

Jadwiga Czerwińska*

AMATORSTWO I WYKLUCZENIE W KONTEKŚCIE ANTYCZNEGO TEATRU RZYMSKIEGO¹

Kiedy teatr grecki i rzymski określa się jednym mianem – teatr antyczny, dokonuje się uproszczenia całkowicie zacierającego specyfikę obydwu tych tak odmiennych od siebie fenomenów. Oczywiście „zarówno jeden, jak i drugi podlegał na przestrzeni wieków najrozmaitszym transformacjom, które wpływały na zmiany ich charakteru czy podejmowanej tematyki”². Niezależnie jednak od tego zasadnicze cechy każdego z nich zachowują właściwy sobie charakter.

„Obcość” jako wyznacznik teatru rzymskiego

Dla Greków teatr stanowił integralną część ich kultury, a jego korzenie sięgały tak głęboko w przestrzeń religijną i obywatelską, że „*homo politicus* utożsamia się z *homo religiosus*”³, sprawiając, że aktor – *homo scaenicus* staje się manifestacją postawy religijnej i obywatelskiej.

* Prof. dr hab. Jadwiga Czerwińska, profesor Uniwersytetu Łódzkiego, Katedra Filologii Romańskiej, Zakład Italianistyki, 90-236 Łódź, ul. Pomorska 171/173.

¹ Artykuł jest częścią projektu badawczego *Starożytny teatr i dramaty w świetle pism scholiastów* finansowanego przez Narodowe Centrum Nauki (DEC-2012/07/B/HS2/01475).

² Jadwiga Czerwińska, *Co nam zostało z teatru antycznego?*, [w:] *Dylematy dramatu i teatru u progu XXI wieku*, Wydawnictwo Katolickiego Uniwersytetu Lubelskiego, Lublin 2011, s. 180–181.

³ Włodzimierz Lengauer, *Religijność starożytnych Greków*, Państwowe Wydawnictwo Naukowe, Warszawa 1994, s. 93.

Tymczasem w Rzymie za podstawowy wyróżnik teatru możemy przyjąć „obcość” kulturową tego zjawiska, które nie zrodziło się na gruncie rzymskim, a jedynie zostało na nim zaszczone. „Obcość” tę można rozumieć w kilku aspektach:

(1) **W sensie religijnym:** brak religijnej waloryzacji i związku przedstawień z kultem. Wprawdzie przedstawienia teatralne, *ludi scaenici*, odbywały się w ramach *ludi*, świąt rzymskich, nie miały one jednak bezpośredniego z nimi związku. Nie patronował im, tak jak było w Grecji, bóg teatru Dionizos, z którego kultu wyrosły. W Rzymie przedstawienia teatralne nie stanowiły z obchodami jego święta koherentnej całości, a tylko dołączane były, jako element jedynie ornamentacyjny, a więc niejako zewnętrzny, do świąt dedykowanych innym bogom. Tak było w przypadku *Ludi Megalenses* ku czci Magna Mater, *Ludi Apollinares* poświęconych Apollonowi czy też największych spośród świąt rzymskich – *Ludi Romani* ku czci Jowisza. Spektakle uświetniały zatem te rzymskie uroczystości, stanowiąc element ludyczny, ale nie miały tej waloryzacji religijnej, jaką posiadały w Grecji.

(2) **W sensie terytorialnym:** teatr – fenomen importowany z Etrurii i z Grecji⁴. O ile samo pojawienie się zaczątków przedstawień teatralnych wiązało się z wpływami etruskimi, o tyle dojrzała działalność teatralna, a zwłaszcza dramaturgiczna, miała swoje źródła greckie.

(3) **W sensie mentalnym:** zajęcia literackie i teatralne – jako *studia leviora* (płochy, niepoważne zainteresowania).

(4) **W sensie moralnym:** tę kwestię należy rozumieć w dwóch aspektach. Pierwszy z nich dotyczy samej twórczości dramaturgicznej, która opierała się na greckich pierwowzorach dramatów rzymskich, z czym wiązał się napływ obcych wzorców kulturowych i gorszących obyczajów. Drugi zaś dotyczył statusu aktora. O ile bowiem dla Greków udział aktorów w przedstawieniach był obywatelskim obowiązkiem i zaszczytem wypływającym z ich kultury współuczestnictwa, o tyle w Rzymie istniało przekonanie, że zajęcia teatralne były nie stosowne dla wolnych obywateli, a nawet groziły konsekwencjami prawnymi z uwagi na ich demoralizujący wpływ.

(5) **W sensie prawnym:** w Rzymie występy sceniczne powodowały infamię wolnych obywateli i mogły grozić im pozbawieniem praw obywatelskich. Tymczasem w Grecji uchylanie się od obowiązku udziału w przedstawieniach skutkowało społeczną dezaprobatą i karami finansowymi.

⁴ Szersze omówienie tej kwestii znajdzie się w dalszej części artykułu.

Pochodzenie teatru rzymskiego *ab sano initio*

Teatr nieprofesjonalny

Początek teatru rzymskiego miał jednak „zdrowe korzenie”, co poświadcza Titus Livius (Tytus Liwiusz) *Ab urbe condita* 7.2.13: *inter aliarum parua principia rerum ludorum quoque prima origo ponenda uisa est, ut appareret quam ab sano initio res in hanc uix opulentis regnis tolerabilem insaniam uenerit*. W roku 364 p.n.e. sprowadzono z Etrurii tzw. „skoczków” (*ludiones*)⁵ dla żegnania panującej wówczas zarazy. Ich tańce przy dźwiękach muzyki bardzo szybko znalazły naśladowców wśród młodzieży rzymskiej (*iuvenes*), która śpiewała zabawne i zaczepne wierszyki przy wtórze tańca i muzyki, żartując z siebie nawzajem. Ich popisy zostały nazwane *saturae*.

Saturae miały wiele wspólnego z *versus Fascennimi*, rodzimymi pieśniami o charakterze uszczypliwym i swawolnym, jakie towarzyszyły codziennym zajęciom oraz uroczystościom. Z tego właśnie wspólnego źródła, tj. z *saturae* i *versus Fascennimi*,

[...] w okresie przedliterackim kielkują już zaczątki rodzimej komedii. Tak np. na zakończenie żniw lub winobrania **domorośli aktorzy w maskach na twarzy popisują się** rzucaniem na przemian (*versus alterni*) dowcipnymi powiedzeniami. Rodził się więc dialog. Z tego okresu brał też początek mim ludowy i ludowa farsa – *Atellana*⁶.

Była ona rodzajem improwizowanego przedstawienia⁷. Jej nazwa pochodzi od ludowej farsy oskijskiej *Osci ludi*, *Oscorum ludicrum* czy *fabula Atellana*. Osobami w niej występującymi w opinii uczonych:

⁵ Titus Livius, (Tytus Liwiusz), *Ab urbe condita*, 7.2.4.3–7.2.7.4: *sine carmine ullo, sine imitandorum carminum actu ludiones ex Etruria acciti, ad tibicinis modos saltantes, haud indecoros motus more Tusco dabant. imitari deinde eos iuuentus, simul inconditis inter se iocularia fundentes uersibus, coepere; nec absoni a uoce motus erant. accepta itaque res saepiusque usurpando excitata. uernaculis artificibus, quia ister Tusco uerbo ludio uocabatur, nomen histrionibus inditum; qui non, sicut ante, Fescennino uersu similem incompositum temere ac rudem alternis iaciebant sed impletas modis saturas descripto iam ad tibicinem cantu motuque congruenti peragebant*.

⁶ Maria Cytowska, Hanna Szelest, Ludwika Rychlewska, *Literatura rzymska. Okres archaiczny*, Wydawnictwo Naukowe PWN, Warszawa 1996, s. 22.

⁷ Ewa Skwara (eadem, *Historia komedii rzymskiej*, Prószyński i S-ka, Warszawa 2001, s. 27) stwierdza: „Atellana [...] była rodzajem farsy popularnej wśród zamiesz-

[...] **nie byli aktorzy zawodowi, lecz amatorzy** ukrywający twarze maskami o karykaturalnych rysach, ubrani w kostiumy z fallosem uwydatniające komicznie różne części ciała. Osoby farsy zwały się od noszonych masek *Oscae personae* (*persona* – maska)⁸.

Ten rodzaj przedstawienia zarezerwowała sobie **młodzież rzymska, występując** w niej bez uszczerbku dla swego honoru. Odróżniano ich od objętych infamią społeczną i opłacanych aktorów profesjonalnego teatru rzymskiego, którzy rekrutowali się głównie spośród niewolników, wyzwolenców i obcokrajowców. W przeciwieństwie natomiast do nich *iuvenes* pochodzili z szacownych rodzin rzymskich, podobnie jak aktorzy w Grecji, rekrutujący się ze znakomitych rodów.

