

Jerzy Axer

Trybunał - scena - arena : modelowanie sytuacji komunikacyjnej w mowach sądowych Marka Tulliusza Cyncerona

Pamiętnik Literacki : czasopismo kwartalne poświęcone historii i krytyce
literatury polskiej 79/1, 183-192

1988

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.

JERZY AXER

TRYBUNAŁ — SCENA — ARENA *
MODELOWANIE SYTUACJI KOMUNIKACYJNEJ
W MOWACH SĄDOWYCH MARKA TULIUSZA CYCERONA

Coraz częściej badacze mów Cyclerona, zafascynowani wielorakimi związkami antycznej sztuki oratorskiej z teatrem, konkludują dobitnie: „Cycero przemienia swoje mowy w komedie i prowadzi swoich słuchaczy do teatru”, albo: „ten mówca przemienia sąd w teatr komiczny”, albo: „mówca jest nie tylko dramaturgiem, lecz także reżyserem i aktorem”, albo w końcu: „trybunał to scena, autor mowy to aktor”¹.

Sąd jest teatrem, trybunał jest sceną... Bardzo różnymi drogami zmierzają badacze do takich uogólnień.

Wielu z nich interesuje się przede wszystkim cytatami i parafrazami cytatów ze sztuk teatralnych dającymi się rozpoznać w tekstach mów Cyclerona, a także podobieństwem słownictwa użytego w niektórych partiach tych mów do języka rzymskich dramaturgów. Jest to główny i zarazem najbardziej tradycyjny przedmiot zainteresowania filologów klasycznych w zakresie rozważań o związkach mów Cyclerona z teatrem².

* Tezy tego artykułu przedstawiłem krótko na VII Kongresie International Society of the History of Rhetoric w Tours (15 III—20 VII 1987) w referacie pt. *Rostrum — Stage — Arena*.

¹ M. J.-C. Dumont, *Cicéron et le théâtre*. W zbiorze: *Actes du IX^e Congrès International de l'Association Guillaume Budé*. T. 1. Paris 1975, s. 430. — K. A. Geffcken, *Comoedy in the „Pro Caelio”*. Leiden 1973, s. 10. — V. Pöschl, *Zur Einbeziehung anwesender Personen und sichtbarer Objekte in Ciceros Reden*. W zbiorze: *Roma Aeterna: Ciceroniana. Hommages à Kazimierz Kumaniński*. Ed. A. Michel et R. Verdière. Leiden 1975, s. 206. — A. Vasaly, *The Masks of Rhetoric: Cicero's „Pro Roscio Amerino”*. „Rhetorica” 1985, nr 1, s. 2.

² Zob. m.in. I. Kubik, *De M. T. Ciceronis poetarum Latinorum studiis*. T. 1. Lipsiae et Pragae 1877, s. 237—348. — G. Landgraf, *De Ciceronis elocutione in orationibus pro P. Quinctio et pro Sex. Roscio Amerino conspicua*. Würzburg 1978, cz. 2. — S. Hammer, *Contumelias quae in Ciceronis invectivis et epistulis occurrunt, quatenus Plautinum redolent sermonem*. Cracoviae 1905. — W. A. Laidlaw, *Cicero, Plautus and Terence*. „Proceedings of the African Classical Association” 1959, s. 21—24. — G. Krókowski, *Tragica I*. Wrocław 1952, s. 114. —

Naturalne dopełnienie tych prac stanowią próby zbadania teatralnych doświadczeń autora; od kilkudziesięciu więc lat kreśli się coraz wyrazistszy portret Cyncerona jako miłośnika teatru, znawcy gry aktorskiej i pilnego czytelnika literatury dramatycznej³. Rzeczywiście, uwagi mówcy o teatrze (inaczej niż te o malarstwie, rzeźbie i architekturze) są wnikliwie i niekonwencjonalnie, nie ulega wątpliwości, że teatr interesował go głębiej⁴. Niejako profesjonalnie — dodaje się dzisiaj zwykle. Pokrewieństwa profesji mówcy i aktora, oczywiście dla starożytnych⁵ (doceniane zresztą, jak się zdaje, przez ludzi praktykujących sztukę oratorską we wszystkich epokach, w których działał zawodowy teatr i występował zawodowy aktor), budzą bowiem od pewnego czasu żywsze zainteresowanie także badaczy wymowy Cyncerońskiej, tradycyjnie — przynajmniej od dwóch stuleci — mało zajmujących się problematyką *actio*. Częściej zatem niż dawniej zwraca się uwagę na aktorskie zadania, jakie przychodziło mówcy realizować, i na elementy treningu aktorskiego w jego kształceniu; uważniej czyta się też antyczne, przede wszystkim Cyncerone wypowiedzi na ten temat⁶.

