

## AKTUALNOST GRČKOG TEATRA NEKAD I SAD

Fenomen starogrčkog kazališta ima nesumnjivo svoje mjesto i utjecaj u koordinatama našeg vremena. Veličina i snaga tog utjecaja danas, dakle aktualnost grčkog teatra, koliko to kazalište zadire u naše današnje probleme i koliko su ti problemi slični onima iz vremena postanka najvećih djela grčke tragedije, mislim da se može odrediti uspoređivanjem društvenih i kazališnih situacija ovih dva vremena. U tom uspoređivanju zadržat ću se isključivo na grčkoj tragediji, promatrajući samo njezino klasično razdoblje, V stoljeće pr.n.e., dakle vrijeme najvećih stvaralaca, Eshila, Sofokla i Euripida, ne dotičući se uopće komedije niti satirske drame, niti problema nastanka tragedije, iako bi svako od ovih pitanja zaslužilo da se o njemu posebno raspravlja. Isto ću tako pokušati istražiti utjecaje i djelovanja grčke tragedije samo na ovo naše današnje vrijeme, iako bi i historijski pregled mijena tih utjecaja, njihove raznolikosti i raznovrsnosti u različitim društvima i razdobljima, bio posebno interesantan.

Aktualnost starogrčkog kazališta, aktualnost pitanja koja nam ono postavlja, jače je danas izražena nego ikada još od njegova nastanka i originalnog postojanja. Ona nije uvjetovana samo time što smo mi kao dio zapadnih civilizacija nasljednici helenskih tekovina, ona - po mojem mišljenju - nije ni uvjetovana isključivo značajnim arheološko-istraživačkim rezultatima postignutim u XIX i XX stoljeću koji su nam približili daleka helenska vremena, već osobito time što se u duhovnim i političkim strukturama našeg doba ponavljaju, naravno samo u srži, izvjesni problemi i pozicije slični onima iz grčkog društva u vrijeme najvećih tragičara. Jasno je da su društvene i ekonomske postavke našeg vremena drugačije od onih u Grčkoj u V stoljeću pr.n.e., ali neki se bitni elementi, osobito u načinima oblikovanja svijesti i mišljenja, ponavljaju, pa prema tome i problemi koje su postavili Eshil, Sofoklo i Euripid imaju ponovo svoje puno značenje.

Ne smijemo nikako zapostaviti ni prva dva uzroka shvaćanja i prihvaćanja grčkog kazališta u našem vremenu. Kao prvo - činjenica što smo više ili manje nasljednici grčke kulture, a time i nasljednici grčkog načina mišljenja, omogućava nam da shvatimo grčki teatar, da osjetimo njegovu poeziju i njegova pitanja. Kazališta drugih civilizacija (na primjer kinesko i japansko kazalište), usprkos tome što imaju bar isto toliko dugu tradiciju kao i naše, i usprkos tome što u današnje vrijeme dolazi do sve većeg, gotovo potpunog prožimanja kultura i civilizacija i stapanja u svjetsku civilizaciju, ipak nismo sposobni shvatiti već samo na trenutke instinktivno osjetiti, jer se zasnivaju na posve različitim strukturama mišljenja. I drugo, arheologija i njezina istraživanja u posljednjih su nam stotinjak godina približili svojim otkrićima grčko kazalište i, osobito u najnovije vrijeme, oslobodili nas mnogih zabluda o njemu, mnogih mitova i legendi koje smo sami stvorili i na taj način zamračili pogled na jedno od najsvjetlijih razdoblja kazališta uopće.

Da bismo shvatili srodnosti između nekih vidova društvenih struktura u klasičnom razdoblju stare Grčke i naših današnjih, da bismo shvatili zašto pitanja grčkih tragičara tako duboko zadiru u naše današnje sudbine, i na pojedinačnim i na društvenim razinama, mislim da je potrebno najprije promotriti što je za starog Helena značila tragedija i kako ju je prihvaćao, a tek nakon toga ispitati što ona znači, ili bi bar trebalo da znači, za današnjeg čovjeka.

V stoljeće pr.n.e. u staroj Grčkoj bilo je jedno od kazališno najbogatijih razdoblja u historiji, razdoblje u kojem je teatarska umjetnost doživjela ne samo svoj literarni procvat već i punu afirmaciju, gotovo potpuno stapanje s polisom; teatar je postao jedan od primarnih oblika društvene djelatnosti polisa. U tom relativno kratkom razdoblju od svega sto godina živjela su i djelovala tri najveća grčka tragičara: Eshil, Sofoklo i Euripid. U malo su kojem razdoblju kazališne povijesti tri tako velika stvaraoca bili suvremenici jedan drugome. Ali ipak, između tragedija prvog od njih, Eshila, i posljednjeg, Euripida, postoji - čini mi se - golema razlika, uvjetovana različitim ne samo individualnim već i društvenim pogledima na svijet.

Pojava ove trojice tragičara nije slučajna, kao što ni razlike među njima nisu slučajne. Potrebno je zbog toga prije svega utvrditi društvene okvire unutar kojih se oni kreću i pokušati predočiti kako je svakog pojedinog od njih tadašnja kazališna publika prihvaćala, što je u njihovim dramama tražila i što je nalazila, i na kraju - a to je najvažnije - što je u svakoj epohi teatar značio i za pojedinca i za društvo kao cjelinu.

