

УНИВЕРЗИТЕТ „СВ. КИРИЛ И МЕТОДИЈ“, СКОПЈЕ
ФИЛОСОФСКИ ФАКУЛТЕТ – ИНСТИТУТ ЗА КЛАСИЧНИ СТУДИИ

Даниела Тошева

**Разбивањето на сценската илузија во комедиите на
Менандар**

Магистерски труд

Ментор:
Доц. Д-р Весна Томовска

Скопје, 2007

Содржина

Предговор.....	4
1. Предметот на истражување.....	4
2. Методолошкиот пристап.....	6
3. Текстовите на комедиите на Менандар.....	8
4. Хронологија на комедиите.....	11
I ДЕЛ: ВОСПОСТАВУВАЊЕ НА СЦЕНСКАТА ИЛУЗИЈА.....	16
1. Комедијата на Менандар.....	16
а) Атичка комедија.....	16
б) Новата атичка комедија на Менандар.....	19
в) Влијанија.....	24
1) Трагедија.....	25
2) Перипатетичката теорија и Аристотел.....	30
3) Комедија.....	35
2. Сцената.....	39
а) Рецепцијата на драмата.....	39
б) Комедијата како дел од драмските натпревари.....	42
в) Изгледот на театарот и сцената.....	46
1) Орхестрата.....	47
2) Сцената.....	48
3) Театронот.....	49
г) Сценскиот простор и времето во драмскиот текст.....	50
д) Глумците.....	52
ѓ) Маските и костумите.....	54
е) Хорот.....	56
3. Публиката.....	57

II ДЕЛ: РАЗБИВАЊЕ НА СЦЕНСКАТА ИЛУЗИЈА ВО ДРАМИТЕ НА МЕНАНДАР.....	60
1. Сценска илузија.....	60
2. (Авто)референци кон публиката.....	66
а) Што е автореферентност во драмата.....	66
б) Прологот.....	68
1) Говор во второ лице множина и сценски упатства.....	73
2) Себепретставување на говорникот во прологот.....	80
в) Драмските ликови и нивното обраќање кон публиката.....	81
1) Младичи.....	83
2) Старци.....	95
3) Робови.....	98
4) Готвачи, келнери, паразити, подводации.....	104
5) Војници.....	109
6) Жени.....	113
7) Автореферентноста во типологијата на драмските	
ликови.....	120
3. Костумите и маските во театарската автореферентност.....	124
Поговор.....	128
Библиографија.....	134

Предговор

1. Предметот на истражување

Комедиографот Менандар, за чијшто живот се познати малку податоци, е нова тема на истражување во областа на класичните науки. Откривањето на текстовите на неговите комедии започнува дури при крајот на деветнаесеттиот век, а дотогаш за неговото творештво само се претпоставува според она што го нудат други антички извори. Сепак, би било неправедно да се каже дека сè до крајот на деветнаесеттиот век Менандар претставувал само име, затоа што покрај името се задржал и угледот на овој комедиограф.

Откако биле откриени текстовите од комедиите на Менандар, започнале истражувања што се однесувале пред сè на текстот. Всушност, заради бедната состојба на пронајдените текстови, читањето не било возможно сè дури научниците не започнале да приредуваат критички изданија. Ваквиот начин на истражување не е практикуван само во почетокот на откривањето на текстовите, туку трае и денес. Имено, процесот на откривање на текстовите не бил еднократен, за да се направи конечно читање на комедиите, ами траел сè до втората половина на дваесеттиот век. Згора на тоа, при секое ново откривање на текст од Менандар се надополнувале стиховите на некоја комедија што претходно била откриена.

Напоредно со истражувањата што се однесуваат на читање и реконструирање на текстот започнуваат и истражувањата од книжевно-теориски и историски аспект, и тоа уште пред да бидат откриени сите комедии што се познати денес. Тие генерално се однесуваат на ситуирањето на творештвото на Менандар во кругот на хеленската драма и тоа главно низ историски преглед на хеленската книжевност, како и низ книжевно теориски истражувања. Покрај тоа, откривањето на

текстовите овозможило да се направи споредба на неговите комедии со оние на римските комедиографи Плаут и Терентиј, за кои се знае дека ги адаптирале грчките оригинали на латински јазик, а преку таа споредба е откриен и развојот на европската драма воопшто. Дури тогаш, при споредбата со грчките комедии, се увидува дека латинските преводи не се всушност преводи во денешна смисла на зборот, туку вистински адаптации или прилагодени драми за потребите на една поинаква публика и дека претставуваат дел од еволутивниот развој на европската драма.

Она што досега најмалку е истражувано за комедиографот Менандар е неговата драматургија земена во целост, а тоа значи и драмскиот исказ (текстот и неговите изразни средства) и изразот (изведбата и нејзините знаковни системи)¹. Токму ова, односно драматургијата на комедиографот Менандар, кажано воопштено, е предмет на истражување на овој труд. Но, иако во трудов се опфатени и двете компоненти што ја сочинуваат драматургијата: текстот и изведбата, сепак истражувањето е ограничено само на еден дел од таа комплексна појава, а тоа е разбивањето на сценската илузија, или начините и средствата што придонесуваат за разбивање на сценската илузија, а кои произлегуваат од драмскиот текст и од драмската изведба. Имено, истражувањето во овој труд се однесува и на драмскиот текст како средство со кое се разбива сценската илузија и на изведбата на драмата, за која се претпоставува според она што постои како сведоштво во и вон рамките на драмскиот текст.

Секоја драма заради тоа што се прикажува на сцена како импровизација, настојува на одржување на сценската илузија. Меѓутоа, само во трагедијата, како род повозвишен од комедијата, се задржала оваа тенденција на постојано одржување на сценската илузија. Комедијата излегува од тие рамки заради поврзаноста со фаличките песни кои подразбираат директна комуникација со гледачите, бидејќи главна особеност на овие песни е ругање *ad personam*. Не може да се каже дека во

¹ Вјеран Зупа, *Вовед во драматологијата*, превод од хрватски Наташа Аврамовска. Скопје, Един-Соф, 2001, р. 33

комедијата не постои сценска илузија, бидејќи и комедијата е драмски вид, а тоа подразбира подражавање на дејство, кажано со јазикот на Аристотел, преправање да се биде некој друг. Па, сепак, во комедијата постои комуникација со публиката и на еден поинаков начин, кој предизвикува нарушување на рамнотежата меѓу она што се прикажува на сцена како изолирана појава и публиката како набљудувач на една илузија, односно се преминува границата меѓу светот на илузијата и обичниот свет. Таа тенденција на нарушување на рамнотежата постепено се напушта во атичката комедија, започнувајќи уште во последните комедии на Аристофан. Во периодот на новата атичка комедија разбивањето на сценската илузија станува ретка појава, а се инсистира на одржување на сценската илузија. Но, бидејќи и новата атичка комедија е дел од една традиција во истиот град - Атина, не може да се каже дека ова тврдење е сосема оправдано. Задача на овој труд е да докаже преку текстот и преку контекстот, односно преку сè она што се наоѓа во театарот, дека разбивањето на сценската илузија се задржува и во новата атичка комедија како наследство од традицијата, иако во значително помала мера.

2. Методолошкиот пристап

Истражувањето во овој труд не е направено само врз основа на зачуваните текстови од Менандар, туку и врз основа на сите други антички сведоштва, како што се ликовните сведоштва: она што е документирано на вази, мозаици, релјефи, но и сведоштвата на античките писатели. Овој извор, сведоштвата од античките писатели, не секогаш е веродостоен, затоа што не мора нужно да значи дека авторите живееле во ист период со оној за кого пишуваат, туку пишувањето може да биде засновано и на она што се раскажува за извесна личност. Исто е и со ликовните сведоштва, кои, пред сè, претставуваат уметнички дела, така што не мора да се инсистира на веродостојноста на ваквиот извор. Ова истражување, имено разбивањето на сценската илузија, се темели врз текстовите на комедиите, бидејќи ова сведоштво за творештвото на Менандар е најверодостојно, или барем

се чини дека е такво, затоа што временскиот пат што го поминале текстовите е долг уште во антиката – седум века.

Се разбира, разбивањето на сценската илузија не е појава која произлегува и се однесува само на текстот, туку и на она што и го дава името, а тоа е сцената како дел од театарот. Имено, театарот е местото каде што се прикажуваат комедиите, така што комедијата како книжевен род, претставена преку драмскиот текст, и театарот како место каде што се остварува прикажувањето на овој книжевен род, суштествуваат во една симбиотска врска. Насловот *Разбивањето на сценската илузија во комедиите на Менандар*, ги содржи двата елемента: *сцената* како место каде што се прикажува другиот елемент – *текстот* на комедијата. Заради тоа, истражувањето на сценската илузија, односно нејзиното разбивање, за да биде целосно, мора да ги опфати овие два елемента, односно да го опфати театарот како целина. Реконструирањето на сценската илузија е значајно отежнато кога не се присутни сите елементи што ја сочинуваат таа целина, па затоа текстот како најстабилен показател е најексплоатираниот доказ при ова истражување.

Во првиот дел од трудот, кој носи наслов *Воспоставување на сценската илузија* се истражува местото на комедиографот Менандар во книжевниот род драма, а потоа се дава посебен осврт на театарот и како градба, во која се прикажуваат театарските претстави, но и како место во кое суштествува и третиот елемент од оваа врска, а тоа е публиката. За овој дел од трудот истражувањето најмалку се заснова на текстовите од комедиите, односно на драмскиот текст, затоа што како главен доказ се земаат сведоштвата од другите антички писатели, но и ликовните сведоштва.

Во вториот дел истражувањето главно се заснова на текстовите на комедиите, низ кои се истражува она што стои во насловот на трудот. Насловот на овој дел е *Разбивањето на сценската илузија во комедиите на Менандар*. Најголемо внимание во овој дел се посветува на автореферентноста како средство за разбивање на сценската илузија, што може да се исполни на повеќе начини. Во

старата атичка комедија постојат повеќе начини за разбивање на сценската илузија со автореферентност, а тоа се директното обраќање кон публиката, укажување на сопствениот театрицитет, укажување на поетот, пародија и укажување на маските и костумите. Во комедиите на Менандар нивниот број е значително намален. Сите овие начини за рабивање на сценската илузија, што се исполнуваат преку автореферентноста како средство за разбивање на сценската илузија, се истражуваат преку текстот, иако некои од нив наведуваат поинаку.²

3. Текстовите на комедиите на Менандар

Дваесеттиот век по Хр. е посебно значаен за класичните науки, а особено за истражувањето на хеленската драма. Во тој период, како што вели Владета Јанковиќ „воскреснува еден сосема изгубен писател“³, односно преку низа археолошки истражувања, меѓу другото, случајно се откриваат загубените комедии на Менандар. Дотогаш, пред откривањето на комедиите, било познато само името на комедиографот, затоа што неговите комедии престанале да се умножуваат кон крајот на доцната антика. Покрај цитатите и збирките со стихови од Менандар (чија веродостојност сега, кога се откриени текстовите е сомнителна), Менандар на научната јавност најмногу ѝ бил познат преку адаптациите на римските комедиографи Плаут и Терентиј.

Откривањето на текстовите не се случило одеднаш и на едно место, ниту биле откриени целосни комедии од Менандар. Она што денес постои од комедиите на Менандар имало долг процес на откривање на различни места, но доволно е за да ја оправда големата популарност што ја имал овој комедиограф во антиката. Првото откритие е во деветнаесттиот век, 1844 година, во манастирот св. Катерина во

² Ова, пред сè, се однесува на костумите и маските, за кои постојат и ликовни сведоштва. Меѓутоа, само преку ликовните сведоштва не може да се процени дали со костумите и маските се нарушува сценската илузија или не.

³ Владета Јанковиќ, *Менандрови ликови и европска драма*, САНУ, 1978, р. 31.

Синај.⁴ Ова е всушност единствено откритие на комедии од Менандар, што се случило надвор од Египет. Дури и текстовите биле напишани на пергамент, а не на папирус какви што се пронајдени во Египет. Овие текстови биле објавени малку подоцна, во 1891 година; за едниот фрагмент уште тогаш било утврдено дека ѝ припаѓа на комедијата *Привидение*, додека за другиот фрагмент се утврдило малку подоцна, откако биле откриени и други фрагменти, дека ѝ припаѓа на комедијата *Парничари*.

Првото најзначајно откритие е откривањето на Cairensis codex.⁵ Во 1905 година при ископувањата на куќата на римскиот адвокат Флавиј Диоскур во античкиот град Афродитопол, францускиот инспектор за антиквитети во Египет, Гистав Лефевр, меѓу другото пронашол и куп со папируси. Повеќето папируси претставуваат документи, кои биле покриени со комедиите на Менандар, напишани исто така на папирус. Затоа што стоеле одозгора, комедиите на Менандар се во најбедна состојба. Утврдено е дека овие папируси потекнуваат од петтиот век по Хр. и можеби се едни од последните копии на Менандровите комедии. Заради состојбата во која се пронајдени папирусите, само 1500 стихови од комедиите се читливи, а утврдено е дека тие стихови им припаѓаат на комедиите *Парничари*, *Жена од Самос*, *Острижена*, *Херос* и уште една комедија која не може да се идентификува. Сите овие комедии се публикувани во 1907 година, а подоцна во 1910 година биле надополнети со фрагменти од византиски папируси. Бидејќи папирусите со комедиите стоеле во каирскиот музеј наречени се Cairensis codex.

Второто поважно откритие е Bodmeriana codex, во средината на педесеттите години на дваесеттиот век. Имено, швајцарскиот колекционер Мартин Бодмер, по когошто е наречен кодексот, наводно ги купил⁶ папирусите во Александрија, а се датирани кон крајот на третиот или почетокот на четвртиот век по Хр. Тоа биле триесет и два папирусни листа испишани од обете страни со текст од комедиите на Менандар:

⁴ Ибидем, п. 14.

⁵ Види Владета Јанковић, *ibidem*, p. 14; Менандр *Комедии, фрагменти*. Издание подготовил В. Н. Ярхо. Издательство «Наука». Москва, 1982, p. 382.

⁶ Според некои истражувачи ова е неточно.

Намкор, која е зачувана скоро цела, *Жена од Самос*, од која се зачувани четири петтини и *Штит*, од која е зачуван помалку од половина текст.

Поголем дел од комедијата *Сикионец* е откриена при пронаоѓањето на една мумија во Сорбона; текстот од оваа комедија е публикуван во 1965 година. Меѓутоа, позначајни делови од комедиите на Менандар се откриени во оксиринските папируси. На археолошкиот локалитет 'Οξύρυγχος во Египет, меѓу останатите текстови на папируси (Евангелието според Тома и некои други важни ранохристијански документи), откриени се поголеми делови и од комедиите: *Омразен*, *Двоен лажго*, *Земјоделец*.⁷

Од сите папируси што се пронајдени во Египет оние што му припаѓаат на Менандар се постари и од најстарите ракописи на многу антички автори. Можеби тоа значи дека текстовите на неговите комедии престанале да се умножуваат многу порано. Имено, ракописите на Вергилиј и Терентиј од петтиот век се вбројуваат меѓу најстарите, а најстарите ракописи од многу антички автори се датирани во осмиот или деветтиот век по Хр.

Како и сите текстови пишувани во антиката така и папирусите со комедиите на Менандар се пишувани со мајускула⁸, без простор меѓу зборовите, а имињата на драмските ликови се пишувани спорадично, па понекогаш се создава забуна на кој драмски лик му припаѓа текстот. Читањето дополнително е отежнето и од состојбата на папирусите, на кои текстот во голема мера е оштетен, така што поголем дел од стиховите не може да се реконструира. Сите пронајдени папируси покажуваат дека станува збор за популарни изданија, наменети за читање, заради тоа што отсутствуют дијакритички знаци. Понатаму, мора да се напомене дека текстовите на комедиите што се пронајдени претставуваат само верзија, што можеби значително се разликува од оригиналната комедија. Тоа најмногу се должи

⁷ Види Владета Јанковиќ, *ibidem*, p. 15; Менандр *Комедии, фрагменти*. Издание подготовил В. Н. Ярхо. Издательство «Наука». Москва, 1982, pp.382-383.

⁸ Види Herbert W. Smyth, *Greek Grammar*, American Book Company, New York, Cincinnati, Chicago, Boston, Atlanta, 1920, p. 8.

на препишувањето/умножувањето на комедиите, како и на прилагодувањето за потребите на публиката со неатичко потекло, доколку текстот бил наменет за изведба. Бидејќи комедиите на Менандар што се откриени не се датирани порано од првиот век по Хр., многу е мала веројатноста дека тоа биле текстови наменети за театарска изведба.

Отривањето на текстовите од комедиите на Менандар дава ново светло врз развојот на атичката комедија воопшто. Она што дотогаш било познато за атичката комедија главно се засновало врз комедиите на Аристофан, како и комедиите на Плаут и Терентиј. Со комедиите на Менандар се пополнува празнината при реконструирањето на еволутивниот развој на атичката комедија, но само делумно, затоа што сè уште не се откриени поголеми делови од комедиите што му припаѓаат на средниот период од атичката комедија. Како и да е, она што постои сега како доказ е доволно да се направат солидни претпоставки и да се оцени средната атичка комедија преку она што ѝ претходи и она што следи по неа.

4. Хронологија на комедиите

За да се истражува творештвото на некој автор потребно е да се направи некаква веројатна хронологија на неговите дела. За хронологијата на античките автори се вели дека е веројатна затоа што на нивните дела не стои година на издавање. Таа се утврдува врз основа на алузиите и освртите кон некои историски личности или збиднувања што се спомнуваат во делата, потоа содржината на нивните дела, а најпосле според најнестабилните показатели, стилот и јазикот. Правењето хронологија на комедиите на Менандар е можеби покомплицирана работа одошто на некој друг антички автор, затоа што единствена целосно зачувана комедија е *Намќор*, а од другите комедии постојат само делови, поголеми или помали, кои многу не ја олеснуваат работата. Друга работа која ја прави тешка за утврдување хронологијата на комедиите на Менандар е воопшто самиот состав на собитија на новата атичка комедија во кој нема место за исмевање на актуелни личности и

настани, па тие не се ни спомнуваат. Ова се должи на рестрикцијата на јазикот на комичките поети и заради тоа што драмата во четвртиот век почнува да ги шири своите граници со репризирање надвор од Атина.

Најчест критериум што се применува при одредување на хронологија е метричкиот критериум. Оваа значи дека комедијата се датира според тоа дали содржи или не сцени во трохајски тетраметар или каталептички тетраметар. Комедиите на Менандар, во кои има присуство на вакви метри, се датираат во пораниот период на неговото творештво, затоа што ваквиот метар се употребува во сцени во кои има поедноставен хумор, а кој е поблиску до фаличките песни и ругањето. Таков метар има во последната сцена на комедијата *Намќор*, која освен овој показател дека припаѓа на пораниот период има и надворешен показател дека е прикажана во 317/6. Комедиите во кои нема таков метар се датирани во подоцнежниот период, токму со ваква споредба на надворешен показател и метричкиот критериум.

Метричкиот критериум не може да биде многу веродостоен во овој случај, затоа што од оставштината на Менандар не се зачувани сите сцени во комедиите, така што не може да се знае дали во една комедија имало трохајски тетраметар или не. Заради тоа, при утврдување на хронологијата се зема предвид и алудирањето на личности и настани кои се актуелни во тој период, макар што тоа не се прави со толкава директност како што е случај во Аристофановите комедии. Личностите на кои се алудира во комедиите во ретки случаи се политичари, како што е алудирањето на Дионисиј од Фалерон⁹ во врска со неговиот закон за ограничување на раскошот во комедијата *Ловциска мрежа* (*Κεκρίφαλος*), но овде не се спомнува името на Деметриј туку се спомнуваат оние *γυναικόνομοι*¹⁰, или некој вид на полицајци кои контролирале дали се почитува законот за ограничување на раскошот. Најчесто алузиите се однесуваат на граѓаните, а не на политичарите,

⁹ Дионисиј од Фалерон бил припадник на олигархиската партија и бил поставен на власт во Атина во 318/7 година од страна на Касандар, синот на Антипатер. Се знае дека бил ученик на Теофраст и пријател на Менандар. Познат е по тоа што вовел 'скромна' олигархија и доста закони со кои се ограничува раскошот.

¹⁰ Во буквален превод би значело *редари/полицајци за жените*, затоа што покрај ограничувања на раскошот при гозби, погребни церемонии, постоело ограничување и за китењето на жените.

како на пример некои хетајри кои биле познати во Атина по начинот на живеење, некои граѓани од тогашниот монденски свет, потоа философите заради нивниот начин на живеење, но во ретки случаи се спомнува име дури и да станува збор за обичен граѓанин. Според ситуацијата се претпоставува дека станува збор за одредена личност, доколку се познати условите во тој период преку други сведоштва. Алузии на историски настани има многу, но во ниеден случај не се именувани и не се раскажани директно, туку се навестени, или, пак, според составот на собитијата се подразбира дека се однесуваат на одреден настан, како на пример во комедијата *Острижена*, каде во прологот Агноја (Недоразбирање) кажува дека Гликера морала да му биде отстапена на војникот Полемон заради неволјите во Коринт (*καὶ τοῦ πολέμου καὶ τῶν Κορινθιακῶν κακῶν*¹¹), а тоа е всушност алудирање на војната меѓу Антигон и коалицијата во 315 година. Сите овие алузии на личности или ситуации од реалниот живот се внесуваат во комедијата со цел да му биде дадена некоја реалност на драмското дејство, а не за да се исмеваат тие личности или настани.

Освен овие внатрешни показатели кои може да ја помогнат хронологијата на делата од античките автори, постојат и надворешни показатели, најчесто извори од други антички автори и ликовни сведоштва. Според надворешните показатели Менандар за прв пат настапувал на Ленајскиот фестивал во 322/1 година со комедијата *Бес*, со која веројатно добил прва награда. За комедијата *Намкор* се знае дека била прикажана во 317/6 исто така на Ленајскиот фестивал, а прва награда на Дионисиите добил во 314/5 година, но не е познато со која комедија. Во 313/2 година добил петто место на Дионисиите со комедијата *Кочијаш* (*Ἡνίοχος*) и во 312 со *Ропче* (*Παιδίον*). За комедијата *Имбријци* (*Ἰμβριόι*) се знае дека бил спречен да ја прикажува во 302/1 заради политичката ситуација во тој период. Ова се всушност сите надворешни извори кои ја потпомагаат хронологијата на комедиите на

¹¹ *Острижена*, стих 5: се случи војна и во Коринт несреќи.

Менандар, меѓутоа освен комедијата *Намќор*, ниедна од овие комедии, или дел од нив, не е зачувана.¹²

Пред да започне истражувањето на она што стои во насловот на овој труд, нужно е да се знае кои комедии од Менандар се земаат предвид, како и годината кога се прикажани за прв пат овие комедии. Покрај *Намќор* која е целосна, останатите комедии претставуваат помали или поголеми делови од оригиналните комедии, надополнети со фрагменти зачувани кај други антички автори. Редоследот по кој се наведени комедиите подолу е направен според големината, а не според годината на прикажување на комедијата:

1. *Намќор* (*Δύσκολος*), 317/6;
2. *Жена од Самос* (*Σάμια*), 321-319;
3. *Парничари* (*Ἐπιτρέποντες*), по 305;
4. *Штит* (*Ἀσπίς*), 314/3;
5. *Острижена* (*Περικειραμένη*), 314/3;
6. *Омразен* (*Μισούμενος*), 305;
7. *Сикионец* (*Σικυνίος*), 308-306;
8. *Два пати лажго* (*Δίς ἐξαπατών*), 321/319;
9. *Херос* (*Ἥρως*), 308-306;
10. *Китарист* (*Κιθαριστής*), ?321-19;
11. *Земјоделец* (*Γεωργός*), пред 306;
12. *Привидение* (*Φᾶσμα*), пред 306;
13. *Ласкавец* (*Κόλαξ*), по 302;
14. *Обземена* (*Θεοφορουμένη*), не е датирана;
15. *Жена од Левкада* (*Λευκάδα*), ?308-306;
16. *Перинтијка* (*Περίνθια*), ? 308-6;
17. *Картагинец* (*Καρχηδόνιος*), 310/9;

¹² Сите надворешни показатели за хронологијата на комедиите се наведени според T.L.B. Webster, *An Introduction to Menander*, Manchester University Press, Barnes & Noble Books, 1974, pp. 1-3.

18. Жени што пијат кукута (*Κοιταζόμεναι*), не е датирана;
19. *Fabula Incerta I*;
20. *Fabula Incerta II*.

I ДЕЛ: ВОСПОСТАВУВАЊЕ НА СЦЕНСКАТА ИЛУЗИЈА

1. Комедијата на Менандар

а) Атичка комедија

За хеленската комедија, која се однесува на класичниот период и на хеленизмот, се употребува и терминот атичка комедија. Овој термин укажува на две работи: дека комедијата настанала во Атика, односно Атина како културен центар во оваа област и/или дека нејзините творци се од Атика/Атина. Дали овој драмски вид настанува во Атина не е од голема важност¹³, меѓутоа со право го носи називот атичка комедија, затоа што токму во Атина комедијата, и драмата воопшто, ја достигнува својата акме, макар што нејзините претставници, комедиографите, не се нужно од Атина, но затоа твореле во и за Атина.

Бидејќи комедијата не била земена под надлежност на државата кога започнала да се прикажува, а и хорот ѝ бил одобрен многу подоцна одошто на трагедијата, со тоа и правото на учество на драмските натпревари, не може да се зборува многу за нејзините почетоци. Она што со сигурност се знае е дека комедијата е институционализирана во 487/6 година ст. ера, кога за прв пат ѝ е одобрен хор, за да учествува на драмскиот натпревар на Големите Дионисии; право на учество на Ленаите добива подоцна, во 442 година, кога за прв пат е воведен овој драмски натпревар. Уште во антиката можел да се согледа еволутивниот процес на комедијата, и покрај тоа што не била замена под надлежност на државата од почеток. Поделбата на атичката комедија што се користи денес, на стара, средна и нова комедија не укажува на посебни драмски видови, туку на единствениот драмски вид – комедија. Може да се каже дека и Аристотел кога зборува за

¹³ Аристотел во расправата *За поетиката* (глава III, 1448a27-37) зборува за потеклото на комедијата.

комедијата во *Никомахова етика* (1128a) прави разлика меѓу комедијата од петтиот век и онаа што му била современа нему (*τῶν παλαιῶν καὶ τῶν καινῶν*), а тоа според трипартитната поделба е средната атичка комедија. Имено, поделбата што тој ја имал на ум не се совпаѓа со подоцнежната употреба на терминот стара и нова комедија токму заради временските рамки во кои живеел Аристотел, а кои се разидуваат со појавата на последната генерација комички поети, наречени поети на новата комедија. Меѓутоа, разликата што ја прави Аристотел повеќе се однесува на јазикот, кој бил недостоен, срамен (*τὰ βωμολοχικά*) кај старите поети и поумерен кај новите, нему современите. Според тоа, современите на Аристотел би биле поетите од периодот на средната комедија. И во Александрија, во времето на хеленизмот, учените библиотекарите знаеле за оваа поделба на стара и нова комедија, што значи се чувствувала разликата која се јавила во текот на еволутивниот процес на атичката комедија, а трипартитната поделба е подоцнежна иновација, и не се датира порано од Апулеј (Florida III, 29)¹⁴, кој го нарекува Филемон ‘*mediae comoediae scriptor*’. Како и да, поделбата на комедијата не означува некои строго определени граници, во чии рамки би можело да се стави творештвото на еден комедиограф, туку тоа се условни граници, кои, секако, дозволуваат мешање, затоа што станува збор за еволутивни фази, а не посебни драмски видови. Дури и кај Аристофан, кој е припадник на старата комедија, може да се согледа еволутивниот процес на комедијата, ако се споредуваат неговите почетни со последните комедии, кои припаѓаат на почетокот на четвртиот век, а кои може да влезат со некои свои особености во периодот на средната комедија.

