

# PAIDEIA

Grundbog til oldtidskundskab

Brian Andreasen og Jens Refslund Poulsen

SYSTIME >

# Drama



## DIONYSOSFESTEN I ATHEN

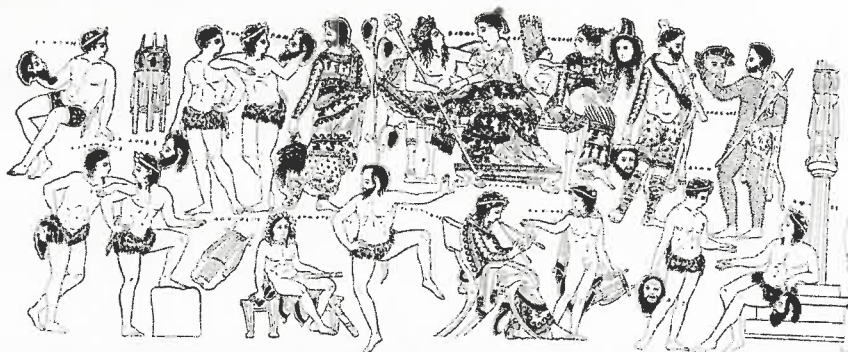
Hvert år i marts måned fejrede borgerne i bystaten Athen guden Dionysos ved den religiøse forårsfest *de store Dionysier*. Dionysos, vinens og beruselsens gud, blev også fejret ved andre religiøse fester i løbet af året, men *de store Dionysier* var særligt berømte, fordi Athen på dét tidspunkt af året, hvor det igen var muligt at sejle, var fyldt med gæster fra andre bystater. Festen var først og fremmest en frugtbarhedsfest, hvor Dionysos – i form af et billede af guden – blevet båret til Athen fra landsbyen Eleutherai. I Dionysos' kølvand et par dage efter fulgte en fornem procession, hvor der blev frembåret blandt andet offergaver til guden, krukker med skatteindbetalinger fra Athens allierede og fallos-stave, der var symbol på Dionysos kraft og frugtbarhed. Ligesom ved en del af de øvrige Dionysosfester, fx ved Lenærfesten i januar måned, blev der under *de store Dionysier* opført både tragedier, komedier og dityramber (korsange) i Dionysosteatret i Athen. Alle disse aktiviteter, dvs. processioner, opførelser af tragedier, komedier og dityramber, blev opfattet som religiøse handlinger og udgjorde tilsammen den store, fem dage lange totalbegivenhed, som hele byen hvert år tog del i.

Vi ved ikke præcist, hvornår *de store Dionysier* fandt sted første gang, og heller ikke hvornår eller hvorfor man begyndte at opføre tragedier og komedier ved denne religiøse fest. Filosofen Aristoteles, der i 300-tallet f. Kr. skrev et værk om dramateori, *Poetikken*, fortæller, at tragedien og komedien udviklede sig fra dityramberne, der alle blev opført til Dionysos' ære, og andre antikke kilder fortæller, at en mand ved navn Thespis var den første, der fik opført et drama ca. 535 f. Kr. i Athen, mens tyrannen Peisistratos herskede. Meget mere om dramaets oprindelse ved vi ikke, men fra ca. 500 f. Kr. findes der indskrifter, der dokumenterer, hvilke dramaer der blev opført i de enkelte år.

Dráma: (egt. 'handling')  
teaterstykke



80. Teaterbilletter  
i form af bronze-  
mønter.  
4. århundrede f. Kr.



81. Karakterer fra et satyrspil. Guden Dionysos og prinsessen Ariadne fra Kreta er i centrum  
Rødfigurs-kratér  
Ca. 400 f. Kr.

82. † Gengivelse af vasens motiv  
Engelsk bog-illustration  
Ca. 1890

Opførelsen af tragedier, komedier og dityramber ved *de store Dionysier* var, sådan som det var typisk for den græske kultur, organiseret som en konkurrence, og der var stor prestige forbundet med at vinde førsteprisen i de enkelte discipliner. Det er dog temmelig usikkert, hvordan de fem dages festligheder forløb, men noget tyder på, at en af dagene gik med komediekonkurrencen, hvor der blev opført i alt fem komedier skrevet af fem konkurrerende forfattere. Tre af dagene gik med tragediekonkurrencen, hvor der blev opført tre tetalogier (bestående af tre sammenhængende tragedier + et såkaldt satyrspil som afslutning), der også var skrevet af tre konkurrerende forfattere. Og endelig deltog Athens ti fyer (områder) hver med et kor i dityrambekonkurrencen. I begyndelsen stod forfatteren selv som *didáskalos* (instruktør) for at indøve og iscenesætte sine stykker med de skuespillere og det kor, som var grundstammen i enhver dramaopførelse. Finansieringen af den enkelte dramaopførelse, dvs. løn til skuespillere og kor, fremstilling af masker, kostumer og scenografi blev af bystyret i Athen overladt til en velhavende borger, der i denne anledning blev udnævnt til *korégos* ('korleder').

### Satyrspil

Et satyrspil er en mere lystig farce befolket af satyrer, der opfattes som en mellemting mellem guder, mennesker og dyr. Deres fysiske kendetegn er gedebukkeben, menneskelig overkrop, fallos, groteske ansigter, vilt håret og horn i panden. Satyrerne bliver i mytologien regnet for at være guden Dionysos' følgesvende, og satyrspillet er måske det tydeligste tegn på, hvorfor lige netop Dionysos blev forbundet med tragedieopførelserne i Athen.

Til slut blev vinderne udråbt efter afstemning blandt de ti dommere, der selv var blevet valgt ved lodtrækning ved Dionysosfestens begyndelse. Og vinderne – både forfattere, koreger, kor og senere også førsteskuespillere – modtog præmier i form af vedbenskranse, der blev anset for at være Dionysos' hellige plante.

### Liturgi

Velhavende borgere kunne blive pålagt opgaver af bystaten, på oldgræsk kaldet *leitourgiai* 'offentlige arbejder'. Et sådant obligatorisk sponsorat kunne dække både dramaopførelser og udrustning af et krigsskib og blev anset for meget ærefuldt.

## DIONYSOSTEATRET I ATHEN

Dionysosteatret i Athen, hvor alle de kendte tragedier og komedier blev opført, ligger på Akropolis-klippens sydskråning, og teatrets centrum er den halvcirkelformede plads, der kaldes *orkéstra* (danseplads). På selve *orkéstra*, i hvis midte der stod et alter indviet til guden Dionysos, tog skuespillerne og koret opstilling, og dér foregik dramaets centrale handling. Bag *orkéstra* ligger resterne af *skené*; den 'scenebygning' som dannede baggrund for dramaets handling, og som skuespillerne som regel kom ind og ud af undervejs i stykket. På begge sider af *skéne* var to indgange til *orkéstra*, kaldet *párodoi* ('indgange'), som særligt blev benyttet af koret. Foran *orkéstra*, op ad skråningen mod Akropolis, er tilskuerpladserne placeret. Tilskuerpladserne hedder på græsk *téatron* og har dermed givet hele det græske teater navn.

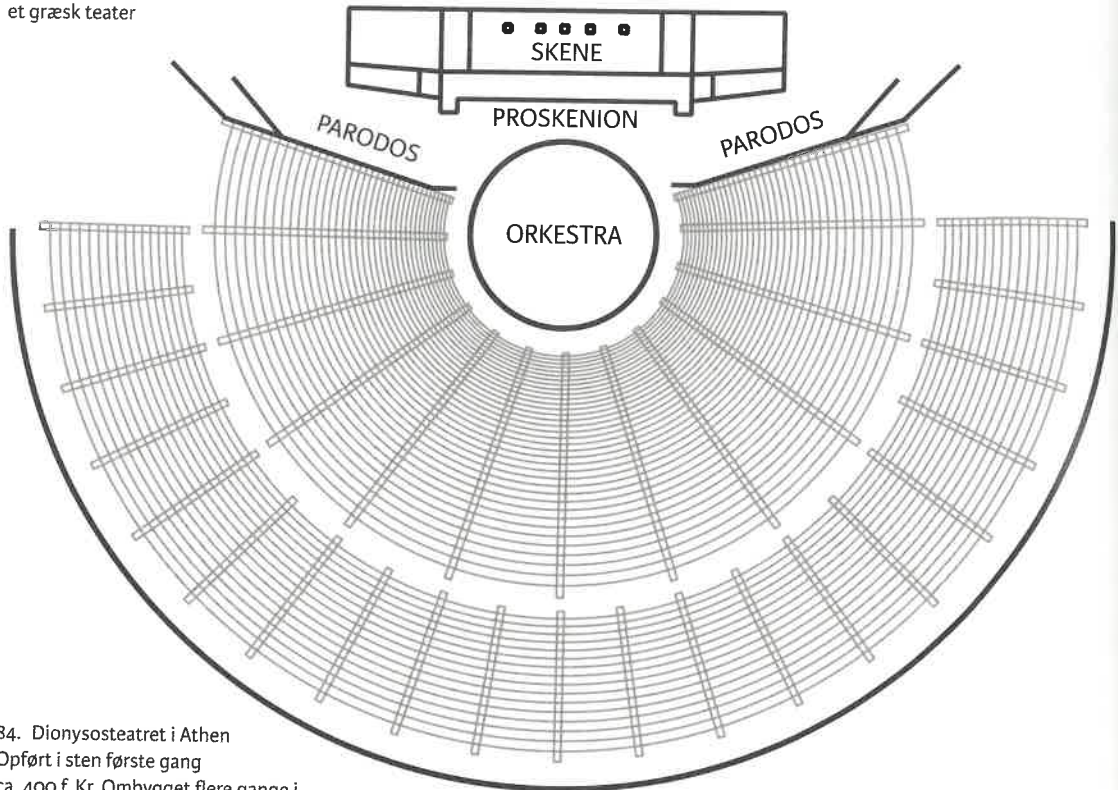
Den udgave af Dionysosteatret, som vi kan se i dag, blev først bygget i 300-tallet f. Kr. og sidenhen også ombygget af romerne og kunne formentlig rumme helt op til 15.000 tilskuere. Men principperne for at overvære dramaerne var omtrent de samme i tragedie- og komedieopførelsernes storhedstid i 400-tallet som senere i 300-tallets Athen. Konkurrencerne begyndte hver dag ved solopgang og varede hele dagen. Fra ca. 440 f. Kr. kostede det penge (to oboler svarende til en tredjedel dagløn for en roer på flådens skibe) at overvære et dagsprogram, og fra ca. 350 f. Kr. blev denne indgangspris betalt af bystaten. Publikum bestod først og fremmest af frie, mandlige borgere, men også gæster – som vi så ovenfor – fra Athens allierede bystater deltog. Det er svært at sige med sikkerhed, om der også var kvinder til stede under dramaopførelserne i Dionysosteatret, men der er i hvert fald ikke noget, der ligefrem tyder på, at kvinder ikke *måtte* være til stede. De forreste rækker,