Centar kazališne umjetnosti u V st.pr.n.e. najveći je i najmoćniji grčki polis - Atena. Godine 510. pr.n.e. Atena postaje demokratska država, a 508. Klisten provodi svoje reforme. Perzijski ratovi još nisu započeli, i atenska demokracija staje na svoje noge, postaje sve jača, i građani, naravno isključujući robove, potpuno su slobodni. Još uvijek je veoma jak kolektivan duh, i kolektivna, društvena svijest mnogo je jača od individualne, pojedinačne svijesti. Ta je kolektivna svijest jedan od najvažnijih faktora atenske demokracije i ona na njoj i počiva. 500. g. počinje otvorena borba s Perzijancima, nižu se mnogobrojne bitke u kojima Perzijanci doživljavaju poraz za porazom, a atenska demokracija jača na političkom, ekonomskom i vojnom planu, da bi 477. pr.n.e., nakon sklapanja Atičkog pomorskog saveza, postala najjača vojna i politička sila Sredozemlja. Takav je historijski okvir prvog razdoblja atenske demokracije.

U tom je okviru veoma važnu ulogu igralo kazalište, jer je teatar već svojom namjenom i svojim izražajnim oblicima najpogodniji da bude ne samo ogledalo društvene i pojedinačne svijesti i društvenih struktura određenog vremena, već da se u njemu traže i odgovori o smislu postojanja uopće. Atenska je demokracija kroz svoj teatar - ne mislim ovdje samo na djela koja su izvodjena, već na teatar kao cjelinu svih elemenata koji ga sačinjavaju, od drame, preko glumaca i tehnike, do gledalaca, od mjesta i vremena u kojem se predstava održavala do svih onih manifestacija oko samog teatarskog čina - atenska je demokracija, dakle, dokazivala kroz teatar smisao svog društvenog postojanja, kao što su i pojedinci koji su je sačinjavali dokazivali smisao svojih individualnih postojanja.

Pokušao sam dati vremenske i prostorne koordinate unutar kojih se kretao prvi od trojice velikih grčkih tragičara - Eshil. Nisu samo njegove tragedije tipičan produkt onoga vremena, već je i sam Eshil tipičan čovjek početka demokratske Atene. Rodjen 525. pr.n.e., bio je s jedne strane vojnik, borac protiv Perzijanaca, pobjednik na Maratonu, a s druge strane bio je teatarski čovjek, režiser, kompozitor, učitelj plesa i, iznad svega, pjesnik koji je u svojim djelima opjevao probleme, živote, pitanja i strasti tadašnjeg polisa. Pokušajmo sada ispitati kako je grčka publika

doživljavala Eshila i što je on za nju značio: zamislimo izvodjenje jedne Eshilove tragedije. Kao primjer uzeo bih iz obimna Eshilova opusa (preko 90 djela, od kojih 70 tragedija), opusa koji je do nas, na žalost, došao posve okrnjen, "Okovanog Prometeja". Ta je predstava bila prikazivana 475. pr.n.e., dakle u vrijeme kada su Perzijski ratovi bili već s uspjehom završeni, a atenska je demokracija bila u neprestanom usponu. Predstavi su prisustvovali, dakle, slobodni atenski građani, svjesni svoje slobode, svoje snage: iza njih su se nalazile sjajne pobjede, a pred njima budućnost od koje su mnogo očekivali.

Što su pojedini gledaoci i polis kao cjelina tražili, u Eshilovoj tragediji, što su u njoj nalazili? Sasvim je sigurno da nisu tražili ono što nas najčešće zaokuplja u predstavama - sadržaj; mit, u ovom slučaju mitska priča o Prometeju koja je sadržaj "Okovanog Prometeja", mit koji je nesumnjivo u davna vremena svojega nastajanja bio oružje spoznaje o društvu i odnosima unutar njega i koji se kao svaka prava spoznaja mijenjao s razvitkom društva, taj mit je u Eshilovo vrijeme već bio petrificiran, stalan, nepromjenljiv, i svaki ga je Atenjanin znao napamet u svim njegovim pojedinostima. Sam mit nastao je u trenutku, svakako veoma dugotrajnom trenutku, kada se javljala i društvena svijest, on je bio jedan od oblika društvene svijesti i, kao takav, pružao je odgovore na osnovna ljudska pitanja, pitanja postanka, života, smrti. Razvojem društva i društvene svijesti i mit se razvijao, modificirao, da bi na kraju u jednom času, bio prevaziđen; otad se mit, uglavnom, više nije mijenjao. Trebalo je upotrijebiti nova oružja spoznaje koja će, u početku ostajući u granicama mita, biti sposobna da se razvijaju zajedno s društvom. Jedno od takvih oružja bila je tragedija. U tragediji su Grci tražili potvrdu smisla svojih društvenih struktura i unutar nje su opravdavali svoje pojedinačne i društvene sudbine. Kao sredstvo spoznaje tragedija je, u stvari, odnosi njezinih pojedinih dijelova i pojedinih junaka, bila i odraz odnosa unutar društva a napose odnosa između kolektivne i pojedinačnih svijesti.

