

KATARZYNA KORNACKA

Lublin

STYLIZACJA DRAMATYCZNA FORM PODAWCZYCH W TEKŚCIE CZTERECH MÓW CYCERONA PRZECIWKO KATYLINIE

Przedstawiany poniżej artykuł stanowił pierwotnie rozdział pracy magisterskiej zatytułowanej *Cztery mowy Cyserona przeciwko Katylinie. Stylizacja dramatyczna*¹. Była to próba nowej, bo odmiennej od tradycyjnych, analizy jednego z najszynniejszych dzieł sztuki oratorskiej Cyserona.

Zasadniczym założeniem metody, jaką się w owej pracy posłużono, było uznanie „Katylinarek” za dzieło literackie, nie zaś za wytwór tzw. literatury użytkowej. Jakkolwiek bowiem teoria literatury przez długi okres odmawiała retoryce praw do wejścia w zakres swych badań ze względu na dominację w dziełach tej sztuki funkcji społeczno-dydaktycznej, to wydaje się, iż w świetle wcale już nie najmłodszych, jako że sięgających dwudziestych i trzydziestych lat obecnego stulecia, postulatów strukturalizmu i fenomenologii powstała możliwość wielorakiej interpretacji dzieł antycznej sztuki krasomówczej. Nietrudno przecież dostrzec, że teksty takie zatraciły w miarę upływu lat swój początkowo użytkowy charakter, że jesteśmy już w stanie badać je autonomicznie, czyli opierając się na wewnątrztekstowych kryteriach, w oderwaniu od historycznych realiów, a nawet – choć to może ryzykowne – w oderwaniu od postulatów retoryki normatywnej. Do badań tego typu uprawomocnienia filologów aspekt semiologiczno-pragmatyczny² mów-tekstów, ściślej zaś ujmując, dwa spośród jego elementów: nadawca oraz odbiorca. Zwrócili na to wcześniej uwagę strukturaliści. Jak zatem powtarza

¹ Lublin 1992. Mps BGKUL. Praca powstała pod kierunkiem prof. K. Stawieckiej.

² Traktując dzieło sztuki-dzieło literackie – zgodnie z semiologiczną teorią Peirce’a-Morrisa – jako swoisty znak językowy, przez „aspekt semiologiczno-pragmatyczny mów-tekstów” rozumiana jest tutaj relacja tych pism Cyserona do różnych w różnym czasie ich użytkowników.

M. R. Mayenowa za przedstawicielem tej szkoły A. M. Piatigorskim, który poruszył problem odbioru właśnie mów Cyncerona³, wpływ czasu spowodował swoistą zmianę nadawcy i odbiorcy tych tekstów czy komunikatów językowych, pozwalając tym samym na uznanie tychże utworów za literackie.

Jest zatem prawdą, że w 63 roku przed Chrystusem cykl mów Cyncerona przeciwko Katylinie nie mógł – mimo swych stylistycznych walorów – być traktowany jako literatura piękna, ponieważ określony nadawca, rzymski konsul z roku 63, przekazywał swój tekst określonym indywidualnie i instytucjonalnie odbiorcom: słuchał go Katylina, słuchali senatorowie i inni członkowie społeczeństwa schyłku Republiki Rzymskiej.

W obecnej jednak chwili sytuacja się przecież zmieniła. Nadawcą „Katylinarek”, swoistego komunikatu językowego, jest więc z jednej strony Marek Tuliusz Cynceron, postać historyczna, żyjąca w określonym miejscu i czasie, z drugiej zaś strony można owego nadawcę uważać za podmiot mówiący, który kreuje się na rzymskiego oratora, konsula, obrońcę i „Ojca Ojczyzny”. Odbiorcą natomiast jego wypowiedzi staje się wówczas osoba kontaktująca się z tekstem *hic et nunc*, ani indywidualnie już, ani instytucjonalnie określona. Osoba ta – zgodnie z terminologią, jaką wprowadza za Piatigorskim Mayenowa, staje się odbiorcą-obiektom idealnym⁴, a tekst „Katylinarek” przekształca się w komunikat o funkcji więzi idealnej, charakterystycznej – według współczesnych językoznawców – dla utworów *stricte* literackich.

Można zatem obecnie interpretować Cynceronowe mowy jako teksty autoteliczne, rzecz jasna, w naszym – współczesnym – odbiorze. Prób takich badań podjął się polski filolog, prof. J. Axer. Na szczególną uwagę zasługują jego dwie rozprawy: *Mowa Cyncerona w obronie aktora komediowego Roscjusza. Studium z krytyki tekstu*⁵ oraz *The Style and the Composition of Cicero's Speech "Pro Q. Roscio comoedo". Origin and Function*⁶, gdzie zgodnie ze swym założeniem – koncentrując się na samym tekście mowy traktowanym autonomicznie – stara się autor dowieść, iż styl wymienionej w tytułach oracji Cyncerona przejawia związki ze stylistyką komedii plautyńskiej.

