

Karolina Holzman

Z rozważań nad strukturą dialogu : elementy dialogowe w tekstach ciągłych Lukiana

Pamiętnik Literacki : czasopismo kwartalne poświęcone historii i krytyce
literatury polskiej 75/3, 163-175

1984

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

Tekst jest udostępniony do wykorzystania w ramach dozwolonego użytku.

KAROLINA HOLZMAN

Z ROZWAŻAŃ NAD STRUKTURĄ DIALOGU

ELEMENTY DIALOGOWE W TEKSTACH CIĄGŁYCH LUKIANA *

Analizom dialogu patronuje w ciągu ostatnich kilku lat dzieło Michaiła Bachtina¹ poświęcone powieściopisarstwu Dostojewskiego. Jest źródłem inspiracji metodologicznej dla badaczy, których zainteresowania są najrozmaitsze — od literatury francuskiej w. XVII i XVIII po niemal wszystkie okresy literatury polskiej².

Nie tylko jednak wskazane powyżej precedensy rozciągnięcia koncepcji Bachtinowskiej poza literaturę rosyjską XIX w. mogą uzasadnić prawomocność odwoływania się do Bachtina przy analizie twórczości pisarza starożytnego. Warto pamiętać, że badacz ten dostrzeżę w twórczości Dostojewskiego wątki od dawna żywotne w literaturze europejskiej, a rekonstruowana spuścizna Menipposa i zachowana spuścizna Lukiana zajmują niebłaha miejsce w zbudowanej przez Bachtina koncepcji „literatury karnawału”, w której możliwe są wszelkie spotkania bohaterów, na ogół przebywających w odrębnych światach. [...]

[...]

* Niniejszy tekst stanowi fragment obszernej rozprawy zatytułowanej: *Lukian — autor i dzieło. Studia o technice literackiej i osobowości twórczej*. Śmierć autorki sprawiła, że bogaty materiał tej rozprawy nie został dostatecznie wykorzystany w formie artykułów. Decydując się na opublikowanie części rozdziału poświęconego analizie struktury Lukianowego dialogu Redakcja postanowiła nie wprowadzać poprawek merytorycznych. W jednym tylko miejscu (dla osiągnięcia spójności w obrębie wyekscerptowanej partii tekstu) naruszamy kolejność wybranych fragmentów. Od Redakcji pochodzi zatem wybór i układ publikowanych fragmentów i tytuł artykułu oraz przypisy ujęte w klamry.

¹ M. Bachtin *Problemy poetyki Dostojewskiego*. Przełożyła N. Modzelewska. Warszawa 1970.

² Zob. „Cahiers de l'Association Internationale des Études Françaises” 1972, Mai: *Le Dialogue. Genre littéraire*. Sugestie na temat zastosowania koncepcji Bachtina do różnych epok przedstawił E. Czaplewicz w szkicu *Dzieje dialogu w literaturze. (Próba postawienia problemu)* zawartym w zbiorze: *Dialog w literaturze* (Warszawa 1978). Większość szkiców z tego tomu to realizacja teorii Bachtina na materiale polskiej literatury współczesnej.

Odkrywcze tezy Mukařovskiego i Bachtina³ wpłynęły na pobudzenie badaczy do nowego typu obserwacji, do zerwania ze sztywnym przeciwstawieniem „dialog—monolog” i do poszukiwania w analizowanych tekstach wpływu replik potencjalnych, tzw. obcego słowa, obecnego także i tam, gdzie nie zostało ono kompozycyjnie zaznaczone.

Interesującym owocem koncepcji Bachtina jest potraktowanie procesu kreacji i recepcji dzieła literackiego jako dwóch dialogów⁴. Również i ten krok, obok wymienionych poprzednio, poszerza znacznie płaszczyznę badań. Wymaga on jednak zerwania ze stereotypem myślowym: pojęcia dialogu używa się bowiem dla zjawiska, w którym nie występuje zmienność ról, uważana w naturalnym odczuciu za warunek zaistnienia dialogu. Kreację literacką upodobnia do dialogu fakt, że postawę twórcy modyfikuje wyobrażona reakcja odbiorcy. Recepcja natomiast odznacza się *quasi*-dialogową aktywnością, ponieważ odbiorca musi stwierdzić, w jakim stopniu założony przez autora proces odbioru jest zgodny z rzeczywistością. [...]

Rozciągnięcie rozważań o dialogu Lukiana na grupę utworów, które stanowią ciągle wypowiedzi autorskie [...] tłumaczy się silnie w nich zaznaczoną obecnością „żywołu dialogowego”. Jest on wprawdzie potencjalnie właściwy każdej formie mowy monologicznej⁵, lecz ciągle wypowiedzi Lukiana — te autentyczne lub upozowane na autentyczne deklamacje sofistyczne — są przecież wymuszonym przez autora dialogiem z publicznością. Ich dialogowość wypływa z prawideł starożytnej retoryki, która przewidywała rozmaite formy stymulacji słuchaczy do nawiązania kontaktu z mową, a co ważniejsze, uczyła skutecznie kontakt taki pozorować. [...]

