

dr hab. Joanna Janik
Instytutu Filologii Klasycznej UJ

Uniwersytet Wrocławski Dziekanat Wydziału Filologicznego (6)		
Wpłynęło do WF	31 -01- 2019	Załącznik
Wpł. do jedn. org.	Data	Symbol
Znak sprawy		

Kraków, 22.01.2019

**Recenzja pracy doktorskiej pani mgr Hony Chruściak pt.:
„Funkcja gestu w oralnej kompozycji *Iliady*”**

Komunikacja niewerbalna to chyba pierwsza forma komunikacji dostępna ludzkości w ogólności i każdemu z nas w szczególności. Wykorzystywanie innych, poza słowem, sposobów przekazu może być mimowolne lub intuicyjne, ale nawet intencjonalne posługiwanie się pozasłownym komunikatem (choćby w kształtowaniu swojego wizerunku, tonu głosu czy postawy) nie musi oznaczać istnienia świadomej refleksji nad samym zjawiskiem. Trzeba jednak przyznać, że owa refleksja pojawiła się dość wcześnie. W starożytności doskonale zdawano sobie sprawę z możliwości oddziaływania na odbiorców za pomocą środków innych, niż słowo, i starano się ów fenomen opisać, a wnioski płynące z opisu wykorzystać. Opisywano więc gesty i zachowanie typowe dla konkretnych osób lub sytuacji oraz uczono kontrolowania mowy ciała czy tonu głosu; Grecy i rzymscy autorzy podręczników do retoryki nie mieli wątpliwości, że mówca chcąc przekonać słuchaczy musi słowu nadać odpowiednią oprawę, jednak dopiero relatywnie niedawne badania uświadomiły nam siłę oddziaływania niewerbalnych środków wyrazu. Wykorzystanie obserwacji współczesnych socjologów, psychologów i antropologów do ponownej analizy kanonicznych tekstów literatury starożytnej niewątpliwie pozwala lepiej zrozumieć specyfikę kultury, w obrębie której owe dzieła powstawały. Eposy homeryckie z uwagi na przynależność do kultury oralnej stanowią szczególnie wdzięczny obiekt badań. Nie mam tu na myśli prostego opisu rytualnych lub po prostu tradycyjnych gestów czy wizerunku (to w mniejszym lub większym zakresie robiono już wielokrotnie), ale sprawdzenie, jaka jest rzeczywista rola częstych odwołań do gestu lub innych pozawerbalnych środków komunikacji w opowieści o Ajaksie. Rozprawa doktorska pani Chruściak znakomicie wpisuje się w ten nurt analizy i przynosi szereg ważnych dla tematu ustaleń.

Obszerną, liczącą 271 stron, pracę otwiera wprowadzenie, po którym następują cztery zasadnicze rozdziały poświęcone kolejno opisowi gestów w formułach, gestowi w roli zapowiedzi proleptycznej, gestom błagalnym w strukturze pierścieniowej *Iliady* oraz roli wyglądu i gestów w obrazowaniu ról i stosunków społecznych. Wbrew tytułom poszczególnych części pracy, nie tylko ostatni rozdział traktuje o innych poza gestami przejawach komunikacji niewerbalnej: w każdym z wcześniejszych rozdziałów Doktorantka

zajmuje się różnymi przejawami takiego przekazu: mimiką, westchnieniami, okrzykami itp. Analizy te uważam nie tylko za zajmujące, ale przede wszystkim wartościowe: są dokładne, dobrze osadzone w kontekście badanego dzieła, poprawne metodologicznie i niezwykle treściwe. Włączenie ich do rozprawy wychodzi całości na dobre i sądzę, że dobrze byłoby uwzględnić w tytule, tym bardziej, że pierwsze zdanie wprowadzenia trafnie ujmuje zawartość pracy: „Celem niniejszej rozprawy jest analiza przekazu niewerbalnego zawartego w *Iliadzie* pod kątem funkcji, jaką pełni on w oralnej strukturze dzieła” (s. 4). Dodam, że cel ów został w rozprawie zrealizowany.

