

Grčko kazalište i počeci tragedije

Postanak tragedije

Grčka je drama nastala još u 6. st. pr.n.e., ali je svoje najbolje plodove dala u 5. st.pr.n.e, pojavom Eshila, Sofokla i Euripida. Najstarije i gotovo jedine podatke o postanku tragedije nalazimo u Aristotelovoj »Poetici«. Aristotel nam govori da je tragedija nastala od improviziranog početka obredne igre, i to onog dijela početka koji je počinjao pjevanjem ditiramba, te da je prije svog konačnog oblika prošla mnoge promjene. Dakle, Aristotel još spominje ditiramb, a to je strastvena pjesma koja je u čast bogu Dionizu uz pratnju tračko-frigijske frule pjevao kor i uz to plesao. Dionizov je kult bio poznat još Helenima Homerova vremena, a bio je slavljn od sjevera po čitavoj Heladi. U Heladi je Dioniz doveden u vezu s demonima plodnosti, a u Atici se počeo štovati kao bog vina. Kasnije se u vezi s Dionizovim kultom u Ateni razvila posve originalna helenska tvorevina — antička drama, koja je razlikovala tri oblika:

- satirsku pjesmu
- tragediju
- komediju

Razni su autori pokušali objasniti postanak tragedije. Jedni su to pokušavali nadopunjajući Aristotelove izvore i došlo su do zaključka da se tragedija razvila iz osobitog oblika peloponeskog (dorskog) ditiramba. To potvrđuju i dvije vijesti koje ujedno pokazuju postupni prijelaz lirskog ditiramba u prvotni oblik satirske drame. Prvu vijest čitamo kod Herodota koji kaže da je Arion prvi složio ditiramb, dok leksikon *Suda* nosi podatak da je Arion stvorio tragički način i da je prvi uveo kor, za čiju je pjesmu donio i naziv, a satiri su tada prvi put počeli govoriti u stihovima. Obje nam vijesti govore da je Arion prvi za pjevanje ditiramba, umjesto običnih koreuta, uveo peloponeske satire, vesele Dionizove pratice. Ditiramb je, doduše, bio stariji od Ariona, ali je sa satirima kao koreutima on bio na putu da postane satirska drama, što je bio korak bliže tragediji, jer je preoblačenjem ljudi i prikazivanjem drugih lica stvoren dramski element. Ti nam podaci, dakle, govore da Aristotel nije proturječio samome sebi govoreći na jednom mjestu da je tragedija postala od ditiramba, a zatim da je postala od satirske pjesme. Herodotov se podatak također slaže s Aristotelovim da su Dorani s Peloponeza prisvajali sebi pravo prvenstva u stvaranju tragedije.

Satirski korovi, koje je uveo Arion, spominju se i u peloponeskim gradovima Sikionu i Flijuntu. Herodot korove u Sikionu zove τραγικοί χοροί. Riječ τραγικός je u vezi s riječju τράγος »jarac«, a Aristotelova je riječ τραγῳδία sastavljena od riječi τράγος i ᾠδή »pjesma«, pa u doslovnom smislu, prema tome, znači »jarčja pjesma«. Aristotel o samom smislu naziva pjesme ne govori ništa, a aleksandrijski i rimski pisci su tu riječ tumačili kao »pjesma za jarca«, zbog toga što se jarac ili žrtvovao Dionizu, ili se dodjeljivao kao nagrada za pjevanje. Ali prema starom tumačenju koje je engleski filolog Bentley nanovo oživio, »tragedija« označava pjesmu jarca; tj. koreuta (glumaca) maskiranih u jarce.

Satiri i demoni plodnosti su se na Peloponezu zamišljali u jarčjem liku. Peloponeskim jarcima su u Atici odgovarali Sileni, likovi s elementima konja (uši, grive, rep), ali su i oni imali jarčje atribute (bradica, kozja koža). Stoga i antički dramatičari često satire zovu τράγοι »jarci«. Osim toga, na sačuvanim slikarijama s vaza vođa je satira i njihov otac, Si-

len, uvijek prikazan kao starac s jarčjom bradom i odjeven u odijelo posuto vunanim pahuljicama, što je označavalo jarčju kožu. Korovođa satira – Silen – u sačuvanom fragmentu se iz Eshilove satirske drame »Prometej« zove – Τράγος.

