

Iwona Wieżel

Katolicki Uniwersytet Lubelski

KOMPOZYCJA PIERŚCIENIOWA W *DZIEJACH*  
HERODOTA NA TLE STYLU ORALNEGO  
WCZESNEJ LITERATURY GRECKIEJ  
– UJĘCIE KOGNITYWNE

Zagadnienie kompozycji pierścieniowej (ang. *ring composition*, niem. *Ringkomposition*) pojawiło się w pracach naukowych ponad wiek temu, najpierw w kontekście badań oralistów dokonywanych na tekście poematów Homera, a następnie – po odkryciu epickich walorów prozy Herodota – zwłaszcza niemieccy filolodzy opisali ją w *Dziejach* ojca historii. Moim celem w tym artykule nie będzie więc przywoływanie rzeczy już dawno zbadanych, chciałabym jednak w oparciu o niektóre z uzyskanych wyników pokazać komunikacyjne walory *ring composition* – przede wszystkim w perspektywie odbiorczej wobec narracji kształtowanej według tej reguły strukturalnej. W badaniach literaturoznawczych nad stylem Homerowym jako stylem ustnym kompozycja pierścieniowa uzyskała status czynnika organizującego narrację epicką na kilku poziomach – na poziomie wątków, a w związku z tym scen lub mów proklamowanych przez postaci epickie, jak również na wyższym poziomie motywów fabularnych zbudowanych z szeregu wąt-

ków ułożonych według schematu *abcdcba*, na przykład w opisie spotkań, a w nich mów wygłoszonych pomiędzy Achillosem a Priamem w *Iliadzie* XXIV 599–620 lub Odysusem a Eurykleią w *Odysei* XI 171–203<sup>1</sup>. Ujmując rzecz w skrócie, kompozycja pierścieniowa polegałaby na swoistym powtarzaniu fraz wraz z początkiem oraz końcem całości narracyjnych, tworząc jakby zamykający się pierścień, którego istotą jest symetria oraz paralelizm, czyli charakterystyczne cechy wyrafinowanego stylu epickiego wczesnej Grecji. Zanim jednak przejdę do szczegółowego omówienia tego zagadnienia u Herodota, powinniśmy uświadomić sobie, z jakim w ogóle stylem mamy do czynienia, biorąc pod uwagę grecką *oraturę* archaiczną.

Jak wiadomo, kategoria stylu doczekała się już wielu definicji, począwszy od starożytności poprzez średniowiecze aż po przełom antyklasycystyczny wieku XVIII<sup>2</sup>. Jakkolwiek jednak przedstawiałyby się jej definicja i historia według różnych uczonych oraz szkół badawczych, można się zgodzić, że styl obejmuje zespół językowych środków ekspresji, których używa twórca, aby nadać zewnętrzny kształt treści dzieła. Arystoteles, stojący u początków teoretycznego podejścia do problemu stylu, wypowiedział się w tej kwestii we wstępie do III księgi *Retoryki* następująco: „Nie wystarczy przecież wiedzieć, co należy mówić, ale trzeba też umieć to w należyty sposób wyrazić...”<sup>3</sup> Styl zatem nosi znamiona indywidualnych cech artysty, lecz także w sposób nieunikniony charakteryzuje społeczność i kulturę, w której artysta egzystuje oraz prowadzi działalność artystyczną czy też literacką. Grecja archaiczna jest to

---

<sup>1</sup> Zob. najnowsze oraz najbardziej podstawowe dzisiaj polskojęzyczne, jak również całościowe opracowanie stylu oraz kompozycji epiki homeryckiej w artykule H. Podbielskiego, *Homer*, [w:] *Literatura Grecji Starożytnej*, t. I: *Epika – liryka – dramat, idem* (red.), Lublin 2005, s. 106, 119.

<sup>2</sup> Historię kategorii ‘styl’ w odniesieniu do literatury aż do czasów współczesnych podaje przejrzyście, choć skrótowo, M.R. Mayenowa, *Poetyka teoretyczna. Zagadnienia języka*, Wrocław 2000 (1974<sup>1</sup>), s. 306–343.

<sup>3</sup> Zob. Arist. *Rhet.* III 1403b. W przekładzie polskim: Arystoteles, *Retoryka. Retoryka dla Aleksandra. Poetyka*, tłum. H. Podbielski, Warszawa 2004, s. 172.

