

LITERATURA

- Arbusow 1963 — L. Arbusow, *Colores rhetorici*, Vandenhoeck & Ruprecht, Göttingen ² 1963.
 Eco 1984 — U. Eco, *Semiotics and the Philosophy of Language*, Macmillan Press, London 1984.
 Guiraud 1964 — P. Guiraud, *Stilistika*, Veselin Masleša, Sarajevo 1964.
 Jakobson 1966 — R. Jakobson, *Lingvistika i poetika*, Nolit, Beograd 1966.
 Kvintilijan 1967 — M. F. Kvintilijan, *Obrazovanje govornika*, Veselin Masleša, Sarajevo 1967.
 Lausberg 1960 — H. Lausberg, *Handbuch der literarischen Rhetorik*, Max Hueber, München 1960.
 Lausberg 1971 — H. Lausberg, *Elemente der literarischen Rhetorik*, Max Hueber, München ⁴ 1971.
 Lexikon 1970 — *Lexikon der Antike (Literatur)*, DTV, München 1970.
 Quintilianus 1959 — M. Fabius Quintilianus, *Institutionis oratoriae libri XII*, ed. L. Radermacher, Teubner, Leipzig ³⁵ 1959.
 Ricoeur 1981 — P. Ricoeur, *Živa metafora*, GZH, Zagreb 1981.
 Simeon 1969 — R. Simeon, *Enciklopedijski rječnik lingvističkih naziva*, Matica hrvatska, Zagreb 1969.
 Solar 1977 — M. Solar, *Teorija književnosti*, Školska knjiga, Zagreb ³ 1977.
 Stamač 1983 — A. Stamač, *Teorija metafore*, CKD, Zagreb 1983.
 Škarić 1982 — I. Škarić, *U potrazi za izgubljenim govorom*, Školska knjiga, Zagreb 1982.
 Škiljan 1978 — D. Škiljan, *Govor realnosti i realnost jezika*, Školska knjiga, Zagreb 1978.
 Škiljan 1980 — D. Škiljan, *Pogled u lingvistiku*, Školska knjiga, Zagreb 1980.
 Škreb 1976 — Z. Škreb, *Studij književnosti*, Školska knjiga, Zagreb 1966.
 Todorov 1967 — Tz. Todorov, *Littérature et signification*, Larousse, Paris 1967.
 Zima 1880 — L. Zima, *Figure u našem narodnom pjesništvu*, JAZU, Zagreb 1880.

KRATICE ZA OZNAKU ANTIČKIH DJELA

Aen.	= Vergilii Aeneis
Ar. Rhet. ad Alex.	= Pseudo-Aristotelis Rhetorice ad Alexandrum
Arist. Pax	= Aristophanis Pax
Caes. Gall.	= Caesaris Bellum Gallicum
Cic. Att.	= Ciceronis Ad Atticum
Cic. Cat.	= Ciceronis In Catilinam
Cic. Cluent.	= Ciceronis Pro Cluentio
Cic. Lig.	= Ciceronis Pro Ligurio
Cic. Mil.	= Ciceronis Pro Milone
Cic. Muren.	= Ciceronis Pro Murena
Cic. Or.	= Ciceronis Orator
Cic. Rab.	= Ciceronis Pro C. Rabirio
Cic. Verr.	= Ciceronis In Verrem
Ecl.	= Vergilii Eclogae
Eur. Medea	= Euripidis Medea
Georg.	= Vergilii Georgica
Hor. Carm.	= Horatii Carmina
Hor. Epist.	= Horatii Epistulae
Il.	= Homeri Ilias
Od.	= Homeri Odyssea
Ov. Met.	= Ovidii Metamorphoses
Plat. De republ.	= Platonis De republica
Quint.	= Quintiliani Institutio oratoria
Rhet. Her.	= Anonymi Rhetorice ad Herenium
Rut. Lup.	= Rutilii Lupi Opera
Sall. Cat.	= Sallustii Catilina
Soph. Ajax	= Sophoclis Ajax
Suet. Iul.	= Suetonii Vita Caesaris
Tac. Ann.	= Taciti Annales
Theogn.	= Theognidis Carmina
Thuc.	= Thucydidis Historiae

RECEPCIJA ANTIČKE DRAME U GRČKOJ DVADESETOG STOLJEĆA*

I OD PRVIH POČETAKA DO REŽIJA FOTOSA POLITISA

Recepcija starogrčke drame na istome tlu na kojem je i nastala uvjetovana je ne samo specifičnim odnosom prema vlastitoj tradiciji i kulturno-političkim razvojem moderne Grčke nego i scenskim poimanjem antike i antičke dramatike u širem evropskom, a i svjetskom kontekstu. Tako niz pitanja, koja su se neminovno namestala razmatranoj tematici i stoljećima otežavala nesputanu i potpunu afirmaciju i aktualizaciju antičkog teatra, nije mogla uspješno rješavati niti novogrčka scena. Noviji prijevodi i obrade krajem prošlog i početkom ovoga stoljeća, te arheološka otkrića, iako nisu savladali mnogobrojne nedoumice, nepoznanice i pitanja, ipak su pomogli da se aureola oko intaktnosti antičke drame poljulja, te su znatno pridonijeli aktualizaciji starogrčkog teatra. Predrasude o ekskluzivnom pravu i isključivom primatu filologa na antičku dramatiku, vezane uz prve amaterske izvedbe u originalu na raznim sveučilištima svijeta, sputavale su scensko osuvremenjivanje starogrčkog teatra. No, scenske realizacije antičke drame u bečkom Burgtheatru i pariškoj Comédie française, te režije Maxa Reinhardta u Njemačkoj definitivno su afirmirale scenske tvorevine starih Grka. Antički je teatar postao s vremenom nezaobilazan čimbenik svjetskog kazališnog repertoara, pa je kao svojevrsni barometar vremena i društva inspirirao razne redateljske pristupe koji su se iskristalizirali na evropskim scenama: od konvencionalne, klasične režije, do inzistiranja na *mythosu* i kulturnim ili ritualnim izvedbama, od psihološkog do političkog teatra, od spoja modernih „civilizacijskih“ prilika s antičkom tragedijom do povratka tragediji i pjesniku. U okviru ovakva razmatranja ne možemo zaobići ni našu kazališnu scenu, a ni činjenicu da antička drama još uvijek nije našla svoje zaslužno mjesto u hrvatskom teatru. Očit je i nedostatak opširnijih i sustavnijih radova o toj tematici.¹ Pitanje prijevoda, prostora izvedbe, redateljske koncepcije, načina glume, inscenacije, tumačenja zbornih recitacija, pokušavao je naš teatar rješavati na način ne uvijek uspješan. Uz istaknute ranije scenske pokušaje Ive Raića, zapravo su tek režije Branka Gavella uspjele doseći naravnost izvedbi i pristupačnost suvremenom gledaocu, lišenu stoljetnog balasta patetike. Ljetni kazališni festivali, pogotovo Ljetne igre u Dubrovniku, kojima je zbog ambijenta i brojnosti izvedbi najviše pružena mo-

