

KRZYSZTOF RZEPKOWSKI

AUGUST I TEATR. REWOLUCJA RZYMSKA – CIĄG DALSZY

W badaniach nad polityką kulturalną Augusta teatr pozostaje w cieniu jego aktywności na polu literatury czy architektury i rzeźby¹. Działania oraz rozporządzenia prawne princepsa dotyczące teatru najczęściej interpretuje się oddzielnie, nie dostrzegając związku między, przykładowo, ustawodawstwem a praktyką wznoszenia teatrów w okresie pryncypatu czy też funkcją polityczną przestrzeni teatralnej a rodzajem wystawianych spektakli. Tymczasem, jak postaram się wykazać, teatr stanowił dla Augusta równie ważne narzędzie wdrażania nowego systemu politycznego oraz budowania własnego wizerunku, jak twórczość literacka poetów z kręgu Mecenasa czy działalność malarzy, rzeźbiarzy i architektów, którzy pod dyktando władcy kreowali nowy, imperialny Rzym. Polityka teatralna Augusta stanowiła część wielkiej rewolucji kulturalnej, konsekwentnie realizowanej poczynając od zwycięstwa pod Akcjum. W jej rezultacie, w bardzo krótkim czasie, teatr uległ daleko idącym przeobrażeniom: zarówno architektura budynków teatralnych, jak charakter wystawianych spektakli oraz funkcje polityczne i społeczne, które nadano teatrowi w czasach Augusta, pozostały w zasadzie niezmienne do końca istnienia Imperium Zachodniego. W niniejszym referacie zasygnalizuję najważniejsze punkty tej polityki, natomiast ich obszernie rozwinięcie będzie przedmiotem osobnej monografii, którą właśnie przygotowuję.

Wszystkie najistotniejsze posunięcia i rozporządzenia prawne dotyczące teatru August przeprowadził we wczesnym okresie swego pryncypatu, w latach 22–11 p.n.e., kiedy dopiero ugruntowywał się nowy system polityczny oraz wykształcał język wizualnej propagandy. Działania te przyporządkowałem do trzech kategorii wynikających z szerokiego pola semantycznego słowa „teatr”, rozumiane go kolejno jako przestrzeń teatralna, budynek teatralny oraz widowisko teatralne. Najpierw rozpatrzę więc teatr jako przestrzeń, której August nadaje funkcje

¹ Przykładowo, w obszernej monografii Karla Galinsky'ego, *Augustan Culture. An Interpretative Introduction*, Princeton 1996, teatrowi poświęcono zaledwie dwie strony (s. 265–266).

polityczne i społeczne, powołując w ten sposób nowe miejsce debaty publicznej i komunikacji z ludem. Później jako budowlę architektoniczną, która w okresie pryncypatu uzyskuje modelową postać, powielaną następnie na terenie całego Cesarstwa. W końcu zaś jako widowisko, którego nowa estetyka i nowe środki wyrazu na stałe odmieniają upodobania teatralne rzymskiego widza.

TEATR JAKO PRZESTRZEŃ DEBATY PUBLICZNEJ

W okresie republiki elity polityczne podchodziły z dużym dystansem do instytucji teatru. Oglądanie tragedii mitologicznych lub mieszczańskich komedijek uchodziło za rozrywkę grecką w najgorszym tego słowa znaczeniu, gdyż nie zaprawiało młodzieży w *virtus Romana* tak jak wyścigi w cyrku czy walki gladiatorów. Ale teatr, jak można przypuszczać, był solą w oku rządzących jeszcze z jednego powodu: obawiano się sprawczej mocy słowa, które, odpowiednio wypowiedziane, mogłoby stać się bardzo niebezpiecznym narzędziem manipulacji tłumem². Z obu tych powodów, choć komedie i tragedie literackie wystawiano w Rzymie już od połowy III wieku p.n.e., pierwszy stały kamienny budynek teatralny zdołał wznieść – i to pod religijną przykrywką³ – dopiero Pompejusz w 55 roku p.n.e. Inauguracja teatru niemal nie zakończyła się spektakularną klęską, przynosząc efekt odwrotny od zamierzonego⁴, niemniej to właśnie Pompejusz jako pierwszy, w duchu hellenistycznego euergetyzmu, wzniósł tak kosztowną budowlę, by czerpać z niej korzyści polityczne i przeciągnąć na swoją stronę sympatię ludu, którą nigdy nie cieszył się w takim stopniu jak Cezar⁵.

Poza prywatnymi igrzyskami, na które mogli pozwolić sobie jedynie najbardziej wpływowi Rzymianie w rodzaju Pompejusza, organizacja igrzysk publicznych (*ludi publici*) spoczywała na barkach edylów, stanowiąc dość uciążliwy i niewygodny obowiązek, który jednak można było umiejętnie wykorzystać jako trampolinę w karierze politycznej. Dzięki różnym świadectwom z końca republiki wiemy, jaką sympatią Rzymian cieszyli się organizatorzy igrzysk (*editores ludorum*) i jak łatwo nastroje wyborców zmieniały się w zależności od sukcesu bądź porażki organizowanych widowisk. W liście do Attyka z lipca 59 roku Ciceron pisał, że „usposobienie ludu najbardziej staje się widoczne w teatrze i podczas widowisk”⁶, a w mowie *Pro Sestio* mówił, że „oklaski podczas widowisk mogą dać nieśmiertelność, a gwizdy zwiastują śmierć”⁷. Przykład Cezara, który zdobył przychyłność ludu, a w rezultacie ową nieśmiertelność, organizując za swego edylatu

² Por. App. BC 1.4.28.