Grčki je polis izrastao iz pojedinih rodovskih zajednica, bio je njihov logični nastavak i ujedinjenje njihovih ostataka, te je u njemu, osobito u vrijeme samog nastajanja polisa, kolektivna svijest, karakteristična za gentilno uređenje, prevladavala nad individualnom svijesću. Još je i u Eshilovo vrijeme ta kolektivna svijest bila veoma snažna, a njezina se snaga odražava i u kompoziciji "Okovanog Prometeja". Tragedija je bila sinteza plesnih, muzičkih i dramskih elemenata u današnjem smislu, dakle sinteza korskih i pojedinačnih glumačkih elemenata. Kor, kao biće sa stotinu i istovremeno s jednom glavom, nesumnjivo ima svoje porijeklo u rodovskom društvenom uređenju, on je odraz i nosilac kolektivne svijesti, jer su u ranom gentilnom društvu svi vršili sve poslove, svi su bili jednaki i svi su bili jedno. Tako su svi članovi roda sudjelovali u prvim teatarskim činovima, bili su istovremeno i glumci i gledaoci. Kao ostatak takva društva, kao kolektivni nosilac radnje, kor je ušao i u grčku tragediju. Diferenciranjem individualnih svijesti iz njega su se izdvajali pojedini glumci. Ta je diferencijacija u Eshilovo vrijeme bila još u toku, te je u "Okovanom Prometeju" kor Okeanida i sam jedan od nosilaca radnje, isto toliko važan kao i pojedinačni glumci. Odnos između kora i pojedinaca ne samo kvalitativno već i kvantitativno točan je odraz odnosa snaga kolektivne i individualnih svijesti u atenskom polisu. Eshil je, dakle, stvarao u prijelomnom stadiju razvitka grčkog polisa, u historijskom trenutku u kojem je individualna svijest započela svoj nag-

li uzlazni put. Grčki je gledalac, i sam živeći u tom trenutku, vjerojatno svjestan podvojenosti svijesti unutar sebe, tražio u Eshilovim tragedijama izlaz iz te podvojenosti.

Kad u "Okovanom Prometeju" kor Okeanida izgovara riječi:

O da mi svevišnji Zeus  
udijeli milosti dar  
da nikad na bunu ne pomislim  
što zakon bi rušila svet.  
Nego da poštujem bogove  
i žrtve im obilne prinosim  
na žalima oca Okeana,  
da riječju ni činom ne griješim  
za vijeke vjekova.

(Preveo B.Klaić)

te riječi su, čini mi se, odraz kolektivnog duha polisa, njegove želje da spriječi razvijanje individualnog, buntovničkog u čovjeku. Nasuprot tome cijela je uloga Prometeja, u stvari, svečanost radjanja pojedinačne svijesti, i on do kraja ostaje dosljedan na svojem putu, on je svjedok da je takvo radjanje nemoguće zaustaviti. Poznati Prometejev odgovor Hermu:

Naviještanja njegova znana su meni  
iz davne davnine, a trpjet patnje  
od dušmana nije ni grijeh ni rug.  
I zato nek munja dvosjeklih žar  
treska po meni, nek tutnji zrak,  
nek ori se bijes i gromova trijes,  
nek ljulja se zemlji i temelj sam,  
nek vihori huče, nek pjenu se val  
i diže do zvijezda nebeski svod,  
neka u bezdan, u Tartar mirk  
strovali ovaj se izmučen trup,  
nek okrutne sudbe me vrtloži vir,  
no mene, Prometeja, užas taj sav  
pobijediti neće, ja vječno sam živ.

(Preveo B.Klaić)

dokazuje da će u budućnosti individualna svijest pobijediti, pa joj se čak već i kod Eshila, kor, kroz korovodju koji je sublimacija kolektiva, podredjuje:

Što drugo reci meni, drugo savjetuj,  
i slušat ću te rado. Ovu zapovijed  
ne mogu primiti nikad, jer me goniš njom  
da sramotno i podlo djelo počinim.  
U patnjama i dalje s njim ću dijelit bol,  
naučih da izdajstvo mrzim srcem svim,  
i ne znam gori porok, ne znam gori grijeh.

(Preveo B. Klaić)

S jedne je strane tragedija služila i građaninu i polisima da spoznaju vlastite društvene strukture i svoje mjesto u njima, no ona je, dakako, bila i sredstvo mnogo neposrednije spoznaje, doticala se i pojedinačnih problema čovjekovih. To nisu bili samo oni problemi koji su zajednički svim umjetnostima, pa i svim ljudskim djelatnostima - egzistencijalni i teleološki - već i svakodnevni društveno-politički problemi. U Eshilovim "Perzijancima" evociraju se tek svršeni Perzijski ratovi, u "Orestiji" se govori o pitanju funkcije areopaga. I na kraju, govoreći o tragediji kao spoznaji, nemoguće je ne spomenuti Aristotelovu katarzu koja je i opet, mislim, jedna vrsta spoznaje, no ovoga puta o vlastitim, ali kolektivnim i pojedinačnim osjećajima. Svaki pojedinac, i polis kao kolektiv, nosili su u sebi svoju ličnu ili društvenu dramu i unutar kazališta, koje je za njih predstavljalo oblik života, željeli su pronaći tu dramu na pozornici i na taj je se način osloboditi. Pojedinac - gledalac koji je došao na predstavu s nekim vlastitim problemom, osjetio je tokom predstave da se njegova unutrašnja proživljavanja stapaju u jedno opće proživljavanje, da se njegova lična drama gubi u općoj - onoj na pozornici, da onoga časa kad on zaustavi dah, i 20 000 drugih, dakle cijeli polis, zaustavlja dah, da svi plaču ili se smiju zajedno s njim. Drama pojedinca prešla je na razinu društvene drame.