Kilka pierwszych stron wprowadzenia poświęca Autorka na przypomnienie historii badań nad oralnością, co pozwala Jej na ukazanie kierunków rozwoju tej dziedziny i usytuowanie własnej pracy w konkretnym nurcie badawczym. Kolejne, zwarte, ale bardzo treściwe, podrozdziały zapoznają czytelnika z podstawami wiedzy o komunikacji pozawerbalnej, również z perspektywy antropologiczno-socjologicznej, a ta jest dla badań Doktorantki kluczowa, ponieważ w swoich analizach, jak wielu współczesnych badaczy literatury oralnej, kładzie nacisk na więź z odbiorcą przekazu. Autorka dobrze orientuje się również w pracach uczonych, którzy już ową metodologię do badań nad literaturą antyczną wykorzystywali. Zarys metodologii uzupełnia odniesienie do narratologii: narzędzia dopracowane w obrębie tego nurtu badawczego Doktorantka z powodzeniem wykorzystuje w rozdziale II.

Podrozdział dotyczący definicji i typologii, niewątpliwie potrzebny, pozostawia uczucie niedosytu: Autorka przywołuje kilka podstawowych rozróżnień i generalnych definicji zaznaczając, że do gestów zalicza „nie tylko ruchy rąk, ale także głowy, kończyn, tułowia czy postawę ciała” (s. 24). Można też wnosić, że Doktorantka przyjmuje przytoczone wcześniej w tym samym akapicie określenie Marcina Brockiego, zgodnie z którym gest to każde „znaczące zachowanie” (s. 24). O ile jednak rozmaite ruchy kończyn czy głowy, intencjonalne i mimowolne, w dość oczywisty sposób za gest uznane być mogą, włączenie do tej samej kategorii ruchów tułowia wymagałoby jakiegoś dodatkowego wyjaśnienia. Kinezyka to pojęcie nadrzędne, mało jednak wyraźne jest, co Doktorantka włącza do kategorii mimiki, co do gestykulacji, oraz co rozumie przez „postawę ciała”. Jaśniej przedstawia się kwestia proksemiki, ale już przykłady czynników paralingwistycznych (ton, tempo głosu, okrzyki nieartykułowane) wymieniane są w dalszych częściach pracy wśród gestów. Oczywiście wszystkie wymienione elementy składają się na przekaz niewerbalny, jednak trudno wszystkie uznać za gesty.

Moje zastrzeżenia co do klasyfikacji niektórych omawianych przez Doktorantkę w kolejnych rozdziałach przykładów wynikają w znacznej mierze z owych terminologicznych wątpliwości. Jest to zresztą jedyne poważniejsze zastrzeżenie do recenzowanej rozprawy.

W opisie pracy Autorka ponownie przedstawia założenia rozprawy stwierdzając, że omówi gesty „w powiązaniu z ich funkcją dla poszczególnych elementów struktury dzieła; formuły, sceny typowej, kompozycji pierścieniowej, zapowiedzi proleptycznej” (s. 26). Struktura pracy po większej części owa zapowiedź realizuje: formułami zajmuje się Autorka w rozdziale I, rola gestu jako prolepsy zostaje omówiona w rozdziale II, zaś gest w kompozycji pierścieniowej jest tematem rozdziału III. Rozdział IV, jak się wydaje, luźniej łączy się z zasadniczym tematem rozprawy, Autorka omawia w nim rolę mowy ciała w przedstawianiu stosunków oraz ról społecznych. Można też uznać, że sceny typowe są po prostu przedmiotem dociekań Doktorantki w rozdziałach I-III.