Поетите Хионид и Магнет се првата генерација комички поети, кои му припаѓаат на периодот на старата атичка комедија, а за Хионид е потврдено дека бил победник во годината 487/6. Втората генерација се поетите Кратин и Кратет, а Евпол и Аристофан ѝ припаѓаат на последната генерација поети од периодот на старата атичка комедија. Она што денес е познато за овој вид комедија главно се темели врз оставштината од Аристофан (од другите поети од овој период ништо не

¹⁴ Наведено според Erich Segal, “The *Physis* of Comedy”, *Oxford Readings in Aristophanes*, ed. Erich Segal, Oxford University Press, 1996, pp. 1-8.

останало) и заради тоа оваа комедија се нарекува аристофанска. Карактеристично за аристофанската комедија е тоа што се темели на еден ист образец: револуционерна идеја која треба да ја смени постојната/актуелната состојба и понатаму низ разни епизодни сцени да се испробува новата состојба. Содржината на комедијата влијае и врз нејзината структура; драмското дејство е поделено на два дела кои се состојат наизменично од хорски/лирски и драмски/дијалошки делови; во првиот дел (пролог, парод, агон и парабаса) се најавува промената и се остварува низ борба во агонот, додека во вториот дел (епизодни делови, ексод) се испробува новата состојба, за да на крајот се слави преку некаква гозба/свадба победата на новото/револуционерната идеја. Значајно е учеството на хорот во аристофанската комедија, а посебно парабасата, главната хорска партија, во која хорот ја разбива сценската илузија и настапува во некоја друга драма, директно обраќајќи ѝ се на публиката. Уште кај Аристофан е забележано постепено редуцирање на хорот, така што во неговите последни комедии што се зачувани и кои му припаѓаат на четвртиот век (*Жени во народното собрание*, *Плутос*) парабасата отсутува, а со тоа и нарушувањето на сценската илузија постепено исчезнува.

Каква била состојбата на хорот во периодот на средната атичка комедија може само да се претпоставува според она што постои како сведоштво пред и по неа, имено според Аристофан и Менандар, ако се почитува развојната линија на комедијата. Веројатно е дека улогата на хорот значително е редуцирана, ако се земат предвид последните комедии на Аристофан, меѓутоа хорот како дел од комедијата не исчезнува, а тоа може да се потврди преку комедиите на Менандар, каде што по завршувањето на секој чин стои именката **ХОРОТ** со која се најавува доаѓањето на хорот на сцената. Посебен текст за овој дел не постои, така што не може да се претпостави за содржината на песните што ги пеел хорот, како и тоа дали ја нарушувал сценската илузија, затоа што е веројатно дека она што го пеел хорот немало содржинска поврзаност со драмското дејство. Се претпоставува дека хорот пеел некои актуелни песни и претставувал некој вид починка меѓу чиновите. Постепено елементот музичка композиција почнал да ја раскинува врската со

драмскиот текст и да му отстапува место на дијалогот, како главен во прикажувањето на драмското дејство.

Што се однесува до содржината на комедиите од средниот период, повторно може да се претпостави според насловите дека станува збор за митолошки травестии; се напушта потсмевањето на актуелни, секојдневни личности заради изменетите политички услови во Атина во четвртиот век, кои не дозволувале толкава слобода на говорот, а се обработува некоја митолошка приказна, која се пародира, или, пак, реално се прикажуваат ситуации и ликови од секојдневниот живот. Подоцна, во периодот на новата атичка комедија се доразвива токму ова реално прикажување на луѓе и ситуации, додека митолошката травестија се напушта. Бројни се имињата на насловите на комедиите како и на комедиографите од овој период, но и покрај тоа, освен некои поситни фрагменти, наслови и имиња, ништо друго не останало зачувано. Според византинскиот лексикон *Суда* најпознатиот комедиограф од овој период - Алексид му бил вујко на Менандар,¹⁵ а истовремено и учител во драмската уметност, и тој напишал 245 комедии и живеел 106 години. Друг автор од средната атичка комедија за кого се знае нешто повеќе е Антифан, по потекло од Мала Азија. Според едни извори напишал 280 комедии, а според други дури 365. Врз основа на сочуваните фрагменти се препоставува дека пишува митолошки травестии, како впрочем и повеќето комедиографи од овој период.

б) Новата атичка комедија на Менандар

Постепено во комедијата се напушта несуредената структура, а сè повеќе се настојува на добро организиран митхос. „Хаосот во Аристофановата *Облаци* станува козмосот на Менандровата Атина.“¹⁶ Она што важи за старата атичка комедија дека, заради единствениот зачуван претставник е наречена аристофанска, тоа донекаде важи и за новата атичка комедија, зашто за неа се зборува како за

¹⁵ Наведено според Владета Јанковић, *ibidem*, pp. 8-9.

¹⁶ Erich Segal, *ibidem*, p. 4.

комедија на Менандар, иако се познати уште тројца претставници на овој тип комедија: Филемон, Дифил и Аполодор од Карист. Причината за ова не е фактот што Менандар е единствениот комедиограф од овој период, чии дела се достапни за читање денес. Уште за време на животот и долго време потоа во античкиот период Менандар бил доста популарен поет. Неговите драми се умножувале во времето на хеленизмот и за друга намена освен за театарски претстави, а Менандар, како и повеќето поети од хеленизмот, станал лектира за читање. За ова најмногу придонесува самата структура на комедијата, во која хорскиот елемент е редуциран, неговиот текст незабележан во телото на драмата, а дијалошкиот дел станува главнина на самата драма, така што дијалошкиот облик се поистоветува со овој книжевен род и станува главен облик преку кој се пренесува пораката на драмскиот поет. Комедијата на Менандар на тој начин го шири својот круг на реципиенти со тоа што тие не мора нужно да бидат гледачи, ами и читатели. Се разбира, вториот вид на реципиенти биле од повисоките класи, ако се земе предвид фактот колку било тешко да се набават копии на каков било текст, а впрочем и читањето е една од работите што не била достапна за секого. Во античкиот театар издавачите и изведувачите суштествувале во една симбиотска врска; барањата за текстовите биле поттикнувани од изведбата, а текстовите кои се сретнувале со такви барања зависеле во голема мера од копијата што ја имал изведувачот. Не е познато дали Менандар правел претстави и репризи на своите комедии надвор од Атина и атичките деми, меѓутоа по неговата смрт е сигурно дека неговите драми доста долго биле репризирани во театрите ширум античкиот свет, а биле читани дури до доцна во антиката. Во средниот век се губат трагите на овој комедиограф. За популарноста на Менандар во антиката сведочат и хеленистичките писатели; Аристофан Бизантиецот го става Менандар веднаш до Хомера, а Плутарх е воодушевен од овој поет чиј карактер го величи за сметка на Аристофан, кого неоправдано го обвинува дека бил расипан (Plutarchus, *Moralia*, 853A-854D). Популарноста на Менандар се должи пред сè на содржинската структура на неговата комедија; веќе не се напаѓаат современиците, се напушта комедијата на доминантна идеја, митолошката травестија исчезнува и поетите на новата атичка комедија се свртуваат кон интимниот живот на просечниот атички граѓанин, во чиј

свет љубовта е главен двигател. Ваквата содржинска структура наидува на поширок прием и кај публика која не мора да е од Атина; со самото тоа се шират и границите во кои се прикажувала новата атичка комедија. Друга карактеристика на новата комедија е хуморот, кој станува поблаг, а се темели на подразбирање; ругањето *ad personam* сосема се напушта, затоа што хорот, кој е носител на овој вид хумор, не зема учество во драмското дејство, а со тоа се настојува и на одржување на сценската илузија, или, во случајот на комедијата – комичка илузија.

До почетокот на дваесеттиот век состојбата на новата атичка комедија била скоро на исто ниво како и средната атичка комедија денес. Имено, до дваесеттиот век за овој период на хеленската драма се знаеле само имиња на поети, фрагменти од некои комедии, како и изреки кои се собирале заради сентенциозниот карактер. Таква збирка од Менандар е сочувана и денес, која е наречена *Μενάνδρου γνῶμαι μονόστιχοι*. Збирката со изреки била широко распространета низ античкиот свет, а потоа преку византиските ракописи била преведена и на словенски јазик, заради морализаторскиот тон.¹⁷ Целата збирка се состои од 870 стихови, наредени алфабетно, а од сите тие стихови на Менандар му припаѓаат само 5%. Другиот извор преку кој се надополнувала сликата за овој комедиограф биле комедиите на римските комедиографи Плаут и Терентиј, чии комедии претставуваат преработки на грчките оригинали, прилагодени за поинаков тип на публика, а не преводи во денешна смисла на зборот. Може да се каже дека влијанието што го имал овој комедиограф врз европската драма било индиректно, преку Плаут и Терентиј, а тоа се должи на отсуството на неговите комедии скоро тринаесет века.

По случајното откривање на Менандровите комедии преку низа археолошки ископувања во египетскиот песок, со право може да се каже дека Менандар е татко

¹⁷ Тоа се изреки кои се однесуваат најчесто на човековата природа, како на пример: "Ανθρωπον ὅντα σαυτὸν ἀναμιμνέσκ' ἀεί (Потсетувај се секогаш дека си човек) Мен.Мон.16; "Ανθρωπος ὃν γίνωσκε τῆς ὀργῆς κρατεῖν (Знај дека тој што е човек го владее гневот) Мен.Мон.20; "Ανθρωπον ὅντα δεῖ φρονεῖν τὰνθρωπίνα (Тој што е човек треба да размислува за човечките работи) Мен.Мон.1.

S. Jäkel, *Menandri sententiae*. Leipzig: Teubner, 1964.

Сите преводи на грчките оригинали припаѓаат на авторот на трудот.

и основоположник на европската драма. Се претпоставува дека копиите што биле пронајдени биле наменети за читачка публика, затоа што папирусите не се датирани пред Хр., а многу е мала веројатноста дека комедиите на Менандар биле прикажувани на сцена во периодот кога преовладувала римската комедија. Отсуството на дијакритички знаци, пак, покажува дека станува збор за ‘популарни’ изданија. По откритијата на комедиите, Менандар престанува да биде само име. Постојат солидни причини зошто комедиите на Менандар, кој бил толку популарен поет за време на животот и долго време по смртта, исчезнале, прекинале да се читаат и препишуваат во средниот век. Најпопуларна е претпоставката дека учените библиотекари и схолијасти од антиката го земале Аристофан како пример за чист атички говор, така што неговите комедии се препишувале заради егоистична причина – Аристофан бил далеку понепопуларен поет по неговото време одошто Менандар, кој останал интимен со читачката и гледачката публика барем 1000 години по неговата смрт – додека Менандар заради нечистиот говор (*κοινή*), нормално бил избегнуван како школска лектира, а со тоа и умножувањето на неговите текстови било ускратено. Од Аристофан се останати целосно зачувани дури единаесет комедии, кои веројатно биле некаква збирка наменета за школска употреба. Другата причина зошто на Менандар му е ускратено правото на размножување на неговите текстови во средниот век не е заради тоа што неговите текстови содржат obscenity (Аристофановите комедии се далеку повулгарни во таа смисла од комедиите на Менандар, кои содржат благ хумор што се темели на подразбирање), туку заради тоа што составот на собитија содржи силување, заведување и проститутки.¹⁸

Мислењата околу тоа колку комедии напишал Менандар се разидуваат уште во антиката; постојат три бројки, кои се приближни една на друга. Според Аполодор, автор на делото *Χρονικά*, Менандар напишал 105 комедии, а неговото сведоштво се зема за точно затоа што тој своето дело, во кое се спомнува овој податок, го пишувал во метар, така што заради метарот се претпоставува дека е мала

¹⁸ Peter Brown, Introduction to *Menander: Plays and Fragments*, transl. Maurice Balme, Oxford University Press, 2001, pp. ix-xxix.

веројатноста текстот да бил преправан и дополнуван од приредувачите, како што може да се смета за прозните сведоштва.¹⁹ Во секој случај бројот на комедии што ги прикажал е голем (без разлика дали се зема за точно бројот 108, 109 или 105), ако се има предвид дека комедиографската кариера на Менандар траела триесетина години. Меѓутоа, како што беше речено, толку големи бројки се вообичаени за поетите на средната и новата комедија. Од друга страна, бројот на комедиите на Менандар повлекува друго прашање: дали Менандар творел и за театри надвор од Атина, затоа што во Атина можел да прикажува само две комедии годишно – на Ленаите во јануари и на Дионисиите во март? Веројатно е дека постоеле многу театри во Атика, во кои можеби Менандар ги прикажувал своите комедии, па оттаму и дејството во некои комедии се случува во некоја од атичките деми, или, пак, пишувал под друго име за да ги прикажува комедиите во Атина. Мала е веројатноста дека прикажувал комедии надвор од Атина; имено, тој ја одбил понудата на египетскиот крал Птоломеј I да отиде на кралскиот двор во Александрија, иако условите за него во Атина во тој период, по падот на Деметриј од Фалерон и доаѓањето на Деметриј Полиоркет на власт, не биле погодни, заради пријателството на Менандар со Деметриј од Фалерон. Меѓутоа, не е спорно дека правел репризи на своите комедии по околните грчки градови. Може да се каже дека драмите на Менандар и покрај тоа што се изведувале по атичките деми или околните блиски градови, биле наменети за атинската публика. Во врска со ова се чини интригантна претпоставката на Niall W. Slater дека Менандар можеби пишувал во два стила: еден наменет за домашната/атинската публика, а друг за пошироката публика во новоформираните хеленистички држави каде што се зборувало грчки. Според Slater, самиот факт што драмите, кои за прв пат биле прикажани во Атина, имале репризни прикажувања надвор од Атина за поинаков тип на публика, ги оправдува ваквите размислувања. Имено, нужно било драмите да се преработат, за да бидат примени кај неатицката публика, а со тоа всушност се

¹⁹ Rudolf Pfeiffer, *History of Classical Scholarship: From the Beginning to the End of the Hellenistic Age*, Oxford Clarendon Press, 1968, pp. 252-257.

создаваат и две верзии на една драма. Оваа постапка е многу слична со работата на римските комедиографи, кои прилагодувале атички комедии за римската публика.²⁰

в) Влијанија

Кога во 321 година на Ленаите Менандар ја поставил на сцена својата прва комедија *Бес* (*Ὀργή*), за која веројатно добил прва награда, зад него веќе постоела богата драмска (трагедиографска и комедиографска) традиција и продукција; големите трагедиографи од петтиот век се доживувале како класици, како што и Хомер бил класик за петтиот век. За ова постоеле повеќе причини; во 386 година со посебен закон било одредено секоја година на Ленаите и Дионисиите да се прикажуваат трагедиите на Ајсхил, Софокле и Еврипид, а по поразот кај Хајронеја, за да го возобнови атинскиот морал и култура, говорникот Ликург го реставрирал театарот на Дионис на падините на Акропол во мермер, ги поставил во него бронсените статуи на тројцата класици и ги официјализирал текстовите на нивните трагедии. Така, Атињаните имале можност да ги гледаат секоја година класичните трагедии, но и да ги читаат. Во истиот век Аристотел ја напишал својата расправа *За поетиката*, која претставува теорија на книжевноста заснована врз праксата на трагедиографите Софокле и Еврипид, а кој ќе има влијание понатаму врз праксата на Менандар и поетите на новата атичка комедија воопшто. Последно значајно влијание врз драматургијата на Менандар имала комедијата што му претходела. Иако на прв поглед се чини дека разликите меѓу Аристофан и Менандар се огромни, сепак Менандар твори во континуитет со комедиографската традиција, завршувајќи го до крај она што го започнале комичките поети од петтиот век, односно достигнувајќи го природниот облик на комедијата во согласност со теоријата на Аристотел и перипатетичкото учење.

²⁰ Види Niall W Slater, "The Fabrication of Comic Illusion", *Beyond Aristophanes: Transition and Diversity in Greek comedy*. Ed. Gregory Dobrov. APA, Atlanta, 1995, pp. 29-45.

1) Трагедија

Класичната трагедија му овозможила на Менандар изобилство на можни алузии, со ситуации што можат да бидат преработени за потребите на комедијата и со примери за успешна драмска техника. На прв поглед се чини дека влијанието на трагедијата врз комедијата е невозможно, затоа што станува збор за два поларизирани драмски вида. Иако и обете се прикажуваат во ист театар, на истите драмски фестивали, обете имаат хор и глумци кои зборуваат во јамбски триметар, обете употребуваат маски итн., сепак, токму овие сличности можат да бидат основа за поларизираноста на комедијата и трагедијата.²¹ Овие два драмски вида се спротивставени еден на друг, како прво според насоката во која се движи дејството – кај трагедијата од среќа во несреќа, а во комедијата обратно од несреќа во среќа – но меѓу нив постојат заеднички карактеристики кои ги прават дел од книжевниот род драма, а според родовата поврзаност настануваат и влијанијата од едниот вид на другиот. Трагедијата извршила влијание врз драматургијата на Менандар на три начина, кои се во тесна поврзаност со другите две влијанија – со Аристотеловата поетика и со комедијата. Првиот начин преку кој трагедијата влијае врз комедиографската техника е сцената, затоа што, како што беше речено, секоја година биле репризирани трагедиите на тројцата трагедиографи Ајсхил, Софокле и Еврипид; вториот начин дејствува преку расправата на Аристотел *За поетиката*, која се темели врз трагедиите на Еврипид и Софокле и третиот начин е посреден, а имено преку комедиографската традиција што им претходи на комедиите на Менандар, која во голема мера употребува цитати и алузии од класичната трагедија.²²

Кога се зборува за влијанието на класичната трагедија врз Менандар, на прво место се става Еврипид. Неговото влијание врз комедиографската пракса на Менандар се гледа повеќе во идеите и во светогледот, темите, заплетите и драматуршката техника. Темата на љубовта, која е главен двигател на дејството во новата

²¹ Види Oliver Taplin, "Fifth Century Comedy and Tragedy", *Oxford Readings in Aristophanes*, ed. Erich Segal, Oxford University Press, 1996, pp. 9-28.

²² Види T.B.L. Webster, *ibidem*, p. 6.

комедија, а со тоа и во Менандровите комедии, преовладува во трагедиите на Еврипид, чии митски ликови дејствуваат со човечки пориви, водени од љубовта и/или страста. Според тоа и темите со препознавање, силување, изложување на дете, кои преовладуваат во трагедиите на Еврипид, во новата атичка комедија не само што се доразвиваат туку таа речиси и не може да се замисли без нив. Во комедиите кои се датирани во почетокот на комедиографската кариера на Менандар овие елементи како силување, изложување на дете и препознавање отсуствуваат, меѓутоа во комедиите од подоцнежниот период се почести.

Чинот на силување, во комедиите на Менандар, вообичаено се случува за време на некој фестивал, бидејќи тоа била една од ретките прилики кога на жените им било дозволено да излезат сами од домот. Самиот настан, во кој се случува силувањето, секогаш му претходи на драмското дејство. Пример за силување на фестивал постои во Еврипидовата трагедија *Авга*, која не е зачувана, но позната е митолошката приказна. Слична е ситуацијата и во комедијата *Парничари*, каде што овој чин се случува на фестивал и, се разбира, му претходи на драмското дејство. Во комедијата *Херос* силувањето не се случува на верски фестивал туку во пештерата на божеството Херос, по кого е именувана комедијата. Обете комедии се датирани не порано од 305-та година. Се разбира, силувањето како чин во комедијата нема задача да предизвика смеа, туку да го состави заплетот на драмата, кој предизвикува комични ситуации затоа што учесниците во драмата не се запознати со она што се случило пред драмата, но гледачите се известени за собитијата кои му претходат на драмското дејство преку прологот. Силувањето вообичаено е придружено со изложување на детето/децата, родено/и на ваков начин, но затоа што станува збор за комедија нужно е нивно препознавање и среќен крај.²³

Сцените со препознавање се одлично обработени во комедиите на Менандар. Тие се нужни како би можела комедијата да заврши среќно, со брак. Се претпоставува

²³ Има разлика во гледиштата за чинот на силување во антиката, проицирано во таквите дејства што ги остваруваат Севс и другите божества, а кои како резултат секогаш имаат дете, и, сличните дејства во денешницата.

дека сцените со препознавање прво влегле во комедијата преку пародирање, така што може да се каже дека трагедијата посредно го извршила ова влијание преку комедијата што претходи. Познато е дека трагедијата *Тирон* на Софокле, во која има сцена на препознавање, била пародирана од поетите на средната комедија. Еврипидовите трагедии избобилуваат со сцени на препознавање, па затоа биле многу податни за пародија. Меѓутоа, во комедиите на Менандар препознавањето е обработено на поинаков начин; тоа постои не за да пародира извесна трагедија, туку за да го овозможи среќниот крај на драмата. За развивање на сцените на препознавање големо е влијанието што го извршил Аристотел. Тој во *Поетика* (1450b20-1455a20) разликува четири начини на препознавање: препознавања со помош на знаци, препознавања измислени од самиот поет (вештачки), потоа препознавања по досетување и, на крајот, препознавања според заклучување. Менандар се служи со сите овие препознавања што ги набројува Аристотел, а истите постојат и во класичната трагедија (врз која всушност се засновани дефинициите на Аристотел), посебно во трагедиите на Еврипид. На пример, прстенот како знак за препознавање во Еврипидовата *Авга* се јавува и во комедиите *Парничари*, *Прстен* (*Δακτύλιος*), потоа делови од облека што се знак за препознавање во Еврипидовата трагедија *Ион* се искористени и во комедијата *Острижена* итн., или мечот како знак за распознавање во првата трагедија *Хиполит* на Еврипид е употребен во комедијата *Омразен*. Сцените со препознавање кај Менандар укажуваат дека тој добро ја владеел теоријата на трагедијата според Аристотел, но истовремено дека добро ги познавал драмите на класиците, а во прв ред Еврипид, како и комедиографската традиција.

Освен тематските и идејните сличности, Еврипид влијае врз Менандар и со формалните особености. Прологот, кој Еврипид го користи за да ја упати публиката во изменетата митолошка приказна, е средство без кое не може да се замисли новата комедија затоа што приказната/составот на собитијата/митхосот не е некоја позната митска приказна, туку измислени собитија. Во трагедијата е вообичаено прологот да го кажува некое божество, најчесто олимписко божество, со повисок ранг, но во комедијата тоа се божества од понизок ред, како Херос во

истоимената комедија, Пан во *Намќор*, или персонификации како Тихе (Случај) во *Штит*. Друга формална особеност е улогата на хорот, која кај Еврипид се маргинализира, па хорот пее песни кои немаат голема содржинска поврзаност со драмата. Може да се каже дека ова влијание – намалувањето на улогата на хорот врз содржината на драмата – врз Менандар можеби го извршила средната комедија како непосреден претходник, каде што се претпоставува дека хорот нема значење за содржината на драмата, но не е спорно ниту влијанието на Еврипид со оглед на фактот што сè уште бил прикажуван на атинската сцена во времето на Менандар.

Влијанието на трагедијата воопшто во комедиите на Менандар е видливо и во употребата на цитати од трагедиите и употребата на алузии. Трагичките елементи се видливи уште во комедијата на Аристофан, но во форма на пародија. Тие продолжуваат и во средната и во новата комедија, но нивната функција се менува: паратрагедијата како таква исчезнува. Значи, алузиите или цитатите не се употребени за да се пародира извесна трагедија или дел од неа, туку за да се истакне достоинството на тонот со кој зборува некој лик, или, пак, да се покаже некоја мудрост, зашто, сепак, трагедиите биле извор на мудрост. Во *Парничари* целата ситуација околу напуштеното дете, потоа спорот и пресудата претставуваат парафраза на Еврипидовата загубена трагедија *Алопа*. Во сцената кога двата роба – Даос и Сирос – спорат за накитот што му бил оставен на напуштеното дете, и по која сцена е именувана комедијата, робот Сирос, оној што го зел детето на чување, прави споредба на нивната ситуација со трагедијата, обраќајќи му се на Змикрин, старецот што треба да пресуди за овој спор:

.....τεθέασαι τραγῳδούς, οἷδ' ὅτι,
καὶ ταῦτα κατέχεις πάντα. Νηλέα τινὰ
Περίαν τ' ἐκείνους εὔρε πρεσβύτης ἀνὴρ
αἰπόλος, ἔχων οἶαν ἐγὼ νῦν διφθέραν,
ὥς δ' ἦσθετ' αὐτοὺς ὄντας αὐτοῦ κρείττονας,
λέγει τὸ πρᾶγμ', ὥς εὔρεν, ὥς ἀνείλετο.
ἔδωκε δ' αὐτοῖς πηρίδιον γνωρισμάτων,
ἐξ οὗ μαθόντες πάντα τὰ καθ' αὐτοὺς σαφῶς

ἐγένοντο βασιλεῖς οἱ τότε ὄντες αἰπόλοι.
 εἰ δ' ἐκλαβὼν ἐκεῖνα Δᾶος ἀπέδοτο,
 αὐτὸς ἵνα κερδάνειε δραχμὰς δώδεκα,
 ἀγνώτες ἂν τὸν πάντα διетέλουν χρόνον
 οἱ τηλικοῦτοι καὶ τοιοῦτοι τῷ γένει.²⁴

Се претпоставува дека алузијата овде се однесува на трагедијата *Тирон* на Софокле, иако поетите Каркин и Астидамант напишале трагедии на истата тема.²⁵ Алудирањето на трагедијата во оваа сцена е интересно затоа што робот Сирос, кој прави споредба со трагедијата, се одвојува од робот Даос по својата образованост. Поради тоа се повикува на старецот Змикрин, како друг образуван човек, да ја препознае паралелата со трагедијата и да го оправда своето тврдење. Каде и да употребил алузија на трагедиите во своите комедии Менандар не ја нагласил таа алузија, туку оставил публиката да ја препознае. Понатаму во истата драма дадилката Софрона употребува цитат од Еврипидовата *Авга* додека разговара со старецот Змикрин:

(Σω.) “ἡ φύσις ἐβούλεθ', ἡ νόμων οὐδὲν μέλει·
 γυνὴ δ' ἐπ' αὐτῷ τῷδ' ἔφυ”.

(Σμ.) τί, μῶρος εἶ;

(Σω.) τραγικὴν ἐρῶ σοι ῥῆσιν ἐξ Αὐγῆς ὅλην
 ἂν μήποτ' αἴσθη Σμικρίνη.²⁶

²⁴ *Парничари*, 325-337: „.....Знам дека си гледал трагедии и сè ќе сфатиш. Зар оној Нелеј и Пелија - обајцата - не ги најде еден старец маж што козар бил, а носел кожа ко и јас? Па кога видел кои се: од него подобри, им открил род, им кажал дек' ги пронашол а, потоа им предал накит - знак за распознавање. Од ова тие сфатиле каква е работата и кралеви си станале козарите дотогашни. Но, ак' Даос нив ги нашол заедно с' накитот ќе продал сè, ќе спечалел дванаесет драхми тој. И така тие ко козари ќе поминат век не знаејќи кои се тие и од каков род.“

²⁵ T.B.L. Webster, *Studies in Menander*, Manchester University Press, 1960, p. 155.

²⁶ *Парничари*, 1123-1126:

Софрона: „Природата така сака, а за закон не мари; да раѓа треба жената.”

за да го убеди Змикрин дека Харисиј е татко на детето на Памфила. Ова веројатно предизвикало смеа кај публиката, но не е употребено за да се пародира трагедијата, туку ова за Софрона претставува класична мудрост.

