

Ceran, Waldemar

Teatr we wczesnym Cesarstwie Bizantyńskim

Przegląd Historyczny 95/3, 301-311

2004

Artykuł umieszczony jest w kolekcji cyfrowej bazhum.muzhp.pl, gromadzącej zawartość polskich czasopism humanistycznych i społecznych, tworzonej przez Muzeum Historii Polski w Warszawie w ramach prac podejmowanych na rzecz zapewnienia otwartego, powszechnego i trwałego dostępu do polskiego dorobku naukowego i kulturalnego.

Artykuł został opracowany do udostępnienia w Internecie dzięki wsparciu Ministerstwa Nauki i Szkolnictwa Wyższego w ramach dofinansowania działalności upowszechniającej naukę.

R O Z P R A W Y

WALDEMAR CERAN
Uniwersytet Łódzki
Katedra Historii Bizancjum

Teatr we wczesnym Cesarstwie Bizantyńskim

Na wstępie warto przypomnieć, że jako okres wczesnego Bizancjum historycy traktują dzieje, które rozgrywały się w IV–VI w. we wschodniej części Imperium Rzymskiego. Badacze zazwyczaj za punkt wyjścia historii Cesarstwa Bizantyńskiego przyjmują rok 324, w którym cesarz Konstantyn Wielki, po rozciągnięciu swojej władzy na *pars Orientis*, zdecydował o założeniu nowego centrum politycznego w Byzantion, mieście, które po oficjalnym wyświęceniu 11 maja 330 otrzymało nazwę Konstantynopol i stało się nie tylko stolicą, lecz także centrum życia religijnego, kulturalnego i gospodarczego Imperium. W późniejszym czasie sukcesywnie, w wyniku występowania różnorodnych zjawisk, nastąpiło ukształtowanie się tysiącletniego Cesarstwa Bizantyńskiego i jego cywilizacji. Należy pamiętać, że istotę Bizancjum kształtowała synteza rzymskiego ustroju politycznego, rzymskiego prawa, myśli greckiej, języka i literatury, chrześcijaństwa oraz elementów kultury orientalnej. O kulturalnym obliczu tego państwa stanowiła jednak przede wszystkim antyczna kultura grecka, pielęgnowana w Bizancjum aż po kres jego istnienia w 1453 r. Było to państwo, w którym „ścisły attycyzm stał się niezbędnym elementem wszelkiej poważnej literatury, a naśladowanie wzorów klasycznych podstawowym celem pisarskiej twórczości”¹.

W okresie wczesnobizantyńskim trudno byłoby znaleźć większe miasto, które nie miałooby teatru. Jednak najwięcej wiadomości o życiu teatru i ludzi z nim związanych dostarczają nam autorzy wywodzący się z wczesnobizantyńskiej Antiochii. Wśród nich za najcenniejsze informacje zawdzięczamy Libaniosowi (314–393), znakomitemu retorowi, kierownikowi municypalnej szkoły wyższej w Antiochii, poganinowi, autorowi 64 mów i 1544 listów oraz jego uczniowi, Janowi (ok. 350–407), płomiennemu mówcy, którego współcześni obdarzyli przydomkiem Chryzostomos (Złotousty), wielkiemu moralizatorowi, późniejszemu biskupowi Konstantynopola, pisarzowi tak płodnemu, że trzeba było aż osiemnastu opasłych tomów „Patrologii” wydanej przez J. P. M i g n e’ a (PG, t. 47–64), aby pomieścić jego dorobek pisarski. O teatrze antiocheńskim zostawili informacje także i inni pisarze tego okresu, np. cesarz Julian Apostata, historyk Ammian Marcellin, historyk Kościoła i teolog Teodoret z Cyru i inni.

¹ R. B r o w n i n g, *Cesarstwo Bizantyńskie*, przeł. G. Ż u r e k, Warszawa 1997, s. 241.

Antiochia zdobyła sobie renomę w starożytnym świecie jako miasto wszelkiego rodzaju uciech, widowisk, spektakli teatralnych i cyrkowych. Tu znajdował się jeden z największych w cesarstwie hipodrom², w którym odbywały się zawody atletyczne, popisy akrobatów, a przede wszystkim wyścigi konne, które do żywego roznamiętniały ogromne rzesze widzów ze wszystkich warstw społecznych. Tu był amfiteatr przeznaczony początkowo do walk gladiatorów, a po ich zakazaniu na Wschodzie, w 354 r., przystosowany do walk z dzikimi zwierzętami — *venationes*³. W Antiochii i na jej przedmieściu, w słynnej Dafne, organizowano co cztery lata Igrzyska Olimpijskie, które w IV w. przyćmiły sławą igrzyska odbywane w Olimpii⁴. Dla potrzeb olimpijczyków zbudowano w Antiochii Ksystos i Plethron, przystosowane do ćwiczeń atletycznych i przeprowadzania eliminacji⁵, a w Dafne znajdował się wspaniały stadion olimpijski i jeszcze wspanialszy teatr Zeusa Olimpijskiego⁶, zbudowany przez Wespazjana, ponieważ do programu olimpiady wchodziły nie tylko dyscypliny sportowe, ale także popisy teatralne i krasomówcze. Obok teatru w Dafne Antiochia miała także teatr położony na stokach góry Silpios, w obrębie miasta, który zbudował Juliusz Cezar, a powiększyli i ozdobili Agryppa i Trajan⁷.

Teatr w Dafne ściągtał widzów nie tylko w czasie olimpiad, lecz także w dni świąteczne, albowiem do tej podmiejskiej miejscowości przybywały wtedy tłumy Antiocheńczyków, aby odpocząć i zabawić się w tym pełnym uroku miejscu. Natomiast teatr w samym mieście był czynny codziennie. Odbywały się w nim przedstawienia teatralne, popisy taneczne, akrobatyczne, występy muzyków–solistów, koncerty chórów i orkiestr, a także mogły odbywać się tu różnego rodzaju zebrania obywateli⁸. W tym artykule zajmę się tylko przedstawieniami teatralnymi. Rezerwowano dla nich aż sto dni w roku; przedstawienia te zaczęto czasami o świcie, najczęściej jednak w południe, a kończono o zachodzie słońca⁹.

