

## COMMENTATIONES AD LITTERAS GRAECAS SPECTANTES

ŁUKASZ BERGER

Instytut Filologii Klasycznej Uniwersytetu im. Adama Mickiewicza  
ul. Fredry 10, 61-701 Poznań  
Polska – Poland

### *DEIXIS* W SCENIE WSTĘPNEJ *KRÓLA EDYPA* I JEJ FUNKCJE

ABSTRACT. Berger Łukasz, *Deixis* w scenie wstępnej *Króla Edypa* i jej funkcje. Łukasz Berger (*Deixis* in the opening scene of *Oedipus Tyrannus* and its functions).

The article reviews the introductory scene of Sophocles' *Oedipus Tyrannus* in search of deictic reference. The analysis of some uses of the local, temporal and personal deixis as well as its social and emotional aspects reaffirms the main function of the prologue in the context of the whole tragedy.

Keywords: Sophocles, *Oedipus Tyrannus*, deixis, space and time reference.

Tradycyjne podejście badaczy teatru antycznego i ich czysto filologiczne metody pracy z tekstem czasami sprawiają, że zapominamy, iż fundamentalną funkcją i przeznaczeniem takich klasycznych dramatów jak *Król Edyp* było ich wystawienie na scenie. Ateńscy tragediopisarze ten właśnie pragmatyczny aspekt swych dzieł uważali za nadrzędny i dopiero od czasów *Poetyki* Arystotelesa brano pod uwagę możliwość czytania sztuki teatralnej – opcji, która zyskiwała na popularności wraz ze stopniową dekadencją instytucji widowisk publicznych. Badaczom tragedii, m.in. O. Taplinowi, udało się rewindykować sceniczny charakter greckich arcydzieł i spróbować wzbogacić zachowane do naszych czasów teksty o wymiar scenograficzny czy też reżyserski – w tej żmudnej rekonstrukcji nieocenioną pomocą okazała się zwłaszcza *deixis* antycznych dzieł dramatycznych<sup>1</sup>.

---

<sup>1</sup>O. Taplin, *Tragedia grecka w działaniu*, Londyn 1978, pol. tłum. A. Wojtasik, Kraków 2004. Jak podkreśla A. Ubersfeld, *Czytanie teatru I*, pol. tłum. J. Żurowska, Warszawa 2002, s. 110–111, zwłaszcza zakodowanie przestrzeni w tekście dramatu jest (obok didaskaliów) bardzo użyteczne w wystawieniu sztuki. Autorka wspomina o przedstawieniach Szekspira, w których rozstawienie sceny zostało wydedukowane głównie z odniesień deiktycznych w dialogach. O próbach

Jeśli przyjrzymy się genezie greckiego teatru, zauważymy, że punktem zwrotnym jego ewolucji było zastąpienie narracyjności chóralnego dytyrambu dynamicznym dialogiem, w czym K. Elam dostrzega zwycięstwo pragmatycznego poziomu języka nad czysto deskryptywnym<sup>2</sup>. Wobec odmiennych okoliczności wykonania, wpisanych w samą formę rodzącego się dramatu, elementy deiktyczne – właściwe bez mała każdemu rodzajowi dyskursu – stanęły przed nowym wyzwaniem. Dotychczasowe gatunki literackie, takie jak epika bohatera czy też liryka chóralna, także w dużym stopniu posługiwały się „wskazującym” potencjałem języka, by odnaleźć czasami skomplikowane drogi dotarcia do odbiorcy. Badania m. in. E.J. Bakker<sup>3</sup> nad Homerem i Hezjodem wraz z pracami J. Danielewicza i N. Felson<sup>3</sup> nad Pindarem ustaliły aktualizacyjną funkcję deiktycznych poziomów tekstu, w których złożona zależność między okolicznościami wykonania, warstwą fabularną, osobą wykonawcy, autorem lub podmiotem dzieła stanowiły o wyjątkowej wadze (także dla późniejszej realizacji<sup>4</sup> lub lektury) każdego odniesienia do rzeczywistości pozatekstowej.

Dzięki takim zabiegom, jak użycie zaimków osobowych lub przysłówków miejscowo-czasowych, odbiorca jest wszakże w stanie zrekonstruować perspektywę kodującego przekaz artystyczny opartą na trzech kolumnach: *ego-hic-nunc*. W utworach dramatycznych *deixis* nie pomaga w identyfikacji uczestników komunikacji poetyckiej, jako że zarówno nadawca, jak i odbiorca (a do tego także miejsce i czas) rzeczywistości przedstawionej w sztuce zawierają się bardziej lub mniej *explicite* w jej scenariuszu. Drastyczne przeniesienie punktu ciężkości z narracji na dialog nie pozostawia jednak *deixis* zupełnie bez znaczenia. Wskaźniki egzoforyczne<sup>5</sup> dyskursu – o charakterze osobowym,

---

odtworzenia dramaturgii prologu do *Króla Edypa* pisze W.A. Calder, *Staging of the Prologue of „Oedipus Tyrannus”*, „Phoenix” 13, 3, 1959, s. 121–129.

<sup>2</sup>K. Elam, *The Semiotics of Theatre and Drama*, Londyn 1980, s. 85.

<sup>3</sup>Cf. E.J. Bakker, *Homeric houtos and the Poetics of Deixis*, CPh 94, 1999, s. 1–19; J. Danielewicz, *Deixis in Greek Choral Lyric*, QUCC 34, 1, 1990, s. 7–17; N. Felson, *Vicarious Transport: Fictive Deixis in Pindar’s Pythian Four*, HSPH 99, 1999, s. 1–31. Nie tak dawno ukazał się także specjalny numer czasopisma „Arethusa” (37, 3, 2004, red. N. Felson) w całości poświęcony zagadnieniom *deixis* w greckiej poezji lirycznej, którego autorzy skupiają się przede wszystkim na problemach interpretacyjnych, związanych z odróżnieniem właściwych odniesień do rzeczywistości pozajęzykowej (*demonstratio ad oculos*) od tych zorientowanych na sferę wyobraźni (*Deixis am Phantasma*). Zob. wstęp do numeru, s. 266.

<sup>4</sup>O możliwych powtórnych wykonaniach utworów lirycznych w różnym od oryginalnego kontekście czasowo-przestrzennym wspomina N. Felson (ed.), op. cit., s. 265, przyp. 19 (z dalszą bibliografią).