Често пати во комедиите, за да се нагласи достоинството на тонот, се употребува трагички метар. За книжевниот род драма – трагедија и комедија – е познато дека се служи со јамбски триметар, потоа трохејски тетраметар, а поретко хексаметар и анапајст, така што оваа изјава се чини невозможна. И покрај употребата на ист метар постојат некои разлики меѓу двата драмски вида; имено атичката комедија покажува поголема разновидност од трагедијата, затоа што се служи и со каталектички тетраметар, продолжени јамбски и трохајски периоди и одредени бинарни стихови образувани од две кратки кола.²⁷ Трагичкиот метар е всушност јамбски триметар кој се разликува од јамбскиот триметар употребен во комедијата на три начина: „1) Трагичкиот метар има пауза од збор меѓу анкепсот и првиот долг слог или меѓу краткиот и вториот долг слог на втората метричка стапка; 2) Ако трагичкиот триметар завршува со збор или група на зборови составени од три слога (или пет ако почетниот долг слог е раздвоен) анкепсот кој претходи мора да биде едносложен збор, освен ако е независен, или (многу ретко) врзан со елизија. 3) Во трагедијата првиот анкепс може да се раздели на два кратки слога, со извесни ограничувања; другите две анкепсни слога, па дури и кратките слогови се разделуваат понекогаш кога се појавува лично име.“²⁸

2) Перипатетичката теорија и Аристотел

Перипатетичкото учење Менандар имал можност да го студира кај познатиот ученик и наследник на Аристотеловата школа Теофраст. Што се однесува до

Змикрин: Што?! Ти луда си?

Софрона: Ти зборувам со говор од трагедија,
од *Авга*, ак' си слушнал Змикрине.

²⁷ M.L. West, *Greek Metre*, Oxford at Clarendon Press, 1996, p. 81.

²⁸ T.B.L. Webster, *An Introduction to Menander*, p. 60.

претпоставките дека во комедиите на Менандар се чувствува влијанието на епикурејската доктрина, може да се каже дека се неточни заради две причини: Менандар бил врсник (*συνέφηβος*) со Епикур, основоположникот на епикурејската школа, кој формира своја школа во градината во Атина кога Менандар веќе бил истакнат комедиограф со бројна комедиографска продукција зад себе и второ, епикурејската доктрина можела да се насети во драмите на Менандар не заради влијанието на Епикур, туку заради општата духовна клима во тој период, која влијаела и врз формирањето на епикурејската доктрина.

Од друга страна, трагите од перипатетичкото учење се подиректни, како што беше речено, заради школувањето на Менандар кај Теофраст. Тоа може да се согледа и од терминологијата што ја користи Менандар, како на пример, имињата на персонификациите кои го говорат прологот во драмите: Недоразбирање (*Ἀγνοια*) во *Острижена*, Пијанство (*Μέθη*) во истоимената драма, Бес (*Ὁργή*) во истоимената драма. Освен имињата на персонификациите се претпоставува дека под влијание на Теофраст се и т.н. ‘имиња што зборуваат’, што се опишани во неговото дело *Карактери*. Четири комедии на Менандар се насловени според карактерните имиња на Теофраст, а тоа се Простак (*Ἀγροικος*), Неверник (*Ἀπιστος*), Празноверник (*Δεισιδαίμων*) и Ласкавец (*Κόλαξ*). Овие имиња не се новина во комедијата на Менандар, затоа што се забележани и во старата атичка комедија. Разликата во употребата на карактерните имиња во старата и новата комедија се состои во тоа што имињата на ликовите во старата комедија се наменети за да предизвикаат комичен ефект, додека кај Менандар, на пример, името Полемон (Војувач) за војникот во *Острижена* не предизвикува комичен ефект, туку претставува ‘макроструктурално’ име, што ја покажува улогата на карактерот, односно дека тој припаѓа на Теофрастовите карактерни типови (на пр. Змикрин соодветствува со Теофрастовиот ‘ситничар’ *μικρόλογος*). Сепак, утврдено е дека делото на Теофраст е објавено 319 година, кога Менандар веќе имал напишано доста комедии. Прашање е дали Теофраст, кој му бил учител на Менандар уште пред да го напише делото *Карактери*, имал предавања за ова или, пак, интересот за човечките особини е општо обележје на епохата. Исто така и перипатетичката

етика оставила траги во делата на Менандар; простувањето и хуманизмот се видливи особини на ликовите кај Менандар, меѓутоа, повторно тоа е новата етика на новото време – хеленизмот. Заради сето ова не може да се каже дека Менандар спроведува некаква философска доктрина во своите дела, бидејќи тој не е философ, туку комедиограф, а доколку се чувствува влијание од оваа или онаа философска школа тоа главно се должи на духовната клима во хеленистичкиот период, како што и философските школи ги градат своите доктрини во согласност со духовните услови на периодот во кој живеат.

Теоријата на Аристотел за книжевноста, пак, извршила многу поголемо и повидливо влијание врз творештвото на Менандар, а тоа пред сè се гледа во содржинската структурираност на комедиите. Не е познато дали Аристотел напишал расправа за комедијата како што има за трагедијата, иако тоа го навестува²⁹. Меѓутоа, она што недостасува од Аристотел се надополнува со анонимниот спис *Tractatus Coislinianus*, кој претставува расправа за комедијата напишана според моделот на Аристотел за трагедијата. Всушност, во *Tractatus Coislinianus* е направена дефиниција на комедијата³⁰, која соодветствува на дефиницијата за трагедијата на Аристотел³¹, како и вертикален и хоризонтален пресек на комедијата, според истиот образец како во *Поетика*. Според Webster³², влијанието на Аристотел со неговата теорија за конструирање на содржината според веројатни случувања може да се толкува на три начина; првиот начин се

²⁹ Имено, Аристотел во расправата *За поетиката* најавува расправа за комедијата кога ја дава дефиницијата за трагедијата (1449b 20-24): „Што се однесува до подражавачката уметност во хексаметри (т.е. до епската поезија) и до комедијата, ќе зборуваме подоцна“. Понатаму, крајот на оваа расправа завршува со зборовите (1462b 19): „А за јамбските песни и комедијата ...“ (Аристотел *За поетиката*, превод од старогрчки, белешки и коментари Михаил Д. Петрушевски. Македонска книга, Скопје, 1979.)

³⁰ „Комедијата е подражавање на смешно дејство кое нема завршена големина, и тоа одделно за секој дел во неговиот вид, преку лица што дејствуваат а не со прераскажување, а кое преку задоволство и смееше постигнува чистење од такви чувства.“ Наведено според Весна Томовска, *Упатство за читање*: Аристофан *Жаби*, Превод од старогрчки, предговор и коментар: Весна Томовска. Скопје: Табернакул 2000, p.38.

³¹ Трагедијата е, значи, подражавање на сериозно (, цело) и завршено дејство со определена должина во дотеран говор, и тоа одделно за секој вид во неговиот дел, преку лица што дејствуваат а не со (пре)раскажување, а што со жал и страв го исполнува составот на такви (т.е. жални и страшни) собитија. (Аристотел, *ibidem*, 1449b 25-29).

³² T. B. L. Webster, *Studies in Later Greek Comedy*, Manchester University Press, Barnes & Noble Inc, New York, second ed. 1970, pp. 184-205.

однесува на техниката на градење на составот на собитија, потоа почитување на реалноста на време и место и последно е веројатноста во сликање на карактери.

Техниката на градење на содржината или составот на собитија Менандар ја има разработено извонредно аристотеловски. Плутарх во *Моралија* раскажува една анегдота за Менандар која е во корист на претходно кажаното:

λέγεται δὲ καὶ Μενάνδρου τῶν συνήθων τις εἶπεν· "ἐγγὺς οὖν, ὦ Μένανδρε, τὰ Διονύσια, καὶ σὺ τὴν κωμῳδίαν οὐ πεποίηκας;" τὸν δ' ἀποκρίνασθαι "νὴ τοὺς θεούς, ἔγωγε πεποίηκα τὴν κωμῳδίαν· ὥκονόμηται γὰρ ἡ διάθεσις, δεῖ δ' αὐτῇ τὰ στιχίδια ἐπᾶσαι."³³

Значи она што е важно за комедијата на Менандар е нејзината *διάθεσις* или содржинска структурираност, додека комичкиот ефект и експресија се помалку важни. Драмата на Менандар е конструирана како целина со почеток, средина и крај, а деловите меѓу себе се компатибилни, со должина која им соодветствува. За да се избегне предолгата експозиција тој се служи со пролог, во кој делумно е навестена содржината на драмата, но повеќе се зборува за она што им претходи на собитијата во драмата. Поделбата на пет чинови се чини сосема оправдана за комедијата на Менандар, иако таквата поделба во античките текстови не постои, само генитивната форма *ΧΟΡΟΥ*³⁴ со кое се завршува секој чин. Таквата поделба на чинови, всушност, претставува кодификација на Аристотеловата теорија за структурирање на составот на собитија. Вообичаено во сите зачувани комедии на Менандар дејството на драмата кулминира во четвртиот чин, а потоа во петтиот чин се разврзуваат собитијата и драмата завршува со веселба, најчесто свадба на главните ликови, а понекогаш и на споредните.

Понатаму, вториот вид на веројатност се однесува на реалноста на време и место, а се чини дека се одлично сработени, но во рамките на конвенциите во кои работеле

³³ Plutarchus *Moralia*, 347E = Men. test. 70: Се вели дека некој од другарите на Менандар рекол: „Близу се, Менандре, Дионисиите, а ти зар сè уште ја немаш направено комедијата?“ (Менандар) нему му одговорил: „Жими боговите, јас, барем, ја имам направено комедијата; приказната е измислена, но треба стиховите да се испејат.

³⁴ Буквално значи *на хорот*, односно текст или дел во драмата што му припаѓа на хорот.

сите комедиографи од тој период. Тоа значи дека, заради ограниченоста на времето определено за изведба на драмата, комедиографот е ограничен и во изборот на место каде што ќе се одвива дејството на драмата; најчесто како место на дејството се одбира Атина или некоја од атичките деми. Во тој случај, доколку драмскиот лик има потреба да оди на друго место, тоа е или Атина (ако дејството се случува во некоја атичка дема) или некоја атичка дема (ако дејството се случува во Атина). Кога драмскиот лик ја напушта сцената за да отиде на друго место, истиот не се враќа дури до наредниот чин, така што до некаде се создава илузија за временската оддалеченост.

Бидејќи изгледот на сцената е фиксиран, постојат само три врати кои најчесто се претставени како куќи на три семејства, па поетот е принуден ‘своите семејства’ да ги распореди во тие три ‘куќи’. Понекогаш Менандар ја користи средната врата како светилиште на некое божество, обично истото божество што го кажува прологот и има индиректна поврзаност со содржината на драмата. Дури и говорот, кој во нормални услови се одвива внатре во куќата, во драмата е нужно да се одвива пред куќа, за да може да го слушнат гледачите. Ова не било пракса во комедијата на Аристофан, која не се држела до сценското уредување, така што локацијата лесно можела да се смени доколку тоа го барал драмскиот текст, без притоа да се води сметка за сценската декорација. На пример во *Жаби* дејството на почетокот се одвива пред куќата на Херакле, а веднаш потоа се дислоцира во Стикс.

Третиот вид на веројатност – секој лик да зборува и дејствува како што му прилега, педантно е исполнет кај Менандар. Додека кај Аристофан ликовите, гледани во целина, се или добри или лоши, во зависност од тоа дали ја прифаќаат идејата на писателот или не, кај Менандар нема таква црно-бела поделба на ликовите. Тие се токму како во реалноста – понијансирани, бидејќи тој води сметка за веројатноста и психолошката уверливост. Со самото градење карактери неговите драми, и покрај сличните теми, се разликуваат, а ликовите се индивидуализирани. Категоризацијата е особеност на оваа епоха – хеленизмот, а тоа донекаде ги прави

премногу општи појавите и не дава место на индивидуалноста. И покрај припадноста во тие општи типски категории, ликовите во комедиите на Менандар се високо индивидуализирани во рамките на тие категории.

3) *Комедија*

Комичката традиција несомнено извршила влијание врз драматургијата на Менандар, затоа што тој е комедиограф, кој твори во рамките на комедиографската традиција. Влијанието на комедијата што претходи се чувствува и во формата и во структурата на комедиите на Менандар, но и во позајмувањето на ситуации, алузии и цитати.

Дијалошката експозиција е задржана во скоро сите зачувани драми. Вообичаено потоа следи пролог, освен во комедијата *Намќор*, каде што прологот е на прво место, а дијалошката експозиција следи по прологот. Не е сигурно дали ова е подоцнежна измена (ако се земе предвид каква била ситуацијата со текстовите, препишувањето и нивното прилагодување за некоја подоцнежна реприза, кога комедиографот не бил присутен), или, пак е особеност на комедиите што Менандар ги напишал во младоста. Имено, *Намќор* е единствената комедија што е целосно зачувана и е датирана во 316 година, значи во пораниот период на неговото творештво. Делумно зачувани комедии од пораниот период, а кои содржат пролог се: *Штит* (314/3), во која е зачуван прологот, што го кажува Тихе, и следи по дијалошката експозиција и *Острижена* (314/3), каде исто така прологот, што го кажува персонификацијата Агноја (Недоразбирање), следи по дијалошката експозиција. Од комедиите што му припаѓаат на подоцнежниот период од комедиографската кариера на Менандар, единствено во *Сикионец* е зачуван прологот, но не може да се каже дали му претходи дијалошка експозиција или не, затоа што не е зачуван ниту почетокот на прологот. За комедијата *Херос* (308-306) се потврдува таквата структура, затоа што е зачуван уводот, напишан од некој антички приредувач на текстот и уводната дијалошка сцена, по која се

претпоставува дека следи прологот што го зборува богот Херос, ако се оди според списокот на драмските лица даден по уводот. Таков уведен дијалог кај Аристофан има во *Коњаници* и *Оси*, а се претпоставува дека и комедиите од средниот период започнувале на ист начин.

За ексоците кои завршуваат со веселба од различен тип, корените треба да се бараат уште во ритуалот, а ова се провлекува низ сите фази во развојот на комедијата. Редовно и кај Аристофан и кај Менандар последниот чин завршува со примирје на двете спротивставени страни, кое се слави во вид на свадба или гозба. Тоа го потврдува зачуваниот ексод во *Намќор*, во кој има две свадби, додека за другите комедии може да се претпостави според нивната содржина, потоа според римските адаптации на Плаут и Терентиј, но и според она што претходи, имено комедијата на Аристофан.

Агонот, како дел од старата комедија, е зачуван кај Менандар во вид на спор меѓу двете спротивставени страни, како на пример во комедијата *Парничари*, која е именувана според сцената во која се одвива парницата.

Грубиот хумор и шегувањето, со кои изобилува старата комедија, се резервирани за ликовите на робовите, готвачите, паразитите, кои не се носители на дејството, но се потребни заради комичката традиција, додека кај другите ликови, според веројатноста, хуморот е поблаг, умерен, како што му прилега на еден граѓанин од високите кругови. Едноставен вид хумор е задржан во *Намќор*, во последната сцена, кога робот Гета и готвачот Сикон грубо се шегуваат со стариот намќор Кнемон.

Последното нешто што е останато од старата комедија е обраќањето кон публиката. Се разбира, во новата атичка комедија, каде што се настојува на задржување на сценската илузија, обраќањето кон публиката е посуптилно – драмските ликови избегнуваат да се обраќаат директно кон публиката. Единствен дел во кој редовно има обраќање кон публиката е прологот, кој е пишуван во второ лице множина и е

наменет за публиката. Во ексодот на комедијата, во скоро сите зачувани комедии, има обраќање кон Нике, божицата на победата, што е во контекст, а го изговара некој од драмските ликови. Не постои некое правило за типската припадност на ликот што ја изговара оваа завршна формула; тоа е обично драмскиот лик кој случајно се наоѓа на сцената, а може да биде кој и да е. Меѓутоа, доколку на сцената има повеќе драмски лица, тогаш предност му се дава на ликот што е носител на едноставен тип на хумор. Не може да се каже дека обраќањето кон Нике е особеност само на комедијата, затоа што таков случај е забележан и кај Еврипид, на крајот од трагедиите *Ифигенија во Таврида*, *Орест и Фојникијки*. Тоа покажува дека драмата е наменета за натпревар, а ваквиот крај станува еден вид формула:

ἡ δ' εὐπάτειρα φιλόγελώς τε παρθένος
Νίκη μεθ' ἡμῶν εὐμενὴς ἔποιτ' αἰί.³⁵

Вакво обраќање кон Нике има во *Намќор* (968-969), а го говори робот Гета, потоа во *Омразен* (465-466), во *Сикионец* (422-433) и во три фрагмента (fr. 151, 466-467; fr. 616, 1-2; Play FIF 218, 1-2). Единствено во *Жена од Самос* (736-737), формулата е малку поинаква:

ἡ δὲ καλλίστων ἀγώνων πάρεδρος ἄφθιτος θεὰ
εὐμενὴς ἔποιτο Νίκη τοῖς ἐμοῖς αἰὲν χοροῖς.³⁶

Кај Аристофан обраќањето кон Нике вообичаено е во парабасата, но не се внимава на одржување на сценската илузија, така што тоа не мора нужно да биде во контекст.

³⁵ А, момата од честит род што сака смев –
милостива Победа – нек' нè следи секогаш!

³⁶ Со трон на сјајни натпревари, божица бесмртна,
милостива Победа, нек' следи хор мој секогаш!

Аристофан Бизантиецот гледал на комедиите на Менандар како на огледало на животот: ”Ὁ Μένανδρε καὶ βίε, πότερος ἄρ’ ὑμῶν πότερον ἐμιμήσατο;“³⁷, така што единственото влијание што тој го чувствувал во неговите комедии е она од секојдневниот живот. Меѓутоа, и покрај т.н. реално прикажување на ликови и ситуации од секојдневниот живот, уште поголемо е влијанието на перипатетичката школа, комичката и трагичката традиција, под чие влијание Менандар се оформил како комедиограф. Се разбира, Менандар не бил единствениот кој творел под овие влијанија, меѓутоа за другите комедиографи од овој период не постојат позначајни докази; духовната клима и условите во хеленистичкиот период го направиле своето во секоја област од животот, така што, може да се каже, и комедиографот Менандар е производ на своето време. Сепак, колку повеќе се проучува овој комедиограф, толку помалку се наметнуваат како важни влијанијата, традицијата и општата духовна клима во тој период, за сметка на неговата уникатност како драматург.

³⁷Aristophanes: Commentarii in Callimachi pinaces (fragmenta), fr. 5, 4: „О Менандар, о животе, кој кого од вас подражава?“

2. Сцената

а) Рецепцијата на драмата

„Книжевната комуникација, како и било која друга комуникација, е составена од најмалку три елементи и две релации: автор, или испраќач на книжевната порака, самата книжевна порака и примач на книжевната порака. Хеленската книжевна комуникација, дефинирана со темпорална рамка од нејзините почетоци до освојувањата на Александар, бележи бавно и постепено менување на својот облик од целосно усна до доминантно писмена.“³⁸ Промената на книжевната комуникација или начинот на испраќање на книжевната порака нужно води кон промена и на третиот елемент – примачот на книжевната порака, кој од слушател/гледач станува читател на книжевната порака. Оваа тенденција на читање, а не на слушање/гледање, на книжевната порака ѝ се наметнува на драмата уште во хеленскиот период и посебно се однесува на трагедиите на Еврипид. Во хеленизмот, во комедиите на Менандар веќе се воочливи некои показатели кои упатуваат и на поинаков начин на рецепција од дотогашниот т.е. на читање. За драмата ваквиот начин на рецепција не е толку невообичаен во денешно време кога постојат толку многу копии кои лесно можат да се набават. Меѓутоа, и покрај лесната достапност на текстот, на драмата не може да ѝ се одрече нејзината врска со театарот како место каде што се прикажува овој книжевен род. Целосното остварување на драмата е на сцена, каде комуницира со своите слушатели/гледачи, а не читатели. Драмите на Менандар и по неговата смрт се изведувале ширум античкиот свет каде што се говорело грчки, но, со растењето на римската империја адаптациите на Плаут и Терентиј го истиснале од сцената Менандар, кој останува достапен само за читање до крајот на доцната антика. Дека останал достапен само за читање до доцната антика се докажува со копиите на неговите комедии, пронајдени на папируси, кои претставуваат ‘популарни’ изданија, без дијакритички знаци. Некои од овие ‘популарни’ изданија се датирани во последните векови од

³⁸ Весна Томовска, *Усната книжевна комуникација и хеленската драма*. Научен собир Класика – Балканистика – Палеославистика, МАНУ, Скопје 18-19. 11. 2006 (во печат).

римската империја, кога комедиите на Плаут и Терентиј ги истиснале грчките комедиографи од сцената токму заради јазикот. Веројатно е дека тие ‘популарни’ изданија се читале, а не служеле за изведба. Сепак, промената на примачот на пораката од слушател/гледач во читател не треба да се сфати во денешна смисла на зборот, односно дека секој можел да набави копии од драмите за читање. Набавувањето копии од кој било книжевен род во антиката претставувало проблем заради непостоењето печатници, па затоа, и доколку се читало некое дело, тоа не било како денес, туку постоеле читачи - *ἀναγνώσται*, кои читале пред повеќе луѓе. Ваквата пракса се претпочитувала до доцна во антиката, а во Рим улогата на читачи ја имале учените робови, најчесто од грчко потекло.

Во драмата испраќачот на пораката – поетот трагедиограф или комедиограф - нужно ја создава таа порака *in charta*, меѓутоа, не за оние што треба да ја примат пораката, туку за оние што треба да ја пренесат – глумците. Значи, текстот на драмата е само еден облик на книжевната порака, но не и конечен кој е наменет за реципиентите; а, како таков – во облик на пишана порака – може да биде консумиран единствено од читачка публика. Драмскиот текст е наменет за глумците, кои како посредници ја трансформираат оваа пишана порака во визуелен перформанс наменет за гледачка публика - *θεαταί*.

Според ова, драмата како книжевен облик и театарот како институција постојат и функционираат во една меѓусебна врска како две посебни појави, истовремено одделни, но и нераскинливо поврзани. Обете произлегуваат од култот на богот Дионис – драмата како импровизација, ритуален танц, а театарот како место каде што се изведува овој обреден танц. Сето ова укажува на нагласениот изведувачки, перформативен, прикажувачки карактер на драмата, како впрочем и на целокупната хеленска поезија. Изведувачкиот карактер на драмата од друга страна укажува на јавност, јавно презентирање, свечености, поетски натпревари, слави и обреди. Јавниот карактер на хеленската драма укажува и на третиот елемент кој суштествува во театарот како противположена страна, т.е. публиката, или, оние што присуствуваат на обредот што се изведува во чест на Дионис во улога на

гледачи. Самото присуство на гледачи при јавното изведување на обредот на Дионис укажува на начинот на рецепција на овој обред (а, визуелниот начин на рецепција е особеност на скоро секој обред), кој преминува во книжевен облик драма, а тоа е преку гледање/слушање; читањето на драмата е подоцнежна пракса. Драмскиот текст или целокупната драмска изведба со сите свои елементи (ритам, хармонија и танц) го користи театарот како место каде што се врши прикажувањето на драмата, за да биде гледана таа претстава од гледачите и за да се исполни целосно релацијата: испраќач на книжевна порака - книжевна порака - примач на книжевна порака. На тој начин, театарот не е место кое му припаѓа само на драмскиот текст и на глумците/хорот како прикажувачи на тој текст/таа книжевна порака, туку и на публиката/гледачите како нејзини консументи/гледачи и слушатели.

Бидејќи драмата и театарот се поврзани, и обете произлегуваат од култот кон богот Дионис, би било логично и нивното натамошно постоење да има некаква поврзаност со творецот Дионис. Меѓутоа, врската меѓу театарот и Дионис започнува да се раскинува уште во хеленскиот период, а првобитната, ритуална функција што ја имала драмата се губи сосема во хеленизмот. Во врска со начинот на рецепција на драмата во деветнаесетиот век, кога театарот влегува во т.н. криза, следбениците на позитивистичкото движење го сведуваат пишувањето во драмска форма на еден од можните облици наменет за читање, а постоењето на театарот, бидејќи ги губи своите врски со ритуалот, го сметаат за излишно. „Меѓутоа, т.н. драма за читање е плод на романтичарските медитации во драмска форма и претставува еден од можните облици за користење на дијалогската форма, која сама по себе не е доволна за да ја одреди родовата припадност на делата.“³⁹ Како и да е, драмата не е доволна само како драмски текст наменет за читање; нејзиното исполнување е целосно во храмот на Дионис – театарот, каде што може да се исполни со сите оние средства за подражавање што Аристотел ги набројува во

³⁹ Mirjana Miočinović, *Predgovor Rađanje moderne književnosti: Drama*. Priredila Mirjana Miočinović. Nolit, Beograd, 1975.

Поетика. Но, кога тој прави внатрешна поделба на трагедијата, елементите музичка композиција (*μελοποιία*) и сценско уредување (*ὄψις*) ги става на последно место, бидејќи се во „најслаба врска со уметноста и се најмалку својствени за поетиката, зашто ефектот на трагедијата треба да се добие и без претстава и без артисти“ (1450b 16-20), односно драмата треба да постигне ефект со самиот состав на собитија, т.е. со говорот или драмскиот текст.

б) Комедијата како дел од драмските натпревари

Драмата во почетокот не се прикажувала во театар. Затоа што нејзиното потекло и понатамошното егзистирање се поврзани со ритуалот кон богот Дионис, нужно било драмата да се прикажува на места посветени на Дионис. Театарот како архитектонска структура со исклучителна намена – прикажување драми – се јавува подоцна. Врската со Дионис определила не само место каде што ќе се прикажуваат драмите, но и време, а тоа биле празниците на кои се славел овој бог. Најзначајни празници на кои се одржувале драмските фестивали се Големите Дионисии и Ленаите, а како и сите уметнички изведби во Грција, така и драмските фестивали се одржувале како натпревари. Времето кога се одржувале овие драмски фестивали може ќе се чини чудно: Ленаите биле во Јануари, а Големите Дионисии на крајот на март. Нормално би било фестивалите да се организирале за време на летото, затоа што станува збор за отворен театар. Меѓутоа, ако се земе предвид фактот дека овие фестивали претставувале дел од животот на атинските граѓани, тогаш е нормално фестивалите да се одржуваат во овој дел од годината, кога речиси сите биле во градот. Имено, иако најголем дел од Атињаните се занимавале со земјоделие, сепак од домашното производство успеале да обезбедат само 20% жито за прехрана, па затоа било нужно да се занимаваат и со трговија преку море. Зимските месеци од годината не биле поволни за прекуморски патувања, така што скоро сите биле во градот. Од друга страна, оние што се занимавале со земјоделие главната работа ја имале во лето, кога не би биле во можност да присуствуваат на овие целодневни фестивали, што траеле и по неколку дена. На тој начин со

одржувањето на фестивалите во овој период од годината било овозможено присуството на скоро сите граѓани од Атика, а тоа ги оправдува и огромните театарски градби со можност да примат повеќеилјадна публика.

Големите Дионисии биле славени во месецот Елафеболион (Ἐλαφβολιών), кој се паѓа некаде на крајот на Март и почетокот на Април. На почетокот драмските претстави се прикажувале само на овој фестивал, па затоа имал голема важност. Трагедии почнале да се прикажуваат с.533 година, сатирски драми с.520 година⁴⁰, а дури во 487/6 година за прв пат е дозволено и учество на комедиографите, кога архонтите за прв пат одобриле хор за комедијата. Бидејќи паѓа во пролет, а сезоната за пловење веќе започнувала зашто морето било пловно, фестивалот бил доста посетен и од странци. На првиот ден од фестивалот се изведувале десет дитирамби, а наредниот ден пет комедии, така што петмина комедиографи се натпреварувале само со по една комедија. За време на Пелопонеските војни бројот на комедиите бил ограничен на три, а денот одреден само за комедија бил откажан. Оттогаш, па и во времето на Менандар, се прикажувала само по една комедија на овој фестивал и тоа секој ден по тетралогитата од три трагедии и сатирска драма. Прикажувањето на трагедиите започнувало од зори, а на комедиите попладне.

