

ROBERT R. CHODKOWSKI
Lublin

SYTUACJA SPOŁECZNO-EKONOMICZNA AKTORÓW W STAROŻYTNEJ GRECJI*

W czasach nam współczesnych sytuacja socjalno-ekonomiczna aktorów jest raczej zadowalająca, a wielu z nich osiąga szczyty powodzenia tak w aspekcie materialnym, jak i pozycji społecznej. Jeszcze jednak nie tak dawno, bo zaledwie kilkadziesiąt lat temu, aktorzy nie cieszyli się zbyt wielkim poważaniem. Chociaż podziwiano ich na scenie, w hierarchii społecznej i towarzyskiej nie stali zbyt wysoko. W dużej mierze ta niska pozycja aktorów była dziedzictwem po czasach rzymskich. Z różnych powodów ten zawód w starożytnym Rzymie był raczej lekceważony, a nawet pogardzany, nie bez winy ze strony artystów scenicznych. Czasy chrześcijaństwa jeszcze pogłębiły to negatywne do nich nastawienie. Inaczej sprawa przedstawiała się w antycznej Grecji, tam gdzie narodził się teatr i dramat europejski. W tych odległych od nas wiekach sytuacja aktorów w wielu aspektach była podobna do tej z czasów obecnych i dlatego uznaliśmy, że będzie interesujące przedstawić ją dokładniej, by wykazać, że historia po wielu perypetiach lubi powrócić do swych początków¹.

* Artykuł ten stanowi zmodyfikowany rozdział przygotowywanej przeze mnie historii teatru greckiego (R. R. Ch.).

¹ Spośród obszernej literatury dotyczącej aktorów w starożytnej Grecji można wymienić jako ważniejsze następujące opracowania: K. S c h n e i d e r, RE Suppl., t. VII (1956), szp. 187 nn.; J. B. O' C o n n o r, *Chapters in the History of Actors and Acting in Ancient Greece*, Chicago 1908; A. P i c k a r d - C a m b r i d g e, *The Dramatic Festivals of Athens*, 2nd ed. rev. by J. Gould and D. M. Lewis, Oxford 1969; G. M a r c a n t o n a - t o u, *Les acteurs du théâtre attique*, „Parnassos”, 1973, s. 69-82, 349-363; P. G h i - r o n - B i s t a g n e, *Recherches sur les acteurs dans la Grèce antique*, Paris 1976; H.-D. B l u m e, *Enführung in das antike Theaterwesen*, Darmstadt 1978; E. C s a p o,

Mimo istnienia wielu teorii narodzin tragedii greckiej, musimy się zgodzić, że jako dramat zaistniała ona w chwili, gdy do pierwotnej pieśni chóralnej, która stała u jej początków, dodano postać mówiącą, czyli pierwszego aktora. Kto dokonał tej rewolucyjnej zmiany, trudno dziś z całą pewnością ustalić. Arystoteles w swej *Poetyce* informuje nas jedynie, że drugiego aktora wprowadził Ajschylos, a trzeciego Sofokles². Możemy przypuszczać, że już on nie wiedział lub nie był pewny, kto przed Ajschylosem pierwszy wpadł na pomysł, by chórowi dodać „odpowiadacza – ὑποκριτής”³. Zwykle zasługę tę przypisuje się Tespisowi z Ikarii. W każdym razie jest on pierwszym znanym nam z imienia poetą-aktorem, który gdzieś w latach 536-533 został zaproszony do Aten ze swoim chórem⁴.

Tradycja starożytna począwszy od Arystotelesa zgodnie utrzymywała, że pierwsi poeci tragiczni sami grali w swoich sztukach⁵. Wprowadzenie drugiego aktora wytworzyło konieczność zaangażowania dodatkowej osoby, która by występowała na scenie obok poety. Znamy imiona aktorów współpracujących z Ajschylosem: pierwszym był Kleandros, drugim Mynniskos z Chalkis⁶. Sofokles po pierwszych udanych występach zrezygnował z występowania na scenie, według źródeł starożytnych ze względu na słaby głos⁷, lecz być może także dlatego, że powierzając wszystkie role w swych sztukach aktorom zawodowym, mógł osiągnąć większe sukcesy⁸. Zwycięstwo bowiem coraz bardziej zaczynało zależeć od poziomu sztuki scenicz-

W. J. Slater, *The Context of the Ancient Drama*, Ann Arbor 1995; L. Winniczuk, *O aktorze starożytnym*, „Meander”, 4(1949), s. 250-266. Wykaz „Testimoniów” podaje P. Ghiron-Bistagne (dz. cyt., s. XIX-XXII); teksty inskrypcji greckich dotyczących „artystów dionizyjskich” – A. Pickard-Cambridge (dz. cyt., s. 306-321); angielski przekład materiałów źródłowych – E. Csapo i W. J. Slater (dz. cyt., s. 225-274).