Bizantyńscy scholiaści przeciwstawili te pisma dialogom i zauważyli, że autor prezentuje je „jak gdyby we własnym imieniu”⁶. Wspólną cechą wyodrębnionych teraz utworów jest więc wyraźnie zarysowane „ja” autorskie, przeciwstawione odbiorcy lub zbiorowości odbiorców i do nich adresowane. Mamy zatem podstawy, aby mówić o sytuacji dialogowej

³ J. Mukařovský, *Dwa studia o dialogu*. W: *Wśród znaków i struktur*. Przełożył J. Mayen. Warszawa 1970. Studia Mukařovskiego o dialogu powstały w latach 1937 i 1940, w 11 lat po ukazaniu się *Problemów poetyki Dostojewskiego Bachtina*. Jednak dopiero drugie wydanie książki rosyjskiego uczonego z r. 1963, uzupełnione i poprawione, wywołało przełom w badaniach nad dialogiem.

⁴ Zob. R. Handke, *Odbiorca dzieła jako partner dialogu*. „Teksty” 1980, nr 1.

⁵ Zob. js [J. Sławiński], *Dialog I*. W: M. Głowiński, T. Kostkiewiczowa, A. Okopień-Sławińska, J. Sławiński, *Słownik terminów literackich*. Wrocław 1976. Twórcą koncepcji uwzględnionej w opracowaniu encyklopedycznym jest J. Mukařovský.

⁶ Zob. K. Holzman, *Starożytne i bizantyńskie opinie o Lukianie — pisarzu i człowieku*. „Meander” 1983, z. 1/2.

w sensie dosłownym lub przenośnym. Rozumieniu dosłownemu stoi jednak na przeszkodzie niepewność, czy skierowane do publiczności literackiej deklamacje lub diatryby z zapisem śladów słownego kontaktu między recytującym sofistą a odbiorcami są naprawdę autentyczne. Jak wiadomo, poza spuścizną literacką Lukiana nie ma żadnych materialnych śladów jego działalności sofistycznej, co wybitnego znawcę kultury II w. n.e. G. W. Bowersocka skłoniło nawet do sceptycznego twierdzenia, że satyryk ten nie był autentycznym przedstawicielem ruchu sofistycznego⁷.

Brak relikwów historycznych bezpośredniego kontaktu Lukiana z publicznością zgromadzoną w salach odczytowych i teatrach greckich nie pozwala traktować tekstów zachowanych w *Corpus Lucianum* jako historycznych dokumentów wymiany zdań między autorem a jego słuchaczami. Jest rzeczą oczywistą, że stwierdzenie „mógłby ktoś powiedzieć” — nie jest niezawodną antycypacją słów oponenta, choć sprawia takie wrażenie. Zachowane deklamacje sofistyczne Lukiana nie są stenograficznym zapisem jego występów. Filostratos pisze wprawdzie w *Żywotach sofistów*, że przedstawiciele II Sofistyki szczylicili się kunsztem improwizowania przejętym od wynalazcy Gorgiasza⁸, żyjącego o sześć, siedem wieków przed nimi, ale nawet mowy popisowe wygłaszane *ex tempore* zawierały wiele elementów typowych i z góry przygotowanych. W skrajnych przypadkach, gdy sofista prezentował publiczności jako improwizację rzecz nie tylko przedtem obmyśloną, ale nawet powszechnie znaną, dochodziło do skandali. Z paszkwilanekim ujęciem takich sytuacji przez Lukiana pokrywa się relacja Filostratosa, rozmiłowanego w produkcji sofistów i traktującego wybitnych przedstawicieli tego prądu jako godnych spadkobierców dziedzictwa literatury greckiej⁹.

Zachowane deklamacje sofistyczne nie są więc zapisem dialogu sofisty z jego słuchaczami, ale — jak wszystkie teksty starożytne poddane nakazom retoryki — zawierają „scenariusz” potencjalnego dialogu prowadzonego przez autora z publicznością. Retoryka, a zwłaszcza przepisy trzech rodzajów wymowy: sądowej, doradczej i popisowej, uczyły oddziaływania na odbiorcę i kształtowania w nim określonej postawy, odpowiadającej interesom mówcy. Wymowa popisowa w czasach II Sofistyki objęła swym zasięgiem także dwa pozostałe *genera dicendi* przenosząc

⁷ G. W. Bowersock, *Greek Sophists in the Roman Empire*. Oxford 1969, rozdz. *Other literary men*, s. 114.

⁸ Filostratos, *Żywoty sofistów* I, 482.

⁹ Lukian: *Pseudologista* 6 (falszywa improwizacja sofisty-plagiatora w Olimpii); *Nauczyciel mówców* 18 (ironiczne „przepisy” stwarzania pozorów improwizacji). — Filostratos, *Żywoty sofistów* II, 579 (epizod z występów Filagrosa z Cylicji, który przedstawił znaną mowę jako improwizację; przygotowana na to publiczność zareagowała głośnym odczytywaniem tekstu rzekomej improwizacji).

je w świat fikcji¹⁰. Odczyty sofistyczne były nie tylko okazją do zetknięcia się autentycznego mówcy z autentyczną publicznością, która zapoznawała się z utworem poddanym przepisom *genus demonstrativum*. Podczas takich odczytów sofista przedstawiał rzeczywistym odbiorcom fikcyjne mowy sądowe i doradcze. Przedmiotem rzeczywistej recepcji literackiej były więc całkowicie zmyślane zapisy kontaktów nierealnego mówcy z nierealną publicznością. W kontaktach tych, podobnie jak w rzeczywistych, obowiązywały przepisy wymowy sądowej lub doradczej. Fikcyjni odbiorcy pobudzani byli do „współpracy dialogowej” z fikcyjnym mówcą tymi samymi środkami co rzeczywista publiczność. Ta mogła śledzić z pozycji świadka prezentowane jej nierzeczywiste oddziaływanie lub, jeśli było ono dostatecznie sugestywne, identyfikować się z jedną lub drugą stroną. Cechą szczególną gry literackiej prowadzonej przez autorów z publicznością jest podkreślany już niejednokrotnie fakt, że reguły tej gry znane są w równym stopniu obydwu stronom.