Charakter rzymskiej Atellany⁹

Taki typ komedii uważa się obecnie

[...] za rodzimą formę teatru italskiego. Oskijska Atellana prawdopodobnie wywodziła się z przedstawień zwanych *phlyakes*, formy teatralnej rozpowszechnionej na terenie Wielkiej Grecji. Kraj Osków stanowił w IV w. p.n.e. swego rodzaju bufor pomiędzy Rzymem a terenami zasiedlonymi przez Greków na południu Italii. Trudno ustalić dokładną datę, kiedy Rzymianie po raz pierwszy zetknęli się farsą oskijską, niemniej kontakty z samymi Oskami przypadają na koniec IV w. p.n.e.¹⁰

W historii Atellany wyróżnia się jej dwa okresy: przedliteracki i literacki. W pierwszym z nich miała ona charakter improwizowany, przypominający nieco późniejszą *commedia dell'arte*. Składały się na nią krótkie scenki, które zawierały części dialogowe i śpiewane – niekiedy również razem z widownią. Atellanę literacką datujemy na I w. p.n.e. Wiąże się ona z twórczością Lucjusza Pomponiusza z Bononii oraz Nowiusza.

kujących południową Italię Osków. Ponieważ sądzono, że wywodzi się z miasta Atella, położonego niedaleko Kapui w Kampanii, szybko zyskała nazwę atellany”. Dziś uważa się ją za rodzimą formę teatru italskiego. Oskijska Atellana prawdopodobnie wywodziła się z przedstawień zwanych *phlyakes*, rozpowszechnionej formy teatralnej.

⁸ Maria Cytowska, Hanna Szelest, Ludwika Rychlewska, *Literatura rzymska...*, s. 293.

⁹ Więcej na ten temat: *ibidem*, s. 293–294.

¹⁰ Ewa Skwara, *Historia komedii...*, s. 27–28.

W tej rzymskiej komedii występowały typowe postacie, do których należeli między innymi: Maccus – naczelna postać głupiego żarłoka, przyjmującego także rolę błazna, Bucco – próżniak i łakomczuch, Pappus – łatwowierny starzec, dający się oszukiwać żonie czy córce, Dosennus – przemądrzały garbus o skłonnościach do oszustwa, oraz Sannio – typowy błazen naśladowujący, ku uciesze publiczności, pozostałe postacie Atellany. Jej treścią bywała parodia mitów lub tematyka zaczerpnięta z życia codziennego, zwłaszcza wsi lub małych miasteczek, czy życia wojskowego. Język, który odwzorowywał świat przedstawiany na scenie, był językiem ulicy lub gminu, był pełen wulgaryzmów, regionalizmów i wyrażen gwarowych.

Rodzime, rzymskie pochodzenie Atellany przesądziło o tym, że – w przeciwieństwie do sztuk pochodzenia greckiego – treści przez nią niesione nie były traktowane jako „obce”, a więc gorszące. Ukazywały one bowiem świat, który korzeniami swymi sięgał rodzimej kultury rzymskiej. Z tego również powodu Atellana cieszyła się popularnością także wśród widowni wyrobionej literacko. Świadczą o tym choćby częste uwagi Cicerona o twórczości komediowej Nowiusza. Nieliczne zachowane jej fragmenty zawdzięczmy Ciceronowi, który „swoje wywody na temat żartów i sposobów wywoływania śmiechu ilustruje właśnie cytatami z Nowiusza”¹¹. Rzymskie proveniencje Atellany spowodowały także i to, że aktorzy amatorzy w niej grający nie byli obłożeni infamią, bo za ich pośrednictwem ukazywane były realia życia Italii. A zatem **rzymska mentalność** wpłynęła na rozróżnienie aktorów rodzimych i aktorów teatru profesjonalnego.

Zajęcia literackie – *studia leviora*

W okresie archaicznym zajęcia literackie, uznawane za *studia leviora*, nie były wśród Rzymian szanowane i dlatego pozostawiano je ludziom obcego pochodzenia. Pojawia się zatem pytanie, dlaczego tak się stało. Otóż tym, co uformowało mentalność rzymską, była walka o byt, zdobywanie kolejnych terytoriów i surowe warunki życia, które ukształtowały Rzymian „na dobrych, praktycznych i oszczędnych gospodarzy, surowych dla siebie i dla innych”¹². To wszystko wychowało ich „na dzielnych żołnierzach i wodzów, i twardych

¹¹ *Ibidem*, s. 149.

¹² Mieczysław Brożek, *Historia literatury łacińskiej*, Zakład Narodowy Imienia Ossolińskich, Wrocław–Warszawa–Kraków–Gdańsk 1979, s. 12.

polityków, a przy tym na swoistych formalistów i konserwatystów, ale nie na twórców kultury umysłowej”¹³. Swój czas dzielili oni na *negotia* – służbę dla państwa (urzędniczą i wojskową) i zajęcia gospodarskie oraz na *otia* – wszystkie inne formy aktywności, do których zaliczali również twórczość literacką. Te ostatnie nazywano *studia leviora*, które uznawane były w epoce archaicznej za uwłaczające *gravitas*, powadze mężczyzny. O literatach sam Katon¹⁴ miał się wyrazić jako o *grassatores*, a więc włóczęgach i darmozjadach.

Collegium scribarum histrionumque

Tymczasem według przekazu Liwiusza w roku 207 p.n.e. państwo rzymskie miało docenić nie tylko poetów, ale też i aktorów, powołując *Collegium scribarum histrionumque* w świątyni Minerwy na Awentynie. Stało się to za sprawą działającego w Rzymie pierwszego dramaturga Liwiusza Andronika (Andronikosa/Andronikusa). Był on Grekiem pochodzącym z Tarentu, który

¹³ *Ibidem*.

¹⁴ Marek Porcjusz Katon był sztandarową postacią obozu konserwatystów w Rzymie. Opowiadał się przeciw rosnącemu wpływowi filhelleńskiego obozu postępowego. Stojąc na stanowisku obrony rzymskich wartości i *virtus Roma*, za właściwą sztukę literacką uznawał tę, która przynosiła pożytek państwu i służyła wychowywaniu młodzieży. Dlatego stworzył dedykowane synowi *Praecepta ad filium* (*Nauki dla syna*). „Uważa się ten utwór za pierwszą encyklopedię rzymską. Katon pragnął w tym dziele przekazać synowi całokształt ówczesnej wiedzy ludzkiej dotyczącej m.in. retoryki, agronomii, medycyny, sztuki wojennej, prawa. Przekazywane wiadomości łączył z pouczeniami umoralniającymi. Dawał krótkie sentencje i nauki dotyczące zasad życiowych, jak np. zachowania mówcy, jako *vir bonus dicendi peritus*, to jest człowieka prawego, biegłego w mówieniu. Katon zwracał uwagę na poziom etyczny oratora (Quint. *Inst.* II, 1, 1). Tu także zachowała się sentencja *Rem tene, verba sequentur* – »Trzymaj się tematu, słowa same przyjdą« (Maria Cytowska, Hanna Szelest, Ludwika Rychlewska, *Literatura rzymska...*, s. 189). Katon stworzył też *Origines*, pierwszą historię Rzymu pisaną po łacinie. Jemu także Rzymianie zawdzięczają utwór *De agri cultura*, w którym zawarł instrukcje dotyczące prowadzenia gospodarstwa rolnego. Jako człowiek czynny politycznie wielokrotnie zabierał głos, wygłaszając mowy przeciw rozluźnieniu obyczajów, mowy odnoszące się do kwestii prawnych, a przede wszystkim mowy o charakterze politycznym. Generalnie rzecz ujmując: »Katon przez swoją twórczość w języku łacińskim starał się przeciwstawić obcym, greckim wpływom, zastąpić twórczość grecką bardziej, jak sądził, pożyteczną dla Rzymu literaturą fachową pisaną po łacinie» (Maria Cytowska, Hanna Szelest, Ludwika Rychlewska, *Literatura rzymska...*, s. 204).

w Rzymie znalazł się jako jeniec wojenny. Wyzwolony przez Lucjusza Liwiusza Salinatora tworzył między innymi tragedie, do których tematy czerpał z greckich pierwowzorów¹⁵. Zasługą Andronika było stworzenie sztuki o jednolitej akcji, a nie – jak to było wcześniej – „luźnych scenek o różnorodnej treści i różnej rytmicznej formie”¹⁶. Zaprezentowanie w roku 240 p.n.e. pierwszej sztuki w języku łacińskim zaadaptowanej z literatury greckiej podczas odbywających się wówczas *ludi Romani* uznane zostało za osiągnięcie przełomowe i początek literatury rzymskiej. Zgodnie z przekazem Liwiusza, co warto odnotować w kontekście dalszych rozważań na temat statusu aktora w Rzymie – Andronikus miał też występować jako aktor w swoich dramatach¹⁷.