² Arystoteles, *Poetica*, IV, 1449a 16-17.

³ Historię i znaczenie tego terminu omawia Ghiron-Bistagne (dz. cyt., s. 114-119) i oczywiście Schneider (dz. cyt.).

⁴ Informacja na ten temat została przekazana w kronice wyspy Paros na tzw. *Marmor Parium*, którego tekst jest opublikowany w FGrH 239, 58. H. Patzen (*Die Anfänge der griechischen Tragödie*, Wiesbaden 1962, s. 127) przypuszcza, że pierwszy aktor mógł się pojawić już około połowy wieku VI.

⁵ Arystoteles, *Rhetorica*, 1403b 23; Plutarchus, *Solon*, 29, 6; *Vita Sophoclis*, 4.

⁶ *Vita Aeschyli*, 15.

⁷ *Vita Sophoclis*, 4 oraz Athenaeus, 20 e.

⁸ Zob. Blume, dz. cyt., s. 78.

nej. Dowodem na to może być informacja, że właśnie Sofokles jako pierwszy miał pisać role „pod aktora”⁹.

Ponieważ pierwsi poeci tragiczni wywodzili się raczej z wyższych warstw społecznych i sami cieszyli się wielkim osobistym autorytetem¹⁰, zasadnie możemy wnosić, że zawód aktora od początku był traktowany jako zasługujący na szacunek i uznanie społeczne.

Wyrazem formalnego uznania wkładu aktorów (już zawodowych) w przedstawienia było wprowadzenie w roku 449 na Dionizjach Wielkich obok agonów poetów także agonów aktorów grających pierwsze role, czyli protagonistów, i przyznawanie im nagród za zwycięstwo¹¹, niezależnie od dotychczas obowiązującej gaży. Ta innowacja miała w następnych latach (od około 420 r.) dalsze konsekwencje: o ile dotąd autor sam dobierał sobie aktorów do swoich sztuk na zasadzie przyjaźni czy osobistego uznania lub możliwości, to od tego czasu dla wyrównania szans na zwycięstwo odpowiedzialny archont z urzędu przydzielał losem protagonistów poetom¹². Aktorzy zatem w dużej mierze uniezależnili się od autorów sztuk, chociaż oczywiście nadal musieli z nimi współpracować.

Większość aktorów znanych nam z epoki klasycznej była pochodzenia ateńskiego, lecz byli też wśród nich tacy, którzy nie mieli obywatelstwa, np. metojkowie, lub w ogóle pochodzili z innych miast¹³. To ich różniło od choreutów i choregów, którzy pełnili swe funkcje jako obowiązek religijny i obywatelski, a zatem musieli mieć pełnię praw. O pozycji aktora decydowało więc nie pochodzenie, lecz osobowość, wrodzone zdolności i przygotowanie zawodowe. W epoce hellenistycznej aktorami mogli być nawet niewolnicy, lecz miało to miejsce tylko na dworach władców tej epoki.

W V wieku w Atenach przedstawienia dramatów miały miejsce dwa razy do roku: na Dionizjach Wielkich i Lenajach. Nie dawało to aktorom zbyt wielu okazji, by zapisać się na stałe w świadomości współobywateli.

⁹ *Vita Sophoclis*, 4; F. J a c o b y, *Istros* (9), RE IX, 2 (1916), szp. 2279 n.; zob. też: B l u m e, dz. cyt., s. 78; R. R. C h o d k o w s k i, *Życie Sofoklesa. Wstęp, przekład, komentarz*, „Roczniki Humanistyczne”, 43(1995), z. 3, s. 15.

¹⁰ Ajschylos pochodził z rodu eupatrydów, a Sofokles z bogatej rodziny ateńskiego przemysłowca. Frynichos i Sofokles pełnili funkcje strategów.

¹¹ Zob. P i c k a r d - C a m b r i d g e, dz. cyt., s. 93.

¹² Mówi nam o tym inskrypcja z lat 342-342 (IG II² 2320); zob. też: P i c k a r d - C a m b r i d g e, dz. cyt., s. 93; G h i r o n - B i s t a g n e, dz. cyt., s. 179.

¹³ Zob. G h i r o n - B i s t a g n e, dz. cyt., s. 174.

Dopiero w wieku IV, gdy wzrosła liczba ponownych wystawień sztuk starych tak w samych Atenach, jak i w innych miastach, gdzie wówczas powstało wiele nowych teatrów, agony aktorów wysunęły się na plan pierwszy przed agony poetów¹⁴. Tę sytuację miał niewątpliwie na myśli Arystoteles, gdy pisał w *Retoryce*, że „dziś aktorzy więcej znaczą niż poeci”¹⁵. Tę wypowiedź należy rozumieć w ten sposób, że nie tylko uzyskiwali wyższe nagrody niż autorzy sztuk, lecz też cieszyli się większą od nich sławą i znaczeniem w państwie.