okres, by tak rzec, w którym do początku wieku VIII p.n.e. panuje tak zwana kultura oralna<sup>4</sup>. W warunkach tej kultury *oralność* staje się czymś pierwszym w stosunku do *piśmienności*, dominuje w tym szczególnym *continuum*, czyli w swoim procesie przechodzenia od jednego etapu kultury do drugiego. Co to oznacza dla artysty, dla dzieła i dla odbiorcy? Artysta staje się przede wszystkim mistrzem słowa mówionego, nie zaś jego tekstologicznej reprezentacji, dzieło przybiera formę tworu bardziej potencjalnego niż aktualnego, a zatem bardziej „staje się” niż „jest”. Odbiorca natomiast percypuje ten twór, dokonując wysiłku uchwycenia i zrozumienia tego, co bardziej ulotne niż trwałe. Kultura oralna narzuca zatem konkretne wymagania twórcy, dzieła oraz publiczności, narzuca konkretny rodzaj ukształtowania tożsamości nadawcy, formy i percepcji. Styl ustny wczesnej literatury greckiej, wpasowując się w swój kulturowy kontekst, nadaje kształt wątkom społecznie doniosłym, wątkom znanym i wspólnym każdemu członkowi zbiorowości, bo tkwiącym w jego mentalności. Dokonuje się to w sposób zmitologizowany i tradycyjny, przez co styl ten nabiera cech wzniosłości<sup>5</sup>. Na podstawie stałego, wypracowanego przez wcześniejsze konkretyzacje dzieła, repertuaru tematów, scen i opisów opiera się wizja epoki koegzystencji ludzi, pół-bogów (herosów) oraz upersonifikowanych bóstw. Dzieje się to jednak ze szczególnym zwróceniem uwagi na konkret

<sup>4</sup> Nie sposób omówić na kilku stronach artykułu całego spektrum badań nad pojęciem *kultury oralnej* (*oral culture*), dlatego odsyłam do najbardziej znanych pozycji na ten temat: E. A. Havelock, *Preface to Plato*, Cambridge 1963; E.A. Havelock, *The Literate Revolution in Greece and Its Cultural Consequences*, Princeton 1977; E.A. Havelock, *The Muse Learns to Write. Reflections on Orality and Literacy from Antiquity to the Present*, New Haven–London 1986; R. Thomas, *Literacy and Orality in Ancient Greece*, Cambridge 1992; *Voice into Text—Orality and Literacy in Ancient Greece*, I. Worthington (ed.), Leiden–New York–Köln 1996; *Epea and Grammata. Oral and Written Communication in Ancient Greece (Orality and Literacy in Ancient Greece, vol. 4)*, I. Worthington, J.M. Foley (eds.), Leiden–Boston–Köln 2002.

<sup>5</sup> Por. R. Kellog, *Literatura ustna*, „Pamiętnik Literacki” 81 [1] (1990), s. 247; A.B. Lord, *Właściwości literatury ustnej*, „Pamiętnik Literacki” 81 [1] (1990), s. 288.

związany z rzeczywistością świata materialnego, a nie na abstrakt należący raczej do sfery pojęć nieuchwytnych zmysłami. Wyszczególnione zostają na przykład cechy charakteru opisywanych postaci, materializujące się w dostrzegalnych dokonaniach pozytywnych bądź negatywnych<sup>6</sup>. Wykreowany żywy oraz wyrazisty obraz działających postaci oraz zdarzeń przybliża słuchacza do przedstawianych kwestii i wprowadza go w dynamiczne przeżycie spotkania z aktualną „manifestacją” opowieści, a także z jej bohaterami. Dzięki odpowiedniemu doborowi wypracowanych przez wiele pokoleń poetów środków leksykalnych, których konotacje, czyli znaczenia, są bliskie ukształtowaniu społeczno-kulturowemu audytorium, styl oralny staje się spontaniczny, lecz wbrew pozorom – nie schematyczny. Twórcę dzieła oralnego, a w tym wypadku także narratora opowiadającego, tak zwanego narratora epickiego, zwykle się postrzegać jako osobę ukrytą za wydarzeniami i wypowiedziami bohaterów, stąd wypływa możliwość ujęcia stylu ustnego jako stylu „nie-autorskiego”, pozbawionego kolorytu indywidualnych cech wykonawcy<sup>7</sup>. Aczkolwiek narrator, będąc jedynym medium przekazu treści, znacząco wpływa na odbiorczy walor tego szczególnego komunikatu, jakim jest opowieść przez niego wypowiedziana.

<sup>6</sup> Tę szczególną łączność kreowanej rzeczywistości literackiej (fikcji) z materialnym światem konkretnych ludzi podkreśla W.J. Ong. Stwierdza, że kultury oralne, które nie wypracowały jeszcze narzędzi analitycznego porządkowania wiedzy w odniesieniu do empirycznego doświadczenia, musiały się nauczyć, jak intelektualnie uchwycić i zwerbalizować tę wiedzę, a czyniły to, mówiąc słowami Onga, poprzez „odniesienie do świata ludzkiego, by obcy, przedmiotowy świat upodobnić do bezpośredniego, poufalego współdziałania istot ludzkich” – zob. W.J. Ong, *Oralność i piśmienność. Słowo poddane technologii*, tłum. J. Japola, Lublin 1992. Ong, idąc za E.A. Havelockiem, *Preface to Plato*, s. 176–180, uważa przywołanie przez Homera katalogu okrętów w II księdze *Iliady*, podawanie całych genealogii rodów, jak u Hezjoda, czy wskazanie konkretnych ludzi z imion oraz miejsca zamieszkania za realizację powyższej tezy.

<sup>7</sup> Z tym ujęciem polemizuje C. Calame, dokonując analizy poziomów wypowiedzania w passusach eposów Homera, Hezjoda, *Hymnów Homeryckich* oraz wczesnej liryki greckiej. Zob. C. Calame, *Między słowem mówionym a pisanym: wypowiedzanie i wypowiedzenie w greckiej poezji archaicznej*, „Pamiętnik Literacki” 81 [2] (1990), s. 297–322. Zob. również książkę tego samego autora: *The Craft of Poetic Speech in Ancient Greece*, Ithaca, N.Y. 1995.