Rozdział I, „Opis gestów zawarty w formułach” rozpoczyna się od prześledzenia ewolucji sposobu definiowania formuły; na potrzeby własnych badań Doktorantka wybiera określenie kładące nacisk na zachowanie zawartości znaczeniowej przy możliwych modyfikacjach strukturalnych. Przyjąwszy to założenie Autorka analizuje opis formuły zgodnie z zasadami metrycznego podziału wersu. Konkretnie formuły omawiane w dalszej części rozdziału zostały podzielone na otwierające i zamykające mowę. Na przykładzie różnych wariantów formuł rozpoczynających wypowiedzi bohaterów Autorka przekonująco dowodzi, że pojawiający się w nich opis gestu nie jest przypadkowo dobranym elementem, ale kluczowym dla wydźwięku wypowiedzi nośnikiem znaczenia: nastawienie wypowiadającej się postaci i jej związek z adresatem wypowiedzi zasygnalizowany jest przede wszystkim przez towarzyszący jej przekaz pozawerbalny. Należy podkreślić, że rozdział ma bardzo przejrzystą strukturę, a lekturę ułatwia staranna graficzna prezentacja formuł i ich wariantów. Analizując kolejne formuły Autorka omawia wszystkie ich wystąpienia w tekście i wskazuje na wspólne cechy, jeśli takowe można zauważyć. Na tej podstawie formułuje wnioski co do semantycznych i strukturalnych funkcji konkretnego wyrażenia. Nie pomija również innych aspektów pozawerbalnej komunikacji towarzyszącym konkretnym gestom, jak choćby skrócenie dystansu i bezpośredni kontakt z rozmówcą. Jako pierwsze badane są formuły zawierające wzmiankę o dotyku ręki. Badaczka podkreśla, że głaskanie, uścisk czy złapanie kogoś za rękę, choć spotykane w różnych sytuacjach i wyrażające nieco odmienne intencje osoby wykonującej konkretny gest (pocieszenie, powitanie, próby powstrzymywania), ma miejsce pomiędzy osobami bliskimi, a sceny takie mają charakter osobisty. Jedną z przytoczonych przez Doktorantkę scen jest spotkanie

Agamemnona z Posejdonem, który pod postacią starca chwyta władcę Achajów za rękę i zapewnia o przychylności bogów (XIV 137). Autorka ma zupełną rację twierdząc, że gest Posejdona jest identyczny z gestem Agamemnona usiłującego powstrzymać brata przed pojedynkiem z Hektorem, jednak nietrudno zauważyć, że użycie formuły w tym miejscu niezupełnie przystaje do opisanego schematu: Posejdon-starzec nie jest dla Agamemnona osobą bliską.

Omawiana następnie formuła $\beta\rho\alpha\chi\upsilon\ \sigma\tau\epsilon\nu\acute{\alpha}\chi\omega\nu$ wyraża przekaz pozawerbalny, ale oczywiście nie chodzi tu o gest. Scen, w których pojawiają się różne warianty tej formuły, zostały przeanalizowane w ciekawy i dokładny sposób, a Doktorantka zdecydowała się uzupełnić swój wywód o krótki przegląd scen z czasownikiem $\omicron\iota\mu\acute{\omega}\zeta\omega$, uznając go za zbliżony znaczeniowo. Pewna zbieżność semantyczna istnieje, choć znaczenie $\omicron\iota\mu\acute{\omega}\zeta\omega$ sugeruje większą ekspresyjność. Tym niemniej nieco niejasne jest dla mnie, dlaczego formuły z tym czasownikiem nie zostały włączone do struktury pracy na takich samych prawach, jak wyrażenia z czasownikiem $\sigma\tau\epsilon\nu\acute{\alpha}\chi\omega$, skoro użycie tych wyrażen i ich sens w wymowie konkretnych scen przypomina wcześniej omówione przykłady. To zresztą bardzo drobna uwaga, sprowadzająca się do kwestii graficznych.

Poza formułami, których użycie można wytłumaczyć łatwo dostrzegalnym schematem, Autorka zauważa również zwroty, których wymowa różni się w zależności od kontekstu, przede wszystkim zwroty mówiące o uśmiechu bohatera. Spostrzeżenia dotyczące sekwencji formuł, dzięki którym pieśniarz stopniuje napięcie, są bez wątpienia trafne, a ilustrujące je tabela bardzo pomocna, tyle, że ponownie należałoby uściślić, lub wytłumaczyć, terminologię: uśmiech, milczenie czy spojrzenie spode łba trudno zaklasyfikować jako gesty.