Ne nisu u teatru u Eshilovo vrijeme samo gledaoci gubili individualnost, nego ni glumci - koreuti, članovi kora, već po svojoj ulozi, kao dio kolektivnog tijela, nisu imali pojedinačnog lica - korim je bio zajedničko lice i karakter. I glumci pojedinačnih uloga, nalazeći se pred ogromnim gledalištem, koje je u njima gledalo heroja, boga, ženu, dakle nešto što se nalazilo izvan njih samih, gubili su svoju individualnost, bili su netko drugi. Nijedan od gledalaca nije u njima vidio glumca, već onoga koga su oni prikazivali.

Osim toga lice glumca bilo je pokriveno maskom. U Eshilovo doba maska, napravljena od platna prekrivenog gipsom i obojenog, bila je gotovo bezizražajna, i pojedini likovi još nisu bili izdiferencirani međusobno. To je još jedan dokaz da se individualna svijest nalazila tek u razvitku i da gledaocima nije zanimalo, a nije ih ni moglo zanimati, ništa izvan dramskog čina, na pozornici i unutar sebe.

To su veoma shematski i samo u nekim crtama dani odnosi između polisa i teatra u Eshilovo vrijeme.

Sofoklo, mlađi Eshilov suvremenik, u svojim tragedijama daje već odraz jednog drugog vremena atenskog polisa, iako je ne samo živio istovremeno s Eshilom, već su i njihovi datumi rođenja međusobno udaljeni svega tridesetak godina.

Nakon Perzijskih ratova i sklapanja Atičkog pomorskog saveza, atenska je demokracija u stalnom usponu da bi s Periklovom vlašću doživjela svoj vrhunac. Politička situacija i društveni odnosi postaju stabilni, ekonomski procvat je nevidjen, a i svi oblici umjetnosti cvatu. U kiparstvu djeluje Fidija, u arhitekturi Iktin, a gradi se najreprezentativnija gradjevina stare Atene - novi Partenon. U takvim uvjetima prosperiteta i stabilnosti djeluje Sofoklo. Kazalište je i dalje zadržalo važno mjesto u životu polisa, ali unutar samog kazališta, a i u odnosu polis - teatar, nastale su mnogo promjene koje su opet odraz promjena u društvenim strukturama.

U Ateni Periklova, dakle i Sofoklova, vremena u općoj stabilnosti i individualna svijest i kolektiv stoje u stabilnom (ali ne i statičkom) odnosu. Kad govorim o društvenoj i pojedinačnoj svijesti, iako one stoje u izvjesnim antagonizmima, ipak ne treba zaboraviti da se one i jedna i druga manifestiraju ne samo unutar polisa kao cjeline nego i unutar pojedinca gotovo redovito zajedno samo na različitim razinama. One su, u stvari, dva oblika, dva sloja svijesti unutar pojedinca, jedan koji je samo dio svijesti zajedničke svima, i drugi koji je individualan, poseban kod svakog.

Pokušao bih na primjeru Sofoklove "Antigone" pokazati u kakvoj su ravnoteži stajali pojedinac i društvo, i što se izmijenilo u odnosima polis - teatar. "Antigona" se prikazivala 442. pr.n.e., dakle pet godina nakon Periklova dolaska na vlast, a neposredno prije rata protiv Samosa, rata koji će još jednom dokazati atensku moć. Radnja "Antigone" i sama se kreće unutar mita, dakle još uvijek sadržaj djela nije postao važan ni interesantan za grčkog gledaoca: spoznaja kroz tragediju vrši se u okvirima mita. U samoj kvantitativnoj strukturi "Antigone", znači u odnosima korskih i glumačkih dijelova, odnosima koji su odrazi relacija između kolektiva i pojedinca, vlada ravnoteža: i kor i glumci imaju otprilike jednak broj stihova. No u samom toku radnje kor, kolektiv, narod više nema tako važnu ulogu - on nije više nosilac radnje već samo svjedok njezina kretanja, jer je individualna svijest u Sofoklovo vrijeme već bila nadjačala kolektivnu. Iako Sofoklo, kao nasljednik Eshilov, kao nesumnjivi poštovalac tradicije, ne želi priznati tu prevlast individualnosti, nego želi, osobito u "Antigoni", ponovo uspostaviti kolektivnu svijest, novi odnosi izbijaju iz same strukture njegovih tragedija, iz riječi pojedinih lica, iz oblikovanja likova. U "Antigoni" dolaze u sukob nova shvaćanja svijeta i društva kojih je nosilac Kreont, i ostaci rodovskog, kolektivnog uredjenja, zasnovani na krvnom srodstvu, a borac za takva shvaćanja je Antigona. No taj je sukob zacrtan još u mitskoj priči i prema tome u Sofoklovo vrijeme bile su svakom gledaocu već poznate konsekvencije i rezultati tog sukoba. Sofoklo sigurno nije slučajno izabrao tu mitsku priču, jer se u njegovo vrijeme, na jednom višem stupnju razvoja ona ponavljala; individualna svijest izjednačila je svoje snage s kolektivnom i kretala je u pobjednički pohod. To se vidi i u samom Sofoklovu oblikovanju mita, jer u "Antigoni" dolazi do sukoba dvaju pojedinaca - Kreonta i Antigone, a koru, predstavniku kolektiva, preostaje samo da se odluči kojem će se od pojedinaca prikloniti. Kad Kreont kaže:

Zar puk da meni kaže što da učinim?

