

Claude Calame

Między słowem mówionym a pisanym : wypowiedanie i wypowiedzenie w greckiej poezji archaicznej

Pamiętnik Literacki : czasopismo kwartalne poświęcone historii i krytyce
literatury polskiej 81/2, 297-322

1990

Artykuł został zdigitalizowany i opracowany do udostępnienia w internecie przez Muzeum Historii Polski w ramach prac podejmowanych na rzecz zapewnienia otwartego, powszechnego i trwałego dostępu do polskiego dorobku naukowego i kulturalnego. Artykuł jest umieszczony w kolekcji cyfrowej bazhum.muzhp.pl, gromadzącej zawartość polskich czasopism humanistycznych i społecznych.

Tekst jest udostępniony do wykorzystania w ramach
dozwolonego użytku.

CLAUDE CALAME

MIĘDZY SŁOWEM MÓWIONYM A PISANYM:
WYPOWIADANIE I WYPOWIEDZENIE
W GRECKIEJ POEZJI ARCHAICZNEJ

Poziomy wypowiedzenia

Ujawnianie się w tekście podmiotu narracji wymienia się czasem jako jedną ze swoistych cech literatury pisanej, pozwalających przeciwstawić ją literaturze ustnej (Greimas 1978, s. 339 n.; w odniesieniu do poezji homeryckiej zob. Russo i Simon 1968). Tymczasem, jak zobaczymy, już pierwsza lektura kilku transkrypcji tekstów przekazywanych ustnie pozwala stwierdzić, że ukazywanie się „ja” opowiadającego wcale nie jest wyróżniającą właściwością literatury pisanej. Natomiast podjęta z tej perspektywy ogólniejsza refleksja nad problemem wypowiedzenia może doprowadzić do całkiem interesujących wniosków, zwłaszcza gdy dotyczyć będzie literatury Grecji archaicznej, gdzie w ciągu VIII w. p.n.e. tradycja ustna powoli ustępuje pola tradycji pisanej.

Od czasu ogłoszenia przełomowych dla tej dziedziny badań prac Benveniste'a językoznawcza i semiotyczna definicja procesu wypowiedzenia została znacznie rozwinięta i wzbogacona. Benveniste zmierzał do wydobycia tych różnorodnych elementów znaczących, które pozwalają obserwować proces „aktualizowania” języka w mowie przez jednostkowy podmiot mówiący. Chodziło więc o określenie elementów pełniących w wypowiedzeniu funkcję oznak wypowiedzenia. Elementy te można podzielić na trzy kategorie: 1) system zaimków zbudowany wokół opo-

[Claude Calame (ur. w 1943 r. w Szwajcarii), prezes Association Suisse de Sémiotique, zastępca profesora uniwersytetu w Lozannie. Opublikował: *La Légende du Cyclope dans le folklore européen: un jeu de transformations narratives* (1977), *Les Choeurs de jeunes filles en Grèce archaïque* (1977), *Discours mythique et discours historique dans trois textes de Pausanias* (1979) oraz *Le Discours mythique* (1982).

Przekład według: C. Calame, *Entre oralité et écriture: Énonciation et énoncé dans la poésie grecque archaïque*. „Semiotica” 43 (1983), nr 3/4, s. 245—273. W przekładzie zostały pominięte przypisy.]

zycji między „ja” i „ty”, oznaczającymi aktantów wypowiedzania, a nie-osobą „on”, aktantem wypowiedzenia; 2) system opozycji między różnymi sposobami wykorzystywania czasów czasownika; 3) system zaimków i innych wyrazów wskazujących. Te dwa ostatnie systemy zakreślają, przez odniesienie do pozycji „ja” wypowiadającego, ramy czasowo-przestrzenne wypowiedzenia. To właśnie na podstawie tych trzech zbiorów elementów znaczących buduje się, równocześnie z „historią” opowiadaną bez interwencji mówiącego, plan „dyskursu”, aktualizujący w tekście elementy, od których zależy tworzenie się „historii” (Benveniste 1966, s. 251 n., 258 n.; 1974, s. 68 n., 82 n.; Adam, Goldenstein 1976, s. 296 n.).

Badania nad tą problematyką, przyjmujące za punkt wyjścia analizę Benveniste’a, pokazały, że zjawisko wypowiedzania odsyła do kilku różnych aspektów aktu wytwarzania językowego. Przede wszystkim trzeba rozróżnić sytuację „rzeczywistą”, „referencyjną”, w której zachodzi komunikacja językowa, i sytuację ukazaną w wypowiedzeniu, które jest tej komunikacji przedmiotem. Pierwsza jest związana z rzeczywistym aktem wypowiedzania; w tej sytuacji konkretny podmiot wypowiadający [*énonciateur*] (u Greimasa nadawca [*destinateur*] albo w terminologii Jakobsona *émetteur*) adresuje treść swojego przekazu-wypowiedzenia do jakiegoś odbiorcy [*énonciataire*; inne określenie *destinataire* lub *récepteur*]. Druga zaś da się określić jako ewentualne językowe odbicie tej pierwszej w samym wypowiedzeniu — jej uczestników określa się jako narratora [*narrateur*] i adresata narracji [*narrataire*]. Otóż odpowiednia gra środkami językowymi pozwala ustanowić mniejszy lub większy dystans między tym, co wypowiedziane w wypowiedzaniu, a jego wypowiedzianym odniesieniem; dystans czasem tak znaczny, że sytuacja wypowiedzania ujawniona w wypowiedzeniu językowym może nie mieć wiele wspólnego z rzeczywistym faktem komunikacji: narrator występujący w dyskursie wcale nie musi być językowym wcieleniem nadawcy ani też adresat narracji — wizerunkiem odbiorcy.

Nie oznacza to wszakże, że te dwie płaszczyzny — referencyjna i językowa — nie mogą mieć żadnych wspólnych obszarów. Jeśli przyjmujemy jako oczywistość założenie o referencyjnej funkcji języka, to w istocie rzeczy możemy także przyjąć, że zachodzi pewna odpowiedniość między „rzeczywistością dyskursu” (Benveniste), którą stanowi „ja” — 1 os. wypowiedzania, czyli narrator, i „ja” pozajęzykowym, reprezentowanym — na poziomie socjologicznym i psychologicznym procesu komunikowania wypowiedzenia — przez nadawcę. Jeśli bowiem — aby przyjąć terminologię Benveniste’a (1966, s. 259) — podmiotowość znajduje uzasadnienie w języku [*langage*] „w »ja« ukazującym się jako podmiot w akcji mówienia”, można uznać, że to „ja” pojawiające się pierwotnie na poziomie językowym jest jakoś zakorzenione w „rzeczywi-

stości”, a więc że ma jakieś odniesienie; podlega też wynikającym stąd ograniczeniom i przymusom, podobnie jak na poziomie językowym musi się podporządkować regułom języka. Oczywiście jeśli mówimy o referencyjnej funkcji języka, to z całą świadomością, że świata odniesień nie da się traktować jako świata realnego, świata obdarzonego egzystencją osobną i niezależną od znaczącego systemu, jakim jest mowa [*langage*]: on także wypełnia pewną formę, którą nadaje mu znaczenie, on także jest uporządkowany jako system semiotyczny (semiotyka naturalna).

Dodajmy jeszcze, w związku z kwestią poziomów wypowiedzenia, że za pomocą struktury takiej jak dialog można wprowadzić do wypowiedzenia także sytuację wypowiedzenia czysto fikcyjną: uczestników takiej komunikacji nazywamy interlokutorem [*interlocuteur*] i adresatem wypowiedzi w dialogu [*interlocutaire*] (Greimas i Courtés 1979, s. 80, 191).

Należy też jeszcze przypomnieć wynalezione przez Jakobsona pojęcia szyftera [*embrayeur*], które pozwoliło opisać zabieg polegający na umieszczeniu w wypowiedzeniu oznak wypowiedzenia jako „włączenie planu wypowiedzenia [*embrayage*]” czy też „nawiązanie do wypowiedzenia” w opozycji do zabiegu „odłączenia [*debrayage*]”, usuwającego z wypowiedzenia te oznaki i ustanawiającego system odniesień samego wypowiedzenia*. Włączenie lub odłączenie może oznaczać wprowadzenie do wypowiedzenia lub usunięcie z niego językowej reprezentacji już to aktantów wypowiedzenia (narrator/słuchacz), już to aktantów wypowiedzenia (3 os.). W pierwszym przypadku mówimy o zabiegu, którego przedmiotem jest plan wypowiedzenia, w drugim — plan wypowiedzenia (Jakobson 1963, s. 178 n., Greimas, Courtés 1979, s. 79 n., 199 n.).

Tak więc problematyka ujawniania się podmiotu wypowiadającego w literaturze Grecji archaicznej rozpatrywana tu będzie z perspektywy technik budowania wypowiedzi i oznak [*marques*] językowych. Jeśli rozpatrujemy problem ekspresji wypowiedzenia w wypowiedzeniu w literaturze, w której ledwo co dokonano się przejście od postaci mówionej do pisanej, nie można pominąć w rozważaniach tej właśnie zasadniczej

* [Za przykładem T. Dobrzyńskiej (zob. R. Jakobson, *W poszukiwaniu istoty języka*. Warszawa 1989, t. 1, s. 205, przypis 1) tłumaczyłem używany przez autora termin *embrayage énonciatif* (*embrayage* — zabieg wykorzystujący jako instrument *embrayeur* — francuski odpowiednik słowa *shifter*) jako „włączenie planu wypowiedzenia” lub — częściej — jako „nawiązanie do wypowiedzenia”, co wydawało mi się formułą zręczniejszą, chociaż nie oddającą technicznych konotacji wyrazu *embrayage* (dosłownie sprzęgło, mechanizm sprzęgający). Według pierwszej zasady rzadziej występujące w tekście określenia *embrayage énoncif*, *débrayage énonciatif/énoncif* tłumaczyłem odpowiednio jako: „włączenie planu wypowiedzenia”, „odłączenie planu wypowiedzenia/wypowiedzenia”. — Przypis tłum.]

zmiany w sposobie tworzenia i przekazywania literackiego artefaktu. Należy więc przede wszystkim odpowiedzieć na pytanie, w jakim stopniu najwcześniejsze znane nam dzisiaj greckie utwory literackie są jeszcze zależne od tradycji ustnej. Z drugiej zaś strony analiza postępujących zmian w sferze wypowiedzenia w wypowiedzianiu pozwoli ocenić znaczenie — dla tego aspektu wypowiedzi — stopniowego rozpowszechniania się przekazu pisemnego; doprowadzi nas ona do rewizji często zbyt kategorycznie formułowanych twierdzeń o ścisłym związku między kształtem tych utworów literackich i faktem przechodzenia od słowa mówionego do pisanego.