Innym, zupełnie nowym i szczególnie — jak sądzę — owocnym kierunkiem badań są próby ustalenia, w jakim zakresie i w jaki sposób Cyncero imituje w swoich mowach teksty dramatyczne, zwłaszcza komediowe. Nie cytuje (ani nie parafrazuje) istniejących sztuk, lecz uprawia *quasi*-dramatopisarstwo, przynajmniej na pewnym poziomie struktury tekstu.

Jak, w interesie oskarżonego, wykorzystuje schemat komediowej intrygi przedstawiając przebieg wypadków, które doprowadziły do procesu. Schemat taki pozwala mu w toku „obiektywnej” relacji sugerować w odniesieniu do ludzi i czynów wyrazistą dodatnią lub ujemną ocenę moralną — rodem z teatralnej konwencji.

Albo jak, dla wzmocnienia wywodu obrończego lub oskarżycielskiego, przy charakterystyce osób zaangażowanych w proces sięga Cyncero do katalogu czarno-białych typów komediowych upowszechnionego w Rzymie przez Plauta i Terencjusza; jak mistrzowskimi pociągnięciami pióra

R. Giomini, *Echi d'Accio in Cicerone*. W zbiorze: *Atti del I Congresso Internazionale di Studi Ciceroniani*. T. 1. Roma 1961. Zob. też bibliografię cytowaną w: L. Laurand, *Études sur le style des discours de Cicéron*. T. 3. Paris 1940, s. 230.

³ Zob. m.in. Kubik, *op. cit.* — F. W. Wright, *Cicero and the Theater*. „Smith College Classical Studies” t. 11 (Northampton 1931). — L. Winniczuk, *Cicero on Actors and the Stage*. W zbiorze: *Atti del I Congresso Internazionale di Studi Ciceroniani*, t. 1. Zob. „Meander” 1959, s. 337—343. — W. A. Laidlaw [i inni], *Studies in Cicero*. Roma 1962. — Ostatnio: Dumont, *op. cit.*

⁴ Zob. A. W. Laidlaw, *Cicero and the Arts*. W: *Studies in Cicero*.

⁵ Zob. np. Cyncero, *De orat.* 3, 221, oraz *Div.* 1, 80; zob. też *De orat.* 1, 18; 1, 128—130; 1, 251; 2, 192—194; 2, 242; *Brutus* 200, 290.

⁶ Zob. Pöschl, *op. cit.* — Vasaly, *op. cit.*

nakłada na twarze przyjaciół i wrogów maski scenicznych łajdaków lub scenicznych niewiniątek.

W odniesieniu do kilku mów udowodniono w sposób trudny do podważenia, że Cycero stosuje takie właśnie zabiegi swoistej „teatralizacji” większych lub mniejszych partii swoich wystąpień sądowych — że proponuje audytorium zgromadzonemu wokół trybunału świat widziany oczyma komediopisarza: bieg wydarzeń w rytmie scenicznego konfliktu, ludzie jako osoby teatralne. Tego rodzaju poszukiwania dały najciekawsze rezultaty najpierw w odniesieniu do pewnych wątków w *Pro Caelio*⁷, wkrótce w odniesieniu do niektórych epizodów w *In Pisonem*⁸ i do całości *Pro Q. Roscio Comoedo*⁹; ostatnio zaś także w odniesieniu do ważnych wątków w *Pro Roscio Amerino*¹⁰.

Jeszcze z innej strony naświetlają problem pokrewieństw rzymskiego oratorstwa i teatru studia nad zabiegami mówcy o stworzenie w wyobraźni słuchaczy tak sugestywnych wizji omawianych wydarzeń, żeby nastąpiło ich „unaocznienie”. To rozbudzanie czy też może raczej wykorzystywanie wzrokowej reakcji audytorium na żywe słowo¹¹ łączy się z innym zabiegiem: mówca stara się zapewnić swoistą obecność w sądzie osób w rzeczywistości nieobecnych, malując słowem ich portrety i opisując „działania fizyczne” tak stworzonych postaci; ba — wypowiadając w ich imieniu stosowne kwestie. Takie docieranie przez uszy do oczu odbiorcy i organizację takiego „teatru wyobraźni” — niewątpliwie realne cechy antycznej (każdej?) sztuki oratorskiej — bywają uznawane za rzymską specjalność. Miałyby to być bowiem szczególnie skuteczne sposoby oddziaływania na audytorium schyłku republiki — audytorium odporne na argumentację racjonalną, skłonne do emocji, wychowane w poczuciu

⁷ Wychodząc od spostrzeżeń R. G. Austina odnotowanych we wstępie do edycji *Pro M. Caelio* (wyd. 3. Oxford 1960) doskonale wyniki uzyskała tu Geffcken (op. cit.); niezależnie od tych badaczy trafne obserwacje poczynił też Dumont (op. cit., s. 425—426).