W omawianym przeze mnie okresie klasyczne tragedie i komedie grywano bardzo rzadko, być może tylko ich fragmenty, i to przed małą publicznością¹⁰. Nie cieszyły się one

² Zbudował go w 67 r. p.n.e. prokonsul Cylicji Q. Marcius Rex, a odbudował Agryppa w czasach cesarza Augusta, cf. G. D o w n e y, *A History of Antioch from Seleucus to the Arab Conquest*, Princeton–New Jersey 1961, s. 172, 647–649.

³ Zbudowany przez Juliusza Cezara, cf. ibidem, s.156–157 i 443.

⁴ G. D o w n e y, *The Olympic Games at Antioch in the Fourth Century A. D.*, „Transaction and Proceedings of the American Philological Association” t. LXXI, 1939, s. 428–438.

⁵ Idem, *A History of Antioch*, s. 233, 237, 404 i 435.

⁶ Teatr ten został zbadany przez amerykańską misję archeologiczną w latach trzydziestych XX w., dzięki czemu dysponujemy jego dokładnym opisem, fotografiami, szkicami, planami: *Antioch–on–the–Orontes*, t. II, *The Excavations 1933–1936*, wyd. R. S t i l l w e l l, Princeton 1939, s. 57–94. Cf. G. D o w n e y, *A History of Antioch*, s. 206–207.

⁷ G. D o w n e y, *A History of Antioch*, s. 155, 180, 443.

⁸ W tym wielostronnym korzystaniu z teatru wyrażał się także jego silny związek z miastem, cf. E. F r é z o u l s, *Recherches sur les théâtres de l’Orient Syrien*, II, „Syria” t. XXXVIII, 1961, s. 54–86.

⁹ A. V o g t, *Théâtre à Byzance et dans l’Empire du Ire au XIII^e siècle*, „Revue des questions historiques” t. XIX, 1931, s. 271.

¹⁰ Konstatacja ta odnosi się do całego imperium, zarówno na Wschodzie, jak i na Zachodzie, cf. J. Ś r u t w a, *Widowska epoka klasycznej w ocenie Kościoła afrykańskiego II–IV wieku*, „Roczniki Teologiczno–Kanoniczne” t. XXVII, 1980, nr 4, s. 43–56; S. L o n g o s z, *Die Reception der klassischen Tragödie in den Schriften des Hl. Johannes Chrysostomus*, [w:] *Mélanges d’histoire byzantine offerts à Oktawiusz Jurewicz à l’occasion de son soixante–deuxième anniversaire*, red. W. C e r a n, Łódź 1998, s. 56–70.

wzięciem, gdyż nie mogły przemawiać do tłumu, w którym dominowali ludzie o ledwie elementarnym wykształceniu, albo i bez niego, a duży procent mieszkańców Antiochii stanowiła ludność niezwiązana mocno z kulturą grecką: Żydzi, Syryjczycy i inni. Gustom tej publiczności odpowiadała nie komedia a mim, nie tragedia a pantomima.

Mim wszedł na teatralne sceny już w okresie hellenistycznym i zdobywał sobie coraz to większe uznanie widzów. Mim (*mimus*) to „gatunek literacki i aktor, to farsa żartobliwa albo żartobliwo–dramatyczna, będąca możliwie wiernym odbiciem rzeczywistości. Jest to właściwie mówiąc, »strzęp życia«, przeniesiony na gorąco na scenę. Jego realizm albo, jak kto woli, naturalizm, coraz bardziej uwydatniany, zadecydował o jego sukcesie”¹¹. Aktorzy mimiczni szukali tematów w codziennym życiu niższych sfer i w mitologii, o ile były one wystarczająco drastyczne lub ucieszne, ale najchętniej — erotyczne. Nie unikano także aluzji politycznych. Akcja tych scenek była zazwyczaj prosta, wyrażana gestykulacją, przeplatana niskiego lotu prozą, niewybrednym wierszem, wulgarną piosenką i zmysłowym tańcem. W przedstawieniach tych dużą rolę odgrywała improwizacja. Aktorzy występowali bez masek, role kobiece odtwarzały aktorki w codziennym ubraniu, ale często tak kusym, że niewiele przykrywało. Mimowie tworzyli zespoły, którym towarzyszyli muzycy grający na różnych instrumentach¹².

Za sztukę od mimu lepszą, szlachetniejszą uważano pantomimę¹³, czyli przedstawienie sceniczne, w którym aktor opowiadał akcję przy pomocy szeregu tańczonych przez niego scen solowych, czasem dopowiadając pewne kwestie głosem; aby ułatwić widzom uchwycenie treści przedstawianych scen. Aktorowi towarzyszył chór, występujący w roli narratora i balet, który przedstawiając rozmaite obrazy, np. bitwy czy sceny z życia nimf, satyrów itp., stanowił tło dla występów pantomima. Tancerzowi i chórowi towarzyszyła orkiestra, złożona z takich instrumentów, jak sistrum, aulos, syringa, barbitos, cymbały, kithara¹⁴. Nastrój podkreślały bogate dekoracje scen oraz zjawy, postacie bogów, herosów, amorki pojawiające się nad sceną dzięki zastosowaniu różnych urządzeń technicznych, znanych od czasów starożytnych¹⁵. To widowisko Albert Voigt, znawca teatru bizantyńskiego, porównuje do współczesnej rewii (*un théâtre des revues*¹⁶). Pantomima wyparła tragedię i od I w. n. e. królowała w teatrach Imperium Rzymskiego, zarówno na Wschodzie, jak i na Zachodzie. Wymagania, jakie stawiano przed kandydatami na aktorów pantomicznych, były nieporównanie większe niż na mimów. Jak powiada Libanios, kandydat musiał przede wszystkim mieć „stosowny wzrost — — piękną szyję, zgrabne palce i w ogóle piękne ciało”¹⁷. Takiego młodziana brał w swoje ręce nauczyciel gimnastyki i ćwicząc go w rozmaitych i ciągłych zajęciach „każe mu nogi zarzucać na głowę przez plecy, a zmusza przy tym pochylić się naprzód twarzą, tak że pięty zbliżają się do łokci. Gdy zaś z ciała tancerza zrobi koło, jakby z jakiejś giętkiej gałązki, wprawia je w ruch jak koło, a ciało rze-

¹¹ J. Carcopino, *Życie codzienne w Rzymie w okresie rozkwitu cesarstwa*, tłum. M. Pąkcińska, Warszawa 1966, s. 220.