W obliczu grożącego Rzymowi niebezpieczeństwa:

[...] kiedy podczas II wojny punickiej Hazdrubal siał terror w Italii, na zlecenie *decemviri sacris faciundis* Andronik ułożył hymn przebiegający ku czci Iuono Regina, który odśpiewał chór dziewic, jak świadczy Liwiusz (27, 37, 7nn.). Kiedy niebezpieczeństwo zostało zażegnane, w dowód wdzięczności i uznania dla twórcy przyznano niedawno zorganizowanemu „cechowi” poetów i aktorów (*scribae et histriones*) świątynię Minerwy na Awentynie na siedzibę zebrań, a Liwiusz jako *magister collegii* mógł tam zamieszkać. Był to pierwszy akt oficjalnego uznania literatury w społeczeństwie rzymskim¹⁸.

Można jednak sądzić, że nastąpił on na skutek uznania zasług Andronikosa dla państwa i obrony jego suwerenności. To zaś było całkowicie spójne z poczuciem obywatelskich obowiązków w rozumieniu Rzymian i mieściło się w sferze *negotium*, a więc godnych, bo służących dobru publicznemu, zajęć.

¹⁵ *Ibidem*, s. 34. Autorki stwierdzają, że z twórczości Liwiusza Andronika zachowane są jedynie fragmenty, znane z tradycji pośredniej. Spośród tytułów wymienia się następujące: *Achilles*, *Ajax Mastigoforus* (Ajaks niosący włócznię), *Aegistus* (Egist), *Equos Troianus* (Koń trojański), *Hermiona*, *Andromeda*, *Danae*, *Tereus* i najprawdopodobniej *Ino*.

¹⁶ *Ibidem*, s. 34.

¹⁷ Titus Livius, *Ab urbe condita*, 7.2, 8–10: *Liuius post aliquot annis, qui ab saturis ausus est primus argumento fabulam serere, idem scilicet – id quod omnes tum erant – suorum carminum actor, dicitur, cum saepius reuocatus uocem obtudisset, uenia petita puerum ad canendum ante tibicinem cum statuisset, canticum egisse aliquanto magis uigente motu quia nihil uocis usus impendebat.*

¹⁸ Maria Cytowska, Hanna Szelest, Ludwika Rychlewska, *Literatura rzymska*..., s. 33.

Mala carmina i teatralne odium spadające na aktorów

Zmiana nastawienia do spraw związanych z teatrem, jego twórcami, a zwłaszcza aktorami następuje wówczas, gdy teatr staje się sztuką profesjonalną. O ile bowiem Atellana (jako rodzima sztuka) i grająca w niej młodzież rzymska nie budziła społecznego sprzeciwu, o tyle już sam dramat grecki tłumaczony na łacinę wzbudzał szereg kontrowersji. Wiązały się one z tym, że przynosił on **myśli obce kulturowo**¹⁹, a przede wszystkim **sprzeczne z ideałem rzymskiej moralności i obrazem *virtus Romana***, czyli *de facto* dramat grecki miał demoralizujący wpływ na społeczeństwo rzymskie.

Zakres greckich wpływów wiążących się z teatrem był ogromny. Dotyczył zarówno wypracowanej przez Greków formy teatru, jak i samej twórczości dramaturgicznej. Potwierdzają to liczne przykłady budowli teatralnych na terenie Rzymu i Italii oraz inspirowany wzorami greckimi dramat rzymski, tragedia i komedia. Rzymscy autorzy dokonywali przekładów lub swobodnych adaptacji greckich wzorów.

O rzymskiej „sztuce przekładu” greckich pierwowzorów świadczą informacje, które sami autorzy zamieszczali w tłumaczonych przez siebie sztukach²⁰. Doskonałym tego przykładem mogą być wiersze, pochodzące z komedii Plauta *Casina* (*Panna młoda*), którą poeta najpierw nazwał *Sortientes* (*Losujący*), oddając w ten sposób dosłownie jej grecki tytuł (w. 31–34):

¹⁹ Przekonanie, że wraz z teatrem i sztuką teatralną nastąpił napływ obcych wpływów i gorszących obyczajów, wyraża Cynceron m.in. w *Tusculanae disputationes*, 4,33; 4,70; 5,58, oraz w *De republica*, 4.4.4.

²⁰ Analizując twórczość Plauta, któremu literatura rzymska zawdzięcza znakomite komedie, widzimy, że sam poeta wskazuje wzory swoich sztuk, zamieszczając tytuły pierwowzorów i imiona ich autorów w tekstach komedii. W przypadku komedii *Asinaria* pierwowzorem miał być *Onagos Demofilosa*, w przypadku komedii *Casina* – *Klerumenoj Difiłosa*, przy komedii *Mercator* – *Emporos Filomena*, *Miles gloriosus* – *Alazon*, może *Meandra* lub *Filomena*, *Poenulus* – *Karchedonios Aleksisa* lub *Menandra*. Nie zawsze możliwe jest zweryfikowanie podawanych przez Plauta informacji z uwagi na to, że prócz komedii *Menandra*, przedstawiciela Komedii Nowej, niewiele zachowało się z twórczości innych jej twórców. W nowszej literaturze wspomina się o tym, że podawane przez Plauta dane na temat pierwowzorów mogły mieć niekiedy wyłącznie charakter konwencjonalny, o czym pisze Gregor Vogt-Spira (*Asinaria oder Maccus vortit Attice*, [w:] *Plautus barbarus*, Tübingen 1991, s. 11–69) w odniesieniu do komedii *Asinaria*. Jednak charakter utworów Plauta i ich tematyka wskazują, że komediopisarz inspirował się głównie grecką Komedią Nową.

Klerumenoi się zowie ta sztuka po grecku:
 Po rzymsku: *Losujący*. Difilus ją pisał
 Po grecku; a znów po nim, później, po łacinie
 Nasz Plautus...²¹

O związku tłumaczonych na łacinę sztuk z ich pierwowzorami greckimi świadczą już same ich nazwy. Tragedię opartą na wzorach greckich określano mianem *fabula cothurnata* (zwana też *fabula crepidata*). „Swoją nazwę zawdzięcza koturnom, w których występowali aktorzy, a jej tematyką, podobnie jak w tragedii greckiej, były mity”²². Dla tłumaczonej z języka greckiego komedii przyjęto nazwę *fabula palliata*, która „wywodzi się z greckiej komedii nowej, z niej przejęła formę, z niej też czerpała inwencję”²³. W odróżnieniu od tragedii i komedii rzymskich o greckim rodowodzie, dramaty rodzimego, rzymskiego pochodzenia nosiły odmienne nazwy. Tragedia o tematyce rzymskiej to *fabula praetexta*; jej nazwa została zaczerpnięta od toga o nazwie *praetexta*; inspiracją dla niej były wydarzenia historyczne, zwłaszcza te chlubne dla Rzymian. Natomiast komedia o tematyce rzymskiej określana była jako *fabula togata*, a „[...] nazwę swą zawdzięcza kostiumowi. Grano ją w rzymskiej todze, ponieważ w sztuce przedstawiano realia rzymskie bądź włoskie, kostium zatem musiał odpowiadać temu, co działo się na scenie”²⁴.

Kontrowersyjne, eufemistycznie rzecz ujmując, treści niosły z sobą, zdaniem Rzymian, zarówno tragedie, jak i komedie greckie przekładane na język łaciński. W przypadku tragedii (*fabula cothurnata*) mity, stanowiące ich warstwę fabularną, jak choćby dotyczące rodu Atrydów czy Labdakidów, ukazywały zakazane, kazirodcze związki, morderstwa rodowe czy też zbrodnie dokonywane na własnych dzieciach. Przedstawianie tych historii²⁵ publiczności rzymskiej, nie dość jeszcze wyrobionej, by mogła odczytać wpisane w nie idee tragiczne greckich dramaturgów, mogło uchodzić za gorszące.

Podobnie rzecz się miała w przypadku komedii typu *fabula palliata*. Jej tematy często zaczerpnięte z życia rodzinnego, nadawały tej komedii charakter obyczajowy, jednak daleki od wzorców moralnych dopuszczalnych

²¹ Tłumaczenie Gustawa Przychodzkiego.

²² Jadwiga Czerwińska, *Co nam zostało ...*, s. 192.

²³ Ewa Skwara, *Historia komedii...*, s. 33.