⁸ Dumont, op. cit., s. 427—429 (w ślad za: E. Paratore, *Osservazioni sullo stile dell'orazione ciceroniana „In Pisonem”*. W zbiorze: *Atti del I Congresso Internazionale di Studi Ciceroniani*, t. 1, s. 36. — P. Grimal, *Cicéron, „Discours”*. „Collection des Universités de France” t. 16, s. 160, nota 3). Ten sam autor (ibidem, s. 426) wskazał podobny efekt w drugiej *Filipice*.

⁹ J. Axer, *The Style and the Composition of Cicero's Speech „Pro Q. Roscio Comoedo”*. Warszawa 1980. (Zarys tej interpretacji mowy przedstawiony został w rozdziale wstępnym książki: *Mowa Cyclerona w obronie aktora komediowego Roscjusza. Studium z krytyki tekstu*. Wrocław 1976.) Zob. też J. Axer, *Spór aktora z własną maską — plautyński występ Cyclerona*. „Pamiętnik Teatralny” 1978, z. 4.

¹⁰ Vasaly, op. cit., passim.

¹¹ Piszę „wykorzystanie”, bo nie jestem przekonany, czy słuszne jest upatrywanie czegoś zupełnie szczególnego w oddziaływaniu słowa mówcy na wyobraźnię odbiorcy. Sądzę, że mówca dysponował taką wrażliwą „wizualnie” na usłyszany tekst publicznością, bo taką stanowili słuchacze antyczni. Wykorzystał więc, nie zaś stworzył ową „sytuację unaocznienia”.

sprawiedliwości płynącej nie mniej *ex lege* niż ze zbiorowego consensu i gwarantowanej nadto przez autorytety polityczne¹². Nawet jeżeli wydaje nam się podejrzane uznanie za swoiście rzymskie tych własności — zapewne wspólnych bardzo wielu środowiskom w bardzo różnych czasach — hipotezy takie jak wyżej zrelacjonowana mogły się ukształtować jedynie w atmosferze żywego zainteresowania obojętnymi dla tradycyjnej filologii właściwościami występów oratorskich, zafascynowania teatralnymi czy też parateatralnymi aspektami popisów krasomówczych¹³.

Tak więc z wielu stron napływa materiał ilustrujący wielorakie pokrewieństwa sztuki oratorskiej z dramatem i teatrem. Jeżeli przypomniemy sobie, jak sam Cycero w żywym opisie przyrównuje występ wybitnego mówcy do premierowego występu wielkiego aktora w dawno oczekiwany przedstawieniu¹⁴, to cóż naturalniejszego niż powtórzyć z przekonaniem: „sąd jest teatrem, trybunał jest sceną”¹⁵.

Ale przecież w różnym stopniu i nie całkowicie. Bo chociaż praca mówcy przypomina czasem pod niektórymi względami pracę dramaturga, a często i pod wieloma względami pracę aktora, to mówca nie staje się przez to ani dramaturgiem (wystarczy uświadomić sobie, że nie układa fikcyjnych fabuł do scenicznej realizacji), ani aktorem (reprezentuje przecież zawsze siebie samego). Z drugiej strony, tekst mowy, chociaż może obfitować w cytaty, kryptocytaty i parafrazy zaczerpnięte ze sztuk teatralnych, nie staje się przez to scenariuszem teatralnym. Wreszcie występ antycznego mówcy może być wprawdzie pełen dramatycznych efektów i apelować może równocześnie do rozumu, uczuć i zmysłów słuchacza w sposób przypominający kompleksowe oddziaływanie przedstawienia teatralnego na widza¹⁶, ale mimo to pozostaje czymś w istocie swej bardzo różnym od wielotworzywowego dzieła sztuki, jakim jest przedstawienie teatru dramatycznego. Tak więc „sąd zmienia się w teatr” tylko w pewnym sensie.