³ Por. C. Holleran, *The Development of Public Entertainment Venues in Rome and Italy*, [w:] K. Lomas, T. Cornell (eds.), *'Bread and Circuses'. Euergetism and municipal patronage in Roman Italy*, Routledge 2003, s. 52–55; zob. także Tert. Spect. 10.5–6.

⁴ Por. Cic. Fam. 7.1.1–3 oraz Plin. NH 8.20.21.

⁵ Por. C. Holleran, *op. cit.*, s. 54.

⁶ Cic. Att. 2.19.3: *populi sensus maxime theatro et spectaculis perspectus est*.

⁷ Cic. Sest. 115: *plausum immortalitatem, sibilum mortem videri necesse est*.

bardzo kosztowne igrzyska, *venationes* oraz walki gladiatorskie (*munera*)⁸, nie jest odosobniony w dziejach późnej republiki.

By nie dopuścić w przyszłości do równie spektakularnych karier, w pierwszej połowie 22 roku p.n.e. pieczę nad organizacją igrzysk (tzw. *cura ludorum*) August przeniósł z rąk edylów w ręce urzędników wyższego stopnia – pretorów. Na organizację *ludi* pretorzy otrzymywali pieniądze ze skarbu państwa: mogli też korzystać z własnych środków, pod warunkiem jednak, że żaden z nich nie przekaże na ten cel wyższej kwoty niż pozostali. Ponadto, wprowadzono zakaz organizacji walk gladiatorskich bez zgody senatu oraz ograniczono liczbę par walczących podczas jednorazowych *munera* do sześćdziesięciu⁹. W teorii postanowienia te wpisywały się w augustowski program odnowy moralnej i walki ze zbytkiem (tzw. *cura morum*), w praktyce jednak odbierały możliwość pozyskania przychylności ludu na początkowym etapie kariery politycznej, a dzięki kontroli wydatków przez fiskus zapewniały princepsowi monopol w organizacji wystawnych igrzysk. Funkcję *curatores ludorum* pełnili więc odtąd pretorzy, jednak faktycznym *editor ludorum* był August. Zabezpieczywszy się w ten sposób przed konkurencją, mógł zwiększyć liczbę dni świątecznych, podczas których organizowano *ludi*, oraz rozszerzyć areał organizacji *ludi* na całe Pole Marsowe, przekształcając Rzym w jeden wielki teatr: jak podaje Swetoniusz (*Aug.* 43), August „w urządzaniu igrzysk prześcignął wszystkich poprzedników zarówno pod względem ilości widowisk, jak bogactwa pomysłów oraz przepychu. [...] Niekiedy dawał uliczne przedstawienia w poszczególnych dzielnicach stolicy, na wielu jednocześnie scenach, przy udziale aktorów mówiących wszystkimi językami. Igrzyska urządzał nie tylko na forum i w amfiteatrze, lecz także w cyrku i na Septach”¹⁰.

Będąc *de facto* jedynym organizatorem *ludi*, August nadał teatrowi funkcję, którą zdarzało mu się pełnić również w okresie republiki, nigdy jednak na taką skalę: przestrzeni, w której – najczęściej przy pomocy aklamacji i wymiany gestów – odbywa się debata publiczna. Przykładem takiej debaty może być reakcja ekwitów na *lex Papia Poppea*, ustawę z 9 roku n.e. zaostrzającą przepisy dotyczące zawierania małżeństw, sformułowane w *lex Iulia de maritandis ordinibus* z 18 roku p.n.e. Według przekazu Swetoniusza (*Aug.* 34), po jej przeprowadzeniu „podniosły się tak ostre protesty, że nie mógł wprowadzić jej w życie w tej postaci, lecz musiał wreszcie ująć część kar lub złagodzić, ponadto dać trzyletnią zwłokę do wejścia ustawy w życie oraz obiecać zwiększenie nagród. Mimo tego podczas

⁸ Por. Suet. *Jul.* 10–11.

⁹ Por. D.C. 54.2: καὶ τοῖς μὲν στρατηγοῖς τὰς πανηγύρεις πάσας προσέταξεν, ἕκ τε τοῦ δημοσίου δίδοσθαι τι αὐτοῖς κελεύσας, καὶ προσαιπειῶν μήτε ἐς ἐκείνας οἰκοθὲν τινα πλεῖον τοῦ ἐτέρου ἀναλίσκειν μήθ' ὀπλομαχίαν μήτ' ἄλλως εἰ μὴ ἡ βουλὴ ψηφίσαιτο, μήτ' αὖ πλεονάκις ἢ δις ἐν ἑκάστῳ ἔτει, μήτε πλείονων εἴκοσι καὶ ἑκατὸν ἀνδρῶν ποιεῖν.

