

# Rozprawy





## O parabazie u jej antycznych źródeł\*

ABSTRACT. Dworacki Sylwester, *O parabazie u jej antycznych źródeł* [On parabasis in its ancient sources]. „Przestrzenie Teorii” 10. Poznań 2008, Adam Mickiewicz University Press, pp. 11-18. ISBN 978-83-232-1946-0. ISSN 1644-6763.

Modern reflection on a literary work uses the term “parabasis”, which has been borrowed from ancient tradition. In the article the author goes back to the very sources of parabasis and reminds the meaning of the word parabasis which in Greek means departure from something, leaving the stage and the chorus remains to address the audience directly and in reference to Old Attic comedy, with which it is unequivocally associated, it means the structural part of a literary work in which a suspense of dramatic action occurs. Particular parabases were discussed which are found in the extant comedies of Aristophanes, this in order to find out that in none of the comedies it occurs in its complete model form as accepted by classical philologists on the basis of material known from Aristophanes and from fragments of comedies by other authors. The practical function of parabasis and its particular parts were shown on the example of *The Knights* by Aristophanes. In the final part of the article the author presented some contemporary views on parabasis of which some speak traditionally about breaking the scenic illusion while the others about the integral relation of parabasis with the other parts of the comedy. The author concludes that in spite of all parabases in Greek comedy have no parallel either in the earlier or in the later Greek literature. It has its own poetics, its own structure, and explicitly breaks scenic illusion, even if Greeks differently viewed the very phenomenon of breaking illusion in drama.

W nowożytnej refleksji nad utworami literackimi używany jest termin parabaza ze świadomością jego antycznej proveniencji. *Słownik terminów teatralnych* P. Pavis<sup>1</sup> pod hasłem „Parabaza” podaje jednozdaniową informację o parabazie w komedii staroattyckiej i równocześnie odsyła do hasła „Adres do publiczności”. *Słownik terminów literackich*<sup>2</sup> pod hasłem „Parabaza” oprócz informacji o jej występowaniu w komedii staroattyckiej mówi także o parabazie w znaczeniu szerszym, pod którym to pojęciem rozumie się „wszelki apel autora utworu literackiego, zwłaszcza dramatycznego, skierowany do społeczności odbiorców”. Wróćmy zatem do korzeni parabazy.

\* Artykuł jest rozszerzoną wersją referatu wygłoszonego na Interdyscyplinarnej Konferencji Naukowej *Dramatyczność i dialogowość w kulturze* zorganizowanej przez Pracownię Estetyki Literackiej Uniwersytetu im. Adama Mickiewicza i Zakład Teorii Literatury i Poetyki Uniwersytetu Warszawskiego, Kołobrzeg 16–19 października 2007.

<sup>1</sup> P. Pavis, *Słownik terminów teatralnych*, przełożył, opracował i uzupełnił S. Świątonek, Wrocław 1998.

<sup>2</sup> *Słownik terminów literackich*, pod red. J. Sławińskiego, Wrocław 1976.

Greckie słowo *paràbasis*<sup>3</sup> (parabaza) oznacza: przejście obok, ominięcie, wykrzywienie, wygięcie, lekceważenie, występki i wreszcie znaczenie, które nas interesuje, czyli parabaza w komedii staroattyckiej, wskazujące na podejście w kierunku widzów chóru biorącego udział w akcji, który zwraca się do nich w imieniu autora komedii.

Parabaza jest słowem złożonym z *para-* i z *basis*. Grecki przyimek *para* znaczy: obok, przy, do ku itp., a *basis* to m.in.: krok, stąpanie, stopa, podstawa, baza, a wszystko to od czasownika *baino* (łacińskie *venio*) = idę, kroczę, chodzę, przychodzę itp. Zatem *paràbasis* w znaczeniu podstawowym to znalezienie się obok kogoś lub czegoś. W parabazie związanej z komedią staroattycką jest to odejście od rozgrywanej akcji z równoczesnym zwróceniem się, dosłownie i w przenośni, do widza. Mówimy wówczas o zawieszeniu akcji dramatycznej, łączącym się z łamaniem iluzji scenicznej.