¹² A. Voigt, op. cit., s. 263.

¹³ Libanios, Or. LXIV, 11 (korzystam z wydania R. Foerster, *Libanii opera*, t. I–IV, Leipzig 1903–1908).

¹⁴ Libanios, Or. XII, 55; XIX, 60; LII, 38; LXIV, 96–97.

¹⁵ A. Voigt, op. cit., s. 272.

¹⁶ Ibidem, s. 264.

¹⁷ Libanios, Or. LXIV, 104.

czywiście się toczy. A bieg taki nie szkodzi członkom. Poprzednio bowiem każdy członek zostaje wyćwiczony, by był gibki, bo nauczyciel niemal oddziela od siebie pojedyncze członki, pilnując jednocześnie, by stawy szły za nimi i rozstępowały się, tak że dokąd tylko ktoś zwróci ręce i nogi, reszta ciała idzie za nimi, jakby doprawdy była z wosku. Tak gibkie ciało gimnastyk przygotowuje nauczycielowi, on zaś z kolei bierze je w ręce i doprowadza do tego, że posłuszne i harmonijnie ułożone członki potrafią oddać każdy ruch i postawę. Wysiłek to nie mały dla obu: dla nauczyciela, by pokazać, dla ucznia zaś, by uchwycić odpowiedni ruch. Część czasu schodzi na ćwiczeniach, część na rozważaniu tego, co się zdobyło ćwiczeniem¹⁸. Aktor pantomimiczny grał nie tylko tańcem, gestem, mimiką, postawą, ale także głosem, chociaż według Libaniosa gest miał większe znaczenie niż głos, „dlatego wielu aktorów o wybitnym głosie mniej radowało widza, bo nie posiadali pięknych ruchów, a znów niejeden mając gorszy głos uchodził za lepszego, gdyż miał przewagę w postawie i ruchach¹⁹. Oczywiście niektóre ruchy i gesty artysty były przez widza doskonale rozumiane, ponieważ wiele z nich miało charakter konwencjonalny. Poza tym starał się on zinterpretować nie słowa, a sens przedstawianej sceny.

Tancerz potrafił odegrać starca, młodzieńca, kobietę, dziewczynę, niskiego, wysokiego, smukłego, rozbrykanego, pana, sługę. Tancerze „jak skrzydlate istoty mkną dookoła, a w końcu zastygają w ruchu, jakby wrosli w ziemię, a w bezruchu tym występuje obraz. A jeszcze większy wysiłek — zakończyć ruchy taneczne jednocześnie z piosenką²⁰. Tancerze grali w pięknie wykonanych maskach²¹, przystrojeni w odpowiednie do scen szaty, nosili długie włosy, które starannie pielęgnowali²². W czasie jednego przedstawienia musieli często zmieniać maski i stroje, albowiem ten sam artysta odtwarzał różne postaci męskie i kobiece, przechodząc od jednej roli do drugiej²³.

Tematy tancerze czerpali głównie z literatury antycznej, z tragedii. Wśród ich występów były takie sceny, jak walka Achillesa z Hektorem, uprowadzenie Bryzeidy z namiotu Achillesa, historia Dafne uciekającej przed Apollonem, historia Dejaniry i jej ojca Ojneusa²⁴. Ale były także tematy czerpane z mitologii, pełne wesela i radości, ale jeszcze częściej — nasycone erotyzmem i skandalami. Niektórzy poeci pisali na potrzeby tancerzy pieśni, zazwyczaj, zdaje się, marnego lotu. O jednym z nich opowiada Libanios. Był to Tisamenos, namiestnik prowincji (*consularis Syriae*) w 386 r.²⁵, który — jak powiada Libanios — liznąwszy nieco nauki zaczął tworzyć pieśni dla tancerzy występujących na scenie²⁶. Libanios nisko także ocenia muzykę i niewybredne teksty śpiewane przez towarzyszące tancerzom

¹⁸ Libanios, Or. LXIV, 104–105, tłum. L. Małunowiczówna, [w:] Libanios, *Wybór mów*, Wrocław 1953, s. 367–368.

¹⁹ Libanios, Or. LXIV, 74, tłum. L. Małunowiczówna, s. 351.

²⁰ Libanios, Or. LXIV, 118, tłum. L. Małunowiczówna, s. 370.

²¹ Zwraca na to uwagę zwłaszcza Jan Chryzostom w *In Ep. ad Tit*, hom. II, 4, [w:] *Patrologiae cursus completus. Series graeca*, wyd. J. P. Migne, t. LXII, Parisiis 1862, col. 675 (dalej: Chryz., PG).

²² Libanios, Or. LXIV, 50, 52.

²³ Libanios, Or. LXIV, 66, 70.

²⁴ Libanios, Or. LXIV, 68.

²⁵ A. H. M. Jones, J. R. Martindale, J. Morris, *The Prosopography of the Later Roman Empire*, t. I, Cambridge 1971, s. 916–917.

²⁶ Libanios, Or. XXXIII, 3.

chóry²⁷. Nic przeto dziwnego, że teksty te, swego rodzaju libretta, nie zachowały się do naszych czasów.