¹⁰ Suet. *Aug.* 45: *Spectaculorum et assiduitate et varietate et magnificentia omnes antecessit. [...] fecitque nonnumquam etiam vicatim ac pluribus scaenis per omnium linguarum histriones <...> non in foro modo, nec in amphitheatro, sed et in circo et in Saeptis, et aliquando nihil praeter venationem edidit.* Wszystkie cytowane przekłady ze Swetoniusza są autorstwa J. Niemirskiej-Pliszczyńskiej.

publicznego widowiska rycerstwo [tj. ekwici – przyp. KRz] uparcie żądało jej zniesienia. Wówczas August przywołałszy dzieci Germanika, część przygarnął do siebie, część oddał w ramiona ojca i tak je pokazując publiczności, wyrazem twarzy i gestem rąk dawał do zrozumienia, aby nie wzdragano się naśladować przykładu młodzieńca”¹¹. Innym przykładem, tym razem negocjacji princepsa z ludem, może być następująca historia ze Swetoniusza (*Aug.* 53): „Kiedy pewnego razu przyglądał się widowisku i ze sceny padły słowa jakiegoś mimu: «O panie sprawiedliwy i dobry!» wszyscy zaś głośno wyrazili radość, jakoby potwierdzając, że te słowa do niego się odnoszą, natychmiast ręką i wyrazem twarzy powstrzymał nieprzystojne pochlebstwa, następnego dnia zganił najsurowiej w publicznym obwieszczeniu”¹².

W efekcie, od czasów Augusta teatralne akklamacje zaczęły przejmować funkcję republikańskich debat, a teatr, cyrk, amfiteatr stały się miejscem spotkań cesarza z ludem. Ci władcy, którzy unikali tej formy komunikacji z poddanymi lub ostentacyjnie ją zaniedbywali, spotykali się z nieprzychylnością i drwiną. Dzięki Swetoniuszowi wiemy, że już Cezara krytykowano za to, że czytał i dyktował listy podczas spektakli (*Aug.* 45). Według *Scriptores Historiae Augustae*, Marek Aureliusz był często przedmiotem żartów i docinków (*saepe iocis popularibus dicitur laces-situs*) za czytanie i podpisywanie dokumentów podczas zawodów w cyrku (SHA, *Marc. Aur.* 15.1). Sympatią rzymskiego plebsu nie cieszył się również Tyberiusz, który nie dość, że wygnał z Rzymu popularne trupy teatralne (Suet. *Tib.* 37.2), to jeszcze sam „nie urządzał w ogóle żadnych widowisk” oraz „bardzo rzadko bywał na takich, które inni urządzali, aby się czegoś od niego nie domagano” (47.1)¹³.

Debata publiczna bez wymiany zdań stała się możliwa w teatrze dzięki jeszcze jednemu posunięciu Augusta. Między 22 a 19 r. p.n.e. przeprowadził on ustawę, która wprowadzała wyraźny rozdział miejsc w teatrze w zależności od pochodzenia i pełnionych godności – tzw. *lex Iulia theatralis*. W jakim stopniu owa ustawa tylko sankcjonowała istniejący *status quo*, a w jakim była rewolucyjna, trudno jednoznacznie rozstrzygnąć¹⁴. Wprawdzie – jak podaje Swetoniusz (*Aug.* 44.1) – dopiero August „ukrócił i ujął w karby bezład i samowolę panujące dotychczas

¹¹ Suet. *Aug.* 34: [...] *prae tumultu recusantium perferre non potuit nisi adempta demum lenitate parte poenarum et vacatione trienni data auctisque praemiis. sic quoque abolitionem eius publico spectaculo pertinaciter postulante equite, accitos Germanici liberos receptosque partim ad se partim in patris gremium ostentavit, manu vultuque significans ne gravarentur imitari iuvenis exemplum.*

¹² Suet. *Aug.* 53: *cum spectante eo ludos pronuntiatum esset in mimo: „o dominum aequum et bonum!” et uniwersi quasi de ipso dictum exultantes comprobassent, et statim manu vultuque indecoras adulationes repressit et insequenti die gravissimo corripuit edicto.*

¹³ Suet. *Tib.* 47.1: [...] *neque spectacula omnino edidit; et iis, quae ab aliquo ederentur, rarissime interfuit, ne quid exposceretur [...].*

¹⁴ Obszernie problem ten omawia E. Rawson, *Discrimina ordinum: The Lex Iulia Theatralis*, „Papers of the British School at Rome” 55, 1987, s. 83–114. Tam również argumenty za wyżej podanym datowaniem ustawy.

na widowiskach publicznych”¹⁵, wiemy jednak, że pierwsze próby rozdziału miejsc wedle stanu społecznego zostały podjęte jeszcze na początku II w. p.n.e. Waleriusz Maksymus utrzymuje (4.5.1), że do czasów konsulatu Scypiona Afrykańskiego Starszego i Tyberiusza Semproniusza Longusa, a więc do roku 195 p.n.e., senatorowie oglądali widowiska teatralne pospołu z ludem. Nie mieli specjalnie dla siebie wydzielonych miejsc (*promiscuus senatui et populo spectandorum ludorum locus erat*), jednak nikt z ludu nie ważył się zasiąść przed nimi, gdyż – jak z typowym dla historyków cesarstwa zachwytem nad dawną republiką podkreśla Waleriusz – tak wielki szacunek (*verecundia*) okazywano wówczas senatorom. Sytuacja uległa zmianie właśnie w roku 195 p.n.e. bądź – jak utrzymuje Liwiusz (34.54.3) – rok później, za edylatu A. Atiliusa Serranusa i L. Scriboniusa Libona. Wówczas „senat po raz pierwszy oglądał widowiska oddzielony od ludu”¹⁶. Tę manifestację swej odrębności lud uznał za kolejny kaprys i przejaw pychy stanu senatorskiego (*novam superbam libidinem*), wymuszając nawet na Scypionie Afrykańskim Starszym publiczną skruchę. Według Waleriusza Maksymusa całe zajście osłabiło przychyłność, jaką wśród ludu cieszył się Afrykańczyk, oraz mocno zachwiało jego pozycją. Decyzji jednak nie cofnięto i odtąd senatorowie już zawsze zajmowali miejsca w dolnej części widowni (*ima cavea*) lub bezpośrednio na orchestrze. Niemal sto trzydzieści lat później podobny przywilej przyznano ekwitom: na mocy *lex Roscia theatrialis* z 67 r. p.n.e. przysługiwało im odtąd pierwszych czternaście rzędów w *ima cavea*¹⁷.