Z tego, że nie każdy aspekt komunikacji pozawerbalnej można zaliczyć do gestykulacji, Doktorantka z pewnością zdaje sobie sprawę, czego dowodzi podrozdział poświęcony formułom zawierającym zwrot $\mu\acute{\epsilon}\gamma\prime\ \acute{\omicron}\chi\theta\acute{\eta}\sigma\alpha\varsigma$; zwraca tu uwagę na paralingwistyczne aspekty wypowiedzi (ton i siła głosu). Uwzględnienie tych formuł w analizie zostaje uzasadnione kryjąca się w nich sugestią jakiś rodzaj przekazu pozawerbalnego. Trudno nie zgodzić się z Autorką, że oburzenie, oprócz słów, manifestujemy mową ciała, tonem głosu czy też rytmem oddechu, jednak opisanie konkretnych oznak gniewu kryjących się za cytowaną homerycką frazą pozostaje w sferze domysłów (równie dobrze można w końcu wyobrazić sobie w tej sytuacji głos podniesiony lub stłumiony, twarz pobleśniętą lub zaczerwienioną).

Znacznie prostszą do opisania jest formuła mówiąca o głośnym krzyku, której funkcję w scenach zachęty i wezwania do walki omawia Badaczka w kolejnym podrozdziale. Popularnej u Homera formule ὑπόδρα ἰδών, dość szczegółowo omówionej w literaturze przedmiotu, poświęca Autorka krótki podrozdział, po którym przechodzi do analizy rzadszego zwrotu opisującego skinienie głową. Zajmując się wypowiedzią Zeusa, w której pan Olimpu wyraża współczucie koniom Achillesa interpretuje słowa bóstwa jako wyraz humanitaryzmu wobec zwierząt (przyp. 229, s. 73): bardzo chciałabym zgodzić się z takim rozumieniem przytoczonej wypowiedzi, sądzę jednak, że Zeus współczuje tu głównie istotom nieśmiertelnym, które podarowane śmiertelnikowi zdążyły się do niego przywiązać i cierpią po śmierci swego pana. Istoty boskie, nieśmiertelne, są szczęśliwe, ponieważ trzymają się z dala od ludzkich nieszczęść, uczucia do szybko umierających ludzi niszczą ów naturalny dla bóstw stan.

Formuły zamykające mowę wydają się mniej zróżnicowane, nie czyni to jednak ich analizy mniej interesującą. W podrozdziale poświęconym formułom informującym o ciszy jako reakcji na wcześniejszą wypowiedź, szczególnie ciekawie przedstawia się omówienie roli Diomedesa jako osoby przełamującej milczenie grupy (s. 83), zwłaszcza, że sceny z jego udziałem świetnie ilustrują sekwencyjność formuł związaną z kolejnymi elementami przekazu pozawerbalnego. Zamykające ów schemat formuły wyrażające aplauz wymienione zostały wyłącznie w diagramie, a chyba można by je zamieścić obok wcześniej wymienionych zwrotów. Docenić należy również próby odtwarzania pierwotnych wzorców kompozycyjnych (s. 90-91) oraz zwrócenie uwagi na niuanse odróżniające na pozór podobne sceny przybycia do obozu Achajów Chryzesa i Priama (s. 95). Przy okazji analizy formuł mówiących o przekazywaniu i przyjmowaniu w czyjeś ręce Doktorantka podkreśla kulturowy aspekt tych zwrotów, kiedy używane są w odniesieniu do sytuacji branek i wyrażają przedmiotowe traktowanie kobiet (s. 97). Na różnice w opisie zachowania bohaterów i bohaterek w podobnych sytuacjach Badaczka zwraca uwagę również omawiając żałobny gest składania rąk na ciele zmarłego (przyp. 279, s. 99).

