

Katarzyna Chiżyńska*

AMATORSTWO I WYKLUCZENIE W KONTEKŚCIE GRECKIEGO TEATRU KLASYCZNEGO¹

Przedmiotem rozważań autorki artykułu są pojęcia „amatorstwa” oraz „wykluczenia” w kontekście teatru starożytnej Grecji w V w. p.n.e. Zdefiniowanie tych terminów pozwoli przyjrzeć się rzadko eksponowanym przejawom starogreckiej kultury teatralnej².

Teatr klasycznej Grecji często bywa uznawany za najdoskonalszą formę teatru europejskiego ze względu na swój silny aspekt religijny oraz walory artystyczne inscenizowanych wtedy utworów autorstwa Ajschylosa, Sofoklesa, Eurypidesa oraz Arystofanesa. Może więc dziwić często spotykane w opracowaniach stwierdzenie, że na ówczesnej scenie występowali amatorzy.

Pojęcie „aktora amatora” w kontekście kultury starożytnej Grecji wymaga osobnego omówienia, ponieważ różni się ono od współczesnego rozumienia

* Dr Katarzyna Chiżyńska, adiunkt w Katedrze Filologii Klasycznej, Wydział Filologiczny, Uniwersytet Łódzki, 90-236 Łódź, ul. Pomorska 171/173.

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

² W ogólnych opracowaniach dotyczących historii teatru często daje się zauważyć tendencję do określania teatrów starożytnej Grecji i Rzymu wspólną nazwą „teatru antycznego” i traktowania ich jako zjawisk homogenicznych. Teatr starożytnego Rzymu, chociaż powstał z adaptacji teatru greckiego, miał inne cele i zadania, a także prezentował inny stosunek do aktora i widza. Zagadnieniom amatorstwa i wykluczenia w teatrze rzymskim został poświęcony tekst autorstwa Jadwigi Czerwińskiej, zamieszczony w dalszej części tomu.

tego terminu. Choć w okresie klasycznym normę stanowiło łączenie profesji aktora z innym zawodem, to jednak od osób występujących na scenie bezwzględnie wymagano pełnego profesjonalizmu. Z tego powodu, w okresie poprzedzającym wystawienie spektaklu, *polis* umożliwiała amatorom całkowite poświęcenie się treningowi aktorskiemu. Można zatem pokusić się o stwierdzenie, że w świadomości Greka żyjącego w V w. p.n.e. koncepcja podziału aktorów na amatorów i profesjonalistów nie istniała.

Ze współczesnego punktu widzenia starogreckiego aktora można nazwać amatorem chociażby z uwagi na to, że nie odbywał długoletnich studiów, przygotowujących go do wykonywania zawodu, a ponadto często na co dzień wykonywał inną pracę zarobkową.

Nie zachowało się jednak wiele starogreckich świadectw na temat amatorskiego aktorstwa. Swego rodzaju przeszkodę stanowi sam język grecki, w którym trudno jest odnaleźć konkretny termin, odpowiadający polskiemu pojęciu „amator”, czyli „osoby zajmującej się czymś nieprofesjonalnie”. Łacińskie słowo „amator”, będące odpowiednikiem greckiego przedrostka *philo-*, oznacza „miłośnika”. Starożytny Grek i Rzymianin użyliby więc takiego samego określenia, chcąc opisać osobę zajmującą się teatrem nieprofesjonalnie, jak i taką, która jest jego pasjonatem³.

Amatorstwo aktora

O tym, że w okresie klasycznym nie było profesjonalnych aktorów, można przekonać się badając źródła literackie. Po pierwsze: nie zachowały się żadne świadectwa, mówiące o istnieniu szkół aktorskich, ani żadne teksty literackie mogące stanowić podręczniki gry aktorskiej⁴; po drugie: zachowały się liczne dokumenty, które mówią o rosnącej roli aktora i świadczące o toczącym się w V w. p.n.e. procesie profesjonalizacji tego zawodu.

Najwcześniej znany z imienia aktor to Tespis z Ikarii (VI w. p.n.e.), który jako pierwszy, w roku 534 p.n.e., za panowania w Atenach Pizystrata

³ Drugi starogrecki termin, który był używany na określenie amatora lub laika, to *idiōtēs*. Termin ten rzadko jednak był stosowany w celu opisu statusu aktora (zob. Mirosław Kocur, *Teatr starożytnej Grecji*, Wydawnictwo Uniwersytetu Wrocławskiego, Wrocław 2001, s. 2, przyp. 2).

⁴ Badacze przypuszczają, że rolę podręcznika aktorstwa mogła pełnić napisana prozą – niestety niemal w całości zaginiona – praca Sofoklesa zatytułowana *O chórze* (Περὶ χοροῦ) (zob. Albin Lesky, *Tragedia grecka*, przeł. M. Weiner, Wydawnictwo Homini, Kraków 2006, s. 192.)

(c. 605–527 r. p.n.e), miał wystawić tragedię⁵. Na okres panowania Pizystrata datuje się również ustanowienie Wielkich Dionizjów, czyli najważniejszych świąt teatralnych starożytnej Grecji, podczas których drogą konkursu wyłaniano najlepszego poetę tragicznego i komicznego. Tespis miał wygrać pierwszy taki konkurs.

Źródła antyczne przypisują mu również prowadzenie teatru, który dziś nazwalibyśmy objazdowym. Tespis miał podróżować po Grecji i wystawiać swoje dramaty na wozie, pełniącym funkcję sceny teatralnej. Problematyczne jest jednak to, czy Tesписа – który miał na co dzień trudnić się teatrem – można określić mianem „profesjonalisty”. Nie ma dowodów na to, że Tespis otrzymał przygotowanie zawodowe w zakresie gry aktorskiej⁶.

Świadectwa literackie pozwalają mieć jednak pewność, że Tespis nie był jedynym dramaturgiem występującym na scenie. Informacje na ten temat znajdują się między innymi w tekście *Żywotu Sofoklesa*, który kończy się stwierdzeniem: „dawniej bowiem poeci sami grali rolę”⁷.

Od anonimowego autora *Żywotu* można się także dowiedzieć, że Sofokles odebrał staranne wykształcenie w zakresie muzyki⁸. Nie było to jednak nic

⁵ Zob. Robert R. Chodkowski, *Teatr grecki*, Towarzystwo Naukowe Katolickiego Uniwersytetu Lubelskiego, Lublin 2003, s. 179.

⁶ Zob. Albin Lesky, *Tragedia...*, s. 47–55; Robert R. Chodkowski *Teatr...*, s. 66.

⁷ Παρ' Αἰσχύλῳ δὲ τὴν τραγῳδίαν ἔμαθε. καὶ πολλὰ ἐκαινούργησεν ἐν τοῖς ἀγῶσι, πρῶτον μὲν καταλύσας τὴν ὑπόκρισιν τοῦ ποιητοῦ διὰ τὴν ἰδίαν μικροφωνίαν (πάλαι γὰρ καὶ ὁ ποιητὴς ὑπεκρίνετο αὐτός) (*Vita Aeschyli*, 20–22). Pełen przekład i komentarz *Żywotu Sofoklesa* można znaleźć w artykule: Robert R. Chodkowski, „Życie Sofoklesa”. *Wstęp – przekład – komentarz*, „Roczniki Humanistyczne” 1995, z. 3, s. 5–23. O tym, że twórcy tragedii występowali na scenie, wspomina również Arystoteles w *Retoryce*: ὑπεκρίνοντο γὰρ αὐτοὶ τὰς τραγῳδίας οἱ ποιηταὶ τὸ πρῶτον (1403b, 23–24).

