównań w tej idylli, oprócz funkcji kontekstualnych (zestawienie dziecka ze słońcem wyraża pozytywny, emocjonalny stosunek do niego), interpersonalnych (porównanie budzi pozytywne emocje wobec dziecka u odbiorców) i hipertekstualnych (poszerza ono idyllę o opis krajobrazu zimowego) pełni ważną rolę w konstrukcji tekstu – zamyka bowiem drugą część idylli, której tematem jest sama uroczystość obrzezania. Uroczystość ta jednak nie zostaje sama w sobie opisana – poeta „urywa” tę część opowiadania w momencie klimaktycznym, którym jest wprowadzenie dziecka, w dodatku porównanego do słońca. W ten sposób postać, która powinna być najważniejszą w utworze, zostaje należycie wyróżniona.

¹²⁹ Kremer, *Al ha-histaklut ha-idilit...*, s. 312.

Z powyższego przeglądu wynika, iż porównania homeryckie w idylli *Brit Mila* różnią się od tych pojawiających się we wcześniej omówionych idyllach. Przede wszystkim, wszystkie ich domeny wyjściowe pochodzą ze świata przyrody, a żadna z nich nie pochodzi z doświadczenia ludzkiego. Mimo iż *Brit Mila* jest jedną z pierwszych idylli poety, różnicy tej nie można scedować na czasowy rozwój sztuki poetyckiej Czernichowskiego – jak postaram się dowieść w kolejnej sekcji, porównania homeryckie z jego najpóźniejszej idylli, *Chatunata szel Elka*, bardziej przypominają te z *Brit Mila*, niż porównania pojawiające się w idyllach napisanych „pomiędzy” nimi.

Drugą ważną cechą porównań homeryckich w *Brit Mila* jest ich większe podobieństwo do tych pojawiających się w tradycyjnej epice greckiej. Podczas gdy w poprzednio omówionych idyllach Czernichowski poszukuje oryginalnych wzorów i form, w *Brit Mila* pojawiają się raczej *similemy* tradycyjne i typowe; rzadko które z porównań naprawdę zaskakuje. Sposób ich budowy jest również tradycyjny – po opisie domeny docelowej następuje opis domeny wyjściowej, nie mieszają się one ze sobą ani nie przeplatają, jak chociażby w *Lewiwot*, czy w przypadku sekwencji porównań domów do postaci ludzkich w *Berele Chole*. Bardziej wyraźny jest również ich hipertekstualny charakter – zarówno w sensie przestrzennym, jak i metaliterackim lub intertekstualnym. Należy przy tym jednak zauważyć, iż nie wszystkie z tych porównań mają wysoką wartość literacką; na tej podstawie stawiam tezę, iż w *Brit Mila* Czernichowski zastosował technikę kompozycji porównań homeryckich, którą do perfekcji doprowadził dopiero w *Chatunata szel Elka*. Tezę tę postaram się udowodnić w następnej sekcji niniejszego rozdziału.

4.7.6. *Chatunata szel Elka*

W idylli *Chatunata szel Elka*, najpóźniejszej i najdłuższej z omawianego korpusu, a także ostatniej idylli Czernichowskiego, obserwujemy znacznie większą ilość porównań, niż w którymkolwiek z wcześniej omówionych utworów. Jest ich w sumie dziesięć, nie wszystkie jednak przeanalizuję w niniejszej sekcji, gdyż nie wszystkie można zakwalifikować, moim zdaniem, do kategorii porównania homeryckiego – wzory niektórych z nich są bowiem zbyt krótkie bądź zbyt słabo rozbudowane. Postaram się wykazać, iż w utworze tym Czernichowski najbardziej zbliżył się w zakresie budowy porównań homeryckich do tradycji starożytnego eposu greckiego, również poprzez stosowanie bezpośrednich odniesień intertekstualnych.

Pierwsze z porównań znajdujemy na początku pieśni pierwszej, w scenie, w której Meir, gadatliwy *kablan* [przedsiębiorca], wspólnik ojca panny młodej, Mordechaja, zakłóca jego odpoczynek na domowej werandzie. Oto, jak Czernichowski opisuje reakcję Mordechaja na zachowanie Meira:

A Mordechaj siedzi i wzdycha, bo przypadło mu
 wyrokiem losu
 samemu słuchać słów natrętnego Kablana.
 Meir wciąż gada, ciągnie płaczącym głosem,
 a Mordechaj
 Udaje ze słucha, przytakuje mu półgębkiem.
 Do czego był podobny Mordechaj w tym momencie?
 Do twierdzy, która wpadła w oblężenie i w opresję,
 i wróg
 Zbudował nad nią mury, a dookoła niej wylał
 obwałowania,
 Rzuca w nią kamienie, strzały i pociski.
 Tak siedział wówczas Mordechaj, a Kablan ciskał
 kamienie:
 (*Chatunata szel Elka I, 39-54*)

וּמְרֻדְכַי יוֹשֵׁב וְנֹאֲנָח,
 יַעַן הַטֵּל עָלָיו הַגּוֹרֵל וְנִגְזְרָה הַגְּזֵרָה
 לְהִיּוֹת לְבִדּוֹ שׁוֹמֵעַ אֶת-דְּבָרֵי הַקְּבֵלָן הַטְּרָחָן.
 מֵאִיר הוֹלֵךְ וְטוֹחֵן, מִמְּשִׁיךְ קָקוּל-בּוֹכִים, וּמְרֻדְכַי
 עוֹשֶׂה אֶת-עֲצָמוֹ שׁוֹמֵעַ, מִסְּכִים לוֹ בְּאֶמֶן חֲטוּפָה.
 מִשָּׁל לְמָה הִנֵּה דוֹמָה מְרֻדְכַי בְּאוֹתָהּ הַשְּׂעָה?
 דוֹמָה לְבֵר-שׁוֹרָא שָׂפָא בְּמַצּוֹר וּבְמַצּוֹק וְהָאֵיב
 בְּנָה עָלָיו הַדִּיק וַיִּשְׁפֹּךְ מִסְּבִיב לוֹ סוּלְלָה,
 זוֹרֵק בּוֹ אֲבָנֵי-הַקֶּלַע וְחֲצִים רַב וּבְלִיִּסְטְרָאוֹת.
 כִּכָּה יוֹשֵׁב אִזְ מְרֻדְכַי וְהַקְּבֵלָן קוֹלַע אֲבָנִים:
 (חתונתה של אלקה I, 39-54)

Cechą tego porównania, która, moim zdaniem, wysuwa się na pierwszy plan przy jego odbiorze, jest jego komiczny charakter. Komizm ten wypływa z kontrastu pomiędzy powagą domeny wyjściowej a banalnością domeny docelowej. Znajduje on wyraz również w doborze słownictwa (warto np. zwrócić uwagę na poprzedzający właściwe porównanie wers 40., w którym poeta przedstawia sytuację, w jakiej znalazł się Mordechaj, jako „wyrok losu”). Stwarzanie komizmu można uznać, moim zdaniem, za dodatkową funkcję wynikającą ze skrzyżowania funkcji interpersonalnych – pozwala on na stworzenie relacji z czytelnikiem poprzez rozbawienie go, jednocześnie sprawiając, że przedmiot porównania zapada głębiej w pamięć – z jedną z funkcji konceptualnych, mianowicie rekonceptualizacyjną. Inne funkcje – tekstualne oraz wynikające z hipertekstualnego charakteru porównania – odchodzą, moim zdaniem, na drugi plan. Jego sugestywność wzrasta natomiast dzięki „deszczowi kamieni” w postaci wyliczenia dwudziestu trzech słów aramejskich, które Meir „ciska” w Mordechaja (*Chatunata szel Elka I, 49-53*).