(Preveo B. Klaić)

ili

Vladarova je zemlja, koji vlada njom.

(Preveo B. Klaić)

očito je da su to riječi pojedinca oslobođenog od kolektiva, pojedinca čija je svijest unutar njega samog prevladala kolektivnu svijest. I kor koji, uostalom, sudjeluje u radnji više svojim razmišljanjem nego djelom, dakle suprotno od Eshilova kora, pokorava se takvu stanju stvari kroz riječi korovodje:

... no štovati valja i vladarsku vlast  
i slobodno nije oduprijet se njoj.

(Preveo B. Klaić)

Antigona, iako braniteljica rodovskog prava, u Sofoklovoj je tragediji najistaknutija individualnost, i njezina pobuna ima izrazito individualan karakter za razliku od Prometejeve pobune koja se može shvatiti kao kolektivni napor i napredak čovječanstva.

Antigonino pitanje upućeno Kreontu

Zar želiš nešto više nego moju smrt?

(Preveo B.Klaić)

i nastavak nakon potvrdnog odgovora

Pa čemu onda krzmaš? .....

.....

I svi bi ovi tu odobrili mi čin,  
kad jezika im ne bi sapinjao strah.

(Preveo B.Klaić)

pokazuje da Antigona djeluje sama, Teba još štiti u strahu i tek će kasnije početi dizati svoj glas - individualna svijest Antigone reagirala je mnogo prije od kolektivne svijesti Tebe. Ljudska volja postaje slobodna.

Na ovom se primjeru može vidjeti kakva je razlika između mita i tragedije koja se kreće unutar granica mita kao sredstva spoznaje. Kroz mit o Antigoni Grci su, u vrijeme njegova nastojanja, spoznavali javljanje pojedinačne nasljedne vlasti i razbijanje rodovskog prava i krvnih veza između članova roda; kroz tragediju su spoznavali javljanje novih društvenih struktura, mnogo razvijenijih od onih kojih je mit bio odraz.

Na individualnost se nije radjalo na pozornici nego u polisu i odande je bila prenesena u teatar. Grčki gledalac više nije u tolikoj mjeri dio kolektiva i u teatru ga ne interesira samo drama, čin, već i ono što je okružuje. Maske postaju izražajnije, dobivaju onkos, a Sofoklo uvodi scenografiju, dekor, obojeno platno obješeno duž skene. I sam glumac dobiva svoje ime i svoj položaj. Još je Sofoklo, najvjerojatnije, ujedinjavao glumca i pjesnika, no zacijelo ne u svim predstavama. Već 452. pr.n.e. ustanovljena je posebna nagrada za tragičke glumce, a do tada su nagrade dobivali samo pjesnik i horeg. Očito je, dakle, da je u općem jačanju individualnog i glumac dobio svoje mjesto.

Sofoklov je teatar u mnogo čemu sličan Eshilovu, ali isto tako postoje mnoge značajne razlike uslovljene razvitkom atenskog polisa.

Euripid, treći veliki grčki tragičar, rođen je samo 10 do 15 godina poslije Sofokla, umro je čak i nešto prije njega, ali njegove su tragedije odraz potpuno novog vremena - vremena krize i propadanja atenske demokracije. Upravo je nevjerojatno kolika razlika postoji između Eshilove i Euripidove Atene; u nepunih stotinu godina atenska je demokracija doživjela svoje rođenje, uspon, vrhunac i pad. Eshilova su djela svjedoci rođenja i uspona, Sofoklova djela odgovaraju vrhuncu, a Euripidova padu.

Atena 431. pr.n.e. ulazi u Peloponeske ratove koji označavaju početak kraja atenske demokracije; 430. g. Atenom hara kuga, iste je godine održan proces protiv Perikla koji umire 429. od kuge. 422. pr.n.e. spartanska vojska pobjeđuje atičku kod Amfipola, 415. Atena poduzima neuspjelu

sicilsku ekspediciju koja 413. završava katastrofalnim porazom. 404. pr. n. e. kod Egospotama Atena doživljava definitivni poraz, da bi iste godine pala i demokracija, zamijenjena nametnutom oligarhijom. Time svršavaju Peloponeski ratovi, hegemonija Atene i razdoblje slobodnog života polisa. Osim političkih znakova opadanja, Atena, izmučena ratovima, pokazuje i ekonomsku stagnaciju i nazadovanje. U društvenim strukturama dolazi do potpune i konačne diferencijacije kolektivne i individualnih svijesti. Individualna svijest odnosi definitivnu pobjedu što je logičan završetak procesa započetog u Eshilovo vrijeme, ali kao posljedica te pobjede propada i gradjevina grčkog kolektivnog duha - polis i najviši oblik kolektivne svijesti - demokracija. Euripid je, dakle, svjedok silaznog perioda i sloma kolektivne svijesti, koja naravno ostaje latentna u čovjeku, jer bi bez nje kolektivan život bio nemoguć; on je svjedok rasapa polisa i stvaranja novog čovjeka čija će osnovna odlika biti individualnost, čovjeka kakav će od tada pa sve do Srednjeg vijeka suvereno vladati zapadnim civilizacijama. U kazalištu Grk postaje svjestan tih novih odnosa.