W jakim? Otóż sądzę, że nie zostało to dotychczas bliżej określone, a nawet że samo pytanie nie zostało jeszcze nigdzie jasno sformułowane. Oświadczenia głoszące dokonanie się przemiany występu mówcy w występ teatralny (takie jak zacytowane na wstępie tego artykułu) dotyczą bowiem bardzo różnych zjawisk — różnych co do zasięgu, intensywno-

¹² Zob. Pöschl, *op. cit.*

¹³ Na marginesie: najbardziej wątpliwy wydaje mi się pogląd, że różnice w zakresie odwoływania się do „efektów parateatralnych” w praktyce oratorskiej Greków i Rzymian wypływają głównie, czy wyłącznie, z większej podatności Rzymian na tego typu efekty, z ich antyracjonalnego nastawienia i emocjonalnej pobudliwości (zob. Pöschl, *op. cit.*). Wielką wagę przywiązywałbym przede wszystkim do różnego miejsca teatru w obu kulturach.

¹⁴ Cycero, *Brutus* 290.

¹⁵ Vasaly, *op. cit.*

¹⁶ Zob. Pöschl, *op. cit.*

ności, genezy. Właściwie deklaracje te znaczą tyle tylko, że któreś z wyżej sygnalizowanych powinowactw sztuki oratorskiej i sztuki teatralnej (albo też wszystkie one naraz) wydają się piszącemu tak istotne, iż sięga po dobitne sformułowanie, którego nie należy rozumieć dosłownie¹⁷. Nie nastąpiło też dotychczas w znanych mi pracach dotyczących teatralności wystąpień rzymskich mówców wyraźne rozdzielenie obserwacji odnoszących się do zjawisk tak różnych, jak, z jednej strony, właściwa wszelkim zapewne rodzajom sztuki żywego słowa para- czy też *quasi*-teatralność wynikająca nie z intencji twórcy, lecz z natury jego rzemiosła (z samego podobieństwa warunków, w jakich wykonuje się wszelki popis krasomówczy i każdy pokaz teatralny), z drugiej zaś strony, świadoma teatralizacja niektórych przemówień przez oratora (a więc rozmaitymi środkami realizowana próba wykorzystania i pogłębienia owej leżącej w naturze występu krasomówczego *quasi*-teatralności sytuacji), aż do starań — w skrajnych przypadkach — o upodobnienie własnego wystąpienia do przedstawienia teatralnego *sensu stricto* — takiego oczywiście, jakie wystawiał teatr mówcy współczesny. A przecież tylko w odniesieniu do zjawisk tego drugiego rodzaju jest w ogóle sens mówić o procesie jakkolwiek rozumianej przemiany mównicy w scenę teatralną¹⁸.

Takie przemieszanie materii, a także nadmierna pojemność pojęcia „teatr” używanego w tych pracach, zapewne też niedocenyenie przez ich autorów (w każdym razie pomijanie milczeniem) doniosłych, sygnalizowanych wyżej, różnic między występem mówcy a występem teatralnym *sensu stricto* (różnic dotyczących funkcji tekstu, zachowań wykonawców, sposobów oddziaływania na publiczność) jest niewątpliwie jednym ze źródeł nieufności, a nawet lekceważenia, z jakimi wielu filologów odnosi się do rozważań o pokrewieństwach sztuki oratorskiej i teatru¹⁹. Tymczasem wystarczy pewna dyscyplina w formułowaniu pytań i wyciąganiu wniosków, żeby bezprzedmiotowa okazała się większość zastrzeżeń i żeby ujawniła się w pełni atrakcyjność tej problematyki.

¹⁷ Zapewne jest w tym także intencja polemiczna (w pełni zresztą usprawiedliwiona): badacze odkrywający wielość niepodważalnych pokrewieństw rzymskiego oratorstwa i teatru kierują swoją efektowną formułą przeciwko generacjom filologów ślepych (czy też głuchych) na całą tę problematykę.

¹⁸ Chyba że zgodzimy się na tak szerokie rozumienie terminu „teatr”, iż samą sztukę oratorską, ze względu na jej — sygnalizowaną już tutaj — immanentną parateatralność, uznaje się za pewną odmianę teatru. Wtedy oczywiście cały problem po prostu przestanie istnieć: stwierdzenie „mównica to scena” będzie zwykłą tautologią. *Nb.* w większości studiów poświęconych teatralności mów Cicerona widać wyraźnie, że badacze nie mają jasno sprecyzowanego poglądu na to, co chcą za teatr uznawać.