Porównanie to wpisuje się w schemat tradycyjnego porównania homeryckiego, w którym wzorem dla domeny docelowej z doświadczenia ludzkiego jest zjawisko ze świata przyrody bądź świata nieożywionego. W dwóch kolejnych, dość krótkich, porównaniach, mamy do czynienia z sytuacją odwrotną.

Pierwsze z nich pojawia się w pieśni IV idylli, przy opisie *tel-kdumim* [prastarego wzgórze], na które goście weselni udają się przed uroczystością:

Dwie parasangi przed Podawką, prastare wzgórze
 Wznosi się pośrodku pola i unosi polne krzewy,
 Samotne i smutne, na wielkiej przestrzeni, do
 końca stepu,

וְהַרְחֵק שְׁתַּיִם פְּרָסָאוֹת, בּוֹאֲכָה פּוֹדוֹבְקָה, תֵּל-קְדוּמִים,
 בְּאֲמַצֵּעַ הַשָּׂדֶה מִתְנוֹסֵס וּמַעֲלָה שִׁיחַ-הַשָּׂדֶה,

Z dala od królewskiego traktu. Fruwający kurz
 Przykrywa pokrywające go krzewy,
 A burza przykrywa go pyłem.
 Ciernie i rżyska zielenią się, zieleń biała i
 przytłumiona
 Żdźbła pszenicy, i owsa, i żyta,
 Suche i spalone słońcem, wyraźnie widoczne
 spomiędzy trawy,
 I wyglądało jak gdyby jego trawa była broda
 Na którą ze starości wystąpiła siwizna, i wzbudzało
 tęsknotę
 Za pokoleniami, które przeminęły i przeszły jak
 wiosenne potoki,
 Nie zostawiając żadnego śladu, a pieśń w świecie
 istnieje.

(*Chatunata szel Elka IV, 15-26*)

בוֹדֵד וְאַבֵּל בְּמַרְחָק הַגְּדוֹל עַד קֶצֶה הָעֵרְבָה,
 הַרְחַק מִדְרֵף-הַמֶּלֶךְ. וְהַשִּׁית הַחוֹפֵף עַל-גִּבּוֹ
 אֶבֶק פּוֹרַח מְכֹסוֹ וְסַעַר יִזְרְעוּ עֵפֶר.
 סֵלֹן וְגִלְגָּל מוֹרִיקִים, יֵרַק תּוֹרְוֹר וְעוֹמֵם
 וְקִמַּת סִפִּית שֶׁל חֹטֵה וְשִׁבְלֵת-הַשּׁוֹעֵל וְשִׁפּוֹן,
 יִבְשִׁים וְשִׁזּוּפִים מִשְׁמֵשׁ, בּוֹלְטִים מִבֵּינוֹת הַחֶצֶר,
 וְהִיא מִרְאֵהוּ כְּאִילוֹ זָקֵן זֶה עֹשֶׁבּוֹ עַל-גִּבּוֹ
 וְשִׁיבָה זָרְקָה גַם בּוֹ מִזְקָן וְעֶצֶר גְּעֻגוּעִים
 לְדוֹרוֹת שֶׁעֲבָרוּ וְחִלְפוּ, כְּשֵׁטֶף אֶפִּיקֵי הָאֶבֶב
 גַּם-לֵלֵא סִפֵּק שֶׁל רִשֵׁם וְשִׁירָה קִנְיַת בְּעוֹלָם.

(חתונתה של אלקה IV, 15-26)

Tel-kdumim funkcjonuje w idylli jako symbol przeszłości i zamieszkujących ukraińskie stepy walecznych plemion – porównanie go do siwej brody starca współgra zatem z wewnętrzną logiką narracji. Porównanie to nie tylko ułatwia wyobrażenie sobie wyglądu wzgórze; jego personifikacja wywołuje również emocje czytelnika wobec krajobrazu. Kontekst starości harmonizuje z refleksją na temat przemijania i zanikania kolejnych pokoleń.

W dalszym toku tych refleksji pojawia się kolejne porównanie o rozbudowanym wzorze:

Czyja tajemnica kryje się w twoim wnętrzu? Czy Twój
 twórca rozpaczali, czy cieszyli się z Twojej budowy?
 Gdzie są teraz? Zapomniano ich i ciebie, jak dziewczę
 zapomina dzwoneczki o delikatnym migdałowym
 zapachu, które rano zbiera u twego podnóża.

(*Chatunata szel Elka, IV, 29-32*)

סוּדוֹ שֶׁל מִי טְמוּן בְּחֶבְדְּךָ? הָאֶבְלוֹ אוֹ שֵׁשׁוּ יוֹצְרִיךָ
 וּבִהֲבִנּוֹתֶיךָ? אֵימּוֹ? גַּם שִׁכְחֵי שִׁכְחִיךָ נִשְׁכַּחוּ,
 כְּאִשֶּׁר תִּשְׁכַּח הַנְּעִרָה אֶת-הַפְּעֻמוֹנִים הַנּוֹתְנִים
 רִיחַ-הַשֶּׁקֶד הָעֵדִיו, כִּי תִקְטְפֵם בְּקֶר לְרִגְלֶיךָ.

(חתונתה של אלקה IV, 29-32)

Poeta zwraca się tu bezpośrednio do *tel-kdumim*, zastanawiając się nad zapomnieniem, które ogarnęło dzieje tego miejsca. Podobnie jak w jednym z porównań w idylli *Brit Mila*, również tutaj przedmiot porównania jest abstrakcyjny, co jest zjawiskiem niespotykanym w tradycji homeryckiej. Tym razem jednak, w przeciwieństwie do porównania z *Brit Mila*, wzór należy do domeny doświadczenia ludzkiego, i nie jest do końca intuicyjny – gdy myślimy o dziewczęciu zbierającym kwiaty, naszym pierwszym skojarzeniem z pewnością nie jest łatwość, z jaką zostaną one zapomniane. Domena wyjściowa ma jednak głębszy, wewnętrzny związek z domeną docelową – dziewczę ze wzoru porównania zbiera bowiem kwiaty na tym samym wzgórzu, w którego wnętrzu leżą szczątki zapomniane przez wszystkich ludów. W ten, nieco przewrotny sposób, ludy te zostają

porównane do delikatnych i ulotnych kwiatów – gdyż podobnie jak pachnące dzwoneczki zniknęły z jego powierzchni i zostały zapomniane. Obraz zbierającego je dziewczęcia pełniłby zatem funkcję typowo hipertekstualną, dodając do przestrzeni utworu kolejną scenę spoza jego akcji.

Dwa ostatnie porównania, jakie chciałabym omówić, to jedno z ciekawszych, moim zdaniem, porównań w idyllach Czernichowskiego. Zawierają one nie tylko wyczerpujące, rozbudowane wzory, lecz również wyraźne intertekstualne aluzje do porównań z *Iliady* i *Odysei*.