Słowo mówione i pismo w Grecji archaicznej

Nie trzeba rozwodzić się tu specjalnie nad kwestią, która w ciągu ostatnich 15 lat była tematem wielu studiów, których owocem są zarówno cenne stwierdzenia, jak spora liczba trudnych do rozwiązania problemów. Jak wiadomo, najstarsze znane nam zapisy pozwalają datować przyjęcie i stopniowe rozpowszechnienie się alfabetu fenickiego w Grecji na około połowę VIII w. (Jeffery 1961, s. 12 n.; zob. też Pfohl 1968 i Heubeck 1979, s. 73 n.). Zapewne właśnie wtedy jakiś wyjątkowo zdolny aojda (może było to dwóch aojdów), może nazywał się Homer, wpadł na pomysł opracowania i utrwalenia za pomocą nowo wprowadzonego systemu pisma kilku poematów epickich, które zwykł był recytować; poematy te zostały później wydane pod tytułami *Iliada* i *Odyseja* (Davison 1962a, b; Lesky 1967, s. 687 n.; Kirk 1976, s. 201 n.). Co do dwóch rzeczy nie ma wątpliwości: po pierwsze że przechodzenie od literatury mówionej do tradycji pisanej możemy obserwować w Grecji, opierając się na pierwszym literackim tekście pisanym, i że dystans dzielący nas od epoki, w której to przejście nastąpiło, uniemożliwia uchwycenie stanu tradycji sprzed przyjęcia alfabetu fenickiego; po drugie — nawet jeśli używanie pisma sylabicznego zwanego pismem linearnym B ustało zapewne wraz z wygaśnięciem cywilizacji mykeńskiej gdzieś w XII w., nie zmienia to faktu, że część rzeczywistości historycznej przywołanej w *Iliadzie* i *Odysei* zależy — poprzez pośrednictwa narzucone przez system narracyjny opowieści epickiej — od tej właśnie cywilizacji pisma. To prawda, że pisma tego używano prawdopodobnie przede wszystkim do redagowania dokumentów administracji mykeńskich pałaców i że istnienie dzieł literackich transkrybowanych w tym alfabecie jest co najmniej wątpliwe; warto przy tej okazji zauważyć, że w tekście samych poematów homeryckich znajdujemy przynajmniej jedną wzmiankę *explicite* o stosowaniu pisma (*Iliada* 6, w. 169 n.) — jest tu jednak mowa o przekazywaniu tym sposobem użytkowej wiadomości, a nie o wykorzystywaniu go w dziedzinie literatury. Otóż te właśnie dwie pewne rzeczy zbyt często pomija się milczeniem w wy-

wodach opartych na teoriach, które usiłują wykazać, że sposób komunikowania nadaje szczególny kształt treści komunikowanego przekazu.

Dotąd pisaliśmy — posługując się ostrożnym sformułowaniem — o „transkrypcjach” epickich poematów mówionych zapisywanych alfabetem fenickim przyjętym i przystosowanym przez Greków w VIII w. p.n.e. W istocie proces powstawania tych transkrypcji można pojmować na różne sposoby. Przyjmując bowiem zasadnicze rozróżnienie między procesami układania i przekazywania utworu literackiego, jedni badacze uznali *Iliadę* i *Odyseję* za poematy skomponowane ustnie, improwizowane podczas każdego wykonania, a następnie zapisywane, albo nawet zapisywane bezpośrednio pod dyktando (Notopoulos 1964, s. 50 n.; Lord 1962, 1953), inni zaś — przeciwnie — uważają, że poematy te ukształtowała rozległa tradycja ustna, w której pozostawały one mniej lub bardziej wierne samym sobie w ciągu wielu dziesięcioleci, aby dopiero potem stać się przedmiotem zapisu i kopiowania (Kirk 1962, s. 98 n.). Wydaje się, że w każdym razie poglądy te są zbyt uproszczone.

Od momentu, gdy rozpowszechnia się stosowanie pisma — niezależnie od wielu cech konstrukcji poematów homeryckich, świadczących o ich ustnym charakterze (formuły, typowe sceny, itd.) — nie sposób wykluczyć wykorzystywania pisma również w procesie komponowania tych poematów epickich, w każdym razie w postaci, w jakiej dotrwały do dziś. Co zaś do ich przekazywania, należy rozróżniać moment komunikowania ich publiczności — recytacji poematu przez aoidę (czyli „publikacji”, wykonania) — i moment utrwalenia w tradycji, która od chwili pojawienia się pisma wykorzystuje tę techniczną nowość na równi z zapamiętywaniem tekstu przez aoidów, wciąż recytujących epikę.

Reasumując, pierwszy wytwór literatury greckiej stanowią poematy epickie, których faktura wykazuje liczne cechy uznawane powszechnie za charakterystyczne dla poezji ustnej; nie da się jednak wykluczyć udziału pisma nawet w samym procesie ich komponowania, a z pewnością nadawania im postaci, w której tradycja przechowała je do naszych czasów. Co więcej, są one w części wytworem społeczeństwa, które choć prawdopodobnie nie wykorzystywało go w dziedzinie literatury, znało jednak pewien system pisma. Wreszcie co do sposobu ich przekazywania, można stwierdzić, że poematy te, tak jak przedstawiają to zawarte w nich opisy występów poetyckich, były komunikowane ustnie, ale też że od momentu przyjęcia alfabetu fenickiego utrwalano je za pomocą pisma.

Analizowane teksty

Problemu ujawniania się podmiotu wypowiadającego w greckich tekstach literackich nie sposób więc rozważać w odniesieniu do okresu poprzedzającego moment przyjęcia alfabetu przez kulturę, której wytwor-

rem są analizowane tu teksty. Mamy więc do czynienia z sytuacją niejednorodną, z trwającym już procesem przechodzenia od mowy do pisma, historyczny zaś dystans z góry wyklucza możliwość zrekonstruowania jego wcześniejszej, całkowicie przedpiśmiennej fazy. Jedynie uciekając się do etnologicznej metody porównawczej, możemy częściowo uzupełnić tę lukę w naszej wiedzy o najstarszej literaturze greckiej.

Powszechnie uważa się, że w procesie komponowania literatury ustnej wielką rolę odgrywają natchnienie i pamięć. Dlatego też przy wyborze tekstów do analizy oprócz kryterium pojawiania się w wypowiedzeniu 1 os. czasownika narzucało się także drugie kryterium, a mianowicie odwołanie *explicite* do czynności śpiewania — albo przez użycie czasowników takich jak *hymnéō* (sławić w śpiewie), *aéidō* (śpiewać) lub *mimnēskomai* (wspominać, przypominać) w 1 os. np. w inwokacji do Muz lub do jednej z nich. Nie będziemy się więc zajmować tekstami, w których 1 os. łączy się z predykatem nie związanym w żaden sposób z wykonaniem poetyckim, czyli procesem wypowiedzania. Oczywiście wszelkie przedstawienia komunikacji, jakimi są liczne dialogi zawarte w niektórych z badanych tu tekstów, także pozostają poza polem naszego zainteresowania. To narrator, aktant wypowiedzania w wypowiedzeniu, a nie interlokutor, jest głównym przedmiotem poniższych rozważań.

Co do okresu, który te rozważania obejmują, chęć ukazania ewentualnych zmian w sposobie manifestowania się wypowiedzania w wypowiedzeniu — wywołanych przechodzeniem od żywego słowa do pisma — każe przyjąć perspektywę diachroniczną. Badać będziemy więc wybrane według opisanych kryteriów wyjątki nie tylko z *Iliady* i *Odysei*, ale także z dzieł Hezjoda (około 700 r. p.n.e.), z *Hymnów Homeryckich* (pochodzących z większości z VI i VII w. p.n.e.) i fragmenty liryki (VII i VI w. p.n.e.) z wykluczeniem Pindara i Bakchylidesa, ze względu na skomplikowane formy, jakie przyjmuje ujawnianie się wypowiedzania w wypowiedzeniu u tych dwóch autorów; wymagałyby one osobnego studium, na które nie ma tu miejsca, poświęcimy im wszakże kilka uwag w konkluzji. Omawiana tu twórczość literacka pochodzi więc z okresu od połowy VIII w. do końca VI w. p.n.e.; obejmuje poezję epicką i liryczną tej epoki, z pominięciem utworów przypisywanych filozofom presokratycznym.

Sytuacja wypowiedzania

Zwracałem już uwagę, że referencyjna funkcja mowy sprawia, iż w sferze wypowiedzania system jego językowych oznak, którego osią jest relacja narrator — adresat narracji, jest w pewnym stopniu określony przez zewnętrzny proces komunikowania danego wypowiedzenia (a więc przez relację nadawca — odbiorca wypowiedzi). Wspomniany już

ogromny dystans historyczny dzielący nas od Grecji antycznej sprawia, że kontekst etnograficzny można zrekonstruować jedynie za pomocą tekstów; co więcej, są to w większości te same teksty, które służą za podstawę analizy wypowiedzenia. Tautologii da się jednak w pewnej mierze uniknąć: mamy z jednej strony pewną ilość świadectw pośrednich (Platon, Arystoteles), z drugiej zaś ówczesne figuralne przedstawienia analizowanych tekstów, przedstawienia, które można uznać za zewnętrzne potwierdzenie „rzeczywistości” odnajdywanej w tekstach literackich. Pozwala to uniknąć pracy nad czystym złudzeniem referencji.

Te właśnie różnorodne świadectwa dają podstawę do zrekonstruowania trzech różnych sytuacji komunikacyjnych znanych greckiej literaturze archaicznej.

W pierwszej z nich śpiewak (nadawca), a zarazem niewątpliwie kompozytor pieśni recytuje przed publicznością (odbiorcą) wiersze o treści epickiej, jak *Iliada* i *Odyseja*, które zna na pamięć; jednocześnie akompaniuje sobie na lirze. Ten śpiewak-kompozytor nazywany jest *aojda* lub *rapsoedem*. Terminy te próbowano łączyć z dwiema różnymi funkcjami, w rzeczywistości są to jednak synonimy albo raczej — jedno pole znaczeniowe zawiera się w drugim (Pavese 1974, s. 15 n.; o treści poematów śpiewanych przez rapsodów zob. Pavese 1972, s. 215 n.). Czasem *aojdie* towarzyszą tancerze; jego poemat przestaje wtedy być przedmiotem zwykłej recytacji skandowanej, a staje się prawdziwym śpiewem; wykonywane w ten sposób kompozycje są krótsze, jak np. pieśni o treści heroicznej skomponowane przez Stezychora. Taką sytuację wypowiedzenia zwaną *cytarodia* często opisuje Homer; wówczas śpiewak otrzymuje nazwę *cytareda*, w odróżnieniu od rapsoda. Jeśli chodzi o odbiorcę tych działań, to jest nim zwykle publiczność zgromadzona przy okazji śpiewów w pałacu typu homeryckiego.