Do czasu wprowadzenia agonu aktorów byli oni opłacani przez archonta. Wynagrodzenie, jakie otrzymywali, sprowadzało się do pokrycia kosztów ich utrzymania w czasie prób i rekompensaty za przeznaczony na nie czas. Od chwili gdy już nie poeta, lecz archont decydował o obsadzie ról, obowiązek wynagradzania aktorów, podobnie jak poetów i fletnistów, wzięło na siebie państwo¹⁶. Wysokość tych wynagrodzeń była wcześniej uchwalana na zgromadzeniu ludowym¹⁷. Należy przypuszczać, że artyści występujący w zwycięskich sztukach otrzymywali wyższe gaże niż pozostali. Potwierdzać to się wydaje informacja przekazana przez Plutarcha, że w Pieri za zwycięstwo w agonie na cześć Posejdonu zwycięzcy otrzymywali nie mniej niż 10 min, natomiast zajmujący drugie miejsce już tylko 8, a za trzecie płacono 6 min¹⁸.

Przypuszczalnie wcześniej zawierano z artystami kontrakt, mieszczący klauzulę, że w wypadku niedotrzymania umowy winny musiał płacić karę. Taką karę za wielkiego aktora Atenodora, który nie stawił się na Dionizjach Wielkich i sam nie był w stanie jej sprostac finansowo, uścił Aleksander Wielki¹⁹. Wysokość kar była zależna od rangi przedstawienia i umówionego honorarium. Atenodor był bardzo sławnym aktorem, stąd tak wysoka kara, lecz już mniej sławny Dionizos, syn Dionizosa z Rodos, za nie-

¹⁴ Zob. B l u m e, dz. cyt., s. 79.

¹⁵ A r i s t o t e l e s, *Rhetorica*, 1403 b 33. Przekład H. Podbielskiego.

¹⁶ Zob. G h i r o n - B i s t a g n e, dz. cyt., s. 179.

¹⁷ Zob. tamże, s. 180. Arystofanes robi aluzję do tego zwyczaju w *Żabach* (w. 367-368).

¹⁸ P l u t a r c h u s, *Moralia*, 842 a. Attycka mina liczyła 100 drachm, drachma natomiast dzieliła się na 6 oboli. Trudno dziś ustalić wartość greckiej monety. Dla orientacji jedynie możemy podać, że w czasach Peryklesa hoplita i żeglarz otrzymywali 4-6 oboli dziennie; żołnierz zaciężny pobierał miesięcznie 20 drachm, dowódca lochosu – 40, a strateg – 80 drachm. Dane te podajemy za: O. J u r e w i c z, *Starożytni Grecy i Rzymianie w życiu prywatnym i państwowym*, Warszawa 1970, s. 408.

¹⁹ P l u t a r c h u s, *Vita Alexandri*, XXIX, 3.

stawienie się na konkursie ku czci Asklepiosa w Epidauros zapłacił tylko 4 miny²⁰.

Najbardziej interesującym świadectwem dotyczącym warunków angażowania artystów teatralnych jest dokument pochodzący z Eubei z lat 294-288²¹. Zgodnie z nim aktor tragiczny otrzymywał 100 drachm za swój występ w agonie, prócz tego jego dzienna dieta za czas prób wynosiła 9 oboli. Za ewentualne zwycięstwo miał, oczywiście, jeszcze wysoką nagrodę. Jak oblicza Ghiron-Bistagne²², sama gaża z dietami stanowiła kwotę, na którą robotnik ówczesny musiałby pracować na Eubei dwa do sześciu miesięcy. Chodzi tu rzecz jasna o wynagrodzenie protagonisty, który powinien dzielić się nim ze swymi współpracownikami: drugim i trzecim aktorem oraz statystami. Zabierało mu to jednak tylko część gaży, ponieważ np. trytoniści otrzymywali od swego patrona bardzo niewiele. Demostenes w mowie *O wieńcu* drwi sobie z Ajschinesa, że jako trytonista zarabiał tak mało, iż większą korzyść przynosiła mu kradzież fig, winogron i oliwek²³. Sytuacja drugiego aktora była nieco lepsza. Zależało to jednak od zarobków protagonisty i jego hojności. Jeśli był on wybitnym i cieszącym się międzynarodową sławą artystą, który był zapraszany na wielkie i dobrze opłacane zawody, jego gaża, a więc i gaża całego zespołu, wykraczała znacznie poza sumy wyżej podane. Protagonista Polos w ciągu dwu dni zarobił np. talent srebra²⁴. Podobną sumę za jeden występ płacono Teodorosowi²⁵.