<sup>5</sup>Podział elementów deiktycznych na egzoforyczne (tj. odnoszące się do rzeczywistości pozajęzykowej, w ramach *demonstratio ad oculos*) i endoforyczne (tj. odnoszące się do elementów samego dyskursu) wydaje się użytecznym uproszczeniem, zwłaszcza jeśli wziąć pod uwagę polisemię terminu „anafora”, która oprócz swojego uświęconego przez tradycję znaczenia retorycznego posiada także interpretację gramatyczną jako synonim drugiego z wyróżnionych typów *deixis* – referencji tekstualnej. W naszej pracy zdecydowaliśmy się użyć tylko wąskiego znaczenia

temporalnym i lokalnym – zakreślają granicę ruchu scenicznego oraz przedstawiają w sposób dynamiczny zmieniające się warunki sytuacyjne lub też różne konfiguracje interakcji między postaciami. Jak to obrazowo ujął K. Elam, elementy deiktyczne często wręcz kierują gestem aktora, łącząc w jedno ciało i słowo używane przez tragediopisarza do celów artystycznych<sup>6</sup>. Jeśli przyjąć, że są ponadto „wyrażeniami okazjonalnymi” przybierającymi konkretne wartości semantyczne w zależności od kontekstu, to – wedle słusznej uwagi J. Limona<sup>7</sup> – okaże się, że wszystkie wypowiedzi dramatu mają taki sam „wirtualny” charakter, który materializuje się w każdej inscenizacji.

Aby widz przyjął bez większych problemów konwencję mimetycznie naśladowanej rzeczywistości – aby mógł „zagnieździć” sztukę w jakiejś czasoprzestrzeni – potrzebuje wyznaczników, które w czterech wymiarach<sup>8</sup> zarysują granice umownego świata dramatu. J. Honzl jeszcze w pierwszej połowie ubiegłego wieku<sup>9</sup> zdołał dostrzec decydujące znaczenie *deixis* w sztuce scenicznego Ajschylosa, Sofoklesa i Eurypidesa, którzy stosowali ją jako swego rodzaju semantyczny filtr do kreowania rzeczywistości poetyckiej, powołanej do życia w epice Homera dzięki narracji<sup>10</sup>. Wspomniane już elementy egzoforyczne, nazywając

---

an a f o r y (gramatycznej, nie retorycznej) jako odniesienia do wcześniejszego elementu dyskursu, w odróżnieniu od k a t a f o r y – wskazującej na element następujący. Podstawową terminologię z zakresu *deixis* zawiera słowniczek w: „Arethusa” 37, 3, 2004, s. 445–447.

<sup>6</sup>K. Elam, op. cit., s. 44–45.

<sup>7</sup>J. Limon, *Piąty wymiar teatru*, Gdańsk 2006, s. 38, p. 79. Konieczne przy tym wydaje się rozróżnienie tekstu sztuki od tekstu przedstawienia, których zależności omawia szerzej A. Ubersfeld, op. cit., s. 11 nn. Interesujące nas obecnie zagadnienia z pewnością należą do tego pierwszego (tekstu autora), a nie samej inscenizacji, czym chcemy uzasadnić użycie metod językoznawczych do analizy prologu *Króla Edypa*.

<sup>8</sup>Chodzi oczywiście o trzy wymiary geometryczne przestrzeni oraz czas. J. Limon w swej pracy (op. cit., s. 6) woli mówić o rozdwojeniu czasu dramatycznego (a tym samym o piątym wymiarze teatru) na terażniejszość postaci i terażniejszość aktora (równoważną terażniejszości widza).

<sup>9</sup>J. Honzl (1943), *The Hierarchy of Dramatic Devices*, [w:] L. Matejka, I. R. Titunik (eds), *Semiotics of Art: Prague School Contributions*, Cambridge 1976, s. 118–127.

<sup>10</sup>Zdaje się, że J. Honzl miał tutaj na myśli rozróżnienie na żywy dyskurs i narrację – myśl rozwiniętą dużo później przez É. Benveniste’a w formie podziału wypowiedzi na *histoire* (3. os., cz. przeszły, „tam”) oraz *discours* (1. i 2. os., cz. terażniejszy, „tutaj”). E.J. Bakker, op. cit., s. 2, przywołuje jego terminologię w kontekście epiki homeryckiej, gdzie (zgodnie z teoretycznymi zastrzeżeniami samego Benveniste’a) dostrzega wymienną perspektywę subiektywnej (*discourse*) i obiektywnej (*histoire*) zarówno w części narracyjnej, jak i dialogowej. Do podobnych wniosków dotyczących nakładania się tych dwóch cech wypowiedzi i dwuznaczności pola referencji (m. in. u Hezjoda) doszedł ostatnio także C. Calame, *Deictic Ambiguity and Auto-Referentiality: Some Examples from Greek Poetics*, [w:] N. Felson (ed.), op. cit., s. 417 nn. Proces wspomniany przez J. Honzla trzeba zatem rozumieć nie jako *sui generis* rewolucję artystyczną teatru, ale jako większą eksploatację elementów *deixis* egzoforycznej, w celu przesunięcia punktu ciężkości z *histoire* na *discourse*, obecny już w epice archaicznej. Ewolucja taka w historii dramatu greckiego najlepiej odzwierciedla się w przejściu dytyrambu w dialog (cf. wyżej).

nowe zjawiska pozatekstowe, zakotwiczą sytuację dramatyczną w przestrzeni realnej, która następnie wchłania i unieważnia perspektywę widza<sup>11</sup>. Odnośniki *endoforyczne* (tzw. *deixis* dyskursu<sup>12</sup>) – które w tym miejscu interesują nas w mniejszym stopniu – podtrzymują jedność i spójność wewnętrzną samego tekstu. Pierwsze poszerzają rzeczywistość sceniczną, drugie porządkują przestrzeń tekstualną.

Przed przystąpieniem do bardziej szczegółowej analizy wykorzystania wyżej wspomnianych strategii pragmatycznych we wstępnej scenie tragedii Sofoklesa, warto przypomnieć, że sam znak deiktyczny – wedle teorii zebranej przez G. Rauh<sup>13</sup> – łączy w sobie znaczenie symboliczne (np. *ἔγω* „1. os. lp.”) oraz puste semantycznie znaczenie referencyjne (*ἔγω* w ww. 1–14 to „Edyp”), uzależnione od kontekstu wypowiedzi. Kojarząc ze sobą oba aspekty, odbiorca (czy to ateński widz, czy to współczesny czytelnik Sofoklesa) dokonuje rekonstrukcji *origo*, punktu zerowego kodowania informacji. Egocentryzm obecny w jakimkolwiek akcie komunikacji, zdaniem K. Elama w sposób symptomatyczny w sztukach dramatycznych<sup>14</sup>, każdorazowo decyduje o usytuowaniu perspektywy emocjonalnej, czasowej i przestrzennej. Ta ostatnia z kolei wydaje się nadrzędna wobec pozostałych, co tłumaczy sposób usystematyzowania przez G. Rauh zarówno deiktycznych elementów osobowych, jak i temporalnych w kategoriach przenośnej lub dosłownej bliskości (ang. *proximal*) i oddalenia (ang. *distal*)<sup>15</sup>.