* Kako sve do danas čak ni novogrčka istraživanja nisu rezultirala studijom koja bi pružila sveobuhvatnu sliku recepcije antičke (starogrčke) drame u suvremenoj Grčkoj, cilj nam je dati prikaz ove tematike koji bi, podijeljen u tri nastavka, obradio novogrčko scensko poimanje svojih predaka:

I Od prvih početaka do režija Fotosa Politisa
II Delfičke svečanosti
III Poslijeratne izvedbe

¹ Niz faktografskih podataka povezanih sa širom problematikom osuvremenjivanja antičke drame obradio je Miljenko Majetić u studiji „Antička drama na zagrebačkoj pozornici“, *Rad JAZU* 326, str. 519–553, Zagreb 1963. Spomenimo i izlaganja sa simpozija „Grčka drama danas“ u Dubrovniku objavljena u „Prologu“ 29/30/VIII, Zagreb 1976.

gućnost sjedinjavanja suvremenog kazališta i grčke tragedije, kao i njezina kontakta sa suvremenim gledaocem, nisu također uspjeli realizirati navedene težnje. Uz nekoliko izuzetaka bili su to komercijalni turistički produkti. Slične zablude i nedoumice nije uspjela zaobići ni novogrčka scena, usprkos uvjerenju da je specifičan novogrčki način asimiliranja antike i njene baštine jedini kadar uzdignuti se nad povijesnu i zemljopisnu egzotiku. I najpovršnijim pogledom na razmatranu tematiku od prvih pokušaja pa sve do danas primjećujemo razvoj od početnih stidljivih koraka, preko euforičkog entuzijazma „Delfičkih svečanosti“ i čežnje za osnutkom svjetskog „duhovnog centra“, poslijeratnog osamostaljivanja, nadobudnosti i uvjerenja o isključivosti i o najboljem načinu inscenacije, pa sve do turističkih produkata na ljetnim festivalima (poglavito onom u Epidauru).

Poslijeratne izvedbe Nacionalnog teatra s Aleksisom Minotisom i njegovom suprugom Katarinom Paksinu uspjela je vidjeti i naša publika, te se uvjeriti u ukalupljenost novogrčke recepcije svojih predaka.² Apstrahiranjem scenskih efekata, usredotočenošću na glumca, njegovu deklamaciju i držanje, uz zbor koji je sa malo glazbe pokušavao djelovati kao cjelina, kreirale su se predstave koje su svojom stiliziranošću mogle pobuditi jedino kratkotrajno zanimanje publike. Grčki Nacionalni teatar, koji je donedavna imao monopol na izvedbe festivala u Epidauru, nije uspio – usprkos raznim redateljskim pokušajima – otrgnuti se od svojeg već ustaljenog načina inscenacije, tako da su se izvedbe vremenom jednako petrificirale kao i sam drevni teatar. Način glume godinama je jednako tipiziran, manirističan i odaje konzerviranost svih izvedbenih čimbenika. Tako su svi pokušaji oživljavanja antičke dramatike od A.D. Rondirisa do Aleksisa Minotisa završili kao pokušaj umrtvljavanja i industrijalizacije grčkog festivala kao bitnog izvora turističkog dohotka, to više što festival potpada pod Turistički savez Grčke (EOT). Karolos Kun i njegov „Theatron tehnis“ izvedbom *Ptica* (prikazanom i na BITEF-u 1976) uspio je pučkim ekspresionizmom spojiti antičku tragediju s teatrom apsurdna, te na turnejama svjetskoj sceni prvi put pokazati ansambl koji je povezao starogrčku dramu s novogrčkim i evropskim duhom. Ipak se ni ta predstava nije uspjela osloboditi sporog ritma i nedostatka vizuelnih dosjetki koje bi približile Aristofana suvremenom gledaocu.

No, posljednjih desetak godina sveopća evropeizacija društvenog a i kulturnog života, bogatiji kazališni život Atene, repertoari koji nisu isključivo sastavljeni od varijetea, revija i trećerazrednih komedija i otkrivanje novih scenskih prostora utječu na suvremenije teatarske pristupe starogrčkoj dramati. Tako moramo svakako istaknuti Spyrosa Evangelatosa, „enfant terriblea“ novogrčkoga teatra, koji je uspješno otvorio nove putokaze osuvremenjivanja antičke dramatike lišene folklornih i turističkih primjesa.

² Grčki nacionalni teatar gostovao je 15. i 16. listopada 1955. godine u Hrvatskom narodnom kazalištu u Zagrebu sa Sofoklovim *Kraljem Edipom* i Euripidovom *Hekubom*, te u ljeto 1979. na Dubrovačkim ljetnim igrama s *Okovanim Prometejem*, također s Aleksisom Minotisom u naslovnoj ulozi.

