

Dramatyczność w antycznej teorii narracji i wybranych gatunkach narracyjnych epoki cesarstwa*

ABSTRACT. Bartol Krystyna, *Dramatyczność w antycznej teorii narracji i wybranych gatunkach narracyjnych epoki cesarstwa* [Dramaticity in ancient narrative theories and in some Greek prose genre of the Imperial period]. „Przestrzenie Teorii” 9. Poznań 2008, Adam Mickiewicz University Press, pp. 29-38. ISBN 978-83-232-1917-0. ISSN 1644-6763.

The concept of dramaticity, re-emerged after Aristotle as a topic of rhetorical interest in the classification of narrative which extends beyond the forensic. The essential point of the Hellenistic grammarians' tripartite division of narrative was the category which comprises 'made-up events which nevertheless could have happened'. In Greek this category is often called *plasma* ("invention") or *dramatikon*. It seems to suggest that this type of narrative was a literarily elaborated and emotionally charged account of actions and characters invented by the writers, and approximated to our idea of fiction. Dramatically oriented presentation of plots was useful first of all to novelists of the Imperial period. The stress on producing a narrative sustained dramatical pattering and imagery, is also to be found in the epistolary and biographical genres of this time.

Poszukując najwcześniejszego świadectwa zestawiającego – w odniesieniu do wypowiedzi literackiej – pojęcia dramatyczny i narracyjny, musimy wskazać na Platona i jego słynny, wyłożony w *Państwie* (III 392D i 394C), trójpodział poezji. Wyróżnione przez tego filozofa według kryterium formy podawczej¹ zastosowanej w poszczególnych utworach kategorii przekazu auktorialnego² i „postaciowego”³ wyznaczają, ogólnie rzecz biorąc, diegematyczną (tzn. opowiadającą, czyli narracyjną) oraz mimityczną⁴ (tzn. bezpośrednio naśladowającą, czyli dramatyczną) kategorię artystycznych dokonań poetyckich. Dopełnieniem tych biegunowo skrajnych typów wypowiedzi jest *genos mikton* (rodzaj mieszany), w którym

* Artykuł jest rozszerzoną wersją referatu wygłoszonego na Interdyscyplinarnej Konferencji Naukowej *Dramatyczność i dialogowość w kulturze zorganizowanej przez Pracownię Estetyki Literackiej Uniwersytetu im. Adama Mickiewicza i Zakład Teorii Literatury i Poetyki Uniwersytetu Warszawskiego*, Kołobrzeg 16–19 października 2007.

¹ Problem klasyfikacji rodzajowo-gatunkowej u Platona omawia S. Stabryła, *Problemy genealogii antycznej*, Kraków 1982, s. 26-29.

² *Rep.* III 394C: *di'angelias tou poietou*.

³ *Rep.* III 394C: *dia mimeseos*.

⁴ Nie należy mylić tego znaczenia słowa *mimesis* ze znaczeniem ogólnym, określającym stosunek sztuki do rzeczywistości.

współistnieją oba wyżej wspomniane sposoby prezentacji treści⁵. Rozróżnienie tekstu narracyjnego i dramatycznego oparte jest tu na przeciwstawieniu wewnątrztekstowych modeli komunikacyjnych. Ontologiczną rozłączność tych modeli w pewien sposób niweluje jednak obecna w Platońskim systemie pograniczna forma mieszana, bogato reprezentowana w czasach przedplatońskich epiką. Odnotujmy tu również, że Platon w tym samym utworze (*Rep.* II 376E) przeprowadza jeszcze jedno – zdominowane edukacyjną postawą autora *Państwa* – rozróżnienie wypowiedzi literackich (*logoi*) według ogólnego kryterium aksjologicznego dotyczącego treści: jedne wypowiedzi nazwał bowiem prawdziwymi (*to ... alethes*), drugie fałszywymi (*pseudos d' heteron*), to znaczy zawierającymi prawdę i zmyślenie.