Na Peloponezu, osobito u Korintu, Sikionu i Flijuntu, postojao je poseban oblik diti-ramba koji je u slavu Dioniza pjevao kor satira. Korovođa toga kora je isprva, vjerojatno, bio Papasilen, po kojemu se njegov kor prozvaao – τραγωδοί, a njihova je pjesma – τραγωδία. Dakle, taj je oblik diti-ramba došao s Peleponeza u Atenu. Kad je Pizistrat 540. g.pr.n.e. utemeljio i obnovio veliku proljetnu Dionisovu svečanost, odredio je da uz ostale ceremonije i taj dorski kor satira pjeva svoje pjesme i pleše u orhestri u čast Dionizu. Kor je vjerojatno improviziranim pjesmama pjevao o Dionizovu rođenju, njegovim progons-tvima i pustolovinama, i slavio njegovu moć. Sve su to podaci koji nam govore o tim prvobitnim pjesmama; međutim, kako se iz toga razvila drama – tragedija, kad je kora pristupio prvi glumac, ne govori se ništa.

Parska kronika (*Marmor Parium*), iz 264. g.pr.n.e., kaže nam da je 534. g.pr.n.e. prvog glumca uveo Tespíd, rodóm iz atičkog dema Ikarije. Jedni misle da je prvi glumac pristupio kora, tj. da je Tespíd u igru uveo glumca koji je među pjesmama kora nešto govorio. Drugi pak smatraju da je službu glumca već kod Ariona obavljao korovođa. On je započ-njao pjesmu, dirigirao kora i pratio ga frulom. Tespíd mu je u Ateni oduzeo frulu i njegove replike obradio u jonskim jambima. Tako su se dorska i jonska poezija sastale u Ateni u novoj pjesničkoj vrsti, ali se nikada nisu stopile, jer su korski dijelovi ostali na dorskom, a dijalog na jonskom jeziku i u metru jampske poezije. Zašto je taj glumac govorio kora baš u jonskim jambima? Na to nam pitanje odgovara Aristotel u svojoj »Poetici«. On kaže da se isprva glumac obraća kora trohejskim šesnaestercem, budući da je pjesma bila satir-ska, i više je naginjala k plesu. Ali kada je izdvojen glumac, on se kora obraća jampskim metrom koji je za govor bio najprikladniji.¹

Uvođenjem prvog glumca još nije postala tragedija, nego tek satirska drama. Iz te ve-sele igre se, prema Aristotelu, tragedija razvila tako da je napušten smiješan govor, kor sa-tira je bio zamijenjen drugačije kostimiranim korom, a počele su se prikazivati i priče ko-je nisu imale veze s Dionizom.

Herodotov podatak o korovima koji su u Sikionu slavili pitanje domaćeg heroja Ad-rasta pokazuje nam kako je već u prvim desetljećima 6. st.pr.n.e. dionizijski diti-ramb dobio mitološki sadržaj i počeo obrađivati doživljaje narodnih heroja. Upravo su ti mitovi o hero-jima pridonijeli ozbiljnosti i dostojanstvu diti-ramba, odnosno pomogli u razvoju tragedije od diti-ramba preko satirskih igara. Budući da se atenskoj publici nije dopalo takvo zane-marivanje mita o Dionizu kao predmeta satirskih igara (sudeći po rečenici koja je, prema predaji, bila dovikivana iz publike: »Οὐδ'ὲν πρὸς τὸν Διόνυσον.« »Kakve to veze ima s Dionizom?!«), satiri koji su ranije bili zanemareni, pa ponekad i izbačeni, zadržali su se i kas-nije, te se uz tri tragedije uvijek izvodila i jedna satirska drama sretnog završetka, koji je odgovarao posljednjem činu obredne igre, radosnom klicanju uskrslom bogu.

Političke prilike u Ateni toga vremena, porast socijalnog značenja pojedine ličnosti u životu polisa i povećani interes za njezino umjetničko prikazivanje, doveli su do toga da se u daljem razvoju tragedije uloga kora umanjila, a povećao značaj i broj glumaca. Aristotel nam govori da je Eshil uveo drugog (deuteragonista), a Sofoklo trećeg glumca (tritagonista):

»Καὶ τὸ τε τῶν ὑποκρυτῶν πλῆθος ἔξ ἑνὸς
εἰς δύο πρῶτος Ἀισχύλος ἤγαγε καὶ τὰ τοῦ
χοροῦ ἠδάττωσε καὶ τὸν λόγον τριταγωνιστὴν πα —
ρῆσκεύασε, τρεῖς δὲ καὶ σκηνογραφίαν Σοφοκλῆς...«

¹ Aristotel: »O pjesničkom umijeću«, prij. Zdeslav Dukat. VIII, Razvoj tragedije

»Eshil je prvi koji je broj glumaca povećao na dva i smanjio korske dijelove, te recitativu dodijelio glavnu ulogu. Tri glumca i oslikavanje kulisa, uveo je Sofoklo...«²

Svaki je glumac tumačio više lica (ženske su uloge tumačili muškarci), i to promjenom maski. Glumci su, kao osobe koje vrše kult, uživali stanovite povlastice, npr. oslobođanje od plaćanja poreza. U 4. st.pr.n.e. kada se u Grčkoj pojavilo mnogo kazališta i broj profesionalnih glumaca povećao, stvorena su i posebna udruženja Dionizovih majstora — (οἱ περὶ τὸν Διόνυσον τεχνῖται).

