

# Det græske drama

## Tragediens oprindelse

I 534 f. Kr. opførte ifølge overleveringerne skuespilleren Thespis den første tragedie i forbindelse med, at festerne for den græske gud Dionysos blev gjort til en fast tilbagevendende begivenhed i Athen. Thespis markerede, at der var en forbindelse mellem på den ene side tragdieopførelserne og på den anden side de religiøse højtidere og tilbedelsen af guderne.

Forud for de første tragedieopførelser må man forestille sig en århundredlang udvikling, som skal sættes i forbindelse med dyrkelsen af Dionysos. Dionysos var en naturgud, og som en sådan døde og genopstod han hvert år, og dette fejrede man med religiøse ritualer. Dionysos var gud for frugtbarheden, for livskraften og for livsglæden. Grækerne tilbød guden med dans, sang og fløjtespil udført af mænd i den lokale by. Disse religiøst betonedede hymner til gudens ære kaldes for dithyramber, og de blev formodentlig fremført af et kor som kædedanse.

Skridtet herfra og til den mere formaliserede tragedieopførelse i 400-tallet f. Kr. er ikke så stort, som man kunne synes, selvom der er én afgørende forskel på dithyramberne og tragedierne. I den oprindelige tilbedelse af guden Dionysos i 600-tallet f. Kr. var formålet nemlig, at man skulle identificere sig med guden: Man hyldede livsglædens gud ved at dyrke livsglæden. Med tragedieopførelserne identificerede tilskuerne sig ikke, idet det, der blev fremstillet, var en efterligning (mimesis) af livet. Tilskueren tog nu ikke del, men overværede, dog med det formål at opnå en indlevelse i det, han så. En sådan kollektiv oplevelse havde ifølge grækerne en rensende eller befriende virkning og blev kaldt for katharsis.

## Tragedieopførelser i 400-tallet f. Kr.

Efter 534 f. Kr. fandt tragedieopførelserne ret hurtigt en standardiseret form, og de tre tragedieforfattere Aischylos, Sofokles og Euripides skrev de tragedier, man i dag forstår som indbegrebet af græsk tragedie.

Man spillede tragedierne i februar og marts i forbindelse med de to dionysosfester, hvormed man hvert år fejrede forårets komme. Tragedierne indgik i de ugelange, religiøse højtideligheder, og man spillede dem over tre dage. Hver dag blev der opført en tragedietrilogi (dvs. tre afsluttede tragedier, der sammen udgør en helhed) plus et satyrspil som en komisk kontrastvirkning ved dagens afslutning.

Alle fire stykker var af samme forfatter. Opførelserne havde form af en konkurrence, idet man udpegede en vindende dramatiker. Dommerne havde særskilte pladser blandt publikum. De optrædende var mænd fra det lokale samfund, og de udgjorde det kor, som er en helt speciel, men fast bestanddel af de græske tragedier. Koret er formodentlig en videreudvikling af dithyramberne, idet det forbandt de enkelte dele af tragedien med sang og dans i de såkaldte korsange. Kormedlemmerne talte aldrig, men en korleder indgik i dialogen med skuespillerne som deres talsmand.

Skuespillerne derimod var professionelle, og enkelte af dem blev så kendte for deres evner, at tragedieforfatteren skrev roller direkte til dem.

Oprindeligt, hos den tidligste af tragedieforfatterne, Aischylos, medvirkede der udover korets 12 deltagere kun to mandlige skuespillere, men Sofokles tilføjede en tredje, samtidig med at han forøgede korets antal til 15. De tre skuespillere udvidede i høj grad de dramatiske spillemuligheder. Der var dog langt flere roller end tre i en tragedie, og det betød, at den enkelte skuespiller havde mere end én rolle, men at der naturligvis aldrig var mere end tre spillere på scenen samtidig. Dette stillede store krav til dramatikerne - og til skuespilleren.

I Sofokles' tragedie "Antigone" (ca. 440 f. Kr.) skal én skuespiller formodentlig skifte mellem rollen som en ung, forsigtig kvinde, en fordrunken vagtpost og en værdig, men letophidselig spåpræst. Førsteskuspilleren, som blev kaldt for protagonisten, spillede dog altid kun én rolle, nemlig hovedrollen.

Rolleskiftene for de øvrige to skuespillere kunne lade sig gøre, fordi skuespillerne bar helmasker, som var lavet af stivet lærred med mund- og øjenhuler. Maskerne var bemalede, så den enkelte maskes træk blev forstærket, og så de kunne ses langt fra. Skuespillerne var derudover rigt udstyrede med farverige kjortler med lange ærmer (chiton) og tilsvarende kapper. De bar endvidere læderstøvler, som senere blev forsynet med høj sål (kothurner), og på hovedet havde de hovedbeklædninger (onkos), som yderligere karakteriserede de personer, de skulle fremstille.