Pierwsze z nich¹³⁰ pojawia się w pieśni piątej (V. 15-27), kiedy to panny-dziewice – kuzynki i przyjaciółki Elki z Podowki i okolicznych wsi – gromadzą się w pokoju panny młodej przed główną uroczystością weselną:

Jak małe ptaszęta, które pozostały u nas na zimę,
które gromadzą się jesienią (gdy głód panuje w zagajniku)
pod osłonką, tam rozrzucił myśliwy ziarenka, by je złapać:
jedne przylatują, ciekawskie, inne rozpościeraj swe
skrzydła,
lecą i wracają, i znów wracają, podkradają się, by zdobyć
ziarenko,
jeden po drugim przylatują: zięba i czyżyk i sikorka,
lub szczygieł i rudzik, stroszą piórka
zielony, niebieski i czerwony, czarny
i cytrynowopomarańczowy, -
tak podlatywały panny-dziewice do pokoju Elki, ubrane w
piękne stroje, kolorowe ubrania, biżuterię
i pachnące perfumami z daleka,
jedne wchodzą biegiem, inne wychodzą w pośpiechu
rozmawiając, poprawiając stroje towarzyszek.
(*Chatunata szel Elka* V, 15-27)

כְּאוֹתָן צְפָרִים קְטָנוֹת, שֶׁנִּשְׁאַרוּ לָנוּ בַחֹרֶף,
שֶׁתִּתְכַנְּסֵנָה בְּסֵתוֹ (עַתָּה גִדְּל הָרָעַב בַּחֹרֶשׁ)
אַצֵּל הַגֶּרֶן, שֶׁם עָרַף הַצֵּיד יָרְעוּנִים לְצוּדוֹ:
אֵלֶּה תְּבֹאֲנָה וְסוֹקְרוֹת וְאֵלֶּה תִּפְרָשְׁנָה כְּנִפְיָהֶן,
נְסוֹת וְחוֹזְרוֹת וְשָׁבוֹת, מִתְּגַנְּבוֹת לְזָכוֹת בְּנִרְעָה,
אַחַת אַחַת תְּבֹאֲנָה: הַשְּׂרָשׁוֹר, הַחוֹרְפִי וְהִירְגָז
אוֹ אֲדָמוּנִיָּה וְחִלְחִי, מִתְּנוֹסְסִים בְּשִׁלְל נּוֹצְחוֹתֵיהֶם
יָרֵק וְכַחַל וְאָדָם, שֶׁחָר וְכַתֵּם שָׁל לִימוֹן, -
כִּכָּה הַתְּכַנְּסוּ הַנְּעָרוֹת-הַבְּתוּלוֹת אֶל חֲדָרָהּ שֶׁל
אֵלֶּקָה
עוֹטוֹת מִתְּלַצוֹת הַדּוֹרוֹת, בְּגָדֵי-צְבָעוּנִין,
תְּכֵשִׁיטִים,
וְרִיחוֹת סִמֵּי-הַבֶּשֶׂם נוֹדְפִים מֵהֶן לְמִרְחוֹק,
אֵלֶּה נִכְנָסוֹת בְּרִיצָה, וְאֵלֶּה תִּצְאָנָה בְּחִפְזוֹן,
מִשׁוֹחַחוֹת, מְשִׁפְרוֹת אֶת-עַצְמָן, מִיִּטְיָבוֹת
מִתְּלַצוֹת רְעוּתָן.

(חתונתה של אלקה V, 15-27)

¹³⁰ Porównanie to przeanalizowałam już w swojej pracy licencjackiej, zatytułowanej *Antyczne źródła idylli Szaula Czernichowskiego Chatunatah szel Elka [Wesele Elki]*, powstałej w Zakładzie Hebraistyki Wydziału Orientalistycznego Uniwersytetu Warszawskiego w roku 2012, str. 45-47.

Porównanie to w niektórych swych aspektach przypomina jedno ze słynnej sekwencji porównań z drugiej księgi *Iliady*, obrazujące stan wojsk greckich podczas wymarszu przeciw Trojanom. Fragment podaję w oryginale polskim, przekładzie na hebrajski autorstwa Czernichowskiego, oraz w przyjętym w pracy przekładzie polskim:

τῶν δ' ὡς τ' ὀρνίθων πετεινῶν ἔθνεα πολλὰ
 χηνῶν ἢ γεράνων ἢ κύκνων δουλιχοδείρων
 Ἀσίῳ ἐν λειμῶνι Καῦστρίου ἀμφὶ ῥέεθρα
 ἔνθα καὶ ἔνθα ποτῶνται ἀγαλλόμενα πτερύγεσσι
 κλαγγηδὸν προκαθιζόντων, σμαραγεῖ δέ τε
 λειμῶν,
 ὡς τῶν ἔθνεα πολλὰ νεῶν ἄπο καὶ κλισιάων
 ἐς πεδῖον προχέοντο Σκαμάνδριον:
 (Il. II, 459-465)

מִשְׁלַל לְסִיעוֹת מְרֵבוֹת, צְפָרִים בְּעֵלוֹת כְּנָה,
 סִיעוֹת בְּנֵי־עֵגוּר אוֹ־אֶזֶז, בְּרֵבוּרִים אֲרֵכֵי־הַצָּוָאר
 עַל־נְאוֹת דְּשָׂא בְּאֶסְיוֹס, שְׁאֶצֶל קְאֶטְרוֹס הָאוֹבֵל,
 עֵפִים לְכָאוּ וּלְכָאוּ, וּמְשִׁיקִים כְּנַפֵּים בְּגִילָה,
 פְּתָאִים יִשְׁבוּ בְּצֻנְחָה, וּלְקוֹלֵם יִבְקַע הָאָחוּ, -
 כְּכֹה הַתְּגוֹדְדוֹ, שְׁקָקוּ הַמוֹנִים אֲכִיִּים מִתְּפָרְצִים
 מִן־הָאֶהָלִים וְהַסְפִּינּוֹת אֶל־עַמֶּק סְקַמְנָדְרוֹס (...)

I tak jak stada polotne i liczne ptaków skrzydlatych -
 Gęsi, żurawi czy białych o smukłych szyjach łabędzi,
 Które na łąkach azyjskich dokoła nurtów Kaistru
 To tu, to tam lecą rade, chełpiące się swymi skrzydłami,
 I osiedlają się z krzykiem, aż łąka cała rozbrzmiewa –
 Tak od okrętów szły liczne i od namiotów szeregi,
 By na równinę Skamandra runąć.

Mimo zasadniczej różnicy tematycznej – zarówno gatunki opisanych we wzorze ptaków, jak i sytuacja, w jakiej się one znajdują – omawiane porównanie z V pieśni *Chatunata szel Elka* i powyższy fragment mają wiele wspólnych punktów. Przede wszystkim łączy je sam pomysł, że gromadzący się ludzie podobni są do ptaków. W obu porównaniach ptaki „latają tu i tam, w tę i z powrotem”, oraz „rozpościerają skrzydła”, „stroszą piórka”, „chełpią się swoimi skrzydłami”. Co więcej, zarówno w porównaniu z *Iliady*, jak i w jego odpowiedniku z *Chatunata szel Elka*, zostały w krótkim katalogu wymienione różne ich gatunki. Można powiedzieć, że porównanie Czernichowskiego jest niejako „zdrobnioną” wersją porównania Homera.

Na podstawie przekładu na hebrajski autorstwa Czernichowskiego możemy zaobserwować, iż poeta, czerpiąc z homeryckiego wzoru, traktuje wybiórczo nie tylko tematykę, lecz również kompozycję porównania: różnią się sposoby wprowadzenia go (u Czernichowskiego: „כְּאֹתָן” [*keotan*, „jak [te]...”, w przekładzie z Homera: „מִשְׁלַל לְ” [*maszal le-*, „podobnie do”]) oraz konstrukcje służące do opisu zachowań ptaków (u Czernichowskiego w w. 18 „וְאֶלֶה... וְאֶלֶה” [*ele...we- ele*, „jedne...a drugie”]; Homer w w. 462 po prostu wymienia, co robią ptaki). Warto jednak zwrócić uwagę, iż zarówno w swym autorskim porównaniu, jak i w przekładzie *Iliady*, poeta domyka porównanie klamrą w postaci słowa „כֹּכָה” [*kacha*, „tak, w ten sposób”].

