

Witold Konstanty Pietrzak

WYBRANE HYMNY EPICKIE RONSARDA
JAKO AKT KOMUNIKACJI MIĘDZYOSOBOWEJ

Poeta średniowieczny, tworzący w duchu kontemplatywnej¹ teorii poezji, kierował się w swej działalności artystycznej ku możliwie najdoskonalszemu urzeczywistnieniu idei w dziele, a czynił to w świadomości, że ewentualny odbiorca może jedynie podziwiać wewnętrzne wartości utworu literackiego. Renesans przynosi pewną odmianę w pojmowaniu istoty poezji, reaktywizując znaną starożytności kategorię odbiorcy. Dzieło literackie staje się dzięki temu swoistym komunikatem, do którego przynależy autor jako instancja nadawcza oraz jakiś podmiot percepcji². "Ciągłe dostosowywanie się do hipotetycznego czytelnika - pisze R. Tuve³ - było czynnikiem określającym większość wskazań poetyki renesansowej, praktyka poetycka zaś dowodzi, że wskazania te były chętnie przyjmowane". Do wniosku o "praktyce poetyckiej" dochodzi autorka na podstawie badań fragmentów odrodzeniowej poezji angielskiej. Czy podobna konkluzja nasuwa się również w odniesieniu do twórczości renesansowej we Francji? Częściowej odpowiedzi na to pytanie postaram się udzielić na podstawie analizy trzech hymnów epickich⁴ Ronsarda: do Kalaisa i Zetesa, do Polluksa i Kastora,

¹ A. H a u s e r, *Spółeczna historia sztuki i literatury*, przeł. J. Ruszczycówna, Warszawa 1974, s. 271.

² Por. W. T a t a r k i e w i c z, *Historia estetyki. Estetyka nowożytna*, t. 3, Wrocław 1967, s. 197-205.

³ R. T u v e, *Kryterium skuteczności retorycznej*, "Pamiętnik Literacki" 1982, z. 3/4, s. 369.

⁴ Określenie "epicki" w odniesieniu do podanych hymnów - moje. Określenie to wydaje się adekwatne do zawartości owych hymnów w świetle uwag samego Ronsarda dotyczących poezji epickiej ("poésie heroïque"). Por. R o n s a r d, *Avertissement aux Oeuvres*, 1587. *La Franciade. Au lecteur apprentif*, [w:] *Oeuvres complètes*, Edition établie et annotée par G. Cohen, Bibliothèque de la Pléiade 1950, t. 2, s. 1024, 1018; *ibidem*, *Les Odes. Au lecteur*, s. 1014. Klasyfikacja hymnów Ronsarda, por. G. C o h e n, *Ronsard. Sa vie est son oeuvre*, Gallimard 1956; H. C h a m a r d, *Histoire de la Pléiade*, Didier 1961, t. 3.

oraz do Zimy⁵. Wyboru takiego dokonałem pośród twórczości hymnicznej tegoż poety, drogą eliminacji, odrzucając utwory o charakterze lirycznym i panegirycznym, gdyż stanowią one swoisty przypadek sytuacji komunikacyjnej, której treści wynikają z relacji między "ja" podmiotu mówiącego a "ty" adresata monologu lirycznego⁶ bądź opiewanego protektora (warunek wystarczający dla odrzucenia tych utworów) oraz utwory o charakterze dydaktyczno-naukowym, w tych bowiem fikcja jest elementem drugoplanowym (warunek wystarczający dla odrzucenia tych utworów). Pozostały hymny, którym nadałem miano epickich ze względu na fakt przedstawiania wydarzeń fikcyjnych oraz uczestniczących w nich bohaterów fikcyjnych. Zapytajmy teraz, w jaki sposób poeta programuje sytuację narracyjną w tych hymnach.

Zanim przejdę do rozważań opartych na konkretnym materiale, należy dokonać kilku uściśleń terminologicznych. Wymaga tego pojęcie "odbiorcy" oraz określenie różnych jego poziomów. W refleksji literaturoznawczej, która dotyczy problematyki odbioru, panuje zdumiewający chaos w samym operowaniu tym pojęciem. I tak E. Balcerzan⁷ przytacza trzy słowa: "czytelnik", "adresat", "odbiorca" - i przypisuje im różne przymiotniki jakościowe, pierwszemu - "idealny", drugiemu - "hipotetyczny" i "założony", trzeciemu - "potencjalny", "immanentny", "wirtualny", "implikowany" oraz inne (w tekście: "itd."). Następnie zaś stwierdza w sposób paradoksalny, że między wymienionymi zestawami rzeczowników i przymiotników mogą wystąpić "wszelkie możliwe połączenia członu określanego i określającego"⁸.

H. Markiewicz⁹ dzieli kategorię "czytelnika wewnętrznego", tzn. wpisanego w dzieło, na "czytelnika przedstawionego" i "czytelnika implikowanego". "Pierwszy z nich uobecniony jest bezpośrednio, stematyzowany w tekście przez zdania, które go określają i zwroty do niego skierowane"¹⁰. Dalej autor stwierdza, że jeżeli czytelnik taki występuje w utworze jako postać realna, "należa-

⁵ R o n s a r d, op. cit., s. 125-142, 213-230, 250-259.

⁶ Wyrażenie S. Okopień-Sławińskiej, *Relacje osobowe w literackiej komunikacji*, [w:] *Problemy teorii literatury*, t. 2, Wrocław 1976, s. 29-43.

⁷ E. B a l c e r z a n, *Perspektywy "poetyki odbioru"*, [w:] *Problemy socjologii literatury*, red. J. Sławiński, Wrocław 1971, s. 79-95.

⁸ *Ibidem*.

⁹ H. M a r k i e w i c z, *Wymiary dzieła literackiego*, Kraków 1984, rozdz. XI.

¹⁰ *Ibidem*, s. 221.

łoby go nazwać adresatem¹¹. Szkoda, że nie został podany motyw, dla którego należałoby przyjąć tę nazwę. Drugi czytelnik, "implikowany", przybierać może, w zależności od rodzaju konkretyzacji, różne epitety: "projektowany", "adekwatny", "wirtualny", "potencjalny"¹². W tym miejscu odnotować trzeba kolejne kuriozalne zjawisko: określenia odbiorcy (adresata, czytelnika) podane przez Balcerzana nie odpowiadają treścią analogicznym określeniom omawianym przez Markiewicza¹³. Podobny brak precyzji spotkać można również w innych pracach traktujących o odbiorcy utworu literackiego¹⁴. Nasuwa się więc bardziej ogólny wniosek: w tym galimatiasie niedookreślonych pojęć każdy swój prywatny ogródek uprawia, sąsiada ignorując¹⁵. Wydaje się faktem oczywistym, że problematyka odbioru, zawarta w dziele literackim, zbyt wiele nie skorzysta z tak opracowanego przez polskich specjalistów aparatu pojęciowego¹⁶.