Za razliku od broja glumaca, dvostruki sastav, prisutnost kora i glumčevih pratilaca ostao je nepromijenjen. On se čak zadržao i u dijalektalnoj obojenosti jezika tragedije. Dok tragički kor gravitira prema dorskom narječju korske lirike, glumac svoj tekst izgovara na atičkom narječju, s određenom primjesom jonskog, koji je prije toga bio jezik čitave recitativne poezije Grčke (ep, jamb).

Definicija tragedije

Povezano sa svim raspravama oko nastanka i razvoja drame, postavlja nam se pitanje što je uopće tragedija.

Suvremene nam definicije tragedije kao književnog termina govore da je ona, uz komediju, jedna od dviju osnovnih književnih dramskih vrsta, u kojoj je kroz trijumf i stradanje protagonista data paradoksalna slika ljudske sudbine. Sve se to iznosi kroz sukob glavnog lika kao nosioca ideje ili načela i njegove okoline, društva ili suprotnih snaga, a završava neizbježnom smrću glavnog lika. Glavni je akter od početka do kraja radnje nepokolebljiv, dosljedan i svjetan veličine svoga cilja. U njegovu životnom idealu nema odstupanja ili pogađanja, nego se razvija jednak i neizmjenjiv uspon do konačne lične propasti. »Tragedija se, za razliku od komedije, uvijek usredotočuje na neizmjenjiv SUDBINSKI OKVIR jedne herojske akcije koja potječe iz krajnjih i generičkih ljudskih potreba.³ Baš zbog nedostatka tog sudbinskog elementa i HEROJSKE UZVIŠENOSTI Ibsenove, Strindbergove i Čehovljeve drame s tragičnim završecima ne mogu se u klasičnom smislu nazvati tragedijama. (Ipak, u Ibsenovim dramama donekle postoje sudbinski motivi, ali bogovi u to nisu umiješani. Djeca pate zbog grijeha svojih roditelja, a da sami njima ili vrlo malo ili uopće ne pridonose. Tako dr. Rank u »Lutkinjoj kući« umire od bolesti kičme zbog grijeha svoga oca, Hedvig u »Divljoj patki« prijati sljepilo zbog grijeha majke...)

Suvremenu definiciju tragedije moramo usporediti s Aristotelovom definicijom koja poeziju smatra oponašanjem μίμησις, a tragediju naziva vrhunskim oblikom cijele poezije.

Tragedija je za Aristotela⁴ »oponašanje ozbiljne i cjelovite radnje primjerene veličine ukrašenim govorom, i to svakom od vrsta ukrašavanja napose u odgovarajućim dijelovima tragedije; oponašanje će se vršiti ljudskim djelovanjem, a ne naracijom, i ono sažaljenjem i strahom postiže očišćenje takvih osjećaja...« — κάθαρσις. Za razliku od Aristotela, Platon za dramu, za koju njegov učenik kaže da ima odgojnu i »vrlo čudorednu« funkciju, govori da samo kvari ljude, jer on smatra da su pojmovi (εἶδος, ἰδέα) jedini pravi bitak (τὸ ὄντος ὄν), da predmeti zavise o pojmovima, da su slika, oponašanje pojmova (μίμημα). Sve umjetnosti, dakle, pa i drama, za Platona, samo oponašaju predmete (što donekle kaže i Aristotel), te predstavljaju — »sjenu sjene, oponašanje oponašanja« — μίμημα μιμήματος. Aristotelovo »očišćenje čuvstava« (... τὴν τῶν τοιοῦτων παθημάτων κάθαρσιν), navelo je mnoge kritičare na razmišljanje. Ono bi se moglo shvatiti kao:

² Aristotelova »Poetika«, prij. Zdeslav Dukat.

³ Tvrtko Čubelić: »Književni leksikon«, Zgb., 1972. g.

⁴ Aristotelova »Poetika«, prij. Zdeslav Dukat, Zgb, 1983. g.