Фестивалот *Ленаи* (τὰ Λήναια) бил помалку важен од Големите Дионисии и се одржувал во месецот Гамелион (Γαμηλιών), наречен и Ленаи (Λήναι). Името на фестивалот доаѓа од областа Ленајон (Λήναιον) во Атина, која била посветена на Дионис, како и од името на месецот во кој се одржувал овој фестивал. Според Margarete Bieber⁴¹ Ленаи (Λήναι) е името и на месецот во кој се изведувале церемониите во чест на Дионис и за мајнадите, кои биле мажени жени што се посветувале во мистериите на Дионис на овие церемонии. Тие церемонии се случувале во областа Ленај. Комедијата за прв пат во Атина била прикажана на овој фестивал. Фестивалот станал институционализиран од државата дури во 442 година, а десет години подоцна започнале да се изведуваат и трагедии, иако

⁴⁰ Alan H. Sommerstein, *Greek Drama and Dramatists*. Routledge, 2002, p. 5.

⁴¹ Margarete Bieber, *The History of the Greek and Roman Theater*. 2nd Ed. Princeton: Princeton UP, 1961, p. 52.

првобитно бил фестивал наменет за комедијата. Трагедиографите Софокле и Еврипид никогаш не се натпреварувале на овој фестивал, затоа што не бил толку достоин за трагедиографите како што бил фестивалот Големи Дионисии. Според Alan H. Sommerstein⁴² Софокле сепак учествувал на Ленаите и победил неколку пати, но овие победи не се сметале за толку важни како победите на Големите Дионисии. Бидејќи се изведувал во зима кога морето било не било пловно, овој фестивал имал само локална важност.

Освен Големите Дионисии и Ленаите постоеле уште два фестивала во Атика, кои не се одржувале во театарот на Дионис како претходните два, туку по демите во Атика, а тоа се *Малите Дионисии*, одржувани во Декември и почетокот на Јануари (месецот на Посејдон) и фестивалот *Антестерији*, одржуван во месецот Антестерион (месецот на цвеќињата) односно од Февруари до почетокот на Март.

Во Атина пред празникот Ленаи и Големи Дионисии највисоките државни службеници – архонтот епоним и архонтот басилеј – посветувале многу време на подготовките за овие фестивали. Архонтот епоним – по кого била наречена и годината, бил одговорен за фестивалот и неговото организирање. Тој најнапред ги одредувал *хорезите* (*χορηγοί*), кои биле богати граѓани задолжени од државата да ги опремаат хоровите за трагедиите и комедиите на свој трошок. Опремувањето на хорот што го финансирал хорегот се нарекува хорегија (*χορηγία*). Финансирањето на хоровите било многу популарно во Атина, па затоа граѓанинот кој сакал да биде популарен се нафаќал на ваква работа. Ако не се јавел никој за финансирање на хорот, тогаш архонтот назначувал некој граѓанин за кого сметал дека е богат. Квалитетот на драмата во голема мера зависел од средствата што хорегот ќе ги потрошел за нејзиното прикажување, така што и полошата драма можела да изгледа добро ако имала добра продукција. За сценското уредување, кое е во тесна врска со хорегот, зборува и Аристотел во *Поетика* (1450b, 15-20): „сценското уредување навистина ја плени душата, ..., но во уредувањето на сцената поважна е

⁴² Види Alan H. Sommerstein, *ibidem*, p. 8.

вештината на сценографот, одошто поетската уметност“, а вештината на сценографот во голема мера е условена и од средствата што му стојат на располагање доделени од хорегот. Поетите кои сакале да учествуваат на натпреварот – а можеле да учествуваат и дојденци – му упатувале на архонтот епоним ‘молба за доделување хор’; тој одбирал според својот вкус кој поет ќе настапува на фестивалот, но потоа морал да му го објасни на народот својот избор. Поетот истовремено бил и режисер на своето дело, а понекогаш и сам го вежбал хорот во улога на хорски учител (*χοροδιδάσκαλος*). Понатаму, архонтот го избирал и главниот глумец – *протагонист* (*πρωταγωνιστής*), на кого му биле потчинети глумците од втор или трет ред, односно *девтерагонистот* (*δευτεραγωνιστής*) и *тритагонистот* (*τριταγωνιστής*).

Откако ќе го направеле списокот на хорезите, поетите и протагонистите, архонтите доделувале по еден хорег и протагонист на секој поет. За таа цел се одржувал народен собир на кој имињата на одредените хорези биле ставани во куп и доделувањето се одвивало со ждрепка. На крајот од сите тие активности доаѓал *проагонот* – или јавното претставување на поетите и глумечките дружини. Откако Перикле во 446-442 година го подигнал Одеонот, покриено здание наменето во прв ред за музички изведби, претставувањето на поетите и глумци започнало да се прикажува на тоа место.⁴³ На оваа церемонија поетите се претставувале себеси и своите драми кои требало да бидат прикажувани на фестивалот, а бидејќи сиот овој настан бил празничен, сите што имале некаква поврзаност со фестивалот биле облечени во раскошни облеку. Затоа што станува збор за натпревар потребни биле и судии, кои биле бирани од секоја триба во Атика, а за да се избегне поткупувањето. Имињата на овие граѓани биле ставани во урни и во најголема тајност се чувале во јавниот тесаур на Акрополот. На самиот ден на натпреварот нивните имиња биле пишувани на табли, но не е познато дали овие судии ги суделе сите натпревари (дителирамбски, трагички, комички) или се менувале.

⁴³ M.Bieber, *ibidem*, p.53.

в) Изгледот на театарот и сцената

Беше речено дека античкиот театар како градба со исклучителна намена не постоел од самите почетоци на драмата. Во времето на Писистратите кога Теспис⁴⁴ дошол во Атина 534 година, претставите се прикажувале на агората. Гледачите седеле на дрвени клупи наречени *ἵκρια*⁴⁵. Во 498 година драмите започнале да се прикажуваат на места посветени на Дионис, каде што се поставувале привремени градби од почеток за секоја претстава, прилагодени со дрвена сцена за драмски изведби. Постепено овие градби се утврдувале. Театарот на Дионис во Атина е изграден токму на такво место – до храмот на Дионис Елевтериј, кој веќе постоел како градба на Акрополот. Елевтериј се однесува на местото во Бојотија (Елевтерај), каде што богот Дионис за прв пат се појавил на грчко копно и оттаму започнал неговиот култ. Дури подоцна големиот политичар и член на патриотската партија Ликург (338-327 година), познат како непомирлив противник на Александар Велики, ги заменил дрвените делови на овој театар со мермерни. Во театарот на Дионис можело да собере 17.000 гледачи, што дава јасна слика за страста на Грците кон изведувачките уметности.

Најстарите комедии, пак, се прикажувале во светилиштето Ленај, кое се наоѓало во Дионисиј во Лимнај, долина меѓу западната падина на Акрополот, Ареопагот и Пникс. Овде, почнувајќи од 442 година се одржувале комичките натпревари, а малку подоцна се прикажувале и трагедии. Никогаш не било изградено театарско здание во овој дел. По завршувањето на градбата на театарот на Дионис Елевтериј Ленајскиот фестивал започнал да се одржува таму.

Грчкиот театар се наоѓал под отворено небо, изграден на падините на некој рид. Својот конечен облик го добил во хеленистичкиот период, со некои измени и додатоци во римскиот период, а се состои од три главни дела: сцена (*σκήνη*), орхестра (*ὀρχήστρα*) и театрон/гледалиште (*θέατρον*), кои настанале во различни

⁴⁴ Теспис е трагедиограф кој го вовел првиот глумец на сцена.

⁴⁵ Ибидем, □. 54.

периоди. Орхестрата е создадена во архајскиот период, кога нагласокот бил на песната и хорот; театронот бил создаден во класичниот, а сцената во хеленистичкиот период. Со текот на времето орхестрата се намалувала, додека сцената добивала поголем простор и височина, а ова менување на деловите на театарот е пропорционално со намалувањето на улогата на хорот, чиј простор во театарот е орхестрата, и давање поголема улога на дијалогот и глумците, чиј простор е сцената.

1) Орхестрата

Првите два дела на театарот, сцената и орхестрата, му припаѓаат на изведувачкиот дел, на оние што ја пренесуваат пораката на поетот, а вториот дел театронот на реципиентите/гледачите/оние што ја примаат пораката од поетот. Во хеленистичкиот период заради редукција на улогата на хорот во драмското дејство, орхестрата, каде во класичните трагедии стоел хорот за време на драмата, веќе била место каде само за време на паузите – кога завршува еден чин – излегувал хорот и пеел некоја популарна песна. Самиот збор орхестра (*ὀρχήστρα* = играм, танцувам) покажува дека тоа е место за танцување и пеење и таа функција си ја задржува и покрај тоа што улогата на хорот е значително намалена. Обликот на орхестрата бил кружен, а во подоцнежните театри се применувал полукружен облик. Во средината на орхестрата бил поставен олтар наречен *θυμέλη*; во Атина, олтарот бил посветен на Дионис. Пред олтарот, на исто рамниште со најниското скалило од театронот имало скалила кои воделе до одаи наречени скалила на Харон, затоа што оттаму излегувале сенки од подземниот свет, а скалила во новата атичка комедија немале никаква функција. Самата архитектонска градба на грчкиот театар, со своето амфитеатрално гледалиште, овозможува просторот за глумење да биде исфрлен напред, во публиката, а со тоа овозможува и физичка блискост меѓу глумците и гледачите.

За класичниот период е сигурно дека претставата и на хорот и на глумците се одржувала во орхестрата. Речиси сите зачувани комедии и трагедии од овој период содржат сцени во кои хорот и глумците се заедно. Но, како што растела важноста на глумците, така и нивната изведба сè повеќе се повлекувала на сцената. Во четвртиот век, пак, кога интересот за театарски претстави пораснал извонредно, орхестрата станала место само за хорот.

2)Сцената

Сцената, која претставува голема правоаголна зграда, се наоѓа зад орхестрата. Во неа глумците си ги менувале маските и облеките, но исто така служела за да ја претстави локацијата во драмата, која е обично сместена во палата или кука. Вообичаено имало две или три врати на сцената, што водат надвор кон орхестрата, од кои глумците можеле да излегуваат и влегуваат. „Основната функција на овој простор била да обезбеди ‘вонсценски’ простор за глумците, во којшто тие ќе можат да се облекуваат и да ги менуваат костумите и маските, овозможувајќи брзо и лесно влегување и излегување од просторот за игра. Овие практични согледби останале исти за разните видови *скени* и задсценски простори и во подоцнежните периоди на театарот.“⁴⁶ Пред сцената се наоѓа делот каде што глумците глумат, а тоа е проскене (*προσκήνη*). Со самата своја градба овој театар барал не само да ги интегрира изведбата и публиката, сместени на двете спротивставени страни – проскене и театрон, туку во себе да ја интегрира и самата публика.

Сцената претрпела промени, како и орхестрата, уште во класичниот период. Промената од привремена градба до здание изградено во камен започнала некаде во периодот на Никискиот мир (421-415). Прво бил изграден хол, наречен стоа од Витрувиј⁴⁷, со значителна големина. Името сцена се задржало иако секоја година се изменувала и дополнувала градбата зад стоата, затоа што не била камена градба. Во

⁴⁶ Марвин Карлсон, “Историски преглед на театарските форми”, *Теорија на драмата и театарот*. Приредувач Јелена Лукина, Скопје: Детска радост, 1998, pp. 42-43.

⁴⁷ M. Bieber, *ibidem*, p. 60.

хеленизмот изгледот на сцената, а воопшто и на целиот театар претрпел големи промени. Омилената драма на хеленистичката публика била комедијата, за разлика од трагедијата, која не била толку популарна во овој период. Претпочитувањето на овој драмски вид довело до тоа да се смени и структурата на театарот. Новата атичка комедија се свртува кон портретирање на карактери, па затоа било од големо значење да се направат видливи за публиката тие карактери, со релјефна прецизност. Ова доведува до подигната сцена за прв пат во Хелада.⁴⁸ На тој начин гледачите ја гледале претставата одоздола. Некои схолијастии мислат дека театарот на Дионис во Атина бил повторно доградуван кратко време пред Менандар да почне да пишува, и дека тој ги пишувал своите драми за сцена три до четири метри длабока, дваесет метри широка, подигната околу четири метри над земјата. Меѓутоа ова би бил премногу ограничен простор за драма како што е на пример *Намќор* во која има многу статисти и живо дејство. Оние кои мислат вака ги претставуваат комедиите на Менандар како многу постатични отколку што се. Поверојатно е дека театарот на Дионис, односно подигањето на сцената се случува малку подоцна.

3) *Театронот*

Јавниот карактер на грчката драма укажува на спектакал. Имено и зборот театрон (*θέατρον*) што значи гледалиште доаѓа од глаголот *θεάομαι*, кој значи гледам, додека латинскиот збор *auditorium* за гледалиште потекнува од глаголот *audio* што значи слушам. Развојот на театронот во грчкиот театар бил бавен, но посигурен од оној на сцената, затоа што не се менувал за секоја претстава. Во почетоките, за време на театарските изведби, гледачите стоеле или седеле на падините на Акрополот, затоа што не постоеле седишта како во хеленистичкиот период. Театронот имал форма на полукруг, или нешто повеќе од полукруг. Гледачите во времето на Никискиот мир седеле на дрвени клупи, додека почесните места (*προέδρια*) биле направени од камен, на кои биле изрежани имињата на свештениците на Дионис.

⁴⁸ Ibidem, p. 109.

Театронот бил поделен од широки концентрични појаси, наречени *διαζόματα*, кои имале функција на лоби, со еднаесет редови седишта меѓу секое *διάζωμα*. Понатаму, овие биле поделени со скалила меѓу секое лоби, свртени кон центарот на орхестрата. Седиштата не биле определени според цената на билетот, затоа што таа била иста за сите, туку според рангот и половата припадност.

Самата градба на театронот овозможувала чиста глетка за сите гледачи. Не постоеле помошни потпирачи на седиштата кои би ја блокирале глетката на тие што се позади. Затоа што театрите, не само на Дионис во Атина, туку воопшто во Хелада, се граделе на височини, седиштата биле едно над друго наредени. Покрај тоа што била овозможена извонредна глетка за сите гледачи, било овозможена и извонредна акустика; говорот на глумците и песните на хорот се слушале подеднакво во секој дел на театронот токму заради амфитеатралната градба и поставеноста на седиштата во височина.

г) Сценскиот простор и времето во драмскиот текст

Просторот на сцената во голема мера бил фиксиран и не постоела значајна разлика во сценското уредување меѓу две комедии; заради ова Менандар бил принуден да го прилагоди драмскиот текст со можностите на сценскиот простор, а тоа значи дека морал да работи според конвенциите. На сцената не можел да смести повеќе семејства, затоа што имало ограничен број на врати, а временскиот простор, пак, бил ограничен и со времетраењето на претставата и со одржувањето на сценската илузија. Имено, не можел во комедиите дејството да го смести каде сака и потоа да го преместува на друго место, затоа што не дозволувала ниту сценската декорација, ниту би се одржала сценската илузија на тој начин, на која повеќе се внимава во овој период.

Она што можела да го види публиката, значи, е една фасада, меѓу две крила, поделена со столбови на еднаесет дела меѓу кои се наоѓале трите врати, кои се

употребувале во новата комедија; средишната врата е единствената која се употребувала во трагедијата. Декорот на сцената зависел од тоа каде било замислено дејството на комедијата; ако станува збор за некоја атичка дема тогаш просторот меѓу столбовите бил декориран со дрвени плочи, кои претставувале карпеста околина, какво што е впрочем земјиштето во Атика; декорацијата што претставувала некаква гозба/симпозиум покажувала дека дејството е сместено во град (најчесто Атина).⁴⁹ Значи, декорацијата на сцената покажува само дали драмата е поставена во град или село, а за името на местото единствен показател е драмскиот текст.

За комедиите било вообичаено (посебно на Менандар), да се користат двете странични врати на сцената, кои претставувале куќи на семејствата; средната врата, која е поголема од страничните, била покривана со некаква завеса доколку не се употребувала во драмското дејство; но, најчесто во неа било сместено светилиште на божеството кое го кажува прологот, или пештера со слична намена. Доколку средната врата претставувала некакво светилиште, пред неа се поставувало дрвена статуа на она божество на кое му припаѓало светилиштето. На тој начин, и без драмскиот текст, уште пред да почне драмското дејство, се знаело на кое божество му припаѓа светилиштето или пештерата и кој ќе го кажува прологот. За персонификациите, исто така, се употребувала средната врата, која требало да биде светилиште, но статуа не се поставувала. Самата персонификација ги кажувала потребните информации за себе и за средната врата во прологот. Во прологот, без разлика дали го кажува божество или персонификација, се даваат објаснувања за куќите, односно кому му припаѓаат, дали постои светилиште и кому му е посветено. Разлика во декорот на 'куќите' не постоела; ако постоела некаква разлика тогаш тоа се објаснувало преку драмскиот текст, а не преку декорацијата. Според ова, декорацијата на драмата укажувала на некои општи разлики, како тоа дали дејството е сместено во град или село, или, дали средната врата е светилиште или пештера, меѓутоа, останатите детали зависеле од драмскиот текст и имажинацијата на гледачите.

⁴⁹ T.B.L. Webster, *An introduction to Menander*, p. 80.

Драмското дејство во новата комедија се одвива на една локација, за која е потребно само еднаш да се декорира сцената. Не постоеле завеси кои би се ставале за преуредување на сцената. Ако драмскиот лик треба да смени локација, тогаш тој ја напушта сцената и другите драмски ликови го преземаат дејството. Времето кое е потребно да заминат и да се врати еден лик на сцената не е помало од еден чин. Заради веројатност, значи, за одржување на сценската илузија, најдалеку што можат да заминат ликовите е во некоја атичка дема ако дејството се одвива во Атина, или во Атина, ако дејството се одвива во некоја дема. Дури и фиктивното времетраење на драмата е еден ден, а се прикажува за едно попладне во едно место, така што драмската илузија не се нарушува значајно со оглед на сценската декорација и времето.

д) Глумците

Глумците и хорот постоеле и функционираше сосема одделно. Ова не важи само за четвртиот век кога се намалува улогата на хорот, туку и за почетокот на драмските изведби. За хорот се грижеле хорезите, а неговото место во театарот, уште од почеток, била орхестрата. Глумците, од друга страна, ги најмувала државата и нивното место во театарот била сцената. Терминот *ὑποκριτής* никогаш не бил употребуван за членовите на хорот. Уште трагедиографот Теспис, кога преправен како некој херој или бог почнал да глуми одговарајќи му (*ὑποκρίεσθαι*) на хорот, тој станал *ὑποκριτής*, или оној што одговара. Во четвртиот век не се употребува името *ὑποκριτής* за глумец туку *τεχνίτης* или *οἱ τοῦ Διονύσου τεχνίται*, кое име приближно одговара на денешниот збор уметник.

Професијата глумец постоела уште во петтиот век. Во почетокот глумците не земале дел од почестите, но во 450 година глумењето станало посебна професија, така што, на натпреварот Големи Дионисии, почнале да се даваат посебни награди и за најдобрите трагички глумци. После ова започнале да се бележат и имињата на

глумците на официјалните победнички листи, покрај оние на поетите и хорезите. Важноста на глумецот толку пораснала уште во времето на Аристотел, што успешноста на драмата сè повеќе зависела од умешноста на глумецот.

На почетокот од петтиот век поетите си ги избирале глумците, така што одредени поети и одредени глумци секогаш оделе заедно. Но, откако пораснала улогата на глумците и драмата станала институционализирана, државата почнала да ги назначува глумците. Во четвртиот век за трагедијата не важело истото правило; според новото правило секоја трагедија ја изведувале различни глумци, бидејќи трагедиографот прикажувал повеќе трагедии во еден ден, па било нужно глумците да се сменуваат. За комедијата останува истото правило затоа што се прикажувала само една комедија. Доколку глумецот не се појавел на драмскиот фестивал бил казнуван парично од државата.⁵⁰

Познато е дека третиот глумец во драмата го вовел Софокле; оттогаш бројот на глумците во хеленската драма останува ист. За комедијата се знае дека од почетокот бројот на глумците не бил ограничен затоа што нив не ги финансирала државата, туку биле доброволци. Комедиографот бил исто така во улога на глумец. Не се познати причините зошто бројот на глумците бил ограничен, а тоа секако не зависело од поетите, затоа што државата ги одобрувала глумците. Како и да е, се претпоставува дека ова правило се одржало и во новата атичка комедија. Иако бројот на професионални глумци бил ограничен, не постоело правило за неми лица кои се појавувале на сцената. Во комедијата *Намќор* учествуваат дури осумнаесет драмски лица, а постојат и сцени каде што повеќе лица се на сцената. Сепак, од нив само тројца се глумци професионалци, а останатите се неми лица, односно статисти. Дури и да има на сцена повеќе лица ретко се случува тројца да водат жив разговор; вообичаено двајца водат активен дијалог, додека третиот глумец има малку попасивна улога. Можеби употребата на маски го ограничува дијалогот, па доколку повеќе од две лица би воделе жив разговор, тогаш публиката

⁵⁰ Haigh, A.E. "Rise of the Actor's Profession", *The Attic Theatre*. Oxford: Clarendon Press, 1898, pp. 249-259.

не би можела да го препознае говорникот. Предноста на употребата помал број глумци е во тоа што дијалогот станува појасен и поедноставен. Бидејќи глумците глумеле повеќе улоги во една драма, а најчесто учествувале и во повеќе драми на еден фестивал, нужно е тие да биле изведувачи со големи капацитети.

ѓ) Маските и костумите

Употребата на маски (*τὰ προσωπεῖα*) во грчкиот театар потекнува уште од древниот диониски култ. Теспис бил првиот драмски поет кој носел маска. Членовите на хорот исто така носеле маски, вообичаено слични меѓу себе, но сосема различни од оние на глумците. Маските играле голема улога во хеленската драма низ сите периоди; со помош на маските глумците можеле да играат повеќе од една улога во една драма и тоа само со сменување на маската зад сцена. Од друга страна маската не му дозволувала на гледачот да ги забележи емоциите на лицето, па сето тоа морало да се надомести на друг начин: со гестикулации, варијации на гласот итн. Освен тоа, маската овозможувала и промени на полот исто така, затоа што, како што беше речено, глумците биле од машки пол.

Во новата атичка комедија употребата на маските и костумите се разликува од таа во старата атичка комедија, најмногу заради типот на комедија кој се прикажувал во хеленизмот – со содржина од секојдневниот живот на обичниот граѓанин. Фантастичните костуми со фалус (симбол на плодноста што води потекло од ритуалните танци) во комедијата на Аристофан, потоа додатоците на грбот и стомакот (за да ликот изгледа гротескно со грпка и стомак), не исчезнуваат во новата комедија, туку се моделирани. Додатоците на грбот и стомакот можеби и се отфрлаат, а фалусот и да се носел, тоа било под облеката. Во хеленистичкиот период се менува и стилот на облекување и фризурата, а тоа секако придонесува и облеката да биде различна. Кратката наметка до колковите, што ја носеле машките ликови, се отфрла; во новата атичка комедија слободните мажи носеле долг хитон до глуждовите, а робовите краток до колената. Војниците носеле кратки наметки, освен кога биле облечени во граѓанска облека. Впрочем, драмските ликови на

сцената воопшто не се разликувале по својата облека од просечниот атински граѓанин.

Маските, кои биле направени од дрвен материјал, претрпеле доста промени во новата атичка комедија затоа што ликовите кои нив ги носеле значително се разликуваат од оние во старата комедија. Не постојат податоци за тоа дали Менандар вовел нови маски или и тој работел во согласност со конвенциите: ги користел маските што биле на располагање, затоа што материјалот од кој се изработувале маските не дозволувал тие да се менуваат според потребите на една комедија. „Меѓутоа, ако се земе листата што ја претставува неговата пракса, тој имал пет маски за старци, единаесет сосема избричени маски (а тоа е нормално за овој период, модата налагала избричено лице како Александар Велики), потоа седум маски за робови, три маски за стари жени и четиринаесет маски за средовечни и млади жени.“⁵¹

Според маските се претпоставува дека публиката знаела за каков лик станува збор, затоа што ова е комедија на типизирани ликови. Но, самата маска не можела да ги даде сите потребни информации за ликот што ја носел, па затоа драмскиот текст во голема мера ги разјаснувал дилемите. Со драмскиот текст комедиографот можел да му додаде и некои други карактерни обележја на драмскиот лик, покрај она што е познато за него според маската. Менандар, кој многу често отстапувал од општите типски категории, а користел типизирани маски, се служел со драмскиот текст за да го осветли драмскиот лик.

Изгледот на косата во голема мера укажувал на разликите на карактерите; на пример еден младич може да се разликува од друг по изгледот на косата – виткана или права – а тоа укажува дали овој младич е од село или од град. Вообичаено момчињата од село се претставени со виткана коса. Исто е и со другите ликови; начинот на кој ја носат косата освен староста и половата припадност може да укаже и на социјалниот ранг, но и потеклото – град, село. Освен тоа, според латеранскиот

⁵¹ T.B.L. Webster, *ibidem*, p. 90.

релјеф на кој е прикажан дел од комедија⁵², се гледа дека истата фризура за тројцата мажи – таткото, синот и робот – покажува дека припаѓаат на едно исто домаќинство.

е) Хорот

Местото во театарскиот простор кое му припаѓа на хорот е орхестрата. За намалувањето на улогата на хорот во новата комедија беше речено кога се зборуваше за разликите меѓу старата атичка комедија на Аристофан и новата комедија на Менандар. Освен содржината на комедијата, која во најголема мера влијаела врз намалувањето на улогата на хорот постои и промена во физичкиот простор на театарот; во хеленизмот сцената се подига на повисоко ниво од орхестрата, иако тие два дела од театарот никогаш не биле сосема одвоени. Оваа промена намалува секаква можност за комуниција меѓу хорот и глумците.

Во хеленистичкиот период хорот и понатаму бил одобруван од архонтот; драмите што биле пишувани за фестивалите во Атина можеби сè уште имале изведба со полн хор, така што и комедиографот можел да напише текст за таквата изведба. Сепак, повеќето претстави и репризи биле надвор од Атина, наменети за поинаква публика, каде што условите за изведба биле многу поинакви од оние во Атина. Се претпоставува дека во секое место постоеле хорови, кои ги придружувале глумечките трупи при изведувањето, но оној што го вежбал хорот за претставата бил професионалец, кој патувал заедно со глумечката трупа. Ваквите аматерски хорови, кои имале и малку време за подготвување пред да започне претставата, биле во сенка заради изведбата на глумците професионалци. Заради ваквите услови надвор од Атина некои глумечки трупи практикувале претстава без хор. Изведбата на драмата не била помалку интересна одошто со хор, затоа што, како што беше речено, новата комедија зависи најмногу од дијалошкиот дел, кој е главнина на драмата.

⁵² M. Bieber, *ibidem*, fig. 225.

3. Публиката

Гледачите во театарот ја исполнувале својата улога во гледалиштето, односно театронот. Во хеленистичкиот период, кога тетарот веќе ја добил својата завршна форма, театронот имал облик на потковица, или облик на латинската буква U. Овој облик дозволува интимност меѓу гледачите и изведувачите, а тоа значи дека претставата можела да се слуша и да се гледа со извонредна јасност токму заради обликот на театронот.