W zachowanych tekstach komedii staroattyckiej i w jej fragmentach spotykamy słowo *paràbasis*, ale właśnie w znaczeniu innym niż to, które kojarzy się z częścią struktury komedii. Jako termin techniczny w odniesieniu do komedii staroattyckiej pojawiło się ono dopiero w okresie poklasycznym, bo u Plutarcha, żyjącego na przełomie I i II w. po Chr.<sup>4</sup> Jeśli dziś w tekście pobocznym przy oryginałach komedii staroattyckiej i przy jej przekładach stosowany jest termin parabaza, to pochodzi on wyłącznie od wydawców i tłumaczy. Natomiast sami komediopisarze zapowiadali początek parabazy odpowiednią formą czasownika *parabaino*.

Zanim przejdę do dalszych rozważań nad parabazą w komedii staroattyckiej, zatrzymam się na kwestii iluzji scenicznej w dramacie greckim. Zdaniem uczonego G.M. Sifakisa<sup>5</sup>, iluzja jako zjawisko psychologiczne była całkowicie obca greckiej widowni teatralnej i posługiwanie się tym terminem w odniesieniu do dramatu greckiego jest anachronizmem. Dramat grecki i rzymski – dalej Sifakis – był dramatem konwencjonalnym, a nie realistycznym. Dodajmy, że jego konwencję dodatkowo podkreślały maski i naturalny kontakt między aktorami i widzami w blasku promieni słonecznych.

Ale w końcu dramaty greckie, zarówno tragedie, jak i komedie, są przecież utworami teatralnymi, a jedynie stosunek w nich do iluzji scenicznej był inny niż w dramacie nowożytnym i dlatego można mówić o odejściu w antycznej parabazie od iluzji scenicznej. W tym miejscu trzeba też przypomnieć, że komedia staroattycka nie miała struktury tak jednolitej jak tragedia. Owszem, miała prolog, parodos, stasimony, sceny

<sup>3</sup> Znak ` nad wyrazem oznacza akcent.

<sup>4</sup> Plutarchus, *Quaestiones Convivales*, p. 711f.

<sup>5</sup> G.M. Sifakis, *Parabasis and Animal Choruses. A Contribution to the History of Attic Comedy*, London 1971, s. 7.

dialogowe, *èksodos*, ale miała także dwie nieznanne tragedie bardzo ważne części składowe: agon i parabazę, obie z własną, odrębną strukturą.

Idealną strukturę komedii staroattyckiej można przedstawić następująco: prolog w formie monologu lub dialogu, wyprowadzona z prologu akcja, parodos, czyli wejście chóru, najczęściej bardzo gwałtowne, akcja prowadząca do agonu, w którym spierają się dwie racje reprezentowane przez dwóch bohaterów komedii, z których jeden przegrywa (ten, który jako pierwszy bronił swoich racji), dalej następuje parabaza, po parabazie rodzajowe scenki jambiczne, przeplatane stasimonami chóru, w niektórych jeszcze tzw. parabaza mniejsza i wreszcie *èksodos*. Taką konstrukcję komedii odtworzył w XIX wieku T. Zieliński<sup>6</sup>. W zachowanych 11 komediach Arystofanesa (wystawił ich 44) jedynie w 2 komediach, mianowicie w *Rycerzach* i *Osach*, parabazy mają wszystkie wymienione 7 części. Zwróćmy uwagę, że są to komedie z wczesnego okresu twórczości poety. Z czasem komedie Arystofanesa stają się coraz bardziej utworami jednolitymi, z fabułą, która pierwotnie wyczerpana w prologu, stopniowo rozciąga się na całość utworu. Tym samym maleje znaczenie parabazy, która pod koniec twórczości Arystofanesa zanika całkowicie.

Jak widać, parabaza nie jest jedyną osobliwością w konstrukcji komedii staroattyckiej, z tym że tylko w niej następuje całkowite zawieszenie akcji i wprowadzenie treści nie należącej do fabuły oraz aluzje do współczesnych osobistości. Co do tych ostatnich trzeba jednak dodać, że wspomniane są mimochodem i zwykle krytycznie także w wielu innych miejscach komedii.

Przechodzę do struktury parabazy, a po jej omówieniu przybliżę parabazę jednej komedii Arystofanesa, mianowicie *Rycerzy*, by następnie przejść do poglądów na temat parabazy, a zwłaszcza na nowsze próby osadzenia jej w tradycji literackiej.