Możemy już przystąpić do zwięzłego omówienia dialogowości tych utworów Lukiana, które ani nie są dialogami dramatycznymi z wyodrębnionymi replikami, ani też pomocniczy dialog nie poprzedza, nie przecina i nie wieńczy właściwej relacji. Ciągłe wypowiedzi są, jak już powiedziano, zaadresowane przez Lukiana do odbiorców lub zaadresowane przez fikcyjnego mówcę — twór wyobraźni pisarskiej Lukiana — do fikcyjnych odbiorców. Prześledźmy sposoby aktywizowania obu tych kategorii słuchaczy do współtworzenia finalnego tekstu.

Rozważania niniejsze mogą obowiązywać także wówczas, jeśli wysunęłoby się zastrzeżenia przeciw autentyczności kontaktów dialogowych Lukiana z jego publicznością¹¹, uważając jawne ćwiczenia retoryczne i odczyty lub prołalie¹² za równie „literackie” i oddalone od rzeczywistości. Chodzi zatem o impulsy kierowane do słuchaczy i o ich potencjalną reakcję, dla której mówca może pozostawić „puste miejsce”, którą może antycypować i z którą może polemizować zgodnie z zasadami retoryki. Jest to interakcja nieco bardziej konkretna niż ta, która zachodzi między każdym autorem a odbiorcą gotowego, napisanego dzieła. Dialogowy kontakt między nimi, do jakiego dochodzi na poziomie kreacji i recepcji, nie jest bowiem wystylizowany na bezpośrednie zetknięcie stron zainteresowanych.

Skierujmy uwagę najpierw na ćwiczenia retoryczne, w których sto-

¹⁰ *Genera: iudiciale i deliberativum*, były oczywiście nadal kultywowane we właściwych im dziedzinach życia jednostek i zbiorowości. Osobliwością epoki II Sofistyki jest fakt współistnienia wymowy sądowej i politycznej w wersji autentycznej i fikcyjnej.

¹¹ Jak uczynił to Bowersock (*op. cit.*).

¹² [Prolalia — retoryczny wstęp do deklamacji służący do wywołania właściwej postawy u odbiorców.]

pień autentyzmu jest najmniejszy. Charakterystyczną ich cechą jest przedstawianie rzeczywistej publiczności nierzeczywistego kontaktu dialogowego. W wypadku *Tyranobójcy*, *Wydziezdziczonego* i obu części *Falarisa* mówca broni swych racji przed gronem fikcyjnych arbitrów: gronem sędziowskim lub gronem obywateli miasta. Sprawy, które są przedmiotem tych mów, są niezwykle, nawet paradoksalne, lecz mają pewien stopień prawdopodobieństwa. Natomiast *Sąd samogłosek* zmusza odbiorcę do zaakceptowania wyższego natężenia fikcji. Dzięki zastosowaniu prozopopei cechami społeczności ludzkiej obdarzony zostaje zbiór głosek, a do starcia ich stanowisk dochodzi na forum sądowym. Prócz walorów typowych dla utworów paradoksalnych przedstawienie sporu dwóch spółgłosek przed sądem złożonym z samogłosek ma niewątpliwe walory dydaktyczne: wykład z fonologii historycznej zostaje tu zaprezentowany przez głoski — obiekty wykładu, a językiem urzędowo-sądowniczym posługują się same „atomy” języka.

We wszystkich omówionych utworach wiele razy — w ramach fikcji skonstruowanej przez rzeczywistego autora wystąpienia — przypomina się odbiorcom o trwającym kontakcie dialogowym między fikcyjnym mówcą a jego słuchaczami. Aluzje do innych kontaktów pozwalają fikcyjnej (i rzeczywistej) publiczności rekonstruować poglądy nie uwzględnione w wypowiedzi. Jest to forma *aversio* — zwracania się od sędziów do przeciwnika¹³.

W mowach, które są fikcyjnymi wystąpieniami sądowymi, dostrzegamy naturalne w *genus iudiciale* środki dialogowania pozornie ciągłej wypowiedzi. Najczęstszym jest *anteoccupatio* — uprzedzenie przewidywanej argumentacji oponenta i polemika z nią. W ten sposób mówca wprowadza dodatkowy głos w tok swej mowy, która po zastosowaniu *anteoccupatio* przybiera postać co najmniej dwuosobowej dysputy.

Pozór rozmowy z sobą nadaje ciągłym wypowiedziom *ratiocinatio* — żądanie od samego siebie uzasadnienia przedstawionych argumentów.