Składnikiem formalnym oraz semantycznym, konstytuującym i wyróżniającym epicki styl ustny, jest formuła. Pierwszą jej definicję podał znakomity badacz Homera i stylu homeryckiego Milman Parry, który formułą nazwał „frazę używaną regularnie, pod rygorem tych samych warunków metrycznych, do wyrażenia myśli istotnej”<sup>8</sup>. Następne pokolenia badaczy nie były w stanie podważyć tej definicji, lecz modyfikowały ją na różne sposoby. Sam Parry w toku badań nad twórczością Homera pokusił się o dokładniejsze uzupełnienie swojej definicji w aspekcie składniowym, semantycznym i metrycznym. Po nim dokonywano między innymi klasyfikacji formuły na odmianę strukturalną (*structural formula*), „ruchomą” (*flexible formula*) lub będącą manifestacją formy prewerbalnej (*pre-verbal „Gestalt”*)<sup>9</sup>. Odmiana strukturalna wypuklała funkcjonowanie formuły w jej wymiarze syntaktyczno-metrycznym, wynikającym z samej istoty heksametru jako rodzaju wiersza. Odmiana „ruchoma” podkreślała raczej twórcze możliwości artysty (nadawcy), improwizującego nowe wyrażenia formułiczne poza już istniejącymi, jednak z zachowaniem ich treści (*content*), a nie struktury. Trzecia odmiana formuły, wywodząca się od Michaela N. Naglera, przeniosła punkt ciężkości z jej rozumienia fenomenologicznego na rozumienie mentalne, związane z przekazem, czyli sposobem wyrażania reprezentacji pojęciowych ukształtowanych przede wszystkim w umyśle nadawcy komunikatu, czyli snującego opowieść. Dyskusję na ten temat można więc podsumować następująco:

1. formuła obrazuje nie tylko mechanizm tworzenia opowieści ustnej, lecz także charakteryzuje proces mentalny dokonujący się w umyśle jej twórcy;

---

<sup>8</sup> „[A]n expression regularly used, under the same metrical conditions, to express essential idea” — M. Parry, *The Traditional Epithet in Homer*, [w:] *The Making of Homeric Verse. The Collected Papers of Milman Parry*, A. Parry (ed.), Oxford 1971, s. 13.

<sup>9</sup> Zob. omówienie J. Russo, *The Formula*, [w:] *A New Companion to Homer*, I. Morris, B. Powell (eds.), Leiden–New York–Köln 1997, s. 245–260.

2. formuła osadza tę opowieść w kontekście tradycji kulturowej oraz „literackiej”, jednocześnie je ilustrując;

3. formuła stanowi potencjalny, a zarazem niezbędny element przekąźnikowy w procesie percepcji opowieści na linii twórca (nadawca) – odbiorca<sup>10</sup>.

Powyższe rozważania można uzupełnić wnioskami pochodzącymi z nowszych badań nad twórczością epicką jako twórczością ustną. Oparte bowiem na metodach stosowanych w analizie dyskursu, rzucają nowe światło na zrozumienie istoty stylu oralnego i związanych z nim problemów, zwłaszcza tego, co obecnie nazywa się „dyskursem ustnym”<sup>11</sup>. Wydaje się, że nie można rozpocząć omówienia zjawiska dyskursu oralnego bez jego uprzedniego zdefiniowania. Dwuwymiarowość tej definicji ustala bowiem podstawowe, badawcze linie odniesienia. Przede wszystkim należy zrezygnować z utożsamiania oralności z prymitywnym okresem ludzkiego bytowania w wymiarze nie tylko biologicznym, społecznym, lecz również intelektualno-artystycznym. Uogólnienia tego rodzaju pojawiały się w pracach badaczy przenikniętych myśleniem kategoriami wziętymi z piśmienności, która odrzuca jakiegokolwiek struktury proste, nazywając je przejawem umysłowego prymitywizmu<sup>12</sup>. Chodziłoby raczej o inny, niż związany z umiejętnościami piśmieniowymi człowieka, sposób postrzegania i mówienia o rzeczywistości. Dlatego dyskurs oralny w pierwszym wymiarze sytuuje się między zjawiskami z zakresu psychologii umysłu, gdzie też ustny znaczy tyle, co „niezaplanowany” i „nieorganizowany” w opozycji do tego, co „zaplanowane” czy „zorganizowane” (jak w wypadku dyskursu pisanego). W drugim wymiarze defini-

<sup>10</sup> Zob. A.B. Lord, *Właściwości literatury ustnej*, s. 284; R. Kellog, *Literatura ustna*, s. 243; J.M. Foley, *The Theory of Oral Composition. History and Methodology*, Bloomington, Ind. 1988, s. 19–31; H. Podbielski, *Homer*, s. 127.

<sup>11</sup> Rozważania oparte o badania E.J. Bakker, *The Study of Homeric Discourse*, [w:] *A New Companion to Homer*, s. 284–304.