*Orkéstra* (ὄρχήστρα):  
(egentlig 'danseplads')  
cirkelformet plads hvor  
kor og skuespillere er  
placeret under opførel-  
sen af et græsk drama

*Skené* (σκηνή): scene-  
bygning

*Téatron* (θέατρον):  
tilskuerpladserne i et  
græsk teater

83. Plantegning over et græsk teater



84. Dionysosteatret i Athen  
Opført i sten første gang  
ca. 400 f. Kr. Ombygget flere gange i  
både senklassisk, hellenistisk og romersk tid



hvor man i dag stadig kan se rigtige stole, der er smukt udhuggede i marmor, var reserveret til byens højere embedsmænd og præster.

Det oprindelige grundelement i både tragedierne og komedierne var korsangene, der blev fremført under fløjtemusik og dans af et *korós* (kor), bestående af ca. 15–25 mænd. Koret blev ledet af en *koryfaíos* (korfører), der både optrådte som dirigent og som ekstra skuespiller i nogle af dialogerne

Korets dramatiske identitet kan være en gruppe bekymrede, men magtesløse borgere, typisk for tragedien, eller mere slagkraftige og højtråbende fantasikarakterer som fx fugle, hvepse, frøer typisk for komedien. Koret deltager som hovedregel ikke direkte i handlingen i hverken tragedien eller komedien, men optræder snarere som en kommenterende tilskuer til de hændelser, som det er vidne til.

Skuespillerne hed *hypokritaí* (som vi kender fra det engelske 'hypocrite', der i dag forstås negativt som en 'hykler') og bar gennem deres replikker dramaets handling. Skuespillerne var alle – ligesom i koret – mænd og spillede som regel flere roller i det enkelte stykke. I tragedierne var der brug for tre skuespillere, mens der i komedierne som regel var brug for fire for at få dækket rollerne. En af skuespillerne var *protagonistés* (førsteskuespiller) og tog sig af hovedrollen i stykket. Alle skuespillernes replikker var udformet på vers, men modsat korsangenes oftest vanskelige, lyriske versemål var replikkerne udformet som talevers, hvis struktur og rytme minder meget om almindeligt talesprog.

### Jambisk trimeter

De mest almindelige talevers er de såkaldte jambiske trimetre og kan fx fornemmes i Jasons replik til Medea i Euripides' tragedie *Medea*:

Det er ikke første gang jeg ser hvordan  
en ubehersket vrede altid ender galt.  
Det stod dig ganske frit at bo i dette hus,  
hvis blot du havde bøjet dig for landets magt.

Strukturen i det enkelte talevers er bygget op om tre metriske enheder, der hver består af to iamber. På græsk består en iambe af en kort stavelse og en lang stavelse, hvad der i danske oversættelser gengives som en tryksvag stavelse og en trykstærk stavelse, fx:

det stód | dig gán- || ske frít | at bó || i dét- | te hús ||



85. Komediefigur. Masken med den store mund er karakteristisk for slaver (se billede 98). Terracotta-statuetten 100-tallet f. Kr.

Både kor og skuespillere bar kostumer og masker, der var med til at tydeliggøre, hvilke karakterer de spillede, og der var fx forskel på de kostumer og de masker, som tragedieskuespillere og komedieskuespillere bar. Tragedieskuespillerens maske viste tegn på alvor eller sorg, mens komedieskuespillerens maske viste det modsatte, og komediemaskernes løsslupne udtryk blev desuden godt hjulpet på vej af den læderfallos, som komedieskuespilleren ofte også var udstyret med.

Der er imidlertid stadigvæk en masse ting, vi *ikke* ved om dramaopførelserne i Dionysosteatret i Athen. For ud over de få og spredte oplysninger om de mere praktiske elementer i forbindelse med opførelserne, som vi kan læse hos nogle græske forfattere, og som vi kan slutte os til ud fra arkæologiske levn, har vi i dag kun tragedierne og komedierne som råtekster. Dvs. tekster der kun indeholder skuespillernes og korets replikker, uden angivelse af fx nodeværdier ved de lyriske partier i korsangene eller regibemærkninger, der siger noget skuespillet og scenografien. Den oldgræske helhedsoplevelse, som sådanne dramaopførelser har været, må vi selv og på trods af de mange ubekendte faktorer rekonstruere os frem til.

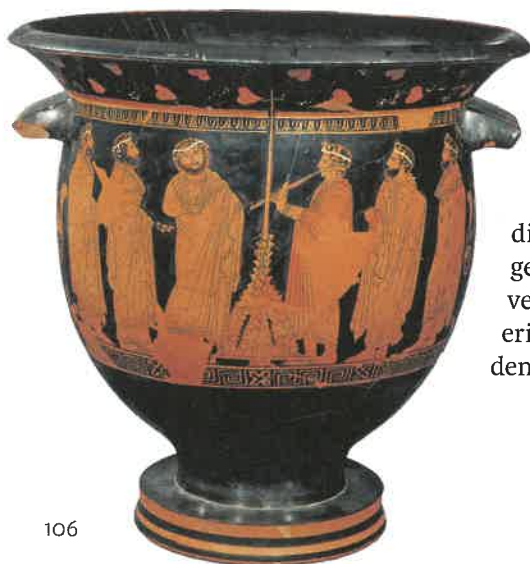
## TRAGEDIEN

Det græske ord *tragoidía* betyder oprindeligt 'gedebukkesang', men ud fra de tragedier, som vi kender fra antikken, er det svært at se, hvad de skulle have med gedebukkesang at gøre – hvad dét så end er for noget. Tragedien havde i hvert fald allerede i antikken ændret sig så meget fra dens mulige oprindelige form og indhold, at navnet ikke længere kunne forbindes med noget. For en tragedie er først og fremmest en dramatisk genopførelse af en de mange myter om især de græske helte, som antikkens grækere kendte så godt. De græske myter var mangfoldige og var en aldeles udtømmelig kilde for tragedieforfatterne, når de skulle deltage i tragediekonkurrencerne. Alligevel tager de fleste af tragedierne udgangspunkt i mytekredsene fra nogle få byer: Tro-

ja, Mykene, Theben, Korinth og Athen. Det er nemlig herfra, at særligt berømte helte som Agamemnon, Ødipus og Theseus stammer. Der er kun bevaret en tragedie af Aischylos, *Perserne*, der omhandler en historisk begivenhed, og det er mærkværdigvis også den ældste bevarede tragedie fra 472 f. Kr. Tragedien omhandler begivenheder ved perserkongens hof efter perserkongen Xerxes' nederlag ved Salamis i 480 f. Kr.; en krig som stod i frisk erindring hos *alle* de atthenere, der overværede denne opførelse 8 år senere.