Z czasem terminy *diegesis / diegematikon* i *drama / dramatikon* poszerzają swe znaczenie i zaczynają być używane na określenie tekstów, których podstawowym kwalifikatorem nadal wprawdzie pozostaje czynnik formalny, ale ich sens dookreślony jest poprzez czynniki treściowe. Arystoteles w *Poetyce* (rozdz. 4, 23 i 24) wyraźnie wskazuje, że podobieństwo epiki i tragedii dotyczy sposobu całościowego kształtowania treści. Konstrukcja epiki powinna mianowicie – w ujęciu Arystotelesa – być dramatyczna, to znaczy zawierać, podobnie jak przeznaczone do wystawienia na scenie utwory, perypetię, rozpoznanie i pathos⁶. Stagiryta, ujmując w ten sposób podobieństwo obu typów poezji, zdaje się więc potwierdzać istnienie w IV wieku p.n.e. koncepcji dramatyczności tekstu⁷, pojmowanej jako wyrazista, zmierzająca do tragicznego zakończenia projekcja serii wydarzeń, w której uczestniczą postaci uwikłane w różnorakie konflikty. Prezentacja taka dokonywać się może zarówno za pomocą przekazu auktorialnego, jak i poprzez bezpośrednie wypowiedzi bohaterów⁸. Auktorialna perspektywa prezentowania treści pojawia się

⁵ *Rep.* III 394C: *di'amphoteron*.

⁶ Zob. I. Bywater, *Aristotle on the Art of Poetry*, Oxford 1909, s. 131: „his [Homer's] poems are imitations of pictures of human life ... and they are moreover dramatic imitations, i.e. non unlike those in the Drama. In this way, then, Aristotle intimates that Homer not only dealt with the same kind of subject as Tragedy ... but also anticipated the dramatic manner”. Zob. też S. Halliwell, *Aristotle's Poetics*, London 1986, s. 254: „The essence of Aristotle's conception of epic poetry can be stated very concisely: epic ... is a genre which has much in common with dramatic tragedy ... and which can at its best be regarded as a form of proto-drama and proto-tragedy, but in the 'natural' history of poetry, it has been improved on and superseded by tragedy, which possesses all the capacities of epic, but has more besides”.

⁷ Zob. S. Halliwell, op. cit., s. 256-257.

⁸ Tak pojmowana dramatyczność może być realizowana w tragedii także za pomocą wypowiedzi o charakterze narracyjnym. Typowym przykładem takiego ukształtowania tekstu są np. narracyjne wypowiedzi zwiastuna. Szczegółowo analizuje je I. De Jong, *Narrative In Drama. The Art of Euripidean Messenger-Speech*, Leiden 1991.

w pismach Stagiryty jeszcze w innym kontekście. W *Poetyce* (1456^b11) nawiązuje bowiem Arystoteles do – sięgającego prawdopodobnie Protagorasa i jego refleksji nad słowem – podziału „nastrojów”⁹ wygłaszania mów: obok rozkazującego, modlitewnego, pytającego, pojawia się *diegesis*. Słowo to oznacza tu po prostu oznajmienie, relację¹⁰, co w porównaniu z innymi, ekspresyjnymi, sposobami prezentacji treści mowy, sugeruje obiektywny, wygłaszany z autorskim dystansem rodzaj wypowiedzi¹¹.

Retoryczny kontekst użycia słowa *diegesis* z czasem zdominował praktykę językową okresu klasycznego. Termin ten staje się bowiem określeniem jednej z części przemówienia, obowiązkowej w oracji przygotowywanej przez antycznych retorów¹². *Diegesis* w tym znaczeniu jest częścią przemówienia zawierającą relację z minionych wydarzeń, o których wiedza jest niezbędna odbiorcom, by mówca mógł osiągnąć określony cel. Pamiętać należy, że – choć refleksja nad strategiami kształtowania tekstu prozatorskiego dotyczyła w czasach klasycznych przede wszystkim przemówień¹³ – ślady zainteresowania treścią i sposobami jej prezentacji w innych odmianach prozy (*logoi*) odnaleźć można w zachowanej spuściźnie retorycznej Izokratesa (IV wiek p.n.e.), który w prologu mowy panatenańskiej (*Panathenaicus* = *Or.* 12,1,2) poddaje kategoryzacji pięć rodzajów treści utworów prozatorskich. Dwie z nich dotyczą bezpośrednio sztuki przemawiania (mowy sądowe i polityczne), pozostałe, nie licząc historiografii, to odmiany, które dziś skłonni byłibyśmy zaliczyć do dostarczającej estetycznej przyjemności literatury pięknej. To kompozycje literackie nazwane przez Izokratesa *logoi mythodeis* i *logoi terateias kai pseudologias mestoi*, a więc opowieści mityczne oraz treści pełne zmyśleń i bajdurzenia, które bardziej cieszą czytelników aniżeli inne

⁹ Znaczenia użytego tu wyrażenia *schemata tes lexeos* nie należy mylić z jego późniejszym znaczeniem: „figury retoryczne”. Na ten temat zob. I. Bywater, op. cit., s. 57, który definiuje to określenie jako „the different attitudes or turns of meaning to the language when it comes to be actually spoken”. Zob. też H. Podbielski, *Arystoteles. Retoryka. Poetyka*, Warszawa 1988, s. 456, przyp. 5: „zewnętrzne formy wysłowienia”.