Uchwalona niespełna pół wieku później *lex Iulia theatrialis* regulowała przydział miejsc także w zależności od płci, wieku czy ubioru. Nie znamy dokładnego brzmienia ustawy, a przekaz Swetoniusza (Aug. 44.1–3) pozostawia wiele wątpliwości, niemniej jasne jest, że teatr stał się odbiciem stratygrafii społecznej Rzymu, tworząc – by posłużyć się terminem Kathryn Lomas – „physical map of the Augustan social hierarchy”¹⁸: orkestrę mieli zajmować senatorowie, niższe rzędy ekwici, dalej bogatszy plebs, którego stać było na togę, najwyższe zaś biedota miejska, kobiety i kurtyzany. Dodatkowo, osobne miejsca wydzielono dla kapłanek Westy, młodzieży z dobrych domów i ich wychowawców, a także dla posłów i delegacji z obcych krajów. Ów podział widowni według stanów, który trafnie określił Tacyt, wykorzystując dwuznaczność słowa *ordo* („stan” oraz „rząd siedzeń”), jako *discrimina ordinum* (Tac. Ann. 13.54), służył z jednej strony unacznieniu pozycji społecznej oraz konsolidacji w obrębie własnego stanu, z drugiej zaś ułatwiał aklamację, wyrażanie opinii publicznej oraz komunikację stanów

¹⁵ Suet. Aug. 44.1: *Spectandi confusissimum ac solutissimum morem correxit ordinavitque [...]*.

¹⁶ Liv. 34.54.4: *horum aedilium ludos Romanos primum senatus a populo secretus spectavit*.

¹⁷ Por. Liv. Perioch. 99: *L. Roscius trib. pl. legem tulit, ut equitibus Romanis in theatro xiiii gradus proximi adsignarentur*; por. także D.C. 36.42 oraz Cic. Mur. 40. Obszernie na temat *lex Roscia theatrialis*: S. Demougin, *L'ordre équestre sous les Julio-Claudiens*, Roma 1988, s. 796–802.

¹⁸ K. Lomas, *Public Building, Urban Renewal and Euergetism in Early Imperial Italy*, [w:] K. Lomas, T. Cornell (eds.), *'Bread and Circuses'...*, s. 36.

z cesarzem. Przywołany wyżej protest ekwitów po wprowadzeniu *lex Papia Poppea* mógł zostać przeprowadzony w teatrze właśnie dzięki rozdziałowi miejsc.

Jak bardzo teatr odzwierciedlał pozycję społeczną i jak ważnym był elementem tożsamości Rzymian, pokazuje gest Augusta, który, po wprowadzeniu czystki w senacie w 18 r. p.n.e., tym, którzy dobrowolnie zrzekli się godności senatorskiej, „pozostawiał przywilej noszenia szaty zdobnej oznaką senatorską, zasiadania podczas widowisk na orkestrze oraz uczestniczenia w bankietach publicznych” (Suet. Aug. 35.3)¹⁹. Miejsce w hierarchii społecznej Rzymu zależne było od miejsca na widowni, a utrata godności senatora była mniej bolesna niż utrata przywileju pokazania się w teatrze wśród senatorów i w ubraniu senatora.

TEATR JAKO BUDOWLA ARCHITEKTONICZNA

Kiedy August doszedł do władzy, w Rzymie był tylko jeden kamienny teatr, ale za to największy, jaki kiedykolwiek wybudowano w starożytności: wspomniany już teatr Pompejusza. Rozmiary tej niezachowanej budowli pobudzały przez wieki wyobraźnię uczonych, którzy podawali fantastyczne liczby dotyczące jej pojemności, sięgające nawet 40 tys. osób. Tymczasem według *Descriptio XIII Regionum Urbis Romae* z IV wieku (tzw. *Regionary Catalogues*), teatr miał tylko 15,580 stóp przestrzeni przeznaczonej do siedzenia, co – przy założeniu że stopa rzymska wynosi między 0,294 a 0,297 metra – daje 11 600 miejsc, podczas gdy teatr Marcellusa liczył 20 500 stóp, czyli 15 100 miejsc, mimo że jego *cavea* jest mniejsza o 20 metrów²⁰. Albo zatem siedzenia w teatrze Pompejusza były wyjątkowo szerokie, albo w czwartym wieku budynek liczący czterysta lat nie był już w pełni wykorzystywany.