²⁰ IG IV²99c, 1. 25. Cytujemy za: G h i r o n - B i s t a g n e, dz. cyt., s. 184, przyp. 1.

²¹ Jego pełny tekst podaje Pickard-Cambridge (dz. cyt., s. 306-308), a tekst z przekładem francuskim Ghiron-Bistagne (dz. cyt., s. 181-184).

²² Dz. cyt., s. 184.

²³ D e m o s t h e n e s, *De corona*, 262. Podajemy tę interesującą wypowiedź mówcy w przekładzie R. Turasiewicza: „Otóż wstąpiłeś na służbę do aktorów, Simykasa i Sokratesa, popularnie zwanych odtwórcami rozpaczliwych jęków. Grywałeś trzeciorzędne rólki, ale większe dochody niż owe przedstawienia – które zresztą dawaliście z narażeniem własnego życia [z powodu ataków niezadowolonej publiczności – R. R. Ch.] – przynosiła ci kradzież fig, winogron i oliwek. Zbierałeś je po cudzych sadach niczym ich właściciel. Prowadziliście z widzami nieubłagalną i bezustanną walkę, z której odniosłeś niejedną ranę”.

²⁴ P s u d o - P l u t a r c h u s, *Vitae decem oratorum*, 846 b; A u l u s G e l l i u s, *Noctes Atticae*, XI, 9. Talent attycki to 26,2 kg.

²⁵ Zob. G h i r o n - B i s t a g n e, dz. cyt., s. 185. Francuska uczona powołuje się jednak na autorów cytowanych przez nas w przyp. 24, być może więc chodzi jej o tę samą, zresztą nieprecyzyjną, informację. Zob. też: P i c k a r d - C a m b r i d g e, dz. cyt., s. 305, przyp. 9.

Dochody aktorów mogły być i były powiększane dzięki pracom dodatkowym. Dawali oni często lekcje wymowy bogatym młodzieńcom, którzy chcieli się wybić na arenie politycznej. Tak np. wspomniany mówca Demostenes chętnie korzystał z rad współczesnych sobie aktorów (np. Satyrosa), „by opanować istotną w swym zawodzie technikę gestu, deklamacji i dykcji”²⁶, i oczywiście dobrze za to płacił. W czasach hellenistycznych aktorzy jako nauczyciele wymowy zbijali fortuny²⁷.

Innym źródłem dochodów artystów scenicznych były materialne wyrazy uznania, jakie otrzymywali od władców i bogatych ludzi, którzy patronowali ich karierze. Dotyczy to szczególnie czasów królów macedońskich: Filipa II i Aleksandra Wielkiego, a później diadochów i ich następców. Królowie ci lubili otaczać się artystami i często na swych dworach organizowali przedstawienia teatralne dla uczczenia wydarzeń ważnych dla dynastii lub państwa. Zdarzało się, że aktor, który podobał się władcy, prócz należnego wynagrodzenia otrzymywał dużej wartości wieniec ze złota²⁸.

Musimy mieć jednak świadomość, że obok nielicznej grupy aktorów, którym powodziło się dobrze czy nawet bardzo dobrze, istniało wielu artystów egzystujących na granicy biedy. W pseudoarystotelesowskich *Problematach* pada pytanie, dlaczego wśród artystów dionizyjskich jest tak wielu ludzi złych. W odpowiedzi jako przyczynę tego podaje się, że żyją oni w wielkiej biedzie i konieczność zapewnienia sobie środków do życia przeszkadza im w zdobywaniu mądrości²⁹. „Dionizyjscy artyści” to zresztą nie tylko aktorzy, lecz również np. instruktorzy chórów, którzy zarabiali mniej nawet od trytagonistów, a ich bieda była przysłowiowa³⁰.

Sytuacja materialna aktorów wyraźnie poprawiła się na początku wieku III, gdy w Atenach wszyscy biorący udział w agonach dramatycznych artyści połączyli się w związek zwany stowarzyszeniem artystów dionizyjskich:

²⁶ R. T u r a s i e w i c z, *Wstęp*, [w:] D e m o s t e n e s, *Wybór mów*, przeł. i oprac. R. Turasiewicz, wyd. 2, Wrocław 1991, s. XXVII n.

²⁷ Zob. G h i r o n - B i s t a g n e, dz. cyt., s. 185.

²⁸ Obszerniejsze informacje na temat wspaniałych agonów dramatycznych organizowanych przez tych władców oraz na temat nagród im towarzyszących można znaleźć w cytowanej pracy Pickarda-Cambridge'a (s. 280 n.).

²⁹ P s e u d o - A r i s t o t e l e s, *Problemata*, 30, 10.