<sup>11</sup> Słowami J. Limona: „Akceptując umowę [*scil.* sceniczną – Ł. B.], zgadzamy się, by jeden układ deiktyczny został zastąpiony innym albo z nim współistniał” (op. cit., s. 25). Stopień identyfikacji *origo* sztuki z własnym (tj. widza) punktem odniesienia pozostaje na usługach fenomenu *katharsis*: przyjmując perspektywę *ego-hic-nunc* Edypa, widz będzie mógł dopuszczać się wraz z nim *hybris*, asekurowany przez umowność sztuki. A. Ubersfeld, op. cit., s. 36–37, przytacza paradoks B. Brechta, wedle którego maksymalna identyfikacja z rzeczywistością przedstawioną i przestrzeganie konwencji teatru, uniemożliwiającej publiczności interweniować na scenie, jednocześnie przybliży widza do świata sztuki i oddala od niego.

<sup>12</sup> Zamiast o różnych rodzajach *deixis*, wymienionych wyżej (cf. przyp. 5), G. Rauh, *Aspects of Deixis*, [w:] G. Rauh (ed.), *Essays on Deixis*, Tübingen 1983, s. 42–54, woli mówić o sposobach wykorzystania właściwych wyrażen deiktycznych (osobowych, czasowych i przestrzennych), co – jej zdaniem – pozwala analizować wiele przypadków granicznych zwłaszcza w tzw. niekanonicznej sytuacji komunikacyjnej. Warto w tym kontekście pomyśleć o anaforycznym użyciu łączników *hic* oraz *ille*, które choć odnoszą się do dyskursu, nie tracą pierwotnej „przestrzennej” interpretacji. Cf. S. Pieroni, *Deixis and anaphora*, [w:] Ph. Baldi, P. Cuzzolin (eds), *New Perspectives on Historical Latin Syntax*, vol. 3, Berlin 2010, s. 423 nn.

<sup>13</sup> G. Rauh, op. cit., s. 10–11.

<sup>14</sup> K. Elam, op. cit., s. 87.

<sup>15</sup> G. Rauh, op. cit., s. 12. Autorka, próbując usystematyzować teorię *deixis*, wyróżnia w dalszej części swej pracy jej trzy aspekty: a) *deictic determination* (usystematyzowane znaczenie symboliczne poszczególnych elementów, cf. tabela 1), b) *deictic dimension* (np. właściwa referencja lokalna, temporalna, *deixis* społeczna i emocjonalna) oraz c) *types od uses of deictic expressions* (cf. wyżej: przyp. 12). Wyłożona i uporządkowana przez nią teoria jest zbyt rozbudowana, by ją tutaj przytoczyć, choć będziemy odwoływali się do jej poszczególnych zagadnień.

P. Schmid, posiłkując się tymi uniwersalnymi – przynajmniej dla języków indoeuropejskich – wyznacznikami, ustala determinujące je (lokalne i egocentryczne) kryteria kategoryzacji i w wyniku proponuje strukturę pola deiktycznego dla greki klasycznej<sup>16</sup>. Jeśli uzupełnimy jego system o pewne doprecyzowania G. Rauh<sup>17</sup>, otrzymamy schemat symbolicznego znaczenia greckich oraz łacińskich zaimków wskazujących i osobowych, zebrany w tabeli 1.

T a b e l a 1. Symboliczne znaczenie greckich i łacińskich zaimków wskazujących i osobowych

D <sub>1</sub>	(a) origo	<i>ego</i> ἐγώ	nadawca	osoba–miejsce–czas kodowania
D <sub>2</sub>		<i>tu</i> σὺ	odbiorca	w powiązaniu z <i>origo</i> , w bezpośrednim kontakcie z <i>ego</i>
D <sub>3</sub>	(b) w kontakcie z <i>origo</i>	<i>hic</i> ὅδε	powiązany z nadawcą	określony w dziedzinie (a)+(b)
D <sub>4</sub>		<i>iste</i> οὗτος	powiązany z odbiorcą	nieokreślony w dziedzinie (a)+(b)
D <sub>5</sub> D <sub>5'</sub>	(c) poza <i>origo</i>	<i>ille</i> ἐκεῖνος <i>ipse</i> αὐτός <sup>18</sup>	niewiązany z nadawcą ani z odbiorcą	określony w (c)
D <sub>6</sub>		<i>is</i> ὁ	(nieobecny w akcie komunikacji)	nieokreślony w (c)

Oprócz całej serii zaimków deiktycznych podobne funkcje egzoforyczne pełnią wyrażenia adverbialne i przyimkowe, kategorie gramatyczne czasowni-

<sup>16</sup>P. Schmid (1972), *Die Pragmatische Komponente in der Grammatik*, [w:] G. Rauh (ed.), op. cit., s. 10. Trzeba przy tym zaznaczyć, że uzupełniające się systemy P. Schmid'a i G. Rauh opierają się na kanonicznej sytuacji komunikacyjnej (ang. *canonical situation-of-utterance*), przebiegającej w fizycznej i bezpośredniej obecności (przynajmniej) dwóch rozmówców i przy udziale fonicznego kanału porozumiewania się. Precyzyjniej na ten temat: zob. definicja J. Lyonsa [w:] G. Rauh, op. cit., s. 13.

<sup>17</sup>G. Rauh, op. cit., s. 19 nn. Na takim systemie, wedle teorii P. Schmid'a, op. cit., s. 74 nn., oprócz „typowo” deiktycznych elementów możemy oprócz różne kategorie gramatyczne zarówno werbalne, jak i nominalne. Dziedzinie D<sub>1</sub> odpowiadałby *nominativus* (podmiot, temat), *indicativus* (wyrażający *ego*), *praesens (nunc)*; podczas gdy D<sub>2</sub> trzeba by powiązać odpowiednio z *accusativus* (dopełnienie bliższe, remat), *imperativus* (skierowany na *tu*), *perfectum* (rezultat w *nunc*) itd. Cf. G. Rauh, op. cit., s. 32–33.

<sup>18</sup>Podkategoria D<sub>5'</sub>, jak przyznaje sam P. Schmid, op. cit., s. 12, jest słabą częścią całego systemu, jako że nie do końca poddaje się wyróżnionym kryteriom. S. Peroni, op. cit., s. 448 nn., przyjrzała się semantycznym i syntaktycznym wyznacznikom łac. *ipse*, naświetlając jego funkcję predykatywną i znaczenie emfaticzne. W świetle jej analizy wydaje się, że jego deiktyczna interpretacja (w obrębie D<sub>5</sub>) może być efektem ubocznym użycia bez drugiego elementu (np. rzeczownika, innego zaimka) wyrażonego *explicite*, jak w przytoczonym przez autorkę przykładzie (125) *atque hercle ipsum adeo contuor* (Plaut. *Asin.* 403).

ków, a czasami także informacja leksykalna, jaką przekazują. Do tego szerszego zakresu deiksy będziemy odnosić się jedynie na marginesie dalszych rozważań.