<sup>12</sup> Odsyłamy do badań C. Lévi-Straussa, *Le pensée sauvage*, Paris 1962; w przekładzie polskim: *Myśl nieoswojona*, tłum. A. Zajączkowski, Warszawa 2001.

cyjnym dyskurs oralny to dyskurs mówiony. Oralny odnosi tu do sposobu realizacji tego dyskursu, stając się niejako jego *medium*. W tym wypadku oralność nie oznacza braku pisma czy jego niedoskonałej ewolucyjnie postaci i użycia, lecz reprezentuje inne zastosowanie języka, zastosowanie ustne, różniące się od pisanego, które wchodzi w zakres komunikacji pisanej<sup>13</sup>. To drugie rozumienie pozwala prawidłowo spojrzeć na badania twórczości epickiej jako *sui generis* twórczości oralnej. W świetle powyższego uzasadnione zatem zdaje się badanie epiki Homeryckiej w perspektywie dyskursu mówionego w ogóle.

*Dyskurs* jako zdarzenie komunikacyjne posiada sam w sobie dwoistą naturę. Z jednej strony obejmuje procesy mentalne, zachodzące w umyśle zarówno nadawcy, jak i odbiorcy komunikatu, z drugiej zaś cały kontekst zdarzenia, jakim się staje. Oznacza to, że nosi również znamiona konkretnych sytuacji społecznych w postaci różnorodnych interakcji werbalnych na poziomie indywidualnym i zbiorowym<sup>14</sup>. Na tym tle Wallace Chafe<sup>15</sup> podjął próbę opisu reakcji ludzkiego umysłu podczas werbalizowania myśli i zachodzącą tu współzależność z funkcjonowaniem języka. Badacz doszedł do wniosku, że kluczową rolę w tym łańcuchu odgrywa „świadomość” (*consciousness*)<sup>16</sup>. Z jej pomocą każdy człowiek, to jest użytkownik języka, buduje w umyśle pojęciowe reprezentacje wszystkiego,

<sup>13</sup> Por. E.J. Bakker, *The Study of Homeric Discourse*, s. 287–288.

<sup>14</sup> Zob. rozważania nad definicją dyskursu u T.A. van Dijk: *The Study of Discourse*, [w:] *Discourse as Structure and Process* (Discourse Studies. A Multidisciplinary Introduction, vol. 1), *idem* (ed.), London 1997, s. 1–23.

<sup>15</sup> W. Chafe, *Discourse, Consciousness, and Time. The Flow and Displacement of Conscious Experience in Speech and Writing*, Chicago 1994.

<sup>16</sup> Z braku lepszego odpowiednika angielskiego wyrazu w języku polskim musimy się posłużyć właśnie tego rodzaju przekładem. Świadomość jednak oznacza w tym wypadku nie tylko jej potoczne rozumienie, tj. przytomność (np. w związku z wyrazem *umysł*), lecz ponadto psychiczną predyspozycję człowieka do poznawania samego siebie i otaczającej rzeczywistości. Wedle W. Chafe'a *świadomość* oznacza pewne stany uaktywniania pojęć w procesie komunikacji. Zob. dyskusję w R.S. Tomlin, L. Forrest, M.-M. Pu, M.-H. Kim, *Discourse Semantics*, [w:] *Discourse as Structure...*, s. 79–80.

o czym w danym momencie myśli, na co patrzy, czego dotyka, czego słucha etc. Takie reprezentacje Chafe nazwał „skupieniami świadomości” (*foci of consciousness*), które z kolei na poziomie wyrażania językowego przybierają postać „jednostek intonacyjnych” (*intonation units*)<sup>17</sup>. Wpisując się w zakres badań Chafe’a, Egbert J. Bakker podaje przykłady zarejestrowanych cztero- lub pięcioelementowych sekwencji wyrazowych potocznej wypowiedzi w języku angielskim, które uwarunkowane prozodycznie, mogą być przedzielone pauzą. Sekwencje te stanowią ilustrację „jednostek intonacyjnych” konkretnego dyskursu mówionego<sup>18</sup>. Z punktu widzenia stylistyki pisanej reprezentacja tekstologiczna tego przekazu nie wydaje się imponująca. Brak w niej bowiem figur oraz innych wyszukanych środków stylistycznych. Nie o to jednak chodzi, bowiem dyskurs ten, w odróżnieniu od syntagmy stosowanej w piśmie, odzwierciedla raczej proces mentalny dokonujący się w umyśle mówiącego, czyli nadawcy. Nie daje zatem szczegółowego i stylistycznie dopracowanego obrazu tak zwanych *referentów*, czyli przedmiotów, do których odnosi się zarówno mówiący, jak również odbiorca komunikatu<sup>19</sup>.