1. pročišćenje čuvstava u gledaocima na podnošljivu mjeru (u doslovnom, medicinskom smislu riječi),

2. moralno tumačenje koje su utemeljili još stoici — da se gledaoci očiste od čuvstava straha i sažaljenja, i

3. religiozno tumačenje, — čuvstva straha i sažaljenja, prikazana na pozornici, treba da očiste gledaoca.⁵

Sažaljenje i strah su, dakle, veoma važni učinci tragedije na gledaoca. Sažaljenje se (po Aristotelu) tiče onoga tko je nezasluzeno nesretan, a strah se tiče čovjeka njemu jednaka.

»... ne smiju čestiti ljudi očigledno padati iz sreće u nesreću, jer to niti je strašno, niti dirljivo, nego izaziva zgražanje; niti smiju veoma opaki prelaziti iz nesreće u sreću...«⁶ Isto tako Aristotel govori da je najljepše ako se neki tragičan čin događa ne iz zloće ili prevelike dobrote nego iz čovjekove pogreške (primjer Edipa), te ako sažaljenje i strah proizlaze iz samog događaja, a ne iz same predstave, a to je znak boljeg pjesnika. (»... Ono što bi svak osjetio slušajući priču o Edipu...«).⁷ Za njega je najbolja Euripidova tragedija, jer ona najviše puta nesretno završava (»Euripid se čini najtragičniji među pjesnicima...«), a »tragedije sa nesretnim završecima su u najvećoj mjeri tragičke...«)

Aristotel razlikuje šest bitnih počela tragedije, od kojih se četiri odnose na književno djelo:

- mit iz kojega pjesnik crpi gradivo,
- karakteri koji moraju biti prikazani s intimnom dosljednošću,
- misao koju likovi moraju izraziti ne samo riječima, nego i djelima i radnjama,
- govor, tj. stil likova i kora;

a druga se dva počela odnose na sam prikaz djela, i to su — scenska predstava i glazbena skladba koja je prati.⁸

Pet je glavnih dijelova tragedije:

1. prolog (πρόλογος) — dio prije ulaska kora, koji se sastojao od monologa, ili dijaloga, ili monologa iza kojeg se slijedio dijalog;

2. paroda (πάροδος) — ulazna pjesma koju je kor podijeljen u 4 ili 5 vrsta (κατὰ ζυγά) pjevao ulazeći kroz jedan ulaz — parod, obično onaj glumcu s lijeve strane, dakle, iz grada;

3. epizodiji (ἐπεισόδια) — glumčevi pristupi kora, razgovori glumca s korom, i ostali dijalozi između pojedinih korskih pjesama (oni odgovaraju činovima u modernom kazalištu);

4. stazimi (στάσιμα) — stajće pjesme kora koje dijele jedan epizodij od drugoga;

5. eksoda (ἔξοδος) — izlazna pjesma (τὸ ἔξόδιον μέλος), završni dio drame koji slijedi nakon posljednjeg stazima i u kojemu glumci i kor napuštaju mjesto igre (glume). U epizodijima i eksodi je moguć i glumčev dijalog s korifejem (korovodom), a također i zajednička lirska partija kora i glumaca -κομμός.

Tužaljke nemaju određeno mjesto, jer i paroda ponekad može imati oblik tužaljke. Spominju se također i »pjesme od pozornice«, koje naizmjenice pjevaju samo glumci.

Aristotel još ističe da se scene u tragediji mogu podijeliti na tri dijela:

1. okret (περιπέτεια), tj. smjenjivanje sreće u nesreću;

⁵ Zdeslav Dukat: »Sofoklo«, Rijeka, 1981. g.

⁶ Aristotelova »Poetika«.

⁷ *Ibidem*.

⁸ *Ibidem*.

2. prepoznavanje (ἀναγνώρισις) lica, što je od bitne važnosti za kasniji tok djela⁹ (npr. susret Oresta i Ifigenije u »Ifigeniji na Tauridi«, ili susret Elektre i Oresta u »Hoeforama« i »Elektri«); kritičari su taj moment protumačili kao moment saznanja ili nekog lica (prepoznavanje) ili djela i činjenice (saznanje): primjer saznanja bi moglo biti Edipovo saznanje da je on ubio oca Laja i oženio se svojom majkom, i time ispunio delfijsko pro-ročanstvo;

3. trpnja (πάθος), koja dovodi do katarze; taj moment, kako govore istraživači, dolazi nakon momenta katastrofe koje budi užas i patnju, te dovode gledaoca, a po nekim tumačenjima i glumca, do duhovnog očišćenja.