Не постои разлика во восприемањето на претставата во погорните и подолните делови на театронот (а тоа може да се испробува според денешните антички театри), ниту според акустичноста, ниту според обликот на седиштата. Значи, сите седишта биле исти, од секаде се слушало и гледало исто, освен што седиштата на свештениците на Бакх биле посебно означени, со нивните имиња, и биле сместени во првиот ред. Ложи не постоеле.

Но, и покрај тоа што не постоела класна поделеност на седиштата според нивната градба, не можел секој да седне каде што ќе посака. Имено, покрај седиштата во првиот ред кои биле означени за свештениците на богот Дионис, останатите седишта во првиот ред, кои биле без ознаки, секогаш биле резервирани за граѓаните или дојденците кои имале некаков удел во претставата. Булевтите, ефебите и метојките имале свои места во театронот, без посебни обележја, а за жените и странците се претпоставува дека биле сместени на највисоките седишта. За местото на жените и странците се претпоставува според фрагментот од комедијата *Женска власт* на комедиографот Алексид:

'Εὐταῦθα περὶ τὴν ἐσχάτην δεῖ κερκίδα
ὑμᾶς καθιζούσας θεωρεῖν ὡς ξένας.⁵³

⁵³Alexis, Fragmenta: Fr. 41, 1-2. Вие(жените) треба да седите на најпоследите

Партиципот *καθίζούσας* во женски род покажува дека станува збор за жени.

Исто така на секоја фила ѝ било доделено посебно место во театронот, а за да се запази редот и секој да седи на своето место имало и редари *ραβδуси*. Затоа што претставите траеле по цел ден Атињаните биле принудени да носат јадење и пиење со себе, а понекогаш дарежливите хорези делеле колачиња и вино на публиката.

Не постоела некоја рестрикција за одење во театар ниту според сталежот, ниту според половота припадност, така што секој може да оди на театар доколку си ја плати влезницата од два обола. На сиромашните граѓани државата им давала помош за посета на претставите *θεωρικόν*. Жените, иако не смееле да глумат, можеле да посетуваат претстава. Аристотел во *Политика* говори за тоа дека на комедиите би требало да одат само мажи без жените и децата, за да ја избегнат опсценоста и вулгарниот јазик што се практикувал во старата атичка комедија. Но, во хеленизмот, или во периодот на новата атичка комедија, кога опсценоста исчезнала од сцената најверојатно одењето на театар за жените не било проблем. Па, дури и во времето на Аристофан се претпоставува дека жените од посиромашните семејства го посетувале театарот.

Меѓутоа, мора да се има предвид фактот дека на некои жители во Атина – слободни или робови, покрај ограниченоста во пари, ги ограничувало и времето што требало да се помине во театарот за да се изгледаат сите претстави на еден фестивал. Грчкиот театар бил под отворено небо, така што претставите се прикажувале цел ден додека има светлина. На робовите не им било дозволено да бидат надвор од дома цел ден, без разлика дали станува збор за домашен роб (*οἰκετής*), или, пак, за роб кој работи во поле. Атињаните кои го следеле целото збиднување на Големите Дионисии, гледале по четиринаесет до петнаесет

театарски претстави за четири дена, а тоа се околу дваесет илјади стихови, рецитирани или пеени, што укажува колкава моќ на рецепција имале.

Во хеленистичкиот период веќе се менува и публиката, а тоа најмногу се должи на општата состојба во државата. Тешко е да се претпостави какви биле ефектите од рестрикцијата на правото на глас во 322 година и полесната рестрикција во 317 година од страна на Деметриј од Фалерон. Се знае дека правото на купување билети за театар и правото на добивање *θεωρίκον* им припаѓало само на граѓаните. Можно е да било укинато правото на *θεωρίκον*, така што на сиромашните граѓани им било одземено правото да одат во театар од проста причина што немале пари да си го дозволат тој луксуз. Значи, промената на публиката му овозможила на Менандар полесно да ја развие комедијата на карактери во нешто посуптилно и посериозно од неговите претходници. Уште средната комедија започнала да се интересира сè повеќе за животот на граѓаните од повисоките класи, односно од високата средна класа, така што оваа промена започнала уште пред да се смени составот на публиката.

II ДЕЛ: РАЗБИВАЊЕ НА СЦЕНСКАТА ИЛУЗИЈА ВО КОМЕДИИТЕ НА МЕНАНДАР

1. Сценска илузија

Една од промените што се случила во еволутивниот развој на атичката комедија, која е евидентирана во новата атичка комедија, а се однесува на градењето на дејството на сцена, е настојувањето да се одржи сценската илузија.

Ова не треба да се сфати погрешно, а имено дека комедијата што претходи не ја одржува сценската илузија. Илузијата е особеност на секое книжевно дело што подражава, а драмскиот вид претставува подражавање на дејство. За драмата, пак, начинот на рецепција укажува на еден покомплексен вид илузијата, а тоа е сценската илузија. Покрај тоа што самиот драмски текст претставува една фиктивна приказна, со фиктивни карактери, не е доволно за да се создаде комплетна илузија, ако сцената не се претстави како фиктивно опкружување на тоа фиктивно дејство. А, за античката драма, покрај сценското уредување, подеднакво биле важни костумите и маските за хорот и глумците во создавањето на сценската илузија.

Создавањето на сценската илузија е една од карактеристиките на дионискиот култ, од кого потекнува драмата како книжевен род. Дионискиот култ, како и повеќето култови, се состои од ритуали и изведби, а тоа подразбира комуникација на едно повисоко, несекојдневно рамниште — преправање да се биде некој друг, повозвишен. Иако култот не се изведувал на сцена, а исто и драмата во своите почетоци, праведно е да се употреби овој термин: сценска илузија, заради начинот на рецепција, односно преку гледање и слушање. Исто така, преправањето во повозвишени суштества, придонело да се воведат и костумот во дионискиот култ, а тоа укажува на почетоците на создавање илузија за опкружувањето, односно за сцената.

Ваквиот начин на прикажување на една драмска приказна продолжува во трагедијата, затоа што во неа најмногу се зачувани остатоците од дионискиот култ. Тоа значи дека преправањето во повозвишени суштества останува во трагедијата, заедно со костумите и маските за хорот и глумците. Меѓутоа, токму тоа преправање во повозвишени суштества во трагедијата не дозволува да се разбие сценската илузија, било преку сценското опкружување или преку директна комуникација меѓу глумците/хорот со публиката. За разлика од трагедијата, комедијата, а особено аристофанската комедија, не настојува на одржување на сценската илузија, иако тоа не значи дека неа ја нема. Всушност, заради врската со фаличките песни и ругањето *ad personam* аристофанската комедија не се придржува до илузијата ставена во рамките на трагедијата и дионискиот култ, а за ова најмногу придонесува хорот и парабасата како главен хорски дел. Разбивањето на илузијата се однесува и на драмското единство, кое се разбива на моменти, затоа што хорот или глумците истапуваат од драмското дејство и комуницираат со гледачите, а тоа посебно се однесува на парабасата, каде што хорот истапува и комуницира со публиката во една поинаква драма, но и на сценското опкружување маските и костумите, кои не секогаш се менувале зад сцена.

Кога станува збор за комедиите на Менандар, сите истражувачи се согласуваат дека може да се зборува за постојано одржување на сценската илузија. Во секој случај подобро би било да се каже *настојување да се одржи сценската илузија*, пред сè затоа што Менандар е комедиограф како и Аристофан и создава за истиот град одржувајќи го комедиографскиот континуитет. Разликите меѓу овие два типа комедии се значителни, но она што им е заедничко е нивниот драмски вид: комедија. Повременето обраќање кон публиката, без разлика дали е обраќање со зборови или мимики и гестови, не е исклучено од комедиите на Менандар, а тоа се должи најмногу на корените на комедијата. Имено, како што вели и Аристотел комедијата настанала од јамбските поруги, кои сè уште се изведувале во времето на Аристотел, а чија особеност е и комуникацијата со гледачите/минувачите. За трагедијата не може да се каже дека важи истото правило, затоа што уште од

своите почетоци овој драмски вид настојува на одржување на сценската илузија, а тоа го исклучува директното комуницирање со гледачите.

За оваа промена во атичката комедија, односно настојувањето да се одржи сценската илузија, постојат повеќе фактори кои влијаеле, а тоа се:

1. Репризирањето на комедиите;
2. Порастот на типизирани карактери;
3. Намалувањето на улогата на хорот во телото на драмата.⁵⁴

Класичната трагедија во текот на четвртиот век имала репризни прикажувања, најмногу заради тоа што била извор на мудрост и пример за тоа како се прави драма, но и заради својот углед кој бил зголемен во голема мера преку Аристотеловата расправа *За поетиката*. Не е познато дали било вообичаена пракса самиот поет да прави репризи на своите драми во петтиот век. Се знае само дека Ајсхил ја репризирал својата трагедија *Персијци* некаде меѓу 472 и 468 година во дворот на сиракушкиот владетел Хиерон I, и дека во чест на новооснованиот град Ајтна ја прикажал за прв пат трагедијата *Ајтњанки*. Не постои доказ дека истата се прикажувала повторно и на некој од драмските фестивали во Атина. За трагедиографот Еврипид, пак, е познато дека последните години од својот живот ги поминал на македонскиот кралски двор, каде што е возможно да правел репризи на трагедиите што премиерно биле изведени во Атина, иако неговите последни трагедии ја доживеале својата премиера во Македонија. Комедијата на Аристофан, пак, заради содржината не е веројатно дека имала репризни прикажувања од самиот поет надвор од Атина, а ниту подоцна, затоа што ваквиот вид на комедија веќе не се претпочитал дури ни на атинската сцена.

Постојат оправдани претпоставки дека во четвртиот век се репризирале комедиите на тогаш актуелните комедиографи, затоа што комедијата како драмски вид ја

⁵⁴ Види Niall W. Slater 'The Fabrication of Comic Illusion', *Beyond Aristophanes: Transition and Diversity in Greek comedy*. Ed. Gregory Dobrov. APA, Atlanta, 1995, pp. 29-45.

надминувала трагедијата од четвртиот век. Тоа што комедиите се репризирале во четвртиот век и се прикажувале надвор од Атина, укажува дека повеќето драмски поети се свртеле кон комички стил на пишување, а најмногу заради поголемата побарувачка на овој драмски вид. Иако и во петтиот век имало случаи на прикажување надвор од Атина, сепак вистинската експлозија на барања за театарот дошла во четвртиот век. Географски раширената публика веќе немала интерес за атинската политика, но тоа не значи дека драмата била сосема лишена од политички алузии. Некои политички коментари останале, но тие биле главно атички географски референци. Па и исчезнувањето на директените, метатеатарските референци кон комичката конкуренција, со кои изобилуваат комедиите на Аристофан, може да се објасни исто така со извезувањето на комедиите надвор од Атина. Се имала предвид поинаква публика, неупатена во атинските дневни случувања и незапознаена со случувањата на атинската театарска сцена, како што била атинската публика. И продукцијата на Менандар укажува исто така на извезување драми и надвор од Атина, меѓутоа за ова беше речено дека се случувало по атинските деми, а тоа е единствениот начин на кој би се објаснила неговата голема продукција. Поверојатно е дека комедиите на Менандар биле извезувани надвор од Атина по неговата смрт, одошто самиот да правел репризни прикажувања. Ова не значи дека одредени поапстрактни метатеатриски елементи биле исклучени од комичката сцена наеднаш, но станале поретки и погенерализирани, така што нивната употреба во драмскиот текст не се чувствувала во таа мера како во комедиите на Аристофан.

Развивањето типизирани карактери и типизирани сцени е еден од условите за одржување на комичката илузија. Тоа претставува покомплексно рамниште на позајмување од конкуренцијата и истовремено се движи право кон илузијата. Доказ за порастот на типизирани карактери и сцени се античките ракописи, како и теракотите, мозаиците и релјефите, на кои се претставени многубројни маски. Ова не би можело да значи дека една иста комедија се прикажувала толку пати за да биде забележана на повеќе ликовни сведоштва, туку дека маските што се употребувале биле заеднички за сите комедии. Така, драмските ликови биле

определени од самите маски, што до некаде ги предвидува нивните постапки и улогата во драмата, а тоа нужно води и до составување типични ситуации во кои дејствуваат овие типизирани ликови. Ваквите типизирани ликови се општо обележје на епохата во која се создава новата атичка комедија, така што за гледачите ова било верно прикажување на реалноста, а место за комуникација вон драмата на драмските ликови во овој тип комедија не постоело или барем не се предвидувало во драмскиот текст.

Улогата на хорот во оваа тенденција да се одржи сценската илузија е значајна. Имено, за него веќе не постоел драмски текст, а тоа значи дека не учествувал во драмското дејство. На тој начин исчезнуваат многу функции на хорот, кои се поврзани со фаличкиот култ, а тоа меѓу другото е и комуникацијата со гледачите и обраќање кон поединци во публиката. Дури и да комуницирал со публиката (за што не постојат сведоштва), со самото тоа што текстот на хорот е надвор од телото на драмата, не може да се каже дека тој ја нарушувал сценската илузија. Друг показател за улогата на хорот во одржувањето на сценската илузија е самата архитектонска градба на театарот во времето на хеленизмот, кога сцената се подигнала над орхестрата, а комуникацијата меѓу глумците и хорот на овој начин била оневозможена. Меѓутоа и самиот драмски текст покажува дека комуникација меѓу хорот и глумците не постоела, освен најавување на крајот од првиот чин како група пијани момчиња.⁵⁵

И покрај тоа што постојат силни сведоштва дека новата атичка комедија ја почитувала илузијата на сцената, сепак не треба да се заборави што е она кое ги поврзува Аристофан и Менандар и како настанала комедијата. Се разбира дека во новата атичка комедија нагласокот не бил толку ставен на комичката експресија, која по секоја цена настојува да биде на прво место и не се држи строго за одржување на илузијата, туку се настојува повеќе на структурата на драмата, односно на нејзината *διάθεσις*. Но, свртувањето на интересот кон структурата

⁵⁵ Ваков начин на најавување на хорот има во следниве комедии: *Намкор* (230-232), *Парничари* (169-171), *Острижена* (261-262) и *Штит* (246-248).

повеќе е кодифицирање на Аристотеловата теорија за драмата, одошто оддалечување сосема од корените, кои и не се толку далеку.

2. (Авто)референци кон публиката

а) Што е автореферентност во драмата

Разбивањето и одржувањето на сценската илузија е појава која мора да се истражува на две рамништа, затоа што постојат два елемента што се вклучени во оваа појава: драмскиот текст и сцената. Ако се изостават сценското уредување, употребата на маските и костумите, како и конвенциите во чии рамки работеле сите комедиографи во времето на Менандар, а кои се однесуваат на сценската илузија вон драмскиот текст, тогаш останува да се разгледува она што се содржи во самиот драмски текст, кое истовремено води кон одржување и разбивање на сценската илузија, а тоа е автореферентноста во драмскиот текст. Во никој случај не треба да се изедначат овие два термини: автореферентност и разбивање на сценска илузија, затоа што само еден облик на автореферентноста придонесува за разбивањето на сценската илузија, додека другиот облик го потпомага нејзиното создавање.

Комуникацијата која се задржува во рамките на драмскиот текст, односно драмскиот лик и публиката, но во рамките на истата драма, е онаа што доведува до автореферентност – укажување на себе. Субјектот се осветлува самиот себе на некој начин – и може да се движи во правец на одржување или разбивање на сценската илузија, а без да се напушти драмското единство. Во секој случај автореферентноста се појавува кога драмскиот лик не се обраќа на друг драмски лик, зашто тогаш не би било автореферентност кон публиката, а во зависност од тоа дали обраќањето е директно кон публиката или не, може да се направи поделбата од погоре:

а) *Автореферентност која се движи во правец на разбивање на сценската илузија.* Бидејќи станува збор за автореферентност кон публиката, нужно е драмскиот лик да се осветлува себеси со референци кои упатуваат на публиката и/или околностите на сцената да укажуваат дека ова е обраќање кон публиката.

Кога станува збор за разбивање на сценската илузија, тогаш најчесто директното обраќање кон публиката се смета за причина на разбивањето на сценската илузија. За директно обраќање се смета кога драмскиот лик употребува некоја референца која упатува на противположената страна, а во никој случај тоа не е лично име. Најчесто се употребува именката *ἄνδρες* (мажи),⁵⁶ а може да се употреби и глагол во второ лице множина. Овој говор на страна не може да биде слушнат во никој случај од останатите драмски лица, дури и да се наоѓаат на сцена. Понекогаш говорот не мора да ги содржи овие референци, но околностите на сцената, како и содржината на говорот упатува на автореферентност, која ја разбива сценската илузија. Тоа е всушност говор настрана, а во присуство на други драмски ликови. Но, не секој говор настрана во присуство на други драмски лица ја разбива илузијата, туку кога драмскиот лик, кој употребува автореферентност, е во активен дијалог и сред разговорот прави коментар, кој не е наменет за неговиот соговорник, а ниту соговорникот може да го слушне овој коментар, затоа што е наменет само за публиката.

б) *Автореферентност која се движи во правец на одржување на сценската илузија.* Ваквиот вид на автореферентност е лишен од какви било директни референци кон публиката, односно не се употребува ниту именка што укажува на публиката, ниту глагол во второ лице множина, како во прологот и во автореферентноста што ја разбива илузијата. Значи, обраќањето кон публиката не е директно, но тоа не значи дека нема обраќање кон публиката; кога постои ваков тип на автореферентност кон публиката (без разлика дали ја нарушува илузијата или не), тогаш е нужно драмскиот лик, било на директен или на идиректен начин, да се обраќа кон неа. На истиот начин драмскиот лик, кој употребува автореферентност, што не ја разбива илузијата се обраќа и кон другите драмски лица, а тоа значи индиректно, без да употребува референца што упатува на нив. Заради тоа, често пати ваквите говори кои содржат автореферентност можат да бидат прислушкувани од некој драмски лик, иако не е наменет за нив. Постојат и примери кога ваквите говори не се прислушкувани од друг драмски лик, а немаат

⁵⁶ Именката *θεαταί* (гледачи) е забележана само во прологот на комедијата *Острижена*.

референци кон публиката; во тој случај пресудни се околностите на сцената. Тоа значи дека драмскиот лик мора да се наоѓа во ситуација во која не е исклучено вмешување на друг драмски лик, иако не мора да значи дека ќе се случи тоа. Меѓутоа кога станува збор за автореферентност која ја разбива сценската илузија, тогаш оваа можност е сосема исклучена.

Во сите случаи автореферентноста на глумците кон публиката потекнува од говор кој не е наменет за другите драмски лица или не е наменет да го слушнат другите драмски лица. Тие говори можат да бидат во вид на: 1) известување за случки зад сцена, што претставува архаизам, односно потекнува од говорите на гласниците во класичната трагедија и старата комедија, 2) искажување намери, вообичаено пред драмскиот лик да ја напушти сцената и 3) коментари, кога драмскиот лик не е сам на сцена, а коментира, или за она што се случува на сцена или за некој друг драмски лик; коментарите се секогаш во кратка форма.

Поголемо значење за овој труд имаат автореференците кои придонесуваат за разбивање на сценската илузија, па затоа поголемо внимание ќе се сврти кон овој вид на автореферентност.

б) Прологот

Прологот во драмата претставува наративен дел, а неговата инкорпорираност во драмскиот текст на новата атичка комедија, која се состои главно од дијалогски делови, произлегува најмногу од потребата да се избегне предолгата експозиција. Тоа, пак, води кон конвенциите во рамките на кои работел секој драмски писател. Имено, заради ограниченото време во кое требало да се прикаже една комедија на драмскиот фестивал, комедиографот бил принуден да избегнува предолга експозиција, а најдобар начин да се постигне ова е ако се вметне наративен дел со инструкции пред целосно да започне драмското дејство. Се разбира во прологот не се раскажуваат собитијата што ќе следат во драмата, туку се раскажува она што му

претходи на драмското дејство, а за идните случувања само се навестува. Самиот пролог не е иновација на комичките поети од периодот на новата атичка комедија; тој се користи и во драмите од петтиот век. Трагедиографот Еврипид се служел најмногу со ова средство за да даде упатство на гледачите, бидејќи често правел измени на митолошката приказна што ја употребувал како граѓа на својата трагедија. Во комедијата, затоа што составот на собитите и имињата на ликовите се измислени, нужно било да се користи пролог како еден вид увод.

Покрај тоа што во него се дава кратка содржина на она што се случило и се навестува за она што ќе биде, прологот исто така служи за да се осветли карактерот на некој драмски лик. Бидејќи новата атичка комедија се служи со типизирани ликови, кои носат исти маски, имињата се повторуваат скоро во секоја комедија. Но, затоа божеството или персонификацијата во прологот дава дополнителни податоци за одреден лик, доколку постои отстапување од општите типски категории. Менандар многу често се служи со оваа пракса на осветлување на карактерот на некој лик, затоа што во неговите комедии драмските ликови многу често отстапуваат од типските шаблони. Еден од начините да се објасни карактерот на драмските ликови е преку нивните постапки, а другиот преку опис. Менандар во своите комедии се служи со обете, но бидејќи нема доволно време да се запознае ликот само преку неговите постапки, најчесто за него се слуша од она што ќе го кажат за него другите драмски ликови или божеството во прологот, како на пример ликот на Кнемон во *Намќор*. Уште пред да дојде на сцена и пред да почне да дејствува тој ѝ е познат на публиката, делумно преку говорот во прологот, делумно преку она што го раскажуваат драмските лица за него.

Само во пет Менандрови комедии е зачуван прологот; тоа се комедиите *Намќор*, *Острижена*, *Штит*, *Сикионец* и *Привидение*. За првите три комедии е познато името на божеството во прологот, а за комедијата *Сикионец*, затоа што прологот не е зачуван целосно (може да се каже и фрагментарно), не е познато името на говорникот. Истото се однесува и за комедијата *Привидение* - прологот е зачуван

фрагментарно и не е познато името на божеството. Владета Јанковиќ⁵⁷ смета дека и почетниот говорот на Мосхион во *Жена од Самос* (1-58) претставува пролог, затоа што е долг и во него се раскажува за нештата што се случиле пред драмското дејство. Друга работа која наведува дека ова е пролог е обраќањето кон гледачите, но сепак не постои еден важен дел, а тоа е давање упатства за куките на сцената. Ова би можело да биде само монолог на драмскиот лик, кој се обраќа кон гледачите, што и не е невообичаена пракса за новата атичка комедија, а и за комедијата на Менандар. Доколку е пролог, тогаш ова е единствениот од зачуваните пролози што е изговорен од некој драмски лик, а не божество или персонификација. Во сите овие пролози накусо, но прецизно, се објаснети ликовите кои имаат пресудно значење за драмското дејство (тоа не се однесува на ликовите носители на едноставен тип хумор како готвачите, паразитите, старите слугинки итн.). За Менандар овој начин на осветлување бил неопходен за да ја извести публиката за посебните особини на ликовите, кои се ставени под стандардни маски со стандардни имиња. Значи, покрај ограниченоста од времето прологот е условен и од строго ограничениот број на маски.

Скоро секогаш на прологот му претходи уводна сцена, во која два лика даваат увод за драмското дејство и воедно се претставуваат себеси. Потоа во прологот, меѓу другото, се дава и дообјаснување на претходната сцена. Таква уводна сцена му претходеа на прологот во *Острижана*, која не е зачувана, но со сигурност се знае дека постоела затоа што персонификацијата Агноја, која го кажува прологот вели:

τετραμμένης τῆς παιδός, ἣν νῦν εἶδετε
ὑμεῖς,⁵⁸

Заменката ἣν (акузатив од релативната замена во женски род еднина) се однесува на Гликера, главниот женски лик, која гледачите имале можност да ја видат пред

⁵⁷ Види Менандрови ликови и европска драма, р. 130.

⁵⁸ *Острижана*, 7-8: Чувајќи го девојчето, сал што го видовте —
да — вие,

доаѓањето на Агноја, а *ὑμεῖς* (вие) се гледачите. По оваа уводна сцена влегува Агноја, која го објаснува ликот на војникот Полемон затоа што тој сосема отстапува од општите типски категории. Не станува збор за војник кој е познат од Плаутовите комедии како фалбација и носител на погруб вид хумор, туку заљубен човек, кој во напад на љубомора ѝ ја сече косата на својата незаконска жена Гликера. Чинот на сечење коса воопшто не се случува заради тоа што Полемон е наивен и расипан војник, туку заљубен и тоа го прави во афектна состојба. Затоа Агноја го оправдува:

*εἰς ὀργήν θ' ἵνα
οὗτος ἀφίκητ'· ἐγὼ γὰρ ἦγον οὐ φύσει
τοιοῦτον ὄντα τοῦτον.*⁵⁹

Во *Намќор*, богот Пан дава објаснување во прологот (на кој не му претходи уводна сцена) за ликот на старецот Кнемон, неговата ќерка и посинокот Горгија. Овде најмногу е нужно осветлувањето на ликот на Кнемон, затоа што тој носи маска на мизантроп, а тоа не е новина во атичката комедија. За да ѝ ја објасни на публиката причината за неговата мизантропија тој се служи со прологот. Самата маска не може да каже повеќе за ликот освен она што се знае од традицијата, па затоа типизираноста на оваа маска Пан ја побива со тоа што објаснува дека Кнемон е само незадоволен старец кој не сака да се дружи со луѓето, а за таа негова мизантропија во голема мера придонеле и условите за живот какви што биле во каменитиот предел на Атика. Ликот на младичот Горгија, кој најверојатно носел маска на младич од село, што не укажува на голем интелект, го осветлува кажувајќи дека е многу созреан за својата возраст – најмногу заради мачниот живот што го водел, а младата девојка која ниту има име во драмата и е скоро *persona muta*, дека е многу побожна и вредна и заради тоа ќе биде наградена, што всушност и не е некое одвојување од општите типски категории, но е потребно да се каже затоа што во голема мера го објаснува заплетот на комедијата.

⁵⁹ Ibidem, 43-45:

за да се разгневи тој;
но, јас го направив таков, тој нема
таква природа.

Персонификацијата Тихе го кажува прологот во комедијата *Штит*, кој следи по уводната сцена меѓу робот Даос и старецот Змикрин. Тихе не дава карактеризација на сите ликови, туку само на старецот Змикрин и неговиот брат Хајрестрат, зашто е потребно да се истакне контрастот меѓу овие два лика: едниот – Змикрин е расипан и зол старец, а брат му Хајрестрат е негова спротивност. И овде не станува збор за оддалечување од општите типски категории, бидејќи претставувањето црно-бели ликови е особеност на новата атичка комедија. Оваа комедија на Менандар е единствената во која драмскиот лик е претставен како сосема лош, а таква категоризација не постои во останатите комедии што се зачувани.

Не е познато кој го кажува прологот во комедијата *Сикионец*; а, заради тоа што недостасуваат поголеми делови, ниту може многу да се каже кој лик се осветлува. Според Webster⁶⁰ прологот може да го кажува "Ελεγχος (срам, укор; страшливец), а ваквата претпоставка веројатно се должи на следниот стих во прологот:

παλίμβολος δὲ τῷ θεράποντι πλήσιον
τῶν αὐτόθεν, τις ἕτερος ἅμα πωλούμενος
....φησὶν,...⁶¹

Единствениот епитет кој го дава за себе говорникот во прологот е *παλίμβολος* (лукав); друго име не е зачувано во ракописите, а ниту би можело да се каже со сигурност дека говорникот е некој од драмските ликови затоа што не постои никаков показател дека тоа е така. Покрај тоа што говорникот дава некое објаснување за себе, дава карактеризација и за ликот според кој е именувана комедијата – Сикионецот, односно војникот Стратофан, а тоа е ставено во директен говор:

⁶⁰ T.B.L. Webster, *An Introduction to Menander*, Manchester University Press, Barnes & Noble Books, 1974, p. 74.