W sytuacji drugiej, historycznie późniejszej, poeta śpiewa, przeważnie z towarzyszeniem fletu lub liry, stosunkowo krótki poemat, który sam ułożył, zapewne nie bez pomocy pisma. Utwory odpowiadające temu typowi występów poetyckich Platon nazwał *monodiami*. Tematyka tych utworów była bardzo różnaita: od polemik i napaści osobistych w jambach Archilocha do miłosnych wyznań w poematach stroficznych Safony i elegiach Teognisa. Odbiorca tego rodzaju poezji to zwykle ścisły krąg przyjaciół osoby wypowiadającej; grupa taka mogła mieć charakter zinstytucjonalizowany, jak krąg Safony na Lesbos, albo być zgromadzeniem okolicznościowym, gdy np. zbierała się na ucztę, by słuchać jambów (Platon, *Prawa* 764de; por. Bowra 1961, s. 4 n.; Pavese 1972, s. 219 n.; Gentili 1978). Można zapewne dopatrywać się załączka takiej pieśni — wykonywanej przez solistę bez towarzyszenia chóru — w pieśni Achillea adresowanej do Patroklesa w *Iliadzie* lub w opisywanym w *Odysei* monotonnym śpiewie Kalypso czy Kirke przy tkaniu. Opisy te oczywiście nie zawierają żadnej wzmianki dotyczącej

pisma i poematy te, których fragmenty zapewne zachowały się w anonimowych *Carmina popularia*, były układane, przekazywane i utrwalane wyłącznie za pomocą mowy.

Wreszcie trzecia właściwa archaicznej poezji greckiej sytuacja komunikacyjna. Tutaj poeta-kompozytor nie występuje już sam, ale powierza wykonanie swej pieśni chórowi, który śpiewa ją unisono, tańcząc jednocześnie. Poeta może sam prowadzić chór, akompaniując mu na instrumencie. Najczęściej jednak funkcja akompaniatora i prowadzącego zarazem przypada w udziale komuś (chórzyście lub chórzystce) z grupy chóralnej — osoba ta pełni wówczas funkcję chorega. Ten typ twórczości poetyckiej nazywa się tradycyjnie poezją chóralną. Ogólnie rzecz biorąc, kategoria ta obejmuje pieśni obrzędowe wykonywane z okazji świąt religijnych; najbardziej znane to *Partenaje* Alkmana i *Epinicje* Pindara. Odbiorca tego rodzaju utworu to zgromadzenie biorące udział w odprawianiu rytuału. Podobnie jak to było z monodią, znajdujemy w poematach homeryckich opisy takich wykonań chóralnych; najśłynniejszy z nich mówi o wykonaniu trenu w czasie uroczystości pogrzebowych Hektora; żałobna skarga śpiewaków — zapewne zawodowych — przerywana jest jakby refrenem, który kolejno podejmują kobiety uczestniczące w obrzędzie; nie ma wzmianki o żadnym kompozytorze, żadnym autorze pieśni.

Ta krótka próba zarysowania morfologicznej typologii poetyckich występów w Grecji archaicznej pozwala sformułować dwa stwierdzenia.

Po pierwsze tym, kto wykonuje pieśń, niekoniecznie jest ten, kto ją ułożył. Mamy więc do czynienia jakby z rozdwojeniem osoby zajmującej pozycję nadawcy w procesie komunikacji — w tej perspektywie należy rozróżniać autora, który skomponował poemat, i nadawcę (jednostkę lub grupę — chór), który śpiewa ją w obecności odbiorcy. Jednakże wybitnie okolicznościowy charakter tej poezji sprawia, że właściwa jej sytuacja komunikacyjna nie zna owego czasowego i przestrzennego dystansu, który dzieli nadawcę od odbiorcy literatury nowożytnej. W epoce archaicznej rzadko zdarzało się, by poemat był czytany, a nawet by został ponownie wygłoszony, przy okazji innej niż ta, na którą go skomponowano (zob. np. Dubois 1978, s. 118 n.).

Po drugie trzeba zauważyć — i odnosi się to do wszystkich trzech opisanych sytuacji komunikacyjnych — że prezentowany utwór nie zawsze był dziełem konkretnego autora; występ poetycki mógł polegać także na odtworzeniu — przez śpiewaka-solistę lub przez chór — pieśni tradycyjnej. Do takich właśnie utworów, prócz wspomnianych już *Carmina popularia*, należy także część *Hymnów Homeryckich*. Historycznie rzecz biorąc, ten typ wykonania, który należy bez wątplenia łączyć z epoką, gdy pismo nie było jeszcze wykorzystywane ani do układania, ani do zachowywania pieśni, nie zanika po przyjęciu alfabetu fenickiego i trwa niejako obok przedstawiania pieśni znanego autorstwa. Np.

podczas obchodów spartańskich Gymnopedii wykonywano zarówno anonimowy utwór ludowy (którego fragment zachował się do naszych czasów), jak kompozycje znanych poetów, takich jak Taletas z Gortyny czy Alkman.

Wypowiadanie w wypowiedzeniu

Wśród wszystkich wybranych tu do analizy tekstów najpełniejszy i koniec końców najbardziej jednorodny (mimo różnic z punktu widzenia historii) korpus stanowi zbiór 32 *Hymnów Homeryckich*. Właściwie każdy z tych utworów — anonimowych i pomyślanych jako rodzaj preludium do prezentacji dłuższego poematu — już na wstępie wprowadza oznaki wypowiadania. Analiza początkowych fragmentów *Hymnów* pozwala wyróżnić trzy typy nawiązań do wypowiadania i w konsekwencji ustalić następującą typologię.

1. Typologia

a. W pierwszej, najliczniejszej grupie tekstów (18 przypadków, teksty A) zaimek „ja” pojawia się w początkowych wersach jako podmiot któregoś z czasowników oznaczających śpiewanie (najczęściej — *aeido*). Jeśli chodzi o postać modalną, słowo to występuje najczęściej w czasie przyszłym lub jest podporządkowane składniowo formie *archomai* (zaczynam). Dopełnienie czasownika odnosi się do bóstwa stanowiącego temat opowieści rozwijanej w poemacie. Ledwo jednak „ja” wypowiadające uzyska swoje miejsce w wypowiedzeniu, przechodzimy, za pomocą zaimka względnego, którego gramatycznym antecedensem jest bóstwo wskazane w dopełnieniu czasownika „śpiewać”, do wypowiedzeń w 3 os., czyli prezentacji „nie-ja”. Tak wprowadzone zdanie względne służy odłączeniu planu wypowiadania i włączeniu planu wypowiedzenia [*dé-brayage énonciatif / embrayage énoncif*]; w istocie wyznacza początek opowieści prowadzonej w 3 os. o przymiotach i wielkich czynach bóstwa opiewanego przez „ja”. Tak więc początkowe nawiązanie do wypowiadania ma służyć jedynie wprowadzeniu narracji.

Należy jeszcze zauważyć, że wśród *Hymnów Homeryckich*, które trzeba zaliczyć do tej pierwszej kategorii, większość kończy się inwokacją do bóstwa opiewanego w poemacie. Owo powtórne wpisanie oznak wypowiadania w wypowiedzenie wyraża się przez ukazanie się już nie tylko jakiegoś „ja”, ale także jakiegoś „ty”. Te dwa zaimki często występują w związku składniowym z czasownikiem pamiętać, wspominać (*mnēsomai*): „ja” jest jego podmiotem, a „ty” dopełnieniem. Analiza owego „ty” będzie stanowiła główny wątek naszych dalszych rozważań; w tym momencie wywodu wystarczy zwrócić uwagę na fakt, że — w każdym razie w poematach dłuższych — podwójne nawiązanie do wypowiadania tworzy jakby ramy dla narracji w 3 os.

b. Druga kategoria (teksty B) obejmuje 8 *Hymnów Homeryckich*, a także początkowe fragmenty *Iliady* oraz *Prace i dni* Hezjoda. Także i tu poemat otwiera nawiązanie do wypowiedzania; polega ono jednak nie na wprowadzeniu do wypowiedzenia „ja” wypowiedzającego, ale na ukazaniu „ty” jako faktycznego podmiotu czynności śpiewania i gramatycznego podmiotu wyrażającego tę czynność czasownika (*hymnéō*, *aeíō*). Ten zaimek odsyła już nie do bóstwa czy osoby, o której opowiada poemat, ale do Muzy lub do Muz. Podobnie jak w pierwszej wyróżnionej kategorii „on”, a więc podmiot gramatyczny wypowiedzeń w 3 os., stanowiących rdzeń opowieści i poematu, wprowadzony jest za pomocą zdania względnego, przywołującego dopełnienie czasownika „śpiewać”; to właśnie zdanie względne przenosi nas na plan wypowiedzenia.

Trzeba zauważyć, że forma trybu rozkazującego, przyjmowana przez czasownik, do którego przypisane są „ty” i „on”, implikuje istnienie jakiegoś „ja” zwracającego się do drugiej osoby z zachętą czy nakazem. Tymczasem wbrew tej presupozycji zaimek „ty” pozostaje podmiotem słowa „śpiewać”; oznacza to, że to adresata narracji, a nie narratora prezentuje się jako tego, kto wygłasza składające się na pieśń wypowiedzenia. Rzecz komplikuje się jeszcze przez to, że w każdym razie gdy chodzi o *Hymny Homeryckie*, poemat zamyka formuła taka sama jak w pierwszej wyżej omówionej kategorii. Wynika stąd, że w tym ponownym nawiązaniu do wypowiedzania adresatem, do którego zwraca się — tym razem *explicite* wyrażone — „ja”, jest nie Muza — jak to było na początku — ale bóstwo, które występuje wcześniej jako nie-osoba, podmiot gramatyczny wypowiedzeń w 3 os., stanowiących rdzeń utworu. Na zakończenie nie tylko ujawnia się „ja”, w początkowym nawiązaniu do wypowiedzania jedynie implikowane, ale także zmienia się aktor obsadzony w roli adresata narracji.