Det kostbare udstyr blev betalt af en rig borger (choreg), mens staten aflønnede skuespillerne. Skuespillerne indgik i et forbund; de var højt agtede borgere, og de blev som sådanne fritaget for bl.a. krigstjeneste. Hver dramatiker havde en choreg knyttet



til sig, og det blev opfattet som et ærefuldt hverv at være choreg. Hvis man oven i købet blev vindende choreg, dvs. havde sponsoreret en belønnet tragedie, var det noget, som blev nævnt flere generationer efter. Tragedierne blev indstuderet måneder i forvejen, og det var dramatikeren selv, der stod for indstuderingen og for koreografien til de danse, som koret skulle udføre under korsangene. Endvidere komponerede han også ofte selv musikken, idet korsangene blev ledsaget af fløjtespil. Når dramatikeren også ofte selv spillede hovedrollen, forstår man bedre, at en dramtiker havde en meget central placering i det græske samfund.

Tragedieopførelserne var højdepunkter i det græske samfund. Publikum gik ikke i teatret som privatpersoner, som man gør det i dag. Tragedieopførelserne kan snarere sammenlignes med festivals, hvor det kollektive samvær var vigtigt, og hvor tragedierne var et udtryk for hele byens fælles anstrengelser. Derfor kunne alle borgere føle sig som et kollektiv, når de fra morgen til sen aften overværede tragedieopførelserne.

Spillepladsen, man anvendte, var en formalscene, og det vil sige en scene, hvor arkitekturen udgjorde en fast bestanddel og fungerede som den samme scenografi i alle opførelser. Den græske spilleplads var altid en friluftsspilplads. Den bestod af en cirkelrund plads, som blev kaldt orchestra (hvilket betyder danseplads jfr. korets funktion), og den var ca. 12 m i diameter. Den var omgivet af amfiteatraliske tilskuerpladser, dvs. pladser, som er hævet trinvis over hinanden. Dette gav et maksimalt udsyn for den enkelte tilskuer, og det gav en perfekt akustik, så at selv den svageste hvisken kunne høres af alle, og det kunne godt være mange, idet et græsk amfiteater typisk kunne rumme mellem 8.000 og 15.000 tilskuere. Og endelig gav det publikum mulighed for en fællesskabsfølelse, når man side ved side på den stejle, muslingeskalformede tilskuerplads forenedes i medfølelse eller - ved komedierne - overstrømmende latter.

For enden af orchestra befandt scenen sig, som, fra at bestå af en forhøjet platform med en simpel bygning til omklædning, udviklede sig til en større bygning med forscene og en egentlig scenebygning med søjler og døre. I 300-tallet f. Kr. blev orkestras form (og dermed tilskuerpladsernes) halvcirkelformet, så at publikums opmærksomhed i højere grad blev vendt mod skuespilleren og scenen. Man formoder nemlig, at orchestra var forbeholdt koret, og at skuespillerne fortrinsvis optrådte på selve scenebygningen.

Fra en halvcirkelformet tilskuerplads, kaldet theatron, der blev lukket af en scenebygning, er der i øvrigt ikke langt til den udformning, som mange teaterhuse har i dag. I 1500-tallet forsnyede man sim-

pelthen den græske friluftskonstruktion med et loft. I Teatro Olimpico i Norditalien blev den græske formalscene med en amfiteatralisk opbygning i realiteten bygget ind i et hus og dannede hermed forbillede for 1700- og 1800-tallets hofteatre, hvis konstruktion man igen kan genfinde i danske teatre som fx Det kgl. Teater og Århus Teater.

### Dramaturgi

En typisk, græsk tragedie er udformet med en struktur, der ser således ud:

*Prologos:* Den første dialog i tragedien, og den skal indeholde en eksposition, dvs. en præsentation af de optrædende personer, af situationen og af myten. Fælles for alle græske tragedier er nemlig, at de henter deres stof fra den græske mytologi (den trojanske krig, Ødipus, Medea, Antigone etc.).

Endvidere skal prologos præsentere hypothesis, dvs. det tematiske grundlag, som den pågældende tragedie skal omhandle.

*Parodos:* Den første korsang, og den kommer umiddelbart efter prologos (parodos betyder indgangssang). Koret kommer ind på orchestra gennem de to sideindgange, som forbinder tilskuerplads med scenebygning, og koret er herefter både aktivt (i korsangene) og passivt (under dialogerne) medvirkende i tragedien.