⁸ Διεπονήθη δὲ ἐν παισὶ καὶ περὶ παλαιίστραν καὶ μουσικὴν, ἐξ ὧν ἀμφοτέρων ἐστεφανώθη, ὥς φησιν Ἰστρος. ἐδιδάχθη δὲ τὴν μουσικὴν παρὰ Λάμπρω, καὶ μετὰ τὴν ἐν Σαλαμῖνι ναυμαχίαν Ἀθηναίων περὶ τρόπαιον ὄντων μετὰ λύρας γυμνὸς ἀγλιμμένος τοῖς παιανίζουσι τῶν ἐπινικίων ἐξήρχε. (*Vita Aeschyli*, 15–19). Podobną informację można znaleźć również u Atenajosa w dziele pt. *Uczta mędrców*: Σοφοκλῆς δὲ πρὸς τῷ καλὸς γεγενῆσθαι τὴν ὥραν ἣν καὶ ὀρχηστικὴν δεδιδαγμένος καὶ μουσικὴν ἔτι παῖς ὢν παρὰ Λάμπρῳ (Athenaeus, *Deipnosophistai*, 1, 37, 13–15). Przekład i komentarz dzieła Atenajosa można znaleźć w pracy: Atenajos, *Uczta mędrców*, przeł., wstępem i komentarzem opatrzyli K. Bartol i J. Danielewicz, Wydawnictwo Poznańskie, Poznań 2010.

wyjątkowego, ponieważ częścią wykształcenia młodzieży w starożytnej Grecji był śpiew, gra na instrumentach i taniec⁹.

Sofokles, o czym czytamy w dalszej części tekstu, miał również uczyć się tworzenia tragedii od Ajschylosa. Zakładając, że chodzi tu o rzeczywiste pobieranie nauk, Sofokles musiał uczyć się nie tylko warsztatu pisarskiego, ale również komponowania muzyki, sposobu inscenizacji dramatów, w tym zapewne także pracy z aktorem. Nie ma pewności czy Ajschylos przekazywał Sofoklesowi również tajniki kunsztu aktorskiego, wiadomo jednak, że drugi z wielkich tragiczków próbował swoich sił na scenie.

Jak wspomina Atenajos (II i III w. n.e.), grecki retor i gramatyk, Sofokles miał wystąpić na scenie co najmniej dwukrotnie. W swojej niezachowanej tragedii pt. *Tamyris* miał wykonywać muzykę na kitarze oraz grać w piłkę, wcielając się w rolę kobietą – księżniczki Nauzykai¹⁰.

Autor *Żywotu* twierdzi jednak, że Sofokles wycofał się z zawodu z uwagi na zbyt słaby głos (*mikrophōnia*). Informacja o tym, że tragiczek zrezygnował z występowania na scenie może świadczyć o tym, że wolał poświęcić swoje aktorskie ambicje na rzecz sukcesów poetyckich. Przypuszczalnie Sofokles powierzył odgrywanie swoich bohaterów artystom obdarzonym większymi możliwościami wokalnymi, co – być może – zapewniło mu zwycięstwa w agonach dramatycznych.

Ciekawą informacją przekazaną przez autora *Żywotu* jest także stwierdzenie, że Sofokles pisał swoje dramaty dla konkretnych wykonawców¹¹, co mogłoby sugerować, że istniała pewna grupa obywateli specjalizujących się w zawodzie aktora. Tajemnicza jest także uwaga, dotycząca tego, że Sofokles prowadził stowarzyszenie ludzi wykształconych, poświęcone Muzom¹². Niektórzy badacze

⁹ Zob. Lidia Winniczuk, *Ludzie, zwyczaje, obyczaje starożytnej Grecji i Rzymu*, cz. I, Państwowy Instytut Wydawniczy, Warszawa 1983, s. 278 i nast. Wspomina o tym również Ciceron w *Tuskulankach* (zob. Cicero, *Tusculanae disputationes*, 1, 4, 12–5, 4).

¹⁰ καὶ τὸν Θάμυριν διδάσκων αὐτὸς ἐκιθάρισεν· ἄκρως δὲ ἐσφαίρισεν, ὅτε τὴν Ναυσικάαν καθῆκε. (Athenaeus, *Deipnosophistai*, 1, 37, 18–20). Por. także: Warren D. Anderson, *Music and Musicians in Ancient Greece*, Cornell University Press, Ithaca and London 1994, s. 114.

¹¹ φησὶ δὲ καὶ Ἰστροστὰς λευκάς κρηπίδας αὐτὸν ἐξευρηκέναι, αἷς ὑποδεσμεύονται οἱ τε ὑποκριταὶ καὶ οἱ χορευταί· καὶ πρὸς τὰς φύσεις αὐτῶν γράψαι τὰ δράματα. (*Vita Aeschyli*, 27–29).

¹² ταῖς δὲ Μούσαις θίασον ἐκ τῶν πεπαιδευμένων συναγαγεῖν (*Vita Aeschyli*, 29–30).

upatrują w tym stowarzyszeniu grupę osób związanych zawodowo z teatrem, być może aktorów wyszkolonych przez samego poetę¹³.

Nie zachowały się, niestety, materiały źródłowe pozwalające dokładnie odtworzyć proces profesjonalizacji zawodu aktora w starożytnej Grecji, wiadomo jednak, że taki proces nastąpił¹⁴. Świadczy o tym fakt nagradzania w konkursie dramatycznym nie tylko poety, ale także głównego aktora zwycięskich przedstawień. Imię odtwórcy głównej roli tragicznej zaczęto dopisywać do list zwycięzców od 449 r. p.n.e., komicznej niewiele później, po roku 320 p.n.e.¹⁵

Wiadomo również, że pomiędzy rokiem 449 a 415 p.n.e. nastąpiło wyraźne rozdzielenie roli dramaturga i aktora. Badacze teatru starożytnej Grecji przyjmują, że po roku 415 p.n.e. do obowiązków archonta, najwyższego ateńskiego urzędnika, należało angażowanie protagonistów tragedii oraz komedii, które były wystawiane podczas najważniejszych świąt w *polis*¹⁶. Zatrudnieni artyści otrzymywali nie tylko gaże aktorskie, ale także zapewniano im utrzymanie na

¹³ Zob. Albin Lesky, *Tragedia ...*, s. 192.

¹⁴ Zob. Robert R. Chodkowski, *Teatr ...*, s. 183 i nast.

¹⁵ Zob. Eric Csapo, William J. Slater, *The Context of Ancient Drama*, Michigan UP, Ann Arbor 1995, s. 405; Niall W. Slater, *Spectator Politics: Metatheatre and Performance in Aristophanes*, University of Pennsylvania Press, 2002, s. 28; Peter Wilson, *Costing the Dionysia*, [w:] *Performance, Iconography, Reception: Studies in Honour of Oliver Taplin*, ed. M. Revermann, P. Wilson, Oxford University Press, New York 2008, s. 92; Ian C. Storey, Arlene Allan, *A Guide to Ancient Greek Drama*, John Wiley & Sons, Maldom 2008, s. 66.