¹⁹ Zob. np. recenzję książki Geffcken, pióra H. W. Nörenberga w „Gnomon” 1976 (w podobnym duchu utrzymane były uwagi F. Delarue wypowiedziane w referacie *Un Discours éthique de Cicéron: le „Pro Caelio”* na Kongresie w Tours (zob. przypis wstępny)).

Tak więc wypada jak najdokładniej określić, jaką „przemianę sądu w teatr” mam tutaj na myśli i na jakie pytanie dotyczące tego zjawiska staram się odpowiedzieć. Otóż zajmuje mnie w tym miejscu wyłącznie taka teatralizacja występu mówcy przed trybunałem, która polega na nawiązaniu przez mówiącego do jakiegoś rodzaju przedstawienia teatralnego znanego audytorium, ponadto na nawiązaniu wyraźnym, obejmującym różne poziomy organizacji tekstu przemówienia. Pytanie zaś jest następujące: czy fenomenowi tego nie da się lepiej zrozumieć, jeżeli (zamiast umieszczać go wyłącznie w ramach różnych klasyfikacji mniej lub bardziej porównywalnych dowodów na „parateatralność” sztuki oratorskiej) spróbujemy uchwycić istotę szerszego procesu, którego zjawiska takie jak ta teatralizacja są przejawem.

Najpierw tedy przykład radykalnej „przemiany sądu w teatr”. Chciałbym przy jego rozpatrywaniu zaproponować trochę inny od zwykle przyjmowanego punkt widzenia, który pozwoli lepiej zdać sobie sprawę z tego, jak głęboka bywa czasem ta przemiana. Wydaje mi się bowiem, że warto niekiedy z mówcy i uprawianego przezeń pisarstwa przenieść uwagę na jego słuchaczy; wiedzę o kwalifikacjach mówiącego uzupełnić myśleniem o przygotowaniu audytorium do słuchania. Nie sposób wtedy nie uznać, że doświadczenie teatralne jest jednym ze wspólnych doświadczeń ludzi stanowiących potencjalne audytorium rzymskiego mówcy u schyłku Republiki. Oczywiście stopień teatralnego obycia każdego rzeczywistego audytorium, przed którym przychodziło mówić Cynceronowi, był różny, zależnie od charakteru przemówienia. Większy, jeżeli temat zgromadził słuchaczy należących do elity intelektualnej, mniejszy wśród zebranych na rynku tłumów. W pewnych okolicznościach poziom „teatralnego przeszkolenia” słuchaczy mógł być niezwykle wysoki — stwarzając mówcy doskonale warunki do *quasi*-teatralnego popisu.

Tak właśnie rzeczy się miały, kiedy Cyncero bronił największego aktora republikańskiego Rzymu, Kwintusa Roscjusza Galla²⁰. Okoliczności, w jakich wygłoszona została ta mowa, sprawiły, że teatr był naturalnym punktem odniesienia. Pozwany był aktorem, powód — przedsiębiorcą dostarczającym niewolników na scenę, przedmiot sporu (zamordowany Panurgus) też był aktorem. Realia sprawy dotyczyły zarobków, warunków kształcenia i karier aktorskich²¹. Proces z pewnością zgromadził wyjątkową publiczność: ludzi ze środowiska teatralnego, wielbicieli talentu Roscjusza, ludzi zainteresowanych skandalicznym procesem mistrza sceny. A więc z pewnością publiczność szczególnie wrażliwą na teatralne aluzje.

I oto całe przemówienie obrończe Cyncerona zamienione zostało w ro-

²⁰ Streszczam tu w największym skrócie poglądy sformułowane w mojej książce *The Style and the Composition of Cicero's Speech „Pro Q. Roscio Comoedo”*.

²¹ Zob. J. Axer, *I prezzi degli schiavi e le paghe degli attori nell'orazione di Cicerone pro Q. Roscio Comoedo*. W zbiorze: *Actes du Colloque sur l'esclavage*. Warszawa 1979.

dzaj występu komediowego. Zaraz na wstępie w umysłach słuchaczy powstają wyraźne skojarzenia teatralne i odtąd teatralne asocjacje towarzyszyć im mają przez cały czas. Przez cały bowiem czas Ciceron mówi językiem na tyle przypominającym rytm mowy potocznej, na ile pozwalały reguły antycznej retoryki; intarsjuje też tę potoczność komediowymi zwrotami. Pewne partie przemówienia przekształca w prawdziwe dialogi sceniczne. W rysach Roscjuszowego przeciwnika pozwala widzom dostrzec schemat maski aktora grającego rolę rajfura (*leno*) — przysłowiowego czarnego charakteru z Plautyńskiej komedii i podkreśla tę identyfikację kryptocytatami z Plauta. Do końca mowy nie pozwala, aby ta komiczna maska choć na chwilę zsunęła się z twarzy człowieka ośmielającego się oskarżyć wielkiego aktora, Mistrza Roscjusza, dzięki którego talentowi komediowe postacie żyły w wyobraźni ludzi stanowiących publiczność procesową.