Utrzymanie teatru i aktorów należało do obowiązków rady miejskiej i namiestnika prowincji. Aktorzy przez cały rok otrzymywali pensje z budżetu miejskiego. W niektórych miastach tworzono na ten cel specjalne fundusze. I tak np. w Antiochii Prokulus, *comes Orientis*, czyli zarządca diecezji Wschodu, zarządził, aby opłaty, jakie płacili kupcy i rzemieślnicy ze sklepów znajdujących się w portykach, ciągnących się wzdłuż głównej ulicy, były przeznaczone na opłacanie aktorów, mimów i tancerzy pantomimicznych²⁸. Tylko urządzenie widowisk teatralnych w czasie olimpiad wchodziło w zakres liturgii kuriałów i wtedy wyznaczony przez radę miejską kuriał pokrywał wszystkie koszty z własnych pieniędzy. Najlepsza sytuacja panowała w Konstantynopolu. Tu bowiem widowiska teatralne były urządzone na koszt pretorów, konsulów, a także senatorów; musieli oniłożyć niemałe sumy pieniędzy, których wysokość określały przepisy prawne; senatorów, aby mogli się odpowiednio przygotować finansowo na te wydatki, wyznaczano do urządzenia widowisk z kilkuletnim (nawet dziesięcioletnim) wyprzedzeniem²⁹.

Zyski większe zapewne niż stałe pensje czerpali aktorzy z podarunków i darów składanych im w teatrze podczas występów. Libanios powiada, że jeśli urzędnicy miejscy, kierujący życiem miasta, zasiadając w teatrze nie na czas obdarowywali pieniędzmi aktora pantomimicznego, wtedy zgromadzony lud zmuszał ich do tego groźnymi krzykami³⁰. Sami także aktorzy domagali się stale powiększenia swoich uposażeń, uważając — jak powiada Libanios — że bogaci mają pieniądze nie dla siebie, ale właśnie dla nich³¹. Że aktorzy, zarówno mimowie, jak i tancerze pantomimiczni, godziwie zarabiali, świadczą wypowiedzi Jana Chryzostoma, który mówi o ogromnych ilościach pieniędzy i kosztownych prezentach, jakie otrzymywali. Stać ich przeto było na bogate, jedwabne stroje, szaty przetykane złotem, kosztowne złote ozdoby, na utrzymanie koni i służby³². Teodoret z Cyru w swojej „Historii Kościoła” powiada, że Cyryl, biskup Jerozolimy, sprzedał tancerzowi pantomimicznemu złotem przetykany ornat, który jego kościołowi przekazał w darze cesarz Konstantyn Wielki; tancerz ten występował w tym ornacie na scenie³³. O tym, że autorzy ci nie przesadzają mówiąc o bogactwie aktorów, świadczy wydany w 393 r. przepis prawny, zakazujący aktorkom mimicznym noszenia szat z jedwabiu, zdobionego ornamentami figuralnymi, szat barwionych purpurą oraz noszenia drogich kamieni; prawo nie zabraniało im jednakże noszenia jedwabiu w kratkę i szat barwionych innymi kolorami,

²⁷ Libanios, Or. LXIV, 87.

²⁸ Libanios, Or. XXVI, 23; LXIV, 34. Por. P. Petit, *Libanios et la vie municipale à Antioche au IV^e siècle après J. C.*, Paris 1956, s. 136–137; J. H. W. G. Liebeschuetz, *Antioch. City and Imperial Administration in the Later Roman Empire*, Oxford 1972, s. 145–146; G. L. Kurbatow, *Osnownyje problemy wnutrennego razwitiija wizantijskogo goroda w IV–VII ww.*, Leningrad 1971, s. 187.

²⁹ A. H. M. Jones, *The Later Roman Empire 284–602. A Social, Economic and Administrative Survey*, t. II, Oxford 1964, s. 539–540.

³⁰ Libanios, Or. XLVIII, 40; LXIV, 36.

³¹ Libanios, Or. XXVI, 24–26; XLI, 6–9.

³² Chryz., *In Ep. ad Cor.*, hom. XII, 5, PG LXI, col. 102; *In Matth.*, hom. LXVI, 3, PG LVIII, col. 629; hom. LXVIII, 7, PG LXVIII, col. 495; *In I Ep. ad Tim.*, hom. II, 3, PG LXII, col. 513; hom. VIII, 1–2, PG LXII, col. 528; hom. XI, 3, PG LXII, col. 558 i wiele innych.

³³ Theodoret, *Ecclesiastica Historia*, II, 23, PG LXXXII, col. 1065.

a także noszenia na szyi i rękach złotych ozdób, byle nie były wysadzone drogimi kamieniami³⁴.

Zarobki aktorów były pochodną kilku czynników. Pierwszym z nich jest ogromna popularność samych widowisk. Jan Chryzostom nieustannie ganiał wiernych, że gotowi są całymi dniami przesiadywać w teatrze, nie troszcząc się o swoje warsztaty i sklepy, że dla przedstawień teatralnych opuszczają niedzielne i świąteczne nabożeństwa, że od wczesnego rana zbierają się w gromady, aby zasiąść na możliwie najlepszych miejscach w teatrze³⁵. Jak frapowały ich te widowiska, może świadczyć historia opowiedziana przez Ammiana Marcellina. Otóż w pewnym dniu roku 260 za panowania cesarza Galiena odbywało się w antiocheńskim teatrze przedstawienie, które odgrywał pewien mim wraz ze swoją żoną. W pewnym momencie kobieta ta krzyknęła do swego męża: „Jeśli to nie jest sen, to oto mamy przed nami Persów”. I rzeczywiście, okazało się, że widzowie zlekceważyli wieści o nadciągających wojskach perskich i zamiast szykować się do obrony rozsiedli się w teatrze. Zaskoczona nagłym atakiem Antiochia została złupiona i spalona przez Persów, a wielu jej mieszkańców zamordowano³⁶. Cesarz Teodozjusz I karząc miasto za bunt i zamieszki, do jakich doszło w 387 r., kazał zamknąć m.in. teatry, co uznano za srogą karę³⁷. Popularność widowisk w Cesarstwie była tak wielka, że pod wpływem Kościoła cesarze Arkadiusz i Honoriusz wydali w 399 r. prawo zakazujące organizowania we wszystkich miastach widowisk teatralnych w niedziele, z wyjątkiem tych dni, w które wypadały rocznice urodzin cesarza³⁸, a w roku następnym prawo zakazujące organizowania widowisk w pierwszym i w ostatnim tygodniu Wielkiego Postu, w święta Bożego Narodzenia, Wielkanocy i Epifanii³⁹. W 425 r. dodano także Pięćdziesiątnicę⁴⁰.