Problematikom prevođenja nećemo se baviti u ovom prilogu, iako ne možemo a da ne spomenemo da se i na ovom području i te kako odražavalo „jezično pitanje“. Sukob pučke *dimotike* i učenog jezika *katharevuse* izrazito se iskazao na ovom primjeru, a u odnosu spram vlastite tradicije prouzrokovao je niz nazadovanja, političkih sukoba, pa čak i ljudskih žrtava. Izglasavanje *dimotike* službenim jezikom republike Grčke 8. prosinca 1976. političkim dekretom nije moglo riješiti definitivno čitavu problematiku. Ne samo što pobornika *katharevuse* još ima i što će još dugo proces „dimotikizacije“ trajati, nego se prenaplo sada želi nadoknaditi vrijeme uzaludno potrošeno na jezično pitanje upravo višestoljetnim potiskivanjem *dimotike*. Euforija zbog ovake „pobjede“ pučkoga jezika, te razni ksenizmi (potpomognuti grčkom ksenomanijom), otežavaju razvoj književnoga jezika, pa se odražavaju i na razmatranu tematiku. Noviji prijevodi starogrčke drame najbolje oslikavaju tu ekstremnu i nasilnu „dimotikizaciju“. Stoga, iako bi antičke drame mogle biti i neiscrpan izvor obogaćivanja jezika, njihovi prijevodi na novogrčki imaju sasvim drugi učinak.

Novogrčka znanost o književnosti i teatrologija doživjele su svojevršni procvat, sudeći barem po broju objavljenih radova i knjiga, pa pokušavaju nadoknaditi sve ono što im raniji politički sukobi nisu dozvoljavali. No, usprkos takvu više izdavačkom uzletu nedostaju relevantniji radovi ne samo o ovoj našoj temi, već i teatrološki ozbiljniji radovi o povijesti novogrčkoga teatra. Jedino je Joannis Sideris, nekadašnji direktor Kazališnog muzeja u Ateni, uspio sakupiti građu o izvedbi antičke dramatike na novogrčkoj sceni i objaviti je u svojoj knjizi *Antički teatar na novogrčkoj sceni (1817–1932)* (Ikaros, Atena, 1976). To je tek prvi dio, dok drugi, koji je trebalo da obradi razdoblje od 1932. do 1972, nije završen zbog autorove smrti 1975. godine. Iako opsežnom djelu nedostaje pozornost prema filološkom ili literarnom značenju prijevoda, nezaobilazno je izvorište istraživanja ovoga predmeta prvenstveno zbog obilja dokumentarističke građe, koja i bez komentara predstavlja temelj za daljnja teatrološka i druga istraživanja. Sličnih radova koji bi se odlikovali takvim marom za prikupljanje i objavljivanje materijala nemamo, osim parcijalnih članaka, eseja, kritika ili prigodnih publikacija kao izvješća s festivala u Epidauru ili izlaganja sa svjetskog kongresa „Antički teatar danas“ održanog 1981. u Delfima.³

³ *Antički teatar danas. Međunarodni kongres u Delfima*, 18–22. kolovoza 1981. Evropski civilizacijski centar Delfa, Atena 1984. Obavještajna je i zbirka kritika najuglednijeg kazališnog kritičara Grčke: Kostas Georgusopoulos, *Ključevi i kodeksi teatra*, (1) *Antička drama*, *Estia*, Dokimio 2, Atena 1982. i *Hronika Epidavrion*, EOT, Atena 1954–1974. Istaknimo ovom prilikom i sažeti članak Svetlane Slapšak: „Grčko pozorište i antička drama“, *Savremeničnik* XXIII/XLV, str. 93–96, Beograd 1977, koji pokazuje upućenost ne samo u ovu materiju, već i poznavanje kulturnih prilika u Grčkoj. Usprkos sve brojnijim teatrološkim izdanjima još nemamo relevantnu povijest novogrčkoga teatra. Iako smo se za ovaj prilog koristili studijom Janisa Siderisa, spomenimo i one prikaze razvoja novogrčkoga teatra koji barem marginalno dodiruju našu temu. Tu naravno izuzimamo razne povijesti književnosti, kao i već iscrpno obrađeno razdoblje kretske kazališta i onog na Eftanisima: Laskaris, Ioannis, *Povijest novogrčkoga teatra*, sv. 1–2, Atena 1938–39; Sideris, Ioannis, *Povijest novogrčkoga teatra (1794–1944)*, Ikaros, sv. 1, Atena 1951; *The Modern Greek Theatre. A Concise History*, translated from Greek by Lucille Vassardaki, Atena 1957. (pregled I. Siderisa uz dvije uvodne bilješke Emila Hurmuzija o antičkoj dramati danas i Linosa Politisa o kretskom teatru), isto i na francuskom: *Le théâtre néogrec. Histoire abrégée du théâtre néogrec*, tra-

Zaobiđemo li intenzivno razdoblje kretske književnosti i kazališta, te kulturnog života na Eftanisima 17. i 18. stoljeća, gdje za sada nisu poznati ilustrativni primjeri vezani za ovu tematiku, uvjeti za razvitak i obnovljeni početak novogrčkoga teatra stvoreni su tek osnutkom nove države (nakon oslobođenja od Turaka 1821, te proglašavanjem Atene glavnim gradom 1834). Naravno, moramo spomenuti i živu kulturu, a i kazališnu djelatnost grčkih općina, izvan matice Grčke — u Beču, Veneciji, Odesi, Bukureštu i, dakako, Carigradu, gdje su se održavale i kazališne predstave, zahvaljujući gostujućim i amaterskim izvedbama, kao i profesionalnim ansablama. Tako je i prvi novogrčki prijevod jedne antičke drame — *Ajant* — objavljen u Beču, u luksuznom izdanju 1817. godine, u anonimnom prijevodu, s karakterističnim uklanjanjem zbornih odlomaka te njihovim pretvaranjem u dijalog.