Badania Axera stały się inspiracją do szukania w podobny sposób elementów dramatycznych stylistycznej sfery „Katylinarek”. Tak więc celem pracy, której częścią jest publikowany tu artykuł, była nie tylko „autonomiczna” analiza „Czterech mów”, lecz także ukazanie – właśnie na pod-

³ M. R. M a y e n o w a. *O perspektywie poetyki inaczej*. W: T. T o d o r o v. *Poetyka*. Warszawa 1984 s. 138-139.

⁴ Tamże s. 135-136.

⁵ Wrocław 1976.

⁶ Warszawa 1980.

stawie takiej interpretacji – ich pokrewieństwa z dramatem w warstwie formalno-estetycznej. Konstrukcyjny bowiem schemat fabuły tego cyklu oracji, charakterystyczna organizacja przestrzeni i czasu ich akcji, specyficzny dobór słownictwa, a szczególnie omówione poniżej ukształtowanie wypowiedzeniowych całości, które można wyodrębnić w „Katylinarkach”, potwierdzają, jak się wydaje, zasadność tezy „teatralności” tekstu Cycerona.

Tym, co zwraca szczególną uwagę podczas odbioru czterech mów przeciwko Katylinie, jest kunsztowny i oryginalny sposób organizacji ich tekstu. Zastosowane przez Cycerona środki stylistyczne uważać można, co prawda, za typowe zabiegi sztuki krasomówczej, ponieważ za takie właśnie uchodzą pytania retoryczne, eksklamacje czy inwokacje do bóstw. Nagromadzenie jednak tychże elementów, ich specyficzne wykorzystanie w utworze oraz występowanie w nim form podawczych zbliżonych do dialogu, monologu wewnętrznego, a nawet pewnego rodzaju opowiadania sprawia, iż oracje Cycerona przypominają – nie tylko w swym fabularnym aspekcie – utwór, który mógłby zostać wykorzystany na scenie.

Owa stylizacja dramatyczna wydaje się świadomym zabiegiem pisarskim. Cyceon bowiem konstruując swe oskarżycielskie mowy, zadbał przede wszystkim o wyraźną sygnalizację o d c z u w a l n e g o dla „idealnych” odbiorców istnienia, o d c z u w a l n e j dla nich obecności wewnątrztekstowych adresatów komunikatu, którego nadawcą jest konsul-orator, główna i w rzeczywistości jedyna postać mówiąca dzieła.

Ukształtowanie jednak wypowiedzi konsula okazuje się szczególne, albowiem poprzez wprowadzenie do tekstu odbiorców prymarnych i sekundarnych⁷ oraz trzykrotnej personifikacji Ojczyzny, która funkcjonuje w „Katylinarkach” jako *dramatis persona*, pisarz sprawił, iż główny bohater cyklu mów przemawia w taki sposób, jakby trwał w nieustannym oraz bezpośrednim kontakcie zarówno słownym, jak i pozawerbalnym ze swymi odbiorcami, którzy stają się wówczas swoistymi interlokutorami podmiotu mówiącego, wciąż oddziaływającymi na tok jego wypowiedzi, co powoduje powstawanie tzw. sytuacji dialogowych.

Podstawowym zatem elementem struktury syntaktycznej tekstu, umożliwiającym taki właśnie, tzn. „teatralny”, jego odbiór, jest niewątpliwie niezwykle często pojawiający się w „Katylinarkach” – zwłaszcza zaś w pierwszej z nich – dialog pozorny. Dialog – traktowany jako jeden ze sposobów organizacji wypowiedzi w utworach literackich – wywodzi się

⁷ Odbiorcami prymarnymi określone tu zostały osoby mające rozstrzygnąć o losach Katyliny i jego sprzymierzeńców, a więc senatorowie i lud rzymski, adresatami natomiast sekundarnymi wypowiedzi oratora są w tekście Cycerona Katylinia oraz Marek Tuliusz-konsul.

przecież z rozmowy, będącej formą kontaktu społecznego, stanowiąc zarazem językową strukturę podawczą charakterystyczną zwłaszcza dla dzieł scenicznych. Stąd więc już wynikać może pokrewieństwo genologiczne omawianych mów Cycerona z dramatem w ich warstwie formalnej.