¹⁰ Zob. I. Bywater, op. cit., s. 57: *simple statement*.

¹¹ Ten dystans uznawany jest za jeden z wyznaczników sytuacji narracyjnej, zob. F.K. Stenzel, *A Theory of Narrative*, tr. Ch. Goedsche with a preface by P. Hernadi, Cambridge 1984, s. 65.

¹² Obok części: *prooimion, pistis, epilogos* (łac. *exordium, probatio, peroratio*).

¹³ Szczegółowo *diegesis* u mówców greckich omawia M. Edwards, w: *Narrators, Narratees, and Narratives in Ancient Greek Literature. Studies In Ancient Greek Narrative*. V. I, eds. I. De Jong, R. Nünlist, A. Bone, Leiden 2004, s. 317-353. Ogólne uwagi na temat *diegesis* jako części przemówienia zob. M. de Brauw, *The Parts of Speech*, w: *A Companion to Greek Rhetoric*, ed. I. Worthington, Oxford 2007, s. 193-195.

teksty, przyczyniające się do zwiększenia ich bezpieczeństwa¹⁴. Stosowane właśnie w takich utworach strategii narracyjne stają się przedmiotem teoretycznych dywagacji greckich znawców słowa, znanych nam za pośrednictwem rzymskich naśladowców i kontynuatorów. Teorie te skupiają się w równym stopniu na pragmatycznie, co estetycznie zorientowanych tekstach prozatorskich i jednocześnie, w przypadku tych drugich, dostosowują arystotelesowską koncepcję dramatyczności do potrzeb i wymagań tej odmiany tekstów narracyjnych.

Zanim przejdę do szkicowego przybliżenia na wybranym przykładzie, jak autorzy greccy, zwłaszcza epoki poklasycznej, a więc w czasie niezwykłego rozkwitu gatunków prozatorskich, realizowali postulat dramatycznego kreowania świata, chciałabym w skrócie przybliżyć antyczne podziały tekstów narracyjnych, by pokazać, jakie miejsce zajmowały „udramatyzowane” narracje w ogólnym systemie wypowiedzi diegetycznych.

Antyczny podział prozy narracyjnej odtwarzamy dziś przede wszystkim na podstawie dwóch źródeł łacińskich: młodzieńczego pisma Cicerona, *De inventione* (1, 19, 27) i anonimowego podręcznika retoryki, zwanego *Rhetorica ad Herennium* (I 12). Oba teksty wykazują duże zbieżności zarówno pod względem treści, jak i sformułowań. Przypuszcza się, że obaj twórcy korzystali z tego samego źródła bądź źródeł greckich, przy czym każdy z nich posługiwał się również innymi, opracowaniami pomocniczymi. Głównym źródłem był najprawdopodobniej Hermagoras i pisma Asklepiadesa z Myrlei, a więc teksty znawców retoryki z okresu hellenistycznego¹⁵. W okresie późniejszym do klasyfikacji przedstawionych przez Cicerona i autora *Ad Herennium* powracają filozofowie i gramatycy greccy, Sekstus Empiryk¹⁶ (*Adv. Math.*I 263-265), Nikolaos i żyjący w III wieku n.e. autor nazywany obecnie Anonymus Seguerianus¹⁷ (2, 52-54).

¹⁴ Na temat obu kategorii wyróżnionych przez Izokratesa istnieje obszerna literatura przedmiotu. W tym miejscu wspomnę jedynie, iż nie ma zgody, jak rozumieć kategorię *logoi terateias kai pseudologias mestoi*. Jedni widzą w niej utwory prezentujące fikcyjne zdarzenia i postaci (zob. F. Pfister, *Isokrates und die spätere Gliederung der Narratio*, „Hermes” 1933, nr 68, s. 457-468, inni uważają, że Izokrates miał na myśli prozę filozoficzną, tworzoną w kręgach sofistów (zob. S. Wilcox, *Isocrates' Genera of Prose*, „American Journal of Philology” 1943, nr 64, s. 427-431).