⁶¹ *Сикионец*, 10-12: Но, еден лукав како мене, близу од тие краишта
што беше продаван заедно со него
.... рече...

”Βέλτιστε, θάρρει, ... ὁ Σικυώνιος
 ἡγόρακεν ὑμᾶς, ἡγεμῶν χρηστὸς σφόδρα
 καὶ πλούσιος ...⁶²

Значи, функцијата на прологот се состои во тоа делумно да ѝ се објаснат вистинските факти на публиката, но делумно и да се разубеди публиката дека сè ќе излезе добро. Контрастот меѓу појавата и реалноста, односно иронијата/разидувањето е главна тема на комедиите на Менандар⁶³, а прологот игра улога да ѝ помогне на публиката да го разбере тоа. Пролозите исто така помагаат да се разберат разидувањата и да се сфати дека постои некоја сила која контролира сè, а тоа е најчесто Тихе, како најпопуларна божица во хеленизмот. Персонификацијата Тихе, и да не е говорник на прологот, се спомнува во комедиите како онаа што управува со сè, како што во прологот на *Острижена* Агноја вели: *ὄνασθαι δ' ὧν δέδωκεν ἡ τύχη*⁶⁴. Дури би можело да се каже дека говорниците на прологот се метафора на самиот поет, иако скоро секогаш се претставени како божици.

1) *Говор во второ лице множина и сценски упатства*

Улогата на прологот во драмскиот текст е слична со другите наративни делови во драмата, како што се говорите на гласниците, или, воопшто, говорите на драмските лица кои доаѓаат на сцена раскажувајќи за нешто што се случило зад сцена. Обете имаат функција да скратат дел од дејството со тоа што ќе го изнесат во раскажувана форма. Сепак постои разлика меѓу прологот и другите наративни делови во драмата, а се однесува на одржувањето на сценската илузија. Во прологот не се настојува на одржување на сценската илузија, затоа што говорникот ѝ се обраќа директно на публиката, во второ лице множина, понекогаш и

⁶² Ibidem, 12-14: пријателе биди храбар, ... Сикионец
 ве има купено, мошне добар хегемон
 и богат ...

⁶³ А, тоа е, впрочем моделот по кој и Софокле ги гради повеќето свои трагедии.

⁶⁴ *Острижена*, 30: да се помогне за тоа дозволи Тихе.

именувајќи ја – *θεαταί*. Во другите наративни делови од драмата драмскиот лик е оној што раскажува за нешто што се случило зад сцена; тоа раскажување може да биде наменето за некој друг драмски лик што се наоѓа на сцената, или, пак претставува монолог во кој може, но и не мора да има директно, но генерализирано обраќање кон публиката.

Една од причините зошто во прологот не се настојува на сценска илузија е затоа што тој и не е дел од драмското дејство. Драмските ликови не се свесни дека постои прологот, така што и говорникот во прологот не е дел од драмските лица, затоа што не дејствува воопшто, туку раскажува, но сепак во сите случаи се добива впечаток дека божеството во прологот ги контролира сите збиднувања во драмата. Драмата сè уште не е почната, или ако постои уводна сцена говорот во прологот само се надоврзува на она што се случило претходно, дообјаснувајќи го и давајќи упатства за понатаму. Божеството е како најавувач на претставата кој дава краток увод за она што ќе следи. Тоа не е пракса за пролозите на трагедиографите од петтиот век. Иако прологот и таму има иста функција, никогаш не е забележано говорникот на прологот да зборува во второ лице множина, односно директно да ѝ се обраќа на публиката. Дури и неговата инволвираност во драмата е поголема одошто на божествата во новата атичка комедија, затоа што во повеќето случаи богот од прологот се јавува и во ексодот како *θεὸς ἀπὸ τῆς μηχανῆς* за да ја разреши неразрешливата ситуација сама од себе, а во повеќето трагедии прологот го кажува некој од драмските ликови. За новата атичка комедија е вообичаено прологот да го раскажува некое божество од понизок ранг или персонификација, можеби затоа што станува збор за комедија во која отсуствува возвишеноста на ликовите која ја има во трагедијата, но тоа исто така може да биде резултат на општата духовна клима во тој период кога верата во олимписките божества во голема мера е разбирана.

Од петте пролога кои се зачувани во комедиите на Менандар, а и од оние кои немаат зачувано пролог, може да се потврди она што досега беше кажано. Бидејќи во новата атичка комедија божествата немаат учество во драмското дејство, а тоа

може да се потврди врз основа на зачуваните комедии на Менандар и адаптациите на Плаут и Терентиј, секогаш кога ќе се појави име на божество во насловот, јасно е дека тоа божество го раскажува прологот. Од комедиите кои се истражуваат во овој труд единствено комедијата *Херос* носи такво име. Прологот не е зачуван, но се претпоставува дека божеството Херос е говорникот во прологот, затоа што името на Херос стои во списокот на драмските лица. А, од трите пролози во кои се знае името на говорникот се потврдува и она дека божества го говорат прологот, но и дека директно ѝ се обраќаат на публиката, што е сосема различно од она што го нуди класичната трагедија.

Кога ќе се земе предвид сценската декорација⁶⁵ која била скоро иста за сите комедии, се гледа нужноста од давање некакво упатство во прологот кое ќе упати на местото каде што (ќе)⁶⁶ се случува дејството во драмата за да може публиката да си создаде некаква илузија за она што го гледа. На тој начин се заштедува времето предвидено за драмското дејство; во спротивно драмските ликови ќе мораат да го објаснуваат истото, а со тоа ќе се одолговлечи драмското дејство.

Богот Пан, кој го зборува прологот во комедијата *Намќор*, уште во првиот стих и вели на публиката:

τῆς Ἀττικῆς νομίζετ' εἶναι τὸν τόπον,
Φιλὴν, τὸ νυμφαῖον δ' ὅθεν προέρχομαι.⁶⁷

Со глаголот *воми́зет* (замислете) тој ѝ сугерира на публиката да се подготват да запловат во имагинарниот свет на драмата. Иако сè уште не е започната драмата, тој дава упатства кои ќе ѝ помогнат на публиката да го замисли и тоа што го нема. Значи местото каде што ќе се одвива драмата не е Атина, туку атичката дема Фила. За тоа дека станува збор за атичка дема имало разлика во декорот од оној наменет

⁶⁵ □□□□ □) □□□□□□□□ □□□□□□ □ □□□□□□ □□ □□□□□□□□
□□□□□□. □□□. 49.

⁶⁶ Во зависност од тоа дали има уводна сцена пред прологот или не.

⁶⁷ *Намќор*, 1-2: Замислете дека ова е Фила во Атика
а овде откај што влегов на нимфи пештера

за Атина или воопшто за некој град, но гледачот не би можел да препознае за која дема станува збор. За средната врата е речено дека стои некоја статуа, ако станува збор за божество, но не упатува на некое одредено божество. Меѓутоа ако говорникот во прологот е персонификација, тогаш не постои никаков показател според кој би се разликувало ова место од обична граѓанска кука. Бидејќи Пан е бог, веројатно е дека стоела некаква статуа пред средната врата, но кое светилиште е не може да се знае без да помогне самиот текст. Заради тоа и дава појаснување дека местото од каде што се појавил е место посветено на нимфите, неговите придружнички, а тоа е пештера, која навистина постоела во овој крај. Дури ни карпестиот крај на оваа област не би го препознале гледачите од сценската декорација, па затоа Пан кажува некој збор и за тоа:

Φιλασίων καὶ τῶν δυναμένων τὰς πέτρας
ἐνθάδε γεωργεῖν, ἱερὸν ἐπιφανὲς πάνυ.⁶⁸

Во *Острижена* дејството се случува во Коринт, а тоа се претпоставува според текстот во прологот. Имено никаде не се спомнува директно дека дејството се случува во Коринт, како што е јасно кажано во *Намќор*, но се спомнува името Коринт на две места, а според тие показатели се претпоставува дека таму е замислено дејството на драмата:

γέγονε δὲ ταῦτ'. ἐγγενομένων δ' ἐτῶν τινων
καὶ τοῦ πολέμου καὶ τῶν Κορινθιακῶν κακῶν
αὐξανομένων ἢ γραῦς ἀπορουμένη σφόδρα,
τεθραμμένης τῆς παιδός⁶⁹

τούτου νεανίσκου γένει Κορινθίου
ὄντος⁷⁰

⁶⁸ Ibidem, 3-4:

за тукашните што можат и в камен да работат
светилиште е мошне славно, вистина!

⁶⁹ *Острижена*, 4-7:

И така бидна. Но, години штом минаа,
се случи војна и во Коринт несреќи
се множеа, старата стана мошне сирота.
Чувајќи го девојчето ...

Доколку во прологот не е зачуван делот во кој се укажува на местото каде што се случува драмата, денешниот истражувач тоа го открива понатаму во текстот што е зачуван. Но, веројатно е дека овие упатства на публиката ѝ биле упатувани уште на почетокот - во прологот, за да веднаш се создаде илузија за драмското дејство. Во пролозите на комедиите *Штит* и *Сикионец* не се зачувани упатствата, меѓутоа за *Сикионец* се претпоставува дека дејството е или во Атина или во близина на Атина, затоа што гласникот доаѓа од градот до Елевсина во времето меѓу два чина, а ова е вообичаена пракса за дејството на новата атичка комедија ако се одвива во Атина или во некоја атичка дема. За комедијата *Штит* се претпоставува дека се случува во Атина врз основа на текстот што следи по прологот.

Освен што се дава информација за тоа каде се одвива дејството на драмата, нужно е во прологот да се информира публиката и за куќите/вратите за да се знае кој драмски лик во која куќа живее уште пред да започне драмското дејство. Најверојатно говорникот во прологот покажувал со раце, затоа што во сите зачувани примери се употребени показни заменки кога се дава ориентација за куќите. Во *Намкор* Пан уште на почетокот вели:

τὸν ἀγρὸν δὲ τὸν ἐπὶ δεξιῇ οἴκει τούτων
Κυήμων...⁷¹,

На тој начин ѝ покажува на публиката во која куќа живее старецот Кнемон, а неколку реда подолу дава информација и за другата куќа на сцената, во која живее поранешната жена на Кнемон:

χωρίδιον
τούτῳ δ' ὑπάρχον ἦν τι μικρὸν ἐνθαδὶ
ἐν γειτόνῳ⁷².

⁷⁰ Ibidem, 9-10:

а оној младич, што по род од Коринт е...

⁷¹ *Намкор*, 5-6:

На овој имот десно Кнемон живее

⁷² Ibidem, 23-25:

А, имотот

Во *Острижена* прологот го кажува персонификацијата Агноја, меѓутоа прологот не е зачуван од почеток, а не е зачувана ниту првата уводна сцена, во која веројатно се случило отсекувањето на косата. Од она што е зачувано можат да се видат упатствата кои ги дава Агноја на публиката за да ги подготви за драмата што ќе следи. Во третиот стих таа покажува на една од вратите на сцената како да е куќа во која живее богатата жена Мирина која го посвоила братот на Гликера (жената со отсечената коса):

.....τὸ δ' ἕτερον
 γυναικί] δοῦναι πλουσία τὴν οἰκίαν
 ταύτην] κατοικοῦσῃ.....⁷³

Додека за војникот Полемон дава информација малку подолу во текстот:

αὕτη μὲν οὖν ἀπέθανεν, ὁ δὲ τὴν οἰκίαν
ἐπρίατο ταύτην ὁ στρατιώτης οὐ πάλαι⁷⁴

Со τὸν ἀγρὸν δὲ τὸν ἐπὶ δεξιῇ τουτοῦ (овој имот десно), како и ἐνθαδὶ ἐν γειτόνων (овде во комшилук) и τῇ οἰκίᾳ ταύτῃ (оваа кука) говорникот покажува на вратите кои се наоѓаат на сцената, а кои публиката треба да ги замисли како куќи на ликовите за кои зборува говорникот. Ова е нужно, затоа што понатаму, кога започнува драмата, драмските лица не би требало да се претставуваат себеси. На тој начин може да се наруши сценската илузија. Доколку се чека на дијалогот да го разјасни сценското уредување, премногу би се развлекло драмското дејство. За да се направи илузорен драмскиот дел, во прологот не се настојува на одржување на илузијата.

⁷³Острижена, 1-3:

	е стварно мал и овде е во комшилук;
	а другото
	на една жена богата го даде, што живее
	во таа куќа,

⁷⁴ Ibidem, 25-26:

Обраќање во второ лице во *Острижена* има понатаму: ἤν νῦν εἶδετε ὑμεῖς⁷⁵. Оваа реченица не претставува упатство за тоа каде се наоѓа нечија куќа, туку се однесува на претходната сцена и девојката со отсеченета коса. Заменката ὑμεῖς, пак, се однесува на публиката. И во *Штит* Тихе дава упатства за куќите:

οὗ δ' εἰσελήλυθ' ὁ θεράπων ἐν γειτόνων
ἀδελφὸς οἰκεῖ τοῦδε τοῦ φιλαργύρου
νεώτερος⁷⁶

Според ова се знае дека претходно имало некаква уводна сцена меѓу робот Даос и старецот Змикрин.

Во комедијата *Сикионец*, чиј пролог не е зачуван целосно и некои делови ниту можат да се реконструираат, нема упатства кои треба да ја водат публиката, меѓутоа говор во второ лице има како и во претходните пролози, а тој говор претставува некаква формула која се кажува на крајот од прологот како некој поздрав до публиката:

ὄψεσθ' ἐὰν βούλησθε, βουλήθητε δέ.⁷⁷

Сосема истата реченица се јавува и во *Намќор* (46), додека во *Острижена* завршната формула е малку поинаква. Овде дури и гледачите се именуваат:

.....ἔρρωσθ' εὐμενεῖς τε γενόμενοι
ἡμῖν, θεαταί, καὶ τὰ λοιπὰ σῶζετε.⁷⁸

⁷⁵ Ibidem, 8-9:

⁷⁶ *Штит*, 121-123:

Којашто сега ја видовте вие.

Во домот комшиски, кајшто влезе слугата,
па таму живее на оној среброљубецот
помладиот брат.

⁷⁷ *Сикионец*, 23:

Ќе гледате, ак' сакате, а ќе сакате!

⁷⁸ *Жена со отсечена коса*, 50-51: Со здравје и останете ни весели!

Па, гледачи, остатокот гледајте го.

Во комедијата *Штит* вакво одјавување на говорникот во прологот нема или, пак, недостасуваат стихови.

2) Себепретставување на говорникот во прологот

Една од причините зошто говорникот во прологот морал да се претстави себеси на публиката, на која ѝ се обраќа директно, е неговата изолирана појава на сцена. Имено, неговиот говор не е дијалог како на останатите драмски лица, така што некое друго драмско лице не може да го именува. Понатаму, како што беше речено, декорацијата на сцената, а и маските не давале многу информации за идентитетот на говорникот. Можело да се прави разлика само според сценската декорација, а не и според маските, дали станува збор за божество или за персонификација.⁷⁹ Во зачуваните пролози од комедиите на Менандар не недостасува овој момент на претставување, а скоро во секој случај тоа претставување е во контекст.

Во *Намќор* божеството Пан го кажува своето име давајќи опис за главниот лик на комедијата – старецот Кнемон дури во стих 12:

...προσεγορεύκε πρότερος δ' οὐδένα,
πλὴν ἐξ ἀνάγκης γειτνιῶν παριῶν τ' ἐμὲ
τὸν Πᾶνα.⁸⁰

Во *Острижена* персонификацијата Агноја се претставува себеси на сличен начин:

αὐτῇ, φυλακὴν τε λαμβάνουσα μή ποτε
δι' ἐμέ τι τὴν Ἄγνοϊαν αὐτοῖς συμπέσῃ
ἀκούσιον,⁸¹

⁷⁹ Види страна 50 во овој труд.

⁸⁰ *Намќор*, 10-12:

...на никој тој не зборнал збор
сал мене, зарад нужност, мене - богот Пан,
заш' сосед сум му.

⁸¹ *Жена со отсечена коса*, 19-21:

...најмалку би сакала

Додека само во *Штит* персонификацијата Тихе намерно, а не во контекст, туку на крајот на својот говор го кажува своето име:

... λοιπὸν τοῦνομα
τοῦμὸν φράσαι· τίς εἰμι, πάντων κυρία
τούτων βραβεῦσαι καὶ διοικῆσαι; Τύχη.⁸²

Во комедијата *Сикионец* недостасува делот каде што се претставува божеството. Како што беше речено тоа би можело да биде персонификацијата Еленхос, но не е потврдено со сигурни докази ниту тоа ниту спротивното.

в) Драмските ликови и нивното обраќање кон публиката

Доказ за размножувањето на текстовите на античките драми уште во антиката, меѓу другото, се и уводите напишани од некои подоцнежни антички приредувачи на изданија. Најчесто овие уводи се напишани во истиот метар како и комедијата – јамбски триметар, а по уводот редовно стои списокот на драмските лица според нивното појавување на сцената. Таков увод од Менандар е зачуван само во комедијата *Херос* и тој содржи дванаесет стиха, во кои накратко се опфатени сите случувања пред драмското дејство, како и она што се случува во самата драма. Во уводот на *Херос* воопшто не се спомнати имињата на драмските ликови, а она што се раскажува е во минато време без разлика дали станува збор за случка што му претходи на драмското дејство, или, пак се раскажува нешто што ќе се случи во драмата. Тоа покажува дека уводот не е дел од телото на драмата, а ниту претставува обраќање кон публиката; тој е наменет за читачка публика, а не за

да се случи зарад мене – Недоразбирање –
непријатност;

⁸² *Штит*, 146-1148:

.....Ај да ви се претставам
да кажам која сум: господарка на сè
управувам со сите, се викам Тихе јас.

сцена, па затоа не се насетува раскажувач, кој се обраќа некому, и не е пишуван во прво лице еднина како прологот.

Меѓу списокот на драмските лица (*τὰ τοῦ δράματος πρόσωπα*/ *dramatis personae*), кој следи по уводот, секогаш стои и името на божеството што го кажува прологот. Иако прологот не е дел од драмата, односно во него нема дејствување (*δρᾶν*), а ниту говорникот, ако е божество, не комуницира со останатите драмски лица – не зема учество во дијалошкиот дел кој ја сочинува главнината на драмата, сепак за него постои текст, затоа што тој е дел од телото на драмата, па според тоа е нужно името на говорникот на прологот да стои во редоследот на драмските лица. Што се однесува до хорот, тој веќе не се спомнува во редоследот на драмските лица во новата атичка комедија, како што е обичај во комедиите на Аристофан и класичната трагедија, затоа што за него не постои посебен драмски текст. Од друга страна, пак, не може да се каже дека единствени драмски лица се оние за кои постои драмски текст; постојат повеќе комедии од овој период, во кои некое драмско лице е спомнато во списокот на драмските лица, но за него не постои текст. Такви *personae mutae* фигурираат на сцената и имаат некаков удел во драмското дејство, иако не кажуваат ни збор. Затоа, правилно би било да се каже дека единствени драмски лица се оние кои се појавуваат и дејствуваат на *сцената*; *орхестрата* веќе не служи како место за глумење, затоа што хорот нема удел во драмското дејство.

Гледано од страна на драмскиот текст комуникацијата меѓу драмските лица (од кои се исклучени немите лица, божеството во прологот и хорот) и противположената страна во театарот – публиката претставува остаток од старата атичка комедија и уште поназад остаток од јамбските поруѓи⁸³. Познато е дека во комедиите на Аристофан публиката не била лишена од комуникација со драмските ликови и хорот, а тоа е забележано во драмскиот текст; во повеќето случаи тоа е дури директно обраќање кон поединци во публиката. Таков начин на комуникација меѓу

⁸³ Влијанието не мора да биде посредно – преку старата атичка комедија, затоа што јамбските поруѓи биле актуелни и тогаш.

драмските ликови и поединци во публиката не е забележан во текстовите од комедиите на Менандар; за комуникацијата меѓу хорот и публиката нема да се дискутира во овој труд штом неговиот текст не е забележан во телото на драмата. Меѓутоа мора да се напомене дека комуникација меѓу овие две страни: сцена/драмски лица – театрон/публика мора да постои за да се оствари врската автор – текст – реципиент. Прашањето е на кое рамниште се одвива таа врска, односно, дали се држи до строгата ограниченост: драмски свет и свет на набљудувачи/реципиенти, во кој нема истапување од едната во другата страна, или пак се напушта поделбата и се остварува комуникација што ги соединува овие две противположени страни на едно поинакво рамниште, а тоа значи да се интегрира публиката во драмскиот свет и драмскиот свет да се интегрира со самата публиката без да се напушти драмското единство. Вториот тип на комуникација во комедиите на Менандар би требало да се нарече комуникација меѓу драмските ликови и публиката, затоа што драмскиот лик не комуницира со публиката вон драмскиот текст, во една поинаква драма, како што се случува во парабасите на Аристофановите комедиите.

1) Младичи

Младичите (*νεανίσκοι*, *adulentes*) се драмски ликови кои спаѓаат во групата слободни граѓани. Нивната возраст се движи околу дваесет години, така што според тогашниот начин на живеење тие се зрели за брак, доколку сè уште не се брак, или, пак, веќе се во брак. И во едниот и во другиот случај нивната љубов е загрозувана, што е впрочем и причината за заплетот во комедијата; ако не се во брак тогаш постои некоја пречка за нивно конечно соединување, а ако се во брак – за повторно соединување. Овие драмски ликови никогаш не се носители на дејството, ниту пак припаѓаат на категоријата лоши ликови, бидејќи единствено нешто што нив ги движи е љубовта. Незгодните ситуации во кои запаѓат младите луѓе не се заради нивните негативни особини, туку заради наивноста и непромисленоста што произлегуваат од младоста и заљубеноста. Младичите се носители на заплетот на

комедијата и без нив не може да се замисли драмското дејство, меѓутоа нивната улога е пасивна и зависна од постапките на другите ликови, а пред сè на старците.

И покрај тоа што постојат ограничен број маски што донекаде ги типизира ликовите на младичите, сепак не може да се направи прецизна типологија, што ќе ги опфати сите младичи од комедиите на Менандар. Од друга страна, невозможна е и типологија според имињата на младичите, кои се повторуваат скоро во сите комедии. Имено, ако еден младич има исто име со некој младич од друга комедија, не мора да значи дека припаѓаат на истиот тип младичи. Според тоа, не може да се тврди дека истото име во различни комедии го обврзува драмскиот лик да носи иста маска и да има ист или сличен карактер. Доколку конвенциите налагале да се употребува истата маска за одреден тип младич, а не станува збор за исти карактери, Менандар дава објаснувања за карактерот на тој драмски лик или преку прологот или преку раскажувањата на другите драмски ликови или преку постапките на самиот драмски лик.

Ако се тргне според грубата категоризација што ја употребува M. Bieber⁸⁴, гледано според маските претставени на теракотите и мозаиците, тогаш младичите се делат на сериозни и весели. Оваа поделба може да се примени на повеќето драмски ликови од комедиите на Менандар. Првата група – сериозните младичи, кои носат маски со сериозни црти и имаат брчки на челото, се наследници на младичите од трагедиите. Имаат венец на глава без некаков украс. Според Полукс, сериозниот младич што носи венец без украс е всушност најстариот младич (iv, 146)⁸⁵. Втората група – веселите младичи, имаат лента врзана околу главата, што покажува дека се враќаат дома од некоја гозба. Покрај оваа генерална категоризација младичите се разликуваат во нијанси и според фризура, која може да биде: исечена во вид на круг, брановидна и кадрава. На пример, правата коса исечена во вид на круг е карактеристична за младичите од село, кои припаѓаат на сериозните типови. Освен ова, постојат разлики и во тенот на маските: има маски на младичи со темен тен и

⁸⁴ Ibidem, pp. 94-95.

⁸⁵ Наведено според M. Bieber, ibidem, p. 83.

маски со светол тен што укажува дека младичите не работат на поле, туку уживаат во благодетите на градот. Ова не мора да значи дека младичот припаѓа на веселите типови. Карактерните маски во принцип не се новина, но карактеризацијата во новата комедија е посуптилна и се оддалечува од гротескната карикатура карактеристична за старата комедија. Доказите од спомениците покажуваат дека типовите остануваат фиксирани. Според ова, Менандар, кој не подлежи на такви општи категоризации, веројатно се служел со типизирани маски, но ликот го осветлувал на друг начин.

Во комедиите на Менандар, од кои може да се добие информација за имињата на ликовите, постојат единаесет имиња на младичи: Сострат (*Намќор, Двоен лажго*), Горгија (*Намќор, Земјоделец, Херос*), Мосхион (*Жена од Самос, Острижена, Сикионец, Fabula Incerta I, Китарист*), Хајрестрат (*Парничари*), Харисиј (*Парничари*), Клејнија (*Омразен, Обземена*), Фејдија (*Херос, Привидение, Ласкавец*), Лисија (*Обземена*), Клеострат (*Штит*), Хајреја (*Штит, Fabula Incerta I*) и Мосхос (*Двоен лажго*). Единствено името Хајрестрат се јавува и како име на старец во комедијата *Штит*, а името Хајреја се јавува и во *Намќор*, но како име на паразит. За името Клеострат, кое се јавува само еднаш, постои сомневање дека припаѓа на категоријата војници. Имено, ликот на Клеострат навистина е во војна, односно во заробеништво, речиси во целата драма, а се појавува дури пред крајот, кога драмското дејство се разрешува. Сепак, нему му недостасуваат оние особености на типичен војник. Но, ова не мора да биде чудно, ако се земе предвид војникот Полемон во комедијата *Острижена*, кој исто така отстапува од општите карактеристики на војниците познати преку комедиите на Плаут и Терентиј. Впрочем, имињата Клеострат, Полемон, Стратофан во *Сикионец*, Бијант во *Ласкавец*, а и Трасонид во *Омразен* се карактеристични имиња на војници според своето значење и припаѓаат на групата ‘имиња што зборуваат’. Единствено не е познато дали ликот на Клеострат носел војничка облека и маска, со што дефинитивно би се решиле дилемите за типската припадност на овој лик. Останува уште името Мосхос, кое се јавува само еднаш, но тоа можеби е варијанта на најчесто употребуваното име за младич – Мосхион. Меѓутоа треба да се има

предвид дека она што е останато од комедиите на Менандар е само мал дел од неговото целокупно творештво, така што не може да се има прецизен увид во честата употреба на имињата.

Типологијата на драмските ликови е потребна овде за да се има увид дали автореферентноста кон публиката како средство за разбирање на сценската илузија е зависно од типовите на младичите, како и од нивните имиња.

Името Сострат, кое се јавува во комедиите *Намќор* и *Двоен лажго*, укажува на почетни сличности меѓу овие два драмски лика. Тоа се однесува пред сè на нивното потекло од град, како и тоа што двајцата се носители на љубовниот заплет – обајцата се загроени во тој поглед и треба да ја освојат својата љубена. Меѓутоа, главно нешто по што би се разликувале овие младичи се маските на весел и сериозен младич. За Сострат од *Намќор* со сигурност се знае според неговите постапки и содржината на комедијата, дека носел маска на весел младич што покажува дека се враќа од гозба. Па и во комедијата цело време се спрема гозба во чест на богот Пан. Ништо не упатува на поинакво мислење, иако тој нема особености на младич кој се пијанчи и води лесен живот со хетајри. Додека за Сострат во комедијата *Двоен лажго* не може да се тврди истото. Тој во драмата се појавува со уште еден младич - Мосхос, кој според содржината на драмата што може да се реконструира веројатно носел маска на весел младич. За Сострат и Мосхос од *Двоен лажго* повеќе би одговарала паралела со двајцата младичи од *Парничари*: Харисиј и Хајрестрат. Заедничко на овие младичи е нивното потекло од град, но загроени од љубов се само Харисиј и Сострат, кои се сосема спротивни од своите другари, кои живеат во соседните ‘куќи’ на сцената и кои се наклонети кон гоштевање и лесен живот. Сообразно со тоа Хајрестрат и Мосхос се оние што носат маски на весели младичи, а Харисиј и Сострат припаѓаат на групата сериозни младичи. Сепак, за комедијата *Двоен лажго* тоа не може да се тврди толку категорично како за *Парничари*, а заради недоволно зачуваниот текст.