Szczególnie cenieni i lubiani aktorzy mimiczni i pantomimiczni byli w mieście osobami niezwykle popularnymi. Ludzie znali ich życiorysy, wiedzieli, z jakiego kraju i miasta pochodzą, umieli powiedzieć, z jakiej wywodzą się rodziny, jakim poddają się ćwiczeniom⁴¹. Bogatsi zamawiali sobie u malarzy portrety uwielbianych aktorów⁴². Sympatie widzów nie zawsze były zgodne, co oczywiście prowadziło do zażartych nieraz sporów, a nawet walk między zwolennikami różnych idoli⁴³. Gdy w Antiochii zmarł popularny aktor pantomimiczny, na jego pogrzebie zebrał się ogromny tłum, a mowę pochwalną wygłosił Hadrian, sofista z Tyru, który nazwał zmarłego „sofistą”, albowiem tak wyraziście umiał

³⁴ *Theodosiani libri XVI cum Constitutionibus Sirmondianis et leges novellae ad Theodosianum pertinentes*, wyd. Th. Mommsen, P. M. Meyer, Berolini 1954 (dalej: CTh), XV, 7, 11.

³⁵ Chryz., *De diabolo tentatore*, hom. III, 1, PG XLIX, col. 263; *In Matth.*, hom. VI, 7, PG LVII, col. 71; hom. XXXVII, 5, PG LVII, col. 425; *De mutatione nominum*, hom. IV, 2, PG LI, col. 147; *De Davide et Saule*, hom. III, 1, PG LIV, col. 695 i in.

³⁶ Ammianus Marcellinus XXIII, 5, 3 (korzystam z wydania: Ammianus Marcellinus, *Römische Geschichte*, wyd. W. Seyfart, Berlin 1986).

³⁷ Chryz., *Ad popul. Antioch.*, hom XV, 1, PG XLIX, col. 153.

³⁸ CTh II, 8, 23.

³⁹ CTh II, 8, 24 (zakaz ten powtórzono w 409 r.).

⁴⁰ CTh XV, 5, 5.

⁴¹ Chryz., *In illud: Salute Priscillam, et Aquilam*, sermo I, 1, PG LI, col. 188.

⁴² Theodoret, *Religiosa historia*, praefatio, PG LXXXII, col. 1285.

⁴³ Libanios, Or. LXIV, 92.

przemawiać swoim tańcem⁴⁴. Pewna tancerka, pochodząca z Fenicji, zdobyła sobie w Antiochii i w miastach Cylicji i Kapadocji tak wielką sławę, że gdy nawróciła się na chrześcijaństwo i wstąpiła do domu dziewic poświęconych Bogu, ludzie tak naprzykrzali się namiestnikowi prowincji, że ten w końcu nakazał żołnierzom sprowadzenie aktorki na scenę. Kościół jednak skutecznie obronił neofitkę⁴⁵.

Ilu w Antiochii było aktorów, tego nie wiemy. Według Juliana Apostaty w mieście tym była duża liczba tancerzy pantomimicznych, muzyków, a mimów było więcej niż obywateli⁴⁶. Ammian Marcellin podaje, że w Rzymie było 3 tys. tancerek z chórami i taka sama liczba mistrzów tańca⁴⁷. Liczby tej jednak zweryfikować się nie da.

Aktorzy byli ludźmi wpływowymi w mieście. Przyczyniła się do tego ustawa cesarza Konstantyna Wielkiego z 331 r., wydana w Konstantynopolu. Postanawiała ona, że ludzie zgromadzeni w miejscach publicznych — a więc i w teatrze — mogą okrzykami chwalić sprawiedliwych i gorliwie wypełniających swoje obowiązki namiestników prowincji, aby cesarz mógł ich odpowiednio nagradzać; ludzie mogli także ganić i oskarżać niesprawiedliwych i niegodnych namiestników, aby cesarz mógł odpowiednio reagować; o tych wydarzeniach cesarz mieli informować prefekci pretorium i komesi, czyli najwyżej postawieni urzędnicy w administracji cesarskiej⁴⁸. Odtąd można było manipulować nastrojami widzów i oceną, jaką ludzie wystawiali namiestnikom prowincji oraz innym urzędnikom państwowym i miejskim. I tu przypadła duża rola klace teatralnej. Każdy z bardziej znanych aktorów — czy to mim, czy tancerz pantomimiczny — miał grupę klakierów, którzy dbali o należyty aplauz dla poczyznań swojego pracodawcy na scenie; aktor bowiem najmował ich i opłacał ze swoich pieniędzy. Byli od niego całkowicie zależni. Im bogatszy był aktor, na tym większe korzyści mogli liczyć jego klakierzy. Im był sławniejszy, tym więcej mogli mu przysporzyć pieniędzy. Nic przeto dziwnego, że to oni inicjowali okrzyki ludu pod adresem kuriałów, domagającego się dla aktorów większych pensji i bogatszych prezentów. Dbali też o należyty rozgłos swojego aktora — rozmieszczeni w poszczególnych sektorach teatru inicjowali brawa i owacje — zdobywali swojemu aktorowi zwolenników, dzisiaj powiedzielibyśmy — fanów. Aktor niemający klaki mógł spodziewać się tylko gwizdów, choćby był znakomity w swojej sztuce⁴⁹. O aplauz klakierów zabiegali także namiestnicy prowincji i urzędnicy miejscy, którzy chcieli wymóc na władzy państwowej jakieś koncesje. To od klakierów zależało, którego namiestnika lud będzie chwalił, a na którego będzie rzucał gromy. Przyczynili się więc do tego, że teatr stał się terenem walk ludności z urzędnikami. Za to wszystko jednak należało klakierom — albo ich pracodawcom — odpowiednio zapłacić. Żeby ukrócić te praktyki, wydano w 392–395 r. prawo, które postanawiało, że namiestnicy prowincji mogli uczestniczyć w widowiskach tylko do południa i to tylko w tych dniach, w które przypadła rocznica urodzin cesarza i rocznica objęcia przez niego władzy; zabroniono im także, podobnie jak osobom prywatnym, przyznawania w trakcie