¹⁵ Hermagoras z Temnos – szczyt działalności twórczej przypada na ok. 150 p.n.e. (zob. D. Matthes, *Hermagoras von Temnos 1904-1955*, „Lustrum” 1958, nr 3, s. 68-81. Asklepiades z Myrlei żył i tworzył w drugiej połowie II wieku p.n.e. (na temat jego twórczości zob. W.J. Slater, *Asclepiades and Historia*, „Greek, Roman, and Byzantine Studies” 1972, nr 13, s. 317-333).

¹⁶ O jego zależności od Asklepiadesa zob. D.L. Blank, *Sextus Empiricus. Against the Grammarians*, Oxford 1988, s. XIV-XVI i XLVII.

¹⁷ Na temat tego utworu zob. M.R. Dilts, G.A. Kennedy, *Two Greek Rhetorical Treatises from the Roman Empire*, Leiden 1997, s. X-XV.

Tak więc, ogólnie rzecz biorąc, *diegeseis* (łac. *narrationes*) dzielono na 1) teksty będące częścią mów sądowych związane ze sprawą poruszaną w mowie, 2) teksty będące częścią mów sądowych nie związane ze sprawą, 3) opowieści „same w sobie” (*diegeseis kath' heuatas*, łac. [genus] *a causa civili remotum*), a więc takie, które stanowią autonomiczną całość i nie są częścią większej jednostki tekstowej. Opowieści te przedkłada się odbiorcy w celu ukontentowania go (*delectationis causa*) oryginalnością podjętego tematu i artyzmem jego przedstawienia. Dla twórcy są one z kolei doskonałym ćwiczeniem warsztatu pisarskiego. Pod tą kategorią kryją się według wszelkiego prawdopodobieństwa utwory, które dziś określilibyśmy mianem literatury pięknej i właśnie one są istotne dla naszych rozważań nad dramatycznością gatunków narracyjnych¹⁸.

Wśród „opowieści samych w sobie” autorzy greccy i rzymscy wyróżniają takie, w których decydującą rolę odgrywają wydarzenia i takie, w których nadrzędne znaczenie przypada postaciom. Narracje zogniskowane wokół wydarzeń dzielą oni z kolei na opowiadania mityczne, historyczne i zmyślenia-fikcje (*plasma*), zogniskowane zaś wokół postaci na opowieści relacjonowane, „dziejące się” i mieszane. Badacze udowadniają jednak, że wcześniejszą klasyfikacją narracji „samych w sobie” jest czwórpodział, do którego nawiązuje anonimowy kompilator zwany Anonymus Seguerianus. Wśród tekstów narracyjnych wylicza on *biotikai*, *historikai*, *mythikai* i *peripetikai*. *Biotikai*, a więc dosłownie „życiowe”, to treści przedstawiające życie codzienne, problemy, które stanowiły osnowę utworów komediowych (zwłaszcza komedii nowej) i mimów¹⁹. Kategoria ta odpowiada w innych podziałach terminowi *plasma*, to znaczy fikcja, zmyślenie, i łacińskiemu *argumentum*. Następnie mamy opowieści historyczne, a więc dotyczące przeszłych prawdziwych zdarzeń, i mityczne, dotyczące zdarzeń przeszłych nieprawdziwych. Ostatnia kategoria, *peripetikai*, to również *plasma* – fikcja, ale w znaczeniu szerszym, obejmującym tematy poruszane przez twórców tragediowych²⁰. Termin *plasma* używany był zresztą synonimicznie z określeniem *drama* i wyraźnie wskazywał na związek fikcyjnej prozy narracyjnej z treściami obecnymi w obu odmianach dramatu, komedii i tragedii²¹, przy czym podobieństwo to dotyczyło kreowania przebiegu opisywanych zdarzeń i kształtowania głównych bohaterów. W antycznych teoriach narracji, w badaniu tekstów

¹⁸ Zob. G. Calboli, *Rhetorica ad Herennium*, Bologna 1969, s. 215-219.

¹⁹ Zob. D. Crismani, *Il teatro nel romanzo ellenistico d'amore e di avventure*, Torino 1997, s. 19; A. La Penna, *Sallustio la 'rivoluzione' romana*, Milano 1968, s. 319.