За името Мосхион може да се каже дека укажува на веселост, неодговорност, раскалашност и на сите оние особини што се поврзани со претерување и лесен живот, иако во случајот со младичите тоа нема некоја негативна конотација. Ова тврдење произлегува од комедиите *Острижсена*, *Сикионец* и *Китарист*. За Мосхион од *Острижсена* и *Сикионец* се знае според содржината на комедијата како и од нивните постапки дека се склони кон лесен живот и дека водат таков живот, додека за Мосхион од *Китарист*, чиј текст е зачуван значително помалку од претходните, се добива претстава според она што го кажува татко му за него:

καὶ τί ποτ' ἂν εἴη; πάνν γὰρ οὐχ' αὐτοῦ ποιεῖ
 ἔργον· μεταπέμπει' ἐξ ἀγροῦ με Μοσχίων,
 ὃς ἄλλοτ' εἰ μὲν ἐνθάδ' ὦν τύχοιμι' ἐγώ,
 ἐνταῦθ' ἀναστρέψαις ἔπινε· καὶ μάλα
 κατὰ λόγον.⁸⁶

Што се однесува до Мосхион во *Fabula Incerta I*, не може да се даде точна карактеризација, заради малиот број на стихови, но за Мосхион во *Жена од Самос* со сигурност може да се каже дека според својот карактер не припаѓа во истата група со претходните младичи што имаат исто име. Тој навистина е од град, но веројатно носи маска на сериозен младич со оглед на неговото зрело размислување и љубовта што ја покажува кон татка си. Слично однесување има и ликот на Хајреја во *Сикионец*. За останатите драмски ликови не би можело да се каже точно каков карактер имаат и кои маски би можеле да ги носат затоа што текстот не допушта да се каже нешто повеќе за нив. Се знае само дека освен младичите со име Горгија, сите останати се младичи од град.

Карактеризацијата на селските младичи, кои во сите зачувани комедии носат име Горгија, е многу едноставна. Младичот Горгија од *Намќор* дава совршена слика за

⁸⁶ *Китарист*, 53-58:

Но, што ли значи ова? За Мосхион ова баш
 и не е својствено: ме вика мене од село!
 А инаку, штом јас сум овде, веднага
 тој таму оди – за да пие и така сè
 по ред.

тоа како би изгледале и другите младици од село, затоа што не постои некоја разновидност во нивните карактери. Тие се созреани рано, заради напорната работа во село, а тоа од друга страна покажува дека носеле маска со темен тен. Скромноста и чесноста се главни особини на овие младици. Не мора да значи дека нивното потекло секогаш е од село; само за Горгија во *Намќор* се знае дека потекнува од демата Фила. Младичот Горгија во комедијата *Земјоделец* има потекло од град, но работи во село, затоа што е сиромашен. Горгија во *Херос*, пак, е роб, којшто подоцна во драмата го открива своето слободно потекло, па затоа и не носи име што е карактеристично за роб. Но, бидејќи работи во село и ги има карактеристиките на момчињата од село тој го носи името Горгија.

- Автореферентност во вид на коментари

Момчињата од село се исклучени од автореферентноста воопшто. Тоа може да се должи на нивната сериозност, па заради тоа не се посредници меѓу сцената и театронот, на начин на кој посредуваат момчињата од град. За Сострат од *Намќор* е речено дека припаѓа на ‘веселите момчиња’ од град. Тој во комедијата дури на две места ја употребува именката *Ѓвдрес*, обраќајќи ѝ се на публиката и уште два пати ја разбива сценската илузија без да употребува референца кон публиката.

Првиот случај на автореферентност во кој употребува *Ѓвдрес* кон публиката претставува краток коментар во стих 199: *Ѓвдрес тѐрас*⁸⁷. Самата именка *Ѓвдрес* ја разбива сценската илузија и без да се земаат предвид околностите на сцената. Овој коментар е многу сличен со коментарите кои немаат референци кон публиката, затоа што, кога Сострат коментира, тој не се наоѓа сам на сцената, туку разговара со девојката во која е заљубен. Се разбира дека девојката не го слуша коментарот на Сострат, затоа што е наменет само за публиката. Во истата категорија припаѓаат и коментарите кои не содржат референци кон публиката, а сепак ја разбиваат сценската илузија. Имено, тоа се коментари кои се искажуваат додека драмскиот лик разговара со некој друг драмски лик на сцената, а во текот на разговорот се врти кон публиката и дава коментар или за говорникот или за нешто што се

⁸⁷ Мажи, чудесија!

зборува тогаш. Соговорникот во тој случај не може да го слушне коментарот, како што ни девојката во *Намќор* не го слуша коментарот во стих 199. Разговорот продолжува како да не било ништо. Таков коментар во *Намќор* Сострат му упатува на својот соговорник Хајреја, кога овој се фали за својата умешност да придобива девојки за своите пријатели:

Σω. καὶ μάλα εὖ.
οὐ πάνυ δ' ἀρεσκόντως ἐμοί.
 Χαί. καὶ νῦν γε δεῖ
 ταῦτα διακοῦσαι πρῶτον ἡμᾶς.⁸⁸

Разговорот по коментарот продолжува како ништо да не било. Ова е наменето само за публиката, иако на сцената се наоѓа и друг драмски лик, којшто е во активен разговор со оној што прави коментар. Истото важи и за коментарот во стих 201-203, кога Сострат разговара со девојката во која е вљубен:

Κο. ναὶ πρὸς θεῶν ἄνυσον δέ.
 Σω. ἐλευθερίως γέ πως
ἄγροϊκός ἔστιν· ὧ πολυτίμητοι θεοί,
τίς ἂν ἐμὲ σῶσαι δαιμόνων;
 Κο. τίς ἐψόφηκεν; ἄρ' ὁ πάππας ἔρχεται;
ἔπειτα πλεγὰς λήψομ' ἂν με καταλάβῃ
ἔξω.⁸⁹

⁸⁸ *Намќор*, 68-70: Сострат: Па, добро, де ...
(Во страна)
 Но, мене тоа многу не ме засега.
 Хајреја: А, ти да ми кажеш сè по ред?

⁸⁹ *Намќор*, 201-206: Девојката: Те молам, жити бози, помогни!
 Сострат: (На страна)
За селанка
е мошне учтива. Еј, богови најценети,
дал' некој дајмон ќе ме спаси?
 Девојката: Кутра јас!
А, кој ли вреви? Зарем тате доаѓа?
Ќе јадам котек ме затекне ли излезена

Ваков вид на разбирање на сценската илузија со коментар кој не содржи референца кон публиката постои уште во комедијата *Острижена* (118-119), кога младичот Мосхион разговара со робот Даос. Имено, пред да дојде Даос на сцената, Мосхион има монолог без референци кон гледачите и раскажува за неговата случка со Гликера – како тој ја бакнал, а таа не се противела и дека тоа покажува како тој има изгледи да биде со неа. Кога Даос доаѓа на сцената, тие веднаш започнуваат разговор, а во тој разговор Даос го известува за случувањата во нивниот дом, кои живо го интересираат Мосхион, бидејќи во тој дом се наоѓа Гликера – девојката во која е вљубен:

Δα. Μοσχίων ἢ μὲν λέλονται καὶ κάθεται.

Σω. φιλτάτῃ.

Δα. ἢ δὲ μήτηρ σου διοικεῖ περιπατοῦσ' οὐκ οἶδ' ὅ τι.
εὐτρεπὲς δ' ἄριστόν ἔστιν, ἐκ δὲ τῶν ποσυμένων
περιμένειν δοκοῦσί μοί σε.

Σω. καὶ πάλαι μένων ἐγώ
οὐκ εἴμι' ἀηδής. εἶπας αὐταῖς καὶ παρόντα μ' ἐνθάδε;⁹⁰

Очигледно е дека коментарот не се однесува на Даос, затоа што тој не е присутен во претходната сцена кога Мосхион има монолог, а на тој монолог, всушност, се однесува овој коментар. Единствени што го слушале монологот и на кои сега го упатува коментарот се гледачите, иако ниту во монологот ниту сега има референца кон нив.⁹¹

пред куќава.

⁹⁰ 115-119: Даос: Се измила и седи, Мосхион.
Мосхион: Најмила!
Даос: А, мајка ти – не знам зошто – е загрижена.
Но, најдобро ти почекај, спремно да е сè,
па после дејствувај.
Мосхион: Реков дека сум ѝ мил
дур чекав претходно. Кажа ли дек' овде сум?

⁹¹ Според Wilamowitz-Moellendorff, негацијата οὐκ од 119-ти стих не треба да стои на почетокот на стихот, туку на крајот на истиот стих и му припаѓа на Даос. Во тој случај содржината на кажаното

Сите овие коментари водат кон разбивање на сценската илузија, затоа што не се наменети за некој драмски лик, ниту пак некој ги наслушнува или прислушкува. Во сите случаи младичот ниту е сам на сцената, ниту е во активен дијалог со некој друг драмски лик. Истото не може да се каже и за коментарите кои се кажуваат кога има и други драмски ликови на сцената, кои прислушкуваат, или, пак оној што коментира прислушкува некои други драмски лица, кои не се свесни за неговото присуство. За да постои разбивање на сценската илузија потребно е или директно обраќање кон публиката или драмските ликови да се свесни за присуството на другите, и да се во дијалог со нив, или едноставно да ги исклучат другите ликови од својот разговор со публиката.

Во *Намќор* Сострат има таков коментар во стих 214-232, што не ја разбива сценската илузија. Имено, тој зборува кон публиката, но не знае за присуството на Даос, кој го прислушкува и си дава коментари за говорот на Сострат. Коментарите на Хајрестрат во *Парничари* (6-8; 12-13; 15-16) исто така не сметаат за автореференци што ја разбиваат илузијата, затоа што тој го прислушкува Змикрин и дава коментари за неговиот монолог, а Змикрин воопшто не е свесен за присуството на Хајрестрат. Истата ситуација ја има и во *Острижена*, кога Мосхион го прислушкува дијалогот на Гликера и Патајк, а тие не знаат за неговото присуство на сцената. Сите овие коментари ја одржуваат илузијата на сцена, затоа што не се заштитени од тоа да бидат наслушнати од некој драмски лик. Во тој случај не станува збор за изолирано обраќање кон публиката, какви што се претходните коментари, кои во никој случај не можат да бидат слушнати.

- Намери

Ваквите монологии вообичаено навестуваат дека драмскиот лик ја напушта сцената, но ја известува публиката за своите идни дејства зад сцена. Само еден монолог што

воопшто нема да соодветствува со она што Мосхион го зборува во претходната сцена, така што не би можело да се каже дека има автореферентност воопшто. Меѓутоа во овој труд ќе се земе предвид она што стои во ракописот: ΟΥΚΕΙΜ'ΑΝΔΗΣ. , односно дека негацијата οὐκ стои на почетокот на стихот.

покажува намера ја содржи референцата *ἄνδρες* во комедијата *Жена од Самос*, а говорник е младичот Мосхион:

Па. βαδίζω, νῆ Δί', ἐξεύρηκά γε
τόδε κακόν.
Мо. μέλλεις;
Па. ἄγουσι τοὺς γάμους ὄντως.
Мо. πάλιν,
ἕτερον, ἐξάγγελέ μοί τι. νῦν πρόσεισιν. ἂν δέ μου
μὴ δέητ' ἄνδρες καταμένειν, ἀλλ' ἀποργισθεὶς ἐᾷ
ἀπιέναι - τουτὶ γὰρ ἄρτι παρέλιπον - τί δεῖ ποεῖν;
ἀλλ' ἴσως οὐκ ἂν ποιῆσαι τοῦτ'. ἐὰν δέ, πάντα γάρ
γίνεται· γέλοιος ἔσομαι, νῆ Δί', ἀνακάμπτων πάλιν.⁹²

Во ниеден друг случај, каде што драмскиот лик покажува намера без да се обраќа на друг драмски лик, не постои разбивање на сценската илузија, бидејќи говорот не укажува дека е заштитен од наслушување и прислушкување; тоа води кон одржување на сценската илузија. Понекогаш, има говори кои покажуваат намера, а се прислушкувани од други драмски лица. И тогаш нема разбивање на сценската илузија.

- Известувања од зад сцена

Овие говори се наследство од класичната трагедија, но за разлика од трагедијата каде што гласникот доаѓа за да ги извести останатите драмски ликови што се

⁹² *Жена од Самос*, 680-686: Парменон: Си одам, жими Севс, го спечалив
ова зло.
Мосхион: Се колебаш?
Парменон: Свадба спремаат.
Мосхион: Повторно?!
Јави ми, де, нешто друго.
(Парменон влегува)
Сега тука се. Ако, пак,
не сака да останам, а дозволи да заминам јас
разгневен – тоа го занемарив – што треба да направам?
Може не ќе стори така. А, ако стори? Се случува
сешто. Ќе бидам смешка, жими Севс, се вратам ли пак.

случувало зад сцена, во новата атичка комедија често пати овие говори се наменети само за публиката, а содржат и директно обраќање. Постојат два такви говора во кои младичот се обраќа кон публиката со *ἄνδρες* и ја известува за настани што се случиле зад сцена. Тоа е говорот на Сострат во комедијата *Намќор* (669-690) и говорот на Мосхион во *Сикионец* (397-423). Во сите случаи станува збор за долги известувања од зад сцена. Не мора да значи дека сцената треба да биде празна за да се случи ова известување, а тоа се гледа од говорот на Сострат во *Намќор*. Тој се наоѓа на преполна сцена во моментот кога се случува расплетот и сите се организираат за гоштемката. Меѓутоа, никој не го забележува, затоа што ова известување е наменето само за публиката. Референцата кон публиката е уште во првиот стих од говорот:

*ἄνδρες, μὰ τῇ Δήμητρα, μὰ τὸν Ἀσκληπιόν,
μὰ τοὺς θεούς, οὐπώποτ' ἐν τῷμῳ βίῳ
εὐκαιρότερον ἄνθρωπον ἀποπεγνυμένον
ἐόρακα μικροῦ.*⁹³

За разлика од говорот на Сострат кој е долг, како и говорот на Мосхион во *Жена од Самос*, кој можеби е пролог, говорот на Мосхион во *Сикионец* е многу пократок. Тој употребува императив за себе во второ лице еднина и вокативна форма од своето име. Ова не е типично известување, туку повеќе жалење пред публиката, затоа што брат му ќе се ожени со девојката во која Мосхион е вљубен:

*νῦν οὐδὲ προβλέψαι σε, Μοσχίων, ἔτι
πρὸς τὴν κόρην δεῖ· Μοσχίων [
λευκὴ σφόδρ', εὐόφθαλμος ἐστ' - οὐδὲν λέγεις·
ἀδελφὸς ὁ γάμον· μακάριος κ[
οἶον γὰρ - οὗτος, ἔτι λέγεις; ὄνανι[
πρῶγμ' ἐστ' ἐπαινεῖν χάριν ἐν.
ἀλλ' οὐκ ἐρῶ γε· μὴ γὰρ ὀτανοσον[*

⁹³ *Намќор*, 669-672:

Ма, жими Деметра, луѓе, жими Асклепиј!
И жими бози! Јас никогаш во живот мој
не сум видел некој човек што во добар час
за малку ќе се удавеше.....

παροχήσομαι δήλονοτι καὶ κ[
 τρίτος μετ' αὐτῶν, ἄνδρες, οὐ δυνήσομαι.⁹⁴

За Мосхион се знае дека останува сам на сцената, откако војникот Стратофан си оди. Но, наредните стиховите се загубени, па не е познато дали Мосхион ја кажува и завршната формула, во која секогаш има обраќање кон публиката, или, пак, некој друг драмски лик што дошол во меѓувреме:

μειράκ[ι
 πρῶράσατ' ἐκτείναντες, ἐπικροτήσατε.
 ἢ δ' εὐπάτειρα φιλόγελῶς τε παρθένος
 Νίκη μεθ' ἡμῶν εὐμενῆς ἔποιτ' αἰεί.⁹⁵

Иако не може да се тврди со сигурност, затоа што комедиите не се зачувани целосно, сепак може да се направи некој заклучок според она што е достапно за тоа кои младици најмногу употребуваат автореферентност кон публиката и ја разбиваат сценската илузија,. Имено, како што беше речено, младичите од село се исклучени од секаква автореферентност, а тоа значи дека не ја разбиваат сценската илузија. Останува да се направи заклучок за момчињата од град, кои се служат со автореферентноста од двата вида. Единствено Сострат во *Намќор*, Мосхион во *Острижена* и Мосхион во *Жена од Самос* ја разбиваат илузијата со автореферентност кон публиката. За Сострат и Мосхион е речено дека припаѓаат на младичите кои носат весели маски, додека Мосхион во *Жена од Самос* им припаѓа на младичите што носат маска на сериозен младич, ако се оди според

⁹⁴ Сикионец, 397-405: Но, немој сега веќе, Мосхион, [
 да се грижиш за девојката [
 А, колку е бела, с' прекрасни очи – престани!
 Со брат ми се мажи. Ах, среќник тој! [
 И тоа како. Уште зборуваш?! [
 Работава ти треба за добро да ја спомнуваш
 Ќе си молчам веќе. Никогаш [
 јас не ќе седам јавно со нив [
 ко трет во кола, мажи не би можел јас!

⁹⁵ Ibidem, 420-423: момчиња
 оптегнете весла, ајде, и ракоплескајте!
 А, момата од честит род што сака смев –
 милостива Победа – нек' нè следи секогаш!

реконструираниот содржина. Овој младич нема свој пар во истата комедија кој би му бил спротивен, а градењето карактери по пат на спротивставување е една од особеностите на Менандар преземена од трагедијата на Софокле. Затоа, не може да се каже со сигурност каква маска носел овој лик и дали разновидноста на маски што ја нуди Полукс важи и за комедијата на Менандар, или, пак, се темели на хеленистички маски по времето на Менандар. Без сомнение, типичен сериозен младич е Хајреја е во комедијата *Парничари*, а неговиот текст не укажува на автореферентност кон публиката што ја разбива сценската илузија. Според ова, со доза на внимателност, би можело да се каже дека разбивањето на илузијата е резервирано за младичите кои носат весели маски и се од град. Коментарите што ја разбиваат илузијата покажуваат уште поголема несериозност, а такви коментари користат само Сострат и Мосхион. така што Во овој случај тврдењето дека веселите младичи ја разбиваат илузијата е поткрепено.

2) Старци

Не постои комедија од периодот на новата атичка комедија во која нема барем еден старец. Тие не се новина на Менандар, туку потекнуваат, како и останатите ликови, уште од почетоките на комедијата, со таа разлика што во комедиите на Менандар или новата атичка комедија старците го заземаат централното место во расплетот на комедијата, додека во старата атичка комедија улогата не секогаш им е носечка. Имено, старците имаат главна улога во секоја комедија и заради тоа што поголем дел од текстот им припаѓа ним и заради тоа што нивните одлуки се пресудни за расплетот на комедијата. Името старци не значи дека тие мора да се стари по возраст; со самото тоа што имаат деца зрели за мажење/женење, тие ѝ припаѓаат на оваа категорија ликови. Тоа значи дека се слободни граѓани, зашто во спротивно не би имале толкаво значење за дејството на комедијата. Старците во комедиите на Менандар ги немаат оние одлики што ги имаат старците во комедиите на римските комедиографи, а тоа значи дека не се толку наивни, лековерни и смешни, туку се подостоинствени. Во новата атичка комедија не постои *senex amans* и *senex*

libidinosus, кој е чест во римските комедии, затоа што тоа би го загрозило угледот на старците, кои се главни во комедиите на Менандар.

Како и сите ликови, така и старците скоро во секоја комедија одат во пар од спротивставени карактери.⁹⁶ Тоа не значи дека постојат само два типа на старци кои фигурираат во комедиите на Менандар. Напротив, таа спротивставеност може да се темели на многу различни карактеристики на ликовите. Такви парови, а за кои може да се каже нешто повеќе, постојат во комедиите *Штит*, *Жена од Самос* и *Намќор*. Единствено во комедијата *Штит* спротивставеноста меѓу старците е заснована на претставување на крајно лош и крајно добар лик. Старецот Змикрин е лошиот старец, чии карактеристики се сите негативни особини кои може да ги има еден старец, односно тој е скржав, расипан и не мари за ништо друго освен за пари. Неговиот брат Хајрестрат е неговата спротивност и носи име кое се јавува и како име на младич во комедијата *Парничари*. Името Змикрин како име на старец се јавува и во комедијата *Парничари*, но во таа комедија тој нема свој пар. Самото име Змикрин, како што беше речено, има етимолошко значење – ситничар, а тоа и се оправдува во двата случаи каде што се јавува ова име. Змикрин во *Парничари* не е сосема негативен лик како во *Штит*, но сепак има особен карактер, затоа што цело време во комедијата тој се грижи да не му ги потроши парите неговиот зет Хајреја, односно мирзот што го дал на својата ќерка Памфила. Но, овој лик има и позитивни моменти за разлика од неговиот истоименик во *Штит*, а тоа е кога се наоѓа во улога на судија меѓу робовите Даос и Сирос.

Друг пар од старци се Демеја и Никерат од комедијата *Жена од Самос*. За разлика од Демеја кој има благ и попустлив карактер, Никерат е раздразлив, со претерано чувствителна самосвест, но е наивен и приглуп. Тоа е всушност причината поради која запаѓа во низа комични ситуации, особено во четвртиот и петтиот чин. Никерат може да се поврзе со маската од Полуксовиот каталог - *δεύτερος πάππος*⁹⁷, кој е послаб, со напрегнат и мрачен израз. Меѓутоа, и покрај негативните особини,

⁹⁶ Од ова се исклучени готвачите, паразитите и подвонаците, кои никогаш не одат во пар, а припаѓаат на групата слободни граѓани.

⁹⁷ В. Јанковиќ, *ibidem*, 109.

тој е чесен, а неговата раздразливост и другите негативности произлегуваат од неговата сиромаштија.

За разлика од овие парови кои цело време се на сцената, парот Кнемон и Калипид од комедијата *Намќор* функционираат на сосема друг начин. Имено, додека Кнемон е присутен скоро цело време и за неговиот карактер се дознава делумно од другите драмски лица, делумно од неговите постапки, за ликот на Калипид се дознава нешто дури пред да дојде тој на сцената, а тоа е веќе кон крајот на четвртиот чин. И ликот на Кнемон не е без историја, но може да се смета дека е придонес на Менандар во една веќе постоечка традиција. Уште во старата комедија постоел тип *μονότροπος* (самотник), а тоа се знае од комедиографот Фриних, кој прикажал драма со исто име во 414 година. Во Ферекратовата комедија *Ἀγριοί* мизантропијата исто така била од некакво значење.

Останува уште старецот Патајк од комедијата *Острижена*, кој исто така нема свој пар. Неговата улога во драмата не е од големо значење, а во структурата на заплетот стои изолирано. Сепак, старецот Патајк се наоѓа во улога на неутрален посредник меѓу двете скарани страни: Полемон и Гликера. Нема негативни карактеристики, туку е љубезен, воздржан и разумен.

Во сите зачувани примери единствено старецот Демеја во комедијата *Жена од Самос* употребува автореферентност што ја разбива илузијата на сите три начини. Именката *ἄνδρες* како референца кон публиката ја употребува само два пати, а тоа е кога раскажува за она што се случило зад сцена, односно за неговото патување преку море (207-282), и во кога раскажува за своите намери (325-356) обраќајќи си се по име и императив во второ лице еднина. Останатите три случаи се коментари, кои ги кажува додека разговара со друго драмско лице. Во стих 454 и 457-458 прави коментар, додека разговара со Мосхион, без да употребува референци кон публиката. Кога се расправа со Никерат во стих 581, тогаш употребува референца

кон публиката: *τίπτοι μ' ὠνθρωποι*⁹⁸. Овде за прв пат се употребува именката *ὠνθρωποι* наместо вообичаеното *ἄνδρες* како референца кон публиката.

Останатите старци не ја разбиваат илузијата, но сепак некои од нив употребуваат автореферентност што ја одржува илузијата. Тоа се 'проблематичните' старци, односно Кнемон во *Намќор* и Змикрин во *Парничари* и *Штит*, кои припаѓаат на некоја карактерна група. Вообичаено, нивните говори настрана се жалења и покажување незадоволство: за Змикрин и во обете комедии тоа е жалење за парите, додека Кнемон се жали затоа што му е нарушен мирот. За разлика од нив Демеја во *Жена од Самос* не припаѓа на ниедна карактерна група, бидејќи нема негативни особини кои се податни за комичка обработка; Змикрин во *Парничари* е ситничар, а може да се каже и скржавец, исто како Змикрин во *Штит*, кој, пак, е типичен скржавец, додека Кнемон е мизантроп.

3) Робови

Потеклото на робовите води уште од почетоците на комедијата. Во старата атичка комедија, а веројатно и во средната, робовите се носители на едноставен тип на хумор. Истото не може да се каже и за робовите во комедиите на Менандар, ако се изостави завршната сцена во комедијата *Намќор*, во којашто робот Гета и готвачот Сикон грубо се шегуваат со стариот намќор Кнемон. Како впрочем и останатите драмски ликови така и робовите во комедиите на Менандар отстапуваат од општите типски категории, а со тоа добиваат извесна доза на индивидуалност.

Робовите секогаш се зачетници и носители на комичката интрига. Во комедиите на Менандар робот веќе станува организатор и носител на заплетот, а на тој начин се остварува преобразбата на робот од обичен посредник во прологот или клоун, во личност чие дејствување е покренато од некои подостоинствени мотиви. Имено, тоа е главната разлика меѓу робовите во римската комедија и комедијата на

⁹⁸ Луѓе, овој би ме удрил.

Менандар, каде што робот е епизодна улога и драмски функционална само во одредени делови на комедијата. Нивното морално достоинство е поголемо од она на римските робови, а тое секако е во врска со положбата на робовите во овие две различни средини.

Иако скоро секогаш робовите одат во пар – најчесто наивен и глупав роб со итар и лукав роб, сепак не може да се направи таква класификација и во комедиите на Менандар. Како прво, од оставштината на Менандар постојат девет робови со името Даос⁹⁹. Се претпоставува дека тие носеле иста маска, а тоа е маската што во Полуксовиот каталог на маските е квалификувана под броевите 22 и 27, односно главниот роб со црвеникава коса или главниот роб со брановидна коса.¹⁰⁰ Неговата особина би требало да биде извесна *πανουργία τέχνη*, но тоа може да се примети само кај Даос во комедијата *Штит*. Потеклото на робот Даос веројатно е од Фригија, ако се земе предвид комедијата *Штит*. На два пати, но со различни соговорници робот Даос си го кажува своето потекло. Прв пат на старецот Змикрин му вели: *Φρύξ εἰμι*.¹⁰¹, а втор пат на келнерот: *Φρύξ*.¹⁰², кој, пак, за себеси кажува дека е од Тракија:

ἡμεῖς μόνον
οἱ Θράκες ἐσμεν ἄνδρες· οἱ μὲν δὲ Γέται,
”Ἀπολλων, ἀδρεῖον τὸ χρῆμα.”¹⁰³

и дека таму има *Γέται*. Ова покажува дека името Гета потекнува од Тракија, што исто така е често име за роб.