*Epeisodion:* Navnet på de egentlige spilledscener med dialog, som er på vers. De udføres af de tre skuespillere. Der er fem episoder adskilt af de øvrige korsange, som kaldes for stasimon.

*Exodos:* Navnet på den afsluttende korsang.

*Epilogos:* Den afsluttende dialog.

Strukturen er ikke så fremmedartet, som den måske umiddelbart ser ud, fordi en epeisodion svarer til det, vi i dag kalder for en akt, og en tragedie består altså af fem egentlige spillesituationer (akter) adskilt af korsangene. Disse bliver fremstillet både ved hjælp af sang, dans og musik.

Der er overleveret 32 tragedier fra den græske oldtid, og trods mindre variationer frembyder de alle en fastlagt dramaturgi, dvs. regler for et dramas opbygning. Udover at have én overordnet handling (glossen "drama" er naturligvis også græsk og betyder "handling") skal følgende elementer være til stede:

1. *Desis* betyder på græsk "binde" og kan i denne sammenhæng oversættes med konflikt eller handlingsknode.

2. *Lysis* er det modsvarende element, som betyder afklaring eller opløsning af konflikten, som i tragedien altid har katastrofe som resultat.

Man skal altså forestille sig *desis* og *lysis* som lo-

gisk afhængige af hinanden, som to hager, der griber ind i hinanden. Når Antigone i Sofokles' tragedie af samme navn håndhæver hellig pligt mod sin onkel Kreons jordiske love, så er det en desis. Når Kreon efter mange advarsler prøver på at gøre uretten god, er det en lysis.

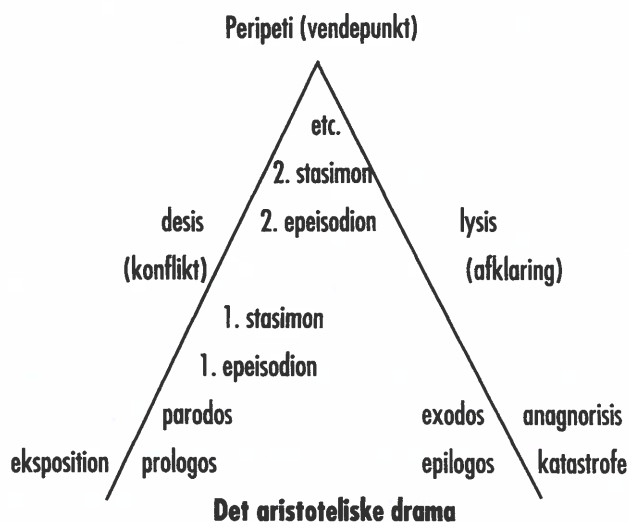
Det punkt, der adskiller konflikt fra afklaring, kaldes:

3. *Peripeti*, som på græsk betyder vendepunkt. En tragedie skal som helhed bestå af en gradvist stigende konflikt, som så til sidst forløses, efter at vendepunktet er nået.

For de enkelte karakterers vedkommende indgår endvidere et andet element, kaldet for *anagnorisis*. Det skal oversættes ved: forstærket erkendelse eller omslag fra begrænset indsigt til viden eller "sandhed". I "Antigone" forstår Kreon fx først, da han har handlet, - nemlig dødsdømt Antigone -, at hans handling skal ses i et større perspektiv og har en større konsekvens, end han først indså, og at den faktisk også berører ham selv. I Sofokles' "Ødipus" indser hovedpersonen til sidst, at den morder, han søger efter, er ham selv.

Endelig, på det mere filosofiske plan, skal tragedierne struktur ses som et udtryk for grækernes overordnede skæbneopfattelse. Et menneske eller en slægt, der handler i overilet, selvsikkert overmod og går imod det af skæbnen fastlagte livsforløb, begår *hybris*. Den uundgåelige konsekvens heraf og samtidig straffen herfor kaldes for *nemesis*.

Skematisk kan strukturen i den græske tragedie se sådan ud:



Et dramas handlinger, dets kæde af begivenheder, er det vigtigste element, og en meget stor del af al dramatik har siden fulgt reglerne fra den græske tragedie eller det aristoteliske drama, som det også bliver kaldt.