Ciekawą propozycję badawczą w zakresie teorii tekstu narracyjnego (narratologii) przedstawił holenderski naukowiec, J. Lintvelt¹⁷. Przytoczę tutaj tylko to, co mnie interesuje ze względu na temat niniejszego artykułu. Punktem wyjścia do ustalenia "instancji literackiego tekstu narracyjnego" jest dokonana przez P. Kuentza i J.-M. Adama, krytyka Jakobsonowskiego modelu komunikacji językowej: model ten mianowicie zakłada możliwość jedynie jednostronnego przepływu informacji, od nadawcy do odbiorcy, nie

¹¹ *Ibidem*, s. 222 (podkr. moja).

¹² *Ibidem*.

¹³ Np. pojęcie czytelnika wirtualnego jest u E. Balcerzana (*op. cit.*) synonimem czytelnika potencjalnego i immanentnego i odzwierciedla fakt obiektywnej obecności odbiorcy w tekście, natomiast u H. Markiewicza (*op. cit.*) odpowiada konkretyzacji utworu zaproponowanej przez badacza lub krytyka.

¹⁴ Por. np. M. Jasińską, *Narrator w powieści*, [w:] *Problemy teorii literatury*, t. 1, Wrocław 1967; A. Okopień-Sławińska, *op. cit.*

¹⁵ Por. J. Sławiński, *Problemy literaturoznawczej terminologii*, [w:] *Dzieło, język, tradycja*, Warszawa 1974.

¹⁶ Pośród prac o charakterze pozytywnym wymienić należy prekursorski na gruncie polskim i jasny w argumenmtacji artykuł T. i S. Cieślikówskich, *Powieść jako układ ról* ("Zagadnienia Rodzajów Literackich" 1963, z. 2), który jednak porusza przede wszystkim sprawę narracji, zaniedbując instancje odbiorcze, i który nie uwzględnił autora (czytelnika) abstrakcyjnego; podobnie praca M. Żmigródzkiej, *Problem narratora w teorii powieści XIX i XX wieku*, [w:] *Teoria literatury. Materiały pomocnicze*, Łódź 1970.

¹⁷ J. Lintvelt, *Essai de typologie narrative. Le "point de vue". Théorie et analyse*, Paris 1981.

uwzględnia więc całej dialektyki procesu komunikacyjnego; aby tę jednostronność usunąć, wprowadza się pojęcie funkcji międzyosobowej (*fonction interpersonnelle*), która oddaje dynamiczną interakcję między lokutorami. Stosując rezultaty tej krytyki do dyskursu fikcjonalnego, Lintvelt wyróżnia na czterech płaszczyznach szeregu instancji pozostających między sobą w stosunkach dialektycznych¹⁸:

1. Autor konkretny - Czytelnik konkretny
2. Autor abstrakcyjny - Czytelnik abstrakcyjny
3. Narrator fikcyjny - Fikcyjny odbiorca narracji¹⁹
4. Aktor (bohater) - Aktor (bohater)²⁰

Immanentna analiza dzieła narracyjnego sprowadza się tutaj do funkcjonalnego badania napięć dialektycznych między poszczególnymi instancjami oraz różnymi poziomami (z wyjątkiem poziomu pierwszego, który pozwala na odniesienie utworu do kontekstu kulturalno-społecznego). Rygorystyczna i jednoznaczna definicja wyróżnionych instancji stanowi cenną zaletę propozycji Lintvelta²¹. Istotnym wnioskiem autora dotyczącym poziomu drugiego jest stwierdzenie, że nie można mówić tutaj o komunikacji w sensie językoznawczym, bo ani autor abstrakcyjny, ani czytelnik abstrakcyjny, nie będąc w tekście bezpośrednio przedstawieni, "nie wypowiadają się nigdy bezpośrednio ani jawnie"²².

Spróbuje teraz odnieść i odpowiednio rozbudować schemat instancji tekstu narracyjnego według Lintvelta do gatunku hymnicznego, aby móc ująć synoptycznie zespół relacji w nim zachodzących oraz zakreślić szczegółowy przedmiot niniejszego artykułu.

¹⁸ *Ibidem*, s. 15-16.

¹⁹ Odbiorca narracji to swobodne skojarzenie z nieprzetłumaczalnym na język polski terminem "narrataire".

²⁰ Do podobnej klasyfikacji instancji w tekście narracyjnym doszła na gruncie polskim A. Okopień-Sławińska (*op. cit.*). Propozycja jej, skrytykowana przez S. Sawickiego (*Poetyka. Interpretacja. Sacrum*, Warszawa 1981, s. 84-110) za "niepotrzebne mnożenie bytów", skłania do postawienia jeszcze dwóch obiekcji: 1) ciche założenie Jakobsonowskiego schematu komunikacji (co jest zrozumiałe, zważywszy moment historyczny, w którym jej propozycja powstała); 2) niedookreślenie pojęć: "adresat", "czytelnik", "odbiorca". Klasyfikacja ta uwzględnia poziom, który pozwala na dokonanie historycznej konkretyzacji dzieła literackiego, a którego nie odnajdujemy w propozycji Lintvelta. Atakowany za ahistoryzm, badacz holenderski stwierdza, że ahistoryczna jest tylko jego teoria, zaś analiza konkretnego utworu może zostać rozszerzona właśnie o kontekst historyczny (*op. cit.*, s. 183).

²¹ J. L i n t v e l t, *op. cit.*, s. 15-33.

²² *Ibidem*, s. 17.

Jak wiadomo²³, hymn jest gatunkiem literackim, któremu początek dała modlitwa skierowana do jakiegoś bóstwa i który u swych źródeł pozostawał w ścisłym związku z rytuałem religijnym. Wynika z tego, że od zarania hymn kreował prymitywną sytuację komunikacyjną, w której uczestniczył nadawca - podmiot modlitwy oraz odbiorca - bóstwo. Z czasem ów dwuczłonowy schemat rozbudowuje się, zostają doń bowiem wpisane aluzyjne relacje między nadawcą przekazem a jego protektorem jako odbiorcą osadzonym w realnej rzeczywistości społecznej nadawcy. W tej sytuacji komunikacyjnej, dominujący w najstarszych hymnach związek z kultem schodzi na drugi plan, częściowo się zaciera²⁴. Zauważmy, nie wdając się w szczegóły, że, jak się wydaje, w pierwszym z ewokowanych tutaj przypadków między autorem konkretnym a narratorem fikcyjnym zachodzi stosunek tożsamości faktycznej, co implikuje, że wypowiedziom narratora fikcyjnego przysługuje charakter asertoryczny²⁵. Także stosunek tożsamości faktycznej występuje również między bóstwem pojętym jako zewnątrztekstowy byt realnie istniejący, do którego zwrócony jest hymn, a bóstwem pojętym jako wewnątrztekstowy odbiorca narracji; jawi się tutaj jednak pewien problem terminologiczny, nie sposób bowiem bóstwu jako bytowi zewnątrztekstowemu przypisać status czytelnika konkretnego, a to z tej ewidentnej przyczyny, że bóstwo takie kierowanego do niego utworu nigdy przeczytać by nie mogło, oraz że hymn przeznaczony był do recytacji przez konkretnego człowieka. Nie chciałbym także nadawać bóstwu nazwy "odbiorca", gdyż mówiąc o nim obiektywnie, nie można przypisać mu zdolności percepcyjnych, właściwych odbiorcy. Z kolei słowo "adresat", sugerujące bierność osoby, do której kierowany jest komunikat (tzn. akcentuje stronę nadawcy, który *a d r e s u j e*, w przeciwieństwie do słowa "odbiorca", sugerującego aktywność osoby, która *o d b i e r a*), nie jest bardziej od poprzednich odpowiednie do zastosowania, ponieważ świadomość recytatora hymnu zakłada jakąś reakcję bóstwa, zakłada komunikację. Ze względu na dualistyczny charakter bóstwa wydaje się,