Rozdział I uzupełnia tabela i appendix zawierający listę formuł wraz z przekładami i wyszczególnieniem wszystkich miejsc ich występowania.

W rozdziale II Autorka zajmuje się proleptyczną funkcją gestów opisanych w *Iliadzie*. W ramach wprowadzenia do analizy konkretnych scen omawia specyfikę zapowiedzi proleptycznych w narracji utworu należącego do literatury oralnej przypominając jednocześnie, że szczególny sposób uprzedzania o przyszłych wydarzeniach nie umknął uwagi starożytnych komentatorów dzieł Homera, sprawiał też kłopot uczonym nie umiejącym

oderwać się od perspektywy kultury tekstualnej. Współcześnie pomocna w analizowaniu homeryckich proleps okazuje się metodologia wypracowana w obrębie teorii narratologicznych. Najwyraźniej funkcję proleptyczną gestu można zilustrować na przykładzie gestów żałobnych: Doktorantka dokładnie omawia sceny zapowiadające śmierć dwóch wielkich bohaterów: gesty Andromachy i rodziców Hektora zwiastują śmierć trojańskiego herosa równie wyrażnie, jak zachowanie Tetydy, Nereid i branek zapowiada śmierć Achillesa. Autorka nie pomija żadnego detalu i z wnikliwością analizuje każdy znaczący element scen z udziałem wymienionych osób. Z obowiązku recenzenta muszę jednak wspomnieć o lapsusie, jaki wkraść się w podrozdział poświęcony postaci Andromachy: chodzi zdanie, w którym mowa o dwóch scenach z udziałem tej bohaterki i dwóch (!) rozmowach z Hektorem (s. 119). Zestawienie gestów bliskich Hektora i Achillesa z rytualnymi gestami żałobników należy oczywiście uznać za trafne, mam jednak wrażenie, że można wskazać jedną różnicę: owa gestykulacja w wykonaniu Hekabe, Priama czy Tetydy nie wynika z jedynie z konwencji czy zwyczaju, odzwierciedla najszczerzą rozpacz rodzica spodziewającego się (lub już doświadczającego) śmierci dziecka.

Bardzo ciekawym uzupełnieniem rozdziału II jest przywołanie gestu mało zrozumiałego dla współczesnego odbiorcy, przynajmniej w kontekście wyrażania żałoby; mam na myśli wspomniane w osobnym podrozdziale uderzanie się po udach. Autorka zastrzega, że nie rozwodzi się nad tym zagadnieniem, ponieważ zostało już ono gruntownie zanalizowane, zaznacza również, że współcześnie ów gest mógłby być zrozumiany w zupełnie odmienny sposób. Tu zabrakło mi choćby krótkiej wzmianki o krańcowo różnej interpretacji tego gestu w literaturze nowożytnej: zdarza się np., że bohaterowie nowożytnych powieści klepią się po udach z uciechy. Oczywiście takie porównania wykraczają poza temat pracy, jednak zrozumienie większości gestów i innych środków niewerbalnego przekazu z homeryckiego świata nie sprawia tak znacznych problemów.

Omówienie ubioru bohaterów i przedmiotów znaczących dla budowania wizerunku postaci i nastroju sceny obok stwierdzeń oczywistych (np. wygląd bohatera odzwierciedla jego pozycję społeczną) zawiera też znacznie bardziej interesujące spostrzeżenia, np. na temat drobnych na pozór, lecz znaczących różnic w jakości posłania przygotowywanego na polecenie Achillesa dla Fojniksa w ks. IX i dla Priama w ks. XXIV (s. 152).