Fikcyjny mówca rozszerza niekiedy zespół adresatów przez zastosowanie apostrofy. Z nieprzerwanego wystąpienia skierowanego do określonej kategorii słuchaczy można wtedy łatwo wyodrębnić kwestię dialogową skierowaną do zupełnie innego odbiorcy. Ciekawego przykładu dostarcza *Tyranobójca*. Po apostrofie mówcy do miecza, którym zadał on śmierć synowi tyrana i którego zrozpaczony tyran użył w celach samobójczych — następuje prozopopeja. Mówca przypisuje w niej przedśmiertne słowa tyranowi, który również zwraca się do miecza. Mamy

¹³ Zob. *Tyranobójca* 3 n. Mówca polemizuje z poglądem przedmówcy. Sędziowie przekształcają się wówczas z uczestników dialogu w jego świadków. W utworze tym często zachodzi przemienność adresatów poszczególnych partii wypowiedzi mówiącego. *Aversio* jest zresztą naturalne dla *genus iudiciale*.

tu więc następujące po sobie dwie „rozmowy” z mieczem. W tych *aversiones* mówca zwraca swój głos od sędziów do miecza, a tyran od umiarkującego syna do tegoż miecza¹⁴.

Dwie części *Falarisa* — to para mów. Można je w sumie traktować jak dwie repliki jednego dialogu. Nie są to jednak prezentacje dwóch odmiennych punktów widzenia. Druga mowa podtrzymuje pierwszy, paradoksalny punkt widzenia: Delfijczycy powinni przyjąć od tyrana potworny dar¹⁵ ku chwale swego boga. Osobliwością pierwszej mowy jest metoda jej przekazania: reprezentanci tyrana kierują ją do reprezentantów boga. Kontakt dialogowy zachodzi tu między zastępcami właściwego mówcy a zastępcami właściwego adresata.

Igraszką retoryczną (*tó painion*) jest także *Pochwała muchy*. Autentyczny kontakt autora z odbiorcami polega tu na przyjęciu przez obie strony konwencji porozumienia odległej od rzeczywistości. Sprawność laudacyjna mówiącego zostaje, zgodnie z tradycją paradoksalnych pochwał, zużytkowana dla niepozornego obiektu. Punkty wyjścia do poszczególnych segmentów pochwały *secundum virtutes* mają charakter polemiczny. Na kontakt dialogowy autora z odbiorcami, na dialog wersji parodystycznej z poważną nakładają się więc cechy dysputy z wyrażicielami innych poglądów na naturę muchy, wcielonymi przez mówcę do własnej wypowiedzi. Podobny charakter ma polemika z Platonem, którego stanowisko w sprawie nieśmiertelności duszy wymaga uzupełnień. Homer wciągany jest natomiast do współtworzenia paradoksalnej pochwały¹⁶. Ponad poziomem indywidualnych głosów pisarzy, którzy z woli autora paradoksalnej pochwały wchodzą z sobą w specyficzny dialog, odbywa się także dialog reprezentowanych przez nich gatunków. W tym kontekście można wspomnieć również utwór *O gwiazdoznawstwie*. W rzeczywistym kontakcie z odbiorcami autor przejmuje cudzy punkt widzenia i nietypowy dla siebie dialekt joński. Staje więc przed publicznością jako ktoś inny, ale używa typowych dla siebie środków przekonywania i polemiki z tradycją mitologiczną i religijną.

Przejdźmy do grupy kilkunastu utworów¹⁷, w których wyraźna jest opozycja: autorskie „ja” — „wy” słuchaczy. Ich wspólną cechą jest również to, że mówca nie używa żadnej maski, choć z pewnością zamierza

¹⁴ *Ibidem* 19 n. Por. *Wydziedziczony*, passim — ojciec i sędziowie jako przeziębieni adresaci replik. W „rozmowach” z ojcem wchodzących w skład mowy wygłaszanej przed sądem syn odwołuje się do autorytetu sędziów lub prawodawcy.

¹⁵ [Chodzi o brązowy posąg byka, w którym tyran miał żywcem palić swe ofiary.]

¹⁶ *Pochwała muchy* 5 (Homer), 7 (Platon).

¹⁷ *Dionizos*, *Nie wierzyć łącno* *obmowie*, *O sali wykładowej*, *O bursztynie*, *albo o łabędziach*, *O węzłach*, *których ukąszenie wywołuje pragnienie*, *Harmonides*, *Herakles*, *Hippiasz*, *Pochwała miasta ojczystego*, *Scyta*, *albo opiekun państwowy*, *Zeuksis*.

narzucić odbiorcom jakiś obraz własnej osoby. Kilka z nich w rękopisach opatrzonych jest mianem prolalii, o kilku innych można z pewnością powiedzieć, że pełniły taką rolę, pozostałym przypisuje się ją ze znaczną dozą prawdopodobieństwa¹⁸.

Podstawową funkcją wymienionych utworów jest zjednywanie autorowi odbiorców. *Captatio benevolentiae* jest rezultatem osiągnięcia jakiejś wspólnoty postaw lub uświadomienia sobie jej. Przeważnie dochodzi do tego poprzez ukazanie sugestywnego, powszechnie znanego i efektywnego wzorca, który ma w słuchaczach wzbudzić wolę naśladownictwa¹⁹. Płaszczyzną porozumienia stanowi znajomość tej samej symboliki religijnej, historycznej i artystycznej. Przytoczmy dla ilustracji przykład użyty w utworze *Scyta, albo opiekun państwowy*. Problem pozyskania szerszej publiczności łączy się tu z istotną dla artysty kwestią trafienia do najbardziej kompetentnego odbiorcy, którego można by uznać za właściwego reprezentanta jakiejś większej zbiorowości. Pisarska realizacja obu celów równocześnie zatracą w omawianym piśmie tony panegiryczne, a interesowność autora zabiegającego o względy odpowiednich, bo wpływowych protektorów jest nie zawoalowana²⁰. Przykład, który ma modelować reakcję odbiorców, jest historyczny. Scyta Anacharsys za radą swego rodaka Toksarisa zwraca się po wstępną wiedzę o stosunkach helleńskich do Solona. Życzliwość mędrca wobec scytyjskiego miłośnika Grecji ma być wzorem dla publiczności Lukiana, który także znalazł się w nie znanym mu wcześniej mieście. Solon jest równocześnie najwłaściwszym, idealnym reprezentantem Greków. Lukian zwracając się do wybranych z tłumu osobistości naśladuje postępowanie legendarnego Scyty.