Teatralna stylizacja była istotą metody obronczej Cicerona w tej mowie. Przenosząc akcję z sądu do teatru zwielokrotnił bowiem adwokat szanse Roscjusza. Na tym gruncie to już nie oskarżony, którego przy pomocy kruczków prawnych bronić trzeba przed zarzutami oszukanego współnika — to genialny aktor, wzór scenicznych cnót, odpierać musi napaści niewdzięcznej kreatury, którą sam po wielekroć obdarzył życiem na scenie. To jakby proces Coquelina oskarżonego przez swego Harpagona o chciwość! To przecież Łatka skarży Solskiego o oszustwo! A zarazem to sytuacja utrwalona w antycznej tradycji plastycznej — aktor i jego maska, przemieniona tutaj w scenkę: spór aktora z własną maską.

Można sobie wyobrazić powodzenie takiego konceptu u publiczności takiej, jaką zgromadził proces. Bez względu na realia sprawy słusność musiała być w tej sytuacji niejako automatycznie po stronie Roscjusza — pozytywnej postaci w zaproponowanym przez mówcę „spektaklu”. A po wyroku na korzyść aktora któż nie posłucha Plautowego zalecenia: „*leno perit, plaudite!*”²²

Niewątpliwie mamy tu do czynienia ze zjawiskiem wnoszącym coś nowego do relacjonowanych wyżej pokrewieństw sztuki oratorskiej i sztuki teatru²³. Teatralna stylizacja jest tak radykalna, że właściwie nie rozumie się tekstu mowy *Pro Q. Roscio Comoedo* bez uświadomienia sobie, że istniało tu szczególne porozumienie mówiącego ze słuchaczami na gruncie wspólnych doświadczeń teatralnych. Ciceron „obudził” w swoich słuchaczach widza teatralnego. Właśnie z punktu widzenia mechanizmów recepcji dokonała się tu najdalej idąca przemiana występu mówcy w popis teatralny.

Teraz zapowiedziane pytanie o głębszą naturę tego zjawiska. Czy da

²² Plaut, *Persa* 857.

²³ Nie znaczy to oczywiście, że *Pro Q. Roscio Comoedo* jest jedynym przykładem tego rodzaju skrajnej teatralizacji. Jest to jednak jedyna mowa, w której stylizacja obejmuje cały tekst.

się je opisać jako jeden z przejawów jakiegoś szerszego procesu, takiego, który przejawiać się może różnie? A zatem czy teatralizacja nie powinna być sensownie rozpatrywana w zestawieniu ze zjawiskami, które dotychczas nie były z nią wcale zestawiane? Nie w pełni zdawałem sobie sprawę z takiej możliwości publikując swoją interpretację mowy *Pro Q. Roscio Comoedo* — interesowało mnie wtedy przede wszystkim rozwiązanie „zagadki stylu” tej kompozycji, przeciwstawienie się hipotezie Klingnera, udowodnienie, że źródeł osobliwej stylistyki szukać należy nie w rozwoju upodobań stylistycznych mówcy: od azjanizmu do attycyzmu, lecz w specyfice sytuacji procesowej. Ale w toku badań nad innymi tekstami sądowych mów Cyncerona uświadomiłem sobie potem jaśniej, co było w tych spostrzeżeniach dotyczących *Pro Q. Roscio Comoedo* najciekawsze: otóż wykrycie manewru mówcy, polegającego na sugerowaniu audytorium konwencji odbioru wypowiedzianego tekstu odmiennej niż ta, którą narzuca fakt uczestniczenia w rozprawie sądowej²⁴.