Usprkos brzom razvitku novogrčke države, ipak je Atena još sredinom prošloga stoljeća bila tek veće selo u kojem je 1835. g. sagrađeno i prvo kazalište namijenjeno raznim cirkuskim predstavama. Ostvarivanje uvjeta za teatar sputavali su romantizam, dakako i *katharevusa*, a i književno stvaralaštvo u tradiciji Fanariota. Tek nakon 1880. godine izmjene na čelu vlade s Harilausom Trikupisom omogućile su i novoj građanskoj klasi da iskaže svoje zahtjeve, te da utječe na profesionalizaciju i uopće formiranje novogrčkoga teatra. Uz to i decenij 1880/90. karakterizira kulminacija „jezičnog pitanja“, ponajviše nakon objavljivanja knjige *Moje putovanje* G. Psiharisa 1888. godine. Dramski tekstovi, do tada pisani na *katharevusi* — spomenimo najilustrativniji primjer D. Vernardakisa i njegovih drama u jampskim stihovima — sputavali su prodor teatra i njegovu popularizaciju. Tek s Jangellom Vlahosom 1866. i njegovom *Kćerkom vlasnika dućana* uspio je jedan novogrčki kazališni komad, zahvaljujući narodnom jeziku, postići golem uspjeh. Sve veći utjecaj naturalizma pogodio je i stvaranju specifičnog novogrčkoga kazališnog žanra „komeidyllion“, pučke komedije s glazbenim ulomcima, jednočinke koje su dominirale grčkom scenom 1889–96. i bile izrazito obiljubljene kod publike. Oko šezdesetak komedija u dijalektu pridonijele su profesionalizaciji novogrčkoga teatra te usmjerenosti prema suvremenim temama. Slijedile su i revije, kao i podizanje novih kazališnih kuća.

Takvo oživljavanje dramske i kazališne produkcije Grke nije ponukalo na to da se osvrnu i na dramske predloške svojih predaka koji su tada služili jedino kao jezične vježbe na sveučilištu. Zapisi ili razne obavijesti iz Evrope poticali su interes modernih Grka, ali su ih i obavezivali u prvim stidljivim koracima prema otkrivanju svoga nasljeđa. Arheološke su iskopine također znatno pridonijele samosvijesti u porastu. Posljedak ovakvih otkrića bilo je i osnivanje „Filodramatskog društva“ s „umjetničkim“ ciljevima i s idealom uskrsnuća antičke tragedije u pravu otkrivenim prosto-

duite du grec par Jean Gaitanos, Atena 1957; Anagnostou-Mavriku Myrto, *Griechenland*. U: *Theatergeschichte Europas* Heinza Kindermanna, Bd. X, str. 574–605, Otto Müller Verlag, Salzburg 1974; Spathis, Dimitris, *Novogrčki teatar*. Otisak iz 10. sveska: *Grčka, povijest, civilizacija*, Atena 1983.

rima. Takve težnje, strožih umjetničkih ciljeva, nisu se mogle oduprijeti dominaciji talijanske melodrame koja je, podupirana naklonošću kraljeva-Bavaraca kao i popularnošću kod publike, vladala Atenom sve do kraja prošloga stoljeća. Ujedno je i nedostatak grčkih profesionalnih glumaca, koji bi mogli ponijeti teret antičke tragedije, otežavao njenu aktualizaciju i kazališno uprizorenje. Sličnu pojavu primjećujemo i u duhovnom centru tadašnje Grčke, Carigradu, koji je tada brojao oko 400000 Grka, gdje je i izvedena prva novogrčka Sofoklova *Antigona*. Kako su u teatru nastupali naizmjenično Grci i Talijani, a ovi drugi bili dominantni, preuzeli su oni režiju i scenografiju. Bila je to prava operna predstava s odgovarajućim zborovima u baroknom dekoru i s glumom u duhu Vittorija Alfierija. Prava je ironija za moderne Grke da su njihovu prvu predstavu *Antigone* izveli stranci i to u za njih izgubljenoj prijestolnici.

U Atenu sve češće dopiru vijesti o uspjehu starogrčke tragedije u prijevodima na moderne jezike u Njemačkoj i Francuskoj. Sramežljivo se javljaju i prvi prijevodi i to u prozi, u novinama i u nastavcima. Siječnja 1865. gostuje u Ateni tada najveća talijanska glumica Adelaida Ristori kao *Medeja* E. Legouvéea, uzbudivši čitav grad, a ponajviše kralja Georga. Ponosom je ispunila i Grke koji su je poistovjetili s Euripidovom *Medejom*, ne samo zbog tematike nego i zbog scenske pojave antičkog kostima koji su prvi put imali priliku vidjeti na pozornici.

Povod za prvu integralnu izvedbu *Antigone* u Ateni pružilo je vjenčanje kralja Georga s Olgom, pa je Sveučilište bilo ponukano da kao duhovni dar mladencima pruži jednu predstavu te Sofoklove tragedije. Ovaj se značajan događaj zbio 7. prosinca 1867. godine u ledenim vremenskim prilikama, u režiji profesionalnog arheologa S. Russopulossa, s Mendelssohnovom glazbom. Radi mogućeg praćenja zbivanja na sceni gledaocima je pružen besplatan primjerak drugog izdanja prijevoda A.R. Ragavisa. Ansambl je bio sastavljen od amatera, dok su tri glumca bili profesionalci. *Skene* Heroda Atičkog pretvorena je u talijansku scenu, u zatvoren teatar, s dodatkom triju gledališta za uzvanike. Na taj način zbor je nastupao na sceni, na kojoj su zastave, statue, stabla, lovorovo lišće morali čitav svijet pretvoriti u starinu. Naivnost u tom pokušaju vjernog rekonstruiranja zabilježena je i u programu u kojem se navodi: „Nakon ustanovljene činjenice da su stari Grci pili i jeli za vrijeme predstava zadužena je ugledna atenska slastičarna preuzeti tu dužnost.“⁴ Poučeni arheologom, glumci (informirani o glumačkoj umjetnosti uglavnom od stranih glumaca koji nisu imali na svom repertoaru antičku dramu) izlazili su na scenu, recitirajući svoj odlomak, naravno bez ritma. Takva nekazališna koncepcija, koja nije naišla na odobravanje ni u dnevnom novinstvu a ni kod publike, usprkos tome je dala poticaj za daljnje kontinuirano izvođenje starogrčke drame. No, profesionalni se grčki glumci tek povremenim nastupima, više iz nacionalno-folklornih razloga, distanciraju od ovog za njih teškog poduhvata, prepuštajući ga amaterima. Prikazivanje grčke klasičke dovelo je i teatar i publiku pred nesavladive prepreke. Tek kada su stvoreni uvjeti za profesionalizaciju grčke glumačke umjetnosti i teatra savladavanjem scenskog