³⁰ Arystofanes w *Sejmie niewieścim* (w. 809) wśród innych biedaków wymienia też nauczyciela chóru, niejakiego Kallimachosa. Zob. też: G h i r o n - B i a s t a g n e, dz. cyt., s. 185.

τεχνίται οἱ περὶ τὸν Διόνυσον³¹. Za przykładem Aten poszły inne miasta, i tak chyba w tym samym czasie, bo w roku 279³², powstał związek istmijsko-nemejski. Wiadomo, że istniały takie związki również w miastach jońskich nad Hellespontem³³, na Peloponezie, a nawet w Egipcie³⁴. Dwa pierwsze z nich odgrywały główną rolę w życiu artystów³⁵. Na nich wzorowały się pozostałe, przyjmując ich ustalenia i przepisy.

Związki artystów (greckie terminy to κοινόν lub σύνοδος) zapewniały swoim członkom wielorakie przywileje³⁶, chociaż stawiały także wysokie wymagania artystyczne i przyczyniały się do rozpowszechniania, publikacji i zachowania tekstów wielu dramaturgów. Wśród przywilejów można wymienić następujące: zwolnienia od podatków oraz służby wojskowej na lądzie i morzu, nietykalność osobista na terenie całej Grecji, a także swoboda przekraczania granic państwowych. Określano je greckim słowem φιλόανθρωπα³⁷, to jest grzeczności, uprzejmości (ze strony społeczeństw, które je honorowały).

Związek artystów dionizyjskich miał charakter wyraźnie religijny. Na jego czele jako przewodniczący stał zwykle protagonista, rzadziej muzyk (auleta), wybierany na jeden rok. Miał on tytuł i funkcje kapłana³⁸. Członkowie związku wyróżniali się wielką pobożnością³⁹. Szczególnie czczono Dionizosa, muzy i Apollona pytyjskiego. Bóstwom tym składano ofiary i na ich cześć organizowano procesje, podczas których występowano w pełnym przepychu, a więc z wieńcami na głowach i purpurowych szatach, wzorując się niewątpliwie na zwycięskich choregach⁴⁰, którzy mieli

³¹ Na temat związków aktorów m.in. piszą obszerniej: F. P o l a n d, *TEXNITAI*, RE V, 2 (1934), szp. 2473-2558; P i c k a r d - C a m b r i d g e, dz. cyt., s. 279-305; G. S i f a k i s, *Hellenistic Drama*, London 1967, passim.

³² Zob. P i c k a r d - C a m b r i d g e, dz. cyt., s. 282.

³³ Kolejności powstawania tych dwu związków z całą pewnością nie da się już dziś ustalić. Zob. tamże.

³⁴ Zob. tamże, s. 286 n.

³⁵ Zob. tamże, s. 282 nn.

³⁶ Pisze o nich Sifakis (dz. cyt., s. 99-105) oraz Csapo i Slater (dz. cyt., s. 240 nn.).

³⁷ Zob. C s a p o, S l a t e r, dz. cyt., s. 240.

³⁸ Blume (dz. cyt., s. 82), powołując się na artykuł F. Polanda (dz. cyt.), pisze, że na czele związku stał kapłan Dionizosa. Jest to nieporozumienie, ponieważ w ogóle nie jest pewne, czy w Grecji starożytnej byli zawodowi kapłani. Pewne jest natomiast, że artysta przewodniczący związkowi pełnił funkcje kapłana Dionizosa. Zob. P i c k a r d - C a m b r i d g e, dz. cyt., s. 303.

³⁹ Zob. B l u m e, dz. cyt., s. 82; C s a p o, S l a t e r, dz. cyt., s. 240.

⁴⁰ Zob. tamże.

do tego prawo w Atenach od początku istnienia choregii. Był to strój przejęty z kultu religijnego⁴¹.

Zadaniem związku artystów nie była obrona interesów pojedynczych osób, lecz wszystkich członków jako grupy zawodowej. Artyści dionizyjscy tak zorganizowani skuteczniej mogli egzekwować swoje prawa i przywileje od pracodawców. To właśnie związki zapewniały miastom i władcom odpowiednich wykonawców i ustalały wysokość wynagrodzeń. Tak zatrudnieni artyści byli zobowiązani wpłacać do wspólnej kasy określoną sumę pieniędzy, za które urządzano spotkania i uczty na cześć zwycięzców. Zwykle jednak zapraszano na nie tylko protagonistów, czasami także deuteragonistów, natomiast trytoniści byli pomijani. Ponieważ jednak istnienie związków w ogóle przyczyniło się do polepszenia warunków materialnych aktorów jako grupy, należy przypuszczać, że skorzystali na tym również najbiedniejsi spośród nich.