Nie tylko rozmiary budowli miały odzwierciedlać potęgę Pompejusza. Poza przybudowaną świątynią Venus Victrix, którą konsekrowano albo od razu w 55 roku²¹, albo trzy lata później, za trzeciego konsulatu Pompejusza²², w teatrze prawdopodobnie znajdował się na *frons scaenae* posąg Wiktorii, o czym wiemy dzięki Kasjuszowi Dionowi (50.8.3), który podaje, że w roku 32 p.n.e. posąg ten runął na scenę (νίκησ ἀγαλμα ἀπὸ τῆς τοῦ θεάτρου σκηνῆς πεσεῖν). W tym też teatrze – jak donosi Florus (2.13.8) – świętowano zwycięstwa nad Pontem i Armenią. Innymi słowy, teatr został zaprojektowany jako wielki pomnik militarnych sukcesów Pompejusza, a lokalizacja budynku na Polu Marsowym, nieopodal miejsca, gdzie odbywano *comitita*, nie pozostawia złudzeń co do jego celów propagandowych.

Koncepcję teatru-monumentu udoskonalił August, doprowadzając między 13 a 11 r. p.n.e. do ukończenia budowy w Rzymie dwóch innych kamiennych

¹⁹ Suet. Aug. 35.3: *servavitque etiam excusantibus insigne vestis et spectandi in orchestra epulandique publice ius*.

²⁰ F. Sear, *Roman Theatres. An Architectural Study*, Oxford 2006, s. 57a oraz 62a.

²¹ Por. Plin. NH 8.20–1.

²² Por. Gell. 10.1.6–9.

teatrów, a w okresie całego swego pryncypatu – dziesiątek teatrów na terenie całego Imperium. W roku 23 p.n.e.²³ August podjął ponownie prace przy wznoszeniu teatru, którego budowę w pobliżu świątyni Apollona rozpoczął jeszcze w 44 r. p.n.e. Cezar²⁴, naśladując – jak podkreśla Kasjusz Dion (43.49.2) – Pompejusza. Przypuszcza się²⁵, że August wybudował teatr jeszcze większy niż zakładał Cezar, gdyż po bitwie pod Akcjum jego niedawny wróg polityczny Caius Sossius zakończył przebudowę świątyni Apollona (rozpoczętą jeszcze w 34 r.), skracając jej pro-naos. Uzyskaną w ten sposób przestrzeń wykorzystano maksymalnie, oddalając nowy teatr od świątyni zaledwie o sześć metrów²⁶. Architektoniczne detale pochodzące ze świątyni datowane są na rok 20, co sugeruje, że oba projekty wykonywano jednocześnie. W roku 17 budynek musiał nadawać się już do użycia, gdyż prawdopodobnie właśnie tam zorganizowano część obchodów *ludi saeculares*²⁷. Po nagłej śmierci Marcellusa w 23 roku p.n.e. August nazwał teatr jego imieniem, natomiast uroczyste otwarcie, podczas którego po raz pierwszy pokazano rzymskiej publiczności oswojonego tygrysa, miało miejsce albo w 13 roku²⁸, albo 7 maja 11 roku²⁹. Mniej więcej w tym samym czasie, w 13 roku p.n.e., dedykowany został drugi kamienny teatr – Teatr Balbusa³⁰, którego budowę rozpoczął Lucjusz Korneliusz Balbus po triumfie z okazji zwycięstwa nad Garamantami w 19 roku. Była to ostatnia budowla publiczna wzniesiona na Polu Marsowym przez osobę prywatną, która nie była spokrewniona z cesarzem.

Stan zachowania obydwu budowli nie pozwala na rekonstrukcję ich widowni, jednak na podstawie badań innych teatrów, które powstały za Augusta w Italii i prowincjach zachodnich, można przypuszczać, że ich architektura realizowała postulat rozdziału stanów w teatrze. Poszczególne poziomy widowni były prawdopodobnie oddzielone od siebie dość wysokimi murami, które uniemożliwiały bliski kontakt między przedstawicielami różnych stanów, a segregacyjny system klatek schodowych uniemożliwiał ich spotkanie w drodze na spektakl. Najlepszym przykładem polityki *discrimina ordinum* jest wzorcowy teatr w Arausio (Orange)³¹.

Za panowania Augusta olbrzymim przeobrażeniem uległ także budynek sceniczny, choć początki tych przeobrażeń sięgają jeszcze okresu sprzed pryncypatu.

²³ Por. D.C. 53.30.5.

²⁴ Por. Suet. *Jul.* 44.

²⁵ Por. F. Sear, *op. cit.*, s. 62a i b (tam dalsza literatura na ten temat).

²⁶ *Ibidem*, s. 62a.

²⁷ Por. CIL 6.32323 (= Dessau, ILS 5050): *Ludique noctu sacrificio confecto sunt commissi in scaena quoi theatrum adiectum non fuit nullis positis sedilibus.*

²⁸ Por. D.C. 54.26.1: μετὰ δὲ δὴ ταῦτα τό τε θέατρον τὸ τοῦ Μαρκελλοῦ καλούμενον καθιέρωσε.