²⁴ *Ibidem*, s. 36.

²⁵ Jako przykład mogą posłużyć chociażby tragedie pochodzenia greckiego: *Danae* Andronikosa; *Medea* Enniusza i Akcjusza; *Phoenissae*, *Antygonia*, *Tereus* Akcjusza czy w późniejszych już czasach *Fedra* Seneki.

i akceptowanych w Rzymie. Przedstawiają bowiem, dla przykładu, lekkomyślnych młodzieńców romansujących z heterami, a dla ich wykupienia z rąk rajfura lub stręczycielki defraudujących pieniądze rodzinne. Niekiedy odbywa się to przy udziale ojca, jak na przykład w komedii Plauta *Asinaria*²⁶. Senior rodu w zamian za sprzyjanie eskapadom syna domaga się jednak udziału w miłości młodej hetery (typ *meretrix*). Pokazanie na scenie lekkoducha młodzieńca (typ *adulescens*) oraz niewczesnych amatorów starca (typ *senex*) całkowicie odbiega od modelu starorzymskiej surowości. Jedynym usprawiedliwieniem może się okazać tylko to, że rzecz się dzieje w zepsutej Grecji, bo w Rzymie jest to przecież niemożliwe. Trudne do zaakceptowania jest również to, że niewolnicy (typ *servus*) okazują się mądrzejsi od swych panów.

Podstawowy typ to sprytny, obrotny frant pomagający bezradnemu młodzieńcowi zdobyć dziewczynę lub pieniądze, albo jedno i drugie (*Asin.*, *Bacch.*, *Mil.*, *Pseud.*). Nierzadko zdarza się, że sprytny niewolnik jest sługą młodzieńca hulaki, któremu musi „organizować” nie tylko uczty, ale także pieniądze na nie, a potem chronić jeszcze przed gniewem ojca (*Epid.*, *Most.*)²⁷.

Znajdujemy też w *fabula palliata* występujące na scenie lub wzmiankowane przez inne *dramatis personae* posażne żony (typ *uxor dotata*), które albo przejmują w rodzinie władzę i pieniądze (*Asinaria*), albo, powołując się na wniesiony posag, trwonią majątek przez swoją rozrzutność (*Aulularia*)²⁸. Taki typ kobiety w patriarchalnym Rzymie był nie do pomyślenia.

Podobnie było ze sposobem przedstawiania bogów w palliacie. Schodzili oni na ziemię, żeby uwodzić cnotliwe żony, wdając się z nimi w romanse. Z taką sytuacją mamy do czynienia w kolejnej komedii Plauta – *Amphitruo*. W bogobojnym Rzymie historia ta była tak bulwersująca, że – jakby na usprawiedliwienie jej przedstawienia – Plaut już w prologu sztuki zaznacza: *Haec urbs est Thebae*, a więc podkreśla, że rzecz ta ma miejsce w Tebach, a nie w Rzymie.

²⁶ *Asinaria* Plauta była tłumaczona z greckiego oryginału poety Demofila, o czym informuje Plaut w prologu (w. 10–13):

... hūic nomen graece Onagost fabulae;
Demophilus scripsit, Maccus vortit barbare;
Asinariam volt esse, si per vos licet.

²⁷ Ewa Skwara, *Historia komedii...*, s. 86.

²⁸ Trudno ustalić greckie autorstwo tej komedii, na co zwraca uwagę Gustaw Przychodzki (Gustaw Przychodzki, *Plautus*, Krakowska Spółka Wydawnicza, Kraków 1925, s. 36–37) oraz Ewa Skwara (*Historia komedii...*, s. 61–62).

Poza *fabula palliata* o charakterze obyczajowym podejmowano również próby upolitycznienia komedii, wzorując się na twórczości Arystofanesa. Tym bowiem, co cechowało komedię staroattycką, była swoboda wypowiedzi (*parrhēsia*), zezwalająca na imienne zaczepki osobistości ze świata publicznego. Tymczasem

Rzym [...] nie znalazł tej dionizyjskiej swobody krytyki osobistej i szyderstwa, która panowała w dawnych Atenach [...]. W Rzymie *Prawo XII tablic* po prostu śmiercią pozwalało karać człowieka, który by drugiego publicznie zniesławiał²⁹

– stwierdza Gustaw Przychodzki. Miał się o tym przekonać Gnaeus Naevius (Newiusz), który próbował wprowadzić do rzymskiej komedii arystofanejską swobodę wypowiedzi. „Najciekawszą bowiem cechą jego komedii, pisanych z wyraźną już, a pełną werwy i dowcipu tendencją śmieszenia, była ich zaczepność”³⁰. Jako wolno urodzony w Kampanii poeta, zasłużony dla państwa przez udział w I wojnie punickiej, a przy tym wybitna indywidualność, świadomy był własnej wartości. Odznaczając się zaś poczuciem sprawiedliwości społecznej i politycznej, dawał sobie prawo do jej głoszenia. Podkreśla się, że:

[...] przysłowiowa duma kampanijska podsycala jego zażartą niechęć do nobiliów, inspirowala krytykę ich polityki oraz walkę o wolność słowa. [...] Atakowani przezeń przedstawiciele wpływowej arystokracji, Metellowie, którzy zdaniem poety „z przypadku, bez zasług stali się konsulami” (*fato Metelli Romae fiunt consules*), odpowiedzieli mu podobno pogrózką: „ukarzą Metellowie poetę Newiusza” (*malum badunt Metelli Naevio poetae*). Za głoszenie zabronionych Prawem XII tablic złośliwych utworów (*mala carmina*) został Newiusz pod koniec życia w 206 roku uwięziony³¹,

a w końcu wygnany z Rzymu. Los, który spotkał Newiusza, spowodował, że późniejsi komicy rzymscy nie poszli już jego drogą i sięgali – jak Plaut – po bezpieczniejsze wzory greckiej komedii obyczajowej, między innymi Komedii Nowej. Ta zmiana kursu, jaka wówczas nastąpiła w komedii rzymskiej, świadczy dobitnie o jej „apolitycznym” charakterze, co mogą potwierdzić chociażby dwa przykłady zaczerpnięte z komedii Plauta. W komedii *Persa* czytamy (w. 75–76):

Lecz czyżem ja nie głupi, państwem się kłopotać?
Są przecież urzędnicy – ich rzecz tym się martwić³².

²⁹ Gustaw Przychodzki, *Plautus*, s. 9.

³⁰ *Ibidem*.

³¹ Maria Cytowska, Hanna Szelest, Ludwika Rychlewska, *Literatura rzymska ...*, s. 39.

³² Gustaw Przychodzki, *Plautus*, s. 11.

W *Trinummus* zaś padają słowa (w. 1057–1058):

Lecz ja jestem zbyt głupi, że się państwem param,
Zamiast – co mi jest bliższe – dbać o mój grzbiet własny!³³

Poczynione uwagi na temat *mala carmina* dotyczą wprowadzie treści sztuk, ale zgodnie z prawem rzymskim również **publiczne odtwarzanie ze sceny niedozwolonych treści podlegało karze**.

Źródła negatywnego nastawienia do zajęć teatralnych i zawodu aktora

Negatywne nastawienie do zajęć teatralnych miało jednak kilka równoległych źródeł. Pierwszym z nich były wspomniane już *mala carmina*. Nie tylko bowiem ich układanie, ale także odtwarzanie publiczne ściągane było z mocy Prawa XII tablic³⁴. Uważano, że ich upublicznianie, a w teatrze miało ono szeroki zasięg, wywołuje zamęt społeczny groźniejszy w skutkach niż akty fizycznej przemocy, zazwyczaj jednostkowe.

Z tym wiązała się kwestia kolejna: *parrhēsia*, czyli wolność słowa. O ile w Grecji była ona traktowana jako część *paideia*, a więc pełniła funkcję wychowawczą, usankcjonowaną przez państwo, o tyle w Rzymie *parrhēsia* była zabroniona pod groźbą śmierci przez Prawo XII tablic, ponieważ stanowiła oręż zniesławiania powszechnie znanych osobistości i rodów rzymskich. Imienne zaczepki czy aluzyjność wypowiedzi aktorów wywoływała żywe reakcje publiczności, nierzadko doprowadzając do rozruchów w teatrze. Aktorzy bowiem „bardzo często pozwalali sobie na dwuznaczną interpretację wygłaszanego tekstu, co publiczność doskonale odczytywała”³⁵. Od sposobu potraktowania uszczypliwych uwag przez samego zainteresowanego zależało, czy wyciągano wobec aktorów tak postępujących konsekwencje, czy też nie. Niezależnie jednak od tego starano się, by aktorzy nie nawiązywali zbyt bezpośredniego kontaktu z publicznością, ponieważ mogli w ten sposób sprowokować jej nader żywe reakcje, to jest doprowadzać do zamieszek i krwawych bijatyk w teatrze, o czym informuje nas Tacyt w *Annales* (*At theatri licentia, proximo priore anno*

³³ *Ibidem*.