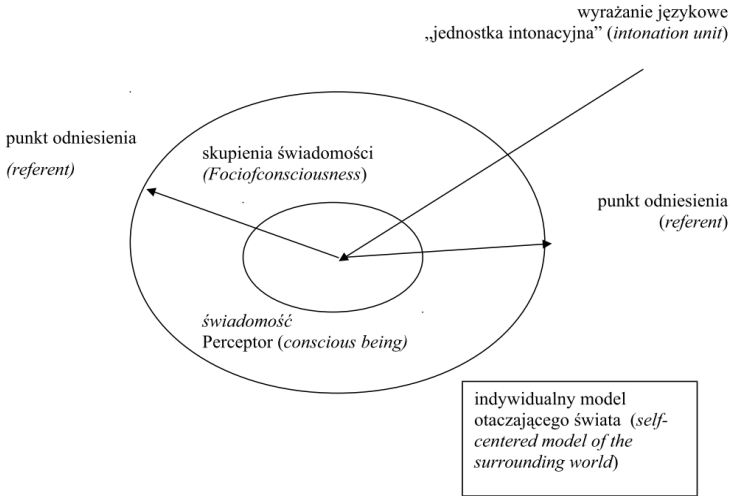
<sup>17</sup> Powołanie się na niektóre wyniki badań Bakкера i Chafe’a znajdujemy także w opracowaniu H. Podbielskiego, *Homer*, s. 127–129. Wydaje się jednak, że zastosowany tam przekład terminów anglojęzycznych z racji ich semantycznego uogólnienia, np. oddanie wyrazów *foci of consciousness* przez „elementy świadomości”, nie do końca eksponuje rzeczywisty obraz odniesień, kryjący się w użytych przez Chafe’a terminach.

<sup>18</sup> E.J. Bakker, *The Study of Homeric Discourse*, s. 290:

- a. Like óne day I was just
- b. ...I was ...uh càrrying my garbage,
- c. to the garbage dùmp.
- d. ...And this gùy came by on a mótorcycle.
- e. And thèn he went bàck in the óther dirèction,
- f. and wènt back in the óther dirèction,
- g. ...I was still càrrying my gárbage; itd.

<sup>19</sup> Referenci, czyli przedmioty odniesień nadawcy i odbiorcy, częstokroć lokalizują się w miejscu zarezerwowanym dla dopełnienia bliższego w stosunku do orzeczenia zdania w syntaksie *dyskursu pisanego*.



Graf relacji kognitywno-językowych wg Chafe'a<sup>20</sup>

Spójnik „and”, często używany w tego rodzaju wypowiedzi, nie ma za zadanie jedynie ustawiać obok siebie w stosunku równorzędności kolejnych zdań składowych, lecz sugeruje raczej, że mówiący stara się utrzymać myślową ciągłość pomiędzy zdaniem, powodując przez to wrażenie płynącego potoku elementów wypowiedzi. Tę zasadę nazywa Bakker zasadą kontynuacji. Ukazuje jej działanie, aplikując wyniki powyższych obserwacji do języka Homera. Bakker poddaje analizie fragmenty *Iliady*, jak na przykład wersy IV 457–462<sup>21</sup>. W kolejnych jednostkach intonacyjnych dostrzega nie tylko proces stopniowego rozwoju zdań, choć, jak się okazuje, nie zawsze wedle pisanej poprawności syntaktycznej, ale przede wszystkim warstwę funkcjonowania świadomości mówiącego, ukrytą pod zwerbalizowanymi pojęciami<sup>22</sup>. Mechanizmem scalającym ko-

<sup>20</sup> Graf wykonała autorka niniejszego opracowania.

<sup>21</sup> Zob. E.J. Bakker, *Poetry in Speech. Orality and Homeric Discourse*, Ithaca, N.Y.–London 1997, s. 50–51.

<sup>22</sup> *Ibidem*.

lejne elementy, nadającym wypowiedzi efekt koherentnego wywodu, jest wyszczególnienie już na samym początku pojęć, wokół których organizuje się następnie dalszy jej ciąg. Pojęcia te, którymi są „gniew” (μῆνις) i „śpiew” (ἀείδειν) w inwokacji *Iliady* (I 1) lub imiona bohaterów homeryckich z passusu pieśni IV stanowią niejako „pokaz wstępny” (*preview*) poruszanej treści. Kolejne jednostki intonacyjne są semantycznym rozwinięciem – kontynuacją tych nadrzędnych pojęć. Podobnie dzieje się także w innych passusach *Iliady*, na przykład w wersach pieśni I 57–59, gdzie poprawność syntaktyczna, to jest pisemna odpowiedniość czy współzależność zdań nadrzędnych i podporządkowanych, zostaje zarzucona na rzecz ukazania ruchu, czyli przechodzenia od jednej myśli do drugiej. W tym wypadku partykuła deiktyczna δέ, tradycyjnie odgrywająca rolę czynnika wprowadzającego zdanie główne z odcieniem przeciwstawienia, funkcjonuje w sposób zbliżony do angielskiego „and”<sup>23</sup>.