To stwierdzenie zaprasza nas do kontynuowania analizy adresata narracji. W istocie rzeczy bowiem adresat narracji nie tylko ma swój status syntaktyczny (podmiot lub dopełnienie) i semantyczny (wymiana aktora) zmienny, ale też przede wszystkim nie ma nic wspólnego z grupą zajmującą pozycję odbiorcy w „obiektywnej” sytuacji komunikacyjnej opisanej wyżej. Można by naiwnie przypuszczać, że zaimek „ty” oznaczający adresata narracji odsyła do odbiorcy z rzeczywistej sytuacji komunikacyjnej. Otóż nic podobnego: z punktu widzenia wartości semantycznej adresatowi narracji z przedstawionej sytuacji wypowiedzania w wypowiedzeniu odpowiada bóstwo, Muza lub bóg, które mogą zajmować także pozycję narratora, gdy tymczasem odbiorcą ucieleśnia, jak powiedziano wyżej, publiczność, w Grecji zawsze obecna na występach poetyckich. Do tej sprawy jeszcze wrócimy.

c. W trzecim, najrzadziej występującym przypadku (teksty C, dwa tego rodzaju), „ja” i „ty” są zaktualizowane razem. Aktantem nie jest

już adresat narracji, w jego miejsce pojawia się, jak poprzednio, Muza lub Muzy, do których skierowana jest apostrofa w wołaczu; czasownik, którego owa Muza jest podmiotem, to także „śpiewać” lub „opowiadać” (*aeíðō* lub *épō*). Podmiot wypowiadający aktualizuje się w zaimku „ja” użytym w celowniku (później zajmiemy się konsekwencjami tego szczególnego sposobu ujawniania się „ja” wypowiadającego (przywołanie *implicitite* przez tryb rozkazujący, wyrażenie *explicitite* w celowniku). dopełnienie czasownika „śpiewać” odsyła, jak w obu wcześniej opisywanych modelach, do boga lub herosa, protagonisty opowieści stanowiącej rdzeń poematu. Ciąg wypowiedzeń w 3 os. i tu także jest wprowadzany przez zaimek względny, którego antecedensem jest bóstwo, dopełnienie czasownika „śpiewać” lub „opowiadać”. Narrator prosi odbiorcę, Muzę, aby za niego wymówiła konstytutywne wypowiedzenia opowieści, która następuje bezpośrednio po tej apostrofie; oznacza to ni mniej ni więcej tylko ponowne obsadzenie Muzy w roli narratora!

Ten rodzaj wstępu do poematu lub sposób wprowadzenia nowego wątku w poemacie odnajdujemy czterokrotnie w *Iliadzie*; według tej zasady zbudowany jest też początek *Odysei* i właściwy początek *Teogonii* Hezjoda (w. 114 n.), której prolog będzie przedmiotem osobnej analizy.

Zauważmy na koniec, że te jedyne dwa *Hymny* zaczynające się nawiązaniem do wypowiadania trzeciego typu kończą się — jak większość poematów zbioru — inwokacją do boga, przyjmującą wyżej opisaną postać. Mamy tu więc zmianę semantycznego przedstawienia adresata narracji, najpierw prezentowanego w postaci Muzy, która śpiewa jako „ja”, później w postaci boga, który był podmiotem wypowiedzeń narracji w 3 os.

2. Wypowiadanie w wypowiedzeniu i komunikacja

Wywołana wyżej kwestia rozziwu między rozdziałem ról pośród uczestników lingwistycznie rozumianej sytuacji wypowiadania w greckiej literaturze archaicznej a schematami rzeczywistych referencyjnych sytuacji komunikowania tej literatury jest teraz jasna. Dotychczasowe wnioski można streścić następująco:

	narrator	adresat narracji
wypowiadanie		— Muza „ty” —
w	„ja” (mówiący)	— bóstwo
wypowiedzeniu		(„on” z wypowiedzeń narracji)
	nadawca	odbiorca
komunikacja	— aoida —	
(odniesienie)	— poeta-autor —	— publiczność —
	— poeta-autor/chór —	

Brak odpowiedniości między tymi dwoma poziomami wymaga dwóch uwag.

Przede wszystkim co się tyczy „ja”, to w kilku przypadkach przyjmuje ono formę liczby nie pojedynczej, lecz mnogiej — jakies „my” wchodzi na jego miejsce. Wyjaśnienie wydawałoby się oczywiste: „my” narratora odpowiada — w sytuacji komunikacyjnej — chórowi, zbiorowemu wykonawcy poematu. Pieśni ludowe (fr. 851) (b) i 885 P) wydają się potwierdzać tę hipotezę. Tymczasem taką samą formę liczby mnogiej odnajdujemy w początkowych wersach *Teogonii* Hezjoda, a wiadomo z całą pewnością, że ten typ poematu daktylicznego recytowany był przez solistę. Z drugiej strony we fragmencie 29 P Alkmana, śpiewanym — wobec tego, że użyte w nim zostały formy z żeńską cechą osobową (*aeisomai archomena*) — przez chór dziewcząt, a nie przez autora, mamy przykład sytuacji, gdy „ja” z wypowiedzienia w wypowiedzi (narrator) zachowuje liczbę pojedynczą, gdy tymczasem wykonawca — narrator wypowiedzi [*énonciateur*] — jest zbiorowy. Liczne opracowania na temat „ja” w poezji chóralnej wskazują, że liczba gramatyczna podmiotu wypowiedzienia w wypowiedzeniu nie pozwala sądzić o charakterze — jednostkowym lub zbiorowym — nadawcy w rzeczywistym procesie komunikowania utworu. Owo „my” odnosi się już raczej — na płaszczyźnie referencyjnej — do nadawcy i odbiorcy wypowiedzi razem.

Tę hipotezę — i jest to druga zapowiedziana uwaga — mógłby potwierdzać fakt, że rzeczywisty odbiorca, którego ucieleśnią publiczność, nie ujawnia się nigdy na poziomie językowym wypowiedzienia w wypowiedzeniu. „Ty” w istocie rzeczy odsyła bowiem do osoby inwokowanej w poemacie, Muzy lub bóstwa, czyli do jakiejś instancji czysto językowej, pozbawionej odniesienia. Ponadto Muza, którą przecież prosi się w inwokacji na początku poematu, by go śpiewała, zajmuje niezależnie od tego, że występuje jako „ty”, pozycję aktanta jako narratora raczej niż adresata narracji. Gra funkcji składniowych, czyli przypadków gramatycznych („ty” w wołacz, potem w mianowniku, „ja” w celowniku) oraz aspekt pośredniczenia, właściwy znaczeniu predykatu owego „ty” („śpiewać”), sprawiają, że Muza przejmuje pozycję narratora, zwykle zajmowaną przez „ja”. Wyobrażone jako Muza owo „ty” jest po prostu powtórzeniem lub projekcją „ja”.

W omawianych utworach nie ma więc właściwie żadnej odpowiedniości między planem wypowiedzienia w wypowiedzeniu a planem odniesienia w strukturze komunikacji.

3. T u i t e r a z

Jak wskazują w swoich pracach Benveniste (1966, s. 253 n., 262 n.), a później Greimas i Courtés (1979, s. 81 n., 127), nawiązaniu przez ukazanie uczestników komunikacji towarzyszy zwykle jakieś nawiązanie czasowe i przestrzenne. Jeśli zabieg ten polega na wprowadzeniu do wypowiedzenia oznak wypowiedzienia, nawiązanie czasowe wyraża się

pojawieniem się w tekście jakiegoś „teraz”, a nawiązanie przestrzenne — jakiegoś „tu”.

Formy językowe związane z tym podwójnym zabiegiem czasowo-przestrzennym spotykamy także w dotąd analizowanych tekstach. A jednak, co wydaje się znaczące, żadna z tych form nie pojawia się w tekstach należących do pierwszej kategorii z naszej typologii. Tam bowiem czas terażniejszy lub przyszły wyrażający wolę, czasownika, którego „ja” jest podmiotem, i ujawnienie tego „ja” wystarczą, by określić czasowo-przestrzenne ramy wypowiedzienia. W dwu pozostałych przypadkach natomiast tryb rozkazujący czasownika „śpiewać” nie zawsze chyba jest odbierany jako forma wyraźnie definiująca tu i teraz; może właśnie stąd bierze się fakt, że prezentujące sytuację wypowiedzienia wyrażenie, które otwiera *Prace i dni* Hezjoda, wprowadza do swojej struktury syntaktycznej przysłówkę *deûte*, „tutaj”, formuła zaś, którą czterokrotnie spotykamy w tekście *Iliady*, zawiera przysłówkę *nûn*, „teraz”. W większości jednak rozważanych dotąd przypadków tryb i czas czasownika wystarczają, by zarysować czasowo-przestrzenne ramy wypowiedzienia. Tak więc w tekstach omawianego tu korpusu przestrzenne i czasowe nawiązania do wypowiedzienia w wypowiedzeniu mają znaczenie marginalne i stanowią jedynie dodatek do nawiązania przez ukazanie aktantów procesu wypowiedzienia [*embrayage actantiel*].

4. Przypadki szczególne

Zero na skali. Przede wszystkim należy zwrócić uwagę na to, że zbiór *Hymnów Homeryckich* zawiera kilka poematów, dotąd pozostających poza polem naszego zainteresowania, którym można by przyporządkować punkt zerowy na skali wyznaczonej przez trzy wyżej opisane typy prezentacji wypowiedzienia w wypowiedzeniu. W istocie w części tych utworów bóstwo, o którym traktuje poemat, jest przywoływane wprost przez „ja” wypowiedzające, bez pośrednictwa Muzy. Mamy tu więc na początku znów nawiązanie przez odwołanie do aktantów sytuacji wypowiedzienia — czyli użycie form zaimków „ja” i „ty”, ale predykatem nie jest już śpiew; o śpiewie wspomina się wyłącznie w zakończeniu poematu, gdzie występuje on — podobnie jak w pozostałych utworach zbioru — jako środek komunikacji między „ja” wypowiedzającym i bóstwem, o którym mowa.

Ważne, że przy takim typie nawiązania relacja ustanowiona między „ja” narratora i „ty” adresata narracji, reprezentowanego przez bóstwo, do którego kierowana jest inwokacja, zajmuje centralne miejsce w strukturze poematu; „ty” zamienia się na „on” — podmiot stanowiący rdzeń utworu. Gdy zaś inwokacja adresowana jest do Muzy, przeciwnie, prośba dotyczy instancji dyskursu, kompetencji dyskursywnej „ja”; w konsekwencji służy ona także wprowadzeniu narracji w 3 os., której tematem może być bóstwo; jednak pojawienie się opowieści zależy od ujawnienia warunków jej tworzenia. Tak więc nawiązanie do wypowiedzienia,

w którym jest mowa o śpiewie, zarazem funkcjonuje jako etap pośredni, wprowadzający narrację, i kieruje uwagę na podmiot dyskursu, podczas gdy nawiązanie, w którym na scenę wchodzi bóstwo, jest autoteliczne.