³⁴ James B. Rives, *Magic in the XII Tables revisited*, „Classical Quarterly” 2002, vol. 52(01), s. 270–290.

³⁵ Ewa Skwara, *Historia komedii...*, s. 226.

coepta, gravius tum erupit, occisis non modo e plebe set militibus et centurione, vulnerato tribuno praetoriae cohortis, dum probra in magistratus et dissensionem vulgi prohibent. I, 77, 1–5). Winą za nie obarczani bywali również zatrudniani podczas spektakli klakierzy, którzy podjudzali publiczność teatralną do wzniecania niepokoju i rozruchów. Jednym z nich był Percenniusz, o którym wspomina Tacyt (*Annal.* 1, 16), pisząc, że był to „przewodnik klakierów teatralnych, potem prosty żołnierz, bezczelny w języku, którego zbiegi na korzyść aktorów nauczyły wzburzać zgromadzone tłumy”³⁶.

Jednym ze źródeł infamii aktorów mogła być **polityka** rzymskiej warstwy **nobilitas**, w którą bywały wymierzane szkalujące ich imienne zaczepki padające ze sceny. Aktorzy, ale również poeci dramatyczni³⁷, mogli bowiem – przez swą popularność – przyćmić ich swoją sławą oraz wpływać na opinię o nobilech. Tymczasem ich pozycja w społeczeństwie, a więc *de facto* pomysły dla nich przebieg *cursus honorum*, drogi kariery, zależna była od społecznego poparcia. To zaś przekładało się na oddawane na nich głosy w wyborach na kolejne urzędy. Z tego względu nobileowie dbali o swój wizerunek społeczny oraz o to, by wyróżniać się w państwie swoją rozpoznawalnością, o którą nie chcieli współzawodniczyć z aktorami. Dawała im ona przewagę w kreowaniu opinii publicznej oraz w prowadzeniu polityki państwa.

Niski status aktora mógł być także wyrazem wpływów etruskich, w Etrurii bowiem również nie ceniono aktorów wysoko, podobnie jak i innych artystów³⁸.

W celu zdyskredytowania aktorów, a równocześnie przejmowania kontroli nad tym, co wygłaszają ze sceny, podejmowano próby cenzurowania ich wypowiedzi. Przede wszystkim jednak dokładano starań, by marginalizować znaczenie zawodu aktora, minimalizując czy wręcz odbierając autorytet występującym w teatrze aktorom. Oznaczało to zepchnięcie ich na margines społeczny poprzez obłożenie infamią.

³⁶ Tacyt, *Wybór pism*, przeł. i oprac. S. Hammer, Zakład Narodowy im. Ossolińskich, Wrocław, De Agostini Polska, Warszawa 2004, I, s. 16.

³⁷ Na kwestię tę rzucają światło chociażby wspomniane już sprawy związane z poetą Newiuszem i jego konfliktem z rodem Metellów.

³⁸ Lidia Winniczuk, *O aktorze starożytnym*, „Meander. Miesięcznik Poświęcony Kulturze Świata Starożytnego” 1949, t. 4, nr 5–6, s. 253.

Infamia i wykluczenie aktora w teatrze rzymskim

Zjawiska infamii i wykluczenia dotyczą generalnie dwóch grup społecznych. Do pierwszej z nich zaliczamy wolnych obywateli rzymskich, którzy podejmowali próby występowania w teatrze w roli aktorów. Do drugiej grupy możemy zakwalifikować aktorów, którzy nie byli obywatelami rzymskimi, czyli aktorów profesjonalnych pochodzenia obcego i towarzyszących im na scenie niewolników.

Infamię należy rozpatrywać w podwójnym sensie. Po pierwsze, jako zaliczenie zawodu aktora do *ars ludicer*, rzemiosła teatralnego, które otaczała społeczna wzgarda. W takim rozumieniu odnosi się ona do ogółu aktorów. Po drugie, jako pomniejszenie społecznego szacunku i poważania obywatelskiego. Wówczas dotyczy ona wolnych obywateli rzymskich.

Zjawisko wykluczenia również przyjmuje podwójne znaczenie. Pierwsze z nich odnosi się do pełnoprawnych obywateli i oznacza wykluczenie ich z *tribus* oraz zakaz pełnienia służby wojskowej, co było zaszczytem dla Rzymianina. Drugi rodzaj wykluczenia wiązał się z pozarzymskim pochodzeniem i dotyczył aktorów będących niewolnikami, wyzwolencami lub obcokrajowcami, co – *ex definitione* – sytuowało ich w zupełnie innej pozycji w hierarchii społecznej państwa rzymskiego, niż wolnych obywateli.

Na temat infamii, która spadała na obywateli rzymskich za udział w przedstawieniach scenicznych, pisze między innymi Nepos, podkreślając, że tracą oni uznanie w oczach społeczeństwa (*in scaenam uero prodire ac populo esse spectaculo nemini in eisdem gentibus fuit turpitudini. quae omnia apud nos partim infamia, partim humilia atque ab honestate remota ponuntur. contra ea pleraque nostris moribus sunt decora, quae apud illos turpia putantur. Vitae*, I 5, 2–6, 2). Natomiast o zaliczaniu sztuki scenicznej do *ars ludicer* oraz o wykluczeniu z *tribus* wolnego obywatela za udział w przedstawieniach czytamy u Cicerona (*Cum artem ludicram scaenamque totam in probro ducerent, genus id hominum non modo honore civium reliquorum carere, sed etiam tribu moveri notatione censoria voluerunt. De republica* IV, 10, 1–5).

Proces wykluczania i infamii nasilił się, gdy Rzym, zwłaszcza w okresie pryncypatu, ogarnęła prawdziwa moda na teatr. Jednak już wcześniej zdarzało się wkraczanie na scenę szacownych Rzymian. Poświadcza to Makrobiusz w *Saturnaliach* (II, 7, 2–9), wspominając o Decymusie Liberiuszu, który jako pierwszy ekwita rzymski miał u schyłku swojego życia wystąpić za namową Cezara w teatrze (*Laberium asperae libertatis equitem Romanum Caesar quingentis milibus invitavit ut prodiret in scenam et ipse ageret mimos quos scriptitabat*, II, 7, 2).

Liberiusz jednak ze sceny rzucił Cezarowi ostre słowa prawdy, wyjaśniając publiczności, dlaczego znalazł się na scenie: „Sześćdziesiąt lat przeżyłem bez plamy na nazwisku; dzisiaj jeszcze wyszedłem z domu rycerzem – powrócę mi-mem (aktorem); o ten jeden dzień żyję za długo...” (Macrobius, *Saturn.* II, 7)³⁹.

Tego rodzaju próby powtarzały się z biegiem czasu coraz częściej, dlatego „w roku 22 p.n.e. zabroniono senatorom i ich dzieciom udziału w widowiskach, tego samego roku rozciągnięto ów zakaz przypuszczalnie na ekwitów”⁴⁰. W końcowym okresie republiki *lex Iulia municipalis* porównała tych, którzy publicznie występowali na scenie „do właścicieli domów publicznych i zaliczała ich wraz z gladiatorami, bankrutami, przestępcami i prostytutkami do osób, które nie mogły sprawować urzędu i głosować”⁴¹. Co jednak ciekawe, *odium infamii* nie spadało na wolnych obywateli rzymskich, którzy czerpali zyski z widowisk. Rzymianin mógł bowiem wynajmować swoich niewolników do udziału w przedstawieniach, pobierając za to opłatę. To, jak zauważa Lidia Winniczuk, „hańby mu nie przynosiło!”⁴².

Ambiwalentny stosunek do teatru i do aktorów

Pomimo wydawanych praw i głębokiego przekonania, że „scena deprawuje i uwłacza godności człowieka”⁴³, Rzymianie cenili sobie dobre przedstawienia teatralne i utalentowanych aktorów. Jednak w ich stosunku do nich daje się zauważyć wyraźną ambiwalencję. Doskonale ilustrują to poglądy Cyserona. Dla niego, jak i dla wielu innych Rzymian, czym innym był teatr, a czym innym występowanie w nim. Teatr cenił, zaś zawód aktora nie, choć mógł doceniać jego umiejętności. Wśród aktorów profesjonalnych zdarzały się bowiem prawdziwe gwiazdy. Choć byli oni często niewolnikami, to jednak wielu z nich, zwłaszcza Greków, odznaczało się nie tylko talentem, ale i starannym wykształceniem. Otrzymywane za występy gaże pozwalały im niejednokrotnie na kupowanie sobie wolności. Jako wyzwolenicy zaś stawali się przyjaciółmi swoich protektorów lub sławnych Rzymian. Jednym z takich aktorów był Roscjusz. Pozwany do sądu aktor był broniony przez Cyserona, który wprawdzie „wypowiada się

³⁹ Lidia Winniczuk, *O aktorze...*, s. 255.