Međučinova u modernom smislu riječi u antičkoj tragediji nije bilo, nego je igra tekla neprekidno, a kor nije napuštao mjesto igre za vrijeme radnje. Rana je tragedija, uključujući i Eshilovu, postupala dosta slobodno s mjestom i vremenom radnje, iskorištavajući različite dijelove površine na kojoj se odvijala igra za različita mjesta radnje. Kasnije je nastao običaj da se radnja tragedije odvija na jednom mjestu i da ne traje više od jednog dana. Aristotel govori da je to jedna od bitnih razlika tragedije i epa.

— »Tragedija pada pod jedan obilazak sunca, a ep je neograničen...«

»Ἡ μὲν γὰρ ὅτι μάλιστα πειράται ὑπὸ μίαν περίοδον ἡλίου εἶναι ἢ μῦκρον ἐξαλλαττεῖν...«¹⁰

To se nastojanje nazvalo u 14. st. »jedinstvo mjesta i vremena radnje.«

Tragedije su obično završavale općom katastrofom, mada ona nije bila nužna, pa, iako je bogoslužni karakter igre tražio sretan završetak, pjesnik je ipak mogao završiti kako mu se činilo najprikladnijim, jer je iza tragedije slijedila satirska drama.

Prikazivanje drama

Drame su se u Atici prikazivale za vrijeme triju svetkovina. To su bile: 1. Seoske ili Male Dionizije koje su slavljene za vrijeme mjeseca posideona (prosinac);

2. Leneje, svetkovine u mjesecu gamelionu (siječanj — veljača), o kojima se brinuo arhont-kralj;

3. Velike ili Gradske Dionizije koje su padale u mjesec elafebolion (proljeće). Za vrijeme Velikih Dionizija u Ateni je vladao praznik čitave atenske države, a nasilje je bilo zabranjeno čak i na sceni. Blagdan je trajao 6 dana. Prvi se dan nosio svečani Dionizov kip, zatim su slijedila lirska natjecanja dječaćkih i muških korova koji su pjevali ditirambe. Nakon toga su prikazivane komedije. Natjecala su se najprije trojica, a u 4. st. pr.n.e. petorica pjesnika svaki s jednom komedijom. Posljednja su tri dana bila određena za natjecanje trojice tragičkih pjesnika. Svaki je tragičar nastupao s jednom tetralogijom, koja se sastojala od tri dame — trilogije — i jedne satirske igre. (Jedina sačuvana trilogija je Eshilova trilogija »Orestija«.)

Pjesnik nije sastavljao samo tekst drame već i pjevačke i plesne dijelove, a sam je bio i koreograf i režiser, pa katkada i glumac (osobito u ranije vrijeme). Ako je pjesnik za vrijeme Velikih Dionizija htio sudjelovati u natjecanju, javio se arhontu-eponimu (koji je bio član atenske vlade), predavao mu svoje drame i tražio kor. Arhont je među prijavljenim dramama određivao najbolju, te pjesniku ždrijebom dodjeljivao korege, protagonista i njegove pomoćnike. Opremanje je korova bilo vrlo skupo, te je spadalo u tzv. liturgiju (λειτουργία »javna služba, rad za narod«). Država je, naime, dio novčanog tereta prebacivala na bogate građane koji su postajali korezi.

⁹ Aristotelova »Poetika«.

¹⁰ Aristotelova »Poetika«, prij. Zdeslav Dukat.

Koreg je od atenskih građana morao sastaviti kor, potpuno ga opremiti i plaćati. Isto je tako nalazio i plaćao učitelja kora (koji je često bio i sam pjesnik) i frulaša. Nakon predstave je priređivao koreutima svečanu gozbu, a u slučaju pobjede dobivao je bršljanov vijenac i pravo da za uspomenu na svoju pobjedu posavi mramornu ploču ili tronog na koji je urezivao svoje ime i ime pjesnika. Tri glumca (protagonista i njegove pomoćnike, deuteragonista i tritagonista) plaćala je država.

Grčki kor nema ništa zajedničkog s korom naše melodrame. U modernoj melodrami kor predstavlja mnoštvo glumaca koji govore zajedno. To su likovi koji djeluju u dnu scene, u skupini. Grčki kor nije lik. To je lirski ostatak pjesnikove osobnosti koja izražava njegove osjećaje. Zbog toga se kor definira kao »pjesnikov glas«, tzv. »moralna brana« između publike i tragedije. On ispunja praktičnu zadaću: izlaže prethodne događaje, upoznaje publiku s događajima koji su se odvijali izvan njezina pogleda, katkada zamjenjuje didaskalije, a odjeljujući jednu radnju od druge, služi kao zastor kojega nije bilo. Te se funkcije kora mogu usporediti s funkcijama pripovjedača (*storico*) u kršćanskom oratoriju, ali kor nije hladan izlagač, već liričan i ganut, koji idealno prisustvuje onome što se zbiva na sceni i tumači i upozorava junake i prisutne gledaoce.