²³ Por. J. D a n i e l e w i c z, *Morfologia hymnu antycznego*, Poznań 1976. Dalej wszystkie informacje dotyczące struktury formalnej hymnu starożytnego - tamże.

²⁴ Przykładem pierwszego rodzaju hymnów są hymny homeryckie, drugiego rodzaju - hymny Kallimacha.

²⁵ H. M a r k i e w i c z, *Fikcja a zawartość poznawcza dzieła literackiego*, [w:] *Główne problemy wiedzy o literaturze*, Warszawa 1967.

że najważniejszym terminem dla określenia go w kontekście hymnu byłaby zbitka leksykalna "pseudoodbiorca".

Z drugiej strony, odnotować należy, że w następnym z ewokowanych wyżej przypadków komunikacyjnych między fikcyjnym odbiorcą narracji a odbiorcą protektorem zachodzi stosunek tożsamości formalnej, co znaczy, że na płaszczyźnie gramatyki odbiorcy ci występują łącznie.

Gdy wkraczamy ze starożytności na grunt Renesansu, a zwłaszcza w sferę hymnów Ronsarda, schemat relacji międzyosobowych nieco się komplikuje, ale zarazem staje się bardziej przejrzysty dzięki rozłączności, nadającej autonomię poszczególnym instancjom. Bóstwo, do którego skierowany był hymn modlitewny²⁶, traci u Ronsarda swe atrybuty pseudoodbiorcy: przede wszystkim hymny tego poety adresowane są do personifikacji rzeczy i pojęć abstrakcyjnych oraz do ludzi jemu współczesnych; poza tym instancja, do której kieruje hymn, jest dla niego często tylko pretekstem i przedmiotem jego własnych rozważań²⁷. Wydaje się więc słuszne nadanie tak pojętemu bóstwu miana adresata.

Oprócz fikcyjnego odbiorcy narracji, czyli hipotetycznego czytelnika, z którym poeta Renesansu musi się liczyć, w hymnach Ronsarda występuje także, w sposób ontologicznie niezawisły, osoba protektora. Jego obecność zaznacza się już w tytule utworu dzięki zawartej w nim dedykacji. Protektora, który stanowi swoisty przypadek fikcyjnego odbiorcy narracji, nazywać będę w dalszej części tej pracy "odbiorcą dedykacji".

Stosując schemat Lintvelta do hymnu Ronsarda, po umieszczeniu w nim omówionych wyżej elementów otrzymuję układ następujący:

- | | | |
|-----------------------|--|--------------------------------|
| 1. Autor konkretny | ===== | 1'. Czytelnik konkretny |
| 2. Autor abstrakcyjny | ----- | 2'. Czytelnik abstrakcyjny |
| 3. Narrator fikcyjny | {
=====
=====
----- } | 3'. Fikcyjny odbiorca narracji |
| | | 4'. Odbiorca dedykacji |
| | | 5'. Adresat |
| 4. Aktor (bohater) | ===== | 6'. Aktor (bohater) |

Wykres ten wymaga kilku uwag opisowych. Linia podwójną zaznaczyłem sytuacje, w których dochodzi do aktu komunikacji, linią

²⁶ Tego rodzaju hymny w ujęciu chrześcijańskim stanowią drugi nurt twórczości hymnicznej okresu Odrodzenia. Por. K. S t a w e c k a, *Religijna poezja łacińska XVI wieku w Polsce*, Lublin 1964.

²⁷ Por. W. K. P i e t r z a k, *Les Hymnes des Quatre Saisons de Ronsard - problèmes du genre* (w druku).

pojedynczą - te, w których komunikacja nie następuje. Relacja narrator fikcyjny/adresat nie zakłada komunikacji w sensie językoznawczym; jest jednak częstym zjawiskiem w hymnach Ronsarda, że narrator zwraca się bezpośrednio do adresata: uważam, że sytuacje takie należy traktować jako uległość poety wobec konwencji gatunkowych hymnu. Między adresatem a aktorem (bohaterem) zachodzić może stosunek tożsamości absolutnej (tzn. tożsamości formalnej oraz tożsamości faktycznej w ramach świata przedstawionego)²⁸, jednak z punktu widzenia analizy funkcjonalnej rozróżnienie tych dwóch instancji wydaje się konieczne. Przedmiotem drugiej części niniejszego artykułu mają być wewnątrztekstowe relacje osobowe, które realizują akt komunikacji i odzwierciedlają odrodzeniową tendencję konstruowania tekstów literackich w perspektywie dialogu między utworem a czytelnikiem. Świadomie więc abstrahuję od poziomu pierwszego (1-1') na powyższym wykresie (kontekst historyczny) oraz czwartego (4-6'; struktura świata przedstawionego). Interesujące mnie poziomy zostały wyróżnione kursywą.

*
* * *

Badając sposób występowania odbiorcy w epickich hymnach Ronsarda, analizie poddać można względnie²⁹ niezależny świat przedstawiony za pośrednictwem narracji (formalnie odpowiadający *para media*) wyrzucając poza sferę poszukiwań elementy o charakterze innym niż narracyjny (formalnie odpowiadają one formułom wstępnym oraz formułom końcowym). Tego rodzaju ograniczenie przedmiotu badania byłoby uzasadnione, gdybym rozpatrywał jedynie właściwości narracji w utworach Ronsarda. Chcąc jednakże zarysować powyższy problem w sposób pełny, w analizie uwzględnić należy również fragmenty nienarracyjne, czyli potraktować hymn całościowo.

²⁸ Stosunek tożsamości absolutnej między dwoma elementami polega na tym, że można między nimi postawić znak równości w znaczeniu matematycznym, co jest możliwe ze względu na to, że porównywane elementy mają taki sam status ontologiczny, są instancjami wewnątrztekstowymi. Natomiast w przypadku tożsamości faktycznej równość matematyczna między elementami nie zachodzi, jeden z nich bowiem do tekstu należy, drugi zaś nie.