Sytuacje dialogowe, o których mowa i które często pojawiają się w tekście, konstruuje pisarz rozmaicie. Najczęściej jednak stosowanym przez niego zabiegiem jest budowa sekwencji pytań, jakie przemawiający konsul zadaje bądź sam sobie – będąc wówczas adresatem własnej wypowiedzi – bądź też słuchaczom. W taki właśnie sposób ukształtował Cyceron już *exordium* pierwszej mowy, które filologowie zakwalifikowali jako „insynuacyjne”⁸, a więc przejawiające najściślejsze związki z dramatem. Konsul bowiem nie przedstawia tu spokojnie faktów, o których ma mówić swemu audytorium, lecz wprowadza je natychmiast *in medias res*, zwracając się najpierw do oskarżanego Katyliny – sekundarnego odbiorcy komunikatu – i zadając mu raz po raz krótkie, a przez to dobitnie brzmiące i poruszające słuchaczy – odbiorców prymarnych – pytania:

- Quo usque tandem abutere, Catilina, patientia nostra?
 - Quam diu etiam furor iste tuus nos eludet?
 - Quem ad finem sese effrenata iactabit audacia? [...]
- (1, I, 13)⁹

Odbiorców tych nie można jednoznacznie zidentyfikować, ponieważ są nimi zarówno senatorowie, jak i sam konsul-nadawca. Świadczą zaś o tym występujące w tej partii tekstu zaimki *nos*, *nostra*. Konsul zwraca się bezpośrednio do Katyliny, utożsamiać się więc zdaje z pozostałą częścią słuchaczy.

Po chwili następuje wyraźna zmiana bezpośredniego adresata wypowiedzi, którego rolę przejmują *patres conscripti*, czyli odbiorcy prymarni, lub sam podmiot mówiący:

- (CON.¹⁰) – O tempora! O mores! Senatus haec intelligit, consul videt: hic tamen vivit.

⁸ J. Ziomek. *Retoryka opisowa*. Wrocław 1990 s. 81-82.

⁹ Cytowane partie „Katylinarek” pochodzą z edycji: M. T. C i c e r o. *In Catilinam orationes*. W: M. T u l l i i C i c e r o n i s. *Orationes selectae*. Leipzig: B. G. Teubner 1862. Wszystkie omawiane miejsca oracji lokalizuje się tu zgodnie z następującą zasadą: pierwsza cyfra w nawiasie oznacza numer mowy cyklu, druga (rzymska) rozdział (*caput*) danej mowy, trzecia zaś jej paragraf. Podział mów na tak ustalone rozdziały i paragrafy odpowiada ogólnie przyjętej numeracji stosowanej w wydaniach dzieł Cycerona w Bibliotheca Teubneriana.

¹⁰ CON. – *consul*.

- [Wypowiedź ta stanowi komunikat nadawcy.]
 (PAT.¹¹/CON.) – Vivit?
 [Adresat lub/i nadawca powyższego komunikatu zadaje pytanie.]
 (CON.) – Immo vero etiam in senatum venit, fit publici consilii particeps [...] (1, I, 10)
 [Następuje odpowiedź nadawcy.]

Exordium pierwszej „Katylinarki” zbudowane jest, jak widać, z szeregu pytań retorycznych. Na pytania te patrzeć jednak można nie tylko z punktu widzenia ich znaczenia argumentacyjnego, lecz również z punktu widzenia ogólnej teorii komunikacji. Stawiając jakiegokolwiek pytanie, nadawca zakładać musi przecież istnienie jakiegoś odbiorcy, który jest w stanie wyjaśnić zawartą w każdym pytaniu wątpliwość. Tak więc Cynceron umieszczając w tekście swych oskarżycielskich oracji retoryczne pytania, które zadaje główny bohater utworu, zwraca nieustannie uwagę na element odbiorcy komunikatu, odbiorcy, który wielokrotnie się zmienia i „gra” coraz to inną, nową – choć zasadniczo milczącą – rolę. Pamiętać wciąż bowiem należy, iż jedyną n a p r a w d ę mówiącą postacią jest w dziele Cyncerona mówca-konsul, toteż zadawane przez niego pytania mogą bądź odzwierciedlać jego własne rozterki, bądź stanowić zwerbalizowane przez niego wątpliwości audytorium – tak prymarnych, jak i sekundarnych odbiorców.