Uogólniając powyższe zagadnienia, możemy stwierdzić, że użycie poziomu deiktycznego tekstu pozwala *ego* odnieść wszelkie elementy rzeczywistości, które nie są nim samym, do własnej perspektywy. Egocentryzm dramatu Sofoklesa zaznacza się już od pierwszych wersów, gdzie wokatywny zwrot Edypa do „potomków Kadmejowych” (w. 1. ὦ τέκνα, Κάδμου) jasno określa granice protagonizmu w sztuce. Zwrot ten poprzedza autoidentyfikujące ἀγὼ (w. 6), któremu towarzyszy jednak znacząca emfaza, sygnalizowana przez zaimek αὐτός oraz wskazanie pierwszych relacji przestrzennych dzięki czasownikowi ἐλήλυθα, umieszczającemu wektor ruchu<sup>19</sup> w stronę *origo*.

ἀγὼ δικαῖων μὴ παρ' ἀγγέλων, τέκνα,  
ἄλλων ἀκούειν αὐτὸς ὧδ' ἐλήλυθα (ww. 6–7)<sup>20</sup>.

Oto Edyp „przychodzi s a m we własnej osobie t u t a j” (w. 7), a wkracząc na scenę powołuje niejako do życia umowną rzeczywistość przedstawienia, stawiając jednoznacznie punkt zero trzech osi deiktycznych: „ja” w kontraście do „wy”, jestem „tutaj” w relacji do „przybyłem stamtąd”, które wyrażone w *perfectum* pozwala przenikać przeszłości do bezpośredniej terażniejszości („byłem tam wtedy – jestem tutaj teraz”). Autorytarna władza Edypa zaznacza się więc już od pierwszych słów w akcie „zdobycia” przestrzeni i czasu. Gest ten – wzorując się na interpretacji słów Marka Antoniusza u Szekspira (*Here I am Antony*) zaproponowanej przez K. Elama<sup>21</sup> – moglibyśmy zredukować do zdania „Tutaj jest moja przestrzeń”, implikowanego przez wejście tebańskiego władcy. W momencie tym można się także doszukiwać analogii z wcześniejszą karierą postaci – zaanektowanie sceny do swojej dziedziny jest *sui generis* synekdochą

<sup>19</sup>Mamy tutaj do czynienia zatem z dynamiczną interpretacją zależności przestrzennych. Edyp kieruje się w stronę *origo*, której ustanowienie (*hic*) jest prawie równoczesne z zakończeniem akcji przemieszczania się – rezultatywny aspekt czasownika w *perfectum* odnosi się do *nunc*. O dośrodkowym (ang. *centripetal*) wektorze ruchu w kontekście deiksy czasowników greckich i łacińskich wspomina N. Felson (ed.), op. cit., s. 257.

<sup>20</sup>Grecki tekst tragedii tutaj i dalej według wydania H. Lloyda-Jonesa, [w:] Sophocles, *Ajax. Electra. Oedipus Tyrannus*, Harvard 1994.

<sup>21</sup>K. Elam, op. cit., s. 88. Ta „kosmogoniczna” zdolność protagonisty do zakreślania granic rzeczywistości odbywa się także na poziomie inscenizacji. Według interpretacji J. Limona, op. cit., s. 27, to właśnie aktor sygnalizuje fikcyjną terażniejszość teatralną przez swą obecność na scenie jako ktoś inny. Z drugiej zaś strony, tylko kiedy zakomunikuje swoje nowe *ego-hic-nunc*, może w pełni „wejść” w rolę. Dalej badacz zauważa (s. 38), „że układ deiktyczny kojarzymy zazwyczaj z fizyczną obecnością człowieka [cf. wyżej: pojęcie egocentryzmu deiktycznego – Ł.B.], jest przypisany ciału i psychice, której procesy sygnalizuje zachowanie i wypowiedzi danej osoby. To ona jest punktem odniesienia dotyczącym jej tożsamości („ja”), osadzenia w czasie („teraz”) i przestrzeni („tu”).”

zdobycia tebańskiego tronu przez młodzieńca<sup>22</sup>, który „przybył stamtąd”, ale po zwycięstwie nad Sfinksem nazywa ten kraj „swoim”.

Trzeba przy tym pamiętać, że Sofokles zaczyna swą sztukę w sposób bardzo specyficzny, rozciągając przed oczami widza żywy obraz błagalników siedzących przed pałacem króla, których wkroczenie na scenę poprzedza faktyczny czas dramatu (zasugerowane w w. 59. προσήλθεθ’). Dopiero pojawienie się pierwszego „egocentrycznego” protagonisty wprawia w ruch taką „zamrożoną” scenę, którą O. Taplin proponuje nazywać *tableau*<sup>23</sup>. Przestrzenne zaprojektowanie początkowej sceny tragedii możemy interpretować, wykorzystując składnię modelu aktancyjnego, rozumianą przez A. Ubersfeld jako rozstawienie postaci nibypionków w grze<sup>24</sup>. Z tej perspektywy dośrodkowy kierunek ruchu Edypa i jego podejście do tłumu zgromadzonego przed świątynią, wbrew temu – wydawałoby się – co sugerowaliśmy wyżej, nie wskazuje wcale na jego nadrzędną rolę w dalszych wypadkach. J. Barret zrównuje wręcz jego status w tym momencie z figurą posłańca<sup>25</sup>, podczas gdy jako władca Teb to król Edyp powinien przyjmować poselstwa – co wszak czyni wielokrotnie w miarę rozwoju akcji sztuki<sup>26</sup>. W scenie wstępnej w zastanawiający sposób dochodzi zatem do chwilowej degradacji jego postaci, do czego przyznaje się sam król, tłumacząc się troską o swój lud, która kazała mu osobiście i bez pośredników (ww. 6–7 μη παρ’ ἀγγέλων... ἄλλων ἀκούειν) stawić się przed nimi. I to właśnie chęcią okazania współczucia należy tłumaczyć to „ubliżenie” jego królewskiemu majestatowi, który zostanie mu „przywrócony” już w następnych wersach.

Pierwsze słowa Edypa włączają scenę przed świątynią w zasięg jego *origo*, sytuując błagalników w dziedzinie D<sub>3</sub> (w. 2 ἔδρας τάσδε; w. 10 πρὸ τῶνδε

<sup>22</sup>Teren miasta otaczający świątynię byłby więc odpowiednikiem całych Teb, a wkroczenie na scenę Edypa odpowiadałoby jego przybyciu z Koryntu. Analogię teraźniejszości do dawnego zwycięstwa Edypa nad Sfinksem przywołuje *explicite* Kapłan, próbując przekonać króla, by także i teraz użył swych zdolności. Cf. ww. 46–52.

<sup>23</sup>O. Taplin, op. cit., s. 167. Różne pomysły komentatorów i wydawców na projekt takiego *tableau* przytacza W. A. Calder, op. cit., s. 121 nn.