*Tragoidia* (τραγῳδία):  
(egentlig 'gedebukkesang') tragedie

86. Dithyrambeopførelse med en korleder, fire kordeltagere og en fløjtespiller  
Rødfigurs-kratér  
Ca. 420–410 f. Kr.



Men en sådan historisk tragedie var en undtagelse. Myterne, som ethvert barn blev opfostret med, fandtes ikke i nogen fast vedtagen og nedskreven form og bød således ofte på mange forskellige varianter inden for samme mytekreds. Når man som tilskuer overværede en tragedie, kunne man ikke være sikker på, hvordan Klytaimnestra slog sin mand Agamemnon ihjel, da han kom hjem fra krigen i Troja, eller hvordan Ødipus mistede sit syn efter at have opdaget, hvem han havde slået ihjel, og hvem han havde giftet sig med. Fortroligheden med de mange og ofte komplicerede myter gjorde desuden, at tilskuerne først og fremmest kunne koncentrere sig om at iagttage og bedømme, hvad de rent faktisk så i den enkelte tragedieopførelse. For selvom tragedierne ikke omhandlede historiske eller endelige aktuelle politiske begivenheder fra tilskuernes hverdag, så stod de mytologiske karakterer dog i hver eneste tragedie i dilemmaer, hvis almene relevans var tydelig for de fleste tilskuere: Kan man undgå sin skæbne? Skal man holde sig til gudernes eller samfundets love? Har man ret til hævn, hvis man bliver svigtet?

### Tragediens dele

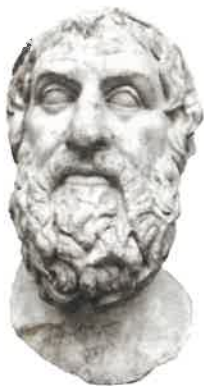
*Prólogos:* Indledningen hvor en eller flere skuespillere og/eller koret deltager.

*Párodos:* Den første korsang og korets indmarchsang.

*Stásimon* (pluralis: *stásima*): De efterfølgende korsange der afsynges af det stående eller dansende kor. En korsang, der blandes med replikkerne fra skuespillerne undervejs, er en *kómmos*.

*Epeisódion* (pluralis: *epeisódia*): Skuespillernes talevers der afgrænses af korsangene. Epeisodion betyder 'mellem korsangen'. Tragediens handling finder sted i de enkelte episoder, der ofte er udformet som en såkaldt *agón* 'kappestrid', 'diskussion' mellem to karakterer. Agonen intensiveres ofte gennem en såkaldt *stikomytia*, hvor replikkerne kun er på ét vers og afløser hinanden i hurtigt tempo.

*Éxodos:* Den afsluttende korsang/epeisodion. Exodos betyder 'udgang'.



87. Tragediedigteren  
Sofokles  
Marmor-buste  
Ca. 270 f. Kr.

En tragedie består af en vekselvirkning mellem talevers og korsange. Handlingen er som regel alvorlig og indeholder en eller flere gruopvækkende begivenheder, som enten er indtruffet eller skal til at indtræffe – alt afhængig af de valg, som karaktererne i tragedien foretager. Tragedierne rummer sjældent nogen egentlig løsning på de dilemmaer, som karaktererne stilles over for; ofte kun en tvetydig slutning, der efterlader både tragediens karakterer og tilskuere med tvivlen om, hvad der *egentlig* ville have været det rigtige at gøre. I hvert fald er det vigtigt at understrege, at tragediernes budskaber ikke er entydige, ligesom deres slutninger heller ikke er det: Tragedierne ender ikke altid dårligt, og ikke sjældent opløses tragediens tilspidsede plot ved at en gud til slut optræder som mægler og bestemmer udfaldet af konflikten – en såkaldt *deus ex machina*-løsning, opkaldt efter den teatermaskine som hejsede guden ind på *orkéstra*.

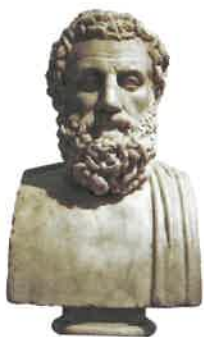
Der er kun bevaret en brøkdelen af de mange hundrede tragedier, der blev skrevet og opført af mange forskellige tragediedigtere i Athen, for tragedierne måtte nemlig ikke genopføres. Og vi har i dag kun én helt overleveret tragedietetralogi, dog uden satyrspil, skrevet af tragediedigteren Aischylos. Det er imidlertid vigtigt at huske på, at alle de tragedier, vi kender i dag, på samme måde har indgået i en sammenhængende tetralogi.

**Aischylos** (ca. 525–456 f. Kr.). Tragediedigter i Athen. Aischylos deltog i slaget ved Maraton i 490, hvor grækerne vandt over perserne. Aischylos fik efter sigende sin første tragedie opført i 499 f. Kr. og skrev over 70 tragedier i løbet af sit liv, hvoraf mange vandt førsteprisen ved Dionysosfesterne. Af de mange tragedier er der kun bevaret syv tragedier (se nedenfor). Aischylos er den ældste af tragediedigterne, og hos ham fylder koret betydeligt mere i handlingen end hos de senere tragediedigtere Sofokles og Euripides. I alle hans tragedier er der tydeligt fokus på forholdet mellem guder og mennesker. Menneskene er underlagt Zeus og skæbnens magt og straffes altid for de ugerninger, de har begået – også selvom de var tvunget til at udføre dem. Aischylos citeres ofte for udtrykket 'pathei mathos' (lærdom gennem lidelse) (*Agamemnon*, vers 177): Mennesket har mulighed for at lære af sine lidelser.

Som nævnt ovenfor, er der blandt andet bevaret tragedietrilogien *Orestien* (458 f. Kr.): *Orestiens* tre sammenhængende tragedier er:

→ *Agamemnon*: Kong Agamemnon og kongedatteren Kassandra myrdes efter hjemkomsten fra Troja til Mykene af Agamemnons hustru Klytaimnestra og dennes elsker Aigisthos.

→ *Gravofret*: Agamemnons og Klytaimnestras søn Orestes vender hjem til Mykene og forenes med sin søster Elektra. Orestes dræber Klytaimnestra



88. Tragediedigteren  
Aischylos  
Marmor-buste  
300-tallet f. Kr.

og Aigisthos som hævn for drabet på Agamemnon. Hævgudinderne Erinyerne forfølger nu Orestes.

→ *Eumeniderne*: Orestes ender på sin flugt fra Erinyerne i Athen, hvor han under en retssag frikendes – med hjælp fra Athene – for drabet på sin mor.

**Sofokles** (ca. 495–405 f. Kr.). Tragediedigter i Athen. Sofokles deltog aktivt i byens politiske liv og blev flere gange udnævnt til *strategós* (general). Han var desuden medstifter af lægeguden Asklepios' kult i Athen. Sofokles skrev mere end 120 tragedier og skal altid have opnået første- eller andenprisen for sine stykker. Ligesom i Aischylos' tilfælde er der kun bevaret syv af hans tragedier (se nedenfor), og det er tilmed vanskeligt at datere de fleste af dem. Det er tydeligt, at Sofokles' livssyn er vidt forskelligt fra Aischylos. I Sofokles' tragedier har menneskene langt sværere ved at blive klog på gudernes vilje, og selvom menneskene prøver at tyde gudernes dunkle orakelsvar og handle derefter, går det alligevel ofte galt. Sofokles' mennesker får sjældent mulighed for at lære gennem deres lidelser. Til gengæld viser de sig altid at være stærke og kompromisløse personligheder, der løber linen ud og bliver til *tragiske helte*.

To af Sofokles' kendeste tragedier er:

→ *Antigone*: Antigone, datter af Ødipus, trodser sin onkel Kreons forbud mod at begrave broren Polyneikes, der er faldet i kamp om Theben mod sin bror Eteokles og dømt som landsforræder. Antigone er drevet af respekt for gudernes love, der befaler at begrave afdøde familiemedlemmer, mens Kreon står fast på sit forbud – af hensyn til byens love. Kreons søn Haimon går i forbøn for Antigone, men uden held, og både Antigone og Haimon begår selvmord.

→ *Kong Ødipus*: Ødipus, der er konge af Theben, sætter sig for at opklare årsagen til den pest, der hærger byen. Langsomt går det op for Ødipus og hans nærmeste,



89. Ødipus overvinder Sfinx'en  
Rødfigurs-lekyt  
420–400 f. Kr.



90. Kong Ødipus  
og Antigone  
Rudolph Tegner  
1903



91. Tragediedigteren Euripides med liste over hans værker  
Marmor-releif  
100-tallet f. Kr.

at det er ham selv, der er årsagen. Han har nemlig uden at vide det dræbt sin far kong Laios og giftet sig med sin mor Iokaste.

**Euripides** (ca. 485–406 f. Kr.). Tragediedigter i Athen. Euripides var født på øen Salamis ud for Athen og stammede fra en velhavende slægt. Vi ved ikke meget om hans liv, heller ikke om han som sin forfatterkollega Sofokles deltog i Athens politiske liv. Det er vanskeligt at fastslå, hvor mange tragedier han skrev i løbet af sit liv, men vi ved, at han kun vandt førsteprisen fire gange, og at han tit blev kritiseret i Aristofanes' komedier. I alt er der dog bevaret hele 17 tragedier af Euripides (se nedenfor), mere end Aischylos' og Sofokles' tilsammen. Euripides er påvirket af sofisternes i samtidens Athen (se Filosofi side 142 og frem), både hvad angår indholdet og stilen i hans tragedier. Tragedierne handler ligesom hos Aischylos og Sofokles om mytologiske personer og deres forhold til guderne og deres skæbne. Men

menneskene er ikke længere – som hos Sofokles – stærke og kompromisløse. Derimod viser de sig ofte som mindre stabile mennesker, der rystes af både af de ulykker, de kommer ud for, og deres indre uro. Euripides' tragedier viser, at han er stærkt optaget af menneskers psykologi, og dette aspekt kommer ikke sjældent til at overskygge gudernes og skæbnens magt over menneskene.