⁴⁴ Libanios, Or. LXIV, 41; Malalas, *Chronographia*, X, red. L. Dindoffius, Bonnae 1831, s. 263.

⁴⁵ Chryz., *In Matth.*, hom. LXVII, 3, PG LVIII, col. 636–637.

⁴⁶ Julian, *Misopogon* 342 B; *The Works of the Emperor Julian*, with an English translation by W. C. Wright, t. II, London 1923, s. 163.

⁴⁷ Ammianus Marcellinus XIV, 6, 19.

⁴⁸ CTh I, 16, 6.

⁴⁹ Ammianus Marcellinus XXVII, 4, 32.

widowiska nagród w złocie; takie nagrody mogli przyznawać tylko konsulowie, którzy otrzymali od cesarza odpowiednie upoważnienie⁵⁰. Libanios, któremu zawdzięczamy przytoczone wyżej informacje o klakierach, ocenia ich liczbę w Antiochii na 400. Utrzymuje, że pochodzili oni spoza Antiochii i byli to: ludzie wyrzuceni ze swoich ojczyzn za haniebne czyny, bezwstydne indywidua, gotowe na wszelką sprośność i niegodziwość, trutnie zjadający to, co inni zarobią⁵¹. Podobną opinię o klacie teatralnej w Antiochii wyraża także Jan Chryzostom⁵².

Choć aktorzy cieszyli się tak wielkim powodzeniem i sławą, to ich status prawny był bardzo niski. Pochodzili zazwyczaj z najniższych warstw społecznych; byli więc wśród nich synowie i córki kramarzy, przekupniów, wytwórców powrozów, szewców, kowali, rzeźników, a nawet niewolników⁵³. Do swojego zawodu aktorki były przywiązane mocą prawa i mogły opuścić scenę tylko w przypadku, gdy zostały chrześcijankami (o dopuszczeniu ich do sakramentów decydował każdorazowo biskup); wtedy znajdowały się pod opieką namiestnika prowincji i kuratora miasta (*defensor civitatis*). Nie można ich było zmuszać do powrotu na scenę, chyba że któraś zdradziła religię i zaczęła prowadzić życie niegodziwe⁵⁴. Także córki aktorów i aktorek, jeśli prowadziły życie niemoralne, mogły być zmuszane do występów na scenie⁵⁵. Prawo syryjsko-rzymskie, pochodzące z czasów Konstantyna Wielkiego, Teodozjusza I i Leona I, wyłączało mimów i pantomimów, mężczyzn i kobiety, z prawa dziedziczenia, traktując ich jako ludzi bez czci⁵⁶. Spadkobiercy mogli obalić testament sporządzony na rzecz aktorki⁵⁷. Prawo postanawiało także, że obraz aktora pantomimicznego może wisieć w teatrze, ale należy go natychmiast usunąć, jeśliby znalazł się w tym miejscu w mieście, gdzie znajdowały się portrety cesarza i jego rodziny⁵⁸.

Także kanony kościelne wyłączały aktorów z gminy chrześcijańskiej. Synod w Elwirze (ok. 300 r.) w kanonie 62 postanowił, że aktor pantomimiczny, jeśli chce zostać chrześcijaninem, musi porzucić teatr⁵⁹. A synod w Arles (314 r.) w kanonie 5 zakazał udzielania komunii aktorom teatralnym⁶⁰.

O widowiskach prezentowanych przez mimów i pantomimów z niechęcią, by nie powiedzieć z pogardą, wypowiadali się intelektualiści pogańscy. Eliusz Arystydes (ok. 129–ok. 187) napisał mowę „Przeciw tańcom mimicznym”, której treść znamy tylko dzięki polemice, jaką toczył z nim Libanios w mowie LXIV pt. „W obronie tancerzy pantomimicznych do Arystydesa”. Jak się okazuje, Arystydes oskarżał ich o haniebne występkę twierdząc, że są zgubą dla widzów, domów i miast. Libanios polemizując z nim przytoczył na ich

⁵⁰ CTh XV, 5, 2.

⁵¹ Libanios, Or. XIX, 14; XXXVI, 17; XLI, 3, 6–9; XLVI, 17–18, 31.

⁵² Chryz., *Ad popul. Antioch.*, hom. XVII, 2, PG 49, col. 176; *In Matth.*, hom. XXXVIII, 6, PG 57, col. 427.

⁵³ Chryz., *De Lazaro*, hom. II, 3, 5, PG 48, col. 986, 1035; *In Matth.*, hom. LXVIII, 4, PG 58, col. 645.

⁵⁴ CTh XV, 7, 1 (371 r.); XV, 7, 4 (380 r.); XV, 7, 8–9 (381 r.).

⁵⁵ CTh XV, 7, 2 (371 r.).

⁵⁶ *Syrisch-Römisches Rechtsbuch aus fünften Jahrhundert*, art. 9, wyd. K. G. B r u n s, E. S a c h a u, Leipzig 1880, s. 7.

⁵⁷ CTh II, 19 (319 r.).

⁵⁸ CTh XV, 7, 12 (394 r.).

⁵⁹ J. H e f e l e, *Histoire de conciles*, tłum. i uzupeł. H. L e c l e r c q, t. I, Paris 1907, s. 256.