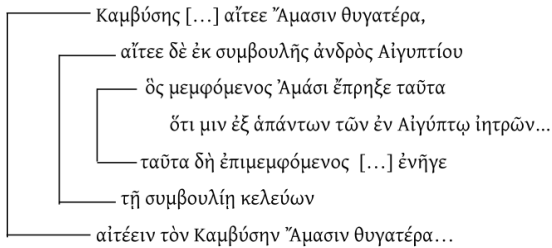
\* \* \*

Idąc po linii badań dokonywanych przez kognitywistów, można również przyjrzeć się tekstowi Herodota, biorąc pod uwagę zwłaszcza technikę, z jaką nadawca tekstu – umownie nazwijmy go prozatorskim – ukierunkowuje odbiorcę na pełne jego

<sup>23</sup> Drugą zasadą organizującą dyskurs Homera w mikro-poziomie, tj. na płaszczyźnie ukształtowania zdań, jest zasada *addytywności*, czyli dodawania. Powracając do wybranego wstępu *Iliady* (I 1–6), Bakker pokazuje niejako „techniczne środki” tworzenia coraz bardziej kompletnego znaczeniowo obrazu wybranych pojęć („gniewu” i „śpiewu”) z kolejno dodawanych elementów dyskursu. Takim środkiem staje się apozycja. Jako niejednokrotnie bardzo rozbudowane dopowiedzenie wyraźnie oddaje semantyczny związek nie tylko z nadrzędnikiem nominalnym, lecz także werbalnym. Bakker powołuje się na ustalenia A. Meilleta, który zaobserwował skłonność słów pochodzących z języków indoeuropejskich do stawiania w roli jak gdyby „cząstek niedokończonych”, co wynika z ich autonomicznego charakteru, mogących być nośnikiem szerzej rozbudowanej treści w postaci zdań eliptycznych (jakby niedopowiedzianych w pisemnej transkrypcji wypowiedzi). Zob. E.J. Bakker, *The Study of Homeric Discourse*, s. 293–294.

zrozumienie. Posłuży nam do tego celu właśnie analiza niektórych passusów dzieła, w których obecny jest ten strukturalny element narracji, jakim jest kompozycja pierścieniowa. Należy także najpierw zaznaczyć, że na ten wyłącznie temat powstała w 1971 roku szczególna praca Ingrid Beck zatytułowana *Die Ringkomposition bei Herodot und ihre Bedeutung für die Beweistechnik* (Hildesheim), w której autorka pokazuje znaczenie tego elementu dla sposobu dowodzenia przeprowadzanego przez historyka — zwłaszcza w miejscach *Dziejów* dotyczących geografii, etnografii oraz postaci historycznych<sup>24</sup>. Opuszczając zaś pewne przykłady, które szczegółowej analizie poddaje także Beck<sup>25</sup>, lecz jedynie w stosunku do „logiki” myślenia racjonalistycznego u Herodota, przyjrzyjmy się dwóm wziętym z księgi III oraz VIII *Dziejów* jako ilustracji kognitywnego oddziaływania opowiadanych przez Herodota ustępów, nadających się do ustnej proklamacji przed publicznością.

Weźmy zatem na początek passus z księgi III *Dziejów*, z rozdziału 1, 1–2. Jest w nim prosty przykład kompozycji pierścieniowej o następującym układzie:



<sup>24</sup> I. Beck umieszcza kompozycję pierścieniową w ramach dowodzenia, które dzieli następująco: „1. Beweise, die nur indirekt in der Angabe der Ursache, der Folge oder einer Ergänzung enthalten sind. 2 a. Beweise, die durch Augenschein, Zeugen oder Erfahrung gegebene Tatsachen in unmittelbare Beziehung zur Behauptung setzen. 2 b. Beweise, die diese Beziehung zur Behauptung durch kompliziertere Gedankengänge herstellen. 3. Begründungen, die sich subjektiv auf Wünsche oder Pläne, also nicht auf bereits Geschehenes richten”. I. Beck, *Die Ringkomposition bei Herodot...*, s. 40.

<sup>25</sup> Zob. *Ibidem*, s. 42–43.

W tym krótkim opowiadaniu na temat początkowych planów Kambizesa, aby podbić władztwo Amazysa, króla Egiptu, daje się zauważyć, w jaki sposób nadawca (czyli Herodot wygłaszający swój tekst) nakierowuje słuchaczy na zrozumienie fragmentu wypowiedzi. Nakładając na tekst grecki matrycę lub też schemat opowiadania, który wypracował na podstawie badań empirycznych William Labov, socjolingwista amerykański, dostrzegamy zbieżności, które mogą nam wyjaśnić zasadę funkcjonowania dyskursu mówionego zwłaszcza w kwestii oddziaływania na percepcję odbiorców. Labov dowiódł bowiem w swoich badaniach, że istnieje pewien uniwersalny schemat opowiadania na temat indywidualnych doświadczeń rozmówców biorących udział w konwersacji, według którego opowiadają oni o zdarzeniach z własnego życia lub podają relację z cudzego doświadczenia, a więc z doświadczenia innych osób<sup>26</sup>. Schemat ten został ujęty w formie punktów, które nazywają poszczególne etapy prowadzenia opowieści. Punkty te posiadają oprócz walorów informacyjnych, niosących konkretne dane na temat tego, w jakim momencie opowieści nadawca się znajduje, również funkcje kognitywne, umożliwiające prześledzenie procesu recepcji na poziomie odbiorcy/słuchacza opowiadania. I tak: punkt pierwszy, Abstrakt, informuje w skrócie, o czym będzie opowieść, stanowi jakby wprowadzenie do treści przedstawianych zdarzeń; punkt drugi, Orientacja, mówi o częściach składowych opowieści, a mianowicie pomaga zlokalizować osoby, miejsca oraz wspomniane sytuacje; punkt trzeci, Skomplikowanie akcji, które stanowi centralną kategorię narracyjną, informuje o zasadniczej części opowiadania, a więc o najważniejszych wydarzeniach; następny punkt o nazwie Rozwiązanie rekapitułuje dotychczasową opowieść w jej kluczo-

---

<sup>26</sup> Zob. monografię W. Labova, *Language in the Inner City. Studies in the Black English Vernacular*, Philadelphia 1972, a także: W. Labov, *Some Principles of Linguistic Methodology*, „Language in Society” 1 (1972), s. 97–120; W. Labov, Ch. Linde, *Spatial Networks as a Site for the Study of Language and Thought*, „Language” 51 (1975), s. 924–939.