Nogle af Euripides' tragedier er:

→ *Medea* (431 f. Kr.): Medea, der har hjulpet Jason og er taget med ham til Grækenland fra det barbariske Kolkhis ved Sortehavet, finder ud af, at han planlægger bryllup med kongedatteren Glauke i Korinth. Medea hævner sig ved at sende en forgiftet brudekjole til Glauke og ved at dræbe sine og Jasons to sønner.

→ *Hippolytos* (428 f. Kr.): Faidra bliver forelsket i sin stedsøn Hippolytos. Da han afviser hende, begår hun selvmord. Hendes mand Theseus tror, at Hippolytos har forgrebet sig på Faidra og beder Poseidon om at straffe Hippolytos. Da sagens rette sammenhæng går op for ham, er det for sent. Hippolytos er omkommet.

→ *Bacchanterne* (405/404 f. Kr., opført efter Euripides' død): Kong Pentheus af Theben nægter at anerkende dyrkelsen af guden Dionysos. I forklædning udsponerer han sin mor Agave, der sammen med andre kvinder fra byen dyrker Dionysos. Pentheus afsløres og flås i stykker af de rasende kvinder. Agave forstår først til sidst, hvem hun har dræbt.

→ *Ifigenia i Aulis* (405/404 f. Kr., opført efter Euripides' død): Agamemnon og hele den græske flåde, der er på vej mod Troja, er ramt af vindstille ved Aulis. Spåmanden Kalchas kan oplyse, at gudinden Artemis er blevet krænket og kræver, at Agamemnons datter Ifigenia skal ofres. Agamemnon sender bud efter Ifigenia under påskud af, at hun skal giftes med Achilleus. Agamemnons hustru Klytaimnestra opdager ved ankomsten til Aulis sagens rette sammenhæng.



92. Scene fra tragedie, muligvis Euripides' *Ifigenia hos taurerne*  
Rødfigurs-kratér  
Ca. 330–320 f. Kr.

*Komoidía* (κωμῳδία):  
(egentlig 'festoptogs-  
sang') komedie

## DEN GAMLE KOMEDIE

Det græske ord *komoidía* betyder oprindeligt 'festoptogssang' og var betegnelsen for en løssluppen og livsglad frugtbarhedssang til den vilde, løsslupne gud Dionysos. Komedien var formentlig også ældre end de såkaldte dityramber, som tragedien var udsprunget af. Frugtbarheden blev symboliseret af den fallos, som deltagerne i festoptoget både bar rundt på og sang om. Ifølge kilderne blev komediekonkurrencen officielt en del af de store Dionysier i 487–486 f. Kr., og allerede på dette tidspunkt havde komedien fået form af et rigtigt drama, der var bygget op af korsange og talevers.

Modsat tragedien, der hentede sit stof i de græske myter, tog komedien udgangspunkt i samtidens – ofte politiske – liv i Athen. Derfor kaldes den gamle komedie i Athen også for *den politiske komedie*. Komediernes handling tager ofte udgangspunkt i en problematik, der kan være alvorlig nok, fx krig, politisk korrupcion eller tidernes forfald. Komediernes hovedpersoner er ikke ophøjede helte fra en fjern glørværdig fortid, men derimod almindelige mennesker, som fx snusfornuftige bønder og handlekraftige kvinder, der sætter sig for at ændre tingenes tilstand. Dermed får komedierne en helt anden morsom og ofte grovkornet drejning end tragedierne. Og disse dionysiske og karnevalsagtige handlingsforløb understøttes af komediens imponerende *parresía* (frisprog), hvor alt lige fra personers almindelige dumhed til seksuelle udskejelser kan italesættes.

Det er tydeligt, at både korsange og talevers er skrevet for at få publikum til at grine. Og der skyes ingen midler for at nå dette mål: Ironi, latterliggørelse, politisk satire, vitser om sex og afføring. Komedien er derfor ofte blevet

Agón (ἀγών): kamp,  
konkurrence

sammenlignet med de revyer, som i dag opføres, og som er sammensat af forskellige former for sang, dans, person- og samfundssatire. Men imodsætning til de usammenhængende fragmenter, som revyen består af, truer ingen af komediens vilde løjer med at sløre komediens overordnede handling undervejs. Den jævne mand eller kvinde ender som regel – efter adskillige runder af ofte beskidt og voldelig *agón* (kamp) mod sine modstandere – med at få gennemført sit projekt, mens modstanderne, der ofte er korrupte politikere eller arrogante intellektuelle, får deres straf til sidst. Komediens handling er desuden tit tilført typiske fantasi-elementer, som fx at koret består af skyer eller fugle, eller at hovedpersonen foretager sig visse urealistiske manøvrer undervejs, som fx at flyve til himmels på ryggen af en skarnbasse.

Det, der især kan undre en nutidig læser af de politiske komedier, er, hvor meget komediernes karakterer har kunnet tillade sig at sige om Athens ledende politikere og personligheder og ikke mindst om guderne; tilsyneladende uden at være underlagt nogen form for censur. Vi ved imidlertid, at der var perioder, især under den peloponnesiske krig, hvor Athen var hårdt trængt af Sparta hvor det i komedierne blev forbudt *onomastí komoideín* 'at spotte med navns nævnelse'. Men forbuddet bortfaldt snart igen, og borgerne i Athen kunne fortsætte med at grine højt af deres ledere og guderne.

Korsangene i komedierne understreger som oftest komediernes satiriske træk, især den såkaldte *parábasis*, der ordret betyder 'march forbi', hvor koret træder ud af sin rolle som fx skyer eller fugle og taler direkte til tilskuerne om forholdene i Athen. Denne parabase kommer således til – under vitser, larm, latter og grove personangreb – at suspendere komediens handling for et stykke tid og giver et tydeligt indtryk af, at komedien i begyndelsen var et festoptog og først senere blev en dramaopførelse.

**Aristofanes** (ca. 450–385 f. Kr.).  
Komediedigter i Athen. Aristofanes fik opført sin første komedie allerede i 427 f. Kr. og sprang dermed tidligt ud som komediedigter. Han deltog i byens politiske liv, og det fremgår tydeligt af hans komedier, at han var stor tilhænger af demokratiet. Det forhindrer ham dog ikke i at angribe og gøre tykt nar af Athens politiske ledere i komedierne, for hans sympatier er hos den al-



93. → Scene fra  
komedie, muligvis  
Aristofanes' *Fuglene*  
Rødfigurs-kratér  
Ca. 415–400 f. Kr.



mindelige, snusfornuftige borger. De fleste af hans komedier blev opført under den peloponnesiske krig, hvor Athen kæmpede indædt og efterhånden mere og mere desperat mod Sparta, og mange af komedierne forholder sig til de problemer, som krigen medførte. Et af de gennemgående temaer er fx den almindelige borgers ønske om fred. Aristofanes skrev over 40 komedier i løbet af sin karriere, og vi har i dag bevaret i alt 11 af disse.

Nogle af Aristofanes' vigtigste komedier er:

→ *Skyerne* (423 og 418 f. Kr.): Borgeren Strepsiades er ved at blive ruineret af sin ekstravagante søn og søger derfor hjælp i filosofen Sokrates' skole. Sønnen ender imidlertid med at vende sig mod sin egen far, som hævner sig ved at brænde skolebygningen ned.

→ *Lysistrate* (411 f. Kr.): Athens kvinder beslutter under ledelse af Lysistrate at besætte Akropolis og gå i sexstrejke for at få deres mænd til at stoppe krigen.

→ *Frøerne* (405 f. Kr.): Guden Dinyos bliver sat til at dømme i en kappestrid mellem tragediedigterne Aischylos og Euripides. Aischylos løber af med sejren.