<sup>24</sup>A. Ubersfeld, op. cit., s. 124. Francuska teatrolog z powodzeniem wykorzystuje strukturalny model aktancyjny, wywodzący się z analizy opowiadań W. Proppa oraz prac E. Souriau i A. J. Greimasa. W uproszczeniu można sprowadzić aktanta (nie równoważnego z postacią, ale odpowiadającego jej na „głębszym” poziomie fabularnym) do funkcji quasi-składniowej: Nadawcy, Odbiorcy, Podmiotu, Przedmiotu, Pomocnika i Przeciwnika (ibidem, s. 50).

<sup>25</sup>J. Barret, *Staged Narrative. Poetics and the Messenger in the Greek Tragedy*, Berkeley 2002, s. 211 nn. Chęć bezpośredniego poznania przyczyny zgromadzenia błagalników tłumaczy autor w świetle opozycji „widzenia” i „słyszenia” obecnej w całym dziele, którą badacz błyskotliwie sprowadza do zagadnień epistemologicznych, kryjących się za tekstem Sofoklesa.

<sup>26</sup>Zamiana ról nastąpi jeszcze w tej samej scenie, kiedy w zasięgu wzroku pojawi się Kreon, wysłany po radę do Delf (ww. 68 nn.). Duży nacisk przy tej zamianie perspektywy został położony na czasowniki sugerujące ruch w stronę Edypa, „królewskiego” centrum referencji: προοστέιχοντα (w. 79), ἡμῖν ἤκεις (w. 86).

φωνεῖν<sup>27</sup>), tak fizycznej, jak i psychicznej<sup>28</sup> bliskości. Efektem takiego zabiegu będzie zastąpienie początkowego zainteresowania ich losem przez szczerą empatię ze strony króla<sup>29</sup>:

[...] ὡς θέλοντος ἄν  
 ἐμοῦ προσαρκεῖν πᾶν: δυσάλητος γὰρ ἄν  
 εἶην τοιάνδε μὴ οὐ κατοικτίρων ἔδραν (ww. 12–14).

Natychmiast focalizacja uwagi Edypa skupia się na jednej osobie z wcześniej wyróżnionego tłumu – kolejne użycie wokatiwu, wzmocnione imperatiwem (w. 9 ὦ γεραῖέ, φράζ'), zakreśla nową relację *ego–tu*, która będzie obowiązywała w dialogu aż do wejścia Kreona (w. 86). Stosunek Edypa do Kapłana ma dość złożony charakter, jako że w ich przypadku nad *deixis* osobowo-przestrzenną zdaje się dominować tzw. *deixis* społeczna<sup>30</sup>. Tebański władca na rozmówcę wybiera właśnie jego ze względu na pierwszeństwo wieku (w. 10–11 ἐπεὶ πρέπων ἔφους πρὸ τῶνδε φωνεῖν) – stąd dostrzegalny ton respektu w początkowym zwrocie bezpośrednim. Społeczne oddalenie pozycji błagalnika względem króla jest jednak dużo większe i w żaden sposób nie anuluje go ani wiek, ani funkcja kapłana Dzeusa – już od pierwszych swych słów przedstawia on Edypa jako swego zwierzchnika (w. 15 ὦ κρατύνων Οἰδίπους χώρας ἐμῆς),

<sup>27</sup>A. W. Calder, op. cit., s. 126, chce rozszerzyć pole referencyjne podobnych zwrotów także na publiczność, która, według jego przypuszczeń, odegrała w inscenizacji Sofoklesa rolę błagalników. W taki sposób badacz proponuje rozwiązać kwestie kłopotliwego wprowadzania i wyrowadzania ze sceny prologu dość licznych statystów. Dodatkowo podobne rozwiązanie sceniczne wpływałoby na emocjonalne zaangażowanie widza. Warto na marginesie zauważyć, że czasami zaimek ὄδε (zwłaszcza jako peryfrazą typu ὄδ' ἀνήρ) w tragedii staje się wręcz synonimem ἐγώ (np. Soph. OT 534, 811), przemieszczając się z poziomu D<sub>3</sub> wprost do D<sub>1</sub>. Cf. LSJ s. v. I 5.

<sup>28</sup>O *deixis* emocjonalnej jako o jednym z wymiarów referencji egocentryczno-przestrzennej zob. G. Rauh, op. cit., s. 40–41 (z dyskusją).

<sup>29</sup>Interesujące rezultaty przyniosłoby zastosowanie w tym miejscu wspomnianego już modelu aktacyjnego, którego kształt dla *Króla Edypa* zaproponowała A. Ubersfeld, op. cit., s. 54–55. Edyp przyjmuje oczywiście funkcję Podmiotu, który dąży do osiągnięcia Przedmiotu („uwolnienie Teb od zarazy”), zleconego mu przez Nadawcę – *polis* przemawiające ustami błagalników. To pierwsze podejście (niby w roli posłańca) do zgromadzonego tłumu należałoby zatem rozpatrywać w kategoriach zlecenia królowi misji przez ogół obywateli. Już na samym początku sztuki mielibyśmy do czynienia z dwuznacznością postaci Edypa jako samodzielnego władcy i „zatrudnionego” przez *polis* Podmiotu.

<sup>30</sup>G. Rauh, op. cit., s. 38–39. Autorka wykorzystuje swój system deiktycznej determinacji (cf. tabelę 1) do analizowania tzw. społecznego wymiaru referencji (omawianego w kontekście badań nad *deixis* m. in. przez C.J. Fillmore'a). Udowadnia przy tym, że relacje międzyludzkie postrzegane jako stopnie społecznego oddalenia (interpretacja przestrzenna) między kodującym (perspektywa egocentryczna) i odbiorcą podlegają użytym przez nią kryteriom. Mimo wszystko w kontekście języków indoeuropejskich, jak przyznaje G. Rauh, można mówić jedynie o specjalnym użyciu *deixis* osobowej (np. 3. os. lp. zamiast 2. os. w znaczeniu „Pan/Pani”), choć niektóre systemy (np. japoński) wykształciły oddzielny inwentarz zwrotów grzecznościowych dla *deixis* społecznej.



umieszczając go w zasięgu swej *origo*, choć wyraźnie na osi wertykalnej, „ponad” sobą.