⁴ Sideris, str. 43.

jezika, uz adekvatne nove prijevode i uz strane utjecaje koje prenose u Grčku novi redatelji, te stečenim samopouzdanjem, mogla je antička drama naći svoje pravo mjesto na repertoaru grčkih kazališta. Sve do tada amateri, vrlo često u originalu, isprobavali su svoje znanje na starogrčkim tragedijama. Kako se ne bi poistovjetili s „teatrinima“–profesionalcima, nastupali su amateri isključivo u povodu obilježavanja nekog važnijeg datuma grčke kraljevine. Tako se vremenom i ustalilo mišljenje da antičku dramu moraju izvoditi isključivo amateri–studenti. U šest su se mjeseci slobodne države Grčke osim *Antigone* izvele tri tragedije i jedna komedija. Publika se, unatoč početnom entuzijazmu, nije odazivala. Nije slučajan zapis u „Ethnofylaksu“ nakon Aristofanovih *Oblaka* 1868. g. u kojem se zahvaljuje „oružanim snagama“, gardi i miliciji jer su „čuvajući red i mir pomagali renesansi teatra“.⁵ Narod je naravno radije hrlio u razne varijeteje nego da se dosađuje na tim očito neinventivnim izvedbama. Organizatori (u početku Sveučilište) su nakon ovakva nerazumijevanja kod publike odlučili da uz svaku dramu grčke klasike prikažu i po jednu suvremenu komediju–jednočinku. Čitav bi se događaj okončao lutrijom i vatrometom. Tako je na primjer ansambl „Sofoklis“, okupljen oko pisca i prevodioca Sofokla Karidisa, izveo u siječnju 1868. g. *Antigonu* s komedijom u jednom činu *Lažni pekar*.⁶ Aristofanov *Pluto* prikazan je u stilu opere buffe, u dekoru otomanskih građevina i crkvi s križem. Kostimi, iznajmljeni od dućana specijaliziranih za posudbu kostima za vrijeme poklada, bili su adekvatno raznoliki i šaroliki.

48 Kazališnopovijesno značenje imala je predstava *Kralja Edipa* 22. veljače 1877. g. u režiji Antonisa Varverisa, Kreonta iz izvedbe *Antigone*. Opet zbog straha od slabog odaziva publike *Edipu* je pripojena komedija *Vjenčanje bez nevjeste* A.R. Ragavisa. Putem tiska se publika „umoljavala za mir i red“ te se, apelirajući na nacionalnu svijest, traži odaziv „tom nacionalnom djelu... koje je pobralo golem uspjeh i aplauz u Parizu i tokom kojeg će orkestar izvoditi odlomke glazbe“. Ustupajući svoj sceniski prostor žrtveniku i kuru orkestar je svirao u parketu, uz publiku sa strane. Na žrtveniku je gorio tamjan, dok je oko njega stajao skamenjeni kor okićen vijencima. Tri korifeja samo su recitirala stihove i upadice kora. Glumci su kao i obično igrali na pozornici i nisu mogli izbjeći sklonost prema monumentalizmu i prenatravanom patetičnom interpretiranju. Dodatni element vjerne rekonstrukcije i „arhaičnog pristupa“ manifestirao se i u igranju bez pauze. Usprkos nesporazumima, tu izvedbu možemo smatrati prethodnicom velikih predstava Fotosa Politisa, zanimljivom ne samo iz filoloških već i iz kazališnih pobuda.

Amateri su i dalje iščekivali svaku novu zgodu da pokažu kako imaju ekskluzivno pravo na izvedbe antičke drame. Tako se u povodu 50. godišnjice Sveučilišta 1887. g. u prijevodu A. Vlahosa prikazao *Kralj Edip* na glazbu profesora berlinskog sveučilišta Dellermannna i pod dirigentskom palicom Rodolfa Gaudembergera, koji je tada živio i radio u Ateni. Scenografija, gotova, transportirana je iz Njemačke. Pre-

⁵ *Ethnofylaks*, svibanj 1896.

⁶ Autor jednočinke nije naznačen (vjerojatno jedan od mnogobrojnih koji su se okušavali u tom žanru koji je tada vladao atenskim kazalištima).

ma stavu skladatelja kor je sudjelovao kao izvođač zbornog pjevanja, dok se kao znatan doprinos takvu „arhaičnom pristupu“ smatralo igranje bez pauze. Sudeći po novinskim izvještajima, predstavu je spasila jedino svečarska prigoda, te „da nije bilo arhaičkih kostima, netko bi pomislio da se radilo o drami klefta“.⁷

Studenti prof. Antonisa Antoniadisa koji su sudjelovali u *Kralju Edipu* osnovali su „Nacionalno dramsko društvo“ te u originalu prikazali *Filokteta* 29. studenog 1887. godine. Upravo ovo izvođenje u originalu pobudilo je nacionalni zanos i oduševljenje, rezultirajući brojnim zapisima i zanimanjem kod publike. Za lakše razumijevanje tiskane su i upute u djelo koje ipak nisu mogle ispuniti sva iščekivanja gledalaca. Ponesena nacionalnim osjećajima publika je s entuzijazmom pratila tekst kličući nakon svakog izraza koji je uspjela razumjeti, na primjer nakon rodoljivnih izraza Neoptoleмова *Ἐλληνες ἐσμεν* ili Filoktetova *φίλτατον φῶνημα*.