We wzorze tego porównania można również, moim zdaniem, dostrzec echa innego

porównania homeryckiego, tym razem z Odysei. W 22 pieśni eposu zdradliwe służące Penelopy zostały porównane do ptaków złapanych w pułapkę:

ὥς δ' ὅτ' ἂν ἡ κίχλαι τανυσίπτεροι ἢ ἐπέλειαι
ἔρκει ἐνιπλήξωσι, τό θ' ἐστήκη ἐνὶ θάμνω,
αὖλιν ἐσιέμεναι, στυγερός δ' ὑπεδέξατο
κοῖτος,
ὥς αἶ γ' ἐξείης κεφαλὰς ἔχον, ἀμφὶ δὲ πάσαις
δειρήσι βρόχοι ἦσαν, ὅπως οἴκτιστα θάνοιεν.
ἦσπαιρον δὲ πόδεσσι μίνυνθά περ οὐ τι μάλα
δῆν.

(Od. XXII, 468-474)

כְּאוֹתָם יוֹנִים וְכִיכָלִים פּוֹרְשֵׁי-כְּנָפֵי, שֶׁנִּפְּלוּ
בְּרֵשֶׁת זוֹ טָמְנוּ לְרַגְלָם בְּמַעְבְּיוֹת הַשִּׁח;
הִמָּה מְחַפְּשִׁים קַנְיָהֶם, וְהִנֵּה מֵאֵד נוֹרָא יִצְוֶעַם
בְּכָה נִתְלוּ בְּרֵאשׁוֹן בְּשׁוֹרָה, אַחַת וְאַחַת
נִתְנוּ צְוֹאֲרָה בְּחֻלְיָהּ, וּבְמִיתָהּ לֹא יִפָּה גְּנוּעוֹ;
הֵיוּ מְפַרְפְּרוֹת בְּרַגְלֵיהֶן אֵד שֶׁעָה קָלָה, וְלֹא יִסְפוּ.

Jak szybkołotne kwiczoły albo

dzikie gołębie wpadają w sidła, zastawione w zaroślach,
i one, co zdążyły na spoczynek nocny, znajdują tam łoża
śmiertelne, tak kobiet głowy rzędem wisiały, z pętlą na
szyi, w sidłach sromotnej śmierci. Wcale niedługo, przez
krótką jeszcze chwilę podrygały nogami.

Czernichowski zaczerpnął z tego porównania, podobnie jak z poprzedniego wzoru, elementy tematyczne, jak i kompozycyjne – te ostatnie jednak w znacznie większym stopniu, niż z porównania z drugiej księgi *Iliady*. Omawiane porównanie z *Chatunata szel Elka* łączy z powyższym fragment zasadniczo dwie cechy tematyczne: rodzaj ptaków (gołębie i kwiczoły są z pewnością bliższe ptaszkom z idylli Czernichowskiego, niż homerowe gęsi, żurawie i łabędzie) oraz sytuacja, w jakiej się znalazły – w obu przypadkach znajdują się one w pułapce, choć u Czernichowskiego fakt ten pozbawiony jest ponurego, śmiertelnego wydźwięku, a obraz całkowicie wyrwany z kontekstu. Poeta jednak w sposób widoczny naśladuje kompozycję tego porównania: wprowadza je, identycznie jak w swym przekładzie Homera, przez konstrukcję „כְּאוֹתָם” [*ke-otam*, „jak [te]...”], również konstrukcja „הֵמָּה...הֵנָּה” [*hema...we-hena*, „te...a te”] z Od. 22, 470, której Czernichowski używa, mimo iż nie ma ona odpowiednika w greckim oryginale, przypomina pojawiającą się w wersie 18. V pieśni *Chatunata szel Elka* konstrukcję „הֵלָּה...הֵלָּה” [*ele...we-ele*, „jedne...a drugie”]; w obu przypadkach posługuje się też inną parą podobnych konstrukcji: w wersie 20. V pieśni *Chatunata szel Elka* „אָחַת אַחַת” [*achat achat*, „jedna po drugiej”], natomiast w swoim przekładzie *Iliady* – „אָחַת וְאַחַת” [*achat we-achat*, „wszystkie”].

Zdaję się zatem, że porównanie przyjaciółek i kuzynek Elki do ptaszków jest zbiorem

inspiracji z dwóch porównań Homera: jednego znalezionego przez poetę w *Iliadzie*, a drugiego – w *Odysei*. Mimo to Czernichowski dodaje mu lokalnego kolorytu, osadzając obraz domeny wyjściowej w zimowym lesie i wprowadzając postać myśliwego, a także wybierając lokalne gatunki ptaków. W ten sposób porównanie zyskuje funkcję hipertekstualną – Czernichowski dodaje do świata przedstawionego utworu (wieś Podowka w porze wiosenno-letniej) scenę rozgrywającą się w zimie.

Ponadto, omówione porównanie pełni cały szereg innych funkcji. Spełnia ono wszystkie spośród funkcji konceptualnych: obraz gromadzących się ptaszków pomaga lepiej wyobrazić sobie zachowanie dziewcząt, wyraża emocjonalny, czuły stosunek do nich i w ten sposób modyfikuje sposób odbioru sceny, oraz, oczywiście, ozdabia ją i wysuwa na pierwszy plan. Interpersonalne funkcje porównania polegają na tworzeniu więzi z widzem poprzez budzenie jego sympatii do domeny wyjściowej, a co za tym idzie – również do przedmiotu porównania; więź ta powoduje łatwiejsze zapamiętywanie poetyckiego obrazu. Fragment spełnia także funkcje tekstualne: pośredniczy przy zmieniającej się scenie. Po opisie zachowania dziewcząt w pokoju Elki poeta przechodzi do opisu samej uroczystości, dodając tuż przed nim jeszcze jedno krótkie, złożone z dwóch elementów porównanie:

Słońce chyliło się w swym biegu ku zachodowi

וְהָיָה הַשֶּׁמֶשׁ כְּבָר נֹטֵה וּבְמַהְלָכוֹ הַיָּמָה

Kiedy panny-dziewice wtargnęły, niczym rój motyli

כְּאַשְׁוֵר פָּרְצוּ הַנְּעֻרוֹת-הַבְּתוּלוֹת, כְּפָרִיץ פְּרָפְרִים

Z przyjściem ciepłej wiosny, lub jak rozrzucony bukiet
kwiatów

בְּרֵאשִׁית הָאָבִיב הַחֵם וְכֶצֶר-רֹר-פְּרָחִים אֲשֶׁר הִתְפָּזַר

(חתונתה של אלקה V, 28-30)

(*Chatunata szel Elka* V, 28-30)

Te dwa krótkie porównania, łączące ze sobą dwa różne wzory, choć całkowicie przyćmione przez poprzedzający je, rozbudowany obraz, zgrabnie podsumowują scenę i umożliwiają przejście do następnej.