Trzeba wszak pamiętać, że wedle zwyczaju błagalnicy siedzą z rytualnymi gałązkami na schodach świątyni, a ich pozycja – na rozciągniętej horyzontalnie scenie – została wielokrotnie podkreślona przez Sofoklesa (w. 2 *θοάζετε*; w. 10 *καθέσταντε*; w. 32 *ἐζόμεσθ'*), zwłaszcza jako zorientowana w stronę samego Edypa (w. 15. *π ρ ο σ ή μεθα*, podkr. – Ł.B.). Wedle myśli teoretycznej A. Ubersfeld<sup>31</sup>, takie rozplanowanie przestrzeni teatralnej może być metonimicznym odzwierciedleniem, jeśli nie demokratycznych Aten Sofoklesa, to z pewnością tebańskiego ustroju za panowania mitycznego Edypa. Wyczekująca i bierna postawa siedzących (*ικετήρες* (w opozycji do stojącej/aktywnej króla) została przecież bezpośrednio zestawiona z podmiotową funkcją i „wysokościową” metaforą przymiotów monarchy, określanego przez Kapłana superlatywami (w. 40 *ὦ κράτιστον πᾶσιν*, w. 46 *ὦ βροτῶν ἄριστ'*) lub zestawionego z kategorią „góry” pośrednio, przez przywołanie figury Niebian i sił wyższych (ww. 31–33) – choć nie równorzędnych, to jednak bliskich wybawicielowi miasta. Społeczne zaznaczenie deiktycznego dystansu w wypowiedziach Kapłana może przybrać formy użycia honoryfikującego rozmówcę *pluralis modestiae* w odniesieniu do samego siebie (w. 15 *ἡμᾶς ἡλίκοι προσήμεθα*) lub – częstych w języku tragedii – wyrażań peryfrastycznych (w. 40 *ὦ κράτιστον πᾶσιν Οἰδίου κάρα*), łagodzących bezpośredni zwrot do króla dzięki metonimicznemu obrazowaniu jego głowy.

Warto przy okazji wspomnieć o innym jeszcze sposobie – na poły deiktycznego, na poły metaforycznego – użycia kategorii „góry” i „dołu”<sup>32</sup>, których dystrybucja pokrywa się dokładnie z przedstawioną hierarchią społeczną. Analogicznie do siedzących w akcie poszukiwania pomocy błagalników miasto Teby także zajmuje horyzontalną pozycję, „przytłoczone” przez serię nieszczęść i rozciągającą się na jego mieszkańców zarazę.

πόλις γάρ, ὥσπερ καὶ τὸς εἰσορᾶς, ἄγαν  
ἦδη σαλεύει κάνακουφίσαι κάρα  
βυθῶν ἔτ' οὐχ οἶα τε φοινίου σάλου (ww. 22–24).

<sup>31</sup>A. Ubersfeld, op. cit., s. 112: „Miejsce sceniczne jest zawsze naśladowaniem czegoś. Widz przyzwyczał się do tego, że odtworza ono jakieś miejsce rzeczywiste [...] Zawsze natomiast występują w teatrze struktury przestrzenne określające nie tyle konkretny świat, co wyobrażenie ludzi o stosunkach przestrzennych panujących w społeczeństwie, gdzie żyją, oraz konflikty, które znajdują się u podłoża tych stosunków”.

<sup>32</sup>Opierając nasz system referencji deiktycznej na stopniach oddalenia, natychmiast zdajemy sobie sprawę, że nie jest to model trójwymiarowy, który uwzględniałby nie tylko kategorię „góra/dół”, ale także „prawo/lewo”, „nad/pod” itd., choć często takie parametry przestrzenne w toku wypowiedzi opierają się na perspektywie egocentrycznej. G. Raugh, op. cit., s. 26–27, poświęca temu zagadnieniu trochę uwagi, uznając podobne wyrażenia za rozwinięcia przestrzennej domeny (a+b) lub (c) – cf. tabelę 1.

Sofokles nie bez przyczyny używa obrazów upadku i niemożności podniesienia głowy znad topieli (w. 23. ἀνακουφίσαι κάρα βυθῶν, podkr. – Ł.B.)<sup>33</sup>. Sytuacja ta zaś jest identyczna do tej sprzed wstąpienia Edypa na tron, kiedy Tebańczykom dokuczał straszny Sfinks – wtedy to przyszły władca „wyniósł” miasto z niebezpiecznego impasu, i „wprostował” życie jego obywateli<sup>34</sup>:

λέγει νομίζει θ' ἡμῖν ὀρθῶσαι βίον (w. 39).

Powołując się na precedens, Kapłan widzi wyraźny związek czasowy między πάρος προθυμία (w. 48), którą wykazał się niegdyś Edyp, a jego obecną gotowością do ocalenia Teb, sygnalizowaną już poprzez użycie czasu teraźniejszego słów rządzących konstrukcją NCI (w. 39), skąd sugerowana *implicit* zdolność Edypa do powtórzenia wyczynu. Serię niefortunnnych upadków miasta wpisaną na osi czasu – której oba krańce zakotwiczone zostały poza rzeczywistością dramatu<sup>35</sup> – najlepiej przedstawiają następujące słowa Kapłana (50–51):

στάντες τ' ἐς ὀρθὸν καὶ πεσόντες ὕστερον.  
ἀλλ' ἀσφαλεία τήνδ' ἀνόρθωσον πόλιν (ww. 49–55, podkr. – Ł. B.)

W dwóch wersach udało się starcowi powiązać przeszłość (z wyraźnym wpływem na czas obecny), bezpośrednią teraźniejszość, przestrzenny środek referencji rozciągnięty na całą polis (τήνδε ... πόλιν) i wreszcie samego rozmówcę zakodowanego w dokonanej formie imperatiwu (ἀνόρθωσον). W następnej

<sup>33</sup>Obrazy poetyckie w kontekście interpretacji całej sztuki dokładniej omawia Ph. W. Harsh, *Implicit and Explicit in the „Oedipus Tyrannus”*, *AJPh* 79, 3, 1958, s. 243–258. Uwagę poświęca także temu fragmentowi i choć nie bierze pod uwagę czysto semantycznych kategorii „góry/dołu”, a jedynie tradycyjne metafory poetyckie, autor podkreśla, że główną funkcją sceny wstępnej tragedii jest stopniowe przeniesienie punktu ciężkości (*shifts of focus*) z miasta Teb na osobę Edypa. Jak sam podsumowuje: „Imagery here plays a major role, especially in shifting the emotional involvement of the audience from Thebes to Oedipus” (s. 249).

<sup>34</sup>Zob. podobną metaforykę w słowach Kreona, w. 88.

<sup>35</sup>J. Limon, op. cit., s. 24, przekonuje, że dla sztuki teatralnej nie istnieje żadna realna przeszłość ani przyszłość – wszystko dzieje się na oczach widza *hic et nunc*. „Wczoraj” przedostaje się do czasu tragedii jedynie w retrospekcyjnych relacjach bohaterów (np. przywołanie postaci Sfinksa, ww. 35–39) lub jest implikowane w charakteryzacji postaci (np. podkreślana u Edypa τέχνη, która pomogła mu zdobyć tron, ww. 380–381), w czym J. Limon widzi spełnienie się tzw. funkcji analeptycznej (według terminologii J. Genette'a) – wyjaśniania i naświetlania przeszłości. „Jutro” zakodowane zostało w zapowiedziach przyszłości, takich jak brzemienne w znaczenie słowa Tejrezjasza: ἦδ' ἡμέρα φύσει σε καὶ διαφθερεῖ. (w. 438), które wypełniają z kolei funkcję proleptyczną. Zgodnie z przytoczonymi uwagami teoretycznymi J. Lemona widzimy zatem, że teraźniejszość dramatyczna *Króla Edypa* „rozszerza się” na oba krańca osi czasowej – nawet moment (ponownych) narodzin Edypa i jego (symboliczna) śmierć zostały przez mistrzowską technikę Sofoklesa „skompresowane” do *hic et nunc* tragedii.