²⁹ Por. Plin. NH 8.64: *idem Q. Tuberone Paulo Fabio Maximo cos. IIII non. Mai. theatri Marcelli dedicatione tigrim primus omnium Romae ostendit in cavea mansuefactam [...].*

³⁰ Szczątkowych informacji o kłopotach podczas dedykacji spowodowanych wylewem Tybru dostarcza Kasjusz Dion, por. D.C. 54.25.2. Jest to jedyne źródło dotyczące inauguracji Teatru Balbusa.

³¹ F. Sear, *op. cit.*, s. 2.

Teatry wznoszone w okresie późnej republiki bądź we wczesnej fazie panowania Augusta w przeważającej mierze miały budynek sceniczny w kształcie regularnego prostokąta. Przykładem takiej architektury w Italii może być teatr w Venafrum (dzisiejsze Venafrò w środkowych Włoszech) z 14 r. p.n.e. czy w Ostii, wzniesiony między 18 a 12 rokiem (Sear³²) bądź między 18 a 17 (Cooley³³), w prowincjach zaś – teatr w Acinipo (Baetica; dzisiejsze Ronda la Vieja), datowany na lata 59–53 p.n.e.³⁴ W okresie pryncypatu rozpowszechnił się natomiast karbowany budynek sceniczny, w którym drzwi środkowe (*valvae regiae*) znajdują się w półkolistej niszy, a drzwi boczne (*hospitalia*) w niszach prostokątnych. Układ ten, zwany *orthodox type*³⁵, przetrwał aż do II wieku n.e., kiedy zaczęto również *hospitalia* umieszczać w półkolistych niszach, zapewne pod wpływem nowego wyglądu *frons scaenae* teatru Pompejusza, przebudowanego za Domicjana po pożarze w 80 roku³⁶. Najstarszym przykładem takiej karbowanej *frons scaenae* jest teatr w Iguvium (dzisiejsze Gubbio w Umbrii) z okresu późnej republiki, jednak bez wątplenia kształt ten musiał być wzorowany na jakimś ważniejszym teatrze. Przypuszcza się³⁷, że mógł to być właśnie Teatr Pompejusza, jednak argumentem przeciwko tej tezie jest teatr w Iol/Caesarea w Mauretanii. Wybudował go król Mauretanii Juba II, który żyjąc w Rzymie w latach 46–23 p.n.e. napisał dzieło w siedemnastu księgach poświęcone teatrowi. Po powrocie do Mauretanii wybudował teatr ściśle wzorowany na teatrze Pompejusza (świątynia u szczytu widowni, podobna dekoracja rzeźbiarska), jednak w jego teatrze *frons scaenae* jest dawnego typu, a więc prostokątna. Prototyp modelu karbowanego pozostaje więc nieznanym, gdyż nie wiadomo jaki typ reprezentowały budynki sceniczne w teatrze Marcellusa i Balbusa. Znakomitym przykładem takiej architektury jest natomiast teatr w Emerita Augusta: linię *frons scaenae* wyznaczają cztery kolumny między niszą *valvae regiae* a *hospitalia* oraz trzy kolumny między zewnętrzną krawędzią prostokątnej niszy *hospitalia* a *versurae*³⁸. Model, którego realizację

³² *Ibidem*, s. 129b.

³³ A. Cooley, *A new date for Agrippa's theatre at Ostia*, „British School at Rome” 67, 1999, s. 173–182.

³⁴ Por. D.M. Terron Albarran, J.L. Alvarez, D.J. Enriquez Navascues (eds.), *Actas del simposio „El teatro en la Hispania romana” Mérida, 13–15 de Noviembre de 1980* (Institucion Cultural „Pedro de Valencia”, Badajoz 1982), s. 215–51.

³⁵ F. Sear, *op. cit.*, s. 83 i n.

³⁶ Jak można wnosić po szczątkowych informacjach podanych przez Kasjusza Diona (66.24.2), który podaje, że w pożarze spłonął „Teatr Balbusa oraz budynek sceniczny Teatru Pompejusza” (τὸ τοῦ Βάλβου θέατρον καὶ τὴν <τοῦ> Πομπηίου σκηνήν). Przypuszczenie takie wysuwa Sear (*op. cit.*, s. 58b–59a), łącząc przekaz Kasjusza Diona ze wzmianką u Geliusza, który wspomina o zawaleniu się sceny i jej ponownym wzniesieniu, por. Gell. 10.1.9: [...] *cum multis annis postea scaena, quae prociderat, refecta esset* [...].

³⁷ F. Sear, *op. cit.*, s. 85b.

³⁸ Inne przykłady: Interamna Praetuttianorum (Włochy, Abruzja, 30–20 p.n.e.), Verona (ostatnia ćwiartka I w. p.n.e.), Urbs Salvia (Urbisaglia, Marche, Włochy), Nuceria Alfaterna (prowincja Salerno; późny okres panowania Augusta).

można do dziś oglądać w Meridzie, powielano na terenie całego Imperium niemal do końca I wieku n.e.