Scyta jest przykładem jeszcze dwóch typowych dla Lukiana środków dialogowania dłuższej ciągłej wypowiedzi. Partia utworu, której celem jest pozornie beznamiętna relacja — opis stosunków między Toksarisem a Anacharsysem — ma charakter polemiczny. Nie przypisując nikomu poglądu przeciwnego swojej opinii ani nie wprowadzając fikcyjnego oponenta, Lukian daje odbiorcom możliwość wstępnego identyfikowania się z jedną lub z drugą stroną, po czym czyni wszystko, aby wykazać słuszność swojego sądu²¹.

Drugi z zapowiadanych środków widoczny jest w ekfrazie grobu To-

¹⁸ [Jako prolalie występują w rękopisach] *Dionizos* i *Herakles*. Z pewnością pełniły taką rolę utwory: *O bursztynie, albo o łabędziach*, *O węzach* [...], *O sali wykładowej*, *Herodot*, *Zeuksis*.

¹⁹ Widzimy to w utworach: *Dionizos*, *O bursztynie, albo o łabędziach*, *O węzach* [...], *Herakles*, *Herodot*, *Scyta, albo opiekun państwowy*, *Zeuksis*.

²⁰ Te same tony, wprowadzone także pod pretekstem rozważań o idealnym odbiorcy jako godnym przedstawicielu zbiorowości, wyczuwalne są w utworze *Harmonides*.

²¹ *Scyta* 1 (rodzaj polemiki, która nie jest ani prolepsis, ani prozopopeją).

ksarisa. Kontakt autora z odbiorcami przybiera tu formę bezpośredniego zetknięcia periegety z oprowadzanymi po miejscu godnym uwagi. W analogicznych opisach dzieł sztuki lub architektury w innych utworach Lukian prezentuje również swój uniwersalny system przekazywania wrażeń wzrokowych: system ten pozwala autorowi bez pleonastyczności zwracać się do odbiorców, którzy współuczestniczą w jego doznaniach wizualnych, a równocześnie umożliwia pełną orientację odbiorcom nie współuczestniczącym²². W obu wypadkach Lukian pełni rolę „pośrednika” dialogowego między dziełem sztuki a publicznością literacką korzystającą ze słownego ekwiwalentu wrażeń estetycznych lub — wzbogacającego wrażenia przy pomocy słów — komentarza.

Szczególnie akcentowana jest ta wspólnota wrażeń w utworze *O sali wykładowej*. Mówca kształtuje stosunek publiczności do siebie wpajając jej idealną formę reakcji na piękno otoczenia. Słuchacze są nie tylko partnerami kontaktu dialogowego, ale stają się od czasu do czasu świadkami fikcyjnych kontaktów dialogowych. Sama sala odczytowa spowodowana do wypowiedzi odpowiada echem mówiącemu. Do pochwały wnętrza zostaje także wcielony głos Homera. Pozorny *agon* mówcy i Wywodu (*lógos*) wprowadzonego za pomocą prozopopei angażuje słuchaczy jako sędziów. W ten sposób głos autora rozszczepia się na rzeczywisty i fikcyjny, który po chwili sam także się rozszczepia. W piętrowej prozopopei Wywód wspiera sformułowana w dialekcie jońskim wypowiedź przywołanego dodatkowo Herodota²³. Przykład omówiony powyżej pozwala zdać sobie sprawę, jak bardzo wielkiej dynamizacji ulega w miarę mówienia wyjściowa zgodność postaw sofisty i słuchaczy.

Kontakt dialogowy, jaki autor nawiązuje z odbiorcami zwracając się do nich bezpośrednio w prolaliach, stwarza sytuację dogodną do przekazywania treści o wiele ważniejszych niż przymawianie się o wsparcie. To w *Zeuksisie* Lukian rozważa stosunek oryginalności do zgodności z kanonami artystycznymi²⁴.

Prolalia *Herakles*, której głównym zadaniem jest wzbudzenie w odbiorcach zaufania do postarzałego sofisty, sygnalizuje istotną kwestię zetknięcia dwóch odrębnych kultur i pośrednictwa między nimi. Należy ono do zadań odbywającego liczne podróże mówcy popisowego²⁵.

²² *Scyta* 2. Por. *Zeuksis* 3—6, *Herodot* 5, *Herakles* 1—3, *O sali wykładowej* 1—14, *Hippiasz*, passim, *Nie wierzyć łąco obmowie* 5.

²³ *O sali wykładowej* 3, 9, 15 n.

²⁴ Na rangę tego problemu wskazuje fakt, że poświęcone są mu utwory o większym ciężarze gatunkowym, jak *Podwójnie oskarżony* i *Rybak, albo zmartwychwstali*.