¹⁶ Przed festiwalami teatralnym w starożytnej Grecji (na pewno miało to miejsce przez Wielkimi Dionizjami i Lenajami) zatrudniano jedynie protagonistów, którzy dobierali resztę obsady, czyli deuter- i tritagonistów. Niektórzy badacze przypuszczają, że głównemu aktorowi powierzano w przedstawieniu jak największą liczbę ról, aby wydłużyć jego czas obecności na scenie. Pozwalało to sędziom lepiej ocenić jego talent (por. Ian C. Storey, Arlene Allan, *A Guide ...*, s. 58). W tekstach źródłowych znajdują się jednak informacje świadczące o tym, że pierwotnie to poeta decydował o wyborze aktora, który będzie odtwórcą głównych ról. Autor *Żywotu Ajschylosa* przywołuje nawet imiona ulubionych aktorów najstarszego z trzech tragiców (por. *Vita Aeschyli*, 15). Powód zmiany systemu przydzielania aktorów dramaturgom opisuje Lidia Winniczuk: „W początkach jeden aktor grał w całej trylogii jednego poety, jak np. w 418 r. Kallipides gra w trzech tragediach jednego, a Lyzikrates – drugiego poety. Potem jednak zmieniono system obsadzania ról w ten sposób, że każdy z aktorów grał kolejno w jednej tragedii trzech wystawianych trylogii; stwarzało to bardziej uzasadnione i sprawiedliwsze podstawy dla oceny dramatów, gdyż gra aktora niemało przyczyniała się do zwycięstwa lub klęski poety” (Lidia Winniczuk, *O aktorze starożytnym*, „Meander” 1949, t. 4, nr 5–6, s. 25).

czas poprzedzający festiwal, aby mogli w pełni poświęcić się przygotowaniu do występu w teatrze¹⁷.

Nie ma wątpliwości co do tego, że zarówno aktorzy, jak i poeci dramatyczni w epoce klasycznej dziedziczyli swoją profesję po przodkach¹⁸. Taki stan rzeczy sprzyjał zapewne profesjonalizacji tych grup zawodowych, bo tajniki zawodu przechodziły z ojca na syna.

O rosnącym znaczeniu aktorów wspomina także Arystoteles w *Retoryce*:

Mówca musi mieć bowiem na uwadze trzy rzeczy: siłę głosu, wysokość tonacji i rytm. Ci przecież (którzy opanowali tę sztukę) przeważnie biorą nagrody w konkursach dramatycznych, gdzie więcej znaczą dziś aktorzy niż poeci¹⁹.

Amatorstwo chóru

Źródła starogreckie – raczej skąpe w informacje dotyczące aktorów – zawierają dość obfite informacje o chórze. Ta wiedza jest dla badaczy niezwykle cenna z uwagi na doniosłą rolę, jaką w starogreckim teatrze pełnił chór. Odzwierciedla to terminologia używana przez starożytnych Greków. Poświadcza ona, że właśnie chór, a nie aktor, stanowił podstawę ówczesnego teatru. Podkreśla to Robert R. Chodkowski:

Dla starożytnych Greków jeszcze w V w. istotą tragedii (i komedii) był przede wszystkim chór. W teatrze herold wzywał poetę do rozpoczęcia przedstawienia słowami: „Wprowadź swój chór [np. Ajschylosie]”, a terminologia związana z wystawieniem dramatów w teatrze zawierała bardzo często w swej nazwie słowo chór, jak np. *choron didonai* – „dać chór”, to jest dopuścić poetę do agonów dramatycznych, *choron labein* – „otrzymać chór”, to jest uzyskać prawo wystawiania dramatu; podobnie wygląda sprawa z określaniem osób zaangażowanych

¹⁷ Zob. Peter Wilson, *Costing the Dionysia*, s. 107.

¹⁸ *Ibidem*, s. 107; Robert R. Chodkowski, *Teatr...*, s. 182.

¹⁹ Arystoteles, *Retoryka*, przeł. H. Podbielski, Wydawnictwo Naukowe PWN, Warszawa 2004, s. 172. Zob. również: Gregory M. Sifakis, *Looking for the Actor's Art in Aristotle*, [w:] *Greek and Roman Actors. Aspects of Ancient Profession*, eds. P. Easterling, E. Hall, Cambridge University Press, 2002, s. 148–164. Informacje na temat szacunku społecznego i przywilejów, jakimi cieszyli się aktorzy w starożytnej Grecji, można znaleźć między innymi w pracy Lidii Winniczuk (Lidia Winniczuk, *O aktorze...*).

w przedstawieniu: *choregos* – choreg, czyli sponsor i organizator przedstawienia, czy *chorodidaskalos* – reżyser i choreograf w jednak osobie²⁰.

Aktora w języku starogreckim określano terminem *hypokritēs*, co można przetłumaczyć jako „odpowiadacz” lub „interpretator”²¹. Warto też zwrócić uwagę na to, że wiele sztuk, zarówno tragicznych jak i komicznych, wzięło swoje tytuły właśnie od postaci, które tworzyły chór²².

Z uwagi na bardzo dużą liczbę chórów występujących podczas greckich świąt (poza chórami dramatycznymi były także chóry liryczne – męskie i chłopięce)²³, w literaturze starożytnej zachowały się liczne wzmianki na temat sposobu rekrutowania choreutów. Nie budzi wątpliwości to, że w okresie klasycznym członkowie chórów byli werbowani przez choregów – wyznaczanych przez *polis* najbogatszych obywateli. Choreg musiał nie tylko stworzyć zespół, ale również sfinansować jego występ, co było najkosztowniejszym elementem przedstawienia teatralnego.

Istniały także pewne ograniczenia, o których musiał pamiętać choreg formując zespół. Plutarch z Cheronei (c. 50 – c. 125 r. n.e.), grecki historyk i filozof, wspomina o prawie zakazującym angażowania do chóru osób, które nie były Ateńczykami²⁴: „W Atenach istniało prawo, zabraniające obcokrajowcom występowania w chórze; choreg [który zatrudnił obcokrajowca – K.Ch.] musiał zapłacić grzywnę w wysokości 1000 [drachm – K.Ch.]²⁵”.

Nakaz tworzenia zespołu chóralnego jedynie z pełnoprawnych obywateli był jednak łamany, chociaż groziła za to kara. Można się domyślać, że powodem, dla którego choregowie podejmowali ryzyko poniesienia kary, było zwiększenie

²⁰ Robert R. Chodkowski, *Wstęp*, [w:] Ajschylos, *Tragedie*, t. I, przeł. R.R. Chodkowski, Towarzystwo Naukowe Katolickiego Uniwersytetu Lubelskiego, Lublin 2015, s. 33; Eric Csapo, William J. Slater, *The Context...*, s. 394.

²¹ Zob. Arthur Pickard-Cambridge, *The Dramatic Festivals of Athens*, Clarendon Press, Oxford 1968, s. 126; Robert R. Chodkowski, *Teatr...*, s. 182. Arystoteles zaleca jednak w *Poetyce*, aby chór był traktowany przez poetę jak jeden z aktorów (*hypokritēs*): καὶ τὸν χορὸν δὲ ἓνα δεῖ ὑπολαμβάνειν τῶν ὑποκριτῶν (1456a, 25–26).

²² Do takich sztuk, biorąc pod uwagę tytuły greckich oryginałów, należą: *Błagalnice*, *Eumenidy* i *Ofiarnice* Ajschylosa; *Trachinki* Sofoklesa; *Błagalnice*, *Bakchantki*, *Fenicjanki* i *Trojanki* Eurypidesa oraz *Acharnejczycy*, *Chmury*, *Osy*, *Ptaki*, *Rycerze*, *Sejm kobiet*, *Tesmofofie* i *Żaby* Arystofanesa.

²³ Zob. Mirosław Kocur, *Teatr...*, s. 64.

²⁴ νόμου γὰρ ὄντος Ἀθήνησι τότε μὴ χορεύειν ξένον ἢ χιλίας ἀποτίνειν τὸν χορηγόν (Plutarchus, *Phocion*, 30, 6, 1).