²⁹ Używam wyrażenia "względnie niezależny", aby odróżnić quasi-autonomię części narracyjnej względem innych części hymnu od bytowej autonomii, która utworowi literackiemu, a tym bardziej żadnej z jego części nie przysługuje. Por. A. P ó ł t a w s k i, *O istnieniu intencjonalnym*, [w:] *Szkice filozoficzne. Romanowi Ingardenowi w darze*, Warszawa 1964.

FORMUŁY WSTĘPNE I FORMUŁY KOŃCOWE

Pochwała odbiorcy dedykacji (dalej: OD) jest zjawiskiem, które często spotkać można w hymnach Ronsarda. Sam fakt dedykowania danego utworu jakiemuś protektorowi, umieszczenia jego nazwiska w podtytule jest już wystarczający dla uświetnienia tegoż protektora. Ale poeta nie ogranicza się do tego zabiegu: kreuje sytuacje, w których fikcyjny narrator (dalej: FN) niejako bezpośrednio zwraca się do OD. Sytuację taką znajdujemy w następującym fragmencie, gdzie "ja" narratorskie współwystępuje z "vous" księżny Małgorzaty, OD hymnu do Kalaisa i Zetesa:

Je scay que Je devrois, Princesse Marguerite,
 D'un vers non trafique chanter vostre merite,
 Sans louer autre nom, et des Grecs estrangers
 N'emprunter desormais les discours mensongers.
 Le vostre est suffisant à quiconque desire
 Gagner le premier bruit de bien sonner la Lyre,
 Mais vous le desdaignez, et dites qu'il ne faut
 Sinon louer le Dieu qui habite là-haut,
 De qui la gloire doit tousjours estre chantée.
 Ainsin on vous desplaist quand vous estes vantée,
 Et tousjours rougissez, si d'un vers importun
 Quelcun bat vostre oreille en louant trop quelcun,
 Ou secouez la teste, ou, d'un oeil venerable,
 Monstrez qu'un vil flatterur ne vous est agreable.
 Pour ce, illustre Princesse, au signe que j'ay veu,
 Il faut ne vous louer, ou vous louer bien peu,
 Et suivre son sujet, sans vous penser complaire
 Par louanges, ainsi qu'on plaist au populaire³⁰.

W cytowanym fragmencie pochwała zawarta jest *implicite* w samym rozwijanym temacie: skromność Małgorzaty, jej skłonność do potępienia pustych komplementów; pochwalny jest wniosek końcowy, gdzie gustowanie w pustych komplementach przypisane zostaje ludziom prostym, plebejuszom intelektualnym, dzięki czemu ocenione jest jako niegodne osoby OD; pochwalne są wreszcie pewne mniejsze części znaczące, jak słowo "merite" czy wyrażenie "illustre

³⁰ Calais et Zethés, s. 126, w. 4-21.

Princesse". Warto zauważyć, że nawet w tym fragmencie, gdzie prawie w każdym wersecie pojawiają się odniesienia do rzeczywistości pozaliterackiej, wspólnej Ronsardowi i księżnej Małgorzacie, wychwycić można kilka elementów, które swoim zasięgiem obejmują obok OD także i fikcyjnego odbiorcę narracji (dalej: FON), chociaż w tym miejscu utworu narracja *sensu stricto* jeszcze nie występuje. Kiedy FN stwierdza, iż powinien zrezygnować z inspiracji postów starogreckich, nie określa niewątpliwie konkretnego modelu formalnego, na którym oparty będzie dalszy ciąg utworu, jednak wyklucza on pewną klasę wzorców, co stanowi informację dotyczącą struktury hymnu, kierowaną zarówno do OD, jak i do FON. Informację o charakterze analogicznym zawierają trzy ostatnie wersy omawianego fragmentu ("suivre son sujet"). Podkreślmy jednak przezroczystość tych informacji, subtelność sposobu ich przekazywania.

Pochwała OD, jako tekst kierowany w najwyższym stopniu do OD, przybierać może różne formy. I tak, niezależnie od wyżej omawianej sytuacji, w której istotną rolę odgrywają odniesienia do rzeczywistości pozaliterackiej tworząc swoiście hermetyczny kontekst, w formułach końcowych hymnu do Polluksa i Kastora odnotować można wersy o nieco innym charakterze:

Nobles freres jumeaux d'Helene la tres-belle,
 Donnez à ma chanson une gloire eternelle,
 Non mienne, mais la vostre, et celle de Gaspard,
 Qui des Muses s'est fait la gloire et le rempart³¹.

Hymn, z którego pochodzi ten fragment, zadedykowany został przez Ronsarda Gaspardowi de Colligny. Jak wiadomo³², król Plejady francuskiej oddany był poezji całym swym jestestwem; przypisywanie komuś jeszcze podobnego upodobania brzmi w jego ustach jak komplement wysokiej jakości. Nie zwracając się więc bezpośrednio do OD, FN wypowiada treści pochwalne na jego cześć. Godnym podkreślenia faktem jest to, że OD i FON występują w tym fragmencie niejako na tym samym poziomie: obaj są świadkami skonwencjonalizowanej prośby FN kierowanej do adresata hymnu. W odróżnieniu od pochwały Małgorzaty, która jest przeznaczona tylko dla samej

³¹ Pollux et Castor, s. 230, w. 15-18.

³² Por. P. Brunel, *Histoire de la littérature française*, t. 1, s. 132-136; M. Dassinville, *Les enfances Ronsard. Etude historique et littéraire*, Genève 1968, introduction.

księżnej, powyższa pochwała Gasparda nie ma nic z owej intymności i może być w równym stopniu odbierana przez OD oraz przez FON. Taka konstrukcja pochwały ma również miejsce w hymnie do Zimy³³, choć element pochwalny jest tutaj zredukowany do minimum.

Inne sposoby ujmowania pochwały OD ściślej związane są z narracyjną *pers media*. W formułach wstępnych hymnu do Polluksa i Kastora FN przedstawia pragnienie "d'imiter le tonnerre", opisując go jako zjawisko o narastającej intensywności. Dalej czytamy:

Ainsi du premier coup il ne faut que je tonne
 Vos gestes en-noblis des travaux de Bellone:
 Il faut sonder ma force, et m'esprouver un peu,
 Mener un petit bruit, luire d'un petit feu,
 Faisant mon coup d'essay sus les patrons estranges,
 Avant que haut-tonner vos fameuses louanges
 D'un son digne de vous, pour vivement semer
 De votre beau renom les terres et la mer³⁴.