TEATR JAKO SPEKTAKL

Na początku siódmej księgi *Ab urbe condita* znajduje się równie słynny, co kontrowersyjny *passus* poświęcony początkom teatru rzymskiego i jego dalszemu rozwojowi (Liv. 7.2). Wprowadzając postać Liwiusza Andronikusa, który jako pierwszy miał wystawić w Rzymie w 240 roku p.n.e. dramat literacki, Liwiusz opowiada pewną historię, która przez dziesiątki lat spędzała sen z powiek badaczom zajmującym się teatrem Plauta i Terencjusza. Otóż podczas występu na scenie Andronikus stracił nagle głos. By nie przerywać spektaklu, poprosił młodego niewolnika (*puer*) o wyręczenie go w partiach śpiewanych (*cantica*). Chłopiec miał stanąć wówczas przed auletą (*tibicen*) w roli śpiewaka (*cantor*), Andronikus zaś mógł dzięki temu pozwolić sobie na bardziej ekspresyjny taniec i większą gestykulację (*magis vigente motu*)³⁹. W dzisiejszej literaturze przedmiotu opis ten traktuje się z dużą rezerwą. Ponieważ źródła archeologiczne (mozaiki, rzeźby, reliefy) poświadczają obecność trio scenicznego *histrio* – *cantor* – *tibicen* dopiero dla czasów Imperium, uważa się, że tekst Liwiusza nie jest niczym innym jak próbą wyjaśnienia współczesnych mu praktyk teatralnych, a dokładnie – pantomimy, gatunku, który stanowi jeden z najważniejszych punktów augustowskiej rewolucji teatralnej⁴⁰.

Autorzy późnostarożytni oraz bizantyjscy leksykografowie podają jako datę wprowadzenia pantomimy do Rzymu rok 22 p.n.e.⁴¹, a więc ten sam rok, kiedy *cura ludorum* została przekazana przez Augusta pretorom. Wówczas to na polecenie princepsa sprowadzono do Rzymu dwóch wielkich tancerzy pantomimy – Pyladesa z Cylicji i Bathyllosa z Aleksandrii⁴². Powołując się na bliżej nieznanego Aristonikosa, Atenajos (1.20d–e; 1.37 Kaibel) przedstawia styl taneczny Pyladesa i Bathyllosa jako oryginalny wytwór italski, który nie mieści się w granicach znanych dotychczas tańców: tańca komedii starej (κόρδαξ), tragedii (ἐμμέλεια) oraz dramatu satyrowego (σίκιννις). Następnie zaś, opisując sposób tańca Pyla-

³⁹ Liv. 7.2.8–10: *Livius 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 revocatus vocem obtudisset, venia petita puerum ad canendum ante tibicinem cum statuisset, canticum egisse aliquanto magis vigente motu quia nihil vocis usus impendebat. inde ad manum cantari histrionibus coeptum diverbiaque tantum ipsorum voci relicta.*

⁴⁰ G. Manuwald, *Roman Republican Theatre*, Cambridge 2011, s. 32.

⁴¹ Księga VII *Ab urbe condita*, w której Liwiusz przedstawia rozwój teatru rzymskiego, powstała prawdopodobnie około 23 roku p.n.e.; na temat datowania poszczególnych ksiąg, zob. B. Mineo, *Tite-Live et l'histoire de Rome*, Paris 2006, s. 12–14.

⁴² Por. Hieron. *Chron.* Olymp. 189 (= rok 22 p.n.e.): *Pylades Cilix pantomimus, cum veteres ipsi canerent atque saltarent, primus Romae chorum et fistulam sibi praecinere fecit*; por. także Macr. *Sat.* 2.7.12, 2.7.18, Zosimus, *Historia Nova* 6.1, Suda s.v. „Alexandria”, „pantomimos” oraz „Bathyllos”, Athn. *Deipn.* 1.20d–e.

desa, używa trzech określeń: „podniosły” (ὀγκώδης), „wzruszający, wyrażający emocje” (παθητική) oraz „przedstawiający wiele postaci” (πολυπρόσωπος). O ile dwa pierwsze terminy stosowano już – odpowiednio – w odniesieniu do podniosłych tragedii Ajschylosa i wzruszających sztuk Eurypidesa⁴³, o tyle określenie πολυπρόσωπος ukazuje oryginalność tańca Pyladesa, który podczas jednego występu był w stanie wcielać się w różne postacie, wielokrotnie zmieniając maski⁴⁴.

Nie wiemy dokładnie, na czym polegał przełom roku 22 p.n.e.⁴⁵, niemniej zmiany, które wprowadził Pylades i Bathyllos, musiały być rewolucyjne, skoro późniejsi pisarze, tacy jak wspomniany Atenajos (1.20d–e) czy Lukian (*Salt.* 67), postrzegali pantomimę jako gatunek na wskroś rzymski. Dzięki zrozumiałemu dla wszystkich kodowi wizualnemu, swoistemu *communis sermo* gestów⁴⁶, pantomima stała się uniwersalnym, a jednocześnie eksportowym rzymskim produktem kulturalnym, który przetrwał nawet upadek Cesarstwa Zachodniego⁴⁷. Trafiając nawet w najdalsze zakątki Imperium, odegrała ważną rolę edukacyjną jako podstawowy nośnik wiedzy o mitologii, z której przede wszystkim czerpała swoją fabułę. Uważa się, że powszechna znajomość mitologii w świecie grecko-rzymskim w okresie cesarstwa jest właśnie zasługą pantomimy⁴⁸. Trudno powiedzieć, czy August, sprowadzając do Rzymu jej aktorów, spodziewał się, że nowy gatunek spotka się z taką przychylnością ze strony widzów i zrobi tak zawrotną karierę w całym Cesarstwie. Warto jednak postawić pytanie o pobudki, jakimi mógł się kierować ściągając ze Wschodu tancerzy. Pomijając zamięłowania Augusta do gatunku tragicznego, w którym nawet sam próbował swych sił⁴⁹, słabość do widowisk teatralnych oraz do różnego rodzaju nowinek, którymi mógłby zdobyć przychylność ludu (tak jak w przypadku tygrysa pokazywanego podczas inauguracji Teatru Marcellusa), należy – jak sądzę – brać pod uwagę jeszcze jeden czynnik: chęć wskrzeszenia tragedii, która w jego czasach była już gatunkiem wymierającym, mimo starań takich autorów jak Lucjusz Wariusz Rufus, którego tragedię *Thyestes*, wystawioną w 29 roku p.n.e. dla uczczenia zwycięstwa Oktawiana pod Akcjum, Kwintylijan porównał do najlepszych sztuk greckich⁵⁰. Pantomima nadawała się do tego celu wybornie: z jednej strony była równie skutecznym (jeśli nawet nie skuteczniejszym) nośnikiem mitów jak tragedia literacka, z drugiej zaś nie