²⁵ W *Heraklesie* Lukian nie posługuje się gotowymi typami ludzkimi w celu dokonania konfrontacji dwóch kultur. Przykład prolalii jest także ważny, ze względu na autentyzm załączonej w niej ekfrazy galickiego Heraklesa-Ogmiosa, którą dawniej uważano za owoc fantazji pisarskiej. Dyskusję ekfrazy Lukiana na tle celtyckich wyobrażeń Heraklesa chtonicznego przedstawił J. Bompaigne (*Lucien écrivain. Imitation et création*. Paris 1958, s. 725 n.).

Kształtując w słuchaczach postawę sprzyjającą przyjęciu zasadniczego dzieła, które ma zostać zaprezentowane po wygłoszeniu retorycznego wstępu, Lukian konstatuje niekiedy absolutną wstępną rozbieżność postaw obu stron. Wyjściową niezgodność obserwujemy w prolalii *O bursztyynie, albo o łabędziach*, gdzie potocznej akceptacji mitów przez publiczność przeciwstawiony jest racjonalizm autora prowadzący do dwóch „anty-metamorfoz”²⁶. Podważywszy realność przemiany sióstr Faetona w topole, ich łez — w bursztyny, a towarzyszy Apollina w łabędzie, Lukian przechodzi do problemu odbioru dzieła sztuki: weryfikacji oczekiwań w osobistym kontakcie z dziełem.

Zakończmy uwagi o utworach, w których eksponowane jest zetknięcie się autora ze zbiorowością odbiorców, kilkoma obserwacjami na temat trzech pism: *Pochwała miasta ojczystego*, *Sen* i *Jesteś Prometeuszem w słowach*. Sprawiają one wrażenie szczególnie intymnych wypowiedzi autorskich. W wypadku pierwszego z wymienionych utworów wrażenie to jest pozorne²⁷. Punktem wyjścia jest *locus communis*, a temat opracowany jest zgodnie z zasadami wymowy popisowej. Pisarz powiększa sobie tylko stopień trudności wybierając na obiekt pochwały miasto nie odznaczające się szczególnie efektownymi przymiotami, poza tym że jest miastem ojczystym.

Wobec powszechnie akceptowanego punktu wyjścia, usankcjonowanego dodatkowo echem homeryckim²⁸, wysiłki czynione przez autora, żeby nadać ciąglemu tekstowi cechy dyskusji poprzez *interrogationes*, akcentowanie własnego „ja” w stosunku do wyznawców innych poglądów, nie są szczególnie owocne.

Wyraźnie zdialogowane są natomiast pozostałe dwa utwory, w których autor („ja”) jest postacią zindywidualizowaną, choć w obu wypadkach do jego odmalowania posłużyły wzorce odziedziczone po dawnej literaturze. W *Śnie* na dialog z odbiorcami, których mobilizuje się do natężenia uwagi, którym narzuca się ocenę poszczególnych partii dziełka, których ewentualne zarzuty wciela się we własną wypowiedź²⁹, nakłada się swoisty dialog z tradycją literacką, którego efektem jest kolejna wersja prodikejskiej alegorii Heraklesa na rozstajnych drogach³⁰. Sama alegoria ma z natury rzeczy charakter silnie antytetyczny. W wypowiedzi każdej z wprowadzonych personifikacji, Paidei i Rzeźby, po-

²⁶ [„My aniśmy żadnego woźnicy z wozu spadającego nie widzieli, ani też topól, o których mówisz, nie ma tu u nas” (3); „widujemy wprawdzie czasami (...) stadka łabędzi, ale te gędzą tak niemelodyjnie i cicho, że kruki albo kawki w porównaniu z nimi syrenami się wydają” (5). (Cytaty zostały zaczerpnięte z: Lukian, *Dialogi*. Przełożył K. Bogucki. Wstęp napisał i komentarzem opatrzył W. Małyda. T. 2. Wrocław 1962.)]

²⁷ Zob. B o m p a i r e, *op. cit.*, s. 278.

²⁸ *Pochwała miasta ojczystego* 1. Por. *Odyseja* IX, 34.

²⁹ *Sen* 5, 17.

³⁰ [Prodijska alegoria — przypisywane sofiście Prodikosowi opowiadanie o Heraklesie, który stanął przed wyborem drogi Cnoty lub drogi Rozkoszy.]

jawia się *synkrisis*³¹ sztuk zbudowana z pochwały i nagany. Odbiorcy, do których mówca zwraca się bezpośrednio, są równocześnie uczestnikami dialogu z nim, przyjmując lub odrzucając przypisane im role, i świadkami dialogu autora z tradycją literacką.

Przypadek utworu *Jesteś Prometeuszem w słowach* jest o tyle ciekawy, że jest on rozbudowaną repliką dialogową na przytoczoną, lapidarną opinię odbiorcy: „*Prometheus ei*”. Dwuosobowa „dyskusja”, która toczy się przed słuchaczami, polega na przypisaniu autorowi zacytowanych słów i innej osobie rozmaitych interpretacji zdania „Jesteś Prometeuszem”. W pierwszej części rozmowa polega więc na splatających się *prolepsis*. W dalszych partiach „ty” pierwotnego partnera uogólnia się na wszystkich odbiorców, z którymi dyskutuje się istotny problem harmonii dzieła złożonego z różnorodnych składników.