### Aristoteles

Den, der formulerede reglerne teoretisk, hed Aristoteles. Han levede 384-322 f. Kr., og han oprettede sit eget forskningscenter. Han holdt forelæsninger om bl.a. drama, og hans skrift "Om digtekunsten" blev banebrydende og har fortsat stor betydning. "Om digtekunsten" indeholder eksempler og iagttagelser fra et righoldigt udvalg af græske tragedier, men var ikke særlig kendt i oldtiden, fordi det formodentlig drejede sig om notater til forelæsninger. Men i renæssancen dukkede Aristoteles' manuskript atter op og blev kommenteret af oversætterne og udgiverne, og herfra stammer talen om "de tre enheder": Handlingens, tidens og stedets enhed.

Handlingens enhed betyder at et drama skal indeholde én, overordnet og for alle synlig række begivenheder, og det fik tilføjet kravet om også tidens enhed. Herved forstås, at et drama ikke må udspille sig tidsmæssigt over en længere periode end 24 timer, og at tiden, som stykket viste, var nogenlunde lig med forestillingens spilletid. Hvad angår stedets enhed, så betød det, at dramatikeren skulle lade sin handling udspille samme sted, - hvad den græske tragedieforfatter altid gjorde, måske på grund af de ydre, spillemæssige omstændigheder: Friluftsteater uden egentlige dekorationer.

Ifølge Aristoteles kan kunstnerisk arbejde defineres ved, at det ønsker at gengive virkeligheden ved at efterligne, og dette blev kaldt *mimesis*. Ethvert menneske har en medfødt lyst til at efterligne. Også et drama er efterligning af virkeligheden, men det skal samtidig have sin egen, indre logik, og dramaet giver altså en organiseret fremstilling af virkeligheden.

### Katharsis

Aristoteles' vigtigste dramaturgiske element er *katharsis*. Begrebet er centralt for enhver beskrivelse af kunstoplevelse også i dag, men er vanskeligt at oversætte. Det betyder noget i retning af "renselse". Ifølge Aristoteles bliver tilskueren under overværelse af en tragedie grebet af "rædsel og medynk" (eller som det også kan oversættes: "skræk og medlidenhed") med de personer og handlinger, der bliver fremstillet.

En tragedieskuespiller - og med ham enhver udøvende kunstner i dag, især måske skuespilleren - efterligner eller i hvert fald gengiver virkeligheden (*mimesis*). Denne efterligning kan virke så stærkt på tilskueren, at de fremstillede handlinger føles,



som var de tilskuerens egne. Tilskuerens medfølelse med de fremstillede personer, hans angstfølelse over for det uafvendelige, men også hans lettelse over selv at slippe fri er uundgåelige elementer i en katharsis-oplevelse. Tilskueren gennemlever altså tragedien, og han renses også, i hvert fald i overført betydning. Alle kender den stemning, en tilskuer kan være i efter at have set fx en film, -hvor man har levet med personerne og bærer dem med sig ud og kan relatere dem til sin egen virkelighed - derved har tilskueren fået en slags erfaring.

Katharsis har dog også en mere langsigtet moralsk eller filosofisk betydning. Man kan opnå en større indsigt ved at være tilskuer. Tilskueren ser for et kort øjeblik det hele fra en anden synsvinkel - i det græske teater fra gudernes eller skæbnens overordnede vinkel. Tilskueren konfronteres med noget uden for sig selv. Den græske tilskuer i oldtiden overværede, hvordan skæbnen gik sin uafvendelige gang i tragedierne, og han fik dermed en oplevelse af, at tilværelsen trods alt hænger sammen, selvom det ofte får et tragisk udfald. Tilskueren har fået en ny indsigt, og det er en del af katharsis-oplevelsen.

### Fabel

Forudsætningen for alt dette er imidlertid, at tragedien skal have en veltilrettelagt og velfungerende fabel. Ved fabel forstår Aristoteles et begivenhedsforløb, som udtrykker sin egen logiske nødvendighed, og hvor intet er overladt til tilfældighederne. I tragedierne er fabelen derfor et filosofisk udtryk for gudernes eller skæbnens overordnede plan med mennesket. Fabelen giver i sin perfekte form så meget desto større katharsis-oplevelse.

### Den græske komedie

Komedien som genre er sikkert betydeligt ældre end tragedien, men komedien opnår officiel status noget senere end tragedien, nemlig ved fra 486 f. Kr. at indgå som en statsfinansieret del af de dionysiske fester, hvor komedieopførelserne fik tildelt deres egen opførelsesdag. Fem komedier opførtes samme dag i indbyrdes konkurrence efter samme princip som ved tragedierne.