K o m b i n a c j e. Z drugiej strony już u Homera można znaleźć powiedzenia prezentujące wypowiedzianie, w których formuła odpowiadająca pierwszemu z wyróżnionych typów łączy się z formułą drugiego lub trzeciego typu. Jako przykład służy prolog *Katalogu* w księdze II *Iliady* (w. 484 n.). Wstęp ten zaczyna się, jak zwykle tego rodzaju fragmenty w *Iliadzie*, od zabiegu nawiązania wykorzystującego czasownik „powiadać/mówić” w trybie rozkazującym, „ty” odsyłające do Muz i „ja” w celowniku. Po czterech wersach wstępu zawierających zwykle odłączenie planu wypowiedziania i włączenie planu wypowiedzenia [*débrayage énonciatif / embrayage énoncif*] za pomocą zaimka względnego następuje jednak nowe nawiązanie do wypowiedziania, osadzające w wypowiedzeniu już tylko „ja”. O ile zaś predykat odnoszący się do tego „ja” jest zrazu przedmiotem paralipsy (dokładne wyliczenie wszystkich walczących pod murami Troi pozostawia się Muzom), to w dalszym ciągu „ja” potwierdza się jako jedyna instancja dyskursu w nawiązaniu pierwszego typu (*archous néōn erēō* [wymienię dowódców okrętów], w. 493).

Podobnie w prologu *Prac i dni* Hezjoda — natychmiast po nawiązaniu przez zaimki „ty” i „wy” odpowiadające Muzom następuje wprowadzenie — za pomocą znanego zabiegu wykorzystującego zaimek względny — pierwszego tematu dzieła: Zeusa, który wkracza na scenę jako podmiot działań opisywanych w 3 os. W w. 10 jednak, po krótkiej inwokacji do tego boga ukazanego *implicite* jako potencjalny wykonawca czynności wyrażonej w trybie rozkazującym, ujawnia się znowu „ja” w roli podmiotu czasownika „powiadać/mówić”. Mamy tu więc do czynienia z nawiązaniem do wypowiedziania pierwszego z opisanych wyżej typów. Znajdujemy w tym tekście także element całkiem nowy: otóż drugi z aktantów sytuacji konotowanej przez wspomniany czasownik, adresat narracji, nie jest tym razem reprezentowany przez „ty”, ale nazwany wprost i odpowiada mu 3 os. Wymienione tu imię — *Perses* — można zapewne przypisać odbiorcy z faktycznej sytuacji wypowiedziania: chodzi o syna Hezjoda, któremu beocki poeta dedykuje swoje dzieło (na temat historycznego charakteru tej postaci zob. West 1978, s. 33 n.).

Prolog „Teogonii”

Te jednak odstępstwa od reguł określających wprowadzenie do wypowiedzenia oznak wypowiedziania wydają się całkiem nieznaczące, gdy porówna się je ze skomplikowanym obrazem wypowiedziania zawartym

w długim prologu otwierającym *Teogonię* Hezjoda (na temat jednolitości tego prologu zob. przede wszystkim Lenz 1980, s. 123 n).

Wprowadzenie to — o czym była już mowa — zaczyna się nawiązaniem pierwszego typu; „ja” występujące w językowej formie „my” zajmuje pozycję podmiotu syntagmy werbalnej „rozpocząć śpiew”; dopełnienie określające temat pieśni odsyła jednak — inaczej niż zwykle we wstępie do poematu — nie do bóstwa, lecz do Muz. One więc także są antecedenssem zaimka względnego, którego użycie oznacza odłączenie planu wypowiedzania i włączenie planu wypowiedzenia, zabiegu opisanego wyżej. Muzy zajmują miejsce podmiotu gramatycznego wypowiedzenia w 3 os. w następnych wersach. Tak właśnie jako podmiot syntaktyczny w 3 os. Muzy pojawiają się w roli aktanta czasownika „śpiewać/opiewać” w w. 11; przedmiotem czynności są bogowie przywołani w wypowiedzeniu. W konsekwencji owo przywołanie bóstwa nie stanowi już jak zwykle celu i rezultatu czynności śpiewania, której podmiotem jest narrator: dokonuje się nie wprost, ale pośrednio, przez opisanie w 3 os. śpiewu Muz. Tak więc przywołanie bogów następuje jako wynik drugiego, syntaktycznie podporządkowanego temu opisanemu wyżej, włączenia planu wypowiedzenia. Wszystko dzieje się tak, jakby „ja” delegowało Muzy do oznajmienia treści utworu.

Sekwencja wypowiedzeń w 3 os., sekwencja, której tematem są Muzy, ciągnie się aż do w. 22, gdzie dowiadujemy się, że boskie córki „pewnego dnia nauczyły (*edídaxan*; zob. *Odyseja* 8, 481) Hezjoda pięknej pieśni”. Wypowiedzenie to stanowi przykład swego rodzaju „narratywizacji” wypowiedzania w wypowiedzeniu trzeciego z wyróżnionych typów. Jego dwa aktanty ujawniają się jako „on”, czas zaś gramatyczny czasownika, aoryst, odsyła do czasu narracji. Jednocześnie zastąpienie zaimka „ja” konkretnym imieniem własnym implikuje odniesienie do rzeczywistej sytuacji komunikacyjnej: nazwany, narrator uzyskuje pewną tożsamość na poziomie referencyjnym. Oczywiście nie można jednak mówić o pełnej odpowiedniości między obrazem wypowiedzania w wypowiedzeniu i rzeczywistą sytuacją komunikacyjną, skoro aktor nazwany Hezjodem i grający niewątpliwie rolę nadawcy wypowiedzi pojawia się w wypowiedzeniu w formie biernika. Ta postać językowa oznacza przypisanie mu w omawianej „narratywizacji” wypowiedzania w wypowiedzeniu funkcji adresata narracji, a nie narratora, funkcji, którą zajmują Muzy. W tym sposobie włączenia planu wypowiedzenia, obiektywizującym wypowiedzianą sytuację wypowiedzania, ujmującym ją przedmiotowo, jednak bez ustalania ścisłej odpowiedniości między nią a pozatekstową sytuacją komunikacyjną, widać zapowiedź zabiegu, który zostanie rozwinięty w poezji późniejszej, i który nazywa się uczo-
nym terminem *sphragis*.

Poczynając od w. 24, mamy do czynienia z drugim nawiązaniem do

wypowiadania. Jest to nawiązanie niepełne, jednostronne: o ile bowiem „ja” — ze względu na swoją formę syntaktyczną pojawia się tam jako adresat pieśni śpiewanej przez Muzy, to te ostatnie wciąż reprezentowane są przez gramatyczną formę 3 os.; ponadto czas wypowiedzenia nie został „przełączony [débrayé]”; zachował swój charakter czasu przeszłego, co oznacza, że pozostajemy wciąż na płaszczyźnie narracji. Tak więc bezpośrednio po ukazaniu przedmiotowo potraktowanej sytuacji wypowiedzenia w wypowiedzeniu następuje częściowe nawiązanie do wypowiedzenia, obejmujące jedynie „ja”: zabieg, którego oczywistym celem jest ustalenie związku między „ja” narratora/adresata narracji a imieniem Hezjod.

W następnych wersach wprowadzenie streszczenia, w mowie niezależnej, słów, w jakich Muzy zwróciły się do „ja” — narratora, pociąga za sobą włączenie krótkiej struktury interlokucyjnej (w. 26—28). Po tym przytoczeniu wypowiedzenie wciąż sytuuje się gdzieś między płaszczyzną wypowiedzenia w wypowiedzeniu („ja”) a planem narracji („on”, czasowniki w czasie przeszłym). Wersy te są istotne ze względu na to, że pokazują sposób, w jaki Muzy użyczą „ja” władzy śpiewania, czyli obdarzają je kompetencją poetycką i narracyjną. Z punktu widzenia wypowiedzenia aktualizacja tej kompetencji wyraża się w dwu zdaniach podrzędnych, w których „ja” staje się podmiotem czasownika znaczącego „chwalić/sławić” (w. 32 i 33), obiektem pochwał natomiast są Muzy (w. 34). Słowa skierowane przez Muzy do „ja” stają się więc punktem wyjścia dyskursu tego samego „ja”, dyskursu, którego przedmiotem są w szczególności Muzy — koło się zamyka.

Dzięki temu w w. 36 „ja” może powrócić, w blasku zdolności poetyckich użyczonych mu przez bóstwa, jako podmiot wyrażenia czasownikowego „zaczynać śpiewać” — to ponownie pełne nawiązanie do wypowiedzenia. Należy zauważyć, że wspomniany czasownik przyjmuje formę trybu łączącego i że z jego pomocą „ja” kieruje zachętę czy też rozkaz do samego siebie; takie rozdzielenie „ja” manifestuje się zresztą już w formie *túnē* (zaimek 2 os. w wołaczcu), otwierającej to wypowiedzenie.

Podobnie jak na początku poematu dopełnienie czasownika „śpiewać” wprowadza na scenę Muzy, które przywołane następnie zaimkiem względnym przyjmują dalej rolę podmiotu gramatycznego sekwencji wypowiedzeń w 3 os. Tym samym „odłączone [débrayé]” zostaje wypowiedzenie odnoszące się do wypowiedzenia, „włącza się” zaś plan wypowiedzenia, co zapoczątkowuje fragment narracji, która ciągnąć się będzie nieprzerwanie aż do w. 75. W opowieści tej działanie, w którym ukazane są Muzy, to śpiewanie, a ich pieśń to swego rodzaju streszczenie całej *Teogonii* (w. 43—52; West 1966, s. 171 n.). Z punktu widzenia wypowiedzenia tryb postępowania jest więc analogiczny do tego, który znamy z pierwszej części prologu: tam Muzy — w ostatecz-

nym rozrachunku właśnie one — śpiewały o czynach Zeusa głosem „ja”, podczas gdy tutaj „ja”, choć obdarzone zdolnością opowiadania — kompetencją narracyjną — zdaje się na te bóstwa, gdy chodzi o przedstawienie treści rozpoczynającego się utworu. Mamy więc znów do czynienia z sytuacją, w której jeden plan wypowiedzenia zawiera się niejako w drugim; „włączenie” pierwszego rozpoczyna wypowiedzenie, którego podmiotem gramatycznym są Muzy, włączenie drugiego — sekwencję wypowiedzeń drugiego stopnia, których podmiotami są bogowie.