⁶⁰ *Ibidem*, s. 283.

obronę to, że są znakomicie przygotowani do zawodu, oraz że podczas ich popisów można nie tylko odpocząć, ale i napawać się pięknem. Ponadto dzięki nim ludzie niewykształceni mogą dowiedzieć się o dawnych dziejach, o sprawiedliwości, znoszeniu cierpienia, patriotyzmie, dochowywaniu przyrzeczeń i szlachetnych czynach, mogą wreszcie ćwiczyć wyobraźnię i uczyć się chwytania treści akcji. Jednak w gruncie rzeczy Libanios nie był miłośnikiem ówczesnego teatru mimów i pantomimów. Nie tylko sam stronił od tych widowisk, ale zakazywał także uczestniczyć w nich swoim uczniom⁶¹, albowiem widział w nich źródło demoralizacji⁶². Nie brakowało mu słów potępienia zwłaszcza dla teatralnej klaki.

Gardził tymi widowiskami także cesarz Julian Apostata. Sam do teatru nie chadzał, nie przyjmował aktorów na dworze, a pogańskim kapłanom wydał zakaz uczęszczania do teatru i przyjmowania w domach aktorów⁶³. Powiadał, że wygnałby z miast te rozpustne widowiska, gdyby nie zdawał sobie sprawy z niewykonalności takiego pomysłu⁶⁴.

Natomiast powodem wrogięgo stanowiska Kościoła i chrześcijańskiego Cesarstwa wobec aktorów, mimów i tancerzy pantomimicznych był z jednej strony fakt, że od III w. pojawił się rodzaj mimu, który można nazwać „antychrześcijańskim”, w którym parodiowano chrzest, akty męczeństwa, mszę świętą i spory teologiczne. Z drugiej strony następowała degeneracja tych widowisk, w których dominowały erotyzm, rozpusta, skandale, swawola i płaska błazenada⁶⁵.

Szczególnie gwałtownie przeciwko tym widowiskom występowali greccy Ojcowie Kościoła. W zgodnym chórze potępienia najdonioślej brzmiał głos Jana Chryzostoma, który krytyce widowisk poświęcił bardzo dużo czasu w homiliach i pokaźną liczbę stron w swym ogromnym dorobku pisarskim. Teatr nazywał kloaką zepsucia, lekcją cudzołóstwa i nierządu, ćwiczeniem rozwiązłości i grzesznej namiętności, szkołą czynów amoralnych i haniebnych, prostytutką uprawianą w świetle dnia. Do tego bowiem w jego przekonaniu sprowadzała się treść występów mimów i tancerzy pantomimicznych, a całą wykreowaną przez nich atmosferę potęgowały rozwiąże śpiewy i muzyka, zmiękczająca serca i podniecająca zmysły. Na tę demoralizację podatni byli zwłaszcza ludzie młodzi, którzy po takich spektaklach wypełniali miasto diabelskimi piosenkami, hymnami szatana. Widowiska te deprawowały także dorosłych mężczyzn, gdyż piękne i zmysłowe aktorki podbijały ich serca i rozpały namiętności. Świat realny wydawał się im szary, żona brzydka, domownicy nierobami, a dzieci godnymi dyscypliny i różg⁶⁶. Podobne wypowiedzi, chociaż wypowia-

⁶¹ Libanios, Or. LXIV, 99.

⁶² Libanios, Or. XXVI, 24–26; XLI, 6–9.

⁶³ Julian, Ep. 89b (posługuję się wydaniem: *L'empereur Julien, Oeuvres complètes*, t. I, 2^e partie, *Lettres et fragments*, wyd. i tłum. J. B i d e z, Paris 1960).

⁶⁴ Julian, *Misopogon* 339 C–D, 343 D, s. 164, 159. Potwierdza to Ammianus Marcellinus XXII, 10, 1.

⁶⁵ V. C o t t a s, *Le théâtre à Byzance*, Paris 1931, s. 37–39; S. L o n g o s z, *L'Antico mimo anticristiano*, „Studia Patristica” t. XXIV, 1993, s. 164–168; idem, *Antyk chrześcijański i wczesne średniowiecze*, wybór tekstów, oprac., wstęp i noty, [w:] *O dramacie. Wybór źródeł do dziejów teorii dramatycznych. Od Arystotelesa do Goethego. Poetyki. Manifesty. Komentarze*, red. E. U d a l s k a, Warszawa 1989, s. 113–152.

⁶⁶ Stosunek Jana Chryzostoma do widowisk był tematem bardzo wielu opracowań i przytoczenie ich pełnej listy zajęłoby bardzo dużo miejsca. Wskażę więc tylko kilka: A. P u e c h, *St. Jean Chrysostome et les moeurs de son temps*, Paris 1891; L. M e y e r, *Saint Jean Chrysostome maître de perfection chrétienne*, Paris 1933; G. J. T h e o c h a r i d i s, *Beiträge zur Geschichte des byzantinischen Profanentheaters im IV. und V. Jahrhundert, hauptsächlich auf Grund der Predigten des Johannes Chrysostomus, Patriarchen von Konstantinopel*, Thessalonica 1940;

dane nie w tak dosadny sposób, można znaleźć w pismach także innych Ojców Kościoła i pisarzy chrześcijańskich⁶⁷.

Jeśli Kościół i autorzy chrześcijańscy tak zdecydowanie potępiali przedstawienia mimów i pantomimów, to czy próbowano stworzyć teatr chrześcijański? Otóż w niektórych homiliach IV–V w. znajdują się elementy dramatyczne, niektóre z nich są pełnymi życia dialogami, koncentrują się na jednej scenie lub sytuacji, napełnione są inwokacjami i apostrofami⁶⁸. Ale te homilie dramatyczne i hymny nie były przedstawiane na scenie i można stwierdzić, że teatr chrześcijański nie powstał w okresie wczesnobizantyjskim⁶⁹.