Spośród pozostałych utworów kilka ma postać listu³². Są to więc rozbudowane repliki, reakcje na impulsy dialogowe, które odbiorca może z łatwością rekonstruować. W traktatach osoba adresata jest uogólnieniem klasy adresatów o określonych cechach³³. Środki stosowane w celu zatarcia monologowego charakteru długiej wypowiedzi są bardzo typowe dla Lukiana. Przytaczane są głosy polemiczne i głosy pisarzy potraktowanych jako sprzymierzeńcy lub oponenti. Autor może wcielać się w swego adresata, stwarzać pozory dyskusji z samym sobą na temat dyspozycji utworu. Jest to rodzaj *correctio* z powołaniem odbiorców na świadków.

Interesującego przykładu przemienności ról odbiorcy dostarcza traktat *Jak należy pisać historię*. Filon jest oczywiście pozornie jednostkowym adresatem, traktat skierowany jest do wieloosobowej kategorii odbiorców: historyków i czytelników ich dzieł. W rozbudowanej partii negatywnej traktat jest „podręcznikiem” odbioru literackiego, uczy kontaktu z dziełem historycznym. W części pozytywnej jest lekcją pisania dzieł historycznych i skierowany jest do twórców.

W wypadku dwóch pism mających postać paszkwilu, *Aleksander, albo fałszywy prorok* i *O zgonie Peregrinosa*, wskazani przez autora adresaci, epikurejczyk Kelsos i platonik Kronios, są właściwie jego kopiami. Ich postawa światopoglądowa, reprezentowany przez nich zdro-

³¹ [*Synkrisis* — zestawienie, porównanie.]

³² *Jak należy pisać historię, O smutnej doli tych, którzy się za pieniądze do towarzystwa w pańskich domach rzymskich najmują, Nauczyciel mówców, Aleksander, albo fałszywy prorok, O zgonie Peregrinosa, Samoobrona z powodu pomyłki w pozdrowieniu, Obrona*. Z utworami tymi można zestawić wyraźnie zaadresowane inwektywy: *Do nieuka stopy książek skupującego* i *Pseudologista*.

³³ Imiona adresatów — to albo niewiele mówiące złożenia z „fil”, na wzór imion rozmówców pobocznych w utworach z obramowującym dialogiem (*Jak należy pisać historię* — Filon), albo oznaki cech zbudowane na wzór komediowy (*O smutnej doli* [...] — Timokles).

wy rozsądek, przypisywane im reakcje każą widzieć w nich rodzaj wcielenia pisarza. To nie im, myślącym tak samo jak on, Lukian musi narzucić wnioski wypływające z paszkwilanckiego ujęcia zniechędzonej postaci. Zgodny listowny kontakt dialogowy z szacownymi adresatami ma być zachętą do ufnego przyjęcia też paszkwilów przez szersze grono. Lukian zresztą nie ukrywa swoich intencji³⁴.

Kontakt dialogowy z adresatem jest całkowicie jawny w dwóch paszkwilach: *Pseudologista*³⁵ i *Do nieuka stosy ksiąg skupującego*. Właściwymi odbiorcami są jednak ci wszyscy, którym Lukian pragnie otwarcie narzucić swoją negatywną opinię o adresacie³⁶. W ten sposób rozszerza się pozornie dwuosobowa płaszczyzna kontaktu. Po stronie adresata, który jest raczej obiektem niż odbiorcą, pojawiają się nieliczni „inni” czy „oni”, którzy z pewnością będą podzielać sąd autora. Po stronie autora zauważamy cały ciąg twórców inwektyw literackich, do których dorobku Lukian nawiązuje i których głosy i metody wciąga do rozgrywki z ofiarą własnego paszkwilu. Prócz tego widać oczywiście w obu wskazanych utworach typowe dla Lukiana środki przerywania monologowej ciągłości dłuższej wypowiedzi³⁷.

Wyraźnie zaadresowane są dwa pismenka, *Obrona* i *Samoobrona z powodu pomyłki w pozdrowieniu*. W *Obronie* autor rekonstruuje wypowiedź swego adresata Sabinosa odtwarzając jego uwagi krytyczne wywołane rzekomą (według Lukiana) rozbieżnością między zasadami głoszonymi w piśmie *O smutnej doli* [...] a praktyką życiową pisarza. *Hólos lógos*³⁸ dzieli się więc wyraźnie na oskarżenie i obronę. Naturalne jest wobec tego stosowanie *sermocinatio* i *subiectio*³⁹. Lukian nie tylko wciela głos adresata w tok własnej wypowiedzi, lecz jawnie staje się zastępcą dialogowym Sabinosa występując w roli oskarżyciela samego siebie, a potem przedstawiając samoobronę⁴⁰. Omawiany utwór jest także w całości pisarską rozmową z samym sobą.

W *Samoobronie* Lukian przyznaje się do sztuczności punktu wyjścia kontaktu dialogowego z rozmówcą. Pointa utworu ujawnia, że adresat nie dał właściwie pretekstu do nawiązania takiego kontaktu, a Lukian przypisał mu intencje dialogowe w celu popisania się erudycją. Skierowanie pisma do określonego adresata jest więc problematyczne. Właści-

³⁴ *Aleksander, albo fałszywy prorok* 61.

³⁵ Polski tytuł *Kłamca* nie oddaje w sposób właściwy treści pojęcia i nie zpowiada treści utworu.

³⁶ *Pseudologista* 4.

³⁷ Zastępstwo dialogowe, apostrofy, przemienność adresatów (*aversio*), uprzedzanie zastrzeżeń (*prolepsis*).