Wydaje się jednak, że w tekście „Czterech mów” znajdują się jeszcze ciekawsze i wyraźniejsze niż w omówionym *prooemium* konstrukcje sytuacji dialogowych, w których postać odbiorcy o wiele głośniejszy mówi – milcząc. Przykładem takiego *quasi*-dialogu są zdania piątego rozdziału pierwszej oracji:

- (CON.) – Quid est, Catilina?
 [Mówca zadaje pytanie, oczekując odpowiedzi przeciwnika, który – jak to wynika z kolejnej frazy – milczy:]
 (CAT.¹²) – ...
 (CON.) – Num dubitas id me imperante facere, quod iam tua sponte faciebas?
 (CAT.) – ...
 [Mówca ponawia zatem pytanie, lecz odpowiedzi nadal nie otrzymuje, w związku z czym pada jego rozkaz:]
 (CON.) – Exire ex urbe iubet consul hostem.
 [Powyższa wypowiedź musiała na interlokutorze zrobić tak mocne wrażenie, iż zadał on pytanie, które orator powtarza, udzielając natychmiast odpowiedzi:]
 (CAT./CON.) – {Interrogas me,} num in exsilium?
 (CON.) – Non iubeo: sed, si me consulis, suadeo.
- (1, V, 13)

¹¹ PAT. – *patres conscripti*.

¹² CAT. – *Catilina*.

Niezwykłe interesującym przykładem sytuacji dialogowej, w której „dochodzą do głosu” tak prymarni odbiorcy, jak i sekundarny słuchacz, a więc i senatorowie, i Katylina, jest jeden z następnych passusów mowy:

- (CAT./CON.) – Refer {, inquis,} ad senatum [...]
[Powyższa wypowiedź jest komunikatem Katyliny-nadawcy zwerbalizowanym przez konsula.]
- (CON.) – Non referam, id quod abhorreat a meis moribus, et tamen faciam ut intelligas quid **hi** de te sentiant.
[Konsul zwraca się tu zatem do senatorów, którzy milcząc – oskarżają Katylinę, milcząc – tworzą przychylny oratorowi chór. Mówca werbalizuje ich myśli, które mogą odzwierciedlać także jego osobiste przekonanie:]
- (CON./PAT.) – Egredere ex urbe, Catilina, libera rem publicam metu, in exilium si hanc vocem exspectas, proficiscere.
- (CAT.) – ...
[Następuje długa chwila „teatralnej” ciszy. Katylina nie reaguje na te ostre słowa, publiczne potępienie nie robi na nim wrażenia. Konsul wydaje się wręcz zaskoczony postawą przeciwnika-interlokutora:]
- (CON.) – Quid est, Catilina? ecquid attendis? ecquid animadvertis horum silentium? Patiuntur, tacent. Quid exspectas auctoritatem loquentium, quorum voluntatem tacitorum perspicis?

(1, VIII, 20)

Rolę milczącego chóru – zbiorowego bohatera „dramatu” – wyeksponował pisarz tak samo wyraźnie w kolejnych frazach, gdzie konsul wyjaśnia adwersarzowi postawę senatorów: „De te autem, Catilina, quum quiescunt, probant: quum patiuntur, decernunt: quum tacent, clamant [...]” (1, VIII, 21). Milczenie audytorium jest więc krzykiem oskarżenia, a zarazem najcięższym wyrokiem. W przytoczonej bowiem frazie łatwo można dostrzec gradację: *tacere* – *clamare* – *decernere*.

Jakkolwiek wszystkie podane przykłady sytuacji dialogowych zaczerpnięte zostały z mowy pierwszej, nie oznacza to, że tekst pozostałych „aktów” Ciceronowego „dramatu” pozbawiony jest swej fatyczno-impresywnej funkcji, która – odnosząc się do różnych odbiorców – powoduje, iż wszyscy oni są w pewnej mierze postaciami działającymi. Tym właśnie sposobem pisarz „ożywił” jedną z grup zwolenników Katyliny, kiedy w mowie drugiej konsul zwraca się do jej przedstawiciela. Uczynił zaś to wprowadziwszy do wypowiedzi mówcy czasowniki drugiej osoby gramatycznej oraz zaimki *tu* i *tuus*, co powoduje nastawienie aktu wypowiedzi właśnie na odbiorcę, który staje się wówczas dominującym elementem sytuacji komunikacyjnej: „**tu** agris, **tu** aedificiis, **tu** argento, **tu** familia, **tu** rebus omnibus **ornatus et copiosus sis et dubites** de possessione detrahere, acquirere ad fidem? Quid enim **exspectas**? bellum? Quid ergo? in vastatione omnium **tuas** possessiones sacrosanctas futuras **putas**? An tabulas novas?” (2, VIII, 18).

Również dominująca w trzeciej mowie narracja została zdynamizowana przez autora „Katylinarek” dzięki umieszczeniu w opowiadaniu konsula elementów dialogu. Orator bowiem przedstawiając ludowi powiązania spiskowców z Allobrogami, przytacza – w mowie niezależnej – własne słowa, które miał skierować do Lentulusa, jednego ze sprzysiężonych. Spiskowiec jest zatem kolejną „osobą dramatu”, bo z nim zdaje się mówca rozmawiać: „Est vero, inquam, notum quidem signum, imago avi **tui**, clarissimi viri, qui amavit unice patriam et cives suos: quae quidem **te** a tanto scelere etiam muta revocare debuit” (3, V, 10). W mowie niezależnej konsul przytoczył także treść listu, który Lentulus usiłował przesłać Katylinie (3, V, 12).