⁴³ Por. J. Jory, *Pylades, Pantomime, and the Preservation of Tragedy*, [w:] „Mediterranean Archaeology” 17 (Special Issue, *Festschrift in Honour of J. Richard Green*), Sydney 2004, s. 154–5.

⁴⁴ E. Hall, *Introduction: Pantomime, A Lost Chord of Ancient Culture*, [w:] E. Hall, R. Wyles (eds.), *New Directions in Ancient Pantomime*, Oxford 2008, s. 10.

⁴⁵ Por. I. Lada-Richards, *Silent eloquence: Lucian and Pantomime Dancing*, London 2007, s. 22–25.

⁴⁶ Por. E. Hall, *op. cit.*, s. 7 i nast. Termin *communis sermo* zapożyczony od Kwintyliana, por. Quint. *Inst.* 11.3.87.

⁴⁷ Pantomimy zakazano we wszystkich miastach Imperium dopiero na mocy edyktu z roku 502, wydanego przez cesarza bizantyńskiego Anastazjusza I.

⁴⁸ J. Jory, *op. cit.*, s. 147–156.

⁴⁹ Por. Suet. *Aug.* 85.2.

⁵⁰ Por. Quint. *Inst.* 10.1.98: *Iam Vari Thyestes cuilibet Graecarum comparari potest.*

niosła ze sobą ryzyka, które zawsze towarzyszyło dramatom operującym słowem. Niemy aktor pantomimy nie mógł wygłaszać niewygodnych treści. W ten sposób August upiekł dwie pieczenie na jednym ogniu: spopularyzował teatr, dając ludowi nową formę rozrywki, a jednocześnie pozbawił ten teatr żywego słowa, którego tak bardzo obawiają się zawsze elity polityczne.

* * *

Podsumowując, warto chronologicznie zebrać najważniejsze posunięcia Augusta dotyczące teatru:

- 22 r. p.n.e. (I połowa) – cura ludorum przechodzi z rąk edylów w ręce pretorów; August wprowadza ustawę przeciw nadmiernym wydatkom podczas organizacji ludi;
- 22 r. p.n.e. (II połowa) – sprowadzenie aktorów pantomimy;
- między 22 a 19 r. p.n.e. – lex Iulia theatralis;
- 17 r. p.n.e. – ludi saeculares i (prawdopodobnie) pierwsze występy w Teatrze Marcellusa;
- 13 r. p.n.e. (4 lipca) – inauguracja Teatru Balbusa;
- 11 r. p.n.e. (4 maja; lub w roku 13 p.n.e.) – inauguracja Teatru Marcellusa.

Rok 11 p.n.e. stanowi zakończenie działań Augusta na polu teatru. W ciągu dekady udało mu się zaadaptować przestrzeń teatralną do celów politycznych, przejmując kontrolę nad organizacją igrzysk oraz tworząc w nim speculum społeczeństwa rzymskiego, ponadto – zmienić wygląd budowli teatralnej, ustanawiając nowy wzorzec architektoniczny, który następnie powielano na terenie całego Imperium, a w końcu – oddać w ręce ludu nową, bezpieczną rozrywkę, jaką była pantomima. Przeprowadzona dyskretnie rewolucja teatralna zakończyła się sukcesem.

*Uniwersytet Warszawski
Instytut Filologii Klasycznej
Krakowskie Przedmieście 1, 00-047 Warszawa*

AUGUSTUS AND THE THEATRE. THE ROMAN REVOLUTION – CONTINUED

Abstract

The most important moves of Augustus regarding the theatre: 22 BC (first half) – the cura ludorum passes from the hands of the aediles to those of the praetors; Augustus introduced a law against excessive expenditure during the organisation of the ludi; 22 BC (second half) – the importation of pantomime actors; between 22 and 19 BC – the lex Iulia theatralis; 17 BC – the ludi saeculares and (probably) the first performances in the theatre of Marcellus; 13 BC (4 July) – the inauguration of the Theatre of Balbus; 11 BC (4 May; or in 13 BC) – the inauguration of the Theatre of Marcellus.

Keywords: Augustus, Roman theatre, the Theatre of Marcellus, ludi, ludi saeculares