⁴⁰ Mirosław Kocur, *We władzy teatru. Aktorzy i widzowie w antycznym Rzymie*, Wydawnictwo Uniwersytetu Wrocławskiego, Wrocław 2005, s. 445.

⁴¹ Mirosław Kocur, *We władzy teatru...*, s. 446.

⁴² Lidia Winniczuk, *O aktorze...*, s. 266.

⁴³ Ewa Skwara, *Historia komedii...*, s. 225.

o nim z jak największym uznaniem, ale słowa zdradzają jednocześnie pogardę, jaką żywił dla tej profesji⁴⁴. Stwierdza bowiem (Cic. Q. Rosc. 25, 78): „Z jednej strony jest to tej miary artysta, iż wydaje się, że właśnie on jest godny, by go oglądać na scenie, ale z drugiej strony jest to też takiej miary człowiek, iż wydaje się, że właśnie on nie powinien na niej występować”⁴⁵.

Cycero odróżnia aktorów tej miary co Roscjusz lub Ezop od aktorów mierzonych (De off. I, 42, 150). Wybitnie utalentowanych cenił i szanował ich sztukę, zwracając równocześnie uwagę na wymagania, jakim powinni oni sprostać. Ustala zasadę stosowności *prepon-decorum* dla ich gry⁴⁶. Przede wszystkim ważny jest umiar w grze, *actio*. Wszelka przesada mogłaby bowiem doprowadzić do przejawienia bądź nawet skarykaturowania danej formy dramatu. Tymczasem zarówno tragedia, jak i komedia powinny zachować właściwy dla siebie charakter gatunkowy⁴⁷. Wspomnianego już Roscjusza stawiał nawet oratorom za wzór do naśladowania, pisząc: *Quis neget opus esse oratori in hoc oratorio motu statuque Rosci gestum et venustatem?* (De orat. I, 251, 1–3).

Wyróżnikiem dobrego aktora jest jego głos. Powinien on przede wszystkim brzmieć czysto, a słowa być dobrze artykułowane, co oznacza, że aktor (podobnie jak retor) musi odznaczać się doskonałą dykcją. Tak aktor, jak i mówca może pozwolić sobie na żarty i dowcipy, o ile oczywiście będą one „eleganckie, wytworne, subtelne, zaskakujące: *elegans, urbanum, ingeniosum, facetum* (De off. I, 29 194)”⁴⁸. Cyceron jasno formułuje też zasady, jakimi należy się kierować przy dokonywaniu prawidłowej obsady aktorskiej. Osoba odgrywająca konkretną rolę powinna odznaczać się stosownym dla odtwarzanej postaci tembrzem głosu, ale też odpowiednią gestykulacją:

Suum quisque igitur noscat ingenium acremque se et bonorum et vitiorum suorum iudicem praebeat, ne scaenici plus quam nos videantur habere prudentiae. illi enim non optumas, sed sibi accomodatissimas fabulas eligunt; qui voce freti sunt, Epigonos Medumque, qui gestu Melanippam, Clytemestram, semper Rupilius, quem ego memini, Antiopam, non saepe Aesopus Aiace. ergo histrio

⁴⁴ *Ibidem*.

⁴⁵ *Ibidem*.

⁴⁶ Lidia Winniczuk, *Cicero o teatrze i o aktorach*, „Meander. Miesięcznik Poświęcony Kulturze Świata Starożytnego” 1959, t. 14, nr 7, s. 337–343.

⁴⁷ Cicero, *Do optimo genere oratorum*, I, 1: *Itaque et in tragoedia comicum vitiosum est et in comoedia turpe tragicum; et in ceteris suus est cuique certus sonus et quaedam intelligentibus nota vox*.

⁴⁸ Lidia Winniczuk, *Cicero ...*, s. 343.

hoc videbit in scena, non videbit sapiens vir in vita? Ad quas igitur res aptissimi erimus, in iis potissimum elaborabimus (De off. I, 114, 1–10).

Samym przedstawieniom stawiał Ciceron zasadniczo dwa wymagania. Pierwsze z nich wiązało się z aktorem i jego grą (*actio*) na dobrym poziomie, drugie zaś dotyczyło kwestii sposobu wystawienia spektaklu, czyli odpowiednika greckiej *opsis*, widowiskowości. Podobnie jak przy grze aktorów za kryterium przyjął on tu zasadę stosowności (*decorum*) i na niej postulował oparcie dobrego przedstawienia. Zbyt ni przepych może, jego zdaniem, przemawiać jedynie do publiczności mało wyrobionej czy wręcz prostackiej.

Te ściśle sformułowane przez Cicerona zasady, odnoszące się zarówno do sztuki aktorskiej, jak i teatralnej, nie pojawiają się u niego przypadkowo. Interesując się teatrem, wiedział doskonale, ile może on nieść z sobą wartości, o ile oczywiście będzie spełniał stawiane mu wymagania. Właściwie przygotowane i zagrane widowisko mogło zaspokoić upodobania wyrobionej publiczności, „tej, która chciała oglądać piękną wystawę, dobrą grę aktorską i która konfrontując życie ze sceną doszukiwała się celowych albo przypadkowych aluzji do wypadków aktualnych; teatr był niejako barometrem nastrojów społeczeństwa rzymskiego”⁴⁹. A zatem poza aspektem natury estetycznej Ciceron wskazywał też na powiązania teatru z życiem politycznym i społecznym, bo – jak stwierdził w liście do Attyka – „w teatrze można najlepiej zorientować się w sympatiach społeczeństwa – *populi sensu maxime theatro et spectaculis perspectus est* (Ad Att. II, 19)”⁵⁰.

W okresie cesarstwa daje się dostrzec wyraźny rozłam pomiędzy upodobaniami wielu cesarzy, którzy chętnie otaczali się aktorami, faworyzując ich poprzez przyznawanie im stanowisk państwowych i majątków, a konserwatywnymi zapatrywaniami ogółu społeczeństwa rzymskiego. Z takiego nastawienia cesarzy do aktorów drwił w jednej ze swoich satyr Juwenalis, stwierdzając, że czego nie osiągnie się dzięki swoim przodkom, można osiągnąć dzięki zawodowi aktora (*quod non dant procures, dabit histrio*; Sat. 7, 90).

Signum temporis czasów cesarstwa było wkroczenie na scenę samego cesarza Nerona. Jak zaznacza Swetoniusz (*De vita caesarum. Nero* 20), Neron miał najpierw wystąpić jako aktor w Neapolu, poprzedzając występ długimi przygotowaniami:

⁴⁹ *Ibidem*, s. 339.

⁵⁰ *Ibidem*.

Aż wreszcie zwiedziony złudą postępu w pracy, chociaż głos miał nikły i stłumiony, zapragnął występować na scenie, często wśród najbliższych powtarzając greckie przysłowie, że 'nie cieszy się szacunkiem muzyka ukryta'. Najpierw wystąpił w Neapolu. Mimo że trzęsienie ziemi zakołysało nagle teatrem, nie wcześniej przestał śpiewać, aż skończył zaczęłą partię. Tam również śpiewał coraz częściej i przez wiele dni (20, 1–2)⁵¹.

Z dalszej części relacji Swetoniusza z opisywanego wydarzenia wynika rzecz ogromnie ważna, a mianowicie fakt, że Neron rozstawił na widowni

[...] młodzieniaszków stanu rycerskiego i więcej niż pięć tysięcy młodzieńców co najbardziej krzepkich z gminu, aby podzielono ich na stronnictwa i nauczono różnego rodzaju oklasków (huczących głębokim basem, pluszczących jak deszcz w rynnie, klekoczących jak skorupy). Mieli go wspomagać w ten sposób podczas śpiewaczego występu (20, 3, 4–9)⁵².