Izvođači su pak više pazili na izgovor nego na samu predstavu, simplificirajući što je više moguće. Razrješavanje apostrofa i kraza, loše izgovaranje stihova i to – suprotstavljajući se erazmovskom obliku izgovora – na novogrčki način, pa monotono i emfatično u intonaciji, bili su karakteristični za tu i za slične izvedbe „u originalu“ koje su slijedile.

Godine 1888. slavila se 25. godišnjica kraljevine Georga I u povodu koje se uz jednu studentsku Sofoklovu *Antigonu* pojavljuje i *Antigona* u izvedbi amatera s dvora. Dvor je, naime, posjedovao malo kazalište koje je zahvaljujući grčkim aristokratima djelovalo pet godina, uglavnom izvođači francuske jednočinke, zapostavljajući i potcjenjujući grčki teatar. Sve što je grčka aristokracija mogla pružiti ponudila je u toj izvedbi s kojom je na „arheološki način“ pokušala uskrnuti duh svojih predaka te imponirati svojim vladarima. U režiji Dimitrisa Koromilasa s estetičkom analizom Georgisa Vizinosia radilo se o predstavi koja je uspjela okupiti intelektualnu elitu Atene. Zorno pjevanje, obljubljeno kod grčke publike, interpretirano je na glazbu Felixa Mendelssohna i Wenera. Financijska nadmoć nad atenskim amaterima omogućila je i raskošnu scenografiju. Zadržana tom scenskom aparaturom, a i zbornim pjevanjem, atenska je publika – tekst ionako nije razumjela – uživala kao u opernim predstavama.

Krajem 1889. dvor je opet slavio; prijestolonasljednik Konstantin se ženio. U režiji D. Kokkosa prikazan je prvi Eshil – na novogrčkom – *Perzijanci* u prijevodu A. R. Ragavisa. Slična ostalima izvedbama, ova je pobudila zanimanje ponajviše zbog glazbe koju je komponirao princ Bernard iz Meiningena, sin poznatog kazalištarca. Sam princ je uvježbao i orkestar, vrlo dobro je poznao i jezik – naravno *katharevusu* (spomenimo ovom prilikom da je preveo i Lessingovu *Emiliju Galotti* s njemačkog).

Šira grčka publika ostajala je indiferentna prema toj „maniji“ intelektualaca, uživajući i dalje u pučkim komedijama i revijama. Vrlo brzo se antički junaci i starogrč-

⁷ *Nea Efimeris*, 24. svibnja 1887.

ka imena pojavljuju i u grčkim operetama ili u skečevima revija. Ovako karikirani, predstavljali su prvenstveno osvetu pobornika pučkog jezika nad *katharevusom*, dok su se izvedbe klasične grčke drame ograničile na uski krug literata. Profesionalni ansamblji, ovisni o stranim, poglavito talijanskim utjecajima, izvodili su radije obrade, npr. *Medeju* Legouvéea. Postupno bi se običaj prikazivanja starogrčkih drama i ugasio da se nije pojavio Georgios Mistriotis, klasični filolog, profesor Atenskog sveučilišta, glavni pobornik izvedbi u originalu.

U cilju učvršćivanja nacionalnog samopouzdanja utemeljio je svoje društvo za proučavanje starih drama koje je trebalo imati potpunu ekskluzivnost izvedbi antičke tragedije. Slijepo uvjeren u ispravnost svojih predodžbi o recepciji antičke drame i u njenu čudotvornost, taj „diktator“ grčke scene proklamirao je kako „je antička drama učitelj nacionalne ljepote, nepogrešivi prorok unutarnje sreće u budućnosti i nevin posvećenik regeneracijskih nadarenosti“.⁸ Predstave *Antigone*, *Ifigenije*, *Edipa*, *Elektre*, a i ostale, prikazivale su se (*Antigona* čak za vrijeme olimpijskih igara 1896. g. i u povodu Prvog međunarodnog arheološkog kongresa 1905. g. u Stadionu) u netočnim kostimima (vojnici su primjerice uvijek izgledali kao rimski legionari), tonskom recitacijom, uz novogrčki način izgovora, sa zborom koji je statično pjevao kao u oratoriju, zanemarujući metar, ali s apsolutnom uvjerenosti u izvršavanje svoje nacionalne dužnosti. Mistriotis je vrlo često isticao kako su pobornici izvedbi starogrčkih drama na narodnom jeziku pristaše slavenskog porobljavanja Grka. Optuživani su za ateizam, nemoral, izdajništvo, masonstvo, zavjeru s organizacijama panslavista koje se bore za nestanak grčke države i Grka. Boreći se za svoje stavove Mistriotis je polemizirao s mnogima (čak i s Th. Reinachom), često i s uspjehom u političkim krugovima, kao što ćemo vidjeti kasnije.

Gostovanje velikog glumca, člana Comédie française Mounet Souillyja u ulozi Edipa, u rujnu 1899, pokazalo je sljedbenicima Mistriotisa da Sofoklo nije traktat o grčkoj sintaksi ili jezična vježba već punokrvan pisac.

Izvedbe Aristofanovih komedija imale su većeg uspjeha kod Atenjana, ponajviše zbog lascivnosti i zbog zabranjenog pristupa ženskome dijelu publike. Prekretnicu u osuvremenjivanju Aristofanovih komedija predstavlja prijevod *Oblaka* poznatoga književnika Georgija Surissa 1900. Prijevod na pučki petnaesterac spada među antologijska ostvarenja novogrčke književnosti, te je za ono vrijeme bio svojevrsna pobjeda *dimotike*. Premijera je bila povezana sa skandalom koji je izazvala jedna Grkinja, koja je (usprkos strogoj policijskoj kontroli) uspjela ući u muško gledalište, da bi je izbacio osobno načelnik policije. Nakon izričite želje žena da prisustvuju ovoj trijumfalnoj izvedbi dopušteno je da petnaest žena, u pratnji supruga i pokrivene krabuljama, prati sve one scene koje su do tada bile namijenjene isključivo muškom rodu.