94. Foto fra Poul Henningsens revyudgave af Aristofanes' *Lysistrate*, Liva Weel i centrum  
Riddersalen 1931

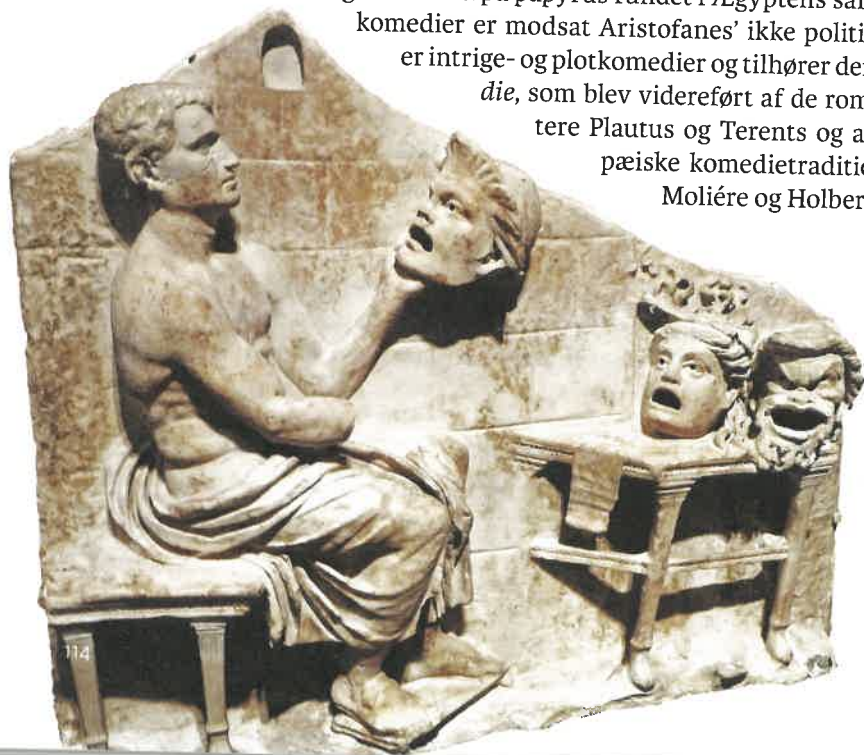
## DEN NYE KOMEDIE

Omkring år 400 f. Kr. begyndte komedierne at ændre karakter. Fra at være politiske komedier med fokus på forholdene i *pólis* 'bystaten' udviklede de sig efterhånden til mere uskyldige intrige- og forvekslingskomedier med omdrejningspunkt i *oikos* 'hjemmet' og 'familien'. Årsagerne til denne udvikling er – ud over en generel ændring i den litterære smag i Athen – formentlig, at også det athenske samfund havde ændret sig. Fra at være en selvstændig og demokratisk bystat i 400-tallet f. Kr. var Athen kommet til at stå i skyggen af andre magtfulde græske bystater som Sparta og endte i 300-tallet med at blive indlemmet i den makedonske kong Filip den 2. og hans søn Alexander den Stores enorme verdensrige. Et verdensrige som ikke levede megen plads til demokrati og slet ikke til politisk satire.

I denne senere komedie, kaldet *den nye komedie*, er hovedpersonen stadigvæk den jævne mand, men hans bestræbelser går ikke længere ud på at ændre samfundets kurs, derimod på at slippe helskindet gennem privatlivets mange faldgruber, som fx at blive gift med den rigtige og at undgå at blive snydt og bedraget. Den nye komedie fra 300-tallets Athen er på mange måder tættere på, hvad vi i dag forstår som en komedie, og det er da også den nye komedie, der – som vi skal se nedenfor – blev forbillede for de romerske komediedigtere og fx den langt senere Molière i Frankrig og vores egen Ludvig Holberg.

95. Menander med  
masker fra den nye  
komedie  
Marmorrelief  
Ca. 40–60 e. Kr.

**Menander** (ca. 344–292 f. Kr.). Komediedigter i Athen. Menander var en meget populær komedieforfatter og bliver ofte citeret af andre forfattere. Han skrev over 100 komedier, men kun én af disse *Den bidske bonde* er bevaret, og dét endda på papyrus fundet i Ægyptens sand i 1950erne. Hans komedier er modsat Aristofanes' ikke politiske komedier, men er intrige- og plotkomedier og tilhører den såkaldt *nye komedie*, som blev videreført af de romerske komediedigtere Plautus og Terents og af den senere europæiske komedietradition af blandt andre Molière og Holberg.



## ARISTOTELES' DRAMATEORI

Filosoffen **Aristoteles** (384–322 f. Kr.) skrev blandt meget andet et værk om dramateori, kaldet *Poetikken*. Af værket er kun den første del bevaret, som handler om tragedien, mens værkets anden del om komedien er gået tabt. Aristoteles skriver både om, hvordan dramaet opstod og udviklede sig som genre, og hvordan tragedien er bygget op, og hvilken effekt den har på publikum. Beskrivelsen af tragediens opbygning kaldes *Poetikkens værk-æstetiske dele*, mens beskrivelsen af tragediens effekt på publikum kaldes dens *virknings-æstetiske dele*.

Udgangspunktet for Aristoteles' dramateori er begrebet *mimesis* 'efterligning'. Ethvert drama er nemlig en efterligning af virkelige handlinger og mennesker: Tragedien af gode og ophøjede handlinger og mennesker, komedien af ringere og simple handlinger og mennesker. *Mimesis* betyder i denne sammenhæng ikke direkte og fuldstændig efterligning af virkelige fænomener. Både handlinger og mennesker skal tilpasses det konkrete dramas form og indhold, og *mimesis* får derfor også en tillægsbetydning: 'kunstnerisk fremstilling'.

Hovedelementerne i Aristoteles' værkæstetik er *mýtos* (fortælling eller handling) og *étos* (karakter eller rolle). *Mytos* er den vigtigste af disse to, for man kan, hævder Aristoteles, nok tænke sig personer uden karakterpræg, men ikke en tragedie uden et handlingsforløb. *Mytos* skal være velkomponeret og sandsynlig, og helst skal den indeholde *peripéteia* (vendepunkt) og *anagnórisis* (genkendelse eller opklaring). *Peripeti*, som det ofte kaldes på dansk, forklares af Aristoteles som 'et vendepunkt i handlingen til det modsatte', og *anagnórisis* som 'en forandring, som fører fra ukendskab til kendskab'.

Tragediens *mýtos* er så central for Aristoteles, fordi det er gennem *mýtos*, at tragediens virkning opstår. Virkningsæstetikens hovedelementer er *éleos* 'medynk' og *fóbos* 'frygt'. Tilskuerne skal med andre ord føle medynk med tragediens karakterer og føle frygt for, at noget lignende kunne ramme dem selv. Først når tilskuerne føler sådan, opstår ifølge Aristoteles tragediens rette virkning: *kátarsis* (renselse). Og Aristoteles tilføjer 'for følelser af den art'. Dvs. tilskuerne kan efter at have overværet en tragedieopførelse gå helbredte fra teatret – *katarsis* var nemlig et begreb hentet fra lægevidenskaben.

En vigtig forudsætning for at forstå Aristoteles' dramateori er, at Aristoteles' lærer filosofen Platon i sit hovedværk *Staten* kritiserer digtekunsten og især dramaet, fordi det blandt andet vækker følelser hos tilskuerne, som i stedet bør lade sig styre af fornuft. Aristoteles leverer med sin systematiske værk- og virkningsæstetik i *Poetikken* et forsvar for dramaet og dets virkning på tilskuerne. Tilskuernes følelser vækkes ganske rigtigt ifølge Aristoteles, når de

*Mimesis* (μίμησις):  
efterligning, kunstnerisk  
fremstilling

*Mýtos* (μῦθος): (egt. ord)  
fortælling, handling

*Étos* (ἦθος): karakter,  
rolle

*Peripéteia* (περιπέτεια):  
vendepunkt.

*Anagnórisis*  
(ἀναγνώρισις): genken-  
delse, opklaring

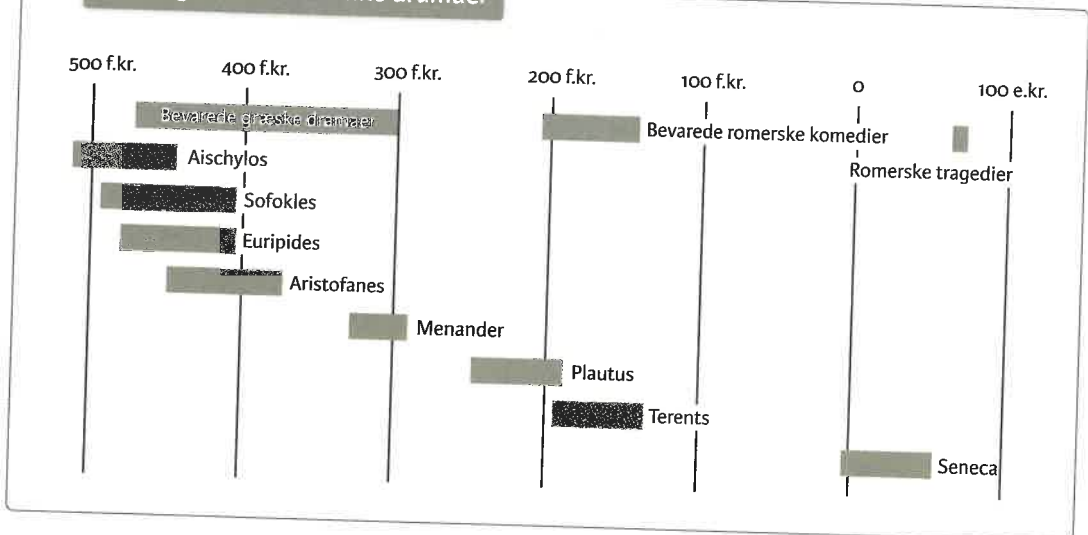
*Éleos* (ἔλεος): medynk  
*Fóbos* (φόβος): frygt

*Kátarsis* (κάθαρσις):  
renselse

overværer en dramaopførelse, men tilskuerne renses også – ved at se tragediens karakterer blive udsat for det, som mennesker i almindelighed frygter.