Grčki je kor podijeljen u dva polukora koji, svaki pod vodstvom korifeja (κορυφαῖος), istodobno ulaze u orhestru, pjevajući, plešući i recitirajući.

U početku je svaki tragički kor bio sastavljen od 50 koreuta (toliko ima Eshilovih Danaida). Zatim je otprilike jednak broj, tj. 48, bio podijeljen na po 12 koreuta (χορευταί) za svaku dramu, unutar jedne tetralogije (tri tragedije i jedna satirska igra). Sofoklo je, možda zbog koreografskih potreba, povećao taj broj na 15. I Eshil i Sofoklo su se birnuli da nekako logično opravdaju prisutnost tih svjedoka zbivanja. Euripidovi korovi sve više poprimaju značaj lirskih tumača koji izravno ne pripadaju razvoju damske radnje. Isto će se dogoditi i u komediji, gdje pjesnik kasnije za kor više ne piše riječi. Predstave je ždrijebom ocjenjivala izabrana komisija od deset atenskih građana, po jedan iz svake općine. Između njih su se ždrijebom izdvajala petorica koji su donosili konačnu odluku. Prvu nagradu, bršljanov vijenac, jednako su dobivali koreg, pjesnik i protagonist, a sva su tri pjesnika i protagonisti dobivali i novčanu nagradu. Treća je nagrada bila gotovo jednaka porazu. Odluka se komisije pohranjivala u državnom arhivu, a sredinom 4. st. pr.n.e. je Aristotel objavio tu arhivsku građu u svom djelu »Didaskalije«, koje je izgubljeno. Nakon toga su se na kamenu počeli zapisivati točni registri pobjeda na svakoj svetkovini i popisi pobjednika, pa je tako i do nas došao niz fragmenata tih natpisa.

Brigu o prostorijama za gledaoce i izvođače, najprije o uredaju privremenih drvenih zgrada, a kasnije o uređenju i popravcima stalnih kazališta, atenska je država povjeravala privatnim poduzetnicima, dajući prostorije kazališta u zakup. (Zbog toga se posjećivanje kazališta plaćalo.) Da bi omogućila svim građanima posjet kazalištu, demokracija je od Periklova vremena davala svakom siromašnom građaninu pripomoć u visini ulaznine za jedan dan, a u 4. st. pr.n.e. i za svaka tri dana, koliko su trajale tragičke predstave.

Izgled grčkog kazališta

Jedna od najvažnijih razlika između grčkog i modernog kazališta sastoji se u tome što se predstava u grčkom kazalištu odvijala pod vedrim nebom i na danjem svjetlu. Taj nedostatak krova može se povezati s golemim dimenzijama grčkih kazališta, koje znatno nadmašuju i najveća moderna kazališta. Budući da su kazališne predstave bile rijetke, antičke su se kazališne prostorije morale graditi s obzirom na mase gledalaca koji su dolazili na svečanost. Prema procjenama arheologa, atensko je kazalište moglo primiti oko 17.000 gledalaca, a kazalište Megalopola u Arkadiji čak 44.000. U Ateni su se najprije predstave

održavale na jednom gradskom trgu, pa su se za gledaoce podizale privremene drvene tribine. Kad su se one jednom za vrijeme predstave srušile, za kazališne je svrhe prilagođen južni kameniti obronak Akropole uz koji su pričvrstili drvena sjedišta. Tek u 4. st. pr.n.e. bilo je dograđeno konačno kameno kazalište.

Do druge pol. 19. st. su izgled i uređaj grčkog kazališta bili poznati samo na temelju opisa u raspravi rimskog arhitekta Vitruvija »O graditeljstvu«, napisanoj 25. g. pr.n.e.

U današnje vrijeme su istražene ruševine velikog broja grčkih kazališta različitog razdoblja, a među njima i atenskog Dionizova kazališta u kojem su bile prikazivane sve drame grčkog klasičnog repertoara.