Ostatnie porównanie homeryckie z idylli *Chatunata szel Elka*, które chciałabym omówić, znajduje się w pieśni VI idylli i opisuje stan gości weselnych nazajutrz po uroczystości:

Nazajutrz Żydzi z Podowki spali długo,
Wstawali późno, i przechadzali się senni i zmęczeni,
Zupełnie jak muchy pod koniec lata, gdy nagle
chłód dopadnie je wszystkie i bez siły siedzą
zawieszane na ścianach i w oknach, tacy byli i oni
(...)

לְמַחֲרָת הַיּוֹם הָאֲרִיכוֹ יְהוּדֵי פוֹדוֹבְקָה בְּשָׁנָה,

אֲחֵרוֹ לָקוּם, וּבְקוּמָם הִתְהַלְכוּ עֵינֵיפִים וְחֹלְמִים,

מִמֶּשׁ כְּאוֹתָם הַזְּבוּבִים כְּתֵם יָמֵי-קִיץ, וּפְתָאֵם

תֵּאֲחִזוּ הַצָּנָה אֶת-פְּלָם וּמְחַסְרֵי-כֶּתֶם הֵם יוֹשְׁבִים

תְּלוּיִם בְּכַתְלִים וְזִכּוּכִית-חִלּוּנוֹת, כִּי הָיָה גַם-הַמָּה (...)

(*Chatunata szel Elka* VI, 3-7)

(חתונתה של אלקה VI, 3-7)

Fragment ten, szczególnie w bliskim sąsiedztwie poprzednio omówionego porównania do ptaszków, budzi skojarzenia z kolejnym z zawartej w drugiej pieśni *Iliady* sekwencji obrazów

służących za wzór dla gromadzącej się greckiej armii:

ἤϊτε μυιάων ἀδινάων ἔθνεα πολλὰ	כְּאוֹתָם הַזְבוּבִים הַמְרַבִּים הַבְּאִים הַמוֹנִים וּצְפוּפִים,
αἶ τε κατὰ σταθμὸν ποιμνήϊον ἠλάσκουσιν	אֲשֶׁר יִשְׂרָצוּ וְשָׂרְצוּ בְּמַכְלָאוֹת רוּעִים עִם-תְּקוּפַת
ῶρη ἐν εἰαρινῇ ὅτε τε γλάγος ἄγγεα δεύει,	תּוֹר הַזְמִיר, וְהַכְּלִים מְלֵאִים הַהֶלֶב עַד-שְׁפוֹתָם- ,
τόσσοι ἐπὶ Τρώεσσι κάρη κομόωντες Ἀχαιοὶ	כָּכָה רַב מְסַפֵּר אֲכִיִּים יְפִי-הַמַּחְלָפוֹת, שְׂעָרְכוּ
ἐν πεδίῳ ἴσταντο διαρραῖσαι μεμαῶτες.	בְּמִישׁוֹר סְקַמְנָדְרוֹס מוֹל טְרוֹיִים, שׁוֹאֲפִים שָׁם לְכַלּוֹתָם.
(Il. II, 469-473)	

Albo jak liczne much roje, z pobrzękiem ulatujące
Chmurą szarawą skłębione obok szałasów pasterza
W porze wiosennej, gdy mleko wypełnia wszystkie naczynia -
Tylu, przeciwko Trojanom, o bujnych włosach Achajów
Pośród równiny stanęło. (...)

Te dwa porównania są doskonałym przykładem na różne wykorzystanie tego samego *similemu* w zależności od zawartości domeny docelowej. Podczas gdy Homer z *similemu* „muchy” wybiera zachowanie roju much, jego wygląd i dźwięk w porze wiosennej, Czernichowski skupia się na zachowaniu pojedynczych much w porze zimowej. W hebrajskim przekładzie Homera można zauważyć, że w obu przypadkach sposób wprowadzenia porównania jest niemal identyczny: u Czernichowskiej „מָמַשׁ כְּאוֹתָם הַזְבוּבִים” [*mamasz ke-otam ha-zwuwim*, „zupełnie jak te muchy”], zaś w przekładzie Iliady „כְּאוֹתָם הַזְבוּבִים” [*ke-otam ha-zwuwim*, „jak te muchy”]

Pośród funkcji porównania na pierwszy plan wysuwa się, moim zdaniem, wytwarzanie komizmu, które stanowi połączenie funkcji interpersonalnych i funkcji rekonceptualizacyjnej. Jako że, jak zauważyła Elizabeth Minchin,¹³¹ przedmiot i wzór porównania wpływają nawzajem na swoją lekturę, stwierdzenie, iż zachowanie much jest podobne do zachowania ludzi (i na odwrót) z pewnością wywołuje rozbawienie, co wzmacnia więź między poetą a odbiorcą i ułatwia zapamiętanie przedmiotu porównania. Można pokusić się o stwierdzenie, że – pod warunkiem, iż poeta nawiązał tu do *Iliady* świadomie – porównanie to jest komiczną wersją homeryckiego pierwowzoru. Podobnie jednak jak w poprzednim przykładzie aluzji intertekstualnej w porównaniu homeryckim, powstaje pytanie, czy poeta zakładał, iż jego odbiorcy będą w stanie zauważyć i docenić bezpośrednie nawiązania do epiki homeryckiej.

Porównania homeryckie w idylli *Chatunata szel Elka* należą, moim zdaniem, do najbardziej kunsztownych, jakie możemy znaleźć w idyllach Czernichowskiego – zarówno ze względu na stopień rozbudowania, jak i na oryginalne, lecz wciąż bliskie tradycji epickiej wzory. Ich dodatkową wartością są aluzje intertekstualne, które można zaobserwować w niektórych z nich, oraz ich komizm,

¹³¹ Minchin, *Homer and the Resources of Memory...*, s. 136.

powstający przy zderzeniu domeny wyjściowej z domeną docelową. Fakt ten, między innymi, stawia ostatnią idyllę poety na szczególnym miejscu w omawianym w niniejszym opracowaniu korpusie.

4.8. Wnioski

Spośród trzech środków poetyckiego wyrazu, których obecność w idyllach Czernichowskiego stanowi temat niniejszego opracowania, porównanie homeryckie jest, jak się zdaje, najczęściej i najbardziej różnorodnie wykorzystywane przez poetę w omawianym korpusie. Dzieje się tak już to ze względu na jego bogate walory estetyczne, już to ze względu na jego uniwersalność i fakt, iż autor o wystarczająco rozwiniętej wyobraźni poetyckiej może zastosować je przy opisie jakiegokolwiek elementu świata przedstawionego – sceny, miejsca, postaci, czy przedmiotu. U Czernichowskiego zaobserwować można wszakże wyraźną tendencję w doborze przedmiotów porównań: najczęściej ich przedmiotem jest wygląd i zachowanie ludzi bądź krajobraz, przy czym domeną wyjściową dla opisu doświadczeń ze świata ludzkiego jest najczęściej świat przyrody i na odwrót – rzadko zdarza się, by wygląd lub zachowanie człowieka było porównywane do wyglądu lub zachowania innego człowieka, a zjawisko ze świata przyrody do innego zjawiska ze świata przyrody. Wzory porównań czerpane są zarówno z uniwersalnego doświadczenia ludzkiego, jak i z bardzo konkretnych scen z życia wiejskiego; bardzo często trudno osądzić, który z obrazów jest bliższy czytelnikowi – wzór porównania, czy też jego przedmiot, dlatego też należy przyjąć za Elizabeth Minchin, iż sytuacja, w której domena wyjściowa jednoznacznie „wyjaśnia” domenę docelową jest niezwykle rzadka – częściej domena wyjściowa i docelowa „wyjaśniają” się nawzajem.