Wspomnieliśmy już, że aktorzy od początku cieszyli się dużym autorytetem w społeczeństwie. Dotyczyło to oczywiście protagonistów, którymi aż do Sofoklesa byli sami poeci. Później, gdy nastały czasy aktorów zawodowych, nadal tylko protagonista mógł zawierać kontrakt z archontem w imieniu swego zespołu; on otrzymywał zapłatę od państwa, a także ewentualną nagrodę za zwycięstwo. Lecz on także płacił wspomnianą karę, jeśli nie dotrzymał umowy. Trytagonista zależał całkowicie od jego łaski, natomiast deuteragonista był raczej traktowany na zasadzie partnerskiej⁴².

Wpływy i znaczenie protagonistów wzrosły szczególnie silnie w wieku IV, gdy dramat ateński zdobył dla siebie rynek międzynarodowy⁴³. Na nowych terenach aktor zaczął pełnić także te funkcje, które w Atenach tradycyjnie należały do archonta, poety i chorega. Był on w pełni odpowiedzialny za całe przedstawienie oraz za ludzi w nie zaangażowanych. Jedyne chór nie podlegał jego kompetencjom, lecz w tych czasach partie chóralne tak w tragedii, jak i komedii były już bardzo ograniczone.

Powszechny szacunek, jakim się cieszyli aktorzy, a przede wszystkim ich zdolność pięknego wystawiania się stały się powodem, że zaczęto posługiwać się nimi w misjach dyplomatycznych. Pełnili funkcje ambasadorów i pośredników w układach międzynarodowych. Takimi obowiązkami szcze-

⁴¹ Jest to jeszcze jeden z dowodów na ścisły związek przedstawień teatralnych z kultem Dionizosa.

⁴² Zob. C s a p o, S l a t e r, dz. cyt., s. 223.

⁴³ Zob. tamże.

gólnie chętnie obarczali ich władcy macedońscy⁴⁴, lecz i z Aten często wysyłano aktorów w ważnych misjach. Tak np. sławni aktorzy Aristodemos i Neoptolemos w imieniu Aten zawarli z Filipem II tzw. pokój Filokratesa w roku 346⁴⁵. Jak pisze Ajschines w jednej ze swych mów, wzięto pod uwagę ich wiedzę i przysługujące z racji zawodu przywileje: διὰ τὴν γνῶσιν καὶ φιλανθρωπίαν τῆς τέχνης⁴⁶. Kilka lat wcześniej Arystodemos reprezentował gród Pallady w rokowaniach z Filipem w sprawie uwolnienia więźniów, którzy dostali się w ręce króla po zdobyciu Olintu (rok 449). Przy wyborze wzięto pod uwagę to, że „Filip go znał i podziwiał jego talent”⁴⁷. Nieco później w innych okolicznościach Demostenes obydwu tym aktorom jako posłom zarzucił, że dopuścili się w czasie rokowań zdrady, dając się przekupić⁴⁸.

Że tego rodzaju misje czasami łączyły się z pewnym ryzykiem, świadczy przypadek innego słynnego aktora tych czasów, Tettalosa. Przez młodego Aleksandra został on wysłany w delikatnej misji negocjowania małżeństwa z Kleopatry, córką Piksodarosa z Karii⁴⁹. Filip, który miał inne plany, zażądał od władz Koryntu, skąd aktor miał wypłynąć, odesłania go sobie w kajdanach. Ostatecznie nic złego go nie spotkało i później towarzyszył Aleksandrowi w jego wyprawie do Azji, ciesząc się łaskami władcy. I tak, gdy w Tyrze przegrał w konkursie na rzecz Atenodora, Aleksander, który zorganizował ten agon, miał powiedzieć, że wolałby raczej stracić część swego królestwa, niż oglądać Tettalosa pokonanego⁵⁰.

Tak jak w czasach nam współczesnych, podobnie w starożytnej Grecji byli aktorzy wybijający się ponad przeciętność do tego stopnia, że ich sława docierała do wszystkich miast, gdzie byli Hellenowie. Można ich bez przesady nazwać, za Ghiron-Bistagne, gwiazdami ówczesnego teatru⁵¹. Byli oni zjawiskiem charakterystycznym znowu dla wieku IV.

⁴⁴ Zob. P i c k a r d - C a m b r i d g e, dz. cyt., s. 279 nn.

⁴⁵ Pokój ten na kilka lat, bo do 338 roku, odsunął moment podboju Hellady przez Macedonię.

⁴⁶ A e s c h i n e s, *De falsa legatione*, 15.

⁴⁷ Tamże, 16.

⁴⁸ D e m o s t h e n e s, *De pace*, 6; t e n ż e, *De corona*, 21.

⁴⁹ P l u t a r c h u s, *Vita Alexandri*, 29.