U vezi sa porijeklom grčke drame, jedan od glavnih dijelova kazališta je orhestra (ὄρχηστρα = mesto između pozornice i gledališta, gdje je kor plesao i pjevao),¹¹ gdje su nastupali dramski i lirski korovi. Po svom položaju orhestra podsjeća na položaj partera u suvremenom kazalištu. Najstarija je orhestra atenskog kazališta predstavljala okruglu utabanu površinu od 24 metra u promjeru, sa dva pobočna ulaza kroz koja su prolazili gledaoci, a zatim je ulazio kor. Na sredini orhestre se nalazi Dionizov žrtvenik, timela (Θυμέλη) na povišenoj stepenici (βήμα), na kojemu će bogu biti prinijeta žrtva. Uvođenjem glumaca koji su nastupali javila se i potreba za prostorijom za preoblačenje. Ta je prostoriya, tzv. scena (σκηνή), bila privremenog karaktera i isprava se nalazila izvan vidika publike, a uskoro se počela podizati iza orhestre i umetnički oblikovati kao dekorativna pozadina za igru. (U grčkoj se drami radnja nikada ne odvija u kući.) Pred scenom se dizala kolonada — proscenij (προσκήνιον), s dorskim stupovima. Na tom se mestu, ispred stupova, u helenističkom razdoblju glumilo. Između stupova su se stavljale slike (πίνακες), koje su služile za prikaz situacije komada. Kasnije su σκηνή i προσκήνιον postali stalne kamene građevine s pobočnim nadogradnjama — paraskenijama (παρασκήνια). U tom je prikazu kazališta ostalo nejasno gdje su igrali glumci. Podaci o tome su poznati samo za kasnu antiku. Glumci su tada nastupali na podiju koji se dizao iznad orhestre, pa su na taj način bili odvojeni od kora. Pretpostavlja se da su glumci u 5. st. pr.n.e. igrali u orhestri iznad proscenija, na istom nivou kao i kor, ili na malo uzvišenijem mjestu. Visoki se podij kao stalno mjesto za igru glumaca pojavio znatno kasnije, vjerojatno u helenističkom razdoblju, kada je kor izgubio značenje.

Treći sastavni dio kazališta su bila mjesta za gledalište — θέατρον. To je bilo stepenište na kojemu su sjedili gledaoci. U 5. st. pr.n.e. su sjedišta bila od drveta, a kasnije su zamijenjena kamenim sjedištima. Ta su sjedišta bila najprije u obliku trapezoida, a kasnije poredana u obliku koncentričnih polukrugova. Stepence su od najnižeg polukruga bile zrakasto postavljene, dijeleći mjesta za gledaoce na red »klinova«. Misli se da su se mjesta ili redovi u »klinovima« numerirala, ili na neki drugi način označavala. U Ateni su u svakom »klinu« bile postavljene statue koje su se djelomično sačuvale i do danas, a »klinovi« su se vjerojatno nazivali imenima tih statua. Mjesta za gledaoce su se dijelila na dvije-tri galerije. U usporedbi s današnjim, modernim kazalištem, ta su se mesta nalazila otprilike tamo gdje se nalaze mjesta današnjih loža i balkona, a obuhvaćala su orhestru tijesnim krugom.

Između zgrade scene i zidova kojima je završavalo gledalište bili su ulazi (πάροδοι) kojima su ulazili glumci. Prema položaju atenskog kazališta nastao je običaj da se ulaz glumcu s desne strane smatra ulazom sa sela, a onaj s lijeve strane ulazom iz grada ili luke.¹²

¹¹ Grčko-hrvatski rječnik, Majnarić — Gorski

¹² D'Amico: »Povijest dramskog teatra«, Zgb., 1972. g.

Dakle, građevina kakvu će nam opisati dva značajna autora antike, Vitruvije (kraj 1. st. pr.n.e.) i Poluks (2. st.n.e.), definitivno se sastoji od ovih elemenata:

1. — κοῖλον — napravljen od koncentričnog stubišta polukružnog oblika;
2. — ὀρχήστρα — prostor s timelom u sredini;
3. — πάροδοι — ulazi za kor i glumce na dvjema krajnjim međama stubišta, s lijeve i desne strane;
4. — προσκήνιον — pozornica (u helenizmu);
5. — σκηνή — kamena građevina koja je kasnije služila kao dekorativna pozadina.

Glumci i rekvizite

Glumci su nastupali pod maskama (πρόσωπον). Grčko je kazalište klasičnog razdoblja potpuno sačuvalo nasljeđe obredne drame, iako ono više nije imalo magičnog značenja.

Maska je prikazivala herojske likove koji se uzdižu iznad nivoa svakodnevnog života. Sistem je maski bio jako dobro obrađen. Ona je pokrivala čitavu glavu glumca, a obojenjem, izražajem, oblikom i bojom kose je karakterizirala dob, spol, društveni položaj, moralna svojstva i duševna stanja lica. Nepomičnost lica (zbog maski) nadoknađivala se bogatstvom i izražajnošću tjelesnih pokreta i dobrom recitatorskom vještinom.