W tym metaforycznym ujęciu przedstawiony zostaje odpowiedni dla uświetnienia OD sposób konstruowania tekstu poetyckiego. Sposób ten przyrównany jest do zjawiska burzy, najpierw dalekiej, tylko złowróżbnej, potem coraz gwałtowniejszej, aż do maksymalnego nasilenia. Mimo iż żaden z powyższych wersów nie nawiązuje bezpośrednio do czynności narracyjnych, a zawiera raczej formalny opis poetyckiej pochwały, wydaje się, że cytowany fragment odnosi się właśnie do narracyjnej części hymnu. Ta bowiem ma przecież, jako centralna w utworze, unieśmiertelnić chwałę protektora. Należy dodać, że analizowany opis, choć zawiera szereg elementów szczegółowych, nie ma w sobie prawie nic konkretnego, prawie żadnej wzmianki dotyczącej praktycznego wykorzystania umieszczonych w nim wskazówek "metodologicznych". Prawie - ponieważ tego rodzaju wzmianką czy sygnałem jest powracająca jak echo zapowiedź pochwały Colligny ego. Mimo to można chyba omawianemu opisowi przypisać charakter teoretyczny, a to w tym sensie, że biorąc pod uwagę stopień jego ogólności, może on być zastosowany w każdym innym utworze, niezależnie od hymnu do Polluksa i Kastora. W ten sposób do tekstu, który pozornie stanowi pochwałę OD, wprowadzone zostały treści wobec tegoż OD emocjonalnie neutralne, od-

³³ Por. *Nyver*, s. 259, w. 34-41.

³⁴ *Pollux et Castor*, s. 213, w. 9-16.

wołujące się swym zasięgiem do obecności FON. Wpisanie do odbioru nie jest tu, jak się wydaje, mniej postrzegalne niż w poprzednio zanalizowanych przypadkach.

Związany z narracyjną *para media* jest fragment następujący, także zaczerpnięty z formuł wstępnych hymnu do Polluksa i Kastora:

Ainsi, pour mieux sonner vos vertus et vos gestes,
 Qui vous égalèrent par renom aux celestes,
 Je viens à Chastillon, sur ma Lyre chanter
 Comme pour un fredon les fils de Jupiter,
 Les Jumeaux que Leda, la Thestiade fille,
 Enfanta pres d' Eurote [...] ³⁵

Czy mamy prawo potraktować tego rodzaju informację jako nowatorskie zaprojektowanie odbioru? Fakt przedstawiania przez FN bohaterów części narracyjnej sugerowałby odpowiedź twierdzącą: stanowi on bowiem zabieg, który należałoby usytuować na zewnątrz narracji, na innym niejako poziomie, i któremu należałoby przypisać charakter metatekstowy w stosunku do właściwej narracji. Jako metatekstowy zabieg ten byłby ukierunkowany na odbiorcę (OD lub FON). Uwagi te wydają się słuszne, antyczny rodowód hymnu Ronsarda każe nam jednak wprowadzić doń pewną - zasadniczą z punktu widzenia tematu niniejszego artykułu - poprawkę: przedstawienie bohatera w formułach wstępnych w aspekcie wybranej, opiewanej w *para media* jego charakterystycznej cechy należy do formalnych konwencji gatunkowych hymnu. Mówienie o nowatorstwie Ronsarda w przypadku wyżej cytowanego fragmentu byłoby więc nieporozumieniem. Należy dodać, że poeta konwencję tę nie zawsze respektuje: w hymnie do Zimy bohater nie zostaje przedstawiony ani nawet nazwany ³⁶.

Rozpatrywane do tej pory przykłady obecności odbiorcy w tekście hymnów odzwierciedlały sytuację, w której, biorąc pod uwagę warstwę przedmiotów przedstawionych, OD dominował w pewnym sensie nad FON, a to ze względu na formalne występowanie w różnych miejscach, dopiero głębsza analiza ukazywała pokazywanie się FON w sposób pośredni. Zajmiemy się teraz sygnałami kierowanymi w tym samym stopniu do OD co i do FON. W formułach wstępnych hymnu do Polluksa i Kastora FN, wprowadziwszy bohatera pochwalnym to-

³⁵ Ibidem, w. 21-26.

³⁶ Por. Nyver, s. 250-252.

nem (poprzez należące do konwencji gatunkowej zarysowanie jego genealogii), wypowiada takie zdania:

Doncques je veux chanter ces deux Laconiens,
 Ces deux freres bessons Lacedemoniens.
 Sus doncq! chantons deux fois, voire trois, voire quatre,
 Ces deux masles garçons [...] ³⁷

Dalej następuje szczegółowy opis tych dwóch "masles garçons". Dostrzec tu można swego rodzaju progresję. Wcześniej ukazał FN związki rodowe bohatera: "doncques" w pierwszym z cytowanych wersów stanowi podsumowujące nawiązanie do tematu genealogii i do intencji opiewania bohaterów; niżej spotykamy jeszcze jedno "doncq", poprzedzone egzaltowanym wykrzyknikiem "sus". Naszkicowana progresja odpowiada stopniowemu wzrostowi emocji, która ogarnia FN. Jednocześnie - i jest to najważniejszy moment w omawianym przykładzie - odnotować należy przejście z "je veux chanter" na "chantons", z "ja" FN na pierwszą osobę liczby mnogiej. Jakim postaciom odpowiada owo "my", zjawisko rzadkie w omawianych hymnach epickich ³⁸? Otóż wydaje się, że taka forma gramatyczna obejmuje, poza oczywistym "ja" FN, także i obydwu odbiorców, OD i FON. Dochodzi więc do swoistej wspólnoty, złożonej z FN, OD i FON i występującej jako taka wobec rzeczywistości względem niej zewnętrznej, którą jest narracyjna *pars media*. Nie znaczy to jednak, że FN utożsamia się z odbiorcami przypisując im odgrywaną przez siebie rolę piewcy bohatera czy też funkcję prowadzącego narrację. Tego rodzaju utożsamienie świadczyłoby o tym, że istnieje pewna równość dyspozycji twórczych między FN a OD i FON, pewna potencjalna zdolność odbiorców do uczestniczenia w czynnościach narracyjnych - z taką zaś równością nie sposób się zgodzić w świetle koncepcji wyjątkowej sytuacji poety w społeczeństwie, poety tworzącego pod wpływem "fureur divine" ³⁹. Wydaje się raczej, że omawiana forma gramatyczna wyraża wspólnotę postaw psychicznych FN, OD i FON wobec tematu *pars media*: elementy pochwalne dotyczące adresata hymnu powodują, jak już to widzieliśmy, stopniowe narastanie emocji, aż do momentu, w którym FN,

³⁷ Pollux et Castor, s. 213, w. 31-34.

³⁸ Patrz niżej, s. 116-117.