Przedstawione przykłady aktów komunikacyjnych nie są, rzecz jasna, jedynymi sytuacjami dialogowymi, jakich doszukać się można w tekście „Katylinarek”. Podobny bowiem do konstruowania sekwencji pytań efekt, powodujący, iż tekst wygłaszanego przez jedną osobę monologu przekształcać się zdaje w swoisty dialog, osiągnął Cyceron dzięki umieszczeniu w pierwszej i czwartej mowie personifikacji Ojczyzny, która – tak jak *quasi*-interlokutorzy konsula – staje się jedną z postaci działających utworu. Widoczne jest to szczególnie w mowie pierwszej, gdzie aż dwukrotnie pojawia się wspomniana personifikacja, a Ojczyzna zyskuje status niemal zupełnie niezależnie funkcjonującego bohatera, który niejako samodzielnie dzieli się z audytorium swym niepokojem i przemyśleniami. Personifikacje sprawiają tym większe wrażenie istnienia kolejnej „osoby”, iż bezpośrednim odbiorcą monologów Ojczyzny jest raz Katylinia, raz konsul Marek Tuliusz.

O ile pierwsze przemówienie (1, VIII, 18) można pod względem formy podawczej uznać za monolog, zważywszy zaś na jego patetyczny ton i nastrój – za monolog tragiczny czy wręcz tragiczną monodię, tak druga wypowiedź – składająca się z szeregu następujących po sobie pytań, w których Ojczyzna werbalizuje niejako przyczyny wahań konsula, i jej pozornych odpowiedzi – sprawia wrażenie pełnej napięcia rozmowy dwojga bohaterów:

- (P.¹³) – Marce Tulli, quid agis? Tunc eum, quem esse hostem comperisti, quem ducem belli futurum vides, quem exspectari imperatorem in castris hostium sentis, auctorem sceleris principem coniurationis, evocatorem servorum et civium perditorum, exire patiere, ut abs te non emissus ex urbe, sed immissus in urbem esse videatur? Non hunc in vincula duci, non ad mortem rapi, non summo supplicio mactari imperabis?
- (P./CON.) – Quid tandem te impedit? Mosne maiorum?
- (P.) – At persaepe etiam privati in hac re publica perniciosos cives morte mulctaverunt.
- (P./CON.) – An leges, quae de civium Romanorum supplicio rogatae sunt?

¹³ P. – *Patria*.

- (P.) – At numquam in hac urbe qui a re publica defecerunt civium iura tenuerunt.
- (P./CON.) – An invidiam posteritatis times?
- (P.) – Praeclaram vero populo Romano refers gratiam, qui te hominem per te cognitum, nulla commendatione maiorum, tam mature ad summum imperium per omnes honorum gradus extulit, si propter invidiam aut alicuius periculi metum salutem civium tuorum negligis. Sed si quis est invidiae metus, num est vehementius severitatis ac fortitudinis invidia quam inertiae ac nequitiae pertimescenda? An quum bello vastabitur Italia, vexabuntur urbes, tecta ardebunt, tum te non existimas invidiae incendio conflagraturum?

(1, XI, 27-29)

Nie będzie chyba przesady w stwierdzeniu, iż powyższy passus pierwszej mowy mógłby istnieć jako dialogowa partia dramatu. Ukształtowanie bowiem językowo-stylistyczne, sekwencja pytań i odpowiedzi, aliteracje i anafory rytmizujące tekst do złudzenia przypominają stychomytię tak często występującą w antycznych – i nie tylko – utworach scenicznych.

Odmienne niż w mowie pierwszej przedstawił Cynceron postać Ojczyzny w „akcie” czwartym swego dzieła. Ojczyzna bowiem – choć nadal tu funkcjonuje jako *dramatis persona* – nie przemawia jednak samodzielnie, lecz o jej postawie, obawach dowiadujemy się jedynie z relacji konsula: „[...] obessa facibus et telis impiae coniurationis vobis supplex manus tendit patria communis, vobis se, vobis vitam omnium civium, vobis arcem et Capitolium, vobis aras Penatium, vobis illum ignem Vestae sempiternum [...] commendat” (4, IX, 18).

Milczenie Ojczyzny – podobnie jak milczenie senatorów w mowie pierwszej – nie oznacza inercji tej postaci. *Patria* nadal przecież d z i a ł a: gestem, wyciągnięciem rąk prosi o ocalenie siebie, swych obywateli, bogów italskich. Konsul natomiast wydaje się jedynie wyjaśniać zebrany – którym pisarz ponownie wyznaczył rolę chóru – znaczenie tego niemego, głośniejszego od krzyku błagania.

Jest rzeczą oczywistą, iż mowy Cyncerona były w 63 roku przed Chrystusem literaturą użyteczną, wytworem sztuki krasomówczej. Musiały zatem spełniać odpowiednie, wynikające z tej genologicznej przynależności, wymogi. Obowiązkiem zaś przemawiającego retora musiało być zapoznanie audytorium ze sprawą, o której miał zamiar mówić, w przypadku zaś wygłaszania cyklu mów – powiadomienie o rozwoju wypadków. Właśnie dlatego również w „Katylinarkach” pojawiają się czasem dłuższe partie narracyjne. Wydaje się jednak, że pisarz nawet w tym przypadku nie zrezygnował ze wspomnianej dramatycznej stylizacji. Dostrzec bowiem można, że passusy, o których mowa, nie posuwają właściwej akcji dzieła, pełniąc rolę bądź retardacyjną, bądź informującą o przebiegu przedakcji. Pod względem swej formy podaw-

czej są opowiadaniem unaoczniającym. Orator-konsul pełni wówczas rolę posłańca, który – jak w tragedii antycznej – relacjonuje „widzom” wydarzenia rozgrywające się „poza sceną”. Za taką swoistą *rhexis angelike* uznać można zamieszczony w pierwszej mowie opis nastroju osób znajdujących się wokół świątyni, gdzie wygłaszana jest mowa do senatorów, czyli „p o z a s c e - n ą” właśnie: „[...] sed etiam **illi** equites Romani, honestissimi atque optimi viri, caeterique fortissimi cives, qui **circumstant senatum**, quorum tu et frequentiam videre et studia perspicere et voces **paullo antem** exaudire potuisti” (1, VIII, 21)¹⁴. Jeszcze wyraźniej ta pisarska technika dramatyczna widoczna jest w momencie, gdy konsul informuje tak realne, jak „idealne” audytorium o wypadkach, jakie rozgrywają się w Etrurii, daleko od miejsca, w którym toczy się właściwa „akcja dramatu”: „Castra sunt in Italia contra populum Romanum in Etruriae faucibus collocata: crescit in dies singulos hostium numerus [...]” (1, II, 5). Nawet obszerna część narracyjna mowy trzeciej jest tylko relacją konsula-posłańca, który powiadamia „widzów” o tym, czego sami nie mogli zobaczyć¹⁵, ponieważ w taki sposób skonstruowana została fabuła czterech mów – interpretowanych, co raz jeszcze należy podkreślić, jako dzieło literackie. Na uwagę zasługuje zresztą sama metoda narracji w tej części tekstu. Konsul-orator-posłaniec dynamizuje bowiem swą opowieść, przedstawiając historię pojmania spiskowców tak, jak gdyby rozgrywała się ona przed oczyma audytorium¹⁶. Ową dynamikę narracji osiągnął Ciceron głównie poprzez nieustanną zmianę czasu gramatycznego, w którym bohater jego utworu przemawia do „publiczności”: „Tum interventu Pomptini atque Flacci pugna, quae erat comissa, sedatur. Litterae, quaecumque erant in eo comitatu, integris signis praetoribus traduntur: ipsi comprehensi ad me, quum iam dilucesceret, deducuntur. Atque horum omnium scelerum improbissimum machinatorem Cimbrum Gabinium statim ad me, nihildum suspicantem vocavi: deinde item arcessitus est L. Statilius [...]” (3, III, 6)¹⁷.

Szybkość, z jaką odbywają się wypadki przedakcji, pisarz podkreślił też wprowadziwszy do monologu-opowiadania konsula krótkie, składające się

¹⁴ *illi* – zaimek wskazujący, określający osoby oddalone od miejsca akcji, które „circumstant senatum”, a więc zgromadzone są „poza sceną”.

paullo antem – przysłówek określający czas przedakcji.

¹⁵ „Res praetoribus erat nota solis, ignorabatur a caeteris” (3, II, 6).

¹⁶ Podobne opowiadanie unaoczniające zawarł Ajschylos w swym *Agamemnonie*, gdzie Klitajmestra, bohaterka tragedii, postać działająca, oznajmia chórowi o zdobyciu Troi i sytuacji, jaka panuje w tym mieście. Zob. A j s c h y l o s. *Agamemnon*. Tłum. S. Srebrny. W: *Antologia tragedii greckiej*. Kraków 1975 jw. 331-347.

¹⁷ Chodzi tu, rzecz jasna, o umieszczenie przez pisarza w dwu sąsiadujących frazach czasów praesens historicum: *sedatur, traduntur, deducuntur* oraz perfectum: *vocavi, arcessitus est*.

niemal z samych orzeczeń zdania, czego powyższy cytat jest chyba dobrą ilustracją.

Podobną technikę narracyjną zastosował Cynceron w czwartej „Katylinarce”, określonej przez K. Kumanieckiego jako *pronuntiatio sententiarum*¹⁸. Konsul referuje tam bowiem propozycje kary dla spiskowców, które miały paść w dwu w c z e ś n i e j wygłoszonych przez Syllanusa i Cezara mowach. Dzięki takiemu zabiegowi „widzowie” są w stanie uczestniczyć zarazem w akcji i przedakcji „sztuki”, cała zaś fabuła wydaje się niezwykle zwarta.

Wzniosłość stylu¹⁹ swej „czterooaktowej tragedii” osiągnął Cynceron nie tylko poprzez wprowadzenie do jej tekstu mocno oddziaływającej na emocje odbiorców personifikacji, lecz również dzięki umieszczeniu w peroracjach trzech pierwszych mów wypowiedzi o charakterze religijnym, które powodując silne wzruszenie audytorium, nabrały jeszcze większego znaczenia, stanowiąc końcowe, dobitnie i podniosłe brzmiące akordy trzech wypowiedzeniowych partii utworu. Spośród tych „religijnych” passusów jedynie pierwszy jest modlitwą spełniającą wszystkie swe gatunkowe wymogi, składającą się z inwokacji do bóstwa – w tym przypadku Jowisza – oraz z prośby do niego skierowanej: „Tu, Iuppiter, qui iisdem quibus haec urbs auspiciis a Romulo es constitutus, quem Statorem huius urbis atque imperii vere nominamus, hunc et huius socios a tuis caeterisque templis, a tectis urbis ac moenibus, a vita fortunisque civium omnium arcebis, et homines bonorum inimicos, hostes patriae, latrones Italiae, scelerum foedere inter se ac nefaria societate coniunctos, aeternis suppliciis vivos mortuosque mactabis” (1, XIII, 33), dwa pozostałe zaś stanowią tylko wezwanie do modlitwy²⁰, lecz mimo to uznać je można z pewnością za swoiste nawiązanie kontaktu z bogiem przez oratora, wzmagające patos jego słów.

Wzniosłość stylu – charakterystyczną dla tragedii antycznej – pisarz osiągnął też dzięki licznym eksklamacjom występującym w wypowiedzi konsula. W większości nie są one wykrzyknieniami kolokwialnymi – przeciwnie: przypominają raczej uroczyste wezwania, jakie częstokroć pojawiają się w utworach Ajschylosa, Sofoklesa czy Eurypidesa. Przykładów takich eks-

¹⁸ K. K u m a n i e c k i. *Cynceron i jego współcześni*. Warszawa 1959 s. 216.

¹⁹ Problem antycznej trychotomii stylistycznej omówił szeroko J. Ziomek (jw. s. 56-57), powołując się na starożytne źródła. Zwraca uwagę fakt, że teoria trzech stylów została ściśle zdefiniowana dopiero na gruncie rzymskim. Zjawisko to opisał najdokładniej Cynceron w swym teoretycznoliterackim dziele *Orator* (75-121).

²⁰ „Quos [sc. deos] vos, Quirites, precari, venerari atque implorare debetis, ut quam urbem pulcherrimam filorentissimamque esse voluerunt, hanc, omnibus hostium copiis terra marique superatis, a perditissimorum civium nefario scelere defendant” (2, XIII, 29). „Vos, Quirites, quoniam iam nox est venerati Iovem, illum custodem huius urbis ac vestrum [...]” (3, XII, 29).

klamacji jest w „Katylinarkach” wiele, lecz najpiękniejsze z nich, jak się wydaje, zawarł pisarz w tekście mowy drugiej, wykorzystując do ich konstrukcji niezwykle rzadko spotykany w potocznej łacinie *accusativus exclamationis*: „O nos beatos, o rem publicam fortunatam, o praeclaram laudem consulatus mei!” (2, IV, 7); „O condicionem miseram non modo administrandae, verum etiam conservandae rei publicae!” (2, VII, 14); „O bellum magno opere pertimescendum [...]!” (2, XI, 24). Wyrazem emocjonalnego zaangażowania mówcy są także inwokacje kierowane przez niego bezpośrednio i pośrednio do bogów: „O di immortales!” (1, IV, 9; 4, VII, 15); „mehercule!” (2, IV, 7; 2, VII, 16); „Utinam tibi istam mentem di immortales duint!” (1, IX, 22). Wspominając o eksklamacjach Cyceronowych „Katylinarek”, nie można z pewnością pominąć milczeniem najślynniejszej spośród nich – tej, którą zawarł pisarz w *prooemium* mowy pierwszej. Wykrzyknienie „O tempora! O mores!” (1, I, 2) powtarzały za Arpinatą wszystkie pokolenia, nie zawsze chyba zdając sobie sprawę, że w gorzkich słowach obrońcy republiki pobrzmiewa niemal eurypidejski pesymizm.

Struktura omówionych form podawczych, jakie postrzega się w mowach przeciwko Katylinie, ukształtowanie warstwy syntaktycznej tekstu, przede wszystkim zaś realne przemawianie i działanie jednego tylko bohatera, wiodącego swoisty dialog z milczącym chórem lub indywidualnymi *quasi-interlokutorami*, mogą wręcz jednoznacznie kojarzyć się współczesnym odbiorcom z formalną konstrukcją wczesnogreckiego dramatu Tespisa. W utworach owego pierwszego tragika również jeden bohater-aktor zakładał na twarz różne maski i odgrywał tym samym role wielu postaci, prowadząc równocześnie rozmowę z chórem²¹.

Z drugiej zaś strony obecność w świecie przedstawionym „Katylinarek” tylko jednego, wygłaszającego jeden, ciągły monolog bohatera, ponieważ takim właśnie monologiem jest w rzeczywistości wypowiedź konsula, stanowi przecież charakterystyczną cechę specyficznego utworu scenicznego, jaki powstał i rozwinął się w literaturze współczesnej: monodramu²². Podobieństwo czterech mów do wspomnianego gatunku dramatycznego przejawia się w tym zwłaszcza, iż monolog retora jest, jak wcześniej zauważono, silnie nasycony partiami *quasi-dialogowymi*, a kształt językowo-stylistyczny pewnych części tekstu można uznać nawet jakby za imitację serii replik

²¹ S. S r e b r n y. *Teatr grecki i polski*. Wybór i oprac. S. Gąssowski. Warszawa 1984 s. 123 i 229.

²² T. M a l a k. *Teatr jednego aktora. Refleksje krytyczne*. Warszawa 1985; J. C i e c h o w i c z. *Sam na scenie. Teatr jednoosobowy w Polsce. Z dziejów form dramatyczno-teatralnych*. Wrocław 1984.

konsula na n i b y s ł y s z a n e wypowiedzi lub pozawerbalne reakcje pozostałych bohaterów, którzy w ten sposób stają się swoistymi postaciami działającymi „dramatu”. W monodramie bohater-narrator-aktor – podobnie jak każdy mówca – staje przed publicznością sam. Pozbawiony z reguły rekwizytów, jedynie za pomocą gestu, intonacji głosu informuje widzów o rozwoju akcji, sygnalizuje swe wewnętrzne stany, wpływa na emocje i wyobraźnię. Trzeba tu, jak się wydaje, dodać, iż „teatr jednego aktora” korzysta głównie z tekstów, które nie są *de facto* utworami dramatycznymi²³. Tym bardziej więc Ciceronowe „Katylinarki” mogłyby się doczekać swej oprawy scenicznej.

Podsumowując – syntaktyczna warstwa omawianego cyklu mów Cicerona, podobnie jak kompozycja fabuły oraz struktura przestrzeni i czasu świata przedstawionego utworu, pozwala postawić tezę, że stylizacja dramatyczna mogła być świadomym zabiegiem pisarskim autora, który zdołał uzyskać zamierzony – prawdopodobnie – efekt.

DRAMATIC STYLIZATION OF THE NARRATIVE FORMS IN THE TEXT OF CICERO'S FOUR SPEECHES AGAINST CATILINA

S u m m a r y

The article being here presented has constituted primarily a part of a master's thesis entitled *Cicero's Four Speeches against Catilina. Dramatic Stylization*. This work was an attempt of a modern interpretation of the widely known Latin prose. At the same time, such a re-reading of Cicero's speeches revealed, it seems, the dominance of the style in which this work has been written.

For – when treated and analyzed as a literary work of art – Cicero's text discloses many dramatic elements contained internally in its formal realm, especially in the syntactic structure, where quasi-dialogues, sets of rhetorical questions and answers, and personifications can be found. By means of these stylistic devices, the Consul's – "the hero's" – monologue becomes transformed into a dialogue between Marcus Tullius-Consul – the subject of the monologue – and his quasi-partners. This very quasi-dialogue can even be regarded as the core of Cicero's speeches in their syntactic organization which is so similar to the organization of Thespian tragic works and – what is extremely strange – to the composition of modern theater's monodramatic forms.

Thus, the supposition or proposition, that dramatization constitutes somehow the formal dominance in those famous speeches by Cicero, and that this very stylization can be regarded as the author's conscious plan is demonstrable.

Summarized by Katarzyna Kornacka

²³ M a l a k, jw. s. 22.