Można by sądzić, że użycie w w. 53 formy *tás* (te, które) stanowiącej bez wątplenia powtórzenie formy *taí*, która w w. 36 wyprowadza opowieść narratora o sprawach Muz, oznacza powrót do wypowiedzenia pierwszego stopnia. Wydaje się to tym bardziej oczywiste, że wypowiedzenia następne opowiadają właśnie historię Muz. Tymczasem pojawiające się w w. 75 zdanie „Muzy o tym śpiewały” wskazuje, że owa opowieść o ich własnych dziejach stanowi także ciąg wypowiedzeń drugiego stopnia i że boginki te są ich podmiotem. W każdym razie nie ulega wątpliwości, że wyliczenie ich imion w w. 76 n. rozpoczyna serię wypowiedzeń narracyjnych pierwszego stopnia. Ten powrót do opisywania czynności, których Muzy są niewątpliwie trzecioosobowym podmiotem, jest dla (implikowanego) „ja” nową okazją do rozwodzenia się nad zdolnościami, jakich bóstwa użyły poecie (w. 94 n.).

Dalej, w w. 104, narracja poddana zostaje zabiegowi odłączenia i pojawiają się znowu oznaki wypowiedzenia, wprowadzone w apostrofie, w której „ja” zwraca się najpierw *implicite*, potem *explicite* do Muz, a która jest po prostu serią czasowników w trybie rozkazującym 2 os. l.mn. Ta nowa inwokacja została więc skonstruowana w początkowej partii — według drugiego z opisanych wzorów nawiązania do wypowiedzenia, w końcowej zaś — według trzeciego. Większość tych trybów rozkazujących to formy czasowników znaczących „mówić/powiaść”; zgodnie z wielokrotnie już tu opisywaną zasadą pierwszemu z nich (w. 105) towarzyszy dopełnienie („boski ród”) przywołane zaraz na nowo przez zaimek względny, który wprowadza serię wypowiedzeń w 3 os. Sekwencja ta, zawierająca streszczenie fabuły poematu wprowadzone już w prologu, należy do wypowiedzi adresowanej przez „ty/wy” do „ja”.

Wreszcie w w. 116 plan wypowiedzenia zaczyna właściwą narrację *Teogonii*. Narracja ta zresztą jest pośrednio podporządkowana wypowiedzi Muz, skierowanej do „ja”, które o to prosiło w w. 114 i 115; w istocie bowiem forma *prótista* z w. 116 podejmuje na nowo formę *próton* z w. 115.

W prologu *Teogonii* zwracają więc uwagę dwie ważne, nowe cechy. Po pierwsze należy odnotować, że dwukrotnie „ja” przekazuje tu pieśń Muz lub zdaje sprawę z jej treści. Gdy w w. 1 n. oraz 35 n. ewentualna manifestacja zdolności poetyckich i wokalnych Muz uzależniona jest od działania „ja”, mamy do czynienia z odwróceniem sytuacji znanej z trze-

ciego spośród wyróżnionych typów nawiązania: tutaj „ja”, zamiast prosić Muzy („ty/wy”), by śpiewały za nie, ukazuje Muzy w trakcie śpiewania i opowiada o nich w 3 os. Muzy nie zajmują więc już pozycji adresata narracji, projekcji narratora, lecz pozycję postaci — tematu opowieści wypowiedzianej przez „ja”. Z drugiej strony dystans, który dzieli tu „ja” od roli przypisanej Muzom, uwidacznia się także we wspomnianej pierwotnej postaci *sphragis* z w. 22 n. W tym przypadku jednak traktowane przedmiotowo, jako postać z wypowiedzenia narracyjnego, to już nie tylko Muzy, ale także „ja”, wskazywane jako 3 os. i występujące tym samym jakby w dwu postaciach. Nic podobnego nie znajdziemy w poematach homeryckich.

Zauważmy na koniec, że cała sytuacja komunikacyjna, która zakłada wypowiedzenie zawierające elementy wypowiedziania ukazujące się w prologu *Teogonii*, została wyartykułowana w słynnym fragmencie *Prac i dni* (w. 646 n.), o czym mowa w innej naszej pracy (Calame 1982).

Diachronia

Jakkolwiek jednak skomplikowany jest obraz wypowiedziania w wypowiedzeniu, prolog *Teogonii* należy mimo wszystko uznać za część tego, co przyjęło się nazywać poezją homerycką. Co dzieje się z instancją dyskursu w poezji lirycznej, która — w każdym razie w naszej tradycji — przychodzi zaraz po niej? Otóż o ile znajdujemy w tej wciąż niestety tylko we fragmentach znanej nam poezji cały szereg nawiązań do wypowiedziania, które dają się zaliczyć do jednej z wyróżnionych na podstawie *Hymnów Homeryckich* kategorii, to jednak — z drugiej strony — spotykamy też przykłady odejścia od tych wzorów.

Przed wszystkim należy odnotować zdecydowanie, z jakim „ja” manifestuje swoją obecność. „Jestem sługą Muz” — oznajmia Archiloch w pierwszych słowach jednego ze swoich utworów (fr. 1, 1 W; zob. Hezjod, *Teogonia*, 100, gdzie spotykamy identyczne stwierdzenie, tylko że w 3 os.); podobnie Solon: „Przybyłem jako herold” (fr. 1, 1W = 2, 1GP), a także Teognis: „nie mogę śpiewać jak słowik” (w. 939 n.). To prawda, że „ja” samo wskazuje na siebie już w pierwszym typie nawiązania, opisanym wyżej. W poezji lirycznej jednak Muzy, gdy się już o nich wspomina, grają rolę drugoplanową, towarzyszą jedynie podmiotowi wypowiedzającego. O ile we fr. 210P Stezychora podmiot zwraca się do Muzy w 2 os. i prosi ją, by śpiewała wraz z nim (*met' emoú*, „ze mną”), w poemacie 13, 1 n. W = 1, 1 n. GP Solona, Muzy apostrofowane są tak jak dowolne inne bóstwo, bez żadnej bezpośredniej wzmianki o czynności śpiewania.

Natomiast w króciutkim fr. 28P Alkmana („*Mósa*, ⟨...⟩ *aeísomai* [Muzo, ⟨...⟩ będę śpiewał]”) odnajdujemy jakby skróconą postać zabiegu opisanego już w związku z prologami *Katalogu z Iliady* i *Prac i dni* He-

zjoda; fragment ten łączy formułę drugiego typu — wprowadzającą, w syntaktycznej postaci wołacza, drugą osobę — „ty” — reprezentowaną przez Muzy i formułę pierwszego typu, osadzającą w wypowiedzeniu „ja” jako podmiot. Tak więc inwokacja do Muzy zamiast zmierzać do jej obsadzenia w roli podmiotu czasownika „śpiewać” pociąga za sobą wprowadzenie „ja”, które zastępuje w tej roli adresata apostrofy.

Jednakże najciekawszy, najbardziej zaskakujący — ze względu na rolę Muz — przykład przeniesienia spotykamy we fr. 308.2(b) V Alkajosa, gdzie podmiotem czasownika „śpiewać” staje się *thymós*, „serce”, „ja”, wskazane przedtem w celowniku, podczas gdy drugą osobą, czyli adresatem narracji, tym, dla kogo przeznaczona jest pieśń — jest bóg Hermes. Takie zastąpienie obrazu Muz obrazem czegoś, co stanowi część samej osoby poety, prowadzące do rozdwojenia „ja” jako podmiotu wypowiedzienia, to zabieg stosowany także w *sphragis* — w „podpisie”, prawdopodobnie naszkicowanym tylko w *Teogonii* Hezjoda, a pięknie rozwiniętym np. u Teognisa (w. 19 n.; tekst D); w obu przypadkach „ja”, dzięki temu, że jest wyrażone w 3 os., pojawia się jakby w dwu postaciach na planie wypowiedzienia. Jednak zabieg *sphragis* oznacza coś więcej niż tylko rozdwojenie „ja”. W istocie składając ów „podpis”, „ja” musi nazwać siebie samo — zyskuje więc ściśle określoną, konkretną tożsamość, gdy tymczasem jego wycofanie się w świat bogów, reprezentowany przez Muzy, oznaczało właśnie zaprzeczenie tej tożsamości. Nie przypadkiem ten typ wypowiedzienia, w którym ukazuje się zarówno plan referencyjny, jak faktyczny proces komunikacji, manifestuje się syntaktycznie w 3 os., a nie w pierwszej: traktując siebie samo przedmiotowo, „ja” wybiera oczywiście formę gramatyczną odpowiadającą prezentacji tego, co zewnętrzne.

Warto zauważyć — gdy mowa o powiązaniu wypowiedzienia w wypowiedzeniu z referencyjną sytuacją komunikacyjną — że w wprowadzeniu do *sphragis* Teognisa znajdujemy „ty” odpowiadające „ja” narratora i że ten zaimek 2 os. odsyła do osoby o konkretnym, wspomnianym imieniu — Kyrnos. Adresatowi narracji odpowiada więc odbiorca wypowiedzi tak samo jak — po drugiej stronie sytuacji komunikacyjnej — narratorowi — nadawca wypowiedzi; nic takiego nie ma w *Teogonii* Hezjoda, natomiast w jego *Pracach i dniach* dostrzec można strukturę tylko do pewnego stopnia podobną (przytoczenie Persesa).

Z kolei dwa bardzo różnie skonstruowane odwołania do konkretnej sytuacji komunikacyjnej zawarte są w fr. 14(a) P Alkmana i w utworze Teognisa (w. 1055 n.; tekst E). Fragment Alkmana mieści następujące sformułowanie: „Dalejże Muzo, słodka Muzo, (...) zaśpiewaj nową pieśń dziewczętom!” Utwór otwiera więc nawiązanie do wypowiedzienia trzeciego typu, ale składniową funkcję dopełnienia dalszego, czyli celownika, spełniają w miejsce „ja” dziewczęta (*parsenois*). Jest to znów

odwołanie w 3 os. do faktycznej sytuacji komunikacyjnej, wiadomo bowiem, że chór, który wykonywał ten poemat, składał się właśnie z młodych dziewcząt. Zarazem jednak na płaszczyźnie wypowiedzania fragment ten wyraźnie rozróżnia „ja” narratora (*implicite* obecnego w formie wołacza) i dziewczęta, do których należy wykonanie pieśni. U Teognisa także znajdujemy odwołanie do czynności komunikowania: wspomniane wersy zawierają wzmiankę o fleciście akompaniującym wykonawcy poematu. W wypowiedzaniu w wypowiedzeniu flecista ten przejmuje rolę 2 os., adresata narracji. Dalej zaś łączy się z „ja” w formie „my”, której przypada kolejno funkcja podmiotu czasownika „sławić (*mnēsómetha*)” (jego dopełnieniem są Muzy) i w celowniku — dopełnienia dalszego oznaczającego tego, komu Muzy użyczają swych umiejętności muzycznych. Ten tryb postępowania przypomina zabieg zastosowany w prologu *Teogonii*, jednakże u Teognisa o wiele dokładniej „ja” opisuje warunki wypowiedzania swego dyskursu. Na koniec wspomina nawet o publiczności, której w ostatecznym rozrachunku ma przecież służyć zdolność śpiewania użyczona mu przez Muzy.