Najznačajniji kazališni stvaraoci tek slijede. Konstantinos Hristomanos (poznatiji u Evropi kao „učitelj“ i pratilac kraljice Sissy), stigavši iz Beča, uspio je u vrlo krat-

⁸ Mistriotis, Georgios, „Antička drama“, *Nea.Efimeris*, 28. 9. 1890.

kom razdoblju stvoriti preduvjete za potpunu profesionalizaciju i evropeizaciju novogrčkoga teatra. Otvaranje „Nove pozornice“ 1901. godine s *Alkestidom* Euripida u prijevodu na ekstremnu (za ono vrijeme) *dimotiku*, s glazbom Ch.W. Glucka, bilo je zaokret ne samo u recepciji antičke drame nego i u repertoaru i inscenaciji novogrčkoga teatra. Na pučkome jeziku, u raskošnim kostimima, klasicističkom dekoru, stvorena je predstava koja će ostati u analima novogrčkoga glumišta. Scena, kopija Mikene, otvarala se Lavljim vratima, mramornim stupovima i pravim stablima pinija, maslina i čempresa uz kostime koje je sam Hristomanos skicirao. Apolon je nosio svijetlo, sjajno odijelo, Smrt se pojavila u crnoj odori s krilima i vijencem od crvenih makova na glavi. Lik Herakla, a i čitava scena Alkestidina pogreba, predstavljali su vjernu kopiju antičkih vaza. Sve je upućivalo na dojmове upravo prenesene iz Evrope. Kao pravi kazališni pedagog, uspio je postići naravnost kod glumaca te istjerati pompoznu deklamaciju naslaganu desetljećima scenske prakse. Bečke impresije, uz utjecaje Meiningenaca, Antoineta i esteticizma Oskara Wildea, primijenio je Hristomanos i na *Antigonu* 1903. godine, ali s manjim uspjehom od *Alkestide* koja je značila nešto sasvim novo u tadašnjim novogrčkim kazališnim prilikama.

Usporedo s takvim oživljavanjem kazališne scene javlja se još jedan bečki đak, Thomas Ikonomu, i to u novoosnovanom „Kraljevskom teatru“ 1903. godine. Iako nije posjedovao talent i umjetničku fantaziju Hristomanosa (kada govorimo o oživljavanju novogrčkoga teatra ipak mislimo prvenstveno na Hristomanosa), financijska nadmoć i bolji glumci omogućili su mu da ostvari značajnije uspjehe. Ikonomu je njemačko-austrijske utjecaje pokušao direktno presaditi u novogrčki teatar, zapostavljajući sredinu i tradiciju, za razliku od Hristomanosa, koji je unio samo one elemente koje je grčki teatar mogao primiti i asimilirati. Izvedba *Orestije* u režiji Ikonomua vezana je uz jedan od najznačajnijih događaja i skandala grčkoga teatra – istodobno i uz važan datum u povijesti jezičnog pitanja. Ikonomu je, kao i Hristomanos, bio pobornik narodnog jezika, te je za svoju režiju *Orestije* upotrijebio prijevod arheologa Georgija Sotirijadisa. Ovaj je prijevod na inače jednostavnu *katharevusu* – prema Willamowitzzevu njemačkom prijevodu – izazvao takvu polemičku atmosferu koja je i prouzrokovala sukobe prozване „Orestiaaka“. Sve više prijevoda na *dimotiku* (*Antigona*, *Agamemnon*, *Kralj Edip*, *Ajant*, *Medeja*), kao i članaka, primjerice Kostasa Palamasa o potrebi prijevoda djela starih Grka na narodni jezik, izazvali su fanatično ogorčenje kod pobornika *katharevuse*. Spomenimo i slična zbivanja 1901. godine (tzv. „Evangelika“ nakon objavljivanja *Evandjelja* u prijevodu na pučki jezik Aleksandra Rallisa), kada su ogorčeni studenti, potaknuti konzervativnim profesorima, aktivno sudjelovali u demonstracijama, nakon kojih je poginulo osam ljudi, a sedamdeset povrijeđeno. Tako je već i prije premijere *Orestije* javno mnjenje bilo uzburkano novinskim zapisima o gubljenju nacionalnog identiteta Grka i Mistriotisovim predavanjima u kojima je i dalje jednakim žarom osuđivao „izdajnike domovine“ i „slavenske špijune“. Kako je prvoj izvedbi prisustvovao i sam kralj, pobješnjela masa studenata uspjela se uzdržati. Ali tokom druge, skupili su se pred „Kraljevskim teatrom“ s namjerom da prekinu predstavu. U sukobu s policijom pao je veliki broj ranjenih i nekoliko mrtvih. Ipak su uspjeli da se prijevod revidira, tako da je predstava i dalje punila gledalište u kostimima po uzoru na Burgtheater i sa scenografijom koja je vjerno oslikavala mikenski dvor. Više od sto

uniformi, Agamemnonova kola, stare posude, sablje i drugo, naručene su iz Njemačke, koja je, kako smo vidjeli, po svojoj scenskoj recepciji antičke dramatike postala uzorom mnogim zemljama, a ne samo Grčkoj.

Hristomanosovim i Ikonomisovim pokušajima ostvarilo se različito poimanje i jedan drugi način približavanja antičkoj klasici. Stavovi o muzejskoj rekonstrukciji tragedije ili „renesansi“ antičkog teatra koji bi kao most povezivao neohelenizam s precima postupno se napuštaju, usredotočivši se na pjesničku i idejnu vrijednost tih djela. Teži se rješenjima posebnih umjetničkih problema vezanih uz modernu scenu i publiku i suvremenijem scenskom poimanju. Pitanja prijevoda, scenografije, glazbe, glume, kora ne tretiraju se više na stari ukalupljeni način. Takav uvod razdoblju plodnih traženja rezultirao je i antologijskom izvedbom *Kralja Edipa* u režiji Fotosa Politisa s Emilom Veakisom u glavnoj ulozi.