En anden vigtig forudsætning for at forstå Aristoteles' dramateori er, at *Poetikken* netop er et stringent, teoretisk og videnskabeligt skrift om, hvordan et drama bør opbygges for at have den rette virkning på tilskuerne. Det er således ikke en fuldstændig nøgle til at forstå de tragedier, og til dels komedier, vi har bevaret fra århundredet før Aristoteles, der levede i 300-tallet, skrevet af Aischylos, Sofokles, Euripides og Aristofanes, der levede i 400-tallet – i alle deres facetter. Fx forbigår filosofen Aristoteles (næsten) konsekvent dramaernes religiøse betydning og dermed en vigtig del af det, vi som moderne læsere gerne vil vide noget mere om, nemlig hvilken rolle guderne og det guddommelige spiller for forståelsen af især tragedierne.

**Oversigt over de antikke dramaer**



# Drama hos romerne

Dramaet er den allerførste type litteratur, som romerne præsenteres for. Den romerske digter og oversætter Livius Andronicus arrangerer i 240 f. Kr. en række dramaopførelser for at fejre sejren over Roms arvefjende Karthago i den første puniske krig. Der er formodentlig tale om oversættelser af græske tragedier og komedier, og især komedien kommer hurtigt til at stå i høj kurs i Rom, når folket samles til de offentlige religiøse fester, på latin kaldet *ludi* (lege). Men først i 55 f. Kr. opføres der et rigtigt grundmuret teater i Rom, det såkaldte Pompeius-teater, indtil da blev dramaer opført i midlertidige bygninger af træ.

Den romerske komedie er en videreudvikling af den nye komedie, først og fremmest repræsenteret ved den græske komediedigter Menander, og mange af de romerske komedier er direkte oversættelser og bearbejdelser af de græske forbilleder. Men også lokale folkelige farcer og mimestykker fra Syditalien har haft stor indflydelse på udformningen af den romerske komedie. Da vi imidlertid kun kender ganske lidt til Menanders store komedieproduktion og endnu mindre til de ikke-litterære farcer og mimestykker, er det vanskeligt præcist at vurdere, hvor meget de romerske komediedigtere trækker på deres forbilleder – andet end hvad andre antikke forfattere og tekstkommentatorer oplyser os om. Men vi kan konstatere, at den romerske komedie virkelig er ny. Den indeholder ikke længere de korsange, vi ser i den gamle komedie, og heller ikke de talrige omtaler af samtidige begivenheder og personer i byens almindelige og især politiske liv. Den romerske komedies *histriones* (skuespillere) fremsiger dog stadig deres replikker på vers, og man

96. Det romerske teater i Sabratha i Libyen  
Ca. 175–200 e. Kr.



97. Skuespillere gør sig klar til opførelsen  
Romersk mosaik fra  
Pompeji  
Ca. 50 e. Kr.



kan som i det græske drama skelne mellem almindelige talevers og sungne partier, der som regel var ledsaget af musik.

*Fábula palliáta*: 'drama i græsk kappe', dvs. drama hvis handling foregår i Grækenland.

*Fábula togáta*: 'drama i toga', dvs. drama hvis handling foregår i Rom

Den romerske komedie kan inddeles i to typer: *fábula palliáta* (drama i græsk kappe) og *fábula togáta* (teaterstykke i toga). Alle de bevarede komedier tilhører typen palliata og derfor er deres handling henlagt til Grækenland, og skuespillerne iført græske kostumer. Dermed understreges det, at denne nye litteratur står i dyb gæld til den græske kultur, som også romerne var store beundrere af, på trods af at komediernes sprog er latin, og deres tankegang ofte er ærkeromersk. Komedier af typen togata foregår omvendt i Rom og skuespillerne bærer romerske kostumer, blandt andet mandsdragten toga.

Som i grækernes nye komedie er hjemmet og familien rammen om den romerske komedie, hvor familiemedlemmer, slaver, naboer og tilfældige forbipasserende vikles ind i et plot, der som regel har kærlighed/sex og penge som hovedtemaer. Ikke sjældent spiller slaverne en væsentlig rolle som jordnære og snusfornuftige modstykker til deres ofte opblæste og urealistiske herskab, og dermed var to karakter typer født, der sidenhen har været hovedbestanddele i enhver god komedie. Aristoteles kalder de to typer for henholdsvis *eíron* (ironiker) og *alazón* (selvbedrager) og beskriver dermed, hvad de gør. Selvbedrageren puster sig op over for sig selv og

*Eíron* (εἴρων): ironiker  
*Alazón* (ἀλαζών): selvbedrager

omverdenen, mens hans tro følgesvend ironikeren med sine ramsaltede og raffinerede kommentarer gør sit til at latterliggøre selvbedragerens opførelse og udtalelser.

Titus Maccius **Plautus** (ca. 254–184 f. Kr.), er den første romerske komediedigter, hvis værker vi kender. Plautus var ikke fra Rom og fik næppe romersk borgerret, men han havde lært sig græsk og latin, så han både kunne studere de græske forbilleder og skrive sine komedier på latin til sit romerske publikum. Vi har bevaret i alt 20 af Plautus' komedier, og alle komedierne er formentlig skrevet ud fra et græsk forlæg. Plautus' komedier er som *palliata*-komedier på én gang både romerske og græske: De græske byer har romerske institutioner, og de græske borgere romerske titler. Plautus' komedier er dermed ikke realistiske dramaer, men det vellykkede kulturmøde mellem romersk og græsk viser, at komediens problematikker er almengyldige og får publikum til at more sig – også selvom det nu er romere.

Nogle af Plautus' mest læste komedier er:

→ *Miles gloriosus* 'Den storpralende soldat' (205 f. Kr.): Soldaten Pyrgopolynices, der netop er vendt rig hjem fra krigstjeneste, narres af en forelsket ung mand til at skille sig af med sin elskerinde til fordel for en fornem dame, som dog viser sig at være en prostitueret i forklædning. 'Den storpralende soldat' er blandt inspirationskilderne til Holbergs komedien Jacob von Tyboe.

→ *Aulularia* 'Krukke-stykket' (ikke dateret): Manden Euclio har fået fingre i en stor skat, men foregiver at leve i den yderste fattigdom. Han beslutter derfor at gifte sin datter bort til sin rige nabo, der ikke kræver nogen medgift i forbindelse med brylluppet. Under forberedelserne til brylluppet bliver Euclios skat stjålet, og Euclio opdager, at hans datter er gravid. Alt løser sig dog, da det kommer frem, at den rige nabos søn er far til barnet, og det er sønnens slave, der har stjålet skatten. 'Krukke-stykket' er forlæg for Molières komedie *L'Avare* 'Den gerrige'.

→ *Menaechmi* 'Brødrene Menaechmus' (ikke dateret): De to brødre Menaechmus er blevet skilt fra hinanden i 7 års alderen. Den ene bror kommer under sin søgen efter den anden bror til den by, hvor netop den anden bror bor. Da brødrene ligner hinanden, skaber deres samtidige tilstedeværelse i byen forviklinger, indtil de til slut forenes. 'Brødrene Menaechmus' er forlæg for Shakespeares *Comedy of Errors* 'Fejltagelsernes komedie' (også kaldet 'Tvillingerne').



98. Scener fra Terents' komedie *Pigen fra Andros*  
To ud af i alt fire malerier af Nicolai Abildgaard. 1801–1804

Publius Terentius Afer (ca. 184–159 f. Kr.), på dansk kaldet **Terents**, var ligesom Plautus heller ikke fra Rom, men fra byen Karthago i Nordafrika. Terents kom til Rom som slave og havde tæt forbindelse til den kendte romerske Scipio-slægt. Også Terents havde græske forlæg for sine komedier, men han holdt sig formentlig tættere til originalen end Plautus. Terents' komedier, hvoraf vi har alle seks bevaret, adskiller sig fra Plautus' komedier i både deres stil og indhold. Terents sprog er langt mere poleret end Plautus', og selv de lavest rangerende personer taler pænt. Det er ofte tydeligt at se, at Terents i sine komedier er optaget af at skildre sine karakterer på et mere raffineret psykologisk niveau og at bygge plottet op omkring en etisk problemstilling. Ikke uden grund fremhæves en replik fra komedien *Selvplageren*, som en slags motto for Terents' forfatterskab: *homo sum, humani nihil a me alienum puto* 'jeg er et menneske, intet menneskeligt er fremmed for mig'. Et særtræk i Terents' komedier er hans udnyttelse af prologen, som normalt benyttes til at introducere stykkets handling, men som Terents udnytter til forklare komediens forhold til det græske forlæg og til at svare igen på sine kollegers (og rivalers!) kritik.