Ta tendencja do modyfikowania i łączenia między sobą trzech modeli wypowiedzania w wypowiedzeniu znanych poezji homeryckiej oraz do wprowadzania nowych semantycznych przedstawień „ja” i „ty” pozostanie oczywiście wyraźna w twórczości Bakchylidesa i Pindara. Rozmaitość otwierających wypowiedzenie nawiązań do wypowiedzania jest u tych dwóch poetów tak wielka, że — jak już wspominaliśmy — ich omówienie wymagałoby osobnego studium. Ograniczymy się więc do wskazania kilku najważniejszych rzeczy.

O ile Bakchylides stosuje dwukrotnie nawiązanie drugiego typu (3, 1 n. oraz 5, 176 n.), o tyle u Pindara nie można się doszukać żadnego takiego przykładu w stanie czystym.

Gdy chodzi o semantyczne przedstawienie „ty”, miejsce adresata narracji w utworach obu autorów zajmować mogą: jedna z Muz (np. Pind. *Pyth.* 4, 1 n., *Nem.* 3, 1 n., Bakch. 15, 47); Gracje (Pind. *Nem.* 10, 1 n., Bakch. 9, 1 n.); instrument muzyczny, na którym akompaniuje sobie poeta (Pind. *Pyth.* 1, 1 n., Bakch. fr. 20 C, 1 n. SM); wykonawca utworu (Pind. *Nem.* 2, 24, *Isthm.* 7, 1 n.); jego adresat (Pind. *Ol.* 11, 11 n., *Pyth.* 5, 5, *Isthm.* 4, 1 n., Bakch. 6, 6, 1 n.); miasto adresata (Pind. *Pyth.* 2, 4 i 121 n., *Nem.* 1, 5, *Isthm.* 7, 1 n.); a nawet sama pieśń (Pind. *Ol.* 2, 1 n., *Nem.* 5, 1 n.). Poemat może jednak także otwierać inwokacja do bóstwa innego niż Muza, bez żadnej wzmianki o czynności śpiewania (Pind. *Ol.* 4, 1 n.: Zeus, *Ol.* 12, 1 n.: Tyche, *Pyth.* 8, 1 n.: Hezychia, *Nem.* 7, 1 n.: Ejletyja, itd., Bakch. 2, 1 n.: Feme).

„Ja” może grać rolę podmiotu już nie tylko czasowników takich jak „opowiadać” lub „śpiewać”, ale także takich jak „chcieć (sławić)” (Pind. *Pyth.* 9, 1), „poznawać/poznać” (*Ol.* 13, 3) lub jakiegoś predykatu wyrażającego jego funkcje prorocze (fr. 42f, 6 SM).

„Ja” podkreśla wielość możliwych sposobów przedstawiania tematu, o którym ma traktować jego pieśń (Pind. *Isthm.* 4, 1 n., *Bakch.* 19, 1 n.).

Rola Muzy pozostaje drugoplanowa: Muza jest tylko pomocniczą „ja”, współpracuje z nim przy tworzeniu poematu (Pind. *Ol.* 3, 1 n., *Pyth.* 4, 1 n., *Nem.* 4, 1 n., *Isthm.* 6, 1 n., itd.; *Bakch.* 2, 1 n.). Wyrazem tego podporządkowania jest często ukazywanie się Muzy w wypowiedzeniu w 3 os. (zob. także Pind. *Isthm.* 2, 1 n. z komentarzem Woodbury'ego (1968) i Svenbra (1976, 173 n.).

Praktyka i teoria

Wnioski, do których prowadzą sformułowane tu twierdzenia na temat wypowiedzania w wypowiedzeniu w greckiej poezji archaicznej, w części odnoszą się do pytania postawionego na początku, w części zaś dotyczą narzędzi analizy, zastosowanych w poszukiwaniu odpowiedzi na to pytanie.

Cechy charakterystyczne słowa pisanego

Narzuca się co najmniej jedna konkluzja: także w odniesieniu do literatury greckiej nie można uznać faktu pojawiania się w dyskursie „ja” wypowiadającego za charakterystyczną cechę tekstu pisanego w przeciwstawieniu do poezji przekazywanej ustnie. W wypowiedzaniu zawartym w wypowiedzeniu pierwszego z określonych przez nas typów, poczynając od najwcześniejszych zapisów dzieł literatury ustnej, „ja” manifestuje swoją obecność bardzo wyraźnie. I o ile historyczne oddalenie nie pozwala nam poznać — przy założeniu, że istniała — literatury ustnej w stanie czystym, to jednak metoda porównań etnologicznych dostarcza potwierdzenia tezy, że pojawienie się „ja” wypowiadającego nie jest swoistym symptomem przejścia od słowa mówionego do pisanego. Analiza diachroniczna natomiast pokazuje, że można doszukiwać się związku między stosowaniem pisma alfabetycznego nie tylko w procesie przekazywania i utrwalania, ale także tworzenia w poezji greckiej, a znacznym zmodyfikowaniem sposobu prezentowania wypowiedzania w wypowiedzeniu.

Mogliśmy mianowicie stwierdzić pojawienie się kolejno dwóch różnych zabiegów literackich, których efektem jest rozdwojenie „ja”. W pierwszym przypadku, korespondującym z trzecim schematem z naszej typologii wypowiedzania w wypowiedzeniu, Muza zajmuje miejsce „ty”; gra tym samym rolę adresata narracji nie mającego nic wspólnego z odbiorcą z sytuacji komunikacyjnej. Jako byt czysto fikcyjny, Muza stanowi coś w rodzaju sobowtóra „ja”, „niepodmiotową projekcję podmiotowej osoby”, by posłużyć się sformułowaniem Benveniste'a. Ale w wyniku gry substytucji na poszczególnych pozycjach w schemacie składniowym Muza, zajmująca — ze względu na semantyczne nacecho-

wanie tej postaci — wyższe niż „ja” miejsce w hierarchii biorących udział w procesie wypowiedzenia, staje się podmiotem orzeczenia „śpiewać”: przyjmuje więc rolę narratora, czyli „ja”. Tak więc w pierwszym takcie „ja”, za pośrednictwem „ty”, wciela się w postać stojącą, jako bóstwo, wyżej od niego, a postać ta odgrywa jego — „ja” — rolę w procesie wypowiedzenia. Ze względu na religijne konotacje postaci Muzy projekcja ta stanowi potwierdzenie statusu *sacrum*, nadawanego słowom wypowiedzianym przez „ja” w greckiej poezji epoki archaicznej. Zauważmy przy okazji, że zajmując miejsce „ty”, Muza z góry wyklucza pojawienie się w wypowiedzeniu odbiorcy z sytuacji komunikacyjnej. Zapewne dlatego właśnie „ja” — gdy występuje w formie „my” — odnosi się zarazem do nadawcy i odbiorcy wypowiedzi.

Natomiast w drugim sposobie tworzenia „drugiego ja”, odpowiadającym figurze *sphragis*, „ja” jest projektowane — przez zamianę planu wypowiedzenia na plan wypowiedzenia [*débrayage énonciatif/embrayage énoncif*] — na 3 os. — „on”. Owa 3 os. otrzymuje semantyczne spełnienie [*réalisation*] w postaci imienia własnego, które jest imieniem autora z referencyjnej sytuacji komunikacyjnej. Równoległe do tego procesu przebiega drugi, w trakcie którego — jak w prologu *Teogonii* Hezjoda — hierarchiczny stosunek podporządkowujący „ja” Muzie ulega odwróceniu. To przejście od wcielania się „ja” w istotę o boskiej naturze do jego przedmiotowej prezentacji w powiązaniu z rzeczywistością tożsamością autora należy oczywiście łączyć ze stopniowym zdobywaniem świadomości własnej autonomii przez poetę-twórcę i z laicyzacją jego roli w społeczeństwie greckim, w którym rozwijają się powoli struktury *polis*. Do tego samego nurtu zmian należy także zaliczyć coraz mocniejsze akcentowanie w wypowiedzeniu w wypowiedzeniu rozróżnienia — skądinąd korespondującego z rzeczywistością komunikowania poezji chóralnej — między autorem-kompozytorem pieśni i jej wykonawcą (chórem); chór właśnie gra czasem rolę adresata narracji.

Znaczące jest wreszcie i to, że odbiorca wypowiedzi pojawia się na poziomie wypowiedzenia w wypowiedzeniu w roli adresata narracji, roli, która mu się niejako prawnie należy, jedynie w okresie Pindara i Bakchylidesa (znajdujemy zarys tego sposobu prezentacji wypowiedzenia w wypowiedzeniu w *Pracach i dniach* Hezjoda i jego pełne zastosowanie już u Teognisa). W rzeczy samej bowiem ukazanie się odbiorcy staje się możliwe dopiero wtedy, gdy Muza zaczyna usuwać się powoli z miejsca „ty” — adresata.

Tak więc ani ujawniania się „ja” w wypowiedzeniu, ani akcentowania przez nie własnej autonomii nie można uznać za swoiste cechy poematu pisanego, różniące go od pieśni chóralnej (Finnegan 1977), wydaje się natomiast, że przedstawianie w wypowiedzeniu „referencyjnej” sytuacji komunikacyjnej można wiązać z rozpowszechnianiem się pisma; jego stosowanie pozwala potraktować przedmiotowo proces komunikacji i wypowiedzieć go w dyskursie zamiast skupiać się na symbolicznym

i czysto dyskursywnym kontakcie „ja” z Muzą, która tym samym odsunęta zostaje na dalszy plan roli pomocnicy. Jednakże ta stopniowa rezygnacja boskiej poręki — jaką dawała Muza, reprezentująca uniwersum religijne — związana była przede wszystkim z procesem głębokiej przemiany społecznej, przebiegającym w greckim państwie-mieście w epoce archaicznej. Wśród czynników sprawczych tego procesu pismo jest tylko czynnikiem wspomagającym i byłoby poważnym błędem upatrywać w nim jedyną rację zmian tak radykalnych. Ekspansja słowa, której efektem jest rozwój zgromadzenia obywateli, ośrodka życia społecznego klasycznej *polis*, to proces przebiegający w świetle żywej mowy; pismo odgrywa w nim rolę drugoplanową i czas już skończyć z traktowaniem tej nowości technicznej, nie jedynej zresztą w tym okresie (przypomnijmy np. wprowadzenie pieniądza), jako klucza do zrozumienia ewolucji archaicznego społeczeństwa greckiego i jego literatury (zob. Musti 1981, s. 70 n.).