Wartościowym uzupełnieniem rozważań na temat proleptycznych funkcji opisów gestów jest podrozdział traktujący o gestach wspomnianych w wypowiedziach o charakterze analepsy. Choć teza o szczególnej roli gestu w tych retrospekcjach wydaje mi się dyskusyjna, reszta podrozdziału dotycząca rozbieżności w podwójnych opisach pewnych scen przedstawia

się nader ciekawie. Sugestia o wyjątkowo ważnej roli gestu w nawiązaniach do przeszłych zdarzeń budzi moje wątpliwości, ponieważ choćby w przytaczanej wypowiedzi Menelaosa z ks. IV (157-161) gest („poręka prawicy”) wymieniony jest jako jeden z kilku sposobów, w jaki przysięga została potwierdzona. Menelaos mówi o krwi jagniąt, winie ofiarnym i uściśnięciu prawicy; zapewne można dywagować, czy w tej sytuacji rytuał ofiarny ma większe, czy mniejsze znaczenie, niż uścisk dłoni, czy może każdy element jest równie ważny, trudno jednak dowieść szczególnej roli gestu. Chyba, iż Autorce chodziło o to, że w ogóle gest pojawił się w tej niezwykle ważnej procedurze, obok ofiar krwawych i bezkrwawych.

Wspomniane różnice w opisie jednej i tej samej sceny występujące pomiędzy sceną opowiadaną bezpośrednio przez narratora a relacją na jej temat w ustach której z postaci dotyczą przede wszystkim dwóch scen błagania: Zeusa przez Tetydę oraz Hektora przez jego rodziców. Atena relacjonuje pierwszą z nich w ks. VIII, do drugiej odwołuje się oszukując Hektora w postaci Dejfabosa. W obu wypadkach relacja jest niedokładna; Atena wspomina o całowaniu kolan Zeusa przez Tetydę i podejmowaniu Hektora pod kolana przez zrozpaczonych rodziców. Z bezpośredniej narracji wiemy, że sceny te wyglądały nieco inaczej: Tetyda nie ucałowała kolan Zeusa, a Priam i Hekabe wykonali wiele rozpaczliwych gestów, ale nie padli do kolan syna wyruszającego na pole bitwy. Owe rozbieżności można tłumaczyć typowymi dla twórczości oralnej możliwościami wprowadzania zmian w obrębie schematu fabularnego, ale nie wyklucza to przekonującej tezy o stosowaniu przez pieśniarza podwójnych standardów: w bezpośredni opis sceny pozwala na użycie rzadszych i bardziej oryginalnych elementów, np. gestów, zaś krótsza relacja zbudowana jest z bardziej typowych i przez to łatwo odczytywanych przez publiczność znaków (s. 155).

Rozdział III, którego tematem jest funkcja gestu w kompozycji pierścieniowej, rozpoczyna się, jak rozdziały wcześniejsze, od teoretyczno-metodologicznego wprowadzenia do tematu z uwzględnieniem zarysu historii badań. W tej partii rozprawy Doktorantka dowodzi, że gesty pojawiają się w eposie również dla podkreślenia kolejnych pierścieni kompozycyjnych. Zanim jednak Autorka przejdzie do analizowania związku opisu gestów ze strukturą opowieści w podrozdziale drugim wymienia i zwięźle omawia gesty rąk i gesty związane z kolanami. Z wymienionych w tym miejscu zwrotów tylko niektóre kojarzą się z wcześniej omówionymi formułami, podobnie wzmianki o kolanach pojawiały się częściowo w opisach scen błagania. Przyznam, że niezupełnie rozumiem włączenie tego podrozdziału do analizy kompozycji, chyba że ma on służyć jako rozszerzony wstęp do opisu gestów

błagalnych (bo pojawiają się w nich ręce błagalnika i kolana błaganego), ale jeśli tak, to jest to wprowadzenie zbyt obszerne.