Z powyższej analizy rozbudowanych porównań w korpusie idylli Czernichowskiego można wywnioskować, iż porównania homeryckie w idylli poety spełniają funkcje podobne do tych, które spełniały rozbudowane porównania w starożytnej epice homeryckiej – funkcje konceptualne, interpersonalne, oraz tekstualne – a także, podobnie jak porównania u Homera, nierzadko funkcjonują jako hipertekst. Ta ostatnia cecha łączy je z omówionymi w poprzednich rozdziałach katalogami oraz opisami przedmiotów.

Warto zwrócić uwagę na różnice pomiędzy poszczególnymi idyllami w zakresie rodzaju występujących w nich porównań homeryckich, ich stylu i konstrukcji. W idyllach krótszych, o wyraźnym rysie fabularnym, jak *Ke-chom ha-jom*, *Lewiwot* i *Berele Chole* porównania zdają się być bardziej nastawione na oryginalność i efekt poetycki: pojawiają się jako dodatek do plastycznego opisu (*Ke-chom ha-jom*), łączą ze sobą kilka domen wyjściowych i przeplatają ich opis z opisem domeny docelowej, zacierając granicę między porównaniem a metaforą (*Lewiwot*, sekwencja porównań domów do postaci ludzkich w *Berele Chole*), czy też odznaczają się zaskakującymi wzorami, wymagającymi kognitywnego i emocjonalnego wysiłku od odbiorcy (porównanie zachodu

słońca do sytuacji rozstania męża z żoną w *Berele Chole*). Tymczasem w dłuższych, bardziej epickich i skonstruowanych raczej wokół opisu wydarzeń, a nie wokół udramatyzowanej fabuły, idyllach, takich jak *Brit Milah* czy *Chatunata szel Elka* wzory porównań są mniej zaskakujące, a same porównania bliższe tradycyjnym - opis wzoru jest wyraźnie oddzielony od opisu domeny docelowej. Ponadto w *Chatunata szel Elka* pojawiają się bezpośrednie aluzje do porównań homeryckich znanych z *Iliady* i *Odysei*.

Wykorzystanie przez Czernichowskiego w korpusie idylli techniki porównania homeryckiego, szczególnie na tak szeroką skalę i ze świadomością artystyczną, którą starałam się zaprezentować w niniejszym rozdziale, dowodzi, iż poeta, pisząc swe idylle, traktował tradycję greckiego eposu jako jedno z głównych źródeł literackiej inspiracji. Obecne w omawianych tekstach porównania homeryckie wzbogacają nie tylko literackie uniwersum poety, lecz również historię literackiej recepcji epiki homerowej.

5. Zakończenie

Celem pracy było omówienie przykładów wykorzystania katalogu, ekfrazy i porównania homeryckiego w idyllach Szaula Czernichowskiego w świetle wpływu, jaki wywarła na twórczość poety epika homerycka, z której wywodzą się powyższe środki poetyckiego wyrazu. Zastosowana przeze mnie metoda, polegająca na analizie ich przykładów w świetle osiągnięć badań homeryckich prowadzi do ciekawych wniosków na temat związków idylli Czernichowskiego ze starożytną epiką grecką.

Katalog, ekfrazę i porównanie homeryckie u Czernichowskiego, podobnie jak w homerowych eposach, łączy ich hipertekstualny charakter. Oznacza to, iż poszerzają one świat przedstawiony w utworze, nie komplikując zarazem jego fabuły; uruchamiają skojarzenia, oraz, skłaniając czytelnika do sięgnięcia do rzeczywistości pozaliterackiej sprawiają, że opis świata zawarty w idylli staje się pełniejszy. Aspekt ten nabiera szczególnego znaczenia, gdy weźmiemy pod uwagę okoliczności, w jakich Czernichowski tworzył idylle: w obliczu gwałtownych zmian społeczno-politycznych dotyczących europejskich żydów pragnął on ocalić od zapomnienia kulturowy i obyczajowy pejzaż wielonarodowościowej Tawrii. Dlatego też tak ważne w idylli jest jak najdokładniejsze przedstawienie świata materialnego, który nie tylko zyskuje w nich prymat nad światem duchowym, lecz również przejmuje funkcję pośrednika między światem duchowym a czytelnikiem. Informacje o świecie materialnym docierają natomiast do niego w sposób szczególny poprzez katalogi, opisy przedmiotów i porównania homeryckie.

Katalogi występują niemal w każdej omawianej w niniejszym opracowaniu idylli. Największą ich ilość odnajdujemy w idylli *Chatunatah szel Elka* – zdecydowanie najdłuższej i najbardziej opisowej z korpusu. Czernichowski komponuje katalogi osób (katalogi gości w *Brit Mila* i *Chatunatah szel Elka*), potraw, zwierząt i roślin. Podobnie jak katalogi Homera, spełniają one przede wszystkim funkcje informacyjne, narracyjne, oraz pełnią funkcję hipertekstu. Za dodatkową funkcję katalogów Czernichowskiego, wynikającą z kontekstu historycznego, w jakim powstały (epoka odrodzenia języka hebrajskiego) można uznać fakt, iż niekiedy – szczególnie gdy mowa o katalogach roślin i zwierząt – pełnią one rolę „list słówek”, dzięki którym Czernichowski, który sam specjalizował się w uzupełnianiu terminologii przyrodniczej odradzającego się języka hebrajskiego, ukazuje jego słownikowe bogactwo. Ciekawą, językoznawczą perspektywą dla dalszych badań nad tym tematem byłaby analiza pojawiającego się w katalogach słownictwa i zbadanie, które z terminów zostały ukute przez Czernichowskiego, a które zaadaptowane ze słownictwa biblijnego. Natomiast wspomniane powyżej katalogi gości, z których pierwszy wzorowany jest na katalogu rozpoczynającym biblijną Księgę Wyjścia, drugi zaś – na katalogu okrętów z II pieśni *Iliady* – ukazują nam przekrój społeczności żydowskiej zamieszkującej Krym.

Ekfrazja (który to termin rozumiem w niniejszym opracowaniu jako „opis przedmiotu”) funkcjonuje w idyllach Czernichowskiego podobnie, jak u Homera – w opisie przedmiotu, oprócz informacji na temat jego wyglądu, pojawiają się także dane dotyczące tych jego cech, które nie są widoczne dla oka – jego historii i szczegółów związanych z jego wykonaniem bądź pozyskaniem. Szczególnie interesujący przykład takiego opisu to opis czapki chłopca Michajły w idylli *Brit Mila* – w opisie tym informacje na temat wyglądu czapki zostały zredukowane do minimum na rzecz opisu drogi, jaką należy przebyć, by czapkę uzyskać, dzięki czemu czytelnik dowiaduje się jeszcze więcej na temat życia krymskiej społeczności żydowskiej. Zarówno ten, jak i inne przykłady opisów przedmiotów u Czernichowskiego, mogą być interpretowane jako rodzaj poetyckiej autorefleksji.