Uzmimo kao primjer predstavu Euripidove "Medeje", igrane 431. pr. n. e., nekoliko tjedana prije početka Peloponeskih ratova. Svi su gledaoci i glumci bili svjesni toga da će rat neminovno izbiti (iako, naravno, nisu vjerovali da će doživjeti u njemu poraz i da će demokracija propasti), atenska se vojska užurbano pripremala, pojačavala su se obrambene zidine i poduzimale posljednje diplomatske mjere da se rat spriječi, mjere u čiju svrsishodnost više nitko nije vjerovao. Cijeli je teatar bio obuzet ratnom psihozom. No dogodila se i jedna druga značajna promjena u misaonoj strukturi gledališta, promjena koja je usko povezana s društveno-političkim razvojem situacije: pobjedom individualne svijesti po prvi se put grčki čovjek, dakle i teatarski gledalac, okrenuo k sebi samom i svojoj unutrašnjosti, ostao zaprepašten vlastitim nepoznanicama i donekle bespomoćan, jer je izgubio vlastiti dio kolektivnog karaktera. Društvena kohezija polisa neminovno je oslabila, ona je dovela i do pada demokracije, a s njom zajedno oslabila je i unutrašnja kohezija gledališta - element koji je bio najkarakterističniji za teatar Eshilova vremena - a oslabile su nekad neraskidive veze između gledališta i pozornice što će dovesti grčku tragediju nakon Euripida do dekadanse i zamiranja.

Zbog toga se Euripidova "Medeja" - a ona je svjedok svih tih promjena i jasno negovještava buduću katastrofu, iako se datum njezina izvodjenja slučajno gotovo poklapa s početkom kraja demokracije - nije mogla zadržati u okvirima mita. Mit, a i tragedija dok je ostajala u njegovim granicama, izrazito je sredstvo spoznaje kolektivne svijesti, kroz njega je čitav kolektiv spoznavao svoju stvarnost. Euripid razbija mit: u "Medeji", na primjer, mijenja čitav kraj - rješenje s ubojstvom djece u mitu se uopće ne javlja (Euripidova je promjena bila toliko sugestivna da se mit o Medeji do našeg vremena zadržao gotovo samo u tom novom obliku). Mit je razbijen jer Grk Euripidova vremena više ne osjeća podloženost kolektivu, snagu i logiku kolektivne veze, on želi da bude pojedinac i da se kao takav afirmira. Ovo razbijanje mita značajno je i s druge strane: po prvi su put gledaoci zainteresirani na nivou sadržaja, fabule, po prvi put oni traže napetost radnje, dakle ono što je najčešće karakteristično za moderni, današnji teatar. Cijela je fabula "Medeje" zasnovana na takvim nepetostima, unutrašnjim i vanjskim, neočekivanim obratima i zapletima. Euripid je uveo i novost u oblikovanju likova; sve postupke pojedinog lika veže jedinstvena unutrašnja psihološka motiviranost, karakter Medeje, Jasona i Kreonta od početka do kraja predstave jednak je i potpun. Eshilovi su likovi necjeloviti - analizirajući pojedine scene



opazit ćemo da u stvari postoje dvije ili više Klitemnestra, nekoliko Agamemnona, Oresta, da je svaka scena mala cjelina za sebe i da već u slijedećoj pojedini lik ima neku novu karakteristiku ili je izgubio neku staru, iako to uopće ne smeta cjelovitosti predstave, ideje i spoznaje. Za takvo oblikovanje likova postoje dva razloga. Kao prvo, živeći, djelujući i spoznajući unutar kolektivne svijesti, čovjek Eshilova vremena još nije bio sposoban da u potpunosti obuhvati kontinuiranost pojedinačnog trajanja, ono je bilo sasvim uraslo u kolektivno, pa prema tome nije bilo ni važno u predstavi, a niti ga je Eshil, kao čovjek svojega vremena, mogao učiniti važnim. Drugi je razlog taj što su sve uloge bile rasporedjene samo na dva glumca kod Eshila ili tri kod Sofokla. Prema tome jedan je glumac morao igrati više uloga, međusobno različitih, muških i ženskih, a uz to je i jedna sama uloga katkada morala biti rasporedjena na više glumaca. Potpuna cjelovitost lika bila je nemoguća. Ipak već kod Sofokla lik je gotovo već zaokružen, on ima svoj karakter, ali taj karakter ostaje na razini koja se razlikuje od Euripidove. Euripidovi likovi imaju ne samo vlastiti karakter već i detaljno razradjenu i motiviranu psihologiju, i na taj način Euripid postaje ocem psihološke drame našeg vremena, prethodnikom Racinea, Ibsena, Giraudoux.