Маските на робовите во новата комедија се позајмени од старата атичка комедија, така што и нивните фризури не се променети како на другите ликови. Главно, сите

⁹⁹ Во следниве комедии: *Намкор*, *Парничари*, *Штит*, *Жена со отсечена коса*, *Омразен*, *Земјоделец*, *Ласкавец*, *Херос*, *Перинтијка*.

¹⁰⁰ В. Јанковић, *ibidem*, стр. 142

¹⁰¹ *Штит*, 206: Фригиец сум.

¹⁰² *Ibidem*, 242: Фригиец.

¹⁰³ *Ibidem*, 243-245:

Ние сал,
Тракијците сме мажи. А, тие Гетите, пак,
Аполоне, храбри се навистина.

имаат брановидна коса која се вика *σπεῖρα*. За ова сведочат и многубројните теракоти и мозаици. Не е познато дали маските на робовите биле строго определени од имињата на робовите, како што не е сосема сигурно ни за другите драмски ликови. Веројатно е дека името на робот укажува на одредена маска, а дообјаснувањата за неговиот карактер, ако постои отстапување од типските категории, се даваат или преку постапките на робот или преку раскажувањата за него.

Директно обраќање кон публиката постои само на три места во комедиите што се наброени; двете се во *Намќор*, а третото во комедијата *Парничари*. Меѓутоа, во *Намќор* обраќањето кон публиката е нужно во овој дел од комедијата и претставува некој вид на завршна формула, затоа што е обраќање кон Нике, божицата на победата. Не мора да значи дека завршната формула мора да ја каже некој роб; неа ја кажува оној што во тој момент се наоѓа на сцената. Во завршната сцена на *Намќор* се наоѓаат робот Гета и старецот Кнемон, но завршните зборови му припаѓаат на Гета:

συνησθέντες κατηγονισμένοις
 ἡμῖν τὸν ἐργώδη γέροντα, φιλοφρόνως
 μεῖράκια, παῖδες, ἄνδρες, ἐπικροτήσατε.
 ἢ δ' εὐπάτειρα φιλόγελώς τε παρθένος
 Νίκη μεθ' ἡμῶν εὐμενὴς ἔποιτ' αἰεί.¹⁰⁴

Ова е единствениот случај во комедијата *Намќор*, каде што некој од робовите употребува референци кон публиката. Меѓутоа, овој дел претставува некој вид формула, како што е и завршната реченица на божеството во прологот, и не може да се класифицира во автореферентност, а уште помалку да се тврди дека ја разбива сценската илузија.

¹⁰⁴ *Намќор*, 965-969:

Ако радост со нас споделивте
 што старец тежок победивме, пријателски
 ај, момци, младино, мажи, ракоплескајте!
 А, момата од честит род што сака смев –
 милостива Победа – нек' не следи секогаш!

Автореферентност во вид на коментар кој не содржи референца кон публиката, а ја разбива сценската илузија постои на три места во комедиите на Менандар. Робот Даос во комедијата *Намќор*, кој инаку е селски роб и не претставува типичен *οἰκετής*, затоа што не работи само по дома во домаќинството на Горгија, ами ги врши и полските работи. За ова место постојат различни мислења; во преводот на М. Balme ова место се третира како говор настрана, а исто и во преводот на Ярхо, но во преводот на В. Јанковић, коментарот на Даос е упатен кон неговиот господар Горгија:

βούλομαι
ὥς πλεῖστον ἡμᾶς ἐργάσασθαι τήμερον
τοῦτόν τε τὴν ὁσφῦν ἀπορρήξανθ' ἅμα
παύσασθ' ἐνοχλοῦνθ' ἡμῖν προσιόντα τ' ἐνθάδε.¹⁰⁵

Меѓутоа, одговор од Горгија не следува, а Сострат, кому му е упатен овој коментар, се однесува како да не слушнал, затоа што во наредниот стих вели:

ἔκφερε δίκελλαν.¹⁰⁶

Коментар од истиот тип е оној на робот Даос во комедијата *Острижена* и на робот Парменон во *Жена од Самос*. Робот Даос разговара со својот млад господар Мосхион и одеднаш прави коментар, а на тој коментар Мосхион не одвраќа ништо, туку го продолжува разговорот од претходно:

εἰς τὸ καταγέλᾱν δοκεῖ
οὐτοσὶ φερόμενος ἡμῶν.¹⁰⁷

¹⁰⁵ Ibidem, 371-374:

Решен сум
што повеќе ние денес да сработиме,
бидејќи ако оној си исчаши бутина,
ќе престане да пречи, доаѓајќи овдека.

¹⁰⁶ Ibidem, 375: Донеси мотика.

¹⁰⁷ 87-88: Да ме засмее
се чини сака овој!

Заменката *ἡμῶν* се однесува на него – Даос, а претставува множина од скромност, како и во претходниот случај на Даос во комедијата *Намќор*, иако таму *ἡμῖν* (374) може да се однесува и на него и на Горгија.

Коментарот на Парменон во *Жена од Самос* се разликува од овие два, затоа што е дискутабилно дали ова го кажува на заминување, па Демеја, со кого е во разговор, не е во можност да го чуе, или, пак е коментар наменет кон публиката, а Демеја не може да го слушне затоа што е надвор од драмата. Тоа е само еден збор: *ἀπόλλωλα*¹⁰⁸. По ова Парменон заминува од сцената, и Демеја вика по него, но тоа нема врска со коментарот.

Намери во кои се искажува автореферентност што ја разбива сценската илузија не постои во говорот на робовите, но известувања од зад сцена има две, од кои во едното има референца кон публиката, а другото е прв случај во кој нема референца кон публиката, но се разбива сценската илузија. Референцата *ἄνδρες* кон публиката ја употребува робот Онесим во комедијата *Парничари*, кога раскажува за својот господар Харисиј. Онесим се наоѓа сам на сцената, но затоа што е директно обраќање никој не би можел да го слушне дури и да се наоѓа на сцена:

ὑπομαίνεθ' οὗτος, νῆ τὸν Ἀπόλλω, μαίνεται·
μεμάνητ' ἀληθῶς· μαίνεται νῆ τοὺς θεούς.
τὸν δεσπότην λέγω Χαρίσιον. χολῇ
μέλαινα προσπέπτωκεν ἢ τοιοῦτό [τι.
τί γὰρ ἂν τις εἰκάσειεν ἄλλο γεγονέναι;
πρὸς ταῖς θύραις γὰρ ἔνδον ἀρτίως πολὺν
χρόνον διακύπτων ἐνδ' ἰέτριψ'
ὁ πατήρ δὲ τῆς νύμφης τι περὶ [τοῦ πράγματος
ἐλάλει πρὸς ἐκείνην, ὡς ἔοιχ', ὃ δ' οἶα μὲν
ἥλλαττε χρώματ', ἄνδρες, οὐδ' εἰπεῖν καλόν.¹⁰⁹

¹⁰⁸ 324: Загинав!

¹⁰⁹ 878-887: Парменон: Побеснува тој, жими Аполон, збеснува!
Па, збеснат е стварно; збеснува, жими богови.
За газдата зборувам, за Харисиј. Црна жолч

Раскажувањето продолжува уште деветнаесет стиха. Ова не е типично раскажување на гласник, затоа што не излегува од зад сцена, па веднаш да почне со раскажување, туку и претходно се наоѓа на сцената и разговара со хетајрата Хабротонон. Кога Хабротонон влегува во куќата на Хајрестрат, тогаш Онесим останува сам на сцената и продолжува да ги разјаснува случувањата преку монолог. При крајот на монологот слуша дека некој ја отвора вратата од куќата и се тргнува од сцената.

Раскажувањето на Даос во комедијата *Земјоделец* е малку необично. Тој доаѓа на сцената заедно со робот Сирос, кој е немо лице. На сцената се наоѓаат Мирина и Филина, но овие двајца не ги забележуваат двете жени. Необичноста се состои во тоа што Даос раскажува каква е нивата на неговиот господар, но зборува и за Сирос, кој е со него, како да е трето лице. Воопшто не му се обраќа. Неговиот говор не е прислушкуван од жените кои се наоѓаат на сцена. Тоа се должи или на тоа што жените се далеку за да прислушкуваат, или, пак, говорот е наменет само за публиката, па затоа и за Сирос зборува како за трето лице:

*ἀγρὸν εὐσεβέστερον γεωργεῖν οὐδένα
οἶμαι· φέρει γὰρ μυρρίνην, κίττον] καλόν,
ἄνθη τοσαῦτα, τᾶλλα δ' ἂν τις καταβάλλῃ,
ἀπέδωκεν ὀρθῶς καὶ δικαίως, οὐ [πλέον
ἀλλ' αὐτὸ τὸ μέτρον. ὁ Σύρος εἰσένεγχε' ὅμως
πάνθ', ὅσα <γε> φέρομεν· ταῦτα πάντ' εἰς τοὺς γάμους.
ὦ χαῖρε πολλά, Μυρρίνη.*¹¹⁰

¹¹⁰ 35-41

го спопадна, ил' нешто друго од таков вид.
Но, што друго може некој да помисли дек' е?
Пред вратана, зар, онде дома, пред малку
си помина доста време прислушувајќи.
На младана таткото нешто ѝ дрдореше
за работава., ко што ми се чини. А, оној, пак,
што бои смени, мажи, да кажам не можам.
Не работи, мислам никој, нива поблагородна;
бидејќи раѓа мирта, бршлен убав знај,
па цвеќиња такви; ак' некој и с' дуго се зафати
ќе роди токму ко што треба – не повеќе

4) Готвачи, келнери, паразити, подводации

Оваа група на машки ликови припаѓа на слободните граѓани; тие карактери постојат уште од почетоците на комедијата, а во средната комедија дури биле и главни ликови, така што некои комедии се именувани според нив. Никогаш не одат во пар како старците, младичите и робовите, а најчесто се прикажани гротескно заради нивните негативни особини кои се претерани.

Готвачите постојат во секоја комедија, затоа што е неизбежен ексод со гоштемки и свадби, а на таквите веселби мора секогаш да има и готвач. Понекогаш со него има и келнер - *τραπέζοποιός*, кој е забележан само во комедијата *Штит*; во комедијата *Намкор* готвачот Сикон само спомнува *τραπέζοποιός* (647) во смисла дека неговата вештина не треба да се споредува со онаа на келнерот. Готвачите во новата комедија се делат на две групи според маските што се откриени за нив. Тоа не значи дека одат во пар, затоа што во ниедна комедија нема повеќе од еден готвач. Првиот тип на готвач е *μαίσιων*, а води потекло од дорската комедија. Според М. Bieber¹¹¹, тоа можеби било лично име во Мегара, од каде што потекнува оваа фарса. Вторит тип на готвачи се *τέττιξ* (штурец), односно дрдорливиот старец. Маските не им се разликуваат премногу, и скоро сите се прикажани со огромни усти и големи заби, ретка брада и ќелава глава.

Готвачот е типичен *ἀλαζών* (фалбација), кој во секој момент во комедијата гледа да си ја пофали својата умешност на кој било начин. Ако не се фали на некој од драмските ликови, тогаш има монолог, значи е сам на сцената и ѝ објаснува на

но, точно по мерка.
(Кон публиката)

Сирос веќе донесе
ко заедно што носиме; тоа е за свадбата.
Сирос си оди, а Даос ја забележува Мирина
Здравό живо, Миріна!

¹¹¹ М. Bieber, *ibidem*, p. 101.

публиката каков мајстор е тој. Во комедиите на Менандар единствено во *Намќор* и *Парничари* се познати имињата на готвачите – Сикон и Карион, додека во останатите комедии стои само *μάγειρος* (готвач). Друга особеност на готвачите е нивната претерана љубопитност, каква што покажува, на пример, Сикон кога го распрашува робот Гета зошто неговата господарка дошла од Атина во Φила (402-426). Овие ликови немаат некои позитивни особини, а нивните негативности не влијаат врз заплетот на драмата, затоа што имаат маргинална улога во драмата. За нив повеќе важи Аристотеловата теорија за смешното во *Поетика* (1449a2-3) – дека „смешното е некаков недостаток и безболна грдост што донесува голема штета, како што, наедно, и смешното лице е нешто грдо и искривено но без болка“. Сите негативни особини што ги поседуваат овие ликови се нагласени до толку што не изгледаат негативно, туку гротескно. Заради тоа тие се носители на едноставен тип хумор, како и робовите.

Иако постојат повеќе монолози во кои готвачите си ја фалат готварската вештина, сепак само во еден е употребена референца кон публиката, со која се нарушува сценската илузија. Референцата ја употребува готвачот Сикон во *Намќор*; имено, кога тој ќе слушне за паѓањето на Кнемон во бунарот, покажува огромно задоволство, а бидејќи останува сам на сцената, тој тоа го споделува со публиката на која ѝ се обраќа директно со глагол во второ лице множина (*οἶεσθ'*) и именката *ἄνδρες*:

εἰσὶν θεοί, μὰ τὸν Διόνυσον. οὐ δίδως
 λεβήτιον θύουσιν, ἱερόσυλε σύ,
 ἀλλὰ φθονεῖς· ἔκπιθι τὸ φρέαρ εἰσπεσών,
 ἵνα μὴδ' ὕδατος ἔχης μεταδοῦναι μηδενί.
 νυνὶ μὲν αἱ Νύμφαι τετιμωρημέναι
 εἴσ' αὐτὸν ὑπὲρ ἐμοῦ δικαίως· οὐδὲ εἰς
 μάγειρον ἀδικήσας ἄθῳρος διέφυγεν.
 ἱεροπρεπής πως ἐστὶν ἡμῶν ἡ τέχνη.
 []ς τραπεζοποιὸν ὃ τι βούλει πόει.
 ἀλλ' ἂ]ρα μὴ τέθνηκεν; πάππαν φίλτατον
 κλάο]υσ' ἀποιμώζει τις. οὐδὲν τοῦτό γε

(недостасуваат околу четири стиха)

δηλονότι καθ[
οὕτως ἀνιμης[
τὴν ὄψιν αὐτοῦ τιν[
οἴεσθ' ἔσεσθαι, πρὸς θεῶν, βεβ[αμ.]μένου,
τρέμοντος; ἀστείαν. ἐγὼ μὲν ἡδέως
ἴδοιμ' ἅν, ἄνδρες, νῆ τὸν Ἀπόλλω τούτονί.¹¹²

Фалењето на Сикон за своите умешности во кујна е нужно, за да говорот биде смешен. Паѓањето на Кнемон во бунарот него го исполнува со среќа, затоа што старецот во претходниот чин го навредува Сикона, кога овој оди кај него да бара лонец. Со тоа имено ја навредува и готварската вештина, нешто што најмногу го погодува овој уметник.

Паразитите во комедиите на Менандар секогаш имаат име. За Хајрестрат од *Намќор* не може да се тврди со сигурност дека е паразит, затоа што не носи паразитско име, а истото име се сретнува и како име на младич во комедијата *Парничари*. Веројатно неговите особини на паразит се ублажени, за да неговиот лик не биде сосема искарикуатиран. Тој припаѓа на оние паразити кои некогаш биле богати, но осиромашеле. Вообичаено имаат маски со кукаст нос (*ἐπίγρυπος*) и

¹¹² *Намќор*, 639-665:

Се колнам в оној Дионис, има богови!
За жртва лонец не даде, ти безбожнику!
Не сакаше. Бунарот, кајшто падна, испиј го,
да смена вода – да не дадеш никому!
Од Нимфи сега одмазда го спопадна,
и тоа зарад мене. Нема таков, знај,
што поминал без казна, а готвач навредил.
Вештинава наша си е достоинствена.
Со келнерот, пак, сè што сакаш прај.
Но, зарем овој не умре? Ко да плаче девојка
и лелека „тате најмил“. Ништо такво баш
(недостасуваат околу четири стиха)

-

-

-

Што мислите, за бога, каков ли ќе биде тој –
растреперен и намокрен? Смешка. Ќе уживам
во глетката, мажи, жими овој Аполон.

издолжено чело.¹¹³ Според Псевдо-Аристотел (*Physiognomia*, 811a, II, 61)¹¹⁴ паразитот покажува користољубивост и заради тоа е спореден со клуновите на лакомите свраки. Секогаш се умилкуваат на своите богати пријатели и се согласуваат во сè со нив. Но, кога ќе се случи неволја тие први бегаат и ги напуштаат. Така прави и Хајреја кога гледа дека наидува неговиот пријател Сострат се сретнува со неволја, а тоа е старецот Кнемон. Тогаш, Хајреја ја напушта сцената и веќе не се појавува во драмата. Бидејќи немаат пари, паразитите немаат ниту робови, па покажуваат склоност да ги искористуваат робовите на своите богати пријатели.

Вториот тип на паразити повеќе одговараат на типичниот паразит, заради кој стои и името паразит за нив (*παρὰ σῆτος* = околу лебот), додека првиот тип повеќе одговара на името *κόλαξ* (ласкавец). Овој тип на паразити се премногу лакоми за јадење, а таа особеност им е заедничка со некои од робовите, па затоа на секој начин гледаат да се најдат на гозба. Заради лакомоста паразитите се прикажани со големи стомаци, а нивните маски покажуваат глупав и прост израз. Имињата Гнатон, Струтија, Терон, што се среќаваат во комедиите на Менандар, се типични паразитски имиња и не се среќаваат како имиња на граѓани. Вториот тип паразити никогаш не биле богати, а нивното потекло е сомнително. Меѓутоа, многу малку текст е зачуван за да се знаат точно особините на овој тип паразити, како и тоа дали употребуваат автореферентност и дали ја разбиваат сценската илузија во комедијата. Единствено во комедијата *Ласкавец* робот Даос¹¹⁵ дава објаснување за ваквиот тип паразити:

εἷς ἐστίν, [ὁ κόλαξ, ὁ κατάρατος Στρουθίας,
δι' οὗ τὰ πάντ' ἀπόλωλε, τρόφιμ', πράγματα
ἄρδην. λέγω σ[.....]ν· ὅσας ἀναστάτους
πόλεις ἑώρακα[ς, τ]οῦτ' ἀπολώλεκεν μόνον

¹¹³ M. Bieber, *ibidem*, p. 100.

¹¹⁴ Наведено според M. Bieber, *ibidem*, p. 100.

¹¹⁵ Во оригиналниот текст не стои името на говорникот. Во преводот на А. Парина (види Менандр *Комедии, фрагменти*. Издание подготвил В. Н. Ярхо. Издательство «Наука». Москва, 1982.) овој текст му припаѓа на робот Даос, што е веројатно според содржината на она што се зборува.

ταύτας δ' νῦν διὰ τοῦτον ἐξεύρηκ' ἐγώ.
 ὅσοι τύραννοι πάποθ', ὅστις ἡγεμὼν
 μέγας, σατράπης, φρούραρχος, οἰκιστῆς τόπου,
 στρατηγός· οὐ [...] ἀλλὰ τοὺς τελέως λέγω
 ἀπολωλότας· [νῦν τ]οῦτ' ἀνῆρηκεν μόνον,
 οἱ κόλακες· οὗτοι δ' εἰσὶν αὐτοῖς ἄθλιοι.¹¹⁶

Единствено Сосија во *Острижена* ја разбива сценската илузија додека разговара со робот Даос. Но, за него не може да се каже со сигурност дали припаѓа на паразитите; таква особина пројавува кога спие пијан на сцената. Инаку, неговото име се јавува и како име на роб во *Перинтијка*, но односот што го има со Полемон не укажува на господар-роб врска. Се чини дека Сосија му прави услуги на Полемон за да добие јадење и пиење. Автореферентноста во овој случај ја разбива сценската илузија, затоа што претставува коментар додека се води разговор. Референци кон публиката нема:

(Δα) ἔπαιζον· σκατοφάγος γὰρ εἶ.
 (Σω) πόλιν
 οἰκοῦντες-
 (Δα) ἀλλ' οὐκ ἔχομεν.
 (Σω) αἰβοῖ, λήψομαι
 σάρισαν.
 (Δα) ἄπαγ' ἐς κόρακας.¹¹⁷

¹¹⁶ Ласкавец, 54-64: Ласкавецот е оној, ко проклетиот Струтија,
 што сотре сè без исклучок, господаре.
 Ти велам пак: градови што имаш видено
 уништени – ги сотре она единствено
 што јас го открив зарад него в овој час.
 Тираните сите, и секој добар хегемон,
 и сатрап и фрурарх, и основач на местото,
 и стратег, и не знам уште кој да набројам,
 загинаа од тоа што го открив јас
 - ласкавците, што гибел се за оние.

¹¹⁷ 394-396: Даос: Се шегував, зашто си незаситен.
 Сосија: (на страна) Вие во град
 што живеете –
 Даос: Ама, таа не е овде.
 Сосија: Леле, копјето,
 ќе го земам!
 Даос: Оди по ѓаволите!

Не се знае дали ова – *πολὺν οἰκοῦντες* е директно обраќање кон публиката или, пак, се однесува само на Даос. Сепак овој дел е дискутабилен, затоа што недостасуваат делови од стихот 395, а реконструкцијата на овој стих не може да биде сигурен показател.

Подводациите во новата атичка комедија секогаш се негативни ликови, а најмногу заради тоа што им пречат на младите любовници да бидат заедно. Нивните мотиви за дејствување секогаш се поттикнати од среброљубие. Во никој случај не покажуваат чувствителност. Тие исто така не се појавуваат во пар со друг подводација. На маските се претставени со споени веѓи и израз кој покажува несогласување. Вообичаено се ќелави и носат долга брада. Само во една комедија на Менандар постои *πορνοβόσκος* (подводација), а тоа е во комедијата *Ласкавец*. Во говорот на подводацијата (78-91), односно во она што е зачувано од тој говор, постои автореферентност, но нема разбивање на сценската илузија, затоа што нема обраќање кон публиката. Згора на тоа овој говор претставува раскажување, а не коментар, за да може да ја наруши сценската илузија без референци кон публиката. Не се познати ниту околностите на сцената за да се тврди нешто попрецизно.

5) Војници

И војникот како комичен лик потекнува уште од старата комедија. Најстар војник фалбација е Ламах од Аристофановата комедија *Ахарнијци*. Меѓутоа, овој тип на драмски лик особено се развива во средната, а се доразвива во новата атичка комедија. Причина се пред сè општествени веќе својата самостојност, сиромашните граѓани, или оние што живееле на село во лоши услови, биле принудени да работат како платени војници за некоја од новоосновените хеленистички држави по распадот на Александровата држава.¹¹⁸ Во хеленизмот, кога Атина, а и останатите хеленски градови-држави, ја губи целосно својата самостојност, појавата на

¹¹⁸ Ова не е новина за Хелените, затоа што се знае дека и Ксенофонт бил платен војник во војската на Кир на почетокот од четвртиот век, а тоа го опишува во своето дело *Анабазата на Кир*.

војници платеници била многу честа. Кога овие војници се враќале од походите со насобран плен, веројатно станувале новопечени богаташи, а токму заради тоа биле податни за комичка обработка.

Според Аристотел и Теофраст, војниците припаѓаат на карактерниот тип *ἀλαζών*, исто како и готвачите. Едните прекумерно си ја фалат својата готварска умешност, а другите измислуваат неверојатни приказни за нивното херојство во походот. Војниците имаат уште една заедничка црта со готвачите, како и со паразитите и подвонаците, а тоа е што тие припаѓаат на слободната група граѓани. За разлика од паразитите, кои се парично пропаднати, војниците се претставени богати во секоја комедија и заради тоа се опкружени со паразити и хетајри. Според Полукс нив им припаѓаат два типа на маски: *ἐπίσειστος στρατιώτης ἀλαζών* и *δεύτερος ἐπίσειστος*. Секогаш носат војничка облека: краток хитон, хламида и меч, кој најчесто им е ставен на погрешната – десната страна, заради комички ефект.¹¹⁹

Само во пет комедии на Менандар¹²⁰, се среќаваат војници како драмски лица, а тоа се Полемон во *Острижена*, Трасонид во *Омразен*, Клеострат во *Штити*, Стратофан во *Сикионец* и Бијант во *Ласкавец*. Од нив само еден е типичен претставник на својот тип, значи носител на маската со долга коса - *ἐπίσειστος στρατιώτης ἀλαζών*, какви што се среќаваат и во комедиите на Плаут, а тоа е војникот Бијант од комедијата *Ласкавец*. Иако не е зачуван доволно текст за да се спекулира, сепак се претпоставува за содржината на драмата според комедијата на Терентиј *Евнух*, која претставува контаминација од две комедии на Менандар, потоа според фрагментите од Плаутовата комедија со исто име и според фрагментите од истоимената комедија на Највиј. Се знае дека војникот Бијант е соперник на младичот Фејдија, кој е заљубен во хетајра. За прв пат кај Менандар во оваа комедија се сретнува подвонација, кој е многу чест тип во римските комедии, па оттаму се знае дека војникот има повеќе пари за да ја земе хетајратата. Бидејќи се знае дека младичите секогаш се позитивни ликови, тогаш оној што му е соперник,

¹¹⁹ M. Bieber, *ibidem*, pp. 99.

¹²⁰ Се мисли само во пет од оние што се земени предвид во овој труд.

во овој случај војникот Бијант, е негативен лик. Дека војникот Бијант е *ἀλαζών* се знае и од еден фрагмент во кој тој разговара со паразитот Срутија:

(Βίας) κοτύλας χωροῦν δέκα
ἐν Καπαδοκίᾳ κόνδυ χρυσοῦν Στρουθία
τρὶς ἐξέπιον μεστόν γ'.

(Στρ.) Ἀλεξάνδρου πλέον
τοῦ βασιλέως πέπωκας.

(Βίας) οὐκ ἐλάττων, οὐ
μὰ τὴν Ἀθηναῖν.

(Στρ.) μέγα γε.¹²¹

Тоа е уште една особеност на војниците, односно да се фалат за својата способност за пиење. Дури и кај војникот Полемон од комедијата *Острижена* се среќава таков момент, а заради тоа што тој не припаѓа на општата слика за војник, сето тоа е претставено посуптилно. Полемон, всушност, се наоѓа на сцената со својот другар (паразит?) Сосија и обајцата се пијани, а тоа се дознава кога на сцената доаѓа Патајк, таткото на девојката во која е вљубен Полемон:

(Σω.) ἐκείθεν ἦκει χρήματ' εἰληφώς, ἐμοί
πίστευε, προδιδῶσίν σε καὶ τὸ στρατόπεδον.
(Πα.) κάθειδ' ἀπελθὼν ὦ μακάριε τὰς μάχας
ταύτας ἑάσας· οὐκ ὑγιαίνεις. σοὶ λαλῶ.
ἦττον μεθύεις γάρ.
(Πο.) ἦττον ὃς πέπωκ' ἴσως
κοτύλην προειδὼς πάντα ταυθ' ὁ δυστυχής
τηρῶν τ' ἑμαυτὸν εἰς τὸ μέλλον.¹²²

¹²¹ Цолаци фрагмента алиунде нота: фр. 2, 1-5:

Бијант: Дур бев во Кападокија,
Струтија, испив десет чаши јас,
на три пати, така.

Струтија: Ти си испил повеќе
од кралот Александар.

Бијант: Да, ни капка помалку.

Се колнам во Атина.

Струтија: Одлично.

И за војникот Трасонид во комедијата *Омразен* се среќават фрагменти кои не го оддалечуваат многу од општата претстава за војникот во новата комедија.

Покрај овие исклучоци, може да се каже, војниците во комедиите на Менандар отстапуваат од општите типски категории. Војниците Полемон, Трасонид, Стратофан и Клеострат се позитивни ликови затоа што се вљубени, а на крајот и се соединуваат