Porównania homeryckie to najchętniej wykorzystywany przez Czernichowskiego spośród trzech wymienionych w tytule pracy środków wyrazu. Pojawia się niemal w każdej idylli z omawianego korpusu. Jego funkcje, podobnie jak u Homera, należą do trzech grup: funkcji konceptualnych, tekstualnych i interpersonalnych. Wykorzystanie porównania homeryckiego przez poetę różni się jednak w zależności od typu utworu: w idyllach bardziej „opisowych” (*Brit Mila*, *Chatunatah szel Elka*) porównania w większym stopniu przypominają te, które możemy znaleźć w epice homerowej, zaś w idyllach skłaniających się ku większej dramatyzacji fabuły, takich jak *Lewiwot*, *Ke-hom ha-jom* czy *Berele Chole*, mają znacznie bardziej „liryczny” charakter. W porównaniach Czernichowskiego, szczególnie tych z *Chatunatah szel Elka*, znajdujemy liczne aluzje tekstualne do *Iliady* i *Odysei*, czego przyczyną jest zapewne fakt, iż tworzenie tej idylli zbiegło się w czasie z pracą Czernichowskiego nad przekładami Homera.

W jedynej jak dotąd monografii na temat idylli Czernichowskiego – mowa, oczywiście, o wielokrotnie powyżej cytowanym opracowaniu *Ha-idilia szel Czernichowski* – Josef Ha’efrati dowodzi, iż związek idylli z epiką homerycką nie jest tak silny, jak mogłoby się wydawać.¹³² Jego argumentacja opiera się na podkreśleniu przepaści tematycznej między tymi dwoma gatunkami (epos opowiada o jednorazowym wydarzeniu o historycznej doniosłości, zaś idylla – o wydarzeniu codziennym, pozbawionym wagi) oraz pozycji narratora (w eposie, w przeciwieństwie do idylli, zdaniem autora, narrator nie wyraża swojej opinii na temat opisywanych zdarzeń). Spostrzeżenia te, jakkolwiek trafne, dotyczą jedynie zewnętrznych, najbardziej rzucających się w oczy aspektów idylli. Moim zdaniem, powyższa analiza funkcjonowania katalogu, ekfrazy i porównania homeryckiego – środków wyrazu w sposób tak zasadniczy związanych ze starożytną grecką epiką – dowodzi, iż tym, co decyduje o bliskim związku Czernichowskiego z tradycją epiki ustnej jest jego homerycki sposób widzenia rzeczywistości. Dyktuje on niesamowitą dbałość o przedstawianie świata

¹³² Ha-efrati, *Ha-idilia...*, s. 129

materialnego, połączoną z wysokim poziomem komunikatywności tekstu – należy bowiem zwrócić uwagę, iż większość funkcji, które pełnią w omawianych utworach katalog, ekfrazja i porównanie homeryckie, swoje źródło ma właśnie w pierwotnym, ustnym charakterze epiki. Sądzę, iż owo homeryckie spojrzenie na świat jest jedną z właściwości definiujących idyllę Czernichowskiego i powinno być uwzględniane w dalszych próbach jej gatunkowego dookreślenia – jeśli takie nastąpią.

Obok rozważań natury genetycznej i teoretycznoliterackiej warto jednak, moim zdaniem, pochylić się nad pięknem historyczno-kulturowej sytuacji, w której żydowski poeta, pragnąc stworzyć teksty, które przyczynią się do budowy nowej tożsamości jego narodu, sięga po styl literackiej komunikacji do korzeni literatury europejskiej, stwarzając dzięki niej nową jakość w hebrajskiej poezji.

Bibliografia

Teksty źródłowe:

1. *Biblia Hebraica Stuttgartensia*, ed. K. Elliger, W. Rudolph, Deutsche Bibelgesellschaft, Stuttgart 1998.
2. *Biblia, to jest Pismo Święte Starego i Nowego Testamentu. Nowy przekład z języków hebrajskiego i greckiego opracowany przez Komisję Przekładu Pisma Świętego*, Brytyjskie i Zagraniczne Towarzystwo Biblijne, Warszawa 1985.
3. Szaul Czernichowski, *Acharit dawar* [Posłowie] [w:] Homerus, *Odise'a*, Hoca'at Am Owed, Tel-Awiw 1990, s. 469-480.
4. Szaul Czernichowski, *Berele Chole* [Berele jest chory], http://benyehuda.org/tchernichowsky/berle_xole.html.
5. Szaul Czernichowski, *Brit Mila* [Obrzezanie], http://benyehuda.org/tchernichowsky/brit_mila.html.
6. Szaul Czernichowski, *Chatunatah szel Elka* [Wesele Elki], <http://benyehuda.org/tchernichowsky/elka.html>.
7. Szaul Czernichowski, *Ke-chom ha-jom* [W skwarne popołudnie], http://benyehuda.org/tchernichowsky/kexom_hayom.html.
8. Szaul Czernichowski, *Lewiwot* [Placuszki]: <http://benyehuda.org/tchernichowsky/levivot.html>.
9. Szaul Czernichowski, *Ma'ase be-Mordechaj we-Juchim* [Opowieść o Mordechaju i Joachimie], <http://benyehuda.org/tchernichowsky/mordexai.html>.
10. Szaul Czernichowski, *Mawo* [Wstęp] [w:] *Sefer Ilias le-Homerus*, t. 1., Wa'ad-ha-juwel, Tel-Awiw 1932, s. I-XLI.
11. Homer, *Iliad*, Books 1-12, wyd. trzecie, D. B. Monro, T. W. Allen (ed.), Oxford University Press, Oxford 1920.
12. Homer, *Iliad*, Books 13-24, wyd. trzecie, ed. D. B. Monro, T. W. Allen (ed.), Oxford University Press, Oxford 1920.
13. Homer, *Iliada*, przeł. Kazimiera Jeżewska, Zakład Narodowy im. Ossolińskich – Wydawnictwo, Wrocław 1986.

14. Homerus, *Sefer Ilias le-Homerus*, przeł. Szaul Czernichowski, Hoca'at Wa'ad-ha-juwel, Tel-Awiw 1932.
15. Homer, *The Odyssey Books 1-12*, wyd. drugie, T. W. Allen (ed.), Oxford University Press, Oxford 1922.
16. Homer, *The Odyssey Books 13-24*, wyd. Drugie, T. W. Allen (ed.), Oxford University Press, Oxford 1922.
17. Homer, *Odyseja*, przeł. Jan Parandowski, Czytelnik, Warszawa 1981.
18. Homerus, *Odise'a*, przeł. Szaul Czernichowski, Am Owed, Tel-Awiw 1990.
19. *Septuaginta*, Alfred Rahlfs (ed.), Deutsche Bibelgesellschaft, Stuttgart 1979.

Opracowania i słowniki

20. Boaz Arpaly, *Al ha-idilia szel Czernichowski* [O idylli Czernichowskiego] [w:] *idem, Cair le-ed. Ijunim be-szirat Szaul Czernichowski* [Wiecznie młody. Studia nad poezją Szaula Czernichowskiego], Hoca'at Ha-kibuc Ha-meuchad, Tel Awiw 2011, s. 296-317.
21. Boaz Arpaly, Ziva Szamir, Uzi Szawit (ed.), *Tom u-tehom: Ha-idilia szel Czernichowski* [Niewinność i otchłań: idylla Czernichowskiego], Ha-Kibuc ha-Meuchad, Tel Awiw 1998.
22. Erich Auerbach, *Mimesis. Rzeczywistość przedstawiona w literaturze Zachodu*, przeł. Zbigniew Żabicki, Prószyński i S-ka, Warszawa 2004, s. 31-48.
23. Andrew S. Becker, *The Shield of Achilles and the Poetics of Ekphrasis*, Rowman & Littlefield Publishers, Lanham, 1995.
24. Ziva Ben-Porat, *Poetics of the Homeric Simile and the Theory of (Poetic) Simile*, "Poetics Today", vol. 13, 700-745.
25. Charles Rowan Beye, *Homeric Battle Narrative and Catalogues*, "Harvard Studies in Classical Philology", 68 (1964), s. 345-373.
26. Hubert Canick, Edward Schneider, Manfred Landfester, David E. Orton (ed.), *Brill's New Pauly: Encyclopaedia of the Ancient World*.
27. Aminadav Dykman, *Homerus szel Czernichowski* [w:] Boaz Arpaly (ed.), *Szaul Czernichowski; mechkarim u- te'udot*, Mosad Bialik, Jerozolima 1995, s. 421-471.
28. Mark W. Edwards, *The Structure of Homeric Catalogues*, "Transactions of the American Philological Association (1974-)", 110 (1980), s. 81-105.