Do zasadniczego tematu rozdziału Autorka powraca w podrozdziale IV, by zająć się szczegółowo analizą struktury sceny błagania Zeusa przez Tetydę, a potem kolejno podobną sceną z udziałem Achillesa i Priama. W wypadku tej drugiej rozważa również jej podobieństwo do sceny z Chryzesem błagającym Agamemnona o wydanie córki. Wnikliwa analiza analogicznych elementów w kontekście kompozycji pierścieniowej pozwala zrozumieć, dlaczego Homer wspomina czasami o rzeczach oczywistych. Takie wzmianki, czy też drobiazgowość w opowiadaniu stają się jasne, jeśli weźmie się pod uwagę wymogi kompozycji opartej na harmonijnych powtórzeniach: każdy element ma swój odpowiednik w dalszej części narracji. Dzięki przenikliwości Autorki możemy jednak docenić wyrafinowanie poety, który sceny skomponowane według tego samego schematu potrafi opisać w sposób oryginalny modyfikując tradycyjne środki wyrazu. Użycie gestów i opisów mowy ciała o różnym ładunku emocjonalnym niewątpliwie przyczynia się do wzmocnienia lub osłabienia efektu.

Rozważając kwestię odbioru gestów opisywanych w eposie przez publiczność Badaczka zastanawia się nad rozróżnieniem gestów, które dla słuchaczy były typowe, i tych, którymi poeta mógł swych odbiorców zaskoczyć. Chęć wyróżnienia tych dwóch kategorii jest naturalnie sensowna, ale kryterium, na podstawie którego, owo wyróżnienie jest przeprowadzane, określone jest mało precyzyjnie: „Za gesty znane i typowe należy uznać te, które wcześniej pojawiły się już w eposie, natomiast nietypowe to te, o których pieśniarz wspomina po raz pierwszy” (s. 188). Czy oznacza to, że gest, który już wcześniej pojawił się w opowieści, w jakiejś kolejnej scenie uznajemy za typowy, a gest, który pojawia się w danej scenie po raz pierwszy za nietypowy? Nie brzmi to przekonująco, bo każdy gest (jak i inne element opowieści) gdzieś pojawia się po raz pierwszy. Czy jeśli pojawi się jeszcze raz, już będzie typowy? Może zatem chodzi o epos w ogóle, nie tylko o *Iliadę*? Lub też Autorka ma na myśli gesty, które są wspomniane tylko raz? To ostatnie tłumaczenie wydaje mi się najbardziej obiecujące, choć w dalszym ciągu niepewne. Zwłaszcza, jeśli zastanowimy się nad analizowaną sceną spotkania Achillesa i Priama, w której za nowatorskie uznaje Badaczka całowanie przez sędziwego króla rąk zabójcy Hektora i gest podniesienia starca przez Achillesa. Doktorantka zaznacza, że typowe zachowanie błagalnika, którego mogła spodziewać się w tej scenie publiczność, to podjęcie osoby błaganej pod kolana, tak jak miała to zrobić Tetyda. W poprzednim rozdziale Autorka jednak zwróciła uwagę na relację Ateny z ks. VIII, w której mowa jest o całowaniu przez Tetydę Zeusowych kolan. Wiemy, że w scenie

bezpośrednio opisywanej przez narratora nie ma mowy o całowaniu. Zgodnie z wnioskami z poprzedniego rozdziału bohaterowie wykorzystują w relacjonowaniu scen obrazy i skojarzenia typowe, natomiast bezpośredni opis narratora może zaskakiwać odbiorców bardziej oryginalnym elementem. Autorka uznaje gest wspomniany przez Atenę za unikatowy, choć oczywisty (s. 155). Całowanie rąk to nie to samo, co całowanie kolan osoby błaganej, jednak skojarzenie jest dość oczywiste, a tym samym określenie tych zachowań jako unikatowych dyskusyjne. Zarówno w konstatacji z poprzedniego rozdziału, jak i w rozdziale IV, kwestia ta wymaga dodatkowego wyjaśnienia.