²⁰ Zob. T. Sinko, *Narrationes amatoriae Graecorum quatenus cum nova comoedia attica cohaereant*, „Bulletin de L'Institut Archeologique Bulgare” 1950, nr 16, s. 146.

²¹ Zob. G. Rispoli, *Lo spazio del verisimile. Il racconto, la storia e il mito*, Napoli 1988, s. 138, przyp. 88.

diegematycznych, których materię stanowią wymyślone (*peplasmena*) przez twórcę fikcyjne wydarzenia i postaci (*plasma*) dominuje optyka dramatyczna. Już samo definiowanie kategorii *plasma* poprzez odniesienie do gatunków dramatycznych (komedii, mimu oraz tragedii) ukazuje związek treściowy obu kategorii. Także praktyka literacka, zwłaszcza dzieła powstające w epoce cesarstwa, potwierdzają ten ścisły związek dramatyczności i diegematyczności²². Obecność dramatycznego kształtowania dzieł literackich szczególnie wyraźnie uwidacznia się w szeroko rozpowszechnionym romansie (rodzaj powieści antycznej), a także w gatunkach epistolograficznych, zwłaszcza w tworzonych w tym czasie nowel epistolograficznych.

Tradycja badań elementów dramatycznych w romansie ma długą i bogatą historię. Już Erwin Rohde w swojej opublikowanej w 1876 roku monografii²³ zwrócił uwagę na genetyczny związek tej odmiany prozy z wyróżnianą przez antycznych retorów i gramatyków kategorią narracji dramatycznej²⁴. W roku 1906 Reitzenstein pokazał dramatyczną konstrukcję romansowej fabuły na przykładzie utworu o Chajreasie i Kalliroie²⁵, udowadniając, że powstanie romansu jako diegematycznego gatunku literackiego nie byłoby możliwe bez inkorporowania dramatycznego sposobu kreowania świata przedstawionego do tekstów narracyjnych. Związek ten jest dziś dla badaczy dogmatem. Uczeni nie wzbraniają się nawet przed uznaniem terminu *drama* za funkcjonujące już w czasach antycznych określenie tej odmiany prozy²⁶.

Dramatyczność, przede wszystkim komediowa (uwzględniająca perypetię i *anagnorisis* jako istotne elementy konstytutywne), nieprzerwanie interesuje badaczy, poczynając od Tadeusza Sinki²⁷, którego wielką zasługą było intuicyjne wskazanie ścisłego związku pomiędzy fabułami komedii nowej a romanssem, zanim odkryto obszerniejsze partie sztuk Menandra. I choć wydaje się to dziś oczywiste, nie brak filologów wciąż na nowo podejmujących ten w gruncie rzeczy wyeksploatowany już temat. Dramatyczność tragediowa, do której romansopisarze nawiązują

²² Zob. uwagi D. Crismoni, op. cit., s. 18, gdzie wręcz mowa o rozwinięciu przez romans grecki wskazanego już przez Arystotelesa „il legame tra letteratura narrativa e drammatica”.

²³ E. Rohde, *Der griechische Roman und seine Vorläufer*, wyd. czwarte, Hildesheim 1960 (wyd. pierwsze 1876).

²⁴ Por. L. Graverini, *Il romanzo antico. Forme, testi, problemi*, Roma 2006, s. 61-63.

²⁵ R. Reitzenstein, *Hellenistische Wundererzählungen*, Leipzig 1906, s. 84-99.

²⁶ Zob. N. Marini, *DRAMA: possibile denominazione per il romanzo greco d'amore*, „Studi Italiani di Filologia Classica” 1991, nr 84, s. 232-243; R. May, *Köche und Parasit. Elemente der Komödie in den Metamorphosen des Apuleius*, Groningen Colloquia on the Novel IX, Groningen 1998, s. 131.

²⁷ T. Sinko, op. cit.

jedynie w niektórych epizodach swoich utworów²⁸, w narracyjnych formach epoki cesarstwa obecna jest często w biografistyce i służy przede wszystkim ukazaniu wewnętrznego napięcia pomiędzy pozytywnymi i negatywnymi cechami charakteru bohatera oraz wykreowaniu dynamicznego obrazu działających postaci. Spektakularnym przykładem zastosowania pojmowanej po arystotelesowsku dramatyczności w biografistyce są żywoty Aleksandra i Demetriosa pióra Plutarcha z Cheronei²⁹. Pamiętać jednak musimy, że w przypadku tej odmiany prozy mamy do czynienia nie z postaciami fikcyjnymi, stworzonymi na użytek tekstu, lecz z literackim, okraszonym domieszką dramatyczności, przedstawieniem postaci autentycznych.