³⁸ [*Hólos lógos* — Wypowiedź ciągła.]

³⁹ [*Sermocinatio* — wprowadzenie dialogu, słów cudzych; *subiectio* — zastrzeżenie, odpowiedź na przypuszczalny zarzut.]

⁴⁰ *Obrona* 1—2. Por. *Podwójnie oskarżony* 15 n.

wym odbiorcą może być każdy zainteresowany poprawnością użycia formy powitalnej *hygaine*, a przede wszystkim sam autor, który postanowił „napisać sobie coś na pociechę” dopuściwszy się rzekomej niezręczności językowej podczas obrzędu *salutatio* ⁴¹.

Dwie diatryby, *O ofiarach* i *O oplakiwaniu umarłych*, przez swój polemiczny charakter, odwoływanie się do słuchacza jako świadka polemiki prowadzonej przez autora z wyznawcami odmiennych poglądów, ztracają cechy monologów. Warto zauważyć, że o „potencji” dialogowej obu tekstów świadczy fakt, iż występujące w nich motywy Lukian opracował w wersji jawnie wielogłosowej w *Rozmowach bogów* i *Rozmowach zmarłych*.

Zywot Demonaksa w kilkudziesięciu epizodach prezentuje ideał człowieka, myśliciela i rozmówcy. Demonaks, sokratyk, a właściwie eklektyk z nalotem cynickim, jest mistrzem daru przekonywania, a przytoczone apoftegmaty ukazują go w różnorodnych kontaktach dialogowych uznanych za idealne, to znaczy najbardziej skutecznie kształtujące postawę rozmówców filozofa. Cały utwór jest wyrazem rywalizacji między przeszłością a współczesnością Lukiana, która jest, zdaniem pisarza, powołana do wzbogacania dziedzictwa kulturowego o nowe ideały.

Pośród trzech pism narracyjnych Lukiana (*diegémata*) ⁴² tylko jedno, *Prawdziwa historia*, nie budzi żadnych zastrzeżeń co do autentyczności. Jego dialogowy charakter został zdefiniowany na samym wstępie: parodia Lukiana — to dialog z tradycją literacką, a odbiorcy pełnić mają rolę jego świadków. Ich ewentualny udział — sami bowiem muszą się zdecydować na podjęcie gry literackiej narzuconej przez autora — polegać ma na śledzeniu zapowiedzianego przez pisarza kontaktu dialogowego. Dialog ten przeprowadzany jest w rozmaity sposób. Odnotujmy uderzające pomysłowością obdarzanie „realnym” bytem elementów przejętej przez Lukiana od dawniejszych pisarzy fikcji literackiej ⁴³.

Dialogowość *Przygód Lukiosa w osta zamienionego* i *O bogini syryjskiej* (jeżeli nie odmawiać Lukianowi autorstwa tych tekstów) polegałaby również na powołaniu odbiorców na świadków kontaktu dialogowego z tradycją literacką. W wypadku utworu *O bogini syryjskiej* jest to bardzo czytelne. Lukian nawiązuje do tradycji narracyjnej Herodota, używa „cudzego głosu” i nietypowego dla siebie dialektu jońskiego. Opowiadacz, w którego wciela się pisarz, nawiązuje kontakt z odbiorcami swojej historii, eksponując swą rolę jako selekcyjera materiału i jako pośrednika między swoimi wiedzącymi informatorami a niewiedzącymi słuchaczami lub czytelnikami. Fakt, że rozmaite wersje wydarzeń i różne in-

⁴¹ *Samoobrona z powodu pomyłki w pozdrowieniu 1.*

⁴² *Prawdziwa historia, Przygody Lukiosa w osta zamienionego, O bogini syryjskiej.*

⁴³ Arystofanejskie miasto Chmurokukułkowo staje się realnością dla „podróżującego” Lukiana i jego towarzyszy.

terpretacje są z sobą konfrontowane, wywołuje złudzenie dyskusji z ich głosicielami.

W *Przygodach Lukiosa w ośła zamienionego* przeważa element narracyjny. Wyraźnemu „ja” narratora nie odpowiada zdefiniowany odbiorca. W relacji o doświadczeniach Lukiosa w oślej skórze dochodzi do charakterystycznego przesunięcia: odbiorcami kwestii dialogowych Lukiosa-ośła nie są w fazie opowiadania jego ówcześni rozmówcy, ale czytelnicy lub słuchacze całej opowieści.

[...]

Przeгляд twórczości Lukiana, którą podzieliliśmy na trzy kategorie: dialogi dramatyczne, utwory poprzedzone, przecięte i uwieńczone dialogiem⁴⁴ oraz ciągle wypowiedzi autorskie, dowodzi wspólnoty środków artystycznych stosowanych niezależnie od typu konstrukcyjnego. Wszystkie utwory można nazwać dialogami, nawet jeśli nie są w nich wyróżnione repliki wielu rozmówców. Retoryka nauczyła Lukiana wielu sposobów rozszczepiania jednego głosu. Epoka, w której tworzył, wpoila mu tendencję do bezpośredniego dialogu z publicznością lub przekonującego stwarzania pozorów takiej bezpośredniości. Wieki dziedzictwa literackiego narzuciły mu potrzebę dialogu z wzorami i twórcami minionych epok.

⁴⁴ [Te dwa typy dialogów omówione zostały w części poprzedzającej publikowany fragment.]