Iako je gradja "Medeje" preuzeti iz mita, fabula u stvari zadire u porodični, intimni život čovjeka, u njoj više uopće ne postoji odnos kolektiv - pojedinac, kao kod Eshila i djelomično Sofokla, već se sukob odvija isključivo na individualnom nivou. Koru je i kvantitativno djelovanje smanjeno a osobito kvalitativno - on više uopće ne sudjeluje u radnji nego se njegovo djelovanje svodi na općenita razmatranja:

Kad prevrši ljubav mjeru,  
plodove joj hude beru  
ljudi svi na svijetu tom.  
Kad je ljubav umjerena  
kod muževa i kod žena,  
smatram srećom najvećom.  
Nek se na me Afrodita  
samo blagom strijelom hita.

(Preveo B. Klaić)

Medeja i Jason kao pojedinci stoje jedan nasuprot drugome, svako sa svojim vlastitim, zaokruženim svijetom: ona, fatalna žena koja je opijena ljubavlju prema njemu žrtvovala sve, ubila brata, ostavila domovinu, izvršila još jedno ubojstvo:

Pa ostavih svog oca, svoj napustih dom  
i stigoh Pelij-gori, u grad tvoj, u Jolk,  
jer više slušah srce nego razum svoj.  
Tu mojom krivnjom pade mrtav Pelij-kralj  
od rođjene si djece. Ali tebe tad  
od dušmanina tvoga minuo je strah.

(Preveo B. Klaić)

a sada ostaje napuštena i u svojoj stravičnoj osveti neće prezati ni od čega; on, slabić, čovjek s računicom koju uopće ne skriva i koje se ne stidi:

Iz Jolkije kad amo morao sam prijeć  
u nevoljama strašnim nemoćan i slab,  
zar mogoh ko bjegunac bolju sreću nać  
no uzeti za ženu samog kralja kćer?

(Preveo B. Klaić)

čovjek koji se svakako teško uklapa u mitsku predodžbu o heroju i koji će na kraju ostati sam, bez djece, bez žene, bez zaručnice, slomljen i jadan. Ne vidi se samo u cjelovitosti, psihološkoj motiviranosti ovih i svih drugih Euripidovih likova, pobjeda individualne svijesti, nego se i u rušilačkoj snazi Medejinoj, u oportunizmu i slabosti Jasonovoj, otkriva da Grk, spoznavši vlastito unutrašnje bogatstvo nije još znao nadomjestiti vakuum koji je nastao gubljenjem kolektivne kohezije i koji će Atenu dovesti do propasti.

Znaci karakteristični za nove interesne sfere gledalaca, znaci koji su se pojavili već u Sofoklovo vrijeme, u Euripidovo su doba još očitiji. Maske postaju još izražajnije, gotovo groteskne, a sigurno je da se i scenografija komplicira, pa čak se, kako se može zaključiti po Euripidovim tragedijama, javlja i scenska mašinerija (deus ex machina itd.). Osim toga glumac i pjesnik definitivno su se razdvojili, bile su to sada dvije različite osobe.

Euripidov je teatar teatar pojedinca, teatar potpune afirmacije individualne svijesti, on u sebi nosi odraz propadanja polisa kao demokratske ustanove, što ne umanjuje njegovu snagu i ljepotu, jer je baš zbog toga u njemu čovjek prvi put otkrio vlastitu pojedinačnu snagu i dubinu svojih osjećaja.

Što može značiti teatar Eshila, Sofokla i Euripida za čovjeka današnjeg vremena, gdje počinje uraslost tog teatra u današnje društvene strukture, na kojim se razinama manifestira povezanost grčkog i suvremenog gledaoca i, na kraju, što nam grčki teatar otkriva danas o nama samima? Mislim da je sada, pošto sam pokušao pokazati što je grčka tragedija značila za tadašnjeg gledaoca, moguće zacrtati odgovore i na ova pitanja.

Kad se danas govori o vrijednosti grčkog kazališta, najčešće se spominje njegova literarna vrijednost, ljepota i čistoća Sofoklova stiha, izvanredno oblikovanje Euripidovih likova, unutrašnja snaga Eshilovih tragedija, spominje se moć pjesničkog izraza i pjesnikove riječi. S druge se strane upozorava na razlike između grčkog i današnjeg teatra, na razliku između zatvorenog i otvorenog kazališta, na to da je svaka starogrčka predstava bila u biti neponovljiva, jer je, odigravajući se pod vedrim nebom, uvijek nosila u sebi mogućnost iznenadjenja, neku virtualnu improvizaciju, budući da sunce, dašak vjetra i cvrkut ptica nad kazalištem nikad nisu bili jednaki u dvije predstave.

O vrijednosti tog teatra može se govoriti i upozoravajući na to da su grčki tragičari najveći broj općeljudskih pitanja, pitanja ljubavi, života, smrti, ne samo odredili, nego da su i dali na njih odgovore koji još uvijek zadovoljavaju, da su nepogrešivo opisali ljudske strasti, mane i vrline.