Sukcesem Kościoła było niewątpliwie to, że z repertuaru mimów i pantomimów znikły sceny wyśmiewające msze, sakramenty, kult i dogmaty chrześcijańskie. Jan Chryzostom ani razu o czymś takim nie wspomina. Ale teatru mimów i pantomimów Kościół nie usunął. Jan Chryzostom, opisawszy w jednym z kazań całą ohydę teatru, jego zgubny, demoralizujący wpływ na ludzi, postawił przed swoimi słuchaczami pytanie, czy powinno się zamknąć teatr, usunąć i zburzyć scenę? I sam na nie odpowiedział: „ja niczego takiego nie wymagam. Stojącą zostawcie pustą, co zasługuje na większą pochwałę niż zburzenie”⁷⁰. Pusta jednakże nie została, albowiem teatr, który istniał w okresie wczesnobizantyjskim, przetrwał w swoich zasadniczych zrębach niemal do końca istnienia Bizancjum, był tylko mniej amoralny i z uboższą oprawą.

Theatre in the Early Byzantine Empire

The article discusses the period from the fourth through the sixth centuries. The author emphasises the popularity of theatre in the Roman East. In the period under consideration,

B. H. V a n d e n b e r g h e, *Saint Jean Chrysostome et les spectacles*, „Zeitschrift für Religions und Geistesgeschichte” t. VII, 1955, z. 1, s. 34–46; G. L a P i a n a, *The Byzantine Theatre*, „Speculum” t. XI, 1936, s. 171–211. Kilka artykułów wyszło także spod pióra polskich uczonych: S. L o n g o s z, *Środowisko muzyczne Konstantynopola w ocenie Jana Chryzostoma*, „Musica Antiqua” Acta Scientifica, t. VII, Bydgoszcz, 1985, s. 299–316; idem, *Teatr miejscem kultu bóstw pogańskich w opinii autorów wczesnochrześcijańskich*, [w:] *Księga pamiątkowa dla uczczenia 40-lecia pracy naukowej i dydaktycznej prof. dr hab. Marii Jaczynowskiej*, „Acta Universitatis Nicolai Copernici”, Historia, 27, 1992, s. 135–149; idem, *Widowiska teatralne zagrożeniem dla życia rodzinnego według Jana Chryzostoma*, [w:] *Chrześcijaństwo a życie publiczne w Cesarstwie Rzymskim III–IV w.*, red. J. Ś r u t w a, Lublin 1988, s. 135–198; W. M y s z o r, *Teatr i widowiska w ocenie greckich pisarzy kościelnych. Wprowadzenie i wybór tekstów*, [w:] *Chrześcijaństwo a życie publiczne w Cesarstwie Rzymskim III–IV w.*, red. J. Ś r u t w a, Lublin 1988, s. 123–134; E. S t a n u l a, *Widowiska w ocenie Ojców Kościoła*, „Saeculum Christianum” t. II, 1995, nr 1, s. 7–16.

⁶⁷ Wyjątkiem był tu głos Chorycjusza z Gazy (ok. 500–ok. 590), chrześcijanina i moralisty, który w młodości napisał „Obronę mimów”, nawiązując, podobnie jak Libanios, do mowy Elijusza Arystydesa, „Przeciwko tancerzom pantomimicznym”. Był to jednak popis retora, a nie właściwa obrona potępianych artystów.

⁶⁸ S. L o n g o s z, *Zalążki dramatu chrześcijańskiego w literaturze patrystycznej*, „Roczniki Humanistyczne” t. XLIV, 1996, nr 3, s. 263–273; idem, *I germi del dramma cristiano nella letteratura patristica*, „Studia Patristica” t. XXXI, 1997, s. 59–69; idem, *Półdramatyczne homilie patrystyczne*, [w:] *W postudze słowa Pańskiego. Księga pamiątkowa poświęcona ks. prof. dr. hab. Józefowi Kudasiewiczowi z okazji 70-lecia urodzin*, red. S. B i e l i c k i, H. O r d o n, H. W i t c z y k, Kielce 1997, s. 422–437.

⁶⁹ R. J. S c h o r k, *Dramatic Dimensions in Byzantine Hymns*, „Studia Patristica” t. VIII, 1966, s. 271–279.

⁷⁰ Chryz., *Hom. XXXVII: Mt 11, 7–24*, [w:] Ś w. Jan Chryzostom, *Homilie na Ewangelię według św. Mateusza, część pierwsza: homilie 1–40*, przekład J. K r y s t y n i a c k i, rewizja przekładu, opracowanie tekstu i przypisy A. B a r o n, uzupełnienia tekstu E. B u s z e w i c z, Kraków 2003, s. 438–439.

each city had a theatre, which was eagerly visited by members of all social groups. This popularity resulted also in the generally low level of the performances, which usually assumed the form of mimic presentations with musical background and elements of soliloquy. The performances were usually of satiric character, with the frequent presence of erotic undertones. The most popular dramatic genres employed were: *mimus*, a light farce which tended to imitate everyday life; and *pantomime*, a spectacle which was compared by A. Vogt to a modern variety show, with themes habitually borrowed from antique literature. The theatres were financed by municipal or provincial authorities; some of the performances were paid for by high-ranking officials. Antioch was the main centre of theatrical life at the beginning of this period, but, with time, Constantinople also gained importance.

In 331, Constantine the Great permitted the public to openly praise or criticise governmental officials during the performances. This regulation provided ample opportunity to manipulate the viewers' reactions, with political profits in view.

Waldemar Ceran also points to the ambivalent position of the actors. On the one hand, the best actors attained wealth and enjoyed the affection of the crowds, while on the other, actors stemmed from the lowest strata of the society, and were treated by the law as people deprived of honour.

The author stresses that the low standards of the performances and their subject matter were criticised by both Christian and pagan intellectual and religious elites. However, the popularity of this kind of entertainment resulted, in spite of criticism, in the prevailing of theatre through the whole duration of the Byzantine Empire. Although, with time it was deprived of openly erotic elements and the possibility of mocking the rituals of the Christian Church.

Translated by Jacek Soszyński