Parabazę, licząc około 100 wierszy, rozpoczynała krótka pieśń chóru, zwana *kommàtion*; słowo to pochodzi od czasownika *kopto* = tnę, czyli chodzi o kawałek czegoś, a nie o większą całość. W *Rycerzach* chór żegna odchodzącego aktora, a następnie zwraca się do widza. Ten sam chór może też, tak to jest w *Acharnejczykach*, zapowiedzieć zdjęcie płaszczy i masek i zachęcić do słuchania anapestów, czyli tego, co nazywamy zwykle parabazą właściwą. Jeśli w ogóle zajmujemy się parabazą, to właśnie z powodu tychże anapestów. Nawiasem mówiąc, niekiedy mówiono o anapestach nawet wtedy, gdy nie były to anapesty (np. w *Chmura* jest w tym miejscu wiersz eupolidejski). Po prostu anapesty stały się synonimem parabazy właściwej. Jest to najdłuższa część parabazy, przyjmuje się, że wypowiedzana przez przodownika chóru. W niej ustami koryfeusza przemawia sam poeta: broni się, atakuje, poucza, prowadzi

<sup>6</sup> Th. Zielinski, *Die Gliederung der Altattischen Komödie*, Leipzig 1885.

dialog z rywalami i z widzami. Ostatnie wiersze anapestów przechodzą w tzw. *pnigos*, w którym poeta zabiega o życzliwe przyjęcie jego słów przez widzów. Słowo *pnigos* oznacza tu „duszenie się”, w komedii spowodowane tym, że według tradycji *pnigos* był wypowiedzany na jednym oddechu, czyli „do utraty tchu”. Z tego powodu, jak podaje tradycja, *pnigos* był wykonywany przez cały chór. Stanowił też pewną analogię do *kommation*, wypowiedzanego na początku parabazy również przez chór. Niekiedy końcowe słowa parabazy właściwej z tego samego powodu określa się słowem *makròn* = długi kawałek.

Druga część parabazy ma już inną treść i jest skonstruowana inaczej. Składa się na nią para, którą stanowi: *odè* (pieśń) i *epirrhema* (wypowiedź, w dop. *epirrhèmatos*) i odpowiadająca jej druga para: *antodè* i *antepirrhema*<sup>7</sup>. Ta część parabazy nazywana jest parabazą mniejszą i niekiedy w takiej konstrukcji może powtórzyć się w dalszej części komedii. Pieśń w parabazie mniejszej wykonywana jest przez chór, *epirrhema* przez przodownika chóru. Treścią obu pieśni mogą być inwokacje do bogów i modlitwy o ich łaskawość dla chóru (tak jak wcześniej prośba o łaskawość widzów). Wymieniane bóstwa mogą w jakiś sposób łączyć się z treścią danej komedii. Nie zawsze pieśni muszą mieć charakter hymnów do bóstw, mogą też nawiązywać do tematów poruszanych w *epirrematach*. Niektórzy uczeni twierdzą, że *epirrematowi* i *antepirrematowi* wygłaszanym przez koryfeusza mógł towarzyszyć chór, wykonujący okolicznościowe gesty. Koryfeusz mówi o mądrości chóru, o niedocenianiu przez publiczność jego zasług. Dostaje się też młodym mówcom, wodzom, starym kobietom, mężczyznom, sędziom itp.

*Odè* i *epirrhema* tworzą tzw. epirrematyczną syzygię (*syzygion* = dosłownie: wspólne jarzmo, czyli połączenie w jedną całość, w tym wypadku pieśni i wypowiedzi). Tego rodzaju syzygia, jak wspomniałem, może powtórzyć się w formie drugiej parabazy. Nie byłoby jednak mowy o drugiej parabazie, gdyby nie była podobna do drugiej części parabazy głównej, ponieważ osobno tego rodzaju pieśni i wypowiedzi jak w parabazie drugiej znajdziemy również w innych miejscach komedii. O tym bowiem, że w komedii staroattycznej mówimy o parabazie, decyduje parabaza główna, a w niej część zwana anapestami, nawet jeśli nie były to anapesty.

W całości zatem struktura parabazy przedstawia się następująco:

### **Parabaza**

#### **parabaza mniejsza**

- *kommation*
- anapesty (= parabaza właściwa)
- *pnigos* (*makron*)

<sup>7</sup> *Anti-* nie w znaczeniu „antypieśń” ani „antywypowiedź”, lecz jako powtórzona para składająca się z pieśni i wypowiedzi; np. greckie *antitheos* znaczy równy bogu.