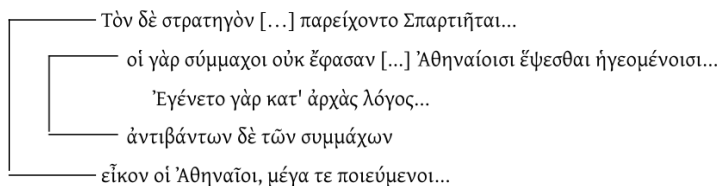
wych wypadkach, aby wprowadzić do części ewaluującej opowieść, o tej samej zresztą nazwie; ostatnim punktem w schemacie Labova jest Koda, a zatem moment zakończenia narracji, powrotu myślowego do tego miejsca, z którego słuchacz wszedł w opowieść, niczym klamra tematyczna zamykający całą opowieść.

W krótkim fragmencie z księgi III *Dziejów* widzimy wyraźnie części składowe opisane przez Labova, układające się w następującej kolejności: w pierwszym zdaniu mamy zawartą ogólną informację na temat chęci Kambizesa podjęcia wyprawy wojennej przeciw Amazysowi, co stanowiłoby jednocześnie wprowadzenie do przewodniego tematu tego logosu, zaraz potem następuje Orientacja, w której występują osoby zaangażowane w główne wydarzenia skomponowanego na zasadzie pierścienia epizodu, a więc: Kambizes, córka Amazysa oraz sługa Egipcjanin. Dalej akcja obejmuje wahanie Amazysa oraz jego podstęp z podmianieniem dziewczyny podającej się za jego córkę, a następnie intrygę, która wychodzi na jaw za sprawą oszustki. Rozwiązanie akcji następuje w ostatnich słowach opisanych zdarzeń, a w dalszej kolejności mówiący stwierdza, że ten właśnie zdemaskowany podstęp króla egipskiego stał się najważniejszą przyczyną najazdu zagniewanego Kambizesa na Egipt. Koda, czyli podsumowanie zawiera zdanie zamykające pierścień (III 2, 1): „Egipcjanie zaś sobie przywłaszczają Kambizesa, twierdząc, że urodził się on z tej właśnie córki Apriasa: bo Cyrus był tym, który starał się o córkę Amazysa, a nie Kambizes”<sup>27</sup>.

W drugim przykładzie kompozycji pierścieniowej z księgi VIII 2, 2–3,1 o schemacie:

---

<sup>27</sup> Wszystkie ustępy z *Dziejów* Herodota w przekładzie S. Hammera: Herodot, *Dzieje*, Warszawa 1956.



mamy do czynienia z podobnym przypadkiem kształtowania opowieści według reguł opowiadania o doświadczeniu własnym lub z „drugiej ręki”, w którym zostają zachowane w zasadzie wszystkie punkty schematu Labova. W tym miejscu *Dziejów* dopiero co usłyszeliśmy o bitwie pod Termopilami, której opis postawił umowną cezurę pomiędzy księgami VII i VIII, aby następnie przenieść słuchaczy pod Artemizjon w celu prześledzenia poczynañ Greków pod dowództwem Spartiaty – Eurybidesa. Narrator przedstawia zatem krótki katalog wojsk przybyłych na tę bitwę morską, rekapitulując passus w zdaniu: „To więc byli ci, którzy wyruszyli pod Artemizjon” (VIII 2, 1). Katalog ten można by uznać za Abstrakt, który tworzy tło dla dalszych zdarzeń. Osoby i miejsce zdarzeń poznajemy za chwilę, gdy narrator informuje o wyborze wodza oraz głosujących (pierwsze zdanie pierścienia). W kilku słowach dowiadujemy się o perypetii Ateńczyków, którzy musieli zbyć przywództwo na rzecz Spartan, w czym można by upatrywać zwięzłego Skomplikowania akcji, a sama akcja rozwiązuje się wraz z odstępniem Ateńczyków od roszczeń. Podsumowanie zawiera zdanie zamykające pierścień: „...Ateńczycy [...] zrozumieli, że ona [sc. Helada] zginie, jeśli wyniknie spór o naczelne dowództwo” (VIII 3, 2).