Den dominerende forfatter i slutningen af 400-tallet f. Kr. var Aristofanes, som med sine komedier (11 er bevarede af ialt 40) - eller rettere farcer - levede op til ordet komedies oprindelse. Ordet er dannet af "komos", som betyder noget i retning af maskeradeoptog (til Dionysos' ære), og af "ode", som betyder sang. Komedien har altså fra sin oprindelse et satirisk, ofte grovkornet element. Aristofanes' komedier var endda så frisindede, at de først i vor tid har kunnet opføres uden censur. Angrebene på og satiren over borgere i datidens Athen kunne endog være så skarpe, at Aristofanes selv måtte overtage

en af rollerne, da ingen ellers turde spille rollerne.

Dramaturgisk set fulgte komedierne de ovenfor beskrevne regler fra det aristoteliske teater (man mener i øvrigt, at Aristoteles også har skrevet en afhandling om komedien), men i komedien spiller koret en større rolle end i tragedien. Koret består af 24 personer, som ofte er grotesk klædte, og som ofte giver navn til komedien: "Frøerne", "Fuglene" og "Hvepsene". Koret er endvidere i direkte dialog med publikum i den korsang, der kaldes for parabasen, hvor det kommer med ironiske kommentarer om stykkets personer. Koret i komedien stiller sig altså uden for den dramatiske illusion og spiller nærmest sig selv. Også skuespillernes udstyr var anderledes end i tragedien. Kostumerne var grotesk udstoppe, og skuespillerne bar masker, som var stærkt karikerede, og var derudover forsynet med store fallosser af læder.

Med Menander i slutningen af 300-tallet f. Kr. bliver komedien forfinet. Menanders stykker er kun kendt i fragmenter, men den romerske komedieforfatter Terents, som skrev sine komedier ca. 150 år efter, har bearbejdet Menanders tekster. Den nye komedie, som den også kaldes, var mere realistisk end Aristofanes'; den var ikke så grovkornet og seksuelt åbenmundet, og personerne var ikke så karikerede. Samtidig blev kostumerne også tilnærmet hverdagens klædedragt.

### Græsk tragedie i dag

Græske tragedier er forholdsvis sjældne gæster på danske scener, men hvordan spiller man dem så?

Opførelser omkring 1900-tallet søgte at genskabe græsk oldtid på en naturtro måde. I tiden omkring Anden verdenskrig var græske tragedier ikke på repertoire, nok fordi en række dramatikere gav deres egne, omskrevne bud på klassikerne. Det er stykker, som fx O'Neills "Sorg klæder Elektra" (1931), Sartres "Fluerne" (1943) og Anouilh's moderne version af "Antigone" (1944). Herhjemme gendigtede Knud Sønderby Aristofanes' "Lysistrate" og kaldte den for "Kvindernes oprør" (1955), og også Kjeld Abells "Dage på en sky" (1947) står i gæld til græsk drama.

I midten af 60'erne tog Boldhusteatret imidlertid fat på en realisation af en græsk tragedie på en enkel og nutidig måde. Man fyldte et areal mellem to blokke af tilskuere med sand og ikklædte skuespillerne meget enkle kostumer. Skuespillerne agerede rent faktisk uden andre hjælpemidler end i oldtidens Grækenland.

80'erne og 90'ernes produktioner har valgt enten den tillempede græske tradition eller en mere anakronistisk model (dvs. med utidssvarende elementer i tidsbilledet). Der kan nævnes følgende eksempler på de to måder:

På Århus Teater valgte man ved en opførelse af en Euripides-trilogi en formalscenografi, og skuespillerne bar tilnærmede græske kostumer, dog uden masker.

En anden metode brugte Svalegangen i Århus i sin opførelse af "Antigone". Tilskuerne placeredes rundt om spillepladsen ifølge det græske princip, men man havde valgt at lade skuespillerne optræde i kostumer nærmest i 50'er-stil.

Den sceniske tradition i Danmark har i det hele taget mest stået i komediens tegn, lige bortset fra Oehlenschlägers nordiske tragedier, som af og til stadig

spilles fx "Amleth" i 1979 på Aarhus Teater og "Kjartan og Gudrun" på Det Kgl. Teater i 1993. Skæbneopfattelsen i de græske tragedier kan virke fjern på en moderne tilskuer, men i Suzanne Brøgger's "Efter Orgiet" (1992) aktualiseres problematikken i moderne regi. I stykket, som refererer til de græske tragedier ved sin anvendelse af et kor og ved, at en af rollerne hedder Hekate (den græske gudinde for trolddom og forhekselse), appelleres der til publikum med aids-problematikken som en moderne version af den græske tragedies skæbneforståelse.