Dalece mniej rozpoznanym, nie mniej – jak się wydaje – ciekawym i bardziej złożonym aniżeli w przypadku romansu jest problem dramatyczności w innej grupie narracyjnych tekstów epoki poklasycznej, mianowicie epistolografii, zwłaszcza zaś tak zwanej noweli epistolograficznej, czyli cyklu tekstów ułożonych w formie listów, stanowiących spójną całość, która opowiada pewną historię rozwijającą się z listu na list³⁰. List jako formacja tekstowa będąca rodzajem dwupoziomowego, wewnątrz- i zewnątrztekstowego, dialogu³¹ znakomicie nadaje się do przedstawienia wydarzeń w formie udramatyzowanej.

Wspaniałą ilustracją dramatycznego skonstruowania noweli epistolograficznej jest przypisywany Hippokratesowi cykl listów znany pod tytułem *O śmiechu Demokryta*. Ten literacki produkt, który wyszedł spod pióra anonimowego autora okresu wczesnego cesarstwa opowiada – w formie listów wysyłanych przez bohaterów – historię Hippokratesa-lekarza wezwanego przez Abderytów, by przybył i uleczył Demokryta, który – w ich przekonaniu – wykazuje wszelkie objawy szaleństwa (jego głównym symptomem jest śmiech ze wszystkich i wszystkiego). Twórca

²⁸ Zob. M. Laplace, *Le Roman d'Achille Tatios. „Discours panégirique” et imaginaire Romanesque*, Bern 2007, s. 279-308.

²⁹ Aspekty obecnej w obu tekstach tragediowej dramatyczności szczegółowo zbadali Ph. De Lacy, *Biography and Tragedy in Plutarch*, „American Journal of Philology” 1952, nr 73, s. 159-171 i J.M. Mossman, *Tragedy and Epic in Plutarch's Alexander*, „Journal of Hellenic Studies” 1988, nr 108, s. 83-93.

³⁰ Definicję noweli epistolograficznej – zob. P.A. Rosenmeyer, *The Epistolary Novel*, w: *Greek Fiction. The Greek Novel in Context*, eds. J.R. Morgan and R. Stoneman, London–New York 1994, s. 146-147; J.L. Penwill, *The Letters of Themistocles: An Epistolary Novel?*, „Antichthon” 1978, nr 12, s. 84. Zob. też dyskusje na temat nazewnictwa tego gatunku prozaicznego – M. Trapp, *Biography in Letters; Biography and Letters*, w: *The Limits of Ancient Biography*, eds. B. McGing, J. Mossman, Swansea 2006, s. 346.

³¹ Por. L. Gavaille, *Lettre et Sermon*, w: *Epistulae Antiquae III*, éd. Par L. Nadjo et E. Gavaille, Louvain 2004, s. 33-52.

tej noweli uruchomił bogaty, znany sobie i odbiorcom, zasób środków stosowanych w klasycznym dramacie greckim w celu budowania napięcia opowieści. Podobnie jak w klasycznej tragedii eksploatującej wątki mityczne doskonale znane widzom od początku do końca, mamy tu do czynienia nie tyle z napięciem odbiorcy wywołanym niewiedzą, co do zakończenia historii, ile z napięciem wynikającym z oczekiwania, w jaki sposób dojdzie do końcowego rozwiązania. Czytelnicy nie zastanawiają się, czy Hippokrates uleczy Demokryta (wiedzą wszak, że nie jest wariatem), lecz są ciekawi, jak Hippokrates udowodni Abderytom, że są w błędzie. Do budowania napięcia przyczynia się szereg rozciągniętych w „wewnątrztekstowym czasie” zabiegów odautorskich, zwłaszcza stosowanie antycypacji, które kreują efekt napięcia i emocjonalnego wyczekiwania, kiedy i w jakich okolicznościach nastąpi coś, czego odbiorca się spodziewa. W rezultacie mamy do czynienia z grą prowadzoną przez autora (dysponenta reguł narracji) z oczekiwaniami odbiorców tekstu. Twórca noweli wzbogaca repertuar budujących dramaturgię utworu elementów o ethopoję, kreowaną przez zachowania, jak i wypowiedzi postaci, namiastkę *qui pro quo*, obecny w komedii happy end. Dramaturgię tekstu uzupełnia też aluzjami do sceniczności tekstu. Dramatyczny potencjał tej narracyjnej noweli dostrzegli zresztą twórcy nowożytni, o czym świadczy chociażby jej popularność w dobie oświecenia³².