Wydaje się, że analizowane passusy wykazują schemat kognitywny opowiadania o doświadczeniu własnym lub „z drugiej ręki”, realizując także wymogi formy językowej przypisywanej tego rodzaju opowiadaniom, a więc narracji charakteryzującej się użyciem czasowników w czasie przeszłym, wyrażen czasowych lub form dotyczących sposobu wykonywania czynności

albo też odnoszących się do miejsca. Nie jest moim zadaniem rozstrzygnięcie w tym krótkim artykule, czy Herodot mówi o doświadczeniu własnym, którego nie mógł przecież posiadać i przekazywać, zwłaszcza w ustępach o bitwach Greków z barbarzyńcami, w którym to okresie był jeszcze małym dzieckiem, czy też przekazuje relacje świadków minionych dawno zdarzeń. W innych miejscach *Dziejów* mogło istotnie tak być, że jego własne metody badania, takie jak autopsja oraz wywiad, grały rolę kluczową w nabywaniu wiedzy oraz kształtowaniu własnego punktu widzenia odnośnie do helleńskiej *versus* barbarzyńskiej historii. W innych artykułach<sup>28</sup> dowodzę, że ten należący do tak zwanej „narracji naturalnej” schemat realizuje się także w całej rozciągłości w logosach „niehistorycznych”<sup>29</sup>, kojarzonych z jońską nowelą, czyli tradycją ustną, z którą Herodot miał na pewno do czynienia podczas prac nad swoim dziełem. Znamienne jest to, że w ustępach dotyczących wypadków historycznych Herodot stosuje taką samą technikę opowiadania, jak w miejscach bardziej „sensacyjnych”, które ze względu na swą treść mogły intrygować helleńską publiczność, jak na przykład te z księgi I o Krezusie, Astiagesie i innych władcach przybranych raczej w szatę mitu niż prawdy historycznej. Księga III oraz VIII dotyczą miejsc istotnych dla całości *Dziejów* w wymiarze kompozycyjnym. W pierwszym

<sup>28</sup> Zob. I. Wiezel, *Herodotus' Histories as Natural Narrative. Croesus' logos* I.6-92, „Amsterdam International Electronic Journal for Cultural Narratology”, No.6, Autumn2010/Autumn2011; <http://cf.hum.uva.nl/narratology/index.html>; *Performance a gatunki narracyjne w Grecji okresu archaicznego i klasycznego*, [w:] *Epika antyczna i jej kontynuacje*. Wybór, A. Witczak (red.), Gdańsk 2014 (w druku).

<sup>29</sup> O narracji naturalnej można przeczytać w: W. Labov, J. Waletzky, *Narrative Analysis. Oral Versions of Personal Experience*, [w:] *Essays on Verbal and Visual Arts*, J. Helm (ed.), Seattle 1967, s. 12-44; oraz w pracach M. Fludernik: *Towards a Natural Narratology*, London-New York 1996; *An Introduction to Narratology*, London-New York 2010; *Conversational Narration – Oral Narration*, Paragraph 10, [w:] *the living handbook of narratology*, P. Hühn et al. (eds.), Hamburg: Hamburg University Press. URL=[hup.sub.uni.hamburg.de/1hn/index.php?title=ConversationalNarration/OralNarration&oldid=738](http://hup.sub.uni.hamburg.de/1hn/index.php?title=ConversationalNarration/OralNarration&oldid=738)

z omówionych *passusów* zostaje włączony w akcję Kambizes, potomek Cyrusa, przedłużający linię perską, w drugim zaś narrator dobitniej i wyraźniej podprowadza odbiorcę w kierunku wielkiego finału wygranej Greków nad perską flotą, mającego miejsce w księdze VIII, w rozdziałach 84–96. Wykorzystanie przez Herodota techniki kompozycji pierścieniowej, która jest w „Dziejach” zabiegiem niezwykle częstym, a przy tym wpisuje się w kognitywny schemat relacji ‘nadawca – komunikat – odbiorca’, pokazuje, że tekst ten istotnie był zaplanowany w większych partiach do proklamacji przed publicznością.

Nowsze metody badań, które proponują obecnie takie dyscypliny, jak kognitywistyka oparta na wynikach psychologii poznawczej, antropologia kulturowa czy badania nad narracją *sensu largo*, można z powodzeniem stosować również do tekstów, co do których nieraz odczuwamy pokusę, aby je odłożyć do lamusa historii i nauki. Osiągany jednak postęp powinien być zachętą w kierunku ciągłego powracania do bogactwa kultur antycznych, które stanowią podstawę myślenia oraz systemu wartości współczesnych cywilizacji, zwłaszcza naszej – europejskiej.

### **Ring Composition in the Works of Herodotus Against the Background of the Orality of Earlier Greek Literature – a Cognitive Framework**

#### Summary

The article focuses on the *ring composition* in the Herodotean *Histories*, which could be viewed in terms of a cognitive schema present in the Labovian model of *natural narrative*. There are parts of the *Histories*, e.g. VIII 2, 2–3, 1 or III 1, 1–2, which clearly illustrate the proposed interpretation. These could be analyzed then as an organized system of categories which help the receiver to better understand the text which is orally proclaimed by the storyteller. This in turn may prove that the *ring composition* pattern in the *Histories* may have been provided by Herodotus the *logios* for the aural communication



in front of the audience in archaic Greek gatherings such as poetic contests in which Herodotus could have played a significant role, as it is testified in ancient testimonies. All these are elaborated against the background of the so-called *oral style* of archaic Greek writing, especially the Homeric epic.