I ove i mnogobrojne druge moguće interpretacije vrijednosti grčkog teatra nesumnjivo su točne, one ukazuju na jedan od vidova te vrijednosti,

no ne objašnjavaju u potpunosti aktualnost tog kazališta, njegovu duboku povezanost s našim strukturama, jer sve one osobine koje sam spomenuo posjeduju i neka druga umjetnička djela, a ona ipak nisu danas u tolikoj mjeri aktualna kao grčka tragedija. Uzrok te aktualnosti, čini mi se, leži u sličnosti, ali ne i istovetnosti, odnosa kolektivne i pojedinačnih svijesti helenskog i našeg razdoblja.

Naša se društva danas nalaze u toku jednog obrnutog procesa od onoga u kojem se grčko društvo kretalo u vrijeme najvećih tragičara. Nakon građanskih revolucija, koje su značile pobjedu individualne svijesti nad srednjovjekovnom kolektivnom sviješću, i građanskih društava u kojima je individualna svijest doživjela potpunu afirmaciju, u kojima se pojedinac ponovo okrenuo samome sebi, mi se danas nalazimo u toku procesa kolektivizacije svijesti, ali ona će, dakako, dopustiti da svaki pojedinac nadje svoje mjesto i potvrdu svrsishodnosti svoje egzistencije, da nadje svoju puninu i riješi se izoliranosti unutar nje same. Društvo se neprestano kreće u cikličkim promjenama prevlasti pojedinačne i društvene svijesti, a teatar, kao odraz društva i njegovih kretanja, svjedok je tih promjena. Mi smo sudionici svršetka jednog individualnog ciklusa i početka novog - kolektivnog; kroz naš današnji teatar to i spoznajemo. Tražeći, dakle, veze između grčke tragedije i suvremenog teatra, tražeći snagu i veličinu utjecaja helenskog teatra u našem vremenu, čini se, moramo poći obrnutim putem nego što smo išli, ne od Eshila k Euripidu, već od Euripida k Eshilu.

Vidimo da nije slučajnost nego da je uslovljeno dubokom unutrašnjom logikom društvenih struktura to što se čitav građanski psihološki teatar, okrenut isključivo prema pojedincu, pozivao na Euripida, to što je Euripid još nedavno bio mnogo bliži gledaocu od Eshila, pa i Sofokla. Mislim da je čak lakše povući paralelu između Euripida i Ibsena, na primjer, nego između Euripida i Eshila, jer je kod prve dvojice bliskost odnosa unutar društvenih misaonih struktura mnogo veća. I Euripid i građanski teatar zadovoljavali su potrebe pojedinca okrenutog prema sebi, rješavali su i pružali spoznaje individualnim dramama, dramama čiji uzroci i konsekvencije leže i odvijaju se unutar pojedinca, uklopljenog, dakako, u kolektivna kretanja, ali nedovoljno povezanog s njima, jer on više ili još ne osjeća njihovu logiku i unutrašnju koheziju.

Isto tako nije slučajnost da Eshilove tragedije za današnjeg čovjeka imaju svoje puno značenje, jer je opet prisutna težnja, kao i u Eshilovo vrijeme, da kolektivna svijest prevlada pojedinačnu. Zbog toga mi u Eshilovim tragedijama, dakako na jednom novom stupnju, osjećamo probleme struktura našeg vremena, i one nam pomažu da tim strukturama i ovladamo; zbog toga se i može povući jedna, sasvim uvjetna i ovisna o kutu gledanja, paralela između Eshilova teatra i današnje avangardne drame, između bitnih elemenata spoznaje s pomoću ta dva teatra. I jedno i drugo kazalište, u svojim krajnjim konsekvencijama, govore nam da pojedinac samo u okviru kolektivne svijesti može postići potpunu slobodu individualnosti u njezinu najhumanijem smislu.

Grčka nam tragedija, dakle, donosi istine o nama samima, o našim egzistencijama, a vjerodostojnost tih istina dokazana je time što se one, nastale prije tolikih stoljeća zajedno s helenskim teatrom, mogu prenositi bez

ikakvih transformacija u posve nove i razvijenije društvene strukture i u njima opet mogu biti sredstva ljudske spoznaje. U tim spoznajnim istinama leži jedna od vrijednosti, možda jedna od najvećih vrijednosti grčkog teatra.

Osnovna poruka helenskog kazališta, poruka koju mi još možda nismo ni sposobni u potpunosti shvatiti, jer su je sve dramaturgije od rimskog vremena do danas zapostavljale, osnovna je poruka tog teatra, po mojem mišljenju, da je svako istinsko kazalište orudje kolektivne spoznaje o društvu i o pojedincima. Kroz čitavo razdoblje atenske demokracije građani su toga bili svjesni, a bili su svjesni i toga koliko je važna takva spoznaja, i u tome možemo vidjeti razlog najdublje povezanosti polisa i teatra. Teatar je bio ono što se danas tako rijetko sreće u našim civilizacijama - bio je oblik života, život sam, a ne bijeg od života.

Kad budemo prihvatili tu poruku grčkog kazališta, kad budemo u teatru vidjeli istinsko sredstvo naših spoznaja, kad budemo prihvatili tu duboku i iskonsku uraslost teatra u ljudski život i otkrivali sami sebe i sve oko nas i kroz teatar, kad budemo ponovo prihvatili kazalište kao jedan od ravnopravnih oblika našeg vlastitog života, prihvatit ćemo možda najljepšu i najhumaniju ostavštinu grčkog čovjeka.

Dubravko Škiljan