kolejności jeszcze bardziej wymownym pomostem deiksy czasowej jest pełen determinacji okrzyk *καὶ τανῦν ἴσος γενοῦ* (w. 52), gdzie emfaticzny przysłówek odnoszący się do chwili obecnej (*τανῦν*) został zestawiony z aluzją do wcześniejszych zdolności Edypa (*ἴσος*) oraz formą rozkazującą czasownika (*γενοῦ*), która *per se* orientuje czynność w najbliższej przyszłości. W taki oto sposób pragmatyczna manipulacja wskaźnikami deiktycznymi w wypowiedzi Kapłana osiąga pełen sukces i owocuje deklaracją empatii i gotowości do pomocy ze strony władcy, który ostatecznie *expressis verbis* włącza w zakres swej *origo* zarówno osobę rozmówcy, jak i – metonimicznie – miasto Teby:

(...) ἡ δ' ἐμὴ  
 ψυχὴ πόλιν τε κάμει καὶ σ' ὁμοῦ στένει (ww. 63–64).

Znów zatem mamy do czynienia z egocentryzmem perspektywy, rozszerzonym na dziedzinę adresata wypowiedzi  $D_2$  (*κάμει καὶ σε*) i dominującym nad miejscem kodowania – *deixis* potwierdza bardziej niż kiedykolwiek władztwo Edypa nad ludźmi i przestrzenią, sygnalizowane od pierwszych wersów sztuki. Wydaje się, że uzyskane w ten sposób emocjonalne zaangażowanie głównej postaci w czas i miejsce sytuacji dramatu jest główną funkcją początkowej sceny utworu. Deiktyczne „uwikłanie” Edypa w obecną sytuację Teb posłuży później Sofoklesowi do zbudowania intrygi tragicznej i owego uczucia osaczenia, spowodowanego walką *ego* z własnym przeznaczeniem<sup>36</sup>. Skoro główną pobudką podjęcia śledztwa przez monarchę jest identyfikacja z losem *polis*, poznanie prawdy uświadomi mu, że to on sam zanieczyszcza ojczystą dziedzinę, tak jak i plami honor własnej matki.

Jeden z podstawowych paradoksów sztuki, sygnalizowanych od pierwszych wersów tragedii, opiera Sofokles na emfaticznym powiązaniu nieszczęsnego bohatera z *hic et nunc*, „podbitym” przez Edypa w momencie wejścia na scenę, który odsyła nas – w szerszej perspektywie – do uprzedniego przyjęcia tego korynckiego uciekiniera jako „adoptowanego” obywatela Teb. Przepelniony współczuciem Edyp używa w odniesieniu do *polis* zaimków dzierżawczych, nie wiedząc, że są one w ustach rodowitego przecież tebańczyka w pełni uzasadnione. Kiedy w kulminacyjnym momencie tragedii nieszczęsny monarcha odkryje

<sup>36</sup>A. Ubersfeld, op. cit., s. 54–55, dochodzi do owego osaczenia postaci Edypa w trochę inny sposób, wykorzystując przytaczany już model aktancyjny dla sztuki Sofoklesa (zob. przyp. 28). *Polis*, która funkcjonowała w prologu sztuki jako Nadawca zadania, a zarazem jego Odbiorca, później będzie naprzemiennie Pomocnikiem i Przeciwnikiem głównego bohatera w drodze do osiągnięcia Przedmiotu („znalezienia zabójcy Laiosa”). Taki rodzaj ruchu obrotowego w ramach „składni” fabuły pozostawia Edypa bez wyjścia. A. Ubersfeld wydaje się dostrzegać okrutny sarkazm *polis* (przemawiającej w scenie wstępnej ustami Kapłana), która zleca królowi ukaranie samego siebie, jak gdyby pośrednio składała sobie ofiarę ekspiacyjną.

swoją prawdziwą *origo* – choć paradoksalnie nie będzie jej mógł już nazwać „swoją” – uda się na wygnanie.

Kolejnej manipulacji *deixis* możemy doszukiwać się w rozmowie Kreona z Edypem o odległej wszak i bliżej nieznannej zmacie krwi zasugerowanej przez wyrocznię delficką (w. 95–98). Zaimek τόδε towarzyszący αἴμα (w. 101) może pełnić podwójną funkcję: endo- i egzoforyczną<sup>37</sup> – jako katafora lub jako bezpośrednia referencja do dziedziny *origo*, która już tutaj sugerowałaby wyczułonemu na tragiczną ironię widzowi rozwiązanie Edypowego dochodzenia. Za pośrednictwem zaimka wskazującego (D<sub>3</sub>) dawne przelanie krwi i jej terażniejsze konsekwencje wdzierają się do rzeczywistości *ego–hic–nunc*. Sprawca owej zbrodni, prawdziwy zabójcy Laiosa, nie tylko należy do *origo*, ale wręcz w osobie Edypa ustanawia jego zerowy punkt odniesienia, a skutki tamtej zbrodni wciąż są widoczne w dręczącej miasto zarazie.

To chyba właśnie tragizm i paradoks całej sytuacji dramatycznej sztuki został odzwierciedlony w emfaticznym użyciu elementów deiktycznych. Niesymetryczne usytuowanie Edypa i błagalników na osi wertykalnej zostanie pod koniec sztuki kompletnie odwrócone, a oślepiiony i potępiony przez wszystkich władca będzie musiał opuścić swoją dziedzinę, którą tak pewnym głosem objął w posiadanie w pierwszych wersach dramatu. Prawidłowa dekodyfikacja referencji *deixis* z ww. 135–141 jest w świetle zakończenia dzieła i powszechnie znanego mitu syntezą osobistej tragedii głównego bohatera:

ὥστ' ἐνδίκως ὄψεσθε καὶ με̅ σύμμαχον  
 γῆ τῆδε τιμωροῦντα τῷ θεῷ θ' ἄμα.  
 ὑπὲρ γὰρ οὐχὶ τῶν ἀπωτέρω φίλων,  
 ἀλλ' αὐτὸς αὐτοῦ τοῦτ' ἀποσκεδῶ μύθος.  
 ὅστις γὰρ ἦν ἐκεῖνον ὁ κτανὼν, τάχ' ἄν  
 κάμ' ἄν τοιαύτη χειρὶ τιμωροῦνθ' ἔλοι.  
 κείνῳ προσαρκῶν οὖν ἐμαυτὸν ὠφελῶ (ww. 135–141, podkr. – L.B.).

Okazuje się bowiem że ów *tamten* – zmarły Laios – sytuowany w odległej od *ego* pozycji D<sub>5</sub>, jest tak naprawdę jego ojcem (D<sub>1</sub>), którego pomszczenie wcale nie przysłuży się samemu Edypowi, ale pociągnie za sobą zamach na swą własną dziedzinę.