W podsumowaniu rozważań nad dramatycznością w prozatorskich gatunkach narracyjnych epoki cesarstwa warto poświęcić kilka słów przyczynom niezwyklej popularności stosowania tej poetyki w konstruowaniu wewnątrztekstowego świata, między innymi romansów, literackich listów i biografii. Wydaje się, że głównym powodem przejmowania przez gatunki narracyjne dramatycznych technik i strategii kompozycyjnych była degeneracja i powolny upadek dramatu i widowisk teatralnych w tym okresie. Tę swoistą lukę, jaka powstała na kulturowej mapie Grecji, na której do tej pory dramat odgrywał niepoślednią rolę, twórcy poklasyczni w sposób naturalny starali się zapełnić poprzez adaptowanie dramatycznych wzorców dla potrzeb zupełnie innych gatunków³³. Tęsknota za teatrem i potrzeba obcowania z tekstami, które choćby w pewnym stopniu przypominały wystawiane na scenie minionych epok dzieła tragediowe i komediowe, miały zasadniczy wpływ nie tylko na nagminną obecność w narracyjnej prozie tych czasów aluzji teatralnych³⁴, ale i na

³² Dramaturgię tej epistolograficznej noweli omówiłam szczegółowo w *Pseudo-Hippokrates. O śmiechu Demokryta*, przełożyła, wstępem i komentarzem opatrzyła K. Bartol, Gdańsk 2007, s. 31-43.

³³ Por. uwagi N. Marini, op. cit., s. 242-243.

³⁴ Zob. E. Marino, *Il teatro nel romanzo: Eliodore e il codice spettacolare*, „Materiali e discussioni per l'analisi dei testi classici” 1990, nr 25, s. 203-218.

sposób komponowania samych tekstów. Ich czytanie stawało się swego rodzaju obcowaniem ze sztuką wystawianą w teatrze własnej wyobraźni³⁵, a sama lektura tych udratyzowanych tekstów jest dla odbioru znaczenia równie ważna, jak spojrzenie narratora prymarnego³⁶. Teraz tekst staje się dla czytelnika intelektualnym doświadczeniem, wymagającym od niego łączenia perspektyw, odkrywania w materiale słownym znaczeń, które w przypadku funkcjonowania dzieła jako prawdziwego spektaklu, ujawniają swą istotę dodatkowo poprzez szereg znaków ikonicznych³⁷.

Wykształcony czytelnik, ów *pepaideumenos*, erudyta, znawca i miłośnik dorobku kulturowego minionych epok, przygotowany był do takiego odbioru dzieła, oczekiwał wręcz, że autor postawi go przed niełatwym zadaniem interpretacji produktu swojej wyrafinowanej wyobraźni twórczej.

Drugą przyczyną, która sprawiła, iż dramatyczność wkroczyła przebojem do narracyjnych form literackich epoki cesarstwa, było niesłychane zretoryzowanie literackiej kultury tamtego okresu. Można więc mówić o retorycznym boomie czasów drugiej sofistyki, kiedy to przysłuchiwanie się popisowym mowom i improwizacjom retorów stało się ulubioną rozrywką wykształconych warstw społeczeństwa. Ustne prezentacje, owe *meletai*, tekstów ułożonych w sposób niezwykle dramatyczny, obliczony na poruszenie odbiorców, testów, których mistrzowskie wykonanie poprzedzone było wieloletnią nauką w szkołach retorycznych, gdzie adepci sztuki słowa ćwiczyli się, opracowując i wygłaszając tzw. *progymnasmata* – deklamacje³⁸ poświęcone często mitycznym postaciom i sytuacjom oraz różnym wydumany zagadnieniom, które dawały mówcom możliwość popisania się swoim kunsztem. Przypuszcza się, że *diegesis* (*narratio*), doprowadzona do doskonałości właśnie w poklasycznych *progymnasmata*, usamodzielniała się z czasem i zapoczątkowała gamę narracyjnych gatunków, które w okresie cesarstwa zdobyły tak wielką popularność³⁹. Potwierdzeniem takiego kierunku są też przedstawione na początku mojego wystąpienia retoryczne podziały narracji, w których jedną z jej kategorii (opowieści same w sobie) sytuuje się poza retorycznym prze-

³⁵ Zob. uwagi H. Grabes'a, *Staging Plays in the Theatre of Mind*, w: *Reading Plays. Interpretation and Reception*, ed. H. Scolnicov, P. Holland, Cambridge 1991, s. 94-109.