Terents skrev blandt andre:

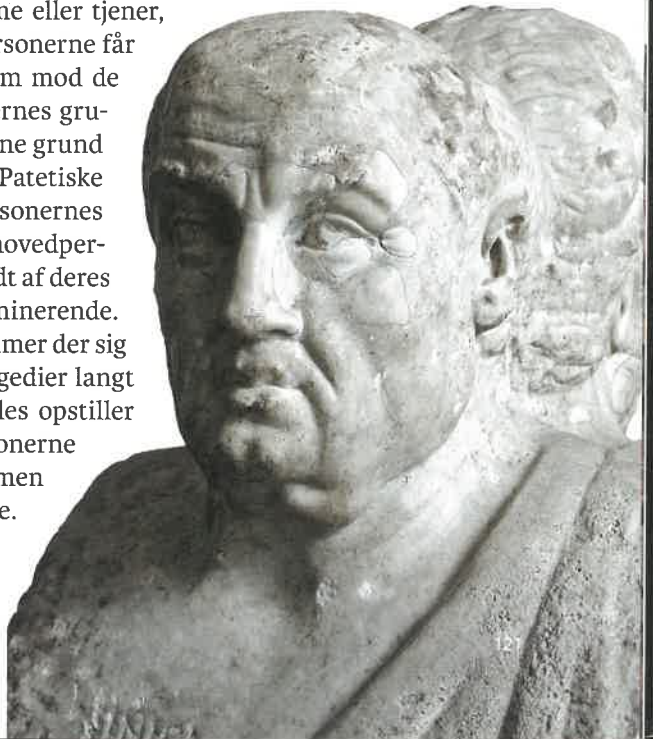
→ *Eunuchus* 'Eunukken' (161 f. Kr.): Soldaten Thraso har købt sig til den prostituerede Thais' kærlighed, men Thais er i virkeligheden forelsket i den unge mand Phaedria, hvis bror Chaerea er forelsket i Thais' slavinde Pamphila. Chaerea forklæder sig som eunuk og får dermed adgang til sin elskede. Chaerea afsløres, og det viser sig, at Pamphila i virkeligheden er en fri borger. Thraso fordri- ves fra byen, og både Thais og Phaedria og Chaerea og Pamphila forenes.

→ *Adelphoe 'Brødrene'* (160 f. Kr.): Brødrene Demea og Micio opdrager de to brødre Ctesipho og Aeschinus, som begge er sønner af Demea. Ctesipho er blevet strengt opdraget på landet af Demea, mens Aeschinus har haft en let opvækst i byen hos Micio. Da Aeschinus bortfører en pige fra byen, udbryder der en heftig strid om opdragelsesprincipper mellem strammeren Demea og slapperen Micio. Striden drejes i en ny retning, da det kommer frem, at Aeschinus har bortført pigen på vegne af sin bror Ctesipho.

Den romerske tragedie har vi næsten udelukkende kendskab til gennem de tragedier, som den langt senere filosof og forfatter Seneca skrev. Godt nok findes der talrige fragmenter af tragedier fra Plautus og Terents' samtidige forfatterkolleger Livius Andronicus, Naevius og Ennius, men ingen hele tragedier. Og med Senecas tragedier, der er omkring 200 år senere end Plautus og Terents' komedier, kan vi iagttage, at genren har forandret sig radikalt. Så radikalt at mange i tidens løb har benægtet, at man kan tale om tragedier, der er beregnet på opførelse. Og så radikalt at mange desuden har benægtet, at disse tragedier overhovedet kan være skrevet af en filosof som Seneca.

Lucius Annaeus **Seneca** (ca. 4 f. Kr.–65 e. Kr.) var født i den romerske provins Spanien, men fik en stor karriere i Rom som lærer for den unge prins og senere kejser Nero. Seneca bekendte sig til den såkaldt stoiske filosofi og er forfatter til mange prosaskrifter med filosofiske emner. Som stoiker var Seneca særligt optaget af de menneskelige følelser og deres forhold til den menneskelige fornuft. Denne interesse afspejles i hans tragedier, hvis hovedpersoner er fuldstændig i deres følelsers vold. Deres samtalepartnere, som oftest en besindig amme eller tjener, taler undervejs for døve øren, og hovedpersonerne får langsomt, men sikkert drevet sig selv frem mod de uhyrlige handlinger, som danner tragediernes grufule slutning. Senecas tragedier er af denne grund blevet kaldt både patetiske og retoriske. Patetiske fordi deres omdrejningspunkt er hovedpersonernes ukontrollerede følelser, og retoriske fordi hovedpersonernes (ene-)tale – kun kortvarigt afbrudt af deres samtalepartnere eller korsange – er altdominerende. Bag betegnelserne patetisk og retorisk gemmer der sig en slet skjult kritik, nemlig at Senecas tragedier langt fra opfylder de betingelser, som Aristoteles opstiller for den vellykkede tragedie. Hovedpersonerne begår ikke fejl uden at vide eller ville det, men søger bevidst og skånselsløst mod det onde.

99. Filsoffen og tragediedigteren Seneca i dobbeltportræt med Sokrates  
Marmorbuste  
200-tallet e. Kr.



Og effekten af tragedierne bliver ikke, at Senecas publikum opnår renselse efter at have følt den medynk og den frygt, som den gode tragedie ifølge Aristoteles skal vække. Effekten er snarere rystelse som følge af afsky og chok. På trods af kritikken af Senecas tragedier, har Seneca ikke desto mindre haft stor indflydelse på senere europæiske tragediedigtere som fx Shakespeare i England og Racine i Frankrig.

Nogle af Senecas tragedier er:

→ *Thyestes* (ikke dateret): Kong Atreus af Mykene fortryder, at han ikke har fået taget tilstrækkelig hævn over sin bror Thyestes, som tidligere har narret kongemagten fra ham. Derfor iscenesætter han nu den hævn, at Thyestes under påskud af at skulle dele kongemagten med sin bror inviteres tilbage til Mykene. Velkomstmiddagen består imidlertid af Thyestes' egne sønner, hvilket først afsløres af en hånende Atreus, da Thyestes har spist. Thyestes er formentlig – sammen med andre antikke, mytologiske motiver – forlæg for Shakespeares *Titus Andronicus*.

→ *Medea* (ikke dateret): Som i Euripides' tragedie af samme navn, stræber Medea efter hævn mod sin mand Jason, der planlægger at gifte sig med kong Kreons datter. Ligesom hos Euripides opnås den ønskede hævn, men Medea, der er fuldstændigt opfyldt af vrede og hævnlyst, er desuden yderst bevidst om at udfylde sin berømte rolle som Medea på den mest effektfulde måde.

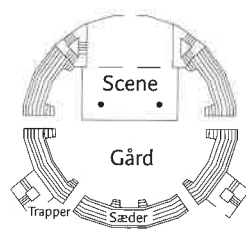
→ *Phaedra* (ikke dateret): Phaedra er som i Euripides' tragedie Hippolytos optændt af begær efter sin stedsøn Hippolytus. Senecas fokus er rettet mod Phaedras ukontrollerede følelser, der raser som en sygdom i hendes indre, og som til sidst fører hende til de handlinger, der fører både hendes egen og Hippolytus' død med sig. Phaedra er forlæg for Racines *Phèdre*.

# Drama efter antikken

Dramaet er formentlig den antikke genre, hvis efterliv i senere litteratur og kunst det er tydeligst at få øje på. Dramaet har lige siden antikken krævet faste fysiske rammer omkring sig, og derfor findes der snart sagt ikke den større by i verden, der ikke har et teater – efter bedste græsk/romerske forbillede. Skuespillerne er ganske vist rykket op på den skené, som hos grækerne dannede baggrund for orkestra, hvor nu musikerne holder til. Men publikum sidder i de fleste tilfælde stadigvæk på tilskuerrækker placeret på forskudte niveauer og betragter den handling og de karakterer, der for et par timer skaber en helt særlig virkelighed. Publikum har ikke længere udsigt til det smukke græske landskab i baggrunden, men er ofte tættere på Grækenland og Rom end de forestiller sig. Hvad enten de er tilskuere til et stykke af fx Shakespeare, Holberg eller Ibsen.

William **Shakespeare** (1564–1616) levede i renæssancens England, hvor teaterlivet – i kraft af samtidens store interesse for antikken – blomstrede. Shakespeares teaterselskab byggede i 1599 det berømte Globe Theatre i London, hvor de fleste af Shakespeares stykker blev opført, og samtidig var han og hans skuespillere dronning Elizabeth d. 1.s yndlingsteatertrup, når der skulle spilles teater ved hoffet. Shakespeare blev af sin samtid ikke anset for

100. Foto og grundplan af Shakespeares *Globe Theatre*, London  
Opført 1598. Genopført efter brand i 1613, lukket 1642. Rekonstrueret og genåbnet i 1997



at være særlig lærd, dvs. kyndig i latin og græsk, men han var imidlertid velbevandret i især den romerske litteratur, der blev en stor inspirationskilde for ham som dramatiker. Shakespeare skrev, modsat hvad man ser i antikken, både tragedier og komedier, og en af hans samtidige skriver om hans dobbelttalent: 'Ligesom Plautus og Seneca anses for de bedste i komedien og tragedien på latin, sådan er Shakespeare blandt englænderne den ypperste i begge genrer for scenen'.