## parabaza większa

- odè
- epirrhema
- antodè
- antepirrhema

Po skończonej parabazie chór wraca do swojej roli w dramacie, ale już nie jako szczególnie dynamiczny bohater zbiorowy przed parabazą, prowokujący wręcz do zwania oponentów, do którego dochodzi w końcu w agonii, ani jak przed chwilą rzecznik poety, ale jako obserwator i komentator dalszych wydarzeń na scenie. Nie ma w tekście słów, które wskazywałyby na zakończenie parabazy, tak jak to było na jej początku (m.in. wzmianka o zdjęciu płaszczy). Widz orientował się o jej zakończeniu z dalszej akcji, a czytelnik komedii orientuje się z treści dalszego tekstu.

**Krótką prezentacją komedii *Rycerze i jej parabazy*.** Arystofanes wystawił *Rycerzy* (*Hippéis*) w roku 424. Zaatakował w niej przywódcę ludowego – po grecku demagoga – Kleona, zaniepokojony jego rosnącym w Atenach wpływem po sukcesach militarnych w wojnie peloponeskiej. W prologu występują dwaj niewolnicy, służący niedołęznego Demosa (uosobienie ludu), pod postacią których kryją się dwaj znani wodzowie. Są oni zaniepokojeni rosnącymi wpływami niejakiego Paflagona, który nieswoje ciasto podaje Demosowi. Służący w utrapieniu pocieszają się winem, doczytują się też w przepowiedniach, że Paflagona pokona jakiś sprzedawca kiełbas (Kiełbaśnik). Ten zjawia się wkrótce na scenie i dowiaduje się o czekającej go karierze. Próbuje wymawiać się brakiem kwalifikacji, ale w końcu ustępuje, zapewniany, że jest wymarzonym demagogiem i że w walce z Paflagonem może liczyć na poparcie rycerzy i wszystkich obywateli. Wnet zjawia się sam Paflagon, Kiełbaśnik chce uciekać, ale zachęcony przez chór walczy bardzo skutecznie na obelgi, tak że Paflagon ustępuje, ale udaje się przed Radę, by wnieść skargę przeciw Kiełbaśnikowi i rycerzom. Kiełbaśnik podąża jednak za nim. Po ich odejściu chór wygłasza parabazę. Pierwszy po parabazie wraca z posiedzenia Rady Kiełbaśnik, który przerywa jej obrady doniesieniem o świeżym transporcie solonych ryb. Wraca też Paflagon i obaj zwracają się o rozstrzygnięcie sporu do Demosa, starając się zdobyć jego przychylną wyszukany potrawami. Ostatecznie Paflagon ponosi klęskę, bo w jego koszyku znaleziono ukryte przed Demosem dary. Paflagon musi odejść, a opiekę nad zniedołężniałym Demosem przyjmuje Kiełbaśnik. Przybiera on imię Agorakryty (= sędzia z rynku), cudownie odmładza Demosa, a ten, niestety, zapowiada jedynie kilka drobnych reform administracyjnych. Paflagon zaś przejmie zajęcie Kiełbaśnika i będzie sprzedawał kiełbaski poza bramami miasta.

### **Treść poszczególnych części parabazy (w. 506-610<sup>8</sup>).**

**Kommation.** Chór rycerzy życzy odchodzącemu Kiełbaśnikowi powodzenia i oczekuje zwycięskiego powrotu (w. 498-502), a następnie kieruje się w stronę widzów, by zechcieli słuchać anapestów (w. 503-506). W *Rycerzach*, jak wspomniałem, chór nie mówi o zdejmowaniu płaszczy. Odejście od akcji zaznacza jedynie zachętą do słuchania anapestów.

**Parabaza właściwa albo anapesty.** Na początku chór, czy raczej koryfeusz, przemawiając w imieniu poety, wyjaśnia, że po raz pierwszy wystawia on swoją komedię pod własnym imieniem. Przedtem – dodajmy – Arystofanes wystąpił już z trzema komediami (debiut w roku 427 w wieku 18 lat), ale komedie te wystawiał jego zastępca. Poeta zaobserwował, że życzliwość widzów może niekiedy trwać tylko jeden rok. Zna przykład Magnesa, Kratinosa i innych, którzy byli ulubieńcami widowni, a na starość doczekali się tylko pogardy. Tak stało się właśnie z Kratinosem, bo gdy powypadały mu kolki z liry i już nie potrafił naciągnąć struny, a przecież płynął jak ogromna rzeka, rwał platany i dęby i niósł przeciwników jak zwalone kłody, stał się już tylko pośmiewiskiem, a zasłużył na honorowe miejsce w pierwszym rzędzie w teatrze<sup>9</sup>. Chór podaje jeszcze przykłady innych poetów, których dotknął podobny los. Stąd młody poeta wolał najpierw sprawdzić się pod innym imieniem. Jeszcze przed parabazą (w. 231-233) widz dowiedział się, że żaden wytwórca masek nie miał odwagi wykonać maski Paflagona (= Kleona), dlatego aktor grający jego rolę (według tradycji grał ją sam Arystofanes) występuje bez maski, widzowie jednak natychmiast zorientują się, kogo on odgrywa. Poeta wykazuje się zatem podwójną odwagą: po raz pierwszy wystawia komedię pod własnym imieniem i występuje z ostrym atakiem na znienawidzonego demagoga. Teraz następuje **pnigos**, w którym chór prosi o aplauz dla poety, by ten mógł wyjść z teatru z radośnie podniesionym czołem.