29. Abraham Even-Shoshan (red.), *Milon Even-Shoshan*, Hoca'at Ha-Milon He-chadasz, Tel Awiw 2009.
30. Jan Felix Gaertner, *The Homeric Catalogues and Their Function in Epic Narrative*, "Hermes", 3 (2001), s. 298-305.
31. Ronald Greene, Stephen Cushman, Clare Cavanagh (ed.), *The Princeton Encyclopedia of Poetry and Poetics*, Princeton University Press, Princeton 2012.
32. Jonas Grethlein, Memory and Material Objects in the Iliad and the Odyssey, "The Journal of Hellenic Studies" 128 (2008), s. 27-51.
33. Josef Ha'efrati, *Ha-idilia szel Czernichowski* [Idylla Czernichowskiego], Sifriat Ha-Poalim, Tel Awiw 1971.
34. Josef Ha'efrati, *Ekronot ha-idilia szel Czernichowski* [Zasady idylli Czernichowskiego], [w:] Boaz Arpali, Ziva Szamir, Uzi Szawit (ed.), *Tom u-tehom: Ha-idilia szel Czernichowski* [Niewinność i otchłań: idylla Czernichowskiego], Ha-Kibuc ha-Meuchad, Tel Awiw 1998, s. 38-44.
35. Josef Ha-efrati (ed.), *Sza'ul Czernichowski: miwchar maamarei bikoret al jecirato* [Szaul Czernichowski: wybór artykułów krytycznoliterackich o jego twórczości], Am Owed, Tel Awiw 1976.
36. Aharon Kaminka, *Me-szirej ha-Iliada le-Homerus, Ilias, mizmor 21, szurot 1-232* [Z pieśni „Iliady” Homera, „Iliada”, pieśń 21, wersy 1-232], Knesset Israel, Warszawa 1887, s. 154-160.
37. Szalom Kremer, *Al-ha-histaklut ha-idilit szel Czernichowski* [O idyllicznym sposobie patrzenia Czernichowskiego], „Moznaim” 26 (1929), s. 310-317.
38. Baruch Kurzweil, *Szorszaw szel ha-jesod ha-idili* [Korzenie pierwiastka idyllicznego], [w:] Boaz Arpali, Ziva Szamir, Uzi Szawit (ed.), *Tom u-tehom: Ha-idilia szel Czernichowski* [Niewinność i otchłań: idylla Czernichowskiego], Ha-Kibuc ha-Meuchad, Tel Awiw 1998.
39. Henry G. Liddell, Robert Scott, Henry S. Jones, Roderick McKenzie (ed.), *Liddell–Scott–Jones Greek–English Lexicon*, Oxford University Press, Oxford 1996.
40. ¹ Dawid Margolin, *Hektor we-Andromacha, Ilias, mizmor 6, szurot 399-502* [Hektor i Andromacha, Iliada, pieśń 6, wersy 399-502], [w:] „Ha-Eszkol” 1 (1898), s. 154-160.
41. Elizabeth Minchin, *Homer and the resources of memory: some applications of cognitive*

- theory to the Iliad and the Odyssey*, Oxford University Press, Oxford 2001.
42. Elizabeth Minchin, *Spatial Memory and the Composition of the Iliad* [w:] Anne E. Mackay (ed.), *Orality, literacy, memory in the ancient Greek and Roman World*, Brill, Leiden 2008.
 43. Dan Miron, *Ha-comet ha-idili* [Idylliczne skrzyżowanie], [w:] Boaz Arpali, Ziva Szamir, Uzi Szawit (ed.), *Tom u-tehom: Ha-idilia szel Czernichowski* [Niewinność i otchłań: idylla Czernichowskiego], Ha-Kibuc ha-Meuchad, Tel Awiw 1998, s. 45-58.
 44. Dan Miron, *Le-ma 'amado ha-„dori” szel Sza'ul Czernichowski u-le-ma 'amad ha-idilia* [O statusie „pokoleniowym” Szaula Czernichowskiego i o statusie idylli], [w:] *Bodedim be-mo'adam* [Samotni w swych czasach], Am Owed, Tel Awiw 1993, s. 152-156.
 45. Carrol Moulton, *Similes in the Homeric Poems*, Vandenhoeck and Ruprecht, Göttingen 1977.
 46. Pietro Pucci, *Between Narrative and Catalogue. Life and Death of the Poem*, “Metis” 2(1996), 5-24.
 47. Jonathan L. Ready, *Character, Narrator and Simile in the Iliad*, Cambridge University Press, Cambridge 2011.
 48. Benjamin Sammons, *Gift, List & Story in Iliad 9. 115-161*, “The Classical Journal”, 4 (2008), s. 353-379.
 49. Benjamin Sammons, *The Art And Rhetoric of the Homeric Catalogue*, Oxford University Press, New York 2010.
 50. Elaine Scarry, *Dreaming by the Book*, Farrar, Straus and Giroux, New York 1999.
 51. William C. Scott, *The Artistry of the Homeric Simile*, Dartmouth College Press, Lebanon, NH, 2009.
 52. Francis Spufford, *The Chatto Book of Cabbages and Kings: Lists in Literature*, Chatto & Windus, London 1989.
 53. Christos Tsagalis, *From Listeners to Viewers. Space in the Iliad*, Harvard University Press, Cambridge 2012.
 54. Christos Tsagalis, *The Dynamic Hypertext: Lists and Catalogues in the Homeric Epics*, “Trends in Classics” 1(2010), s. 323-347.
 55. Gawriel Tsoran, *Bein Podowka le-Itaka. Al kama jesodot homeri'im be-szirat Czernichowski* [Między Podowką a Itaką. O paru elementach homeryckich w poezji Czernichowskiego]

- [w:] Boaz Arpaly, (red.), *Sza'ul Czernichowski; mechkarim u-te'udot* [Szaul Czernichowski; badania i dokumenty], Mosad Bialik, Jerozolima 1995, s. 473-499.
56. Gawriel Tsoran, *Ha-kfar ha-samuch: merchaw, zman u-maszmaut be-„Brit Mila” szel Czernichowski* [„Pobliska wieś: przestrzeń, czas i znaczenie w „Brit Mila” Czernichowskiego”], „Sadan” 4 (1999/2000), s. 149-178.
57. Gawriel Tsoran, *Hamato szel Tamuz – “Ke-chom ha-jom” u-masoret ha-idilia* [Upał Tammuza – „Ke-chom ha-jom” a tradycja idylli], [w:] *Ha-sifrut we-ha-chaim: poetika we-ideologia be-sifrut ha-iwrit* [Literatura i życie: poetyka i ideologia w literaturze hebrajskiej], Karmel, Jerozolima 2011, s. 428-444.
58. Ruth Webb, *Ekphrasis, imagination and persuasion in ancient rhetorical theory and practice*, Ashgate, Farnham 2009.