²⁵ Wszystkie przekłady tekstów greckich, o ile nie zostało podane nazwisko tłumacza, pochodzą od autorki artykułu.

szans na zwycięstwo wystawianego chóru. Zatrudniano zapewne jedynie tych obcokrajowców, którzy posiadali wyjątkowe umiejętności taneczne i wokalne²⁶.

Zakaz zatrudniania w chórze obcokrajowców był bezpośrednim efektem wspólnotowego charakteru starogreckiego teatru. Wspólnota, o której mowa, ograniczała się jednak tylko do pełnoprawnych obywateli. Nie bez znaczenia było to, że każdy, kto posiadał prawa obywatelskie, mógł potencjalnie zostać zaangażowany do zespołu chóralnego. Jak doniosłe znaczenie miało uczestnictwo w spektaklach teatralnych, wystawianych podczas Wielkich Dionizjów, a zwłaszcza występowanie na scenie, doskonale wyjaśnia Werner Jaeger:

Odkąd państwo wzięło na siebie organizowanie przedstawień podczas świąt Dionizosa, tragedia zaczęła się stawać coraz to bardziej sprawą całego społeczeństwa. Te ateńskie widowiska świąteczne są nieosiągalnym wzorem teatru narodowego [...]. [...] prawdziwie dionizyjska była w tragedii ekstaza aktorska. Ona to była tym elementem sugestywnie oddziaływającym na słuchacza tak dalece, że przedstawione na scenie losy i cierpienia ludzkie przeżywał jakby jakąś konkretną rzeczywistość. W jeszcze wyższym stopniu udzielała się ona obywatelom, którzy wchodzili w skład chóru i w czasie trwających cały rok przygotowań do przedstawienia duchowo wrastali w swoją rolę. Udział w śpiewie chóralnym był w dawnych czasach dla Greków rodzajem szkoły wyższej, na długo przedtem, zanim znaleźli się zawodowi nauczyciele, wprowadzający w tajniki poezji; a skutki tego udziału musiały być daleko głębsze niż wyniki czysto rozumowej nauki²⁷.

Wykluczenie

Drugą cechą charakterystyczną klasycznego teatru greckiego była jego powszechna dostępność. W tak wielkim wydarzeniu, jak np. Wielkie Dionizje, podczas których wystawiane były spektakle tragiczne i komiczne, mógł,

²⁶ Wydaje się jednak, że konieczność doboru członków chóru jedynie z pełnoprawnych obywateli dotyczyła Wielkich Dionizjów. Autor komentarza do Arystofanejkiej komedii pt. *Plutos* informuje, że w chórach biorących udział w Lenajch – innym święcie ku czci Dionizosa – mogli występować metojkowie, czyli ludność napływowa, która nie posiadała pełni praw obywatelskich. Ἐπεὶ περιστάντο περὶ τὸ πῦρ, ὥσπερ χορὸς ἐν τοῖς βαλανεῖοις, οὐκ ἔξῃν δὲ ξένον χορεύειν ἐν τῷ ἀστικῷ χορῷ· παρὰ τοῦτο πέπαιχεν· ἐν δὲ τῷ Ἀθηναίῳ ἔξῃν· ἐπεὶ καὶ μέτοικοι ἐχορήγουν (Scholia vetera et recentiora sub auctore Moschopulo in Aristophanis *Plutum*, 953).

²⁷ Werner Jaeger, *Paideia*, t. 1, przeł. M. Plezia, Instytut Wydawniczy PAX, Warszawa 1962, s. 266–267.

przynajmniej w założeniu, brać udział ogół obywateli. Pomimo wysokich cen biletów na widowni mogli zasiąść nawet najbiedniejsi, ponieważ otrzymywali od *polis* specjalną zapomogę pieniężną, przeznaczoną między innymi na wstęp do teatru.

Fundusz festiwalowy (*theōrikon*), czyli przysłowiowe „dwa obole na teatr”²⁸, wypłacano w Attyce wszystkim pełnoprawnym obywatelom, aby mogli uczestniczyć w festiwalach państwowych, pochodach, konkursach, spektaklach teatralnych, wydarzeniach parateatralnych i innych publicznych rozrywkach, które w starożytnej Grecji były obchodzone z wielką pompą. Zasiłek festiwalowy musiał być zjawiskiem wyjątkowym, bo literatura starożytna przechowuje liczne informacje na ten temat.

Harpokration, grecki retor i filozof z II w. n.e., wyjaśnia pochodzenie funduszu, cytując ustalenia starszych autorów greckich.

Demostenes w *Filipice* [pisze, że – K.Ch.] fundusz festiwalowy (*theōrika*) pochodził ze wspólnego skarbcza, z dochodów *polis*. Wcześniej te pieniądze były przeznaczone na wydatki wojenne i nazywane były „wojskowymi” (*stratiōtika*), później przeznaczono je na finansowanie uroczystości publicznych i (wypłacanie) zasiłków. Początek dał temu demagog Agyrrios. Filochoros w III ks. dzieła pt. *Attyka*, pisze: „fundusz festiwalowy (*theōrika*) początkowo wynosił jedną drachmę na spektakl (*thea*)²⁹, stąd jego nazwa”³⁰.

²⁸ Po grecku fundusz festiwalowy nazywano *theōrikon* lub *theōrika* (tzn. *chrēmata*), czasami również *diōbelia*, od ceny jednorazowego wejścia do teatru.

²⁹ Z tak zwanego „funduszu festiwalowego” (gr. *theōrikon*) opłacano między innymi ateńskie delegacje religijne (*theōroi*) na ogólnogreckie święta (igrzyska olimpijskie, nemejskie, istmijskie oraz pytyjskie). To właśnie grecki termin określający te delegacje łączono z etymologią nazwy *theōrikon*. Harpokration w swoim piśmie jako źródeł słów greckiej nazwy funduszu wskazuje jednak pojęcie *thea*, które oznacza „spektakl teatralny” lub „miejsce na widowni teatralnej” (zob. Eric Csapo, *The Men Who Built the Theatres*, [w:] *The Greek Theatre...*, s. 90). Podobną etymologię można znaleźć również w bizantyńskim *Leksykonie* Focjusza (s.v. θεωρικά).

³⁰ Θεωρικά· Δημοσθένης Φιλίππικῶ. θεωρικὰ ἦν τινὰ ἐν κοινῷ χρήματα, ἀπὸ τῶν τῆς πόλεως προσόδων συναγόμενα· ταῦτα δὲ πρότερον μὲν εἰς τὰς τοῦ πολέμου χρείας ἐφυλάττετο καὶ ἐκαλεῖτο στρατιωτικά, ὕστερον δὲ κατετίθετο εἰς τε τὰς δημοσίας κατασκευὰς καὶ διανομὰς, ὧν πρῶτος ἦρξατο Ἀγύρριος ὁ δημαγωγός. Φιλόχορος δὲ ἐν τῇ γ τῆς Ἀθίδος φησὶ „τὸ δὲ θεωρικὸν ἦν τὸ πρῶτον νομισθὲν δραχμὴ τῆς θέας, ὅθεν καὶ τοῦνομα ἔλαβε” [...]. (Harpocratonis *Lexicon in decem oratores Atticos*, s.v. θεωρικά).

Cenne informacje można także znaleźć w zbiorze komentarzy do pism retora Publiusza Eliusza Arystydesa (117 – c. 181 r. n.e.). Anonimowy autor, wyjaśniając użyte przez Arystydesa sformułowanie, opisuje sposób dystrybucji funduszu festiwalowego oraz wskazuje osoby uprawnione do jego otrzymywania.