**Parabaza mniejsza.** W **odzie** chór zwraca się z hymnem do Posejdon, władcy koni (chórzyści są przebrani za konie), czyli do swego opiekuna, a następnie przodownik chóru w **epirremacie** sławi tych, którzy w przeszłości walczyli dla dobra ojczyzny, ale z tego powodu nie zabiegają o honorowe miejsca w państwie. Dziś – słyszymy dalej – bez miejsc honorowych w teatrze i darmowego utrzymania nie chcą już walczyć. Tymczasem rycerze – jedna z warstw społecznych, odpowiedzialnych za dobro ojczyzny – są gotowi za darmo bronić ojczyzny i ojczystych bogów. Proszą tylko, by nie mieć im za złe długich włosów i strojów. **Antoda** jest pieśnią skierowaną do Pallas Ateny. Przy okazji poeta wygłasza krótką,

<sup>8</sup> Numeracja wierszy według: Arystofanes, *Komedie*, t. I, przełożyła, wstępem i przypisami opatrzyła J. Ławińska-Tyszkowska, Wrocław 2001.

<sup>9</sup> Warto odnotować, że następnego roku Kratinos wystawił jeszcze komedię *Butelka* (*Pytine*), pokazał w niej ogromną siłę swojej poezji i pokonał znacznie młodszego od siebie i zarozumiałego rywala. Był to „łabędzi śpiew” Kratinosa.



ale bardzo znamiennej pochwałą Aten<sup>10</sup>. Obok inwokacji do Ateny mamy także inwokację do bogini Nike. **Antepirremat**, czyli ostatnia część parabazy mniejszej, mówi o zasługach chóru, czyli rycerzy, na licznych polach walki.

Po parabazie chór wita wracającego Kielbaśnika i w ten prosty sposób wraca do rzeczywistości scenicznej. Przedtem musiał wrócić do pełnego stroju, ale na ten temat, podobnie jak w innych komediach, brak w tekście jakiegokolwiek wzmianki.

Wszelkie próby wyjaśnienia genezy parabazy mają jedynie charakter hipotez. Przeciwnicy argumentu, że parabaza dała początek komedii, przypominają, że nie mogła być ona czymś starym i sztywnym, bo widać, jak się zmienia nawet w obrębie zachowanych komedii Arystofanesa. Podkreśla się, że jedynie w dwóch jego komediach parabaza zachowała wszystkie części, ustalone przez Zielińskiego<sup>11</sup>. W końcu istotny jest fakt, że parabaza jest odejściem od akcji dramatycznej, natomiast jej konstrukcja nie jest tu najważniejsza.

Za jednością kompozycyjną komedii staroattyckiej z parabazą jako jej integralną częścią opowiada się Th.K. Hubbard<sup>12</sup>. Nie zgadza się on z Sifakisem, który próbuje zaprzeczyć obecności iluzji scenicznej w greckiej koncepcji dramatu. Sifakis gotów jest widzieć w komedii staroattyckiej niepołączone sceny, napisane dla doraźnego efektu. Zdaniem Hubbarda, przyjęcie takiego poglądu byłoby powrotem do jakiegoś prymitywnego poglądu na dramat. Parabaza nie jest dla niego czymś obcym i swego rodzaju „ambarasem”, jest natomiast pośrednikiem między mimetycznym dyskursem prowadzonym w dramacie a rzeczywistością polityczną i społeczną świata zewnętrznego. Przy takim spojrzeniu parabaza, która u Sifakisa wykracza poza dramat, nie może być traktowana jako źródło jego dramatyczności, ale jako jego dekonstrukcja.