<sup>37</sup>Kataforyczne znaczenie ὅδε jest częste zwłaszcza w prozie historycznej, cf. LSJ, s. v. III 2 (*to indicate something immediately to come*). C. J. Ruijgh, *The Use of the Demonstratives „hode”, „houtos” and „(e)keinos” in Sophocles*, [w:] I.J.F. de Jong, A. Rijksbaron (eds), *Sophocles and the Greek language: aspects of diction, syntax and pragmatics*, Leiden 2006, s. 159, poświadcza natomiast jego szersze znaczenie jako elementu egzoforycznego: [...] ὅδε „may refer deictically to the present time, i. e. the time span which contains the moment of utterance and includes the recent past and the near future”. O dwuznaczności niektórych wskaźników deiktycznych, która wzbogaca semantyczny potencjał fragmentu, jest przekonany C. Calame, op. cit., s. 435 (z kilkoma przykładami z Ajschylosa i Sofoklesa).

Dalsza fabuła sztuki polegać będzie zatem na stopniowym przybliżaniu osoby domniemanego zabójcy Laiosa (w. 139 ὅστις γὰρ ἦν ἐκεῖνον ὁ κτανών) do *origo* głównego bohatera<sup>38</sup>, co można uprościć do gramatycznej relacji pomiędzy uogólniającym ὅστις (D<sub>6</sub>) a pierwszoosobowym ἐγώ (D<sub>1</sub>)<sup>39</sup> – zob. tabela 2.

Tabela 2. Śledztwo Edypa w kategoriach *deixis* osobowej

[D <sub>6</sub> ]	=[D <sub>1</sub> ]
ὅστις	=ἐγώ
„ktoś tam”	„ja”
zabójca Lajosa	=Edyp

Jeśli losy przeklętego władcy spróbujemy rozpatrzyć w kategoriach deiktycznych, okaże się, że jego zbrodnie kazirodztwa i ojcobójstwa sprowadzały się zawsze do zadawania – nieświadomie – gwałtu własnej *origo* („mój ojciec”, „moja matka”). Ostatecznie Edyp uderza we własne *ego*<sup>40</sup>, centrum kodyfikowania informacji: samookaleczenie pozbawia go wzroku i odtąd traci bezpośredni kontakt z *hic et nunc*, a jego podmiotowość (*ego*) zostaje ograniczona<sup>41</sup>, jako że odtąd jest zdany na przestrzenno-czasowe instrukcje swej przewodniczki, Antygony. Tuż po oślepieniu przeklęty monarcha czuje się totalnie dezorientowany, oderwany od rzeczywistości, a własny głos wydaje mu się głosem „obcego”:

αἰαῖ αἰαῖ, δύστανος ἐγώ,  
 ποῖ γὰς φέρομαι τλάμων; πᾶ μοι  
 φθογγὰ διαπτῶται φοράδην;  
 ἰὼ δαίμων, ἴν' ἐξήλλου (ww. 1308–1311).

<sup>38</sup> Poszukiwanie zabójcy Laiosa przebiega równocześnie z odkrywaniem prawdziwej tożsamości Edypa. Tę zagadkę także da się przedstawić w postaci deiktycznego „równania” – wedle słów Posłańca tuż przed momentem kulminacyjnym tragedii: ὁ δ' ἐστίν, ὃ τῶν, κείνους ὅς τὸτ' ἦν νέος. (w. 1145, podkreślenie – L. B.)

<sup>39</sup> Postępujące śledztwo Edypa opierać się będzie nie tylko na sprowadzeniu poszlaki „ktoś” do „ja”, ale także na zastąpieniu teorii o „wielu” sprawcach dowodami na „jednego” zabójcę Laiosa (zob. w. 845). Cały proces można więc rozpatrywać w kategoriach operacji jakościowych (doprecyzowywanie tożsamości) oraz ilościowych (ograniczanie liczby sprawców).

<sup>40</sup> Za A. Ubersfeld, op. cit., s. 54–55, możemy w samookaleczeniu Edypa widzieć nieunikniony skutek dobitnie podkreślanego w prologu utożsamiania się króla z miastem i jego mieszkańcami: „Podmiot Edyp może dalej identyfikować się z *polis* tylko wtedy, gdy wystąpi przeciwko sobie, dlatego popełnia niezwykle czyn, jakim jest oślepienie się i pójście na wygnanie. Jest wtedy jasne, że samo *polis* urządza sobie dramatyczne przedstawienie losu Edypa króla”.

<sup>41</sup> P. Hammonda, op. cit., s. 76–77, dowodzi „zwielokrotnienia” postaci Edypa, jako figury rozdwojonej na „ścigającego” i „ściganego”, „syna” i „męża”, czy wreszcie człowieka o trzech miejscach urodzenia: Korynt, Teby i góry Kitajron (cf. ww. 1090–1091). Efektem takiej konstrukcji bohatera jest implikowana słabość jego *ego* jako deiktycznego punktu referencji. Upośledzenie tożsamości Edypa znajdzie punkt kulminacyjny w momencie oślepienia i zerwania łączności między zwielokrotnionym *ego* a *hic et nunc*.

Tak kończy się autodestrukcyjny „egocentryzm” króla Edypa i „deiktyczna” tragedia jego losów.

#### DEIXIS EN LA PRIMERA ESCENA DE *EDIPO REY* Y SUS FUNCIONES

##### Resumen

El objetivo del presente trabajo es aplicar al análisis filológico del texto de la primera escena de *Edipo rey* la teoría pragmática de la deixis. Partiendo de esta metodología lingüística, se pretende reafirmar la función del prólogo en el contexto de toda la obra.

Antes que nada, se propone recoger brevemente los contenidos teóricos para sistematizar la determinación de la referencia deíctica en griego antiguo. Como resultado, se incide en sus dos parámetros primordiales: el egocentrismo y el predominio de la perspectiva espacial. Tras hacer una recopilación sincrética de las aportaciones de varios lingüistas – según las necesidades de dicho análisis – se pasa a diferenciar la deixis exofórica (personal, temporal y espacial) de la deixis endofórica (anáfora y catáfora).

Acto seguido, se analizan los casos más significativos de la referencia al tiempo y al espacio imaginarios de la obra. El prólogo de Sófocles se inaugura con la entrada de Edipo, quien, marcando su centro deíctico (lat. *origo*), se apodera simbólicamente de la escena y subraya su poder real sobre Tebas. La posición superior del protagonista sugerida por las referencias espaciales y la llamada deixis social, según parece, fue contrastada intencionalmente con el papel de los suplicantes. Este orden de cosas, sin embargo, va a sufrir un cambio radical hacia el final de la trama.

A manera de conclusión, se pretende demostrar que la suerte de Edipo y toda la serie de paradojas trágicas dentro de la obra se pueden reducir a las categorías deícticas. De este modo, se evidencia de nuevo la maestría dramática de Sófocles.