Teoria wypowiedania

Gdy Benveniste (1966, s. 251) zwraca uwagę, że zaimki „ja”, „ty”, „on” różnią się od innych zaimków tym, że ustanawiają „instancje dyskursu”, tym samym wskazuje również — choć nie wyraża tego *explicitement* — na dwoistą naturę tych form językowych. W istocie bowiem nie tylko pełnią one językowe funkcje składniowe, ale także określają — jako elementy wypowiedania w wypowiedzeniu — pewne funkcje — pozycje — na planie narracji. Przyjmując terminologię Genette’a (1972, s. 225 n., 265 n.), Greimas i Courtés (1979, s. 80, 242) — o czym już była mowa — przyznają tym elementom podmiotowy status aktantów sytuacji narracyjnej [*statut narratif d’actant*] i nazywają je narratorem i adresatem narracji [*narrateur, narrataire*]. Fakt, że taka terminologia zakłada ścisły kierunek relacji między „ja” i „ty”, przeważnie umykał uwadze badaczy. Tymczasem owo ukierunkowanie relacji jest widoczne nie tylko na płaszczyźnie narracyjnej: manifestuje się także na poziomie językowym, jako że determinuje je układ funkcji składniowych spełnianych przez zaimki „ja” i „ty”, funkcji określanych z kolei przez formy mianownika, celownika lub biernika w języku deklinacyjnym takim jak grecki. Ponieważ zaś „ja” wcale niekoniecznie pełni funkcję podmiotu (mianownik) odpowiadającą narratorowi w przedstawionej relacji wypowiedania [*relation d’énonciation*], a „ty” — niekoniecznie funkcję dopełnienia dalszego (celownik) odpowiadającą adresatowi narracji, relacja narrator—adresat narracji nie stanowi bezpośredniego odwzorowania relacji „ja”—„ty”. Dodajmy jeszcze, że „ty”, w przeciwieństwie do „ja”, często nie ma odpowiednika referencyjnego i pozostaje wówczas tylko projekcją „ja”. A nawet wtedy, gdy „ty” odpowiada któremuś z aktorów procesu komunikowania, może to być równie dobrze odbiorca, adresat pieśni, jak jej wykonawca, którego można określić jako referencyjne „drugie ja”.

Oznacza to, że jeśli terminy „narrator” i „adresat narracji” mają zachować swoją zdolność do wskazywania funkcji aktantów sytuacji narracyjnej, czyli status elementów syntaksy narracyjnej, trzeba przyjąć, że „ja” i „ty” zachowują się jak aktorzy mogący spełniać, zależnie od kontekstu, jedną lub drugą z tych funkcji. A wobec tego trzeba też dostrzegać w „ja” i „ty” nie tyle może elementy syntaksy narracyjnej, cc sugerują określenia narrator/adresat narracji (czy *allocuteur/allocuté* według Benveniste'a), ile raczej elementy płaszczyzny semantycznej. Tym szczególnym aspektem zaimka osobowego w języku francuskim zainteresował się już Benveniste (1965). Językoznawca ten nazywa zaimek akcentowany *moi* antynonimem odpowiadającym nieakcentowanemu zaimkowi „ja”, „imieniem własnym lokutora”; w konsekwencji przypisuje tej formie, obok funkcji „zaimkowej”, także funkcję, którą nazywa onomastyczną.

Ponadto wypowiedzianie w wypowiedzeniu — takie, jakim się tu zajmowaliśmy — obejmuje obok narratora i adresata jeszcze trzecią funkcję, funkcję przedmiotu, której systematyczne przedstawienie odpowiada w analizowanym korpusie tekstów treści pieśni, uzyskuje powierzchniowy wyraz syntaktyczny w formie biernika. Należy więc skrupulatnie rozróżniać dwa poziomy: semiotyczno-narracyjny z jego syntaksą funkcji i dyskursywny, gdzie funkcje aktantów sytuacji opowiadania przyjmują rozmaite formy językowe zgodne z zasadami morfologii danego języka (w grece są to formy deklinacyjne). Z tego punktu widzenia zaimki „ja” i „ty” spełniają funkcję dwojako pośredniczącą, ich status bowiem także jest jakby dwojaki: są jednostkami semantyki narracyjnej może bardziej niż syntaksy narracyjnej, ale odgrywają też pewną rolę na poziomie struktur dyskursywnych w tym sensie, że determinują formę orzeczenia. Nie dość, że stanowią element łączący wypowiedzianie i wypowiedzenie, zaimki „ja” i „ty” wyznaczają także jeden z punktów styczności powierzchniowej płaszczyzny semio-narracyjnej i poziomu dyskursywnego.

Tak więc analiza wypowiedziania nie tylko odsyła do zależności między poziomem językowym (dyskursywnym) i poziomem narracyjnym, ale także siłą rzeczy prowadzi nas w obszar problematyki referentu i semiotyki świata naturalnego. W istocie to właśnie semantyczna wartość tego, co nazwaliśmy oznakami wypowiedziania, dała punkt wyjścia do refleksji nad procesem przechodzenia literatury od przekazu ustnego do pisanego; ostatecznie ona także pozwoliła rozsądnie określić rolę pisma w ewolucji wypowiedziania w poezji greckiej i w rozwoju kultury, która tę poezję wydała. Nieufność, z jaką jeszcze Platon odnosił się do tego technicznego środka przekazu, także jak się zdaje, może świadczyć o jego tylko względnym znaczeniu (Platon, *Fajdros*, 274b n.).

Bibliografia

- Adam, J. - M., J. - P. Goldenstein, 1976, *Linguistique et discours littéraire*. Larousse, Paris.
- Benveniste, E., 1965, *L'Antonyme et le pronom en français contemporain*. „Bulletin de la Société de linguistique de Paris” 60, s. 71—87.
- Benveniste, E., 1966, *Problèmes de linguistique générale*. Gallimard, Paris.
- Benveniste, E., 1974, *Problèmes de linguistique générale*. II. Gallimard, Paris.
- Bowra, C. M., 1961, *Greek Lyric Poetry: From Alcman to Simonides*. Oxford University Press, Oxford.
- Calame, C., 1982, *Enonciation: véracité ou convention littéraire? L'inspiration des Muses dans la „Théogonie”*. „Actes Sémiotiques (Documents)” IV, 34. EHESS-CNRS, Paris.
- Davison, J. A., 1962a, *The Transmission of the Text. W: A Companion to Homer*. A. J. B. Wace and F. H. Stubbings (eds). Macmillan, London, s. 215—233.
- Davison, J. A. 1962b, *The Homeric Question. W: A Companion to Homer*, s. 234—265.
- Dubois, J., 1978, *L'Institution de la littérature: Introduction à une sociologie*. F. Nathan — Labor, Bruxelles.
- Finnegan, R., 1977, *Oral Poetry: Its Nature, Significance and Social Context*. Cambridge University Press, Cambridge.
- Genette, G., 1972, *Figures*. III. Seuil, Paris.
- Gentili, B., 1978, *Storicità della lirica greca. W: Storia e civiltà dei Greci*. I, 2. R. Bianchi Bandinelli (ed.). Bompiani, Milano, s. 382—461.
- Greimas, A. J., 1978, *Conclusions générales. W: Strutture e generi delle letterature etniche. Atti del simposio internazionale Palermo 5—10 aprile 1970*. Flaccovio, Palermo, s. 319—346.
- Greimas, A. J., J. Courtés, 1979, *Sémiotique: Dictionnaire raisonné de la théorie du langage*. Hachette, Paris.
- Heubeck, A., 1979, *Schrift* (Archaeologia Homérica fasc. II, X). Vandenhoeck und Ruprecht, Göttingen.
- Jakobson, R. 1963, *Essais de linguistique générale*. Minuit, Paris.
- Jeffery, L. H., 1961, *The Local Scripts of Archaic Greece*. Clarendon Press, Oxford and New York.
- Kirk, G. S., 1962, *The Songs of Homer*. Cambridge University Press, Cambridge.
- Kirk, G. S., 1976, *Homer and the Oral Tradition*. Cambridge University Press, Cambridge.
- Lenz, A., 1980, *Das Proöm des frühen griechischen Epos: ein Beitrag zum poetischen Selbstverständnis*. Habelt, Bonn.
- Lesky, A. 1967, *Homeros. W: Real-Enzyklopädie der classischen Altertumswissenschaft*. Supplement. T. 11. Druckenmüller, Stuttgart, s. 687—846.
- Lord, A. B., 1953, *Homer's Originality: Oral Dictated Texts*. „Transactions of the American Philological Association” 84, s. 124—134.
- Lord, A. B., 1962, *Homer and Other Epic Poetry. W: A Companion to Homer*, s. 179—214.
- Musti, D., 1981, *L'Economia in Grecia*. Laterza, Roma e Bari.
- Notopoulos, J. A., 1964, *Studies on Early Greek Oral Poetry*. „Harvard Studies in Classical Philology” 68, s. 1—77.
- Pavese, C. O., 1972, *Tradizioni e generi della Grecia arcaica*. Ateneo, Roma.
- Pavese, C. O., 1974, *Studi sulla tradizione epica rapsodica*. Ateneo, Roma.

- Pfohl, G. (Hrsg.), 1968, *Das Alphabet: Entstehung und Entwicklung der griechischen Schrift*. Darmstadt Wissenschaftliche Buchgesellschaft.
- Russo, J., B. Simon, 1968, *Homeric Psychology and the Oral Epic Tradition*. „Journal of the History of Ideas” 29, s. 483—498.
- Svenbro, J., 1976, *La Parole et le marbre: Aux origines de la poésie grecque*. Studentensliteratur, Lund.
- West, M. L., 1966, *Hesiod: Theogony*. Oxford University Press, Oxford.
- West, M. L., 1978, *Hesiod: Works and Days*. Oxford University Press, Oxford.
- Woodbury, L., 1968, *Pindar and the Mercenary Muse: Isthm. 2. 1—13*. „Transactions of the American Philological Association” 99, s. 527—542.