Drugą cechą parabazy, według Hubbarda, jest samokrytyczne spojrzenie w niej poety, w którym mamy zarówno pochwałę siebie samego jak i autosatyre. Służą temu „anapesty”, tworząc postać komiczną samego poety, zmieniającą się od parabazy do parabazy. Przy całej postawie literackiej i politycznej powagi poeta pozostaje komicznym klaunem, czystym Arystofanesem. Dzięki temu komedia przy pełnym zaangażowaniu w sprawy państwa i obywateli, dzięki autoironii parabazy nie pozwala utopić się w poważnym dydaktycznym kazaniu.

Trzecią cechą parabazy, według Hubbarda, jest jej intertekstualność. Każda parabaza Arystofanesa, dla ukazania jej pełnego znaczenia, zdaje się być w interakcji z innymi tekstami. Komedio pisarz nawiązuje do tra-

<sup>10</sup> Pochwała Aten jest częstym motywem w poezji i prozie greckiej.

<sup>11</sup> Patrz przypis 6.

<sup>12</sup> Th. K. Hubbard, *The Masks of Comedy. Aristophanes and the Textual Parabasis*, London 1991, rozdz. II: The Intertextual Parabasis, s. 17-40.

gików, do poetów lirycznych, do swoich rywali, do własnych wcześniejszych komedii, ale i do węzła dramatycznego komedii, do której należy. Tak jest np. w *Acharnejczykach*: główny bohater walczy o swobodę wypowiedzi i o potrzebie takiej swobody mówi także parabaza.

Od intertekstualnego dramatu przechodzi Hubbard do szerszego spojrzenia na grecką intertekstualność, która zaprowadza go do samych początków literatury greckiej, czyli do Homera i do poglądów K. Pucciego<sup>13</sup>. Hubbard przytacza kilka przykładów, które mogą świadczyć o nawiązaniach autora *Odysei* do *Iliady*<sup>14</sup>. Autor przytacza na dowód sytuację w *Odysei*, mianowicie scenę, w której Odys chce wydostać się z rąk nimfy Kalipso i wrócić do Penelopy, a nimfa nie jest skora go wypuścić (*Odyseja*, 5.208-13). Chęć powrotu do domu ganiła również Atena w *Iliadzie* (2.173-4), kiedy Agamemnon rzekomo postanowił odstąpić od zdobycia Troi. Pucci stara się nawet przyrównać opuszczenie nimfy Kalipso do gotowości opuszczenia Heleny, która tym samym zostanie w Troi. Porównanie jest nieco karkołomne, a przynajmniej trudno udowodnić przytaczaną zależność sytuacji w *Odysei* od sytuacji w *Iliadzie*. Hubbard przywołuje jeszcze, może bardziej przekonujące, przykłady intertekstualności u Pindara, Sofoklesa i Ajschylosa.

Dociekania Hubbarda można podsumować następująco: literatura grecka od zarania zna autoaluzję w formie cytowań z wcześniejszych dzieł albo w formie bardziej ogólnych paralel tematycznych, branych ze struktury fabuły. W tym drugim wypadku dochodzi do transformacji przywołanych paraleli i równocześnie do nadania im nowego wymiaru w miejscu, z którego zostały zaczerpnięte. Mimo braku większego materiału porównawczego można mówić o widocznych w literaturze przed Arystofanesem echach literatury wcześniejszej. Tym samym autoprezentacja Arystofanesa, najbardziej widoczna w parabazie, jest dobrze ugruntowana w tradycji poetyki greckiej.

Hubbard opowiadając się za łamaniem iluzji scenicznej, chce jednak jakoś osadzić ten fakt w tradycji autoprezentacji, mniej lub bardziej znanej na przestrzeni literatury greckiej, poczynając od Homera. Jest to pogląd ciekawy i pozwalający inaczej spojrzeć na proces powstawania dzieł literatury greckiej.

Jednak mimo wszystko parabaza nie ma żadnej paraleli ani w wcześniejszej, ani w późniejszej literaturze greckiej. Ma własną poetykę, własną konstrukcję i w sposób jednoznaczny łamie iluzję sceniczną, nawet jeśli Grecy inaczej niż my patrzyli na to zjawisko, znane jedynie w komedii staroattyckiej.

<sup>13</sup> K. Pucci, *Odysseus Polytropos. Intertextual Readings in the „Odyssey” and the „Iliad”*, Ithaca 1987.

<sup>14</sup> Oczywiście należy wówczas przyjąć, że *Odyseja* powstała później niż *Iliada*.