U predodžbi Grka mitski su heroji nadvisivali obične ljude stasom i širinom ramena. Zbog toga su tragički junaci nosili koturne (κόθορνοι), obuću sa visokim potplatima nalik na štule, komički su glumci nosili jednostavne cipele (lat. *soccus*), a na glavi visoku kapu s dugim uvojcima. Osim toga što su nosili kape, grčki su glumci mogli biti i gologlavi, ali im je kosa tada bila izvanredno podignuta i uobličena poput kule (ὄγκος), što je zajedno s maskom bio značajan kostimografski element.

Maska je pridonosila »povećanju« glumca, a ujedno je i omogućavala da njegova osobnost nestane u stiliziranoj fizionomiji lika, nepomičnoj i stalnoj grimasi, koja u tragediji uvijek plače, a u komediji se uvijek smije. U ustima je maske uvijek bio zvučnik u obliku malog lijevka. Tome je, vjerojatno, bio povod prostranost antičkih kazališta i otvoreni prostor, pa se zbog toga ljudski glas morao pojačati. Ali cilj tog glasovnog pojačanja morao je biti nadasve idejne prirode, jer se glas junaka morao uzvisiti iznad ljudske naravi, kao što je učinjeno s glumčevom figurom.

Kostimi koje su glumci grčke tragedije oblačili nisu bili povijesni nego konvencionalni, zahvaljujući stiliziranoj preinaci koja se upotrebljavala na odjeći u suvremenom životu. Glavno je glumčevo odijelo bio χιτών — vrsta tunike duge do stopala, koja je bila različita od obične, jer je imala duge rukave i nije bila bijela nego raznobojna, a za prikaz tuge je bila crna. Ta je tunika bila stisnuta pojasom koji je bio premješten na grudima, budući da su se poremetili razmjeri čovjekove figure. Ostala je odjeća bila χλαμύς — hlamida, kratak plašt koji je bio omotan oko lijevog ramena, a na desnom se prikapčao kopčom. Osim hlamide, na desnom se ramenu nosio ἱμάτιον — dugi plašt. Ta je odjeća imala i simbolične boje, tao da su npr. vladari nosili plašteve grimizne boje, a osobe u korti tamne, uglavnom crne.

Što se tiče scenografije, stalna pozadina, sazidana ploča, koja je gledaočevu maštu poticala da se prihvate ili kao kraljevski dvor ili kao hram ili što drugo, nije bila jedina pozadina dopuštena u tragediji. Takva se pozadina mogla ili morala mijenjati kad je god to drama dopuštala, i to tako da se preinačila ili prikrila drugim građenim i obojenim scenama. S pozornicom su se podudarali perijakti — περίακτοι — trokutne i pokretne prizme ko-

je su na svakoj od triju ploha bile obojene, kako bi se mogle usklađivati s pozadinom. Sprave kojima se služilo u grčkom kazalištu u početku su bile rijetke i veoma jednostavne, ali su se kasnije usavršile, i to naročito u helenističko doba. Jedna od najvažnijih sprava je bila ἐγκύκλημα — pokretna platforma, koju su na pozornicu donosili kroz jedna vrata sami glumci da bi iznenada pokazali što se događa ili što se dogodilo izvan pozornice (npr. ubojstvo koje nije bilo dopušteno za vrijeme svečanosti niti na sceni niti izvan nje). Euripid je veoma cijenio te sprave, a naročito one kojima bi se iznenada pojavljivali bogovi, a to su bile: μηχανή — najjednostavnija sprava, θεολογεῖον — komad namještaja koji je služio da bi se bogovi pojavili na uzvišenim mjestima. Katkada se za pojavu bogova gradio poseban kat na krovu kazališne zgrade ili se za to upotrebljavao sam krov. I za prikazivanje odlaska u podzemni svijet su se postavljale stube koje su predstavljale tzv. Haronove stube, a ako bi trebalo pozvati boga ili junaka iz podzemnih predjela, upotrebljavala se ἀνατιεσμά. Osim tih rekvizita postojali su i drugi, npr. βροντεῖον, za postizanje audio-vizuelnih efekata. Svi su oni bili potrebni da bi gledalac što vjernije doživio tragediju.¹³

¹³ D'Amico: »Povijest dramskog teatra«, Zgb., 1972., P.S. Kohan: »Istorija stare grčke književnosti«, Sarajevo, 1972. g.