Prvi je put grčka publika i kritika mogla doživjeti tako prostudiranu izvedbu tragedije koja je definitivno uspjela uvrstiti antičku dramu u novogrčki kazališni repertoar. Broj od 16 izvedbi, kao i puno gledalište, značio je za ono vrijeme svojevrsan presedan. U estetičkom realizmu, u duhu režija Maxa Reinhardta ali na novogrčki način, pružio je Politis grčkoj publici nešto sasvim novo, ali i prihvatljivo za nepovjerljivu publiku. Ponudio je rješenje prikazivanja tragedije u zatvorenome prostoru, stavljajući posebno težište na problem tragičnog govora (prijevod je bio njegov) i interpretaciju likova. Izostavljajući prve redove parketa spojio ga je tako s proscenijem, stvorivši prostor za *orhestru* antičkog teatra. Veći dio zbornih dijelova podijelio je dvojici korifeja, dok su grupnim recitiranjem izgovarali male odlomke tamo gdje je kor, izražavajući složne osjećaje, mogao govoriti kao jedno lice. Slijedile su izvedbe *Hekube* u rujnu 1927. godine na Stadionu s renomiranim i legendarnim glumcima Marikom Kotopuli (*Hekuba*) i E. Veakisom (*Polimestor*), *Agamemnona* (1932), *Kralja Edipa* (1933) i *Perzijanaca* (1934). U predstavi *Hekube* prvi se put zbivanja na sceni dovode u vezu s tada aktualnim političkim događajima: s katastrofom Male Azije i dolaskom migranata u Grčku. Režijama F. Politisa grčka se publika počela približavati pjesničkom smislu, bila je sve više u stanju raspoznavati vrijednosti otjelovljene u rekonstrukciji ljudskih života i njihovih suočavanja sa sudbinom i nasiljem u traganju za istinom i pravdom. Dakako, time je svršena tek prva faza scenskog čitanja antičkih tekstova u modernoj Grčkoj.

Vesna Cvjetković Kurelec

PRILOG ISTRAŽIVANJIMA ANTIČKOG UMIJEĆA KUHANJA

1979. godine na Arheološkom institutu Innsbruškog sveučilišta¹ odlučeno je da se u zimskom semestru održi pomalo neobičan seminar kojega bi cilj bio utvrditi količinske jedinice potrebnih sastojaka za recepte jela iz Apicijeva kuharskog priručnika.² Kako u prostorijama Instituta još nisu postojali uvjeti za pripremanje jela, dogovoreno je da sami nastavnici budu domaćini pojedinih seminara. Izbor sudionika ograničio se u tom semestru, na nastavnike i doktorante. Kako sam bila jedna od tih doktoranata, aktivno sam sudjelovala u stvaranju seminara nazvanog naravno *συνπρόσιον*, koji je od te godine prerastao u tradicionalni, a poslije i u čuveni seminar Arheološkog instituta. U ovom prilogu bit će riječi o Apiciju i njegovoj knjizi, rimskom načinu uživanja u jelu, nekim osobitostima rimske kuhinje i o tome kako se odvijao innsbruški seminar. Na kraju ćemo navesti dva najzanimljivija, odnosno najukusnija ručka, od kojih svaki sadržava nekoliko jela. Sva su ta jela isprobana, dakle verificirana na seminaru, što u krajnjoj liniji — a s obzirom na činjenicu da nam je Apicije doduše ostavio u nasljeđe brojne recepte ali bez navoda potrebnih količina pojedinih sastojaka — predstavlja i ozbiljan znanstveni čin.

Temeljni dokument innsbruškog seminara bila je knjižica njemačkog filologa Elisabeth Alföldi-Rosenbaum s receptima za 468 pića, jela i umaka *Das Kochbuch der Römer*, Zürich-München 1970. E. Alföldi-Rosenbaum je zajedno s Barbarom Flower izdala 1958. godine u Londonu dvojezični (englesko-latinski) prijevod Apicijeva kuharskog priručnika.³ Nakon smrti B. Flower E. Alföldi-Rosenbaum je na nagovor izdavača izdala njemački prijevod toga djela, na temelju kojeg je rađen navedeni seminar. B. Flower i E. Alföldi-Rosenbaum su se pedesetih godina intenzivno bavile Apicijevim priručnikom, i to prevođenjem s latinskog i djelomično kuhanjem po njegovim receptima. Tako je u njihovoj knjizi uz prijevod dano i nekoliko recepata uz precizno navedene količine potrebnih sastojaka za priređivanje jela. Zbog nedostatka vremena obradile su, dakle, samo nekolčinu recepata, a *collegium cocorum* s innsbruškog seminara obrađivao je one neispitane, tako da se taj seminar

¹ Pročelnik Arheološkog instituta na Innsbruškom sveučilištu prof. dr. Elisabeth Walde i asistent dr. Maria Dawid bili su idejni začetnici i organizatori seminara.

² *Marcus Gavius Apicius* rodio se oko 25.g.p.n.e., a slavu velikog gurmana stekao je u vrijeme vladavine cara Tiberija (14 – 27. g.n.e.). Čitav niz pisaca iz prvog stoljeća n.e. pišu o njemu, njegovu životu i jelima koja su imala senzacionalno djelovanje na one koji su ih jeli. O njegovoj smrti, koja je bila isto tako neobična i senzacionalna, piše Seneka u *Ad Helviam* (10,8 i dr.): Apicije je bio bogataš koji je čitavo svoje imanje trošio na luksuzne gozbe. Onoga trenutka kad je vidio da posjeduje još „samo“ 10 miliona sestercija, otrovao se — jer mu ta suma nije bila dovoljna da nastavi život u istom stilu.

Čini se da je Apicije bio autor najmanje dva kuharska priručnika koja su bila vrlo omiljena i koja su se generacijama prepisivala. Najstariji rukopis s njegovim receptima potječe iz 9 st., a pronađen je u benediktinskom samostanu u Toursu. Čuva se danas u Vatikanskim muzejima.

³ B. Flower-E.A. Rosenbaum, *The Roman Cookery Book. A critical translation of the art of cooking by Apicius, for use in the study and the kitchen*, 1958, London.