Neron używał nie tylko klakierów, ale później również – jak opisuje Tacyt w *Annales* – gwardzystów, którzy byli rozstawiani wśród publiczności, żeby pilnować właściwych reakcji widzów na cesarskie popisy, a nieskorych do okazywania oczekiwanego aplauzu żołnierze skłaniali do tego, chłoscząc ich dłonie⁵³. O jeszcze bardziej drastycznych sytuacjach związanych z popisami scenicznymi Nerona opowiada Swetoniusz (23, 2, 1–7):

⁵¹ Gajus Swetoniusz Trankwillus, *Żywoty cesarów*, przeł. J. Niemirska-Pliszczyńska, Zakład Narodowy Imienia Ossolińskich, Wrocław 1987, s. 244. Pozostałe polskie cytaty ze Swetoniusza podaję w tym wydaniu. Svetonius, Nero 20, 1–2: *donec blandiente profectu, quamquam exiguae uocis et fuscae, prodire in scaenam concupiit, subinde inter familiares Graecum prouerbum iactans occultae musicae nullum esse respectum. et prodit Neapoli primum ac ne concusso quidem repente motu terrae theatro ante cantare destitit, quam incohatum absolueret nomon. ibidem saepius et per complures cantauit dies* (20, 1–2).

⁵² Svetonius, Nero 20, 3, 4–9: *neque eo segnius adulescentulos equestris ordinis et quinque amplius milia e plebe robustissimae iuuentutis undique elegit, qui diuisi in factiones plausuum genera condiscerent—bompos et imbrices et testas uocabant—operamque nauarent cantanti sibi.*

⁵³ Cornelius Tacitus, *Annales* XVI, 5, 5–15: *cum manibus nesciis fatiscerent, turbarent gnras ac saepe a militibus verberarentur, qui per cuneos stabant ne quod temporis momentum impari clamore aut silentio segni praeteriret. constitit plerosque equitum, dum per angustias aditus et ingruentem multitudinem enituntur, obtritros, et alios, dum diem noctemque sedilibus continuant, morbo exitiabili correptos. quippe gravior inerat metus, si spectaculo defuissent, multis palam et pluribus occultis, ut nomina ac vultus, alacritatem tristitiamque coeuntium scrutarentur.*

W czasie jego występu śpiewaczego nie wolno było wyjść z teatru nawet w sprawie nie cierpiącej zwłoki. Mówią, że kobiety rodziły dzieci podczas przedstawień, wielu widzów, którym już zbrzydło słuchać go i chwalić, albo po kryjomu skakało z murów, gdyż bramy miasta były zamknięte, albo udając zmarłych dawało się wynieść w kondukcie pogrzebowym. Jak trwożliwie i z niepokojem występował [tzn. Neron – J.Cz.], jak zazdrościł współzawodnikom, jak bał się sędziów, wprost trudno uwierzyć⁵⁴.

Stosowane przez Nerona praktyki wobec widzów spowodowały, że to oni byli bacznie obserwowani przez żołnierzy i samego cesarza, czy właściwie „odgrywają” swoje role, zaś cesarz-aktor stawał się w tej sytuacji widzem spektaklu, który się rozgrywał już nie na scenie, ale na widowni. Dokonując tego przeniesienia Neron spowodował zdekonstruowanie instytucji i idei teatru u samego ich podłoża. Odebrał bowiem widzom – immanentnie im właśnie przynależną – możliwość doznawania głębokich przeżyć płynących ze śledzenia wydarzeń dramatycznych zachodzących na scenie. Proponowany im spektakl nie spełniał warunków tragiczności, skoro, jak pisze Arystoteles, „nie sprawia ani przyjemności, ani nie wzbudza litości i trwogi”⁵⁵. Neron wyeliminował zatem podstawową funkcję i nadrzędny cel tragedii, jakimi było doprowadzenie widza do osiągnięcia stanu katartycznego poprzez uwolnienie czy „oczyszczenie” ze wzbudzonych w nim podczas oglądanego spektaklu uczuć (Aryst., *Poet.* 1449b 25–28). W efekcie, choć Neron z takim zapamiętaniem deklarował zamiłowanie do sztuki aktorskiej i do teatru, zanegował najwyższą ich wartość.

Było to kolejne odwrócenie podstawowych kategorii teatralnych, wypracowanych przez Greków, jakie nastąpiło w teatrze rzymskim. Do przedstawionych już wcześniej, które rzucają światło na odmienny sposób postrzegania twórców i odtwórców teatralnych – czyli dramaturgów i aktorów – w Grecji i w Rzymie, warto przytoczyć jeszcze dwie, jakże symptomatyczne kwestie.

Pierwszą z nich jest fakt, że dla Greków miarą wielkości dramaturga i aktora było to, że dzięki ich talentom publiczność dawała się uwieść sile sugestii obrazu scenicznego i przeżywała przedstawiane w teatrze wydarzenia. W Grecji chwalo-no zatem tych, którzy – jak zauważa Gorgiasz – potrafili skutecznie „oszukiwać”,

⁵⁴ Svetonius, *Nero* 23, 2, 1–7: *Cantante eo ne necessaria quidem causa excedere theatro licitum est. itaque et enixae quaedam in spectaculis dicuntur et multi taedio audiendi laudandique clausis oppidorum portis aut furtim desiluisse de muro aut morte simulata funere elati. quam autem trepide anxieque certauerit, quanta aduersariorum aemulatione, quo metu iudicum, uix credi potest.*

⁵⁵ Arystoteles, *Poetyka*, [w:] Arystoteles, *Retoryka. Poetyka*, przeł., wstęp i komentarz H. Podbielski, Państwowe Wydawnictwo Naukowe, Warszawa 1988, 1453b 37–38.

oraz tych, którzy dawali się „oszukiwać”. Potwierdza to Plutarch⁵⁶, stwierdzając, że „tragedia dzięki fabule i afektom wywołuje złudę; a jak mówi Gorgiasz, ten, kto wprowadza w błąd, jest sprawiedliwszy od tego, kto nie wprowadza, a ten, kto daje się wprowadzić, jest mądrzejszy od tego, kto się nie daje”⁵⁷. W Rzymie natomiast, gdzie zajęcia teatralne zaliczane były do *studia leviora*, a powaga obywatela pozwalała na zajmowanie się służbą na rzecz państwa, uchodziło za rzecz gorszącą chwalenie za talent we „wprowadzaniu w błąd”, w „oszukiwaniu”, a więc w czymś, co było z gruntu sprzeczne z *honestas*, *gravitas* i *virtus Romana*. Jeśli dodamy do tego jeszcze przeświadczenie Rzymian, że publiczne pokazywanie się na scenie uwłaczało godności mężczyzn, bo „ich ciała niewieściały, stawały się podatne na penetrację”⁵⁸, a więc wykazywali oni *eo ipso* skłonności homoseksualne, jasnym się stanie pogardliwy stosunek do aktorów i ich sztuki.

Istotnym *novum* w teatrze rzymskim stało się wprowadzenie na scenę kobiet aktorek. Oczywiście zakres ich popisów scenicznych był znacznie mniejszy niż aktorów mężczyzn. Wiemy, że występowały między innymi⁵⁹ w mimie, stanowiącym jedną z odmian szczególnie popularnej rzymskiej komedii, wzorowanej na mimie greckim, ale też na Atellanie. W mimie często pojawiały się tematy o charakterze erotycznym, zwłaszcza zaś dotyczące rozwiązłości i cudzołóstwa. „Do najczęstszych motywów należała scena, w której głupi i gruby mąż znajduje po powrocie do domu swoją żonę z kochankiem”⁶⁰. Ta odmiana komedii była dołączana do obchodów świąt rzymskich dedykowanych bogini Florze (*ludi Florales* lub *Floralia*).

We Floraliach brały udział prostytutki (*Fasti* V 349–350), w opinii Rzymian bogini była bowiem ich patronką. Owidiusz pisze o większej rozwiązłości i swobodniejszych żartach, które w obchodach tych świąt były dozwolone (*Fasti*

⁵⁶ Plutarch, *De glor. Ath.* 5, 348c; FVS Diels B 23): ἡ τραγωιδία [...] παρασχοῦσα τοῖς μύθοις καὶ τοῖς πάθεσιν ἀπάτην, ὥς Γοργίας φησὶν, ἦν ὁ τ' ἀπατήσας δικαιότερος τοῦ μὴ ἀπατήσαντος καὶ ὁ ἀπατηθεὶς σοφώτερος τοῦ μὴ ἀπατηθέντος.

⁵⁷ Przeł. Władysław Tatarkiewicz, *Estetyka starożytna*, wydanie drugie przejrzone i uzupełnione, Zakład Narodowy Imienia Ossolińskich, Warszawa–Wrocław–Kraków 1962, s. 128.

⁵⁸ Mirosław Kocur, *We władzy teatru...*, s. 456.