⁵⁰ Tamże.

⁵¹ G h i r o n - B i s t a g n e, dz. cyt., s. 154. Głównie z tej pracy czerpiemy informacje na temat owych sławnych aktorów.

Niewątpliwie najśłynniejszym artystą tego czasu był Teodoros. Informacje o nim przekazuje wiele źródeł, a między innymi piszą o nim Plutarch i Elian⁵². Karierę Teodoros rozpoczął około roku 390 i przez wiele lat był ogromnie popularny oraz cieszył się międzynarodową sławą. W roku 360, będąc u szczytu rozwoju swego talentu, występował przed Aleksandrem z Ferai, „tyranem o duszy z żelaza”. Głosem i grą⁵³ tak wzruszył władcę, że ten pośpiesznie opuścił teatr, by nikt nie ujrzał łez w jego oczach⁵⁴. Arystoteles chwali naturalny sposób jego mówienia, przeciwstawiając go innym aktorom: „jego głos – odnosimy wrażenie – jest głosem postaci dramatu, ich natomiast wydają się cudze”⁵⁵.

Zasłynął jako wspaniały odtwórca ról kobiecych: Meropy w *Kresfontes* Eurypidesa, następnie Poliksenny, Hekaby i Andromachy tegoż poety oraz Antygony Sofoklesa⁵⁶. Plutarch podaje, że potrafił też znakomicie oddawać głosem turkot kół wozu, podobnie jak inny znany aktor, Parmenion, kwiczenie świni⁵⁷. Piszemy o tym, ponieważ jest to jednocześnie dowód, że aktorzy nie tylko występowali na scenie, lecz także byli odpowiedzialni za efekty akustyczne w teatrze. Teodoros, mimo swej sławy i bogactwa, ustrzegł się, w przeciwieństwie do wielu innych, skandali w życiu prywatnym. Przeciwnie, odznaczał się wielką pobożnością i hojnością. Na rzecz odbudowy świątyni w Delfach w roku 362 ofiarował 70 drachm, tyle co miasto Figaleja w Arkadii⁵⁸. Kazał wznieść sobie grobowiec w Atenach przy świętej drodze w pobliżu rzeki Kefizos. Grobowiec ten widział Pauzaniusz jeszcze kilka wieków później⁵⁹.

W tym samym wieku IV wielką sławą cieszyli się również dwaj inni protagoniści, a mianowicie wspomniani już Arystodemos i Neoptolemos⁶⁰. Stanowili współpracującą ze sobą parę, chociaż pierwszy z nich był sporo starszy. Pochodził on z Metapontu, miasta w południowej Italii, skąd przybył do Aten i tu debiutował na Lenajach około 385 roku. W latach

⁵² Pseudo-Plutarchus, *Vita decem oratorum*, 348 n.; Plutarchus, *De gloria Atheniensium*, 6; Elianus, *Variae historiae*, 14, 40.

⁵³ Zob. Piccard-Cambridge, dz. cyt., s. 168.

⁵⁴ Elianus, *Variae historiae*, 14, 40; Plutarchus, *De Alexandri fortuna*, 334 a.

⁵⁵ Aristoteles, *Rhetorica*, 1404 b 22-23. Przekład H. Podbielskiego.

⁵⁶ Zob. Ghiron-Bistagne, dz. cyt., s. 157.

⁵⁷ Plutarchus, *Moralia*, 18 c oraz 674 b.

⁵⁸ Zob. Ghiron-Bistagne, dz. cyt., s. 158.

⁵⁹ Zob. tamże.

⁶⁰ Zob. tamże, s. 156.

następnych zdobył wiele pierwszych nagród tak w Atenach, jak i w innych miastach greckich. Neoptolemos zaczął występować nieco później, bo około roku 360 odniósł pierwsze zwycięstwo, by potem już wielokrotnie wygrywać na Dionizjach Wielkich⁶¹. Sukcesy odnosił tak w sztukach wtedy pisanych, jak i w repertuarze starych tragików z epoki klasycznej. Odnaczał się wyjątkowo pięknym i silnym głosem, wspieranym długim oddechem. Demostenes miał mu ofiarować aż 10 tysięcy drachm, by nauczył go wypowiadania całych fraz bez nabierania oddechu⁶².

Mówiliśmy już o tym, że obaj ci aktorzy pełnili ważne misje dyplomatyczne. Obaj cieszyli się szacunkiem i poparciem królów macedońskich, Filipa i Aleksandra. Neoptolemos po pokoju Filokratesa sprzedał swe posiadłości w Attyce i przeniósł się na stałe do Macedonii. O jego pozycji na dworze świadczy to, że został zaproszony na ślub córki Filipa, Kleopatry, z Aleksandrem, władcą Epiru. Właśnie wtedy na przyjęciu król został zamordowany w 336 roku przez Pauzanasza, tuż przed udaniem się do teatru na występ Neoptolemosa. Łaska władców macedońskich pozwoliła na powiększenie i tak już znacznego majątku, jaki zgromadził w Atenach.