³⁹ Por. np. formuły wstępne hymnu do Jesieni. Patrz także H. C h a m a r d, *op. cit.*, t. 1, s. 368-373; G. C o h e n, *op. cit.*, s. 43; M. D a s s o n - v i l l e, *op. cit.*, s. 121-192.

rozentuzjasmowany formułami pochwalnymi i intencją uświetnienia bohatera przez narrację, projektuje swój stan egzaltacji na psychikę odbiorców. W ten sposób OD i FON przestają być zewnętrznymi świadkami narracji, zostają emocjonalnie wciągnięci w sytuację narracyjną i stają się towarzyszami FN.

Za tego rodzaju interpretacją przemawia fragment kończący formuły wstępne hymnu do Polluksa i Kastora:

Doncques, lequel de vous lou'ray-je le premier,
Ou Pollux l'escrimeur, ou Castor l'escuyer,
Vous celebrant tous deux? Ta louange premiere
O Pollux, je diray, puis celle de ton frere⁴⁰.

Widać tutaj ponownie "ja" FN, co sugeruje, że po momencie najwyższej emocji, w którym nie dzieląc z nikim swoich kompetencji, FN przybliżył swoją postawę do postawy odbiorców, następuje pewne ochłodzenie nastroju. Wynikiem tego jest powrót do sytuacji wyjściowej, gdzie FN i odbiorcy występują rozłącznie, gdzie nie ma żadnej wspólnoty.

Inną ciekawą informację metatekstową znajdujemy w dwóch wersach zamykających formuły wstępne hymnu do Zimy:

Tel j'ay tracé cest Hynne, imitant l'exemplaire
De fables d'Esiodre et de celles d'Homere⁴¹.

FN stwierdza tutaj, że hymn do Zimy oparty jest na motywach mitów (*fables*) Hezjoda i Homera. Przedstawia on więc literackie źródła zawartej w tym hymnie *pars media*. Wzmianka taka kierowana jest oczywiście do obydwu odbiorców (OD i FON).

Częstym zjawiskiem w rozpatrywanych hymnach epickich Ronsarda jest przyjmowanie przez FN postawy dygresyjnej⁴². Przykładem niech będzie następujący fragment pochodzący z formuł wstępnych hymnu do Zimy:

Je ne veux, sur mon front, la couronne attacher
D'un Laurier de jardins, bien facile à chercher:
Il faut que je le trouve au plus haut d'une roche
A grimper mal-aisée, où personne n'approche⁴³.

⁴⁰ Pollux et Castor, *op. cit.*, s. 214, w. 33-36.

⁴¹ Hyver, *op. cit.*, s. 252, w. 23-24.

⁴² Wyrażenie M. Jasińskiej, *op. cit.*

⁴³ Hyver, s. 250, w. 1-4.

Przedstawiona jest tutaj myśl dotycząca trudów poetyckiej profesji i niedostępnych dla intelektualnego gminu szczytów arcyzmu, na jakie wznieść się może poeta. Motyw ten pozostaje w pewnym związku - aczkolwiek odległym - z utworem pojętym całościowo. Przy założeniu, że FN jest w tym fragmencie *porta-parole* Ronsarda (z czym się można chyba zgodzić, przywołując elitarną koncepcję poety rozwijaną w różnych miejscach przez autora omawianych hymnów), można przyjąć, że powyższy motyw, pełniąc funkcję informacyjną, kierowany jest do odbiorców. Założenie to wydaje się konieczne: Ronsard, mający o poecie (a więc o sobie) wysublimowaną opinię, zwraca się do odbiorców (*implicite*), aby wyjaśnić im specyfikę tej opinii. W innych miejscach omawianych hymnów spotykamy różne aspekty tego samego obsesyjnego motywu: w formułach wstępnych - metaforyczne ujęcie hymnu jako utworu literackiego⁴⁴; w formułach końcowych - pochwała hymnu jako gatunku literackiego⁴⁵, pochwała poezji⁴⁶. Dygresyjność jest we wszystkich tych przypadkach umiarkowana, swoją rozpiętością nie dominuje nad *pars media*⁴⁷.

NARRACYJNA PARS MEDIA

Część narracyjna epickich hymnów Ronsarda będących przedmiotem niniejszej pracy stanowi, wobec formuł wstępnych i formuł końcowych, całość względnie autonomiczną, co manifestuje się przez odrębność świata przedstawionego, prowadzenie narracji w trzeciej osobie liczby pojedynczej oraz brak wypowiedzi metatekstowych. Można stąd wnioskować, że ewentualne wzmianki kierowane do odbiorcy, niepostrzeżenie pojawiające się w toku narracji, aktualizować będą bez różnicy zarówno OD, jak i FON - sytuację taką napotkaliśmy już powyżej. Przegląd tych sygnałów zacznę od zwrócenia uwagi na fakt występowania pewnych zjawisk, które, choć można w nich zaobserwować obecność odbiorcy, nie mają w sobie nic oryginalnego; są one bowiem dość wiernym, dokonany przez

⁴⁴ *Ibidem*, s. 251, w. 26-29.

⁴⁵ *Pollux et Castor*, s. 230, w. 25-32.

⁴⁶ *Calais et Zethes*, s. 142, w. 10-27.

⁴⁷ Zasygnalizujemy użycie gatunkowo skonwencjonalizowanej funkcji proemicznej (*Calais et Zethes*, s. 142, w. 6-10), dzięki której dany ustęp tekstu odsyła odbiorców do innego utworu tego samego gatunku.

Ronsarda przekładem określonych utworów modelowych⁴⁸. Jako przykład cytuję fragment, w którym przejęta została aktualizacyjna funkcja czasu teraźniejszego pozwalająca na przyspieszenie akcji:

Hercule, à l'aborder, se mit à l'avant garde,
Et de cent yeux ardents ses ennemis regarde;
Il les presse, il les tue et les abat dessous
Sa pesante massue, effroyable de clous⁴⁹.

Przykład podobnego rodzaju znajdujemy w cytowanym już fragmencie⁵⁰ z hymnu do Polluksa i Kastora, zapowiadającym plan części narracyjnej w formie dyptyku⁵¹, jak również w odnarratorskiej wypowiedzi umieszczonej wewnątrz *paras media* i stanowiącej zewnętrzne wobec akcji przejście do opiewania przygód jednego z braci do opowiadania perypetii drugiego⁵².

W hymnie do Kalaisa i Zetesa przedstawiona zostaje radość w obozie Argonautów spowodowana zwycięstwem bohaterów nad Harpiami. Wymęczony przez potwory Phinée dziękuje wybawcom:

Il leur baise la main, il leur baise la joue,
Et de mille mercis rend grâce aux deux enfans
Qu'Aquilon engendra, le plus viste des vents.

Bezpośrednio po tych wersach czytamy:

En-ce-pendant Tiphys, qui vit flamber l'Aurore,
Esveilla du sifflet ceux qui dormoyent encore⁵³.