„[Podział ze względu na – K.Ch.] fyle i osoby”: czyli [podział uwzględniający – K.Ch.] jednostki administracyjne i poszczególnych ludzi; ma to związek z tym, że urzędnicy ateńscy wypłacali obywatelom dodatek festiwalowy (*theōrikon*), uwzględniając podział na fyle. Urzędnicy w danej fyli wypłacali po trzy obole na osobę. Tak więc, mówi [Arystydes – K.Ch.], nikt wypłacającym nie zarzucił, że dokonywali wypłat biorąc pod uwagę kondycję finansową (*physis*) danej osoby, lecz wypłacali [zasilek – K.Ch.] każdemu. Dlatego też uważano ich za sprawiedliwych sędziów, bowiem oni służyli wszystkim Ateńczykom, traktując ich jednako, bez względu na ich kondycję finansową (*physis*)³¹.

Jak widać, nie jest jasne, komu Ateńczycy zawdzięczają „zasilki festiwalowe”, jednak tradycja najczęściej przypisuje ich wprowadzenie politykowi Peryklesowi (c. 495–429 r. p.n.e.)³². Trudno jest również ustalić wysokość dodatku,

³¹ κατὰ φυλὰς καὶ κατὰ ἄνδρα – τουτέστι κατὰ σύνταγμα καὶ κατὰ ἕνα, ἐπειδὴ οἱ προεστώτες τῆς τῶν Ἀθηναίων πολιτείας κατὰ φυλὰς διεδίδουν τὸ θεωρικόν. οἱ δὲ τῆς φυλῆς προεστώτες κατ’ ἄνδρα διένεμον τὸ τριώβολον. ὥσπερ οὖν, φησὶν, οὐδεὶς ἐγκαλεῖ τοῖς διανέμουσιν, ὅτι οὐ τὰς φύσεις κρίνοντες παρεῖχον, ἀλλ’ ἀπλῶς διένεμον, οὕτως δίκαιον ἐγκαλεῖσθαι τοὺς ῥήτορας, οἱ αὐτοὶ πᾶσιν Ἀθηναίοις ὁμοίοις οὔσι τὰς φύσεις προσήεσαν. (Scholia vetera in Aristidem, Tett Jebb epigram 227, 3).

³² Wspomina o tym Plutarch: Ἐπεὶ δὲ Θουκυδίδης μὲν ἀριστοκρατικὴν τινα τὴν τοῦ Περικλέους ὑπογράφει πολιτείαν, λόγῳ μὲν οὖσαν δημοκρατίαν, ἔργῳ δὲ ὑπὸ τοῦ πρώτου ἀνδρὸς ἀρχήν, ἄλλοι δὲ πολλοὶ πρῶτον ὑπέκεινον φασὶ τὸν δῆμον ἐπὶ κληρουχίας καὶ θεωρικὰ καὶ μισθῶν διανομὰς προαχθῆναι, κακῶς ἐθισθέντα καὶ γενόμενον πολυτελὲ καὶ ἀκόλαστον ὑπὸ τῶν τότε πολιτευμάτων ἀντὶ σώφρονος καὶ αὐτουργοῦ, θεωρεῖσθω διὰ τῶν πραγμάτων αὐτῶν ἡ αἰτία τῆς μεταβολῆς (Plutarchus, *Pericles*, 9, 1, 1–8). Badacze często datują wprowadzenie funduszu festiwalowego mniej więcej na rok 350 p.n.e. i przypisują to (podobnie jak niektórzy cytowani autorzy) Eubulosowi (c. 405 – c. 335 r. p.n.e.). Miało mieć to miejsce po prowadzonej przez Ateny w latach 357–355 p.n.e. wojnie ze sprzymierzeńcami, byłyimi państwami członkowskimi Związku Morskiego (m.in. Chios, Rodos, Bizantion i Kos). Ponieważ z powodu działań wojennych Ateny miały problemy finansowe, ustanowiono fundusz, mający na celu umożliwienie najuboższym obywatelom uczestniczenie w corocznych państwowych świętach religijnych (Dionizje, Panathenaje, Misteria

ponieważ zależała ona od zmieniającej się sytuacji politycznej, kondycji finansowej *polis*, a także od ilości festiwalowych dni.

Ciekawą kwestię stanowi to, że *theōrikon* przysługiwał wszystkim pełnoprawnym obywatelom, bez względu na ich status majątkowy. To właśnie równouprawnienie obywateli *polis* i przeciwdziałanie wykluczeniu osób biedniejszych miało leżeć u podstaw wprowadzenia zasiłków festiwalowych. Pisze o tym cytowany już Harpokration:

Filinos w swojej mowie *Przeciw statuom Sofoklesa i Eurypidesa* opowiada o Eubulosie: „fundusz ten nazywano festiwalowym (*theōrikon*), bo kiedy zbliżały się Dionizja, Eubulos utworzył zapomogę na festiwal religijny (*thysia*), aby wszyscy mogli uczestniczyć w święcie i nikt z obywateli nie został wykluczony z oglądania spektakli z powodu biedy”³³.

Inni autorzy starożytni łączą stworzenie tego rodzaju zasiłków z faktem wprowadzenia biletów teatralnych³⁴, czyli koniecznością uiszczenia opłaty za wstęp do teatru. Należy podkreślić, że bilety miały zostać wprowadzone nie po to, aby zasilić skarbiec *polis*, ale dla dobra i bezpieczeństwa obywateli. Pisze o tym anonimowy komentator mów Demostenesa:

Trzeba wiedzieć, że Perykles jako pierwszy ustanowił powszechny fundusz festiwalowy z tego oto powodu: ponieważ liczni widzowie klócili się o miejsce – obcokrajowcy i obywatele, a ponadto w dużej liczbie okupowali widownię, [Perykles – K.Ch.] chciał polepszyć sytuację całej ludności, a szczególnie ubogich, aby i oni mogli nabyć bilety. Przeznaczył więc otrzymywane wpływy *polis* na fundusz festiwalowy, który był dostępny dla każdego obywatela³⁵.

Eleuzyjskie, Targelia). Wydawanie tych zasiłków miał przerwać Demostenes, słynny grecki mówca i polityk, w 339 r. p.n.e., nakazując przekazanie wszystkich państwowych pieniędzy na wydatki związane z wojskiem. Por. także: Eric Csapo, William J. Slater, *The Context...*, s. 287; *Brill's Encyclopaedia of the Ancient World*, vol. 14, eds. H. Cancik, H. Schneider *et alii*, Brill, Leiden–Boston 2009, s.v. *theorikon*.

³³ Φιλίνος δὲ ἐν τῇ πρὸς Σοφοκλέους καὶ Εὐριπίδου εἰκόνας περὶ Εὐβούλου λέγων φησὶν ἐκλήθη δὲ θεωρικόν, ὅτι τῶν Διονυσίων ὑπογύων ὄντων διένειμεν Εὐβουλος εἰς τὴν θυσίαν, ἵνα πάντες ἐορτάζωσι καὶ τῆς θεωρίας μῆδεις τῶν πολιτῶν ἀπολείπηται δι' ἀσθένειαν τῶν ἰδίων. (Harpocrationis *Lexicon in decem oratores Atticos*, s.v. Θεωρικά).

³⁴ Informacje na temat wyglądu biletów teatralnych można znaleźć w: *Brill's Encyclopaedia of the Ancient World*, vol. 14, eds. H. Cancik, H. Schneider *et alii*, Brill, Leiden–Boston 2009, s.v. *tokens*.