Jestem teraz przekonany, że wyniki badań nad stylem mowy *Pro Q. Roscio Comoedo* mogą być bodźcem do ciekawych rozważań wykraczających daleko poza problem związków oratorstwa antycznego z teatrem. Zachęcają mianowicie do badań nad niezmiernie ciekawym zjawiskiem: mówca sądowy może, jak widać, dążyć do zapewnienia swojemu przemówieniu jak najlepszych warunków odbioru wywołując u swoich słuchaczy skojarzenia z jakąś sytuacją, inną niż rzeczywistość procesowa, oczywiście z sytuacją taką, w której reakcje audytorium sprzyjałyby intencjom mówcy. W *Pro Q. Roscio Comoedo* funkcję tę spełniają skojarzenia teatralne. Zapewne teatr ze względu na tak liczne, sygnalizowane wyżej pokrewieństwa ze sztuką oratorską nadaje się do takiej roli szczególnie dobrze. Ale cóż stoi na przeszkodzie, żeby sugestie szły w innym kierunku? Wydaje się, że tego rodzaju funkcje pełnić może każda sytuacja, która w wystarczającym stopniu spełnia następujące warunki:

1) stanowi ważny i stały element „świata wspólnego” audytorium i mówcy;

2) w pewnym przynajmniej zakresie odpowiada realiom procesowym (osobom i faktom);

3) gwarantuje określone (oczywiście pożądane przez mówcę) reakcje emocjonalne publiczności oraz zawiera wyraźnie sugerowaną ocenę moralną postaw.

Takie swoiste „modelowanie sytuacji komunikacyjnej” przez mówcę jest w odniesieniu do Cyncerona bardzo mało zbadane i stanowi obiecujący — jak sądzę — kierunek dociekań.

²⁴ Wprawdzie ten punkt widzenia czytelny jest w mojej książce o *Pro Q. Roscio Comoedo*, niewątpliwie jednak nie został tam wystarczająco ostro sformułowany; pozwoliło to niektórym recenzentom chwalić mnie zupełnie niezасłużenie za kontynuację kierunku myślenia W. Schmida (przedstawił swoje tezy w krytycznej nocie na temat teorii Klingnera, w: „Gnomon” 1954, s. 317—322), któremu problemy recepcji pozostawały zupełnie obce.

Oto dowód. Wyrazisty przykład na takie właśnie kształtowanie sytuacji komunikacyjnej, ale w zupełnie innym niż przekształcanie w teatr — i nigdy dotychczas nie sygnalizowanym — kierunku stanowić może to, co Cycero sugeruje swojemu audytorium w mowie *Pro Milone*. W kilku zdaniach pozwolę sobie zrelacjonować wyniki moich badań nad tym tekstem²⁵.

Otóż istnieją przekonujące dowody na to, iż Cycero dąży w tej mowie do wykorzystania doświadczeń swoich słuchaczy jako publiczności walk gladiatorских w sposób podobny do tego, w jaki wykorzystywał doświadczenia teatralne swojego audytorium w *Pro Q. Roscio Comoedo*. Szczególna sceneria procesu — bardzo, jak wiadomo, niekorzystna dla Milona — umiejętnie ukazana, obudzić mogła (musiała?) w świadomości odbiorców przemówienia²⁶ skojarzenia z sytuacją zupełnie inną niż ta, tak niezwykła, w jakiej znalazł się obelżony i osaczony trybunał w dniu sądu nad Milonem: przecież bardzo podobnie wyglądało Forum Romanum w dniach rozgrywania na nim walk gladiatorских²⁷. A to już sytuacja, w której niemal wszyscy obywatele Rzymu przywykli regularnie uczestniczyć — jako widzowie. Cycero wykorzystuje tę szansę. Tożsamość miejsca, identyczność „dekoracji”, pozwala mu liczyć na to, że sytuacja z punktu widzenia tradycji sądowych całkowicie bezprecedensowa, nie odpowiadająca żadnym doświadczeniom jego słuchaczy jako obserwatorów procesów sądowych, skojarzy im się (przynajmniej podświadomie) z tym, co od pokoleń stanowiło ich zbiorowe doświadczenie jako miłośników pokazów gladiatorских. Jeżeli zaś asocjacje takie powstaną, wtedy wraz z „miejscem akcji” swoistej przemianie ulegną także kryteria oceny czynów i oczekiwania słuchaczy. Na tak zaprojektowanej scenie Milo otrzymuje więc w Cyceronowej inscenizacji rolę bohaterskiego gladiatora, pogromcy bestii, której napaść zagrażała każdemu obywatelowi. Milo — gladiator na arenie — bez lęku i bez słowa skargi oczekuje na wyrok śmierci lub na uwolnienie.

Przedstawiam to wszystko w bardzo uproszczony sposób (nie wdając się zupełnie w opis środków, których Cycero używa, żeby osiągnąć cel,

²⁵ Streszczam w kilku zdaniach rozprawę *Śmierć gladiatora. O pewnych aspektach techniki retorycznej Cycerona w mowie „Pro Milone”* („Eos”, w druku).