Uczestniczymy kolejno w dwóch obrazach: najpierw w pełnym wdzięczności i przyjaźni obrazie radujących się sukcesem Kalaisa i Zetesa, następnie w obrazie ukazującym tło akcji głównej. W pierwszym z tych przypadków przedstawione są postaci rzeczywiście działające w kreowanym przez narrację świecie. Mimo że są to postaci mitologiczne, różnią się w znacznej mierze od postaci, rów-

⁴⁸ Por. *Pollux et Castor* (op. cit.) i *Dioskurowie* (w: *T a o k r y t*, Sielanki, tłum. A. Sandauer, Warszawa 1981, s. 100-108).

⁴⁹ *Hyver*, s. 255, w. 34-37.

⁵⁰ Por. wyżej, s. 113, cyt. 40.

⁵¹ *C h a m a r d*, op. cit., t. 2, s. 181.

⁵² *Pollux et Castor*, s. 226, w. 9-12.

⁵³ *Calays et Zethes*, s. 141, w. 24-28.

niez zaczerpniętych z mitologii, występujących w przypadku drugim, tutaj bowiem nie mają one statusu postaci rzeczywiście działających, tworzących akcję, lecz są swokowane w ujęciu metaforycznym, jako swoista ozdoba tekstu. Przechodząc z jednego obrazu do drugiego, FN zmienia więc przedmiot swojej narracji. Poprzez "En-ce-pendant" zmiana ta jest zasygnalizowana, zaś sygnał tego rodzaju wydaje się przeznaczony dla odbiorców⁵⁴. Zjawisko zaznaczania zmiany przedmiotu narracji spotkać można i w innych miejscach *para media* omawianych hymnów epickich Ronsarda⁵⁵.

Charakterystyczny dla wypowiedzi narracyjnej nastawionej na odbiór jest fakt, z którym spotkaliśmy się już przy omawianiu formuł wstępnych i formuł końcowych i który polega na wciąganiu odbiorcy w świat przedstawiony poprzez ukazywanie wspólnoty przekonań między FN a odbiorcami. W hymnie do Zimy przedstawione jest wygnanie bohatera z królestwa niebieskiego na ziemię. Przyjrzyjmy się końcowym momentom tego upadku:

A la fin, en glissant par le travers des nués,
[Hyver] S'arresta, renverse, sur les rives chenués
De Strymon, hotelier de ce vent qui nous fait,
En balayant le Ciel, le jour serein et net⁵⁶.

Niewątpliwie mówienie o wspólnocie przekonań w odniesieniu do tego fragmentu byłoby przesadą. Niemniej użycie zaimka "nous" sugeruje pewną płaszczyznę wspólną dla FN i odbiorców. Płaszczyzną tą jest gatunek ludzki: fakt przynależenia do niego powoduje, że FN i odbiorcy reagują w podobny sposób na zjawiska atmosferyczne, ujmują je w analogicznych kategoriach emocjonalnych (dzień ładny lub pogodny itd.).

Wspólnotę innego rodzaju implikuje dystych następujący:

O belle et douce gloire, hostesse d'un bon coeur!
Seule pour la vertu tu nous ostes la peur⁵⁷.

W pochwalnej apostrofie jest tutaj podkreślony pewien dodatni przymiot człowieka - "la gloire". Będąc przywilejem charakteru

⁵⁴ Por. M. Jasińska, *op. cit.*

⁵⁵ Por. *Calaj's et Zethés*, s. 141, w. 1-4; *Hyver*, *op. cit.*, s. 256, w. 7-8.

⁵⁶ *Hyver*, s. 253, w. 8-11.

⁵⁷ *Calaj's et Zethés*, s. 127, w. 15-16.

szlachetnego, chroni on przed niskimi pobudkami strachu. Użycie zaimka pierwszej osoby liczby mnogiej stanowi odniesienie do FN oraz do jakiejś grupy odbiorców. W odróżnieniu jednak od uprzednio analizowanych przypadków trudniej byłoby się tutaj zgodzić, że owa grupa odbiorców obejmuje OD oraz wszelkiego FON. Wydaje się raczej, że w rozpatrywanym cytacie FN przywołuje jedynie takich odbiorców, którzy zasługują na przypisanie im miana szlachetnych; oczywiście odbiorców tych bliżej określić nie można. Krąg aktualizowanych w ten sposób odbiorców, bardziej ograniczony, ma więc charakter elitarny⁵⁸.

Występujący w ramach *pers media* badanych hymnów Ronsarda FN jest narratorem wszechwiedzącym: przytacza wszystkie fakty konieczne dla zrozumienia akcji, podaje charakterystykę zewnętrzną i wewnętrzną bohaterów, opisuje motywację działań przedstawionych, abstrahuje od barier przestrzenno-czasowych itd.⁵⁹ Zdarza się jednak czasami, że ów FN traci całkowitą pewność siebie, swojej wiedzy, wprowadza do narracji jakiś stopień domysłu, wątpliwości:

On dit que ce Caenée, au milieu de la guerre,
De busches accable alla vif sous la terre,
Quand luy, qui, trop hardy, en sa peau se fia,
Les Centaures tout seul au combat desfia⁶⁰.

O informacjach również niezupełnie pewnych, ale pochodzących z innego źródła poznania dowiadujemy się z wersów następujących:

Le jour que la Nature accoucha de l'Hyver,
On vit de tous costez les Vents arriver,
Les parrains de l'enfant, et le Ciel pasla-mesle
Enfarina les champs de neiges et de gresle⁶¹.

W obydwu powyższych fragmentach dla wprowadzenia kolejnych obrazów czy myśli FN posługuje się oznaczającym bliżej nieokreśloną osobę zaimkiem "on" ("on dit", "on vit"). Między FN a

⁵⁸ Jest to niejako elitarność drugiego stopnia, bowiem już w założeniu poeta XVI stulecia, poeta dworski tworzył swe utwory dla określonej publiczności arystokratycznej z dworu królewskiego. Por. H a u s e r, *op. cit.*

⁵⁹ Por. np. K. B a r t o s z y Ń s k i, *Problem konstrukcji czasu w utworach epickich*, [w:] *Problemy teorii literatury*, t. 2.

⁶⁰ *Calais et Zethés*, s. 128, w. 2-5.

⁶¹ *Hyver*, s. 252, w. 25-28.

przedmiot narracji wkrada się swego rodzaju pośrednik, ktoś trzeci, dzięki komu możliwe jest przedstawienie powyższych informacji. FN przyjmuje więc tutaj rolę sprawozdawcy, a jako taki aktualizuje obecność odbiorców (OD i FON) w tekście.

Wśród zjawisk, w których założona jest obecność odbiorców i które należą do ostatniej klasy, jaką zamierzam omówić w tej pracy, występują elementy o silnie zaakcentowanym charakterze dydaktycznym. W hymnie do Zimy przygotowywane powstanie wywołuje pewien oddźwięk pośród bogów olimpijskich i porównane jest do wrzącego universum gwiazd:

[...] ces grands cheveux
Des Cometes, qui sont envenimez de feux,
Qui deçà, qui delà, leurs grands rayons espendent,
Et de l'air, en glissant, à front baisse, descendent
Sus le mast d'un navire, ou sur une cité
Que Dieu veut chastier pour sa meschancete⁶².