³⁵ Ἰστέον δὲ ὅτι τὰ χρήματα ταῦτα τὰ δημόσια θεωρικά ἐποίησεν ἐξ ἀρχῆς ὁ Περικλῆς δι' αἰτίαν τοιαύτην ἐπειδὴ πολλῶν θεωμένων καὶ στασιαζόντων

Podobne informacje wyjaśniające powód wprowadzenia biletów teatralnych można odnaleźć w piśmie Libaniosa z Antiochii (314–395 r. n.e.), greckiego retora i filozofa, przedstawiciela drugiej sofistyki.

Wcześniej teatr nie był tam [tzn. w Atenach – K.Ch.] kamienny, lecz ławy były budowane z drewna i wszyscy zajmowali miejsca w pośpiechu przepychając się i bijąc. Chcąc to powstrzymać, urzędnicy ateńscy wprowadzili opłatę za miejsca, tak więc każdy, aby mieć dobry widok, musiał zapłacić dwa obole. Aby biedni nie sądzili, że będą poszkodowani z powodu konieczności wniesienia opłaty, każdy [obywatel – K.Ch.] ze wspólnego skarbcza otrzymywał dwa obole [na ten cel – K.Ch.]³⁶.

Wydaje się jednak, że główną przeszkodą w zajęciu dobrego miejsca w teatrze była nie konieczność zapłaty za bilety i ich wysoka cena, ale ograniczona liczba miejsc. Stosunkowo niewielka pojemność teatru Dionizosa w Atenach powodowała, że nie dla wszystkich obywateli *polis* oraz przyjezdnych gości starczało miejsc na widowni³⁷. Sprzedawanie biletów było więc metodą na zachowanie spokoju podczas zajmowania miejsc i rugowało z teatru niekulturalne zachowanie widzów³⁸.

Interesująca jest również uwaga Focjusza, autora tworzącego w epoce bizantyńskiej, który wiąże wprowadzenie zasiłku festiwalowego z chęcią

διὰ τὸν τόπον καὶ ξένων καὶ πολιτῶν, καὶ λοιπὸν τῶν πλουσίων ἀγοραζόντων τοὺς τόπους, βουλόμενος ἀρέσαι τῷ δήμῳ καὶ τοῖς πένησιν, ἵνα ἔχωσι καὶ αὐτοὶ πόθεν ὠνεῖσθαι τόπους, ἔγραψε τὰ προσοδευόμενα χρήματα τῇ πόλει γενέσθαι πᾶσι θεωρικὰ τοῖς πολίταις. (Scholia vetera in Demosthenem, oratio 1, 1f.).

³⁶ οὐκ ὄντος τὸ παλαιὸν θεάτρον λιθίνου παρ' αὐτοῖς, ἀλλὰ ξυλίνων συμπηγνυμένων ἱκρίων καὶ πάντων καταλαμβάνειν τόπον σπευδόντων πληγαὶ τε ἐγίνοντο καὶ πού καὶ τραύματα. τοῦτο κωλύσαι βουλευθέντες οἱ προεστώτες τῶν Ἀθηναίων ὠνητοὺς ἐποιήσαντο τοὺς τόπους καὶ ἕκαστον ἔδει διδόναι δύο ὀβολοὺς καὶ καταβαλόντα θεᾶν ἔχειν. ἵνα δὲ μὴ δοκῶσιν οἱ πένητες τῷ ἀναλώματι λυπεῖσθαι, ἐκ τοῦ δημοσίου λαμβάνειν ἕκαστον ἐτάχθη τοὺς δύο ὀβολοὺς. (Libanius, *Argumenta orationum Demosthenicarum*, 1, 8).

³⁷ Wyniki badań na temat liczby dostępnych miejsc w Teatrze Dionizosa w Atenach można znaleźć w pracy Erica Csapo (*Eric Csapo, The Men Who Built...*, s. 97 i nast.).

³⁸ Nie do końca zrozumiałą jest argument Libaniosa, jakoby teatr zbudowany z drewna bardziej prowokował widzów do zachowań niekulturalnych niż kamienny (zob. Eric Csapo, William J. Slater, *The Context...*, s. 101, s. 288). Uwaga Libaniosa dotyczy zapewne okresu, w którym corocznie budowano drewnianą widownię teatralną (zob. Peter Wilson, *Costing the Dionysia*, s. 92). Zwyczaj wykorzystywania w teatrze drewnianych siedzisk istniał w Atenach już wtedy, kiedy spektakle były prezentowane na ateńskiej agorze, która pełniła rolę orchestry (Robert R. Chodkowski, *Teatr...*, s. 67).

ułatwienia dostępu do teatru obywatelom, a jednocześnie próbą ograniczenia uczestnictwa w nich obcokrajowców.

Ateńczycy posiadali pieniądze wspólne [tzn. dostępne dla wszystkich obywateli – K.Ch.], które nazywali „funduszem festiwalowym” (*theōrika*) i rozdawali je Ateńczykom. [Zasilek festiwalowy – K.Ch.] został wprowadzony w ten sposób: dawniej w teatrach robił się tłok, ponieważ obcy [tzn. przyjeżdżający spoza Attyki – K.Ch.] chcieli dostać się na przedstawienia; dawano więc obywatelom zasilek festiwalowy (*theōrikon*) w wysokości dwóch oboli. Obywatele, po otrzymaniu zasiłku, oddawali go miastu, jako opłatę za miejsce w teatrze³⁹.

Uwaga Focjusza wiąże się z charakterem teatru greckiego, którego zadaniem było nie tylko stworzenie dzieła teatralnego, ale – co już zostało wspomniane – także budowanie wspólnoty obywatelskiej. Przywołane spostrzeżenie ma również związek z zasadą wolności słowa (gr. *parrhēsia*), jednym z podstawowych praw w demokracji ateńskiej. Sławna anegdota obrazująca korzystanie z tego przywileju dotyczy wystawienia w roku 436 p.n.e. komedii pt. *Babilończycy* Arystofanesa, w której poeta, ustami swoich aktorów, miał ze sceny wygłosić ostrą krytykę Kleona – ateńskiego polityka i dowódcy. Po spektaklu postawiono Arystofanesowi zarzut znieważania ludu ateńskiego. Oskarżenie nie dotyczyło jednak tego, że komediopisarz przekroczył przysługujące mu prawa i zbyt surowo ocenił Kleona, ale tego, że uczynił to w obecności obcokrajowców, znajdujących się na widowni teatralnej⁴⁰.

Przytoczona anegdota doskonale obrazuje polityczny – czyli dotyczący *polis* i jej obywateli – charakter teatru klasycznej Grecji. Wprowadzenie opłaty za wstęp na spektakle nie mogło więc utrudniać Ateńczykom uczestnictwa, na przykład, w konkursie mającym miejsce podczas Wielkich Dionizjów. Bilety sprzedawano jednak tylko ograniczonej liczbie widzów, która mogła zmieścić się na teatronie. Taki stan rzeczy mógł z kolei powodować dużą konkurencję wśród osób pragnących obejrzeć spektakle⁴¹.

³⁹ Ἀθήνησιν ἦν χρήματα κοινὰ, ἃ θεωρικὰ ἐκαλεῖτο, διδόμενα τοῖς Ἀθηναίοις εἰς διανομήν· προήχθη δὲ οὕτως· τὸ παλαιὸν ὄχλου γενομένου ἐν τοῖς θεάτροις καὶ τῶν ξένων τὰς θέας προκαταλαμβάνοντων, διεδίδото τοῖς πολίταις τὸ θεωρικόν, ὅπερ ἦσαν δύο ὀβολοί· ἵνα τοῦτο λαμβάνοντες οἱ πολῖται διδόασιν αὐτὸ τῇ πόλει μισθὸν τῆς θέας. (Photius, *Lexicon*, s.v. Θεωρικὸν καὶ θεωρική).