²⁶ Słuchaczy lub czytelników. Abstrahuję tu bowiem zupełnie od problemu wersji wygłoszonej i wersji opublikowanej mowy *Pro Milone*. Badam sytuację komunikacyjną taką, jaka zaproponowana została w zachowanym tekście. Oczywiście, z pewnego punktu widzenia — i do pewnego stopnia — interesujące może być także zastanawianie się nad tym, czy Cycero zaprojektował tę sytuację już dla publiczności obecnej na procesie. Dla zagadnienia rozpatrywanego w niniejszym artykule jest to jednak najzupełniej obojętne.

²⁷ Wizja krwawych zapasów na arenach amfiteatrów okresu Cesarstwa tak dalece opanowała wyobraźnię potomnych, że nawet specjalista łatwo zapomina o tym, iż w Rzymie republikańskim walki gladiatorские odbywały się właśnie na Forum.

ani nie sygnalizując rytmu, w jakim „gladiatorskie” sugestie pojawiają się w toku przemówienia), chodzi mi tu bowiem tylko o sam mechanizm. Cycero wykorzystał oto doświadczenia swoich słuchaczy jako odbiorców walk gladiatorskich. Zużytkował dla zrealizowania swego pomysłu rzeczywistą scenerię procesu i rzeczywiste zachowanie Milona; zapewne nakazał mu nawet pewną postawę i „zaprojektował kostium” (Milo, jak wiadomo, ubrany był i zachowywał się wbrew wszelkim zasadom przyzwoitości obowiązującym oskarżonego w procesie gardłowym, natomiast — zauważmy — w pełnej zgodzie z tym, czego wymaga się od oczekującego na werdykt publiczności gladiatora). Uzyskał dzięki temu nowe źródło skojarzeń mogących obudzić życzliwość publiczności dla Milona: Tytus Annius Milo, bezwzględny morderca Klaudiusza, może teraz liczyć, że przemówi za nim cały ten entuzjazm, jaki wywoływał w społeczeństwie rzymskim etos gladiatorski²⁸.

Tak tedy — powtarzam — z interesującego nas punktu widzenia — mamy tu do czynienia z taką samą manipulacją świadomością (czy też podświadomością) audytorium jak w *Pro Q. Roscio Comoedo*. Tyle, że w miejsce odwołania się do reakcji publiczności teatralnej znajdujemy odwołanie się do mentalności widowni walk gladiatorskich. To zupełnie oczywiste, dlaczego: inny był przecież „wspólny świat”, do którego Cycero mógł się odwołać obcując z elitarną publicznością zgromadzoną na procesie Roscjusza, i ten, do którego mógł sięgnąć zwracając się do wzburzonych tłumów otaczających trybunał w ostatnim dniu procesu Milona. Inne były też okoliczności, osoba oskarżonego, inne oskarżenie²⁹.

Raz więc trybunał staje się sceną, innym razem trybunał zmienia się w arenę... W co jeszcze może się przeobrazić?

Nie brakło w świecie rzymskim schyłku Republiki sytuacji dostatecznie „steatralizowanych”, spełniających warunki, które sformułowałem wyżej zastanawiając się nad teoretycznie możliwą skalą przemian. Dopiero uważne przebadanie całego korpusu mów sądowych Cyncerona pod tym kątem pozwoli ustalić, które z owych przemian zrealizowane zostały przez mówcę w praktyce; pozwoli przekonać się, w jakich odmiannach występuje u niego takie „manipulowanie sytuacją komunikacyjną” i jaki ma zasięg.

²⁸ Trzeba stale pamiętać o ambiwalentnym stosunku Rzymian do gladiatorów. Z jednej strony znajdują się oni bowiem na samym dole drabiny społecznej, z drugiej jednak — na szczytach prestiżu społecznego. Pierwsze nie powinno nam przesłaniać drugiego.

²⁹ Należy też podkreślić, że w *Pro Q. Roscio Comoedo* teatralizacja obejmowała cały tekst, w *Pro Milone* motyw gladiatorski jest tylko jednym z tonów. Obok wizerunku dzielnego człowieka broniącego się przed napaścią zbójców, obok wizerunku zbawcy ojczyzny ratującego Rzym w godzinie próby, pojawia się „trzecia twarz” Milona. Twarz gladiatora na arenie, gotowego umrzeć bez słowa skargi, jeśli taki zapadnie wyrok. Ten trzeci wizerunek — sugerowany raczej niż pokazany odbiorcy — przeznaczony jest zapewne dla tych, do których nie przemówiły dwa pierwsze.