Attalos, Teodoros, Arystodemios i Neoptolemos byli aktorami tragicznymi. Podobną im sławę zdobyli również aktorzy komiczni: Satyros z Olintu i Filemon. Satyros miał dawać lekcje wymowy Demostenesowi⁶³. Swe pierwsze zwycięstwo odniósł w roku 375 na Lenajach i od tej pory jego kariera rozwijała się błyskawicznie. Wiemy na pewno o jego sześciu zwycięstwach w Atenach. Po zdobyciu przez Filipa Olintu w roku 348 grał podczas uroczystości zorganizowanych przez króla w Dionie, mieście macedońskim, dla uczczenia tego sukcesu⁶⁴. Filemona wspomina Arystoteles w *Retoryce*, chwając go za umiejętność zmiany tonu przy wypowiadaniu tych samych słów⁶⁵. On również uzyskał duży rozgłos jako aktor, nic nie wiadomo natomiast, by brał udział w życiu politycznym.

Podobnie jak obecnie, tak i w starożytnej Grecji aktorom nierzadko towarzyszyły skandale. Tak np. znanego aktora Andronikosa, także nauczyciela Demostenesa, u szczytu jego kariery łączył związek z młodą heterą o imieniu Gnatia, który stał się przyczyną głośnego skandalu w ówczesnej

⁶¹ Zob. tamże, s. 157.

⁶² Pseudo-Plutarchus, *Vita decem oratorum*, 844 f.

⁶³ Plutarchus, *Vita Demosthenis*, 7.

⁶⁴ Demosthenes, *De legatione*, 192 nn.

⁶⁵ Aristoteles, *Rhetorica*, 1413 b 25 n.

Grecji⁶⁶. Meidiasz natomiast przeszedł do historii dzięki temu, że spoliczkował Demostenesa, gdy ten był choregiem, a sławny mówca przedstawił w jednej ze swych mów, jak publiczność potem powitała w teatrze aktora wyciem i gwizdami⁶⁷. Demostenes wymienia jeszcze aktora Hipparchosa jako jednego z amantów kurtyzany Neairy⁶⁸.

Na zakończenie można wspomnieć aktorów, którzy przeszli do historii nie dzięki talentowi i sztuce, lecz na skutek nieudolności bądź pecha. Dzięki Artystofanesowi wieczną sławę zdobył aktor komediowy Hegelochos, który pomylił się w akcencie i zamiast powiedzieć „po strasznej burzy znowu widzę ciszę – ἐκ κυμάτων γὰρ αὐθις αὐτὸ γαλήν' ὄρω”, wyrecytował: „znów widzę łąsicę – αὐτὸ γαλήν ὄρω”⁶⁹. Mówca Ajschines, gdy był jeszcze aktorem i występował w roli Ojnomaosa, przewrócił się na scenie i też wywołał wielkie rozbawienie w teatrze.

THE SOCIO-ECONOMIC SITUATION OF THE ACTORS IN ANCIENT GREECE

S u m m a r y

On the basis source materials and the studies, the author, and it is the first time in the Polish language, depicts more extensively the various aspects of the socio-economic situation in the actors of ancient Greece. He proves that their circumstances were different than in the Roman times, or over long centuries and in modern and medieval Europe until the twentieth century, in which time they were rather despised. The actors (protagonists) in Greece had always been rated highly in social hierarchy, enjoyed respect and received wide recognition. The most prominent of them made an international name for themselves and made great fortunes. Establishing trade unions, they not only could successfully defend their own group interests, but also secured for themselves various privileges, and to a great extent influenced the development of literature and stage art. They also influenced on politics, fulfilling diplomatic functions, on occasions becoming friends of the Macedonian rulers, and later their successors in the Hellenistic epoch. Such characteristics of their lives as stardom, huge income, moral scandals and membership of the upper classes remind us of the present times.

Translated by Jan Kłós

⁶⁶ Zob. G h i r o n - B i s t a g n e, dz. cyt., s. 155.

⁶⁷ D e m o s t h e n e s, *Meidias*, 226.

⁶⁸ D e m o s t h e n e s, *Adversus Neairam*, 26.

⁶⁹ A r i s t o p h a n e s, *Ranae*, 304. Zmieniając nieco przekład J. Ławińskiej-Tyszkowskiej, można by to oddać następująco, by przekazać grę słów: zamiast „po strasznej burzy znowu widzę słońce” aktor powiedział: „po strasznej burzy znów widzę słońce”.