⁵⁹ O aktorkach, zwanych *emboliaria*, których występy wypełniały przerwy pomiędzy aktami sztuki, pisze Gaius Plinius Secundus w *Historia naturalis*, VII 158 4–10: *Luceia mima C annis in scaena pronuntiavit. Galeria Copiola emboliaria reducta est in scenam C. Poppaeo Q. Sulpicio cos. ludis pro salute Divi Augusti votivis annum CIIII agens; producta fuerat tirocinio a M. Pomponio aedile plebis C. Mario Cn. Carbone cos. ante annos XCI, a Ma<gn>o Pompeio magni theatri dedicatione anus pro miraculo reducta.*

⁶⁰ Ewa Skwara, *Historia komedii...*, s. 40.

V 331–332). W czasie dni przeznaczonych na *Floralia* odbywały się przedstawienia teatralne, ale i ich obscenicznego przebiegu nie akceptowało wielu, znanych z surowości obyczajów, Rzymian⁶¹.

Mimy wówczas wystawiane „sływały przede wszystkim z występów nagich pięknych aktorek mimicznych”⁶². O przypisywanej im reputacji, a właściwie reputacji aktorek w ogóle, oraz sposobie ich traktowania świadczyć może przekaz Cyserona w mowie obrończej Plancjusza⁶³. Komentując jeden ze stawianych mu zarzutów, jakim miała być bigamia oraz fakt porwania aktorki mimicznej i zgwałcenia jej, Cyseron z oburzeniem stwierdza, że „to nie zarzut, ale obelżywe kłamstwo”⁶⁴, ponieważ „zrobił to we wczesnej młodości w Atynie, na podstawie jakiegoś wydanego przeciw aktorom prawa, którego trzymają się ściśle miasta municypalne”⁶⁵.

Przedstawione przykłady dotyczące pozycji aktora w starożytnym Rzymie jasno dowodzą, że mamy w tym przypadku do czynienia z infamią i wykluczeniem, które swymi korzeniami tkwią głęboko w odmienności fenomenu teatru rzymskiego w porównaniu z teatrem greckim.

Bibliografia

- Arystoteles, *Poetyka*, [w:] Arystoteles, *Retoryka. Poetyka*, przeł., wstęp i komentarz H. Podbielski, Państwowe Wydawnictwo Naukowe, Warszawa 1988, 1453b 37–38.
 Brożek, Mieczysław, *Historia literatury łacińskiej*, Zakład Narodowy Imienia Ossolińskich, Wrocław–Warszawa–Kraków–Gdańsk 1979.
 Cicero, Marcus Tuilius, *Tusculanae disputationes*, [w:] M. Tullii Ciceronis, *Opera quae supersunt omnia*, ed. I.G. Baierus, Car Halminus, Londinii, Amstelodami 1861.

⁶¹ Idaliana Kaczor, *Deus, ritus, kultus. Studium na temat charakteru religii starożytnych Rzymian*, Wydawnictwo Uniwersytetu Łódzkiego, Łódź 2012, s. 94–95.

⁶² Ewa Skwara, *Historia komedii...*, s. 41.

⁶³ Cicero, *Pro Plancio*, 30, 6–31, 8: *Hunc tu vitae splendorem maculis aspergis istis? Iacis adulteria, quae nemo non modo nomine sed ne suspicione quidem possit agnoscere. 'Bimaritum' appellas, ut verba etiam fingas, non solum crimina. Ductum esse ab eo in provinciam aliquem dicis libidinis causa, quod non crimen est, sed impunitum in maledicto mendacium; raptam esse mimulam, quod dicitur Atinae factum a iuventute vetere quodam in scaenicos iure maximeque oppidano. [...] Atque haec nec ulla alia sunt coniecta maledicta in eius vitam de cuius vos pudore, religione, integritate dubitetis.*

⁶⁴ Cyseron, *W obronie Plancjusza*, [w:] Cyseron, *Mowy wybrane*, przeł. J. Mrukována, Czytelnik, Warszawa 1960, s. 212.

⁶⁵ *Ibidem*.

- Cicero, Marcus Tullius, *De Re Publica*, recognovit Georgius Henricus Moser, Typographeo Broenneriano, Francofurti ad Moenum 1826.
- Cicero, Marcus Tullius, *De optimo genere oratorum*, [w:] M. Tulli Ciceronis, *Rhetorica*, ed. A.S. Wilkins, Oxonii 1902.
- Cicero, Marcus Tullius, *Pro Plancio*, [w:] M. Tullii Ciceronis, *Orationes*, rec. A.C. Clark, Typographeo Clarendoniano, Oxonii 1960.
- Cyceron, *W obronie Plancjusza*, [w:] Cyceron, *Mowy wybrane*, przeł. J. Mrukówna, Czytelnik, Warszawa 1960, s. 195–251.
- Cytowska, Maria, Szelest, Hanna, Rychlewska, Ludwika, *Literatura rzymska. Okres archaiczny*, Wydawnictwo Naukowe PWN, Warszawa 1996.
- Czerwińska, Jadwiga, *Co nam zostało z teatru antycznego?*, [w:] *Dylematy dramatu i teatru u progu XXI wieku*, red. A. Podstawka, A. Jarosz, Wydawnictwo Katolickiego Uniwersytetu Lubelskiego, Lublin 2011, s. 179–212.
- Die Fragmente der Vorsokratiker*, ed. H. Diels, Wiedmannsche Buchhandlung, Berlin 1922.
- Kaczor, Idaliana, *Deus, ritus, kultus. Studium na temat charakteru religii starożytnych Rzymian*, Wydawnictwo Uniwersytetu Łódzkiego, Łódź 2012, s. 94–95.
- Kocur, Mirosław, *We władzy teatru. Aktorzy i widzowie w antycznym Rzymie*, Wydawnictwo Uniwersytetu Wrocławskiego, Wrocław 2005.
- Lengauer, Włodzimierz, *Religijność starożytnych Greków*, Państwowe Wydawnictwo Naukowe, Warszawa 1994.
- Livi, Titi, *Ab urbe condita*, editionem primam curavit Guilelmus Weissenborn, editio altera aucta curavit Mauritius Mueller Pars I. Libri I–X. Editio Stereotypica, W. Weissenborn, H.J. Müller, Teubner, Leipzig 1898.
- Plinius, C. Secundus, *Naturalis Historia*, ed. K. Friedrich, Th. Mayhoff, Teubner, Lipsiae 1906.
- Przychodzki, Gustaw, *Plautus*, Krakowska Spółka Wydawnicza, Kraków 1925.
- Rives, James B., *Magic in the XII Tables revisited*, „Classical Quarterly” 2002, vol. 52(01), s. 270–290.
- Skwara, Ewa, *Historia komedii rzymskiej*, Prószyński i S-ka, Warszawa 2001.
- Suetonii Tranquilli, C., *Opera*, edidit Frid. Aug. Wolfius, Lipsiae 1802.
- Swetoniusz Trankwillus, Gajusz, *Żywoty cesarów*, przeł. J. Niemirska-Pliszczyńska, Zakład Narodowy Imienia Ossolińskich, Wrocław 1987.
- Tacitus, Cornelius, *Annales*, ed. Ch.D. Fisher, Clarendon Press, Oxford 1906.
- Tacyt, *Wybór pism*, przeł. i oprac. S. Hammer, Zakład Narodowy im. Ossolińskich, Wrocław, De Agostini Polska, Warszawa 2004.
- Tatarkiewicz, Władysław, *Estetyka starożytna*, wydanie drugie przejrane i uzupełnione, Zakład Narodowy Imienia Ossolińskich, Warszawa–Wrocław–Kraków 1962.
- Vogt-Spira, Gregor, *Asinaria oder Maccus vortit Attice*, [w:] *Plautus barbarus*, Tübingen 1991, s. 11–69.

Winniczuk, Lidia, *Cicero o teatrze i o aktorach*, „Meander. Miesięcznik Poświęcony Kulturze Świata Starożytnego” 1959, t. 14, nr 7, s. 337–343.

Winniczuk, Lidia, *O aktorze starożytnym*, „Meander. Miesięcznik Poświęcony Kulturze Świata Starożytnego” 1949, t. 4, nr 5–6, s. 250–266.

Winniczuk, Lidia, *Od starożytności do współczesności*, Państwowe Wydawnictwo Naukowe, Warszawa 1981.

Abstract

Amateurishness and Exclusion in the Context of Ancient Roman Theatre

When talking about ancient theatre, it should be emphasized that we deal with drama and theatre of Greeks and Romans. However these both theatres have undergone various transformations which introduced changes in their nature, their essential features remain distinctive from each other. In Roman culture, the main hallmark of the theatre was its cultural foreignness, since theatre in Rome was just adapted from Greece. This “foreignness” can be considered in various aspects: religious, territorial, mental, moral, legal. Furthermore, it caused that actors of professional theatre were socially excluded and imposed with infamy.