Unikatowe, czy też nie, całowanie rąk zabójcy ukochanego syna pozostaje sceną wstrząsającą, zaś Doktorantka z wielką przenikliwością prezentuje subtelne środki, przy pomocy których Homer zbudował odpowiednie tło i ów efekt wzmocnił. To kolejny przykład bardzo udanej analizy. Porównując sceny z Tetyda i Zeusem do sceny z ks. XXIV Autorka podkreśla, że najbardziej rzucająca się w oczy różnica to wspólny posiłek błagalnika i błaganego: motyw ten pojawia się w ks. XXIV, nie ma go w scenie z ks. I. Można jednak poszukać analogii do ks. IX, zwłaszcza, że Doktorantka już nawiązywała do sceny wizyty poselstwa w namiocie Achillesa opisując różnice w przygotowaniu łoża dla Priama i noclegu Fojniksa. Budowie pierścieniowej tej sceny i gestom uczestniczących w niej postaci poświęcony będzie kolejny podrozdział. Myślę, że można się tu było odwołać do uczty, jaką Achilles podejmuje posłów Agamemnona.

Za bardzo ciekawy, choć zapewne i kontrowersyjny zważywszy na ocenę autentyczności ks. X, uważam podrozdział, w którym opowieść o wyprawie Priama do obozu Achajów zestawiona została ze schematem narracyjnym Dolonei. Możliwość włączenia się w debatę na temat ks. X to cenna wartość dodana rozważań o roli gestów w strukturze eposu. Wspominana już analiza kompozycji sceny poselstwa z ks. IX pod względem merytorycznym nie ustępuje poprzedniemu podrozdziałowi. Badaczka zauważa również pewne wątki, które łączą ją z ks. X. Przytoczone w tym rozdziale argumenty na rzecz jej autentyczności z pewnością należy potraktować poważnie.

Zamykający rozprawę rozdział IV traktuje o znaczeniu mowy ciała i gestu w obrazowaniu ról i stosunków społecznych. Autorka omawia w nim obraz kobiet o mężczyznach przez pryzmat przypisanych im ról. Uwzględnia również obraz bóstw i zwraca uwagę na specyfikę stosowanej w odniesieniu do bogów terminologii, często choćby nieznacznie odróżniającej gesty i zachowanie nieśmiertelnych od działań ludzi.

Do podrozdziału, w którym przedstawiony został pożałowania godny los branek, mogę dodać jedynie, że zgadzam się z Doktorantką, że lament Bryzejdy nad zwłokami Patroklosa trudno

uznać za pozbawiony pierwiastka personalnego: branka sporo Patroklosowi zawdzięcza i chyba nie byłoby potrzeby oddawania jej głosu, gdyby jej zachowanie było wyłącznie ilustracją rytuału. Być może Homer do konwencjonalnej sceny wprowadził pierwiastek osobisty, by uatrakcyjnić opowieść dla widowni i wywołać silniejszy efekt.

W podsumowaniu pragnę podkreślić, że wszelkie zastrzeżenia, czy uwagi dotyczące recenzowanej rozprawy, poczynione przeze mnie powyżej, nie wykraczają poza zwykłą dyskusję naukową i nie umniejszają wysokiej oceny rozprawy. Pani mgr Ilona Chruściak dowiodła, że dysponuje wiedzą i odpowiednim warsztatem, by z powodzeniem uczestniczyć w debacie naukowej. Jej praca odznacza się skrupulatnością, analizy są wnikliwe i oparte na solidnej podbudowie metodologicznej, ale dostrzec w nich można również niezbędną w pracy badawczej intuicję i samodzielność myślową. Sądzę, że zrealizowała postawione sobie cele; dowiodła, że formuły opisujące gesty i inne pozawerbalne sposoby komunikacji są dobierane przez pieśniarza w sposób przemyślany, mają wpływ na odbiór poszczególnych scen i odgrywają istotną rolę w strukturze utworu.

Uważam, że rozprawa doktorska pani Chruściak zasługuje na uznanie i, po doprecyzowaniu kwestii terminologicznych, powinna ukazać się drukiem.

Z pełnym przekonaniem stwierdzam, że rozprawa pani mgr Ilony Chruściak spełnia wszelkie wymogi pracy doktorskiej w rozumieniu ustawy i może stanowić podstawę do nadania pani Chruściak tytułu doktora nauk humanistycznych w dziedzinie literaturoznawstwo. Wnoszę o dopuszczenie pani mgr Chruściak do kolejnego etapu przewodu doktorskiego.