⁴⁰ Zob. Robert R. Chodkowski, *Teatr...*, s. 235 i nast.

⁴¹ O istnieniu konkurencji wśród widzów teatralnych w swoich komentarzach do mów Demostenesa wspomina Ulpian z Emesy, żyjący na przełomie III i IV w. n.e. Przekład i komentarz uwag Ulpiana można znaleźć w artykule Erica Csapo (zob. Eric Csapo, *The Men Who Built...*, s. 102).

Kwota zasiłków festiwalowych, chociaż – co już zostało wspomniane – zmieniała się w zależności od sytuacji, zawsze była wysoka⁴². Można więc przypuszczać, że najbiedniejsi obywatele pobierali *theōrikon* nie po to, aby zakupić bilety na festiwal, ale aby wydać otrzymane pieniądze na najpilniejsze potrzeby. Grecka *polis* nie miała narzędzia, aby sprawdzić, w jaki sposób dany obywatel zagospodarował zasiłek. Wiadomo jednak, że dokładano starań, aby *theōrikon* wypłacano jedynie obywatelom, którzy na czas festiwalu pozostawali w Atenach. O właściwe rozdysponowanie funduszu festiwalowego dbał specjalnie powołany urzędnik, o czym informuje cytowany już Harpokration:

W innych miejscach [można przeczytać, że fundusz festiwalowy – K.Ch.] był wydawany na spektakle, święta religijne i rozrywki. Z *Pierwszej Filipiki* Demostenesa jasno wynika, że nikt, kto był wtedy za granicą nie mógł z niego skorzystać. Hiperides mówi o tym również w mowie *Przeciw Archestratidesowi*. [...] Był też urzędnik odpowiedzialny za fundusz festiwalowy, o czym wspomina Ajschines w mowie *Przeciw Ktesifonowi*⁴³.

Jeśli rozpatruje się kwestię wykluczenia w kontekście teatru starogreckiego, nie można pominąć tego, że ówczesny teatr był zjawiskiem zdominowanym przez mężczyzn. Tylko mężczyźni występowali na scenie, pisali sztuki, reżyserowali, opłacali artystów, dobierali obsadę, przygotowywali teatr, a także, co niezwykle ważne, decydowali o tym, które ze sztuk zostaną wystawione na festiwalu, a następnie oceniali przedstawienia⁴⁴.

⁴² Zob. Mirosław Kocur, *Teatr...*, s. 290.

⁴³ ἄλλοτε μέντοι ἄλλως ὀρίσθη τὸ δίδόμενον εἰς τε τὰς θεάς καὶ εἰς τὰς θυσίας καὶ ἑορτάς, ὥς ἔστι δῆλον ἐκ τοῦ α Φιλιππικῶν Δημοσθένους. ὅτι δὲ οὐκ ἔξῃν τοῖς ἀποδημοῦσι θεωρικὸν λαμβάνειν Ὑπερίδης δεδήλωκεν ἐν τῷ κατ' Ἀρχεστρατίδου. [...] ἦν δὲ ἀρχὴ τις ἐπὶ τοῦ θεωρικοῦ, ὥς Αἰσχίνης ἐν τῷ κατὰ Κτησιφώντος δεικνύει (*Harpocratonis Lexicon in decem oratores Atticos*, s.v. Θεωρικά).

Informacje na ten temat można również znaleźć u Arystotelesa (zob. Aristoteles, *Athenaion Politeia*, 43, 1).

⁴⁴ Fakt oceniania spektakli przez sędziów mężczyzn ma swoje długofalowe konsekwencje. Wiadomo, że z całej spuścizny greckich dramaturgów tworzących w V w. p.n.e., zachowała się zaledwie niewielka część. Ocalenie lub zaginięcie tekstu zależało często od jego popularności, a tę z kolei mogło zapewnić właśnie zwycięstwo sztuki w agonie dramatycznym. Biorąc pod uwagę charakter kultury starożytnej Grecji, a także epok późniejszych, należy zdać sobie sprawę z tego, że decyzja o tym, które utwory dostaną szansę na przetrwanie, należała tylko do mężczyzn.

Właściwie w żadnym etapie przygotowywania najważniejszych przedstawień w starożytnej Grecji nie brały udziału kobiety. Kwestię dyskusyjną stanowi jedynie obecność kobiet na widowni teatralnej⁴⁵. Najciekawszą i chyba najbardziej popularną w literaturze informację, która wydaje się potwierdzać obecność kobiet na widowni teatru starożytnej Grecji, zawdzięczamy autorowi *Żywotu Ajschylosa*⁴⁶. Uwaga anonimowego twórcy dotyczy efektu, jaki wywoływało pojawienie się na orkestrze chóru Erynii. Wejście chóru miało zrobić na widzach tak duże wrażenie, że dzieci mdlały, a kobiety ciężarne rodziły⁴⁷.

Uwagi końcowe

Teatr Grecji klasycznej był tworem głęboko społecznym i religijnym, a ponadto charakteryzował się niezwykle wysokim poziomem artystycznym.

W V w. p.n.e., o czym świadczą zachowane teksty, pomimo braku aktorów zawodowych, oczekiwania wobec osób występujących na scenie były bardzo wysokie. Aktor musiał wykazać się doskonałą emisją głosu, nieskazitelną dykcją, wyrazistością ruchu i gestu, świetną kondycją fizyczną oraz doskonałą pamięcią. Oczekiwania te miały związek ze specyficznym charakterem teatru starożytnej Grecji, który stanowił część świąt religijnych – bardzo ważnych wydarzeń w życiu wszystkich obywateli. Mimo to, że pojęcie „aktor amator” w kontekście kultury starożytnej Grecji należy rozumieć inaczej niż współcześnie, to greckiego aktora okresu klasycznego nie należałoby nazwać „zawodowcem”. Wykształcenie się w Grecji grupy ludzi zawodowo zajmujących się

⁴⁵ Informacje na temat obecności kobiet na widowni w teatrze starożytnej Grecji można znaleźć w pracach: Anthony J. Podlecki, *Could Women Attend the Theatre in Ancient Athens? A Collection of Testimonia*, „Ancient World” 1990, nr 21, s. 27–43; Jeffrey Henderson, *Women and the Athenian Dramatic Festivals*, „Transactions of the American Philological Association” 1991, no. 121, s. 133–47; Simon Goldhill, *The Audience of Athenian Tragedy*, [w:] *Cambridge Companion to Greek Tragedy*, ed. P.E. Easterling, Cambridge University Press, Cambridge, U.K. 1997, s. 54–68; Mirosław Kocur, *Teatr...*, s. 54 i nast., Robert R. Chodkowski, *Teatr...*, s. 230 i nast.

⁴⁶ Pelen przekład i komentarz *Żywotu Ajschylosa* można znaleźć w: Robert R. Chodkowski, „*Życie Ajschylosa*”. *Wstęp, przekład, komentarz*, „Roczniki Humanistyczne” 1993, z. 5, s. 57–67.

⁴⁷ τινὲς δὲ φασιν ἐν τῇ ἐπιδείξει τῶν Εὐμενίδων σποράδην εἰσαγαγόντα τὸν χορὸν τοσοῦτον ἐκπλήξαι τὸν δῆμον ὥστε τὰ μὲν νήπια ἐκψῦξαι, τὰ δὲ ἔμβρυα ἐξαμβλωθῆναι (*Vita Aeschyli*, 9).

aktorstwem można datować dopiero na III w. p.n.e., kiedy powstało stowarzyszenie artystyczne pod nazwą Związku Artystów wokół Dionizosa⁴⁸.