Właściwe XVI w. antropomorficzne ujęcie świata, niczym nie zadziwiająca u takiego poety, jakim był bardziej wrażliwy niż intelektualny Ronsard⁶³, zostaje w powyższym fragmencie połączone z pierwiastkiem chrześcijańskim - co również nie stanowi osobliwości. Owo połączenie ma jednak konkretny cel: ukazanie odbiorcom (OD i FON) groźby srogiej kary boskiej za zło czynione na ziemi przez ludzi. W analogicznym duchu utrzymane są pochodzące z innego hymnu wersety:

A-tant Iris s'envole au Ciel en sa retraite,
Et ces monstres [Harpies] s'en vont dans un astra de Crete,
Ou, depuis, enfermez ne sont plus detachez,
Si ce n'est pour punir des hommes les pechez⁶⁴.

Motyw kary za popełnione grzechy stanowi wspólny mianownik dla obydwu powyższych cytatów, zasadnicza zaś różnica polega na tym, że w drugim z nich do chrześcijańskiej wizji świata wpisane zostały elementy mitologiczne (Harpie). Wydaje się, że umieszczenie w tekście tego rodzaju gróźb jest przykładem dobitnie

⁶² Ibidem, s. 255, w. 8-13.

⁶³ Por. P. A l b o u y, *Mythes et Mythologies dans la Littérature française*, A. Colin, Paris 1981, s. 29; G. C o h e n, *op. cit.*

⁶⁴ Calajns et Zethes, s. 135, w. 36-39.

świadczącym o pragnieniu oddziaływania na odbiorców (OD i FON), pozytywnego wpływu na ich postawę moralną.

* * *

Apostrofa do OD, wspólnota przekonań, prezentacja źródeł narracji, funkcja sprawozdawcza czy intencja oddziaływania na odbiorców - to tylko niektóre z zastosowanych w wyżej analizowanych hymnach epickich Ronsarda chwytów mające na celu uwydatnienie odbiorców (OD lub FON) w tekście. Wykorzystanie tych właśnie chwytów stanowi o respektowaniu przez artystę poetyki odrodzeniowej w dziedzinie programowania pewnych etapów procesu odbioru. Ponadto znaleźć można w tych samych utworach szereg zjawisk o tym samym celu, jednak na tej płaszczyźnie zasięga Ronsarda ogranicza się do wiernego przekładu wzorów antycznych bądź do przestrzegania konwencji gatunkowych. Mistrz Plejady, tworząc swe utwory epickie, miał więc na względzie odbiorców. Należy równocześnie zauważyć, że pośród zabiegów aktywizujących odbiorców większość umieszczona jest w formułach wstępnych i w formułach końcowych; z drugiej strony, tego rodzaju zabiegi występujące w części narracyjnej są jakby nieśmiałe czy ostrożne. Fakt takiego rozmieszczenia momentów przywołujących odbiorców zinterpretować można kategorią gatunku: w tradycji hymnu formuły wstępne i formuły końcowe przeznaczone były na elementy metatekstowe wobec *parva media* oraz na elementy odnoszące się do rzeczywistości pozaliterackiej. Ten rys formalny hymnu został u Ronsarda podkreślony i szerzej rozwinięty, zaś *parva media* (w interesującej nas perspektywie) takiemu rozwinięciu podlega w mniejszym stopniu.

W świetle tego, co zostało powiedziane, należałoby nieco zmodyfikować stanowisko M. Dassonville'a (podzielane przez Y. Belenger) w kwestii specyfiki hymnu Ronsarda. "L'hymne ronsardien - pisze ów krytyk - est un present. Au lieu d'être tourné vers la t o u r b e afin de clamer les mérites ou les exploits d'un prince ou d'un ami, [...] le poète s'adresse personnellement au dedicataire pour lui offrir un présent [...]"⁶⁵. Bezpośredni stosunek poety do OD, stanowiący o panegirycznym charakterze utworu,

⁶⁵ M. D a s s o n v i l l e, *Éléments pour une définition de l'hymne ronsardien*, [w:] *Bibliothèque d'humanisme et Renaissance*, XXIV, 1962, cyt. za: Y. B e l l e n g e r, *Oeuvres poétiques de Ronsard 1550-1585, Notice*, [w:] R o n s a r d, *Oeuvres poétiques*, Larousse 1984, s. 38.

jest faktem trudno dającym się podważyć. Jednakże stwierdzenie, że hymn Ronsarda jest tylko upominkiem, wydaje się bezwzględne, zbyt kategoriyczne. Jak to bowiem wykazałem wcześniej, owa "tourbe" niejednokrotnie pojawia się w tekście.

Jak się wydaje, chwytty czysto narracyjne nie są jedynym sposobem sygnalizowania obecności odbiorców w tekście. Obok nich bardzo ważną rolę na drodze programowania odbioru spełnia "obrazowanie"⁶⁶, którego zadaniem "jest wzruszenie, a stąd przekonanie czytelnika [...]"⁶⁷. Z "obrazowaniem" ściśle związane są figury retoryczne, ich dobór i siła⁶⁸. Ich analiza, która mogłaby być przedmiotem oddzielnej pracy dla stylisty, pogłębiliby naszą znajomość występowania odbiorcy w utworach szesnastowiecznych.

Katedra Filologii Romańskiej
Uniwersytetu Łódzkiego

Witold Konstanty Pietrzak

QUELQUES HYMNES ÉPIQUES DE RONSARD CONÇUS
COMME UN ACTE DE COMMUNICATION INTERPERSONNELLE

En s'appuyant sur les hymnes de Calais et Zethès, de Pollux et Castor, et de l'Hyver, on s'est proposé dans cet article d'analyser un fragment de la création épique de Ronsard sous l'aspect des procédés propres au texte qui engendrent une communication du narrateur avec un récepteur. Lors de l'étude, on a relevé deux sortes de "signaux au lecteur": 1) ceux qui sont littéralement traduits de leurs modèles antiques; 2) ceux qui sont introduits par Ronsard.

Bien entendu, l'originalité du poète n'apparaît que dans le cas du deuxième type de ces signaux. Or cette originalité, quoique incontestable comme fait, semble encore plus réduite, si l'on considère que la présence de ces signaux n'est surtout attestée que dans les parties de l'hymne autres que la *pars media*, c'est-à-dire la partie proprement narrative (formules initiales, formules finales).

⁶⁶ R. Tuve, *op. cit.*, s. 372.

⁶⁷ *Ibidem*, s. 370.

⁶⁸ *Ibidem*, s. 371, 372-373. Por. także Y. Le Hir, *Rhétorique et stylistique de la Pliade au Parnasse*, Paris 1960, s. 106.