³⁶ Zob. H. Grabes, op. cit., s. 95.

³⁷ Tę sferę widowiska teatralnego określa Arystoteles słowem *opsis*.

³⁸ Na temat *progymnasmata* zob. G.A. Kennedy, *Greek Rhetoric under Christian Emperors*, Princeton 1983, s. 54-73 oraz S.F. Bonner, *Roman Declamation in the Late Republic and Early Empire*, Liverpool 1949, s. 38.

³⁹ Zob. G. Giangrande, *On the Origins of the Greek Romance*, „Eranos” 1962, nr 60, s. 132-159.

mówieniem i odnosi do artystycznych wypowiedzi – literatury pięknej. Upodobanie kultury literackiej okresu cesarstwa do deklamacji przejawia się zresztą także w licznej obecności mów wypowiedzianych przez postaci utworów narracyjnych⁴⁰, na przykład w romansie, oraz w podobieństwie tematów rozpracowywanych w gatunkach narracyjnych do tych, przedstawianych w sposób aktorski⁴¹, w publicznych deklamacjach⁴², nawiązujących do tematyki komedii nowej. Niektóre gatunki udramatyzowanej prozy narracyjnej, np. epistolografia, oprócz funkcji czysto estetycznych nadają się ponadto do realizowania funkcji perswazyjnej. Poprzez ukazanie – za pomocą opowiedzianej w listach historii – pewnej wartości moralnej, wychodziły więc listy poza orientację czysto estetyczną⁴³.

Tak więc niezwykle złożony kontekst kulturowy wczesnego cesarstwa wraz z postępującym stopniowo, ale skutecznie, zanikiem scenicznych odmian dramatu przy jednoczesnym lawinowym wzroście epideiktycznej, prezentowanej ustnie, nastawionej na opis różnych postaci i sytuacji produkcji retorycznej doprowadził do powstania w praktyce literackiej tamtych czasów *diegema dramatikon*, które zaspokajało potrzeby odbiorców zapatrzonych w przeszłość i jednocześnie szukających w teraźniejszości potwierdzenia własnej tożsamości kulturowej. Teoretycznym przełożeniem praktyki były retoryczne klasyfikacje narracji, uwzględniające rzeczywistą sytuację literatury. W ten sposób pojęcia „dramatyczny” i „narracyjny” pojawiają się znów, jak na początku u Platona, obok siebie. Ze stojących na przeciwległych biegunach narzędzi „strukturalnego”⁴⁴ opisu dwóch odmiennych kategorii literatury stają się tworzącą nową, diagnostyczną i pragmatyczną jakością, której trwałości i żywotności dowiodły kolejne stulecia⁴⁵.

⁴⁰ Zob. D. van Mal-Maeder, *Déclamations romanes. La double vie des personnages romanesque: le père, le fils et la mère assassine*, w: *Les personnages du roman grec*, éd. Par Ch. Hunzinger et D. Kasprzyk, Tours 1999, s. 60-61.

⁴¹ Zob. Bonnier, op. cit., s. 21, 37-38.

⁴² O związku retorycznych deklamacji i romansu zob. F.A. Todd, *Some Ancient Novels*, Oxford 1940, s. 22-36, 81. Związek tematyki poruszanej w deklamacjach i fikcyjnej prozy narracyjnej podkreśla też D.A. Russell, *Greek Declamation*, Cambridge 1983, s. 89, 140.

⁴³ Por. uwagi O. Hodgkinsona, *Better than Speech: Some Advantages of the Letter In the Second Sophistic*, w: *Ancient Letters. Classical and Late Antique Epistolography*, ed. R. Morello, A.D. Morrison, Oxford 2007, s. 283-300.

⁴⁴ Zob. P. Hernadi, *Beyond Genre. New Directions In Literary Classification*, Ithaca-London 1972, s. 188.

⁴⁵ Zob. I. De Jong, op. cit., s. 139: „Comparing narrative and drama has been a favourite pastime of literary critics from Aristotle in his *Poetics* to Thomas Mann in his *Versuch über das Theater*”.