En tragedie som Shakespeares *Hamlet* rummer mange elementer, der peger tilbage mod den antikke tragedie. Handlingen er inspireret af den danske historiker Saxos fortælling om prins Amled, der spillede sindssyg for at kunne hævne sin far, der var blevet myrdet af sin bror. Men det bliver hurtigt klart, at Shakespeare, både hvad angår tragediens form og indhold, er kraftigt påvirket af Senecas romerske tragedier, der i hans samtid var langt mere kendte end de græske tragedier. Tragediens grufulde handling sættes i gang, da Hamlet møder sin myrdede fars genfærd, der befaler ham at tage hævn over sin bror. Resten af tragedien viser Hamlets mange manøvrer for at udføre den påkrævede hævn, og han spiller sin rolle så overbevisende og komplekst, at hverken den mistænksomme Kong Claudius og hans hof eller – tilsidst – publikum ved, om han virkelig er blevet sindssyg eller ej. Hovedpersonerne udtrykker sig ligesom Senecas i lange enetaler og smældende dialoger med stor retorisk finesse, og det grufulde begivenhedsforløb ender omtrent blodigere end selv de mest bizarre af Senecas hævendramaer. Alle hovedpersonerne får et grusomt endeligt i afsluttende scene, hvad enten de dræbes af våben eller gift. Og Hamlets trofaste ven Horatio, der omtrent er den eneste overlevende, siger til slut om sig selv: 'I am more an antique Roman than a Dane'. Det samme kunne Shakespeare – med en simpel udskiftning af Horatios danske nationalitet – have sagt om sig selv.

Ludvig Holberg (1684–1754) var født i Bergen i Norge, men levede det meste af sit liv i oplysningstidens København, hvor han var professor ved universitetet. Ud over et stort videnskabeligt forfatterskab om især historiske, filosofiske og religiøse emner var Holberg også forfatter til en lang række komedier, som han skrev over en ganske kort periode til opførelse på Grønnegårdsteatret i København. Som oplysningsmand var Holberg dybt optaget af den antikke verden og dens førkristne og dermed ofte fordomsfrie behandling af især filosofiske og religiøse problemstillinger. Holbergs komedier er på samme måde inspireret af antikke, men også senere franske komedier.

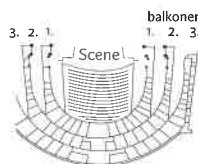
I komedien *Erasmus Montanus* ventes den lærde søn, der studerer i København, hjem på besøg hos sine jævne og landlige forældre. Sønnen viser sig at være blevet meget påvirket af sit nye studieliv i hovedstaden og proklamerer, at han helst taler latin og kalder sig Erasmus Montanus, en latiniseret udgave af hans navn Rasmus Berg. Forældrene er i begyndelsen benovede over sønnens begavelse og lærdomsniveau, men det varer ikke

længe, før han kommer i konflikt med både den lokale degn og sin kommende svigerfar om videnskabelige emner som det latinske sprog og jordens form. Holberg er utvivlsomt inspireret af antikke komedier som Aristofanes' *Skyerne* og Terents' *Brødrene*, hvor de centrale komiske konflikter er mødet mellem den oppustede videnskabelige lærdom og den stædige landlige snusfornuft og mødet mellem forældre og børn og forskelligartede opdragelsesprincipper. Hos både Aristofanes, Terents og Holberg finder man de komiske arketyper selvbedrageren og ironikeren, og de evigtgyldige komiske konflikter mellem land og by, lærdom og uvidenhed, traditionen og det moderne liv. Holberg tilslutter sig mange steder i sit forfatterskab den romerske digter Horats' ord om, at digterne *aut prodesse volunt aut delectare* 'enten vil gavne eller fornøje' deres publikum og dét ofte på én gang – helt i oplysningstidens ånd.

Arven fra antikken kan også spores hos nordmanden Henrik Ibsen (1828–1906), der med sine dramaer var en del af *det moderne gennembrud* i slutningen af 1800-tallet. Mange af Ibsens dramaer kaldes naturalistiske, fordi de iscenesætter handlingen, så den på alle måder afspejler virkeligheden både hvad angår sceniske effekter som kostumer og rekvisitter, og hvad angår handlingsforløb og dialog. Scenen opfattes som et lukket rum, hvor



101. Foto og grundplan af Det Kongelige Teaters Gamle Scene, København Indviet i 1872



publikum udfylder pladsen som 'den fjerde væg'. Men i lighed med de antikke tragedier er nogle af Ibsens dramaer psykologiske skæbne-dramaer som fx *Gengangere* (1881), hvor stykkets hovedperson Fru Alving konfronteres med fortidens spøgelse i form af en nedarvet kønssygdom. Denne familiehemmelighed afsløres trin for trin igennem dramaet, omtrent som faderdrabet og incesten i Sofokles' tragedie *Kong Ødipus*. Eller problem-dramaer som fx *Et dukkehjem*, hvor hovedpersonen Nora står over for det vanskelige valg, om hun skal forblive i sit ulykkelige ægteskab, således som samfundet kræver, eller forlade sin mand. Et valg mellem to forskellige normsæt, som kan sammenlignes med den unge kvinde Antigones valg i Sofokles' tragedie *Antigone*.

Som vi har set eksempler på ovenfor, står dramaer af renæssancens Shakespeare, oplysningstidens Holberg og det moderne gennembruds Ibsen på forskellig vis i gæld til det antikke drama. De antikke dramaer selv kan – ligesom Shakespeare, Holberg og Ibsen – stadigvæk opleves som virkelige dramaer, idet der i hver eneste teatersæson opføres antikke tragedier eller komedier på danske teatre. Men det antikke drama lever også videre andre steder end på teatret, nemlig i film og tv-serier.

I den danske filminstruktør **Lars von Triers** (1956–) film *Breaking the Waves* (1996) gifter den unge, enfoldige kvinde Bess, der bor i et lille og meget religiøst skotsk samfund i 1950erne, sig med den fremmede mand Jan, der arbejder på en nærliggende boreplatform. Jan kvæstes under en arbejdsulykke, og i den efterfølgende sygdomsperiode overtaler han Bess til at gå i seng med andre mænd, for at hun efterfølgende kan fortælle ham om sine oplevelser. Dermed bringes Bess på kant med både sin familie og den lokale menighed, der truer med at udstøde hende. Bess' valg står dermed mellem den betingelsesløse kærlighed til Dionysos. Komedien var formentlig også ældre Jan og samfundets religiøse, moralske normer. Dette valg ender med at koste hende livet. *Breaking the Waves* kan således alene ud fra handlingen sammenlignes med en antik tragedie, hvor hovedpersonens skæbne og livsvalg ender med at antage tragiske dimensioner. Og tilmed har historien om kvinden, der ofrer sig selv for sin mands skyld, et antikt forbillede i Euripides' tragedie *Alkestis*, hvor kong Admetos ved Apollons hjælp har fået lov til at leve længere, end skæbnegudinderne oprindeligt havde bestemt – bare han kan overtale en anden til at dø i sit sted. Hans hustru Alkestis har derfor tilbudt at gå i døden for ham og dør efter indtrængende at have bøn-faldet guderne om at det måtte ske. Men også filmens form refererer til den antikke tragedie, idet filmen er inddelt i episoder. De enkelte episoder er afgrænset af musiske mellemspill, der ligesom den antikke tragedies korsange sætter handlingen i stå og indirekte kommenterer handlingen. *Breaking the Waves* indgår sammen med *Idioterne* (1998) og *Dancer in the Dark* (2000) i, hvad der er blevet kaldt 'guld hjertetrilogien' – også i denne betegnelse kan der siges at være

102. → Scene fra Lars von Triers film *Breaking the Waves* fra 1996, ses her omdannet til teaterstykke i 2009 på Odense Teater





103. Karaktererne fra den amerikanske sitcom *Friends* fra 1994–2004

Selvbedrageren (alazon) er ikke længere en storpralende soldat, men skuespilleren Joey, der hverken har succes med filmrollerne eller pigerne, men praler af sit talent i begge henseender. Ironikeren (eiron) er ikke længere en listig slave, men Chandler, der altid står klar med et vittigt indfald og ironiske kommentarer til de andres udtalelser. De enkelte episoder er bygget op om et plot, der i varierende grad indeholder intriger, misforståelser, fortællelser etc., og ligesom i den nye komedie indeholder de enkelte episoder heller ingen nævneværdig udvikling af karaktertyperne. På samme måde forholder det sig omtrent med Frank Hvam og Casper Christensen og deres omgangskreds i *Klovn*. Blot med den ikke uvæsentlige forskel, at Frank og Casper og mange af de andre medvirkende skal forestille at spille sig selv og dermed kommer til at gøre grin med sig selv. For ligesom i den gamle komedie består en del af *Klovns* komik i, at karaktererne 'spotter med navns nævnelse' (onomasti komoidein).

en henvisning til det antikke dramas kombination af tre tragedier til opførelse i forlængelse af hinanden.

Komedieserier som den amerikanske producerede *Friends* (1994–2004) og den danskproducerede *Klovn* (2005–) ser ved første øjekast ikke ud til at have meget med det antikke drama at gøre. *Friends* foregår blandt en flok venner i New York, og *Klovn* handler tilsyneladende om forholdet mellem de kendte komikere Frank Hvam og Casper Christensen. Men hvis man ser nærmere efter, er der en del, der peger tilbage mod antikkens komedier. I *Friends* optræder fx en helt fast kerne af personer med nogle lige så faste, individuelle karaktertræk. De er kort sagt faste karaktertyper på samme måde som dem, man kan møde i den nye komedie.