O społecznym i wspólnotowym charakterze teatru V w. p.n.e. świadczy także to, że kwestia wykluczenia nie dotyczyła tam aktora ani żadnego innego „człowieka teatru”, ponieważ wszyscy oni rekrutowali się z obywateli *polis*. O potencjalnym problemie wykluczenia można mówić jedynie rozpatrując strukturę widowni greckiego teatru. Wyłączeniu, przynajmniej w pewnych okresach rozwoju tego teatru, mogły podlegać kobiety oraz obywatele o niskim statusie majątkowym. Celem wypłacania dodatku festiwalowego było niedopuszczenie do wykluczenia uboższych obywateli i umożliwienie im pełnego uczestnictwa w celebracjach politycznych – czyli społecznych, religijnych i artystycznych – jakim były ówczesne spektakle teatralne.

Bibliografia

- Anderson, Warren D., *Music and Musicians in Ancient Greece*, Cornell University Press, Ithaca and London 1994.
- Aneziri, Sophia, *The Organization of Music Contests in the Hellenistic Period and Artists' Participation: An Attempt at Classification*, [w:] *The Greek Theatre and Festivals. Documentary Studies*, ed. P. Wilson, Oxford University Press, Oxford, New York 2007, s. 67–84.
- Atenajos, *Uczta mędrców*, przeł., wstępem i komentarzem opatrzyli K. Bartol i J. Danielewicz, Wydawnictwo Poznańskie, Poznań 2010.
- Arystoteles, *Retoryka*, przeł. H. Podbielski, Wydawnictwo Naukowe PWN, Warszawa 2004.
- Brill's *Encyclopaedia of the Ancient World*, vol. 14, eds. H. Cancik, H. Schneider et alii, Brill, Leiden – Boston 2009.
- Chiżyńska, Katarzyna, „Święci kłamcy”, czyli o działalności technitów w starożytności grecko-rzymskiej, [w:] *Etos życia – etos sztuki. Wokół legendy o św. Genezjuszu aktorze*, cz. III, red. M. Leyko, K. Wielechowska, Primum Verbum, Łódź 2012, s. 24–34.

⁴⁸ Zob. Katarzyna Chiżyńska, „Święci kłamcy”, czyli o działalności technitów w starożytności grecko-rzymskiej, [w:] *Etos życia – etos sztuki. Wokół legendy o św. Genezjuszu aktorze*, cz. 3, red. M. Leyko, K. Wielechowska, Primum Verbum, Łódź 2012, s. 24–34; Sophia Aneziri, *The Organization of Music Contests in the Hellenistic Period and Artists' Participation: An Attempt at Classification*, [w:] *The Greek Theatre and Festivals. Documentary Studies*, ed. P. Wilson, Oxford University Press, Oxford, New York 2007, s. 67–84.

- Chodkowski, Robert R., *Teatr grecki*, Towarzystwo Naukowe Katolickiego Uniwersytetu Lubelskiego, Lublin 2003.
- Chodkowski, Robert R., *Wstęp*, [w:] Ajschylos, *Tragedie*, t. I, przeł. R.R. Chodkowski, Towarzystwo Naukowe Katolickiego Uniwersytetu Lubelskiego, Lublin 2015.
- Chodkowski, Robert R., „*Życie Ajschylosa*”. *Wstęp, przekład, komentarz*, „Roczniki Humanistyczne” 1993, z. 5, s. 57–67.
- Chodkowski, Robert R., „*Życie Sofoklesa*”. *Wstęp – przekład – komentarz*, „Roczniki Humanistyczne” 1995, z. 3, s. 5–23.
- Csapo, Eric, *The Men Who Built the Theatres*, [w:] *The Greek Theatre and Festivals. Documentary Studies*, ed. P. Wilson, Oxford University Press, Oxford, New York 2007, s. 87–115.
- Csapo, Eric, Slater William J., *The context of Ancient Drama*, Michigan University Press, Ann Arbor 1995.
- Goldhill, Simon, *The Audience of Athenian Tragedy*, [w:] *Cambridge Companion to Greek Tragedy*, ed. P.E. Easterling, Cambridge University Press, Cambridge, U.K. 1997, s. 54–68.
- Henderson, Jeffrey, *Women and the Athenian Dramatic Festivals*, „Transactions of the American Philological Association” 1991, no. 121, s. 133–47.
- Jaeger, Werner, *Paideia*, t. 1, przeł. M. Plezia, Instytut Wydawniczy PAX, Warszawa 1962.
- Kocur, Mirosław, *Teatr starożytnej Grecji*, Wydawnictwo Uniwersytetu Wrocławskiego, Wrocław 2001.
- Lesky, Albin, *Tragedia grecka*, przeł. M. Weiner, Wydawnictwo Homini, Kraków 2006.
- Pickard-Cambridge, Arthur, *The Dramatic Festivals of Athens*, Clarendon Press, Oxford 1968.
- Podlecki, Anthony J., *Could Women Attend the Theatre in Ancient Athens? A Collection of Testimonia*, „Ancient World” 1990, no. 21, s. 27–43.
- Sifakis, Gregory M., *Looking for the Actor's Art in Aristotle*, [w:] *Greek and Roman Actors. Aspects of Ancient Profession*, eds. P. Easterling, E. Hall, Cambridge University Press, Cambridge 2002.
- Slater, Niall W., *Spectator Politics: Metatheatre and Performance in Aristophanes*, University of Pennsylvania Press, 2002.
- Storey, Ian C., Allan Arlene, *A Guide to Ancient Greek Drama*, John Wiley & Sons, Maldom 2008.
- Wilson, Peter, *Costing the Dionysia*, [w:] *Performance, Iconography, Reception: Studies in Honour of Oliver Taplin*, eds. P. Wilson, M. Revermann, Oxford University Press, New York 2008, s. 88–127.
- Winniczuk, Lidia, *O aktorze starożytnym*, „Meander” 1949, t. 4, nr 5–6, s. 250–266.
- Winniczuk, Lidia, *Ludzie, zwyczaje, obyczaje starożytnej Grecji i Rzymu*, cz. I, Państwowy Instytut Wydawniczy, Warszawa 1983.

Abstract

The Problem of Amateurism and Exclusion in the Classical Greek Theatre

The paper intends to survey the question of amateurism and exclusion in Greek theatre that flourished in the fifth century B.C.

The definition of ancient actor is often confused with our contemporary understanding of amateur artist. In order to understand the phenomenon of Greek theatre, it is necessary to define the position of the ancient *hypokritēs*. Citizens chosen to play the part in the play obtained money from *polis* in order to undertake actor studies in the months preceding the production. The state paid the actors who had main speaking roles and the *chorēgos* paid for chorus expenses.

Another important element of ancient Greek theatre is its citizen oriented character. Every Attic citizen was expected to participate in the performances, despite expensive theatre entrance fees. Even the poorest could afford tickets for the festivals, such as the City Dionysia, because *polis* subsidised visits to the theatre with allowance called Festival Fund (*therōicon*). It was established in order to eliminate the problem of social exclusion. Theatrical performances were very important part of life in Ancient Greece. The essential element was not only spectacle itself, but also the whole long process of preparation for the Festival and its founding policy. The artistic effect was one of many purposes of Greek theatre, of equal importance was that of enabling the community to partake and thus feel integral.