

ANTYCZNY RZYM: NARODZINY TEATRU MASOWEGO

Jednako trzeba talentu do urządzania pięknych widowisk, jak do urządzania wspaniałej uczty na należytym poziomie czy przeprowadzenia z przeciwnikiem bitwy z mistrzowską strategią.

generał Lucjusz Emiliusz Paulus,
zwycięzca spod Pydny¹

1. Historia jako spektakl

1. W czwartym miesiącu od założenia miasta okazało się, że w Rzymie brakuje kobiet. Wojowników, uciekinierów i ciekawskich włóczęgów przybywało wprawdzie z każdym dniem, ale bez potomstwa – jak słusznie zauważył historyk Liwiusz w *Dziejach Rzymu od założenia miasta* (1.9.1) – cały eksperyment trwałby co najwyżej jedno pokolenie. Romulus, założyciel i pierwszy król Rzymu, zwrócił się więc do sąsiednich ludów z propozycją zawarcia *conubium*, legalnego małżeństwa z ich kobietami. Sąsiedzi jednak odmówili z pogardą. Ojciec Romulusa, bóg wojny Mars, doradził wówczas synowi, by zamiast negocjacji użył siły. Z kolei bóg dobrej rady, Konsus, zaproponował genialnie proste rozwiązanie. W dolinie pomiędzy Palatynem i Awentynem, czyli tam, gdzie później miał stanąć olbrzymi Cyrk Wielki (*circus maximus*), Romulus urządził Konsualia, „uroczystą ofiarę, igrzyska i widowisko” ku czci Konsusa, także boga zebranych zbóż (jego imię wywodziło się niekiedy od *condere*, „zbierać”²).

¹ Polibiusz, *Dzieje* 30.15, przeł. S. Hammer.

² Sugestia takiej etymologii pojawia się jednak tylko u jednego, w dodatku późnego autora antycznego: w piśmie *O urzędach rzymskich* (1.30) Jana Lydosa, działającego w VI wieku n.e. Niektórzy uczeni sądzą, że „Konsus” to wyraz etruski. Więcej na ten temat w: G. Capdeville, *Jeux athlétiques et rituels de fondation*, [w:] *Spectacles sportifs et scénique dans le monde étrusco-italique, Actes de la table ronde organisée par l'Équipe de recherches étrusco-italiques de l'UMR 126 (CNRS, Paris) et l'École française de Rome, Rome, 3–4 mai 1991*, Roma 1993, s. 144–147.

Wielu ludzi przybyło na Konsualia z całymi rodzinami, pośród nich Sabiniowie, stary italski lud sąsiadujący z Rzymianami od północnego wschodu. Widownia zapełniła się wojownikami, kobietami i dziećmi. Pierwsze miejsce zajął Romulus, w purpurowym płaszczu. Ów płaszcz nie tylko wyróżniał króla pośród tłumu, był też kluczowym rekwizytem w rozgrywającym się równocześnie teatrze władzy. Rzymianie, uzbrojeni w miecze, nie podziwiali widowiska, ale czujnie wpatrywali się w swego władcę. On był dla nich najważniejszym aktorem. Na umówiony znak – czyli kiedy Romulus wstał, rozwinął płaszcz, a potem ponownie go nałożył³ – wojownicy z krzykiem rzucili się do ataku i porwali Sabinom córki.

2. Jeśli obecność mężczyzn i wzniesienie muru można traktować jako „narodziny miasta”, to przybycie kobiet zapowiadało „narodziny narodu”⁴. Porwanie Sabinek – wraz z późniejszą wojną wywołaną tym desperackim aktem i pokojem, który doprowadził do połączenia się Latynów Romulusa z Sabinami Tytusa Tacjusza – umożliwiło Rzymowi trwanie i rozwój. Wyjątkowy był kontekst tego kluczowego wydarzenia. Kobiety uprowadzono podczas oglądania widowisk. Do naszych czasów przetrwało bardzo wiele różnych opisów porwania Sabinek. Najwcześniejsze zachowane relacje powstały jednak dopiero pod koniec okresu republikańskiego⁵, a zatem siedem stuleci po opisywanych wypadkach (jeśli przyjąć za Warronem rok 754/753 p.n.e. jako datę założenia Rzymu).

³ Plutarch pisze w *Romulusie* (15.3), że wedle jednego z jego przyjaciół Romulus dał sygnał do porwania kobiet krzycząc *Talasio*, a tak we wczesnej łacinie zapisywano grecki wyraz *thalassio*, który mógł oznaczać „boga morza”. Arystofanes nazywał Posejdona *thalassios* (Osy 1519, *Plutos* 396).

⁴ G. Doménil, *Mythe et épopée*, t. 1: *L'idéologie des trois fonctions dans les épopées des peuples indo-européens*, Paris 1968, s. 259; G. Capdeville, *op. cit.*, s. 143.

⁵ Główne źródła: Liwiusz 1.9; Dionizjusz z Halikarnasu, *Dawne dzieje Rzymian* 2.30.2–5; Plutarch, *Romulus* 14 = 2.1 (najpełniejsza wersja wydarzeń). Porwanie Sabinek wspominają też mniej lub bardziej szczegółowo m. in.: Warron (*De lingua Latina* 6.20), Cyceon (*O państwie* 2.12), Propercjusz (*Elegie* 2.6.21–22, 4.4.57–58), Wergiliusz (*Eneida* 8.635–641), Owidiusz (*Sztuka kochania* 1.101–130, *Fasti* 3.189–200), Strabon (*Geografia* 5.3.2.230C), Wellejusz Paterkulusz (*Historia rzymska* 1.8.6), Waleriusz Maksymus (*Pamiętne powiedzenia i czyny* 2.4.4), Pliniusz (*Historia naturalna* 15.119), Florus (*Epitome de Tito Livio* 1.1.10), *Peruigilium Veneris* 72, Pseudo Askoniusz (komentarz do mowy Cyceona, *In Verrem* 1.31), Polyainos (*Strategemata* 8.3.1), Tertulian (*O widowiskach* 5.5), Minucjusz Feliks (*Oktawiusz* 25.3), Eutropiusz (*Breviarium ab urbe condita* 1.2.2), Pseudo Aureliusz Wiktor (*De viris illustribus* 2.1.4), Makrobiusz (*Saturnalia* 1.9.17), Serwiusz (komentarz do *Eneidy* 8.636, 836), Auzoniusz (*Eclogae* 23.19–22), Euzebiusz (u Hieronima, *Kronika* 88aśd Helm), Augustyn (*Państwo Boże* 2.17), Orosjusz (*Historie przeciw poganom* 2.4.2), Malalas (*Chronographia* 7.177–178 Niebuhr).

Późnorepublikańscy uczeni, poeci i historycy za pomocą opowieści o narodzinach miasta objaśniali świat sobie współczesny. Igrzyska Romulusa, podobnie jak igrzyska w czasach Cycerona i Cezara, służyły inżynierii społecznej, a role artysty i widza były wymienne – Romulus i Sabinki, choć siedzieli na widowni, byli bacznie obserwowani, mieli do odegrania kluczowe partie. Centralne miejsce igrzysk w micie założycielskim dowodzi, że Rzymianie byli doskonale świadomi strategicznej roli, jaką masowe spektakle odgrywały w procesie kreowania i definiowania ich tożsamości jako narodu, który wciąż się powiększał i przeobrażał.

3. Jakie widowiska pokazano Sabinom? Owidiusz w *Sztuce kochania* (1.103–112) twierdził, że „przy surowej muzyce etruskiej piszczałki tancerz trzykrotnie uderzał nogą w udeptaną ziemię” i że występy odbywały się w prymitywnym teatrze. O etruskim pochodzeniu pierwszego w Rzymie spektaklu teatralnego wspominał także historyk Liwiusz (7.2.4). Kiedy w mieście wybuchła zaraza i żadnymi środkami nie dawało się jej uśmierzyć, Rzymianie spróbowali ukoić gniew bogów – zresztą bezskutecznie – organizując igrzyska teatralne (*ludi scaenici*), na które zaprosili z Etrurii profesjonalnych artystów (*ludiones*). Ci nie śpiewali i nie przedstawiali naśladowczo, jak Grecy, a jedynie tańczyli do muzyki granej na tibii, ich ruchy zaś były ozdobne (*haud indecoros*) i w stylu etruskim. Odbyło się to jednak, zdaniem Liwiusza, dopiero w roku 364 p.n.e. Wedle Plutarcha, Romulus, zakładając miasto w połowie VIII wieku zaprosił wprawdzie z Etrurii „przewodników i nauczycieli w tym, co dotyczy świętych obyczajów i pism”⁶, ale żadne świadectwo nie potwierdza, by Etruskowie w tak wczesnym okresie uprawiali również kultowy taniec. Ta praktyka przypuszczalnie rozwinęła się pod wpływem kontaktów z Grecją dopiero dwieście lat później.

Taniec i muzyka zakwitły w Etrurii w VI wieku p.n.e. Towarzyszyły licznym świętom, a przede wszystkim pogrzebom. Na ścianach wielu etruskich grobowców zachowały się malowidła ukazujące tancerzy i muzyków. Różnili się oni zasadniczo od artystów malowanych w tym okresie na wazach greckich. Etruskowie, podobnie jak Rzymianie, nie mieli swojego Homera. Nie tańczyli fabuł, ich popisy nie ilustrowały żadnych mitów. Etruscy performerzy byli zawodowcami: dokładnie odtwarzali rytualne gesty i obrzędowe choreografie, czyli pełnili funkcję kapłanów albo demonstrowali swoje możliwości techniczne jako akrobaci. W czasach późniejszych performerzy etruscy z pewnością inspirowali rzymskich artystów w równym stopniu, co greckie dramaty.

⁶ Plutarch, *Romulus* 11.1, przeł. K. Korus. Niektórzy uczeni kwestionują wartość historyczną tego przekazu. Celną krytykę interpretacji wyolbrzymiających rolę Etrusków w początkach Rzymu w: T. J. Cornell, *The Beginnings of Rome. Italy and Rome from the Bronze Age to the Punic Wars (c. 1000 – 264 BC)*, London 1995, s. 151–173.

4. Liwiusz Andronik, twórca pierwszych łacińskich sztuk, a dokładniej tragedii i komedii przetłumaczonych z greki, był też autorem pierwszego łacińskiego przekładu *Odysei*. Nie znaczy to jednak, że Rzymianie poznawali grecką mitologię dopiero w drugiej połowie III wieku p.n.e. Podczas wykopalisk prowadzonych w latach 1971–1986 w Osteria dell'Osa, 17 km na wschód od Rzymu, dokonano zaskakującego odkrycia. W grobowcu nr 482, datowanym na lata 830–770 p.n.e., znaleziono małą wazę z pięcioliterowym napisem, który można odczytać jako EYOIN lub EYLIN, czyli *euoin* lub *eulin*⁷. Jest to najwcześniejsza znana nam dziś inskrypcja zapisana greckim alfabetem. *Euoin* to wariant rytualnego zawołania Dionizosa *euoi*. Dzban mógł być zatem przedmiotem sakralnym, używanym do praktykowania kultu Dionizosa w Lacjum już ok. roku 800 p.n.e.! Oficjalnie bóg ten, jako Liber Pater, otrzymał własną świątynię na zboczach Awentynu też stosunkowo wcześniej, bo już w pierwszych latach republiki. Grecy kolonizatorzy z Eubei od VIII wieku p.n.e. mieszkali na wyspie Ischias, na północ od Neapolu. Z tego okresu pochodzi znaleziony na wyspie sławny „kubek Nestora” z greckimi heksametrami parodiującymi opis Homera w *Iliadzie* (11.632–611). Prawdopodobnie to właśnie obecność Greków sprowokowała kulturową i polityczną rewolucję, czyli urbanizację Italii. Rzym od początku znajdował się zatem w sferze greckich wpływów. Oficjalnie literatura łacińska narodziła się jednak dopiero w roku 240 p.n.e., kiedy Andronik wystawił pierwszą rzymską sztukę (tytuł się nie zachował, ale termin *fabula*, użyty przez Cyncerona i Liwiusza, sugeruje, że była to prawdopodobnie tragedia⁸). Senat, wprowadzając dramat do programu igrzysk rzymskich, nadawał uroczystościom prestiż święta ateńskiego i proklamował przynależność Rzymu do kultury greckiej⁹.

Rzymianie poznawali zatem Homera od nowa, bo po łacinie, równocześnie z pierwszymi przedstawieniami teatralnymi. Taki stan rzeczy najprawdopodobniej zmuszał artystów do uatrakcyjniania występów. Tradycja etruskich profesjonalistów okazać się mogła bardzo przydatna. W farsach i komediach najważniejsza była chwila bieżąca – widz miał się zaśmiać tu i teraz. W tragediach podobne funkcje pełniła wybujała inscenizacja, ćwiczona podczas uroczystych procesji triumfalnych. Plaut czerpał inspiracje zarówno z wcześniejszych dramatów greckich i łacińskich, jak i rodzimej tradycji oralnej, improwizowanej. Muzyka dominowała w rzymskich przedstawieniach od początku. Tragedie rzymskie zachowały nawet grecki chór, ale w komediach partie śpiewane przejęli aktorzy głównych ról. Komiccy musieli być

⁷ P. T. Wiseman, *The Myths of Rome*, Exeter 2004, s. 13–14.

⁸ Cynceron, *Brutus* 72; Liwiusz 7.2.8. Por. M. Erasmus, *Roman Tragedy. Theatre to Theatricality*, Austin 2004, s. 10 i przyp. 1; A. J. Boyle, *An Introduction to Roman Tragedy*, London 2006, s. 28 i przyp. 7.

⁹ S. Goldberg, *Constructing Literature in the Roman Republic: Poetry and Its Reception*, Cambridge 2005, s. 53.

znakomitymi śpiewakami, sądząc po dużej ilości partii wokalnych w dramatach. Niektóre sceny w sztukach Plauta – jak choćby pierwsze spotkanie Merkurego z Sozją w *Amfitrionie* (153–662)¹⁰ – sprawiają wrażenie ujętych w wersy improwizacji. Niewiele wnoszą do samej fabuły sztuki, a służą głównie popisom aktorskich możliwości. Dzisiaj tylko najlepsi artyści są w stanie sprostać wyzwaniom stawianym przez plautyńskie scenariusze.

5. Dionizjusz z Halikarnasu w *Dawnych dziejach Rzymu* (1.33.2, 2.30.3, 2.31.2) trzykrotnie stwierdzał, że głównymi aktorami Konsualiów, na które Romulus zaprosił Sabinów, były konie. Późniejsi autorzy – jak Paulus czy Malalas – wymieniają także muły. Wedle Plutarcha, święto było czasem wypoczynku ciężko harujących zwierząt pociągowych i z tego powodu strojono końskie łby wieńcami z kwiatów¹¹. Obecność koni w programie tak wczesnych igrzysk budzi jednak poważne wątpliwości. Liwiusz (1.35.8–9) informował, że pierwsze zawody hippiczne wprowadził do Rzymu dopiero król etruski, Tarkwiniusz Stary. Wykopaliska archeologiczne zdają się tę relację potwierdzać. Najwcześniejsze przedstawienie konia z jeźdźcem w Etrurii pojawia się na glinianych płytach odnalezionych niedawno w Murlo (Poggio Civitate)¹², na południu od Sieny. Datuje się je na początek VI wieku p.n.e. Pierwsze wyścigi rydwanów poświadczone są jeszcze później. Uwieczniono je w drugiej połowie VI wieku na czarno-figurowej amforze, tzw. pontyjskiej, przechowywanej obecnie w Monachium¹³. Także Herodot informuje w *Dziejach* (1.166–167) o ustanowieniu dopiero w tym okresie wyścigów hippicznych w Agylly, jednym z najstarszych i najbogatszych miast w Etrurii. A zatem Sabinki przed porwaniem raczej na pewno koni nie oglądały. Co zatem?

Odmiennej rekonstrukcję wydarzeń zaproponował największy rzymski uczony, Marek Terencjusz Warron. W komentarzu do archaicznego wersu wyjaśniał, że Konsualia to prymitywne święto pasterzy, w trakcie którego wykonywano podskoki na skórze woła natartej oliwą¹⁴. Z takich właśnie wiejskich festiwali Warron wywodził także teatr. Wynalezienia tej sztuki nie przypisywał Etruskom, ale rodzimym, italskim tancerzom i śpiewakom.

¹⁰ Jest to najdłuższa scena w zachowanych sztukach Plauta.

¹¹ Paulus, *mulis*, p. 135 Lindsay; Malalas, *Chronographia* 7.178; Plutarch, *Moralia* 273C (*Quaestiones Romanae* 48). Cyt. w: G. Capdeville, *op. cit.*, s. 152, przyp. 47.

¹² Raport z wykopalisk w: K. M. Phillips Jr., *In the Hills of Tuscany. Recent Excavations at the Etruscan Site Poggio Civitate (Murlo, Siena)*, Philadelphia 1993. Jedna z takich płyt reprodukowana jest na stronie internetowej: http://spazioinwind.libero.it/popoli_antichi/Etruschi/Murlo.html.

¹³ Monachium, Staatliche Antikensammlung inv. S.H. 838. Por. R. C. Bronson, *Chariot Racing in Etruria*, [w:] *Studi in onore di Luisa Banti*, Roma 1965, s. 95 i pl. 25a.

¹⁴ Wers archaicznej pieśni (*ibi pastores ludos faciunt coriis Consualia*) i komentarz Warrona cyt. w: Nonius Marcellus, *De compendiosa doctrina* 1, cernuus 30, p. 31 Lindsay.

W czasach Augusta teoria o rustykalnych źródłach rzymskiego teatru świetnie się wpasowała w cesarski program polityczny odnowy moralnej poprzez zwrot ku idealizowanej tradycji. Pierwszeństwo wiejskich piosenek i tańców opiewali Tibullus (2.1.51–56), Wergiliusz (*Georgiki* 2.380–389) i Horacy (*Listy* 2.1.380–389). Liwiusz (7.2.5) przyrównał najwcześniejsze w Rzymie popisy aktorów do chłopskich pojedynków na rubaszne, improwizowane przyśpiewki, zwanych *Fescennini uersus*. Wedle Horacego (*Listy* 2.1.145–155), podczas jesiennego świętowania pomyślnego zakończenia żniw chłopcy wyzywali się nawzajem wulgarnie i prawili sobie złośliwości. Śpiewali wiersze na przemian, a ich popisy przyjmowały formę widowiskowych konfrontacji. Z czasem żarty przerodziły się w jawną wrogość i coraz częściej służyły bezkarnym atakom na przyzwoite domy. Trzeba było nakazać umiar ustawą. *Prawo dwunastu tablic* przewidywało karę śmierci dla każdego, kto śpiewał lub komponował wersy zniesławiające lub obrażające inną osobę¹⁵. Prawo to sformułowano w połowie V wieku p.n.e., na długo przed powstaniem w Rzymie instytucjonalnego teatru. Italska kultura oralna wykształciła zatem własne, ludyczne formy sztuki improwizowanej, inne od etruskich czy greckich. Być może takie właśnie rubaszne popisy praktykowano już w czasach Romulusa.

6. Wedle Liwiusza (1.10), Sabinki z czasem przestały czuć urazę do Rzymian, lecz nie ich rodzice. Przebrani w stroje żałobne, lamentowali pod domem Tytusa Taczusza, króla Sabinów, i nawoływali do zemsty. Ostatecznie Taczusz zdecydował się ruszyć na Rzym. Wojska Romulusa, zaskoczone niezapowiedzianym atakiem, dały się zepchnąć aż do bramy miasta na Palatynie i byłyby rozgromione, gdyby Romulus nie zdołał modłami ubłagać o pomoc Jowisza Statora, czyli Powstrzymującego ucieczkę, obiecując mu przy okazji wzniesienie świątyni¹⁶. Po interwencji boga wojsko Romulusa odzyskało waleczność, po czym obaj królowie zawarli pokój i wedle większości przekazów Rzymianie połączyli się z Sabinami w jeden lud. Serwiusz w komentarzu do *Eneidy* (7.709) Wergiliusza twierdził jednak, że Sabinom nie przyznano prawa do głosowania, nie stali się zatem obywatelami tej samej kategorii co Rzymianie.

W rzeczywistości historycznej budowa świątyni Jowisza Statora¹⁷ rozpoczęła się dopiero w roku 294 p.n.e., a Sabinowie otrzymali obywatelstwo cztery lata później, bez prawa głosu. Możemy więc sobie wyobrazić¹⁸, że pod

¹⁵ Cyt. w: C y c e r o n, *O państwie* 4.10.12. Por. M. K o c u r, *We władzy teatru. Aktorzy i widzowie w antycznym Rzymie*, Wrocław 2005, s. 423–427.

¹⁶ Liwiusz 1.12.3–6; Dionizjusz z Halikarnasu, *Dawne dzieje Rzymu* 11.50.3. Por. P. T. Wiseman, *Remus. A Roman Myth*, Cambridge 1995, s. 128.

¹⁷ Liwiusz 10.36.11, 37.14–16.

¹⁸ Por. P. T. Wiseman, *Remus...*, s. 140–141.

koniec lat 290., podczas igrzysk teatralnych z okazji poświęcenia przybytku Jowisza Statora, na tymczasowej scenie wzniesionej przed świątynią, rzymscy artyści i politycy wystawili inscenizację o porwaniu Sabineńskich zakończoną powstaniem nowego narodu Rzymian i Sabinów, testując w ten sposób przyszłe decyzje polityczne. Niedługo potem, bo w roku 266 p.n.e., Sabinom przyznano pełne obywatelstwo¹⁹. Źródłem opowieści o porwaniu kobiet byłoby zatem przedstawienie teatralne, za pomocą którego politycy usiłowaliby wpłynąć na rzeczywistość pozateatralną. To oczywiście tylko hipoteza, ale oddaje ona w pełni złożony charakter i uwarunkowania rzymskiej sztuki spektaklu.

7. Porwanie Sabineńskich podczas igrzysk zorganizowanych z okazji fundowania miasta to epizod niezwykle dramatyczny, wręcz gotowy scenariusz przedstawienia teatralnego. Hipotetyczna inscenizacja z końca lat 290. p.n.e. mogła być jednak co najwyżej widowiskiem improwizowanym, być może zdominowanym przez spektakularne obrazy sceniczne. Do oficjalnych narodzin łacińskiej literatury dramatycznej trzeba było jeszcze poczekać co najmniej pół wieku, a do powstania dramatu o Sabinkach drugie tyle. Dopiero w pierwszej połowie II wieku p.n.e. Enniusz taką sztukę napisał, ale zachowały się z niej tylko dwa wersy pewne i dwa sporne²⁰. Fragment pierwszy to pytanie postawione w liczbie mnogiej i skierowane do grupy osób, najprawdopodobniej do sabińskich wojowników. Sabinki – przypuszczalnie ustami najważniejszej z nich, Hersilii, córki Tacjusza, a aktualnie żony Romulusa – pytają sabińskich żołnierzy, jaką inskrypcję na nich wyrzują (bo tak oznaczało się łupy wojenne), skoro odebrali je zięciom? Kobiety, spokrewnione z oboma stronami konfliktu, Rzymianami i Sabinami, znajdowały się w położeniu bez wyjścia, a spór okazywał się wojną bratobójczą – jak w greckiej tragedii.

Dramat *Sabinae* zwykło się zaliczać do gatunku *fabula praetexta*, sztuk łacińskich na tematy współczesne. Nazwę zaczerpnięto od typowego stroju rzymskich dostojników, togi zwanej *praetexta* z powodu purpurowego obramowania²¹. Stworzenie tego gatunku dramatycznego było rzymskim wkładem do dziejów teatru. Grekom wprowadzić także zdarzało się komponować tragedie na tematy współczesne, ale bardziej cenili sztuki mitologiczne²². W czasach, kiedy Enniusz pisał swoją sztukę, Rzym próbował określić miejsce kobiet w życiu społecznym. Pod koniec drugiej wojny punickiej trybun plebejski Gajusz Oppiusz przeforował ustawę (*lex Oppia*) narzucającą na kobiety ograniczenia w zakresie ubioru, używania zaprzęgów z końmi

¹⁹ Wellejusz Paterkulus, *Historia rzymska* 1.14.6, 8.

²⁰ G. Manuwałd, *op. cit.*, s. 172–179.

²¹ M. Kocur, *We władzy teatru...*, s. 193–196.

²² Za twórcę literackich *praetextae* uchodził Rzymianin Newiusz. Przed nim pięć sztuk historycznych napisali Grecy – Frynichos, Ajschylos i Moschion.

i posiadania złota. Już w roku 195 p.n.e. trzeba jednak było tę ustawę odwołać, pomimo sprzeciwu Marka Porcjusza Katona, bo kobiety w proteście pikietowały forum. Podczas debaty w senacie trybun plebejski Lucjusz Waleriusz, jeden z wnioskodawców uchylecia restrykcji, argumentował, że kobiety wiele uczyniły dla dobra państwa i na dowód przywołał rolę Sabineek w powstrzymaniu wojny rzymsko-sabińskiej²³. Być może swoim dramatem Enniusz chciał zabrać głos w kwestii kobiecej. Jeśli tak, to z marnym skutkiem, bo w roku śmierci poety (169 p.n.e.) ograniczono prawo kobiet do dziedziczenia (*lex Voconia*).

Enniusz nie wynalazł legendy o porwaniu Sabineek, ale jego inscenizacja zapewne silniej oddziaływała na Rzymian niż literacka wersja współczesnego mu historyka Fabiusza Piktora, rzymskiego arystokraty piszącego po grecku. Dramatyzacja Enniusza stała się w następnych stuleciach głównym źródłem mitu, wykorzystywanym przez historyków, szczególnie Liwiusza, który ukazywał dzieje Rzymu jako ciąg spektakli, a w opisach zdarzeń często używał metaforyki teatralnej²⁴.

2. Narodziny teatru masowego

1. Krótkie dzieje jednego z mitów założycielskich uzmysławiają, że Rzymianie wykształcili własną koncepcję teatru, bez względu na greckie zapożyczenia. Być może w okresie kultury oralnej improwizowane przedstawienia historyczne tworzyły rzymską świadomość i tożsamość narodową. Nie przetrwały jednak do naszych czasów żadne bezsporne dowody na istnienie takiej tradycji teatralnej, poza trudnymi do interpretacji przedstawieniami mitologicznymi na wazach i cylindrycznych pojemnikach z brązu²⁵ z IV wieku p.n.e. Podejmowane przez samych Rzymian próby rekonstrukcji początków rzymskiego teatru są również problematyczne, bo albo się nie zachowały, jak w przypadku Akcjusza czy Warrona, albo są skażone ideologią, jak w przypadku Liwiusza, Waleriusza Maksymusa czy nawet Tacyta.

Głównym źródłem naszej wiedzy o wczesnej praktyce teatralnej w Rzymie pozostają wciąż dramaty, a szczególnie zachowane w całości komedie Plauta i Terencjusza. Pomocne są też uwagi pisarzy późniejszych – jak Ciceron czy

²³ Liwiusz 34.1–8.

²⁴ *Die römische Literatur in Text und Darstellung*, hrsg. von H. Petersmann, A. Petersmann, Bd. 1: *Republikanische Zeit*, I: *Poesie*, Stuttgart 1991, s. 277. *Contra*: G. M a n u a l d, *Fabulae praetextae. Spuren einer literarischen Gattung der Römer*, München 2001, s. 175. Ogólnie na temat tekstu jako spektaklu u Liwiusza zob. A. F e l d h e r r, *Spectacle and Society in Livy's History*, Berkeley 1998.

²⁵ Reprodukcyjne i dyskusja najważniejszych zabytków: P. T. W i s e m a n, *The Myths of Rome...*, s. 89–114, pl. 8.

Horacy – świadków naocznych wielu rzymskich widowisk, komentarze do sztuk, a także liczne inskrypcje upamiętniające dokonania sponsorów lub wychwalające, niekoniecznie pośmiertnie, artystów. Wszystkie te teksty ułatwiają właściwą interpretację zabytków archeologicznych. Uczonym udało się zrekonstruować wiele rzymskich budowli, które mogły mieć związek z wystawianiem spektakli. Odnaleziono też na południu Italii liczne wazy greckie z malowidłami ukazującymi aktorów komediowych na drewnianych rusztowaniach²⁶. W Wielkiej Grecji i na Sycylii aktywność teatralna kwitła już w IV wieku p.n.e.

2. Żaden tekst nie stwierdza jednoznacznie, że na premierach sztuk Plauta obecne były tłumy. Prologi wielu komedii sugerują raczej bezpośrednią relację aktorów z publicznością. Tłoczno musiało być na premierze *Punijczyka*. Aktor w prologu apelował do heter, żeby nie siadały na scenie, porządkowych krytykował za kręcenie się po widowni i przeszkadzanie artystom, a niewolnikom polecał zwolnić miejsca siedzące i wracać do pracy. Na początku *Oslów* Herold musiał uciszać publiczność krzykiem. *Jeńcy* rozpoczynają się od upomnienia spóźnialskich. Aktor Ambiwiusz Turpion zawsze rozpoczynał komedie Terencjusza od apelu do widzów, żeby zachowali spokój i pozwolili mu odegrać komedię bez zakłóceń. I nie były to puste słowa. *Teściowa* dwukrotnie została zerwana przez niesforą publiczność²⁷. Niesforą, ale nie prymitywną!

Rzymska publiczność już w czasach Plauta nie była przypadkową zbieraliną prostaków, reagujących jedynie na mało wybredne farsy. Plautyńskie komedie z biegającymi niewolnikami i chciwymi stręczycielami adresowane były do widzów, którzy wcześniej zdążyli zapoznać się z mitologią, choćby oglądając tragedie Andronika, Newiusza czy Enniusza. Publiczność Plauta potrafiła rozszyfrowywać odniesienia do greckich tragedii jako aluzje do wersji rzymskich rywali poety i parodie ich stylu²⁸. Znamy po pierwszych taktach muzyki byli w stanie stwierdzić, „że to Antiopa lub Andromacha”²⁹. Horacy w liście do Augusta (*Listy* 2.1.55–62) sugerował, że stare sztuki Pakuwiusza, Akcjusza, a nawet Plauta i Terencjusza, długo były popularne i zapełniały widownie jeszcze w czasach Augusta. Współczesny komentator, Anthony Boyle³⁰, trafnie nazwał łacińskie tragedie „lingwistycznymi spektaklami” – były nieodłączną częścią i wyrazem rzymskiej kultury widowisk. Wstrząsające obrazy Pakuwiusza czy Akcjusza mógł jednak „ujrzeć” ten tylko, kto potrafił zdekodować i zrozumieć ich teksty.

²⁶ Richard Green przygotowuje nowe, rozszerzone wydanie kolekcji waz z przedstawieniami tzw. *phlyakes*.

²⁷ Terencjusz, *Teściowa*, prologi = 2.9.

²⁸ A. J. Boyle, *op. cit.*, s. 57; M. Erasmo, *op. cit.*, s. 28–30.

²⁹ Ciceron, *Lukullus* 7.20.

³⁰ A. J. Boyle, *op. cit.*, s. 117.

3. Pogoda także nie sprzyjała wielkim widowniom³¹. Na początku II wieku p.n.e. rzymski kalendarz wyprzedzał o cztery miesiące kalendarz słoneczny, czyli kwiecień, w którym odbywano igrzyska Wielkiej Macierzy, sławne z pokazów teatralnych, w rzeczywistości przypadał na grudzień. A zimą nawet w Rzymie dni były krótkie, chłodne i deszczowe. Istnienie małych widowńi we wczesnym okresie teatru rzymskiego potwierdzają także świadectwa archeologiczne. Do roku 55 p.n.e. rzymski senat skutecznie blokował wszelkie próby wzniesienia stałej budowli teatralnej w Rzymie. Początkowo spektakle teatralne odgrywano zapewne na tymczasowych rusztowaniach, podobnych do tych, które zachowały się na greckich wazach z flyakami. Ale gdzie je ustawiano?

Didaskalia do pięciu sztuk zachowały informacje o graniu komedii w ramach igrzysk Wielkiej Macierzy (*ludi Megalenses*). Podczas dedykacji świątyni Kybele w roku 191 p.n.e. wystawiono *Krętasa* Plauta, a w latach 166–161 cztery z sześciu komedii Terencjusza (*Dziewczynę z Andros*, *Teściową*, *Za karę* i *Eunucha*). Od Cyclerona wiemy z kolei, że w trakcie tego święta dramaty wystawiano przed świątynią bogini, a widzowie zasiadali na stopniach wiodących do jej przybytku³². Z prowadzonych niedawno na Palatynie prac archeologicznych wynika ponad wszelką wątpliwość, że trójkątna przestrzeń przed świątynią bogini Kybele mogła pomieścić co najwyżej 1600 osób³³, a zatem mniej niż teatry Rose czy Globe w czasach Szekspira! Widownię przed świątynią Wielkiej Macierzy trudno więc nazwać masową.

4. Grecy co prawda również wznosili budowle teatralne na terenach należących do świątyń, ale teatr nie był nigdy integralną częścią świątyni. Rzymianie złączyli oba typy budowli w jeden, wspólny kompleks architektoniczny, nazwany przez Johna Hansona³⁴ „teatrem-świątynią”. Wielkość widowńi w takim obiekcie zapewne nie przekraczała nigdy 2000, bo była ograniczona wymiarami świątyni. Na przełomie II i I wieku p.n.e. wiele takich kompleksów wzniesiono w Lacjum. Kamienne, półokrągłe widownie, na których mogło zasiąść niewiele ponad tysiąc osób, zlokalizowano przy świątyniach w takich starożytnych miastach, jak: Gabii, Tibur czy Preneste. W samym Rzymie dopiero pod koniec republiki pojawiają się pierwsze teatry, które mogły pomieścić masową widownię. Wciąż jednak były to budowle tymczasowe.

³¹ S. Goldberg, *Plautus on the Palatine*, „The Journal of Roman Studies” 1998, Vol. 88, s. 15.

³² Cycleron, *De haruspicum responso* 24.

³³ S. Goldberg (w: *Plautus on the Palatine*, s. 14) na podstawie raportów z wykopalisk prowadzonych przez P. Pensabene.

³⁴ J. A. Hanson, *Roman Theater-Temples*, Princeton 1959.

W roku 58 p.n.e. Marek Emiliusz Skaurus wybudował teatr, który Pliniusz Starszy nazwał budowlą „największą ze wszystkich, jakie kiedykolwiek zostały zrobione ręką ludzką”, dodając, że mogło się tam zmieścić 80 tysięcy ludzi³⁵. Nie wiadomo dziś, gdzie ten teatr stał. Nie był to obiekt religijny i zapewne dlatego musiał być rozebrany natychmiast po zakończeniu igrzysk. Pierwszy stały teatr w Wiecznym Mieście – zainaugurowany przez Pompejusza w roku 55 p.n.e. hucznymi widowiskami³⁶ – był równocześnie świątynią Wenus Zwycięzczyni, a schody do przybytku służyły jako rzędy widowni. Dopiero w czasach Oktawiana Augusta mogły w Rzymie stanąć dwa kamienne teatry, które nie musiały być świątyniami. Budowę pierwszego, Teatru Marcellusa, rozpoczął Cezar, ale ukończył, w nieco zmodyfikowanej postaci, August. Obiekt ten, choć był budowlą wolno stojącą i samodzielną, tworzył architektoniczną całość ze świątynią Apollona, przed którą wcześniej grywano dramaty na drewnianym podwyższeniu. Jedynie Teatr Balbusa, najmniejszy z trzech kamiennych budowli teatralnych, nie posiadał żadnych religijnych odniesień. Znamienne, że był to zarazem ostatni stały teatr, jaki w Rzymie wybudowano. Teatry-świątynie nie wymarły jednak wraz z Teatrem Pompejusza, uświetniły wiele prowincji cesarstwa. Najlepiej udokumentowany obiekt stanął na przełomie 1 i 2 roku w prowincji *Tripolitania* na północy Afryki. Teatr w Leptis Magna (dzisiaj Lebda w Libii) był zarazem świątynią bogini Ceres³⁷.

5. Kiedy zatem narodził się teatr masowy w Rzymie? W świetle dzisiejszej wiedzy nie można, niestety, odpowiedzieć na to pytanie. Wzmianki starożytnych historyków są często zbyt lapidarne i mało precyzyjne. Niektóre źródła zdają się sugerować, że komedie Plauta i Terencjusza mogły być prezentowane w olbrzymim Cyrku Wielkim. Dotyczyć by to miało *Porzqdasę*, odegranego, jak informują didaskalia, podczas igrzysk plebejskich (*ludi plebei*), prawdopodobnie w roku 200 p.n.e., oraz *Formionę* pokazanego we wrześniu 161 roku na igrzyskach rzymskich (*ludi Romani*). Na pewno w cyrku urządzano *ludi circenses*, czyli wyścigi rydwanów, które były nieodłączną częścią rzymskich igrzysk. Ale czy także *ludi scaenici*? Nie potwierdza tego żadne świadectwo.

Odmienne problemy dotyczą igrzysk apolinaryjskich. Dwaj autorzy³⁸ stwierdzają tym razem jednoznacznie, że pierwsze igrzyska odbyły się w Cyrku Wielkim. Nie wiadomo jednak, czy odegrano tam wówczas jakiegokolwiek dramat. Źródła wspominają jedynie o sławnym występie mima, który nie

³⁵ Pliniusz z, *Historia naturalna* 36.114 = 2.28.

³⁶ Ciceron, *List do M. Mariusza* 7.1.1–3 = 2.29.

³⁷ Zachowane teatry z dobudowanymi świątyniami omówił Hanson. Zob. A. Hanson, *Roman Theater-Temples...*, s. 59–77.

³⁸ Liwiusz z 25.12.14; Makrobiusz, *Saturnalia* 1.17.27–29.

przestał tańczyć pomimo ataku wojsk Hannibala³⁹. Najwcześniejsza informacja o obecności dramatu w programie *ludi Apollinares* pochodzi od Cyserona (*Brutus* 78) i dotyczy wystawienia w roku 169 p.n.e. kanibalistycznej tragedii Enniusza, *Tyestes*. Dramat ten odegrano jednak najprawdopodobniej przed świątynią Apollona, dokąd – jak się zdaje – przeniesiono igrzyska najpóźniej w roku 179. Wtedy bowiem cenzor Marek Emiliusz Lepidus zlecił wykonanie przy świątyni „[kamiennej?] widowni z proscenium”, o czym lakonicznie donosił Liwiusz (40.51.3). Nieco dalej ten sam autor dodawał, w równie zdawkowej uwadze (41.27.5), że pięć lat później cenzorzy zakontraktowali „[kamienną?] scenę dla użytku edylów i pretorów” (urzędnicy ci byli odpowiedzialni za organizację igrzysk). Być może obie wzmianki należy odnieść do tej samej budowli, a to by mogło znaczyć, że tam właśnie, w kamiennym teatrze przed świątynią Apollona, odbyła się premiera *Tyestesa* – przy założeniu, że Liwiusz rzeczywiście miał na myśli obiekty „kamienne”, bo określenie to nie pada nigdzie wprost i trzeba się go domyślać na podstawie analizy kontekstów, w jakich pojawiają się oba zdania. Archeologom, jak dotąd, nie udało się odnaleźć żadnych śladów kamiennej widowni przed świątynią.

6. To nie koniec kłopotów. Kolejnym kandydatem na miejsce teatralnych igrzysk jest Forum Romanum. W połowie komedii Plauta *Tasiemiec* (462–486) na scenę wkracza dostawca kostiumu i w brawurowym monologu, adresowanym wprost do widowni, dokonuje szczegółowego opisu forum. Można nawet dokładnie określić miejsce, z którego przemawia: stoi na rusztowaniu ustawionym po wschodniej stronie placu przy Świętej Drodze (Via Sacra), przed niewielkim budynkiem zwanym *regia*. Urzędował tam najwyższy kapłan⁴⁰. Także na forum podczas igrzysk pogrzebowych w roku 160 p.n.e. pokazano *Braci* i *Teściową*⁴¹ Terencjusza. Nie wiadomo jednak, gdzie odegrano te komedie. Mównica (*rostra*), centralna scena uroczystości pogrzebowych, była prawdopodobnie zajęta przez innych aktorów. Do uświetniania procesji eskortującej zwłoki z domu zmarłego na forum korzystano z usług wielu artystów. Na przedzie szli zwykle muzycy, tuż za nimi kroczyli aktorzy w woskowych maskach (*imagines*) i kostiumach wybitnych przodków. W finale uroczystości owi „przodkowie” zasiadali na mównicy, a najbliższy krewny, lub czołowy urzędnik w przypadku pogrzebu opłacanego przez państwo (*funus publicum*), wygłaszał na ich tle mowę pogrzebową (*laudatio*)⁴². Na mównicy bywało tłoczno – w 78 roku p.n.e. zwłoki Sulli odprowadza-

³⁹ Festus (436–438 Lindsay), Serwiusz w komentarzu do *Eneidy* (8.110, por. 3.279), Makrobiusz w *Saturnaliach* (1.17.25).

⁴⁰ M. Kocur, *We władzy teatru...*, s. 44–46.

⁴¹ Por. Terencjusz, *Teściowa*, prologi = 2.9.

⁴² Polibiusz, *Dzieje* 6.53–54 = 2.18.

ło aż sześć tysięcy *imagines*, demonstrując związek zmarłego dyktatora z Korneliuszami, starożytnym i sławnym rodem rzymskich patrycjusz⁴³.

Forum Romanum było sceną wielu spektakli. Najpóźniej od roku 215 p.n.e. urządzano tam walki gladiatorów. Na forum odbywały się również procesy sądowe oraz zgromadzenia ludowe, na których występowali sławni oratorzy. Teatralne chwytły wielce się przydawały w przejmowaniu kontroli nad przestrzenią publiczną. Na przykład Ciceron wyuczył się technik aktorskich od Roscjusza, największego rzymskiego aktora, i w kwietniu 56 roku p.n.e. – przemawiając na forum w obronie Marka Celiusza Rufusa – odegrał przed sędziami aż cztery różne osoby: jedną historyczną (Appiusza Klaudiusza Ślepego), jedną współczesną (Publiusza Kłodiusza Pięknego) i dwie fikcyjne, starców z komedii Cecyliusza i Terencjusza. Mówcy korzystali też z pomocy płatnych klakierów, zwanych *laudiceni*, „chwalący za obiad”. Szacuje się dziś, że forum mogło pomieścić 20 tysięcy ludzi, więcej niż Teatr Pompejusza. Wybitne rzymskie rody wyróżniano przyznaniem na forum własnego miejsca do oglądania widowisk⁴⁴.

Reasumując. W wielu miejscach Rzymu odbywały się masowe widowiska, ale wczesne przedstawienia teatralne, wystawiane głównie przed świątyniami, adresowane były do widowni stosunkowo małej. Być może przedstawienia powtarzano, albo grano je w kilku miejscach równocześnie, jak podczas sławnych igrzysk wiekowych (*ludi saeculares*)⁴⁵, urządzonych przez Augusta w 17 roku p.n.e. Być może specjalne okazje uświetniano występami na forum lub w Cyrku Wielkim, jak podczas osławionego tryumfu Lucjusza Anicjusza Gallusa, kiedy to najlepsi muzycy i tancerze zamiast grać i tańczyć musieli walczyć ze sobą na olbrzymiej drewnianej scenie ustawionej pośrodku cyrku⁴⁶. Na dobre teatr masowy zdomował się w Rzymie dopiero w I wieku p.n.e., kiedy sławni autorzy komedii od dawna już nie żyli, a pisaniem tragedii zajmowali się politycy, także w znaczeniu dosłownym: Korneliusz Balbus wzruszał się na widowni teatru w Hiszpanii napisanym przez samego siebie dramatem o własnej, sekretnej podróży politycznej, Cezar eksperymentował z *Edypem*, August z *Ajaksem*⁴⁷. Dopiero geniusz Seneki miał wynieść tragedię na nowe artystyczne wyżyny, ale jego twórczość była prawdopodobnie wyrazem sprzeciwu wobec kultury masowych spektakli.

⁴³ Serwiusz w komentarzu do *Eneady* 6.861.

⁴⁴ Ciceron, *Filipka dziewiąta* 16 = 2.5.

⁴⁵ *CIL* 6.32323 = 2.32.

⁴⁶ Polibiusz, *Dzieje* 30.22.1–12 = 2.20.

⁴⁷ Nowe tragedie, w przeciwieństwie do komedii, wciąż powstawały, choć niewiele dziś wiadomo o dramatach takich autorów, jak: Gajusz Juliusz Strabon, Gajusz Tycjusz, Pompiusz, Atyliusz, Kasjusz Parmensis, Santra, Asyniusz Pollion, Wariusz Rufus, Semproniusz Grakchus czy Pomponiusz Sekundus. Nawet *Medea* Owidiusza, choć uchodziła za arcydzieło, zaginęła bezpowrotnie.

3. Aktorzy teatru masowego

1. Gwałt na Sabinkach wprowadzał do mitu założycielskiego temat przemocy jako narzędzia polityki. Użycie siły miał zalecić Romulusowi jego ojciec Mars, bóg wojny, zapowiadając, że to właśnie potęga militarna zadecyduje o przyszłej wielkości Rzymu. Przemoc zapewniła Rzymianom panowanie nad światem, nic więc dziwnego, że stała się częścią ich tożsamości, wyrażanej i wzmacnianej także na scenie. Już w okresie republikańskim obok spektakli inspirowanych greckimi dramatami począł się rozwijać unikalny „teatr śmierci”⁴⁸. W czasach Terencjusza bezpośrednio po aktorach komediowych mogli występować gladiatorzy⁴⁹. „Niektórzy zwykli mniemać, że widowiska gladiatorskie są okrutne i niehumanitarne i nie wiem, czy nie mają racji, gdy chodzi o obecne widowiska – pisał Ciceron w *Rozmowach tuskulańskich* (2.18.42). – Atoli wówczas, gdy walczyli na miecze skazańcy, nie mogło być dla oczu lepszego ćwiczenia przeciwko bólowi i śmierci, choć dla uszu mogły być zapewne inne”⁵⁰.

Walki gladiatorów zademonstrowano w Rzymie po raz pierwszy w roku 264 p.n.e., a zatem ćwierć wieku przed oficjalną premierą pierwszego łacińskiego dramatu. Pokazy gladiatorskie początkowo można było organizować jedynie w ramach prywatnych uroczystości pogrzebowych, ale mimo to okrutne spektakle powiększały się w tempie zawrotnym. Jeśli w pierwszych walkach uczestniczyły tylko trzy pary gladiatorów, to już trzydzieści lat później walczących par było 22, a w roku 65 p.n.e. – 320⁵¹. Od roku 42 p.n.e. występy gladiatorów włączano do programu igrzysk publicznych⁵². W okresie cesarskim spektakle te przeobraziły się w trwające bez końca rzezie. Rekordzista, Trajan, urządził walki trwające 123 dni z udziałem 10 tysięcy gladiatorów.

2. Najpóźniej w roku 186 p.n.e. na rzymskich scenach i arenach zaczęto masowo zarzynać także zwierzęta, najpierw na dowód zdobycia kolejnej, często egzotycznej krainy, później głównie dla podniesienia prestiżu sponsora. Edyl Celiusz Rufus nie mógł się doprosić od swego przyjaciela Cicerona, by mu przesłał z Azji Mniejszej pantery, niezbędne do zrobienia kariery w Rzymie⁵³. Teatr śmierci zapewne od początku był nieodłącznym kontekstem popisów aktorskich. We wczesnym okresie cesarskim doszło do szczególnego połączenia teatru śmierci z literaturą w postaci inscenizowanych egzekucji. Aktorzy tych okrutnych spektakli, poza zawodowymi gladiatorami oraz

⁴⁸ M. Kocur, *We władzy teatru...*, s. 59–82.

⁴⁹ Terencjusz, *Teściowa*, prolog II = 2.9.

⁵⁰ Przeł. Józef Śmigaj.

⁵¹ Pliniusz, *Historia naturalna* 33.53; Plutarch, *Cezar* 5 = 2.31.

⁵² Kasjusz Dion 47.40.

⁵³ Ciceron, *Listy do znajomych* 2.11.2, 8.6.5, 8.8.10, 8.9.3; por. *Listy do Attyka* 6.1.21.

myśliwymi (*venatores, bestiarii*), wywodzili się spośród skazańców i jeńców. Ci ostatni, podobnie jak pojmane zwierzęta, stanowili łupy wojenne: żywe dowody militarnego sukcesu imperium i rozrywkę dla lojalnych poddanych⁵⁴.

Odgrywanie scen mitologicznych przez „aktorów”, którzy w trakcie przedstawienia musieli umrzeć prawdziwą śmiercią, mieściło się w ideologicznych ramach rzymskiego systemu penalnego. Kara musiała być jak najdotkliwsza dla osoby skazanej. Publiczne poniżenie miało ją radykalnie wykluczać ze społeczności, żeby widzowie mogli doświadczyć moralnej wyższości. Zastosowanie grecko-rzymskiej mitologii do inscenizowania egzekucji przemieniało natomiast wymierzanie kary w spektakularny przykład. Mitologiczne kostiumy alienowały „aktorów” od odgrywanych przez nich ról, a dzięki temu, jak w greckiej tragedii, umożliwiały widowni pełniejsze przeżycie – graniczącej z pornografią – realności mordu. Pewnie dlatego Perpetua i towarzyszący jej chrześcijanie odmówili nałożenia strojów kapłanki Ceres i kapłana Saturna przed wejściem na arenę w Kartaginie, gdzie ok. roku 200 mieli zostać widowiskowo zamordowani⁵⁵. Jedynie pozostając sobą, nie odgrywając narzucanego przez Rzymian scenariusza, męczennicy mogli dać świadectwo mocy własnej wiary i pozbawić oprawców, a przez to widzów, ostatecznej władzy nad swoim życiem. Mord uzyskał nowe przesłanie: chrześcijanie – „radośni”, bo mogli naśladować mękę Chrystusa – ukazywali śmierć nie jako karę, ale wybawienie, nie koniec, ale początek. Taka postawa, właśnie mocą przykładu, mogła jednak zachęcać widzów do nawróceń. Kiedy w roku 305 gubernator Cezarei usłyszał, że sześciu krzepkich chrześcijan domagało się gromko, by ich publicznie rzucono na pożarcie dzikim zwierzętom, kazał ich bezzwłocznie ściąć⁵⁶.

3. Mit o Sabinkach zawierał dwa akty przemocy: porwanie i gwałt. Metaforycznie można je odnieść do sytuacji artysty w rzymskim teatrze. Każdy, kto wkraczał na scenę, tracił automatycznie wszelkie prawa obywatelskie⁵⁷, zostawał wyrzucony ze społeczeństwa. Ciało artysty, choć wielbione i podziwiane, było podatne na zranienia, i to w sensie dosłownym. Aktorzy, choć na scenie wcielali się w bogów i bohaterów, po spektaklu bywali bici i poniżani. Rzymianie „kochają tych, którym wymierzają kary” (*amant quos multat*), ironizował Tertulian w traktacie *O widowiskach* (22.3). Aktorzy skarżyli się na bicie już w komediach Plauta, o smaganiu artystów wspominali Cyceron i Tacyt⁵⁸. Swetoniusz (*Boski August* 43.2) informował, że dopiero August zakazał maltretowania aktorów „poza igrzyskami i sceną” (*praeterquam ludis*

⁵⁴ K. M. Coleman, *Fatal Charades. Roman Executions Staged as Mythological Enactments*, „The Journal of Roman Studies” 1990, Vol. 80, s. 54.

⁵⁵ *Ibidem*, s. 66.

⁵⁶ Euzebiusz, *O męczennikach palestyńskich* 3.3–4.

⁵⁷ *Digesta* 3.2.2.5 = 2.2.

⁵⁸ M. Kocur, *We władzy teatru...*, s. 434–439.

et scaena). Podczas świąt oczywiście wciąż mogli być katowani. W II wieku urzędnicy odpowiedzialni za igrzyska „chłostali każdego aktora, który grając Atenę, Posejdona lub Zeusa robił to źle lub bez powagi należnej bogu”, donosił Lukian w *Rybaku* (33). Porządku w teatrze, zgodnie z prawem, pilnowali „urzędnicy z biczami”⁵⁹.

Gwałt był elementem fabuły. W komediach Plauta⁶⁰, a przede wszystkim Terencjusza⁶¹, propagującego wartości rzymskiej arystokracji, zaręczyny odbywały się często poprzez zgwałcenie dziewczyny. Nikt się oczywiście nie oburzał, gwałt należał wręcz do konwencji Komedii Nowej, wynalezionej jeszcze w Grecji⁶². Użycie przemocy podczas zapładniania paradoksalnie dawało gwarancję czystości i uczciwości kobiety: zachowywała honor, bo stosunek miłosny nie odbywał się za jej zgodą i przyzwoleniem. Młody sprawca zwykle był pijany (w komediach Menandra rolę chóru przejęła „gromada pijanych hulaków”), a do aktu przemocy najczęściej dochodziło nocą, podczas świąt religijnych, choć mogło się to także zdarzyć na ulicy (*Teściowa* 822–828) czy w domu hetery (*Eunuch*). W Komедии Nowej gwałcono wyłącznie dziewczyny kwalifikujące się do legalnego ślubu z obywatelem i zawsze owocem przemocy było dziecko. Gwałt płodził Ateńczyków czystej krwi i ukazywał kobiety jako istoty pasywne, wzmacniając tym samym aktywną władzę mężczyzn. Wszystko to zgodnie z prawem, które nakazywało Ateńczykom poślubić jedynie pełnoprawne Atenki, a gwałt uznawało za mniejsze wykroczenie niż cudzołóstwo⁶³. Bohaterowie Komедии Nowej reprodukowali Ateny⁶⁴. W finale sztuki – jeśli przypadkiem nie uczynił tego wcześniej – zacy młodziemiec legalizował przemoc małżeństwem. Gwałt odgrywał także istotną funkcję demokratyzującą – niwelował różnice ekonomiczne. Ofiara była zwykle córką zubożałego Ateńczyka, który nigdy nie mógłby sobie pozwolić na wyposażenie dziewczyny w posag proporcjonalny do majątku zamożnego pana młodego. Plaut (*Misa pełna złota* 793) i Terencjusz (*Dziewczyna z Andros* 780–781) sugerowali istnienie „prawa” nakazującego gwałci- cielowi poślubienie poszkodowanej (choć nie potwierdza tego żadne inne świadectwo⁶⁵).

⁵⁹ *Digesta* 50.4.18 = 2.3.

⁶⁰ *Misa pełna złota*, *Skrzynka*, *Dzikus*.

⁶¹ *Bracia*, *Eunuch*, *Teściowa*, *Fermion*.

⁶² Gwałt inicjował fabuły wielu komedii Menandra (zachowanych we fragmentach): *Heros*, *Kitarysta*, *Kobietą z Samos*, *Naszyjnik*, *Sąd polubowny*, *Wieśniak*, *Zjawa*.

⁶³ Chereasz w *Eunuchu* (549–550) Terencjusza wybucha radością po zgwałceniu Pamfili. Innych usprawiedliwiano ciemnościami i winem (*Bracia* 470). Moschion w *Kobiecie z Samos* Menandra to jedyny młodziemiec, który wyraża skruchę po dokonaniu gwałtu.

⁶⁴ Zgodnie z trafnym tytułem książki o Menandrze, napisanej przez Susan Lape. Zob. S. Lape, *Reproducing Athens. Menander's Comedy, Democratic Culture, and the Hellenistic City*, Princeton 2004.

⁶⁵ Por. S. Lape, *op. cit.*, s. 24–30, 92–93; A. C. Scafuro, *The Forensic Stage. Setting Disputes in Graeco-Roman New Comedy*, Cambridge 1997, s. 241–243.

4. Gwałt jednak najdotkliwiej wyrażał los kobiet, które decydowały się na karierę artystyczną. Tancerski, artystki mimiczne, akrobatki, harfistki czy flecistki można było spotkać w całym świecie starożytnym, także w Atenach, choć w Grecji nie dopuszczano ich do festiwali publicznych. W Rzymie już w roku 173 p.n.e. zaproszono kobiety do udziału we Floraliach (*ludi Florales*), święcie Flory, staroitalskiej bogini kwiatów i kwitnienia. Wielu późniejszych autorów twierdziło, że artystki mimiczne występowały nago i zachowywały się wulgarnie. Podobno domagała się tego publiczność⁶⁶. W roku 55 p.n.e. moralista Katon ostentacyjnie opuścił teatr, żeby swoją obecnością nie krępować widzów i aktorek. Złośliwy Marcjalis pytał potem przekornie: dlaczego surowy Katon w ogóle tam przychodził? Żeby wyjść?⁶⁷ Flora była nie tylko boginią kwiatów, opiekowała się również prostytutkami. Ich cech miał siedzibę w przybytku bogini. Laktancjusz i inni pisarze chrześcijańscy nie mieli wątpliwości, że artystki występujące na Floraliach to prostytutki i że używały igrzysk głównie do propagowania swoich usług. Zdaniem Tertuliana (*O widowiskach* 17.3) raz do roku, przypuszczalnie w finale Floraliów, wywoływano artystki po imieniu, podając ich miejsce zamieszkania i cenę, a one najpierw paradowały przed widownią, a później biegały nago po scenie i robiły mało przyzwoite gesty.

Granica pomiędzy sztuką i pornografią ostatecznie przekroczona została w okresie cesarskim. Gwałt wszedł do programu inscenizowanych egzekucji. Za panowania Nerona w drewnianej krowie umieszczono kobietę, żeby jako Pazyfae mogła zostać zgwałcona przez prawdziwego byka⁶⁸. W Koryncie prawdopodobnie skazano kobietę na stosunek z osłem w amfiteatrze⁶⁹.

Reasumując. Pikantne anegdoty podawane przez starożytnych autorów trzeba oczywiście interpretować ostrożnie, choć z pewnością umożliwiają one wgląd w atmosferę epoki. Zamiłowanie do gwałtu nie było cechą charakterystyczną plebejskiej widowni piętnowanej surowo, a niekiedy i z pogardą, przez różnej maści moralistów, nie tylko chrześcijańskich⁷⁰. Przemoc regulowała i ustalała hierarchiczne podziały w społeczeństwie. Stanowiła też ważną część programu ideologicznego, narzucanego Rzymowi przez elity rządzące, zainte-

⁶⁶ Laktancjusz, *Boże nauki* 1.20.10. Por. M. Kocur, *We władzy teatru...*, s. 103–106.

⁶⁷ Waleriusz Maksymus, *Pamiętne powiedzenia i czyny* 2.10.8; Seneka, *Listy* 97.8; Marcjalis, *Epigramy* 1, przedmowa 16–25.

⁶⁸ Swetoniusz, *Nero* 12.2; Marcjalis, *O widowiskach* 5.

⁶⁹ Informacja pochodzi wprawdzie z fikcyjnego utworu Apulejusza (*Metamorfozy* 10.29.34), współcześni badacze są jednak zgodni, że powieść znakomicie oddaje realia życia w ówczesnym Koryncie. Por. K. M. Coleman, *op. cit.*, s. 64.

⁷⁰ Cyceon w prywatnym *Liście do M. Mariusza* (7.1.1–3 = 2.29) szydził z widowisk uświetniających inaugurację Teatru Pompejusza, wcześniej jednak, publicznie, w jednej z mów (*In Pisonem* 65) zapowiadał te same igrzyska jako „najlepiej przygotowane i najwspanialsze”. Por. Juwenalis, *Satyry* 10.78–81 = 2.40.

resowane propagowaniem wartości przydatnych do prowadzenia intratnych wojen, a utożsamianych z męstwem, czyli męskością. „Jakież ciosy znoszą gladiatorzy, a są to przecież straceńcy lub barbarzyńcy! – zachwycił się Cyцерon. – Jakże mężnie ci z nich, którzy są dobrze wyćwiczeni, wolą odbierać ciosy, niż ich haniebnie unikać! Jakże nieraz rzuca się w oczy, iż jedynym ich pragnieniem jest, by zadowolić pana czy lud! Nawet okryci ranami posyłają do swych panów zapytanie, czego sobie życzą: jeśliby sprawiło to panom zadowolenie, pragną zginąć. Czy nawet mierny gladiator wydał kiedykolwiek jęk, czy który zmienił się na twarzy?”⁷¹ Perpetua, oczekując w lochach na egzekucję, śniła, że jest gladiatorem. Jednym z najczęściej powtarzanych zarzutów wobec aktorów, a szczególnie pantomimów słynących z noszenia długich włosów, było posądzenie o zniewieściałość.

4. Widzowie teatru masowego

1. Tacyt⁷² sugerował, że początkowo rzymscy widzowie musieli oglądać spektakle na stojąco. Ale czy wszyscy? Uwaga rzymskiego historyka pochodzi z dłuższego fragmentu o bardzo moralizatorskim przesłaniu, co poddaje w wątpliwość jej obiektywność. Na komediach Plauta najważniejsi widzowie z pewnością nie stali! W tekstach sztuk zachowało się wiele wyraźnych odniesień do osób siedzących⁷³. *Jeńcy* rozpoczynają się od zdania: „Spójrzcie, ci jeńcy [czyli: aktorzy], którzy tutaj stoją [czyli: na scenie]... / to ciągle stoją, bowiem nie usiedli / jeszcze ci z tyłu [czyli: widzowie]”⁷⁴. Wydaje się też, że miejsce zajmowane na widowni już wówczas mogło być świadectwem społecznego statusu. Plaut adresował swoje sztuki do widzów, którzy dzielili się na lepszych, tzn. siedzących pod sceną, i gorszych, czyli stojących z tyłu. Na początku *Amfitriona* Merkury zakłada, że osoby zajmujące miejsca w rzędach mają togi (skoro sugeruje, że można je im odebrać), a Prolog *Jeńców* (15) schlebia siedzącym, że są ludźmi zamożnymi (skoro „podlegają ocenie ze względu na swój majątek”). Jeśli ktokolwiek stał podczas tych sztuk, to niewolnicy i biedacy.

W klasycznych Atenach struktura widowni prawdopodobnie od początku odzwierciedlała nowe podziały administracyjne demokratycznego państwa. Święto nie odwracało i nie zawieszało porządku panującego na co dzień, ale wzmacniało go i utrzymywało. Większość pełnoprawnych Ateńczyków zajmowała

⁷¹ *Rozmowy tuskulańskie* 2.17.41, przeł. J. Śmigaj.

⁷² T a c y t, *Roczniki* 14.20–21 = 2.4.

⁷³ M. in.: *Punijczyk* 19–24, *Amfitrion* 65 = 2.22, *Jeńcy* 12, *Żołnierz Samochwał* 81–82, *Misa pełna złota* 718, *Dzikus* 968. Por. T. J. Moore, *Seats and social status in the Plautine theatre*, „The Classical Journal” 1994, Vol. 90, s. 113–123.

⁷⁴ Przeł. Ewa Skwara.

rzędy w dziesięciu sektorach przydzielonych każdej z dziesięciu fyli. Osobne rzędy zarezerwowano dla członków rady, kapłana Dionizosa, pełnoletnich synów poległych bohaterów, ambasadorów i osób zasłużonych dla miasta. Podczas Dionizjów Ateny dokonywały swoistej autoprezentacji. Z czasem także w Rzymie masowe spektakle stały się narzędziem inżynierii społecznej. Przypadkowa, nieuporządkowana widownia była potężną siłą polityczną. Pozbawiona kontroli, mogła ujawnić tendencje wywrotowe. Elity były tego świadome. Niemal przez cały okres republikański żarliwie ponawiano ustawy zakazujące wznoszenia w Rzymie stałych budowli teatralnych⁷⁵. Próbowano też neutralizować zbyt rozentuzjasmowaną publiczność, wprowadzając do teatru hierarchię. Miejsca na orkestrze dla senatorów⁷⁶ wyróżniono wprawdzie dość wcześnie, bo prawdopodobnie już w roku 194 p.n.e., ale ekwici uzyskali formalne prawo do zajmowania czternastu dolnych rzędów, tuż za senatorami, zaledwie pod koniec republiki, w roku 67 p.n.e., a i to przy zdecydowanym sprzeciwie plebsu⁷⁷. Dopiero pierwszy cesarz, Oktawian August, dysponował odpowiednimi środkami represji, popartymi mistrzowską propagandą⁷⁸, by móc widownię dokładnie uporządkować⁷⁹. Przejęcie większej kontroli nad publicznością dokonało się oczywiście pod pretekstem uzdrawiania rzymskiego społeczeństwa i przywracania wartości tradycyjnych. Osoby samotne i bezdzietne nie miały wstępu na niektóre igrzyska. Oddzielne miejsca wydzielono bankrutom. W dolnych sektorach surowo obowiązywała biała toga, z której August chciał uczynić rzymski kostium narodowy.

2. Już w czasach pryncypatu – szczególnie odkąd scenę zdominowali popularni pantomimowie, a elity rzymskie owładnęła obsesja teatralna – ustawy regulujące hierarchię publiczności bywały ignorowane. Widownia coraz częściej przemieniała się w scenę regularnych zamieszek, wywoływanych przez klakierów lub rozentuzjasmowanych miłośników aktualnych gwiazdorów. Jeden z późnoantycznych historyków twierdził nawet w V wieku n.e., że obsesja Rzymian na punkcie pantomimów przyspieszyła upadek imperium⁸⁰. Cesarze reagowali różnie. Niechętny teatrowi Tyberiusz wypędził artystów z Rzymu. Kaligula i Neron, na swój sposób zafascynowani teatrem, sami prowokowali krwawe rozruchy na widowni. Kiedy zaś Neron występował na

⁷⁵ T a c y t, *Roczniki* 14.20–21 = 2.4.

⁷⁶ M. K o c u r, *We władzy teatru...*, s. 147–149.

⁷⁷ P l u t a r c h, *Cycero* 13. Por. S w e t o n i u s z, *Boski August* 40.1 = 2.6. Roscjusz Oto być może przywrócił tylko ekwitom prawo, które wcześniej zagwarantował im Gajusz Grakchus. Por. S. G o l d b e r g, *Plautus on the Palatine...*, s. 19.

⁷⁸ P. Z a n k e r, *August i potęga obrazów*, przeł. L. Olszewski, Poznań 1999, a szczególnie s. 151–157. Por. *CIL* 6.32323 = 2.32.

⁷⁹ S w e t o n i u s z, *Boski August* 44 = 2.7. Por. T a c y t, *Roczniki* 13.54 = 2.8.

⁸⁰ Z o s i m o s, *Historia nova* 1.6.1.

scenie jako aktor, nad właściwym zachowaniem publiczności czuwali rozstawieni po widowni żołnierze i szpiedzy. W roku 59 doszło do głośnych zamieszek w Pompejach⁸¹ (w tym samym roku Neron zamordował własną matkę, a wkrótce potem zagrał w teatrze Orestesa, w masce z rysami własnej twarzy). W latach 69–96, za panowania Flawiuszów, budowniczych sławnego Koloseum (za łupy z wojny żydowskiej), doszło do wielkiego rozkwitu wszelkich sztuk, także widowiskowych. Domicjan próbował wprowadzić ograniczyć występy artystów do domów prywatnych⁸², ale i on przeszedł do historii jako twórca jednego z najbardziej spektakularnych obiektów w Rzymie, Odeonu – olbrzymiego, zadaszzonego audytorium, mogącego pomieścić od 5 do 7 tysięcy osób!

W cesarstwie popularne zgromadzenia utraciły znaczenie, ich polityczne funkcje do pewnego stopnia przejęły masowe spektakle, dostarczając rzymskiemu ludowi wyjątkowej i często jedynej okazji do spotkania ze swoim cesarzem. Potężny tłum, upajając się namiastką władzy, kierował do monarchy żądania, których nie mógłby wyartykułować w żadnych innych okolicznościach⁸³. W odpowiedzi August, Tyberiusz i Klaudiusz próbowali nawet zamrozić ceny zboża. Na Ottonie lud wymusił ukaranie znienawidzonego Ofoniusza Tygellinusa, którego obwiniano za występki Nerona⁸⁴. Entuzjastyczne powitanie cesarza sankcjonowało jego władzę. Konstantyn przesiedlił do Konstantynopola olbrzymią populację, by miał go kto okłaskiwać w teatrze, a swego doradcę, syryjskiego filozofa Sopatera, skazał na śmierć, kiedy mu zasugerowano, że Syryjczyk mógł się przyczynić do osłabienia owacji⁸⁵. Aklamacje w teatrze służyły nie tylko celom politycznym. Rzemieślnicy związani ze świątynią Artemidy w Efezie, przerażeni, że św. Paweł swoim nauczaniem chce ich pozbawić zarobku, sprowokowali całe miasto do wypełnienia teatru, gdzie wszyscy krzyczeli przez dwie godziny: „Wielka Artemida Efeska!”⁸⁶

3. Odkąd kultura masowych spektakli zakwitła, czyli od nastania cesarstwa, obywatele przykładali wielką wagę do udziału w takich wydarzeniach. Na widowniach wielu późnych teatrów, amfiteatrów, cyrków, odeonów czy stadionów, szczególnie na Wschodzie, zachowały się inskrypcje osób i organi-

⁸¹ Tacyt, *Roczniki* 1.54 = **2.10**; 1.77 = **2.11**; Swetoniusz, *Tyberiusz* 35.2 = **2.12**, Tacyt, *Roczniki* 4.14 = **2.13**, Swetoniusz, *Gajus Kaligula* 26, 30 = **2.14**; Tacyt, *Roczniki* 13.24, 13.25.3 = **2.15**, 14.17 = **2.16**.

⁸² Swetoniusz, *Domicjan* 7.1, 8.3.

⁸³ M. Kocur, *We władzy teatru...*, s. 157–168.

⁸⁴ Tacyt, *Dzieje* 1.72 = **2.17**.

⁸⁵ F. Millar, *The Emperor in the Roman World (31 BC – AD 337)*, Ithaca 1977, s. 54, 99–100, 368–375.

⁸⁶ *Dzieje Apostolskie* 19.29–34.

zacji rezerwujących w ten sposób dla siebie najlepsze miejsca⁸⁷. Imiona kobiet znaleziono w teatrach w Afrodyzji, Milecie i Termessos. W Afrodyzji wyróżnione miejsce posiadali rzeźbiarz Apoloniusz i senator Attalus. W Lyonie zarezerwowano sektor dla delegatów spoza miasta, a w Efezie dla ludzi z Keramos (na specjalne żądanie arcybiskupa prowincji, obywatela Keramos). W Afrodyzji i Milecie własne miejsca mieli też Żydzi. W wielu miastach osobne rzędy wydzielono dla lokalnych dystryktów i fyli, a także stowarzyszeń religijnych i organizacji zawodowych – te ostatnie zdają się dominować na późnoantycznych widowniach, sygnalizując tym samym radykalne przemiany społeczne. Dla wielu zwykłych obywateli członkostwo w stowarzyszeniu było jedynym sposobem zapewnienia sobie dobrego miejsca w teatrze. Kultura widowisk stymulowała kulturę uczestnictwa. Widzowie masowych spektakli rzadko bywali pasywni. Przewidziano nawet dla nich specjalne scenariusze. Podczas igrzysk religijnych musieli oddawać cześć bogu lub cesarzowi, zwykle recytując unisono skomponowane wcześniej aklamacje.

Na Wschodzie, gdzie przetrwała tradycja greckich agonów, widowiska miały zwykle formę zawodów i również widzowie żywo ze sobą rywalizowali we wspieraniu ulubionego gladiatora czy pantomima. Z czasem w teatrach i amfiteatrach, jak wcześniej w cyrkach, wyodrębniły się regularne stronnictwa. Niemal w całym cesarstwie miasta podzieliły się na zwolenników Niebieskich i Zielonych, dwóch najpopularniejszych stowarzyszeń performerów. Kiedy w roku 507 lub 509 Zieloni w Rzymie potrzebowali dobrać sobie nowego pantomima, zwołali widzów, przypuszczalnie także Zielonych, żeby pomogli im wybrać najbardziej odpowiedniego artystę. W roku 520 część publiczności w hipodromie, zapewne jedna z frakcji opłacanych przez artystów, domagała się okrzykami sprowadzenia do Konstantynopola kilku konkretnych wykonawców⁸⁸. Fan-kluby ściśle współpracowały z artystami.

5. Kultura widowisk

1. Romulus, założyciel Rzymu, jak później August, twórca cesarstwa, potrafił docenić „potęgę obrazu”. Gdy podczas wojny, sprowokowanej, jak pisał Plutarch, „gwałtem na kobietach”, Romulus pokonał Akrona, króla Ceninetów, militarne zwycięstwo przemienił w spektakl władzy. Zerwał z Akrona zbroję, ściął wysoki dąb i na obciosanym pniu zawiesił „w pewnym ładzie

⁸⁷ Ch. Roueché, *Performers and Partisans at Aphrodisias in the Late Roman Periods (A Study Based on Inscriptions from Current Excavations at Aphrodisias in Caria)*, London 1993, s. 119–140.

⁸⁸ Kasjodor, *Variae* 1.20; Malalas, *Ex. de insid.* 43. Por. Ch. Roueché, *op. cit.*, s. 132, 134.

i porządku” elementy uzbrojenia, po czym przywdział uroczystą, czyli purpurową szatę, zarzucił pień na ramię, zaintonował zwycięską pieśń i rozpoczął pierwszy w dziejach Rzymu marsz triumfalny⁸⁹. Przez następne tysiąc lat triumf był najważniejszym świętem rzymskim i najwspanialszym spektaklem. Klasyczny program procesji triumfalnej (*pompa triumphalis*) ustalili się pod koniec okresu królewskiego, za panowania etruskich Tarkwiniuszów. Uczestnicy spotykali się na Polu Marsowym (*campus Martius*), poza świętymi granicami miasta (*pomerium*). Do Rzymu wkraczali przez bramę triumfalną (*porta triumphalis*). Następnie pochód przekraczał Forum Holitorium i Forum Boarium, szedł środkiem Cyrku Wielkiego, okrążał Palatyn, przecinał Forum Romanum i wspinał się na Kapitol, żeby zakończyć uroczystości złożeniem ofiar na ołtarzu przed świątynią Jowisza Najlepszego Najwyższego (*Iuppiter Optimus Maximus*). W czasach republikańskich, a szczególnie po wojnach punickich, triumf służył zwycięskim generałom do demonstrowania wojennych łupów, przede wszystkim zagrabionych dzieł sztuki – cele polityczne stopniowo coraz bardziej dominowały nad religijnym charakterem spektaklu⁹⁰. Cesarze kontynuowali te tendencje. W roku 71 n.e., po stłumieniu powstania żydowskiego, Wespazjan i Tytus odbyli spektakularny „podwójny triumf”, podczas którego m. in. na piętrowych rusztowaniach pokazywano obrazy i żywe sceny dokumentujące przełomowe etapy kampanii, a nade wszystko burzenie świątyni w Jerozolimie. Do naszych czasów zachował się unikalny, bo wyjątkowo szczegółowy, opis tej procesji⁹¹. Wspaniały przykład rzymskiego teatru władzy.

Centralną postacią ceremonii był oczywiście triumfator, zwycięski wódz. Nakładał on na tę okazję taki sam purpurowy kostium, w który odziany był posąg Jowisza w świątyni na Kapitolu. W triumfalnym spektaklu triumfator odgrywał rolę boga. Jechał zwykle na wystrojonym rydwanie, dominował zatem nad większością uczestników procesji. Ponieważ jednak sfera boska różniła się od ziemskiej radykalnie, na rydwanie, tuż za triumfátorem, stał niewolnik, który szeptał zwycięzcy do ucha: „Patrz za siebie. Pamiętaj, jesteś tylko człowiekiem”. Tak wedle Tertuliana, bo Pliniusz Starszy przekazał inną formułę: „Nie pozwól, by odstęp do idącej za tobą armii był zbyt duży”⁹². Za rydwanem szli bowiem legionieści – jedynie podczas triumfu uzbrojeni mężczyźni mogli przekraczać święte granice miasta – i szydzili ze swego wodza mało wyszukаныmi piosenkami. Procesja triumfalna łączyła tragedię z farsą. Wywyższeniu triumfátora towarzyszyło poniżanie. Jak w teatrze. Aktor

⁸⁹ Plutarch, *Romulus* 16.4–7 = 2.19.

⁹⁰ E. Künzl, *Der römische Triumph. Siegesfeiern im antiken Rom*, München 1988, s. 30–44 (rozdz. 3: *Der Zug durch die porta triumphalis*), 108–118 (rozdz. 7: *Der große Kunstraub*). Por. M. Kocur, *We władzy teatru...*, s. 21–33.

⁹¹ Józef Flawiusz, *Wojna żydowska* 7.5.3.116–6.157 = 2.21.

⁹² M. Kocur, *We władzy teatru...*, s. 28.

grający na scenie bohaterów i bogów nigdy nie przestawał być marnym człowiekiem, a w Rzymie poza teatrem najczęściej był niewolnikiem⁹³. Podobne ambiwalencje towarzyszyły statusowi organizatora igrzysk. Nakładał na siebie purpurowe szaty triumfatora, ale w rzeczywistości był jedynie organizatorem serii widowisk, w większości rozrywkowych. Jednak sam fakt, że miał prawo taki kostium włożyć, świadczył o wielkim wyróżnieniu. Igrzyska i triumf to najważniejsze w Rzymie spektakle masowe.

2. Opowieść o porwaniu Sabine, w świetle dzisiejszej wiedzy, wydaje się teatralną fikcją, stworzoną na zamówienie polityczne rzymskich elit. W okresie republikańskim klasa rządząca (*nobilitas*) wykorzystywała wielką popularność teatru do propagowania arystokratycznych wartości⁹⁴ – takich jak: *pietas* (pobożność/poczucie obowiązku), *pudor* (wstyd), *imperium* (władza), *fides* (wierność), *gloria* (sława), *fortitudo* (odwaga), *uirtus* (męstwo/cnota), *amicitia* (przyjaźń), *honestas* (uznanie) czy *libertas* (wolność). Igrzyska służyły również do autopromocji. Członkowie elity byli *nobiles*, „znani” (od *noscere*, „znać”). Ich życie toczyło się na widoku publicznym. Dom arystokraty, z szeroko otwartymi drzwiami, był nie tylko symbolem statusu (*existimatio*) i pomnikiem osiągnięć rodziny, ale także deklaracją polityczną⁹⁵. Podobnie ubiór, a nawet sposób poruszania się. Senator prezentował się światu krocząc miarowo, acz nie za szybko, ustrojony w togę z szerokim purpurowym pasem i właściwie ułożonymi fałdami, do tego miał zwykle czerwone buty i połyskujący pierścień. Każdą zmianę tradycyjnego ubrania uznawano za polityczną manifestację: Ciceron twierdził, że senat, na znak sprzeciwu wobec jego wygnania, przywdział, jak w czasie żałoby, zgrzebne szaty (*veste mutata*)⁹⁶.

Rzymskie spektakle, choć zwykle organizowane w ramach świąt religijnych, zawsze służyły wielu konkretnym i często finansowym celom. Poeci i aktorzy żyli z teatru, starali się więc zdobyć jak najwięcej lukratywnych kontraktów. A to zwykle zależało od sukcesu wcześniejszych przedstawień. Już w czasach Plauta artyści pomagali sobie – lub zwalczali swych rywali – organizując klakierów⁹⁷. Wkrótce klakierzy wyodrębnili się w osobną grupę zawodową z własnymi liderami⁹⁸. Neron utworzył nawet z bogatych młodzień-

⁹³ Seneka, *Listy* 80.7–8.

⁹⁴ Por. A. J. Boyle, *op. cit.*, s. 61.

⁹⁵ Gajusz Grakchus, żeby uwiarygodnić proponowane przez siebie reformy, przeniósł się z bogatego domu na Palatynie w mniej zamożne okolice forum. Cezar, zanim go wybrano do urzędu najwyższego kapłana, mieszkał w skromnym domu w dzielnicy Subura. *Princeps August*, „pierwszy z równych”, mieszkał w domu na Palatynie, który nie wyróżniał się przepychem od innych rezydencji. G. S. Sumi, *Ceremony and Power. Performing Politics in Rome between Republic and Empire*, Ann Arbor 2005, s. 3, przyp. 9.

⁹⁶ Ciceron, *Post reditum in senatu* 31.

⁹⁷ Plaut, *Amfitrion* 65–85 = 2.22, *Punińczyk* 36–39 = 2.23.

⁹⁸ Tacyt, *Roczniki* 1.16 = 2.24.

ców specjalny oddział, który wędrował za cesarzem podczas jego artystycznych tournée i dyrygował reakcjami widowni, cesarz życzył sobie bowiem, by aplauz był zróżnicowany i zawsze adekwatny do wykonywanej przez niego arii⁹⁹. W czasach późniejszych zapotrzebowanie na klakierów nie ustało¹⁰⁰. Zatrudniali ich pantomimowie, mówcy, a nawet chrześcijańscy duchowni. Cyryl, potężny biskup Aleksandrii w latach 412–444, korzystał z usług niejakiego Hieraksa, co zresztą klakier przypłacił torturami¹⁰¹.

3. Rzym był miastem niezliczonych spektakli. Igrzyska (*ludi*), triumfy, kondukty pogrzebowe, przemowy podczas publicznych zgromadzeń (*contiones*), procesy sądowe (*quaestiones*), zgromadzenia wyborcze (*comitia*), poranne pozdrowienie (*salutatio*). Przez długi okres największą sceną rzymskich widowisk było Forum Romanum. Cezar wyposażył nawet plac w podziemne przejścia, żeby zwiększyć atrakcyjność pokazów gladiatorских¹⁰². Pod koniec republikańskie spektakle zdominowały także teatry. Rzymscy arystokraci traktowali rozrywki publiczne jako narzędzia do zwiększenia swej politycznej władzy. Hojni dobroczyńcy prześcigali się więc we wznoszeniu gigantycznych, choć wciąż tymczasowych budowli, w których wielotysięczne tłumy mogły podziwiać zapierające dech spektakle z udziałem ludzi, zwierząt, machin i przyrody¹⁰³. Sponsorowanie igrzysk stało się obiektem zacieklej rywalizacji, przyczyniając się pośrednio do upadku republiki.

Przełom nastąpił szybko, bo już w roku 65 p.n.e. Organizacją igrzysk Wielkiej Macierzy (*ludi Megalenses*) w kwietniu tego roku i igrzysk rzymskich (*ludi Romani*) we wrześniu zajmowali się z urzędu dwaj edylowie kurulni, Juliusz Cezar i Marek Bibulus. Cezar jednak, żeby się odróżnić od kolegi, urządził nie tylko dodatkowe igrzyska, lecz także bogato ozdobił Rzym, a opłacając wszystko z własnej kieszeni, zatarł granicę pomiędzy sferą publiczną i prywatną. Igrzyska przestały być oficjalnym świętem sponsorowanym przez państwo, przemieniły się w triumf jednego człowieka, Cezara¹⁰⁴. Senat na próżno próbował zażegnać kryzys, wydając m. in. ustawy ograniczające wydatki na spektakle. Nie uratowało to republiki, a odkąd cesarz stał się głównym sponsorem igrzysk, nic z kolei nie mogło ograniczyć kosztów widowi-

⁹⁹ Swetoniusz, *Nero* 20 = 2.25; Tacyt, *Roczniki* 14.16 = 2.39. Por. M. Kocur, *We władzy teatru...*, s. 448–449.

¹⁰⁰ Ammianus Marcellinus, *Dzieje rzymskie* 28.4.32–33 = 2.26.

¹⁰¹ Sokrates Scholastyk, *Historia Kościoła* 7.13 = 2.27.

¹⁰² M. Kocur, *We władzy teatru...*, s. 44–51.

¹⁰³ Por. Pliniusz, *Historia naturalna* 36.114–115 = 2.28; Ciceron, *List do M. Mariusza* 7.1.1–3 = 2.29.

¹⁰⁴ Swetoniusz, *Boski Juliusz* 10.1 = 2.30; Plutarch, *Cezar* 5 = 2.31. Por. G. S. Sumi, *op. cit.*, s. 27–27.

ska¹⁰⁵. W roku 22 p.n.e. August przejął pełną kontrolę nad igrzyskami, uniemożliwiając tym samym arystokratom dalszą rywalizację. W relacji ze swoich dokonań (*Res gestae diui Augusti* 22–23) cesarz długo wyliczał masowe spektakle, które oferował Rzymianom¹⁰⁶ – podawał ile tysięcy zwierząt kazał widowiskowo zarznąć i jak wiele walk gladiatorских urządził. Jednak, co znamienne, o wystawieniu dramatu nie wspomniał ani razu, choć to on właśnie zamówił u Lucjusza Wariusza Rufusa, przyjaciela Wergiliusza, tragedię *Tyestes*. Autorowi wypłacono za nią rekordową sumę miliona sesterców, czyli tyle, ile niebawem trzeba było posiadać, by móc zostać senatorem! Szczególną inwencję w urządzaniu masowych spektakli wykazali Kaligula i Neron¹⁰⁷, uwielbiani za to przez plebs, ale znienawidzeni przez arystokratów, których często zmuszali do udziału w tych widowiskach¹⁰⁸.

4. Do najbardziej spektakularnych osiągnięć rzymskiego teatru masowego należały inscenizowane bitwy morskie (*naumachiae*). Były to zbiorowe egzekucje. „Aktorów” – najczęściej jeńców – zmuszano do prawdziwej walki. Wynalazł ten rodzaj spektaklu Cezar, organizując w roku 46 p.n.e. na Polu Marsowym bitwę pomiędzy flotami, które w rzeczywistości nigdy ze sobą nie walczyły, tyryjską i egipską. August w 2 roku p.n.e. powtórzył nad Tybrem bitwę pod Salaminą. Największy spektakl morski urządził jednak w roku 52 na Jeziorze Fucyńskim cesarz Klaudiusz. Gwardia pretoriańska skrzętnie otaczała na łodziach „scenę”, czyli pole bitwy, żeby wszyscy „aktorzy” mogli do końca odegrać swoje role, czyli zginąć. Tym razem „Sycylia” walczyła z „Rodos”¹⁰⁹. Żaden z cesarzy nie odważył się jednak powtórzyć którejs z sławnych bitew rzymskich. Być może z obawy przed widownią, która składała się w większości z żołnierzy, komбатantów oraz ich rodzin i zapewne zareałowała by gwałtownie, gdyby przypadkiem spektakl zakończył się innym rezultatem niż bitwa rzeczywista¹¹⁰.

¹⁰⁵ Horacy (*Listy* 2.1.187–207 = **2.33**) w barwnym, choć tendencyjnym opisie rzymskich spektakli w czasach augustowskich, oskarżył publiczność o zły gust.

¹⁰⁶ Kasjusz Dion (54.2.3–4) informuje, że organizację igrzysk August powierzył pretorum, których sam zatwierdzał, a urzędnikom surowo ograniczył wydatki na igrzyska. Restrykcje dotyczyły przede wszystkim walk gladiatorских. Program igrzysk wiekowych, najslawniejszego spektaklu masowego urządanego przez Augusta, w: *CIL* 6.32323 = **2.32**. Por. M. Kocur, *We władzy teatru...*, s. 110–113.

¹⁰⁷ Swetoniusz, *Gajus Kaligula* 18–20 = **2.34**, 57 = **2.35**; *Nero* 11.2, 12, 13 = **2.36**; Tacyt, *Roczniki* 14.20–21 = **2.37**.

¹⁰⁸ Tacyt, *Dzieje* 2.62.2 = **2.38**. Nie wszystkich trzeba było zmuszać do publicznych występów: Tacyt, *Roczniki* 14.15–16 = **2.39**.

¹⁰⁹ M. Kocur, *We władzy teatru...*, s. 76–78. Naumachia Klaudiusza: Tacyt, *Roczniki* 2.56 = **2.41**; Swetoniusz, *Boski Klaudiusz* 21.6 = **2.42**.

¹¹⁰ K. M. Coleman, *op. cit.*, s. 71.

Wielkie masowe widowiska były potężną tubą propagandową. Ostatnie udokumentowane igrzyska urządził w Rzymie w roku 549 król Ostrogotów, Totila – próbował w ten sposób umocnić chwilowe odzyskanie władzy nad miastem¹¹¹.

5. Rzymskie teatry wolno stojące dominowały nad otoczeniem, manifestując panowanie Rzymu nad światem, także nad przyrodą. Najsławniejszym symbolem potęgi Wiecznego Miasta był oczywiście Teatr Pompejusza. Przetrwał do końca Cesarstwa Rzymskiego, choć dwukrotnie się spalił, pierwszy raz w roku 80, drugi – w 246. Restaurowano budowlę wiele razy. Ostatniej konserwacji – między rokiem 507 i 511 – dokonał król Ostrogotów, Teodoryk. „Starożytni zbudowali miejsce naprawdę godne tyłu narodów – pisał król w liście do patrycjusza Symmachu¹¹² – aby mogli się cieszyć niezwykłym widowiskiem ci, którzy zdali się otrzymać panowanie nad światem”.

¹¹¹ R. C. Beacham, *The Roman Theatre and Its Audience*, London 1991, s. 198.

¹¹² Kasjodor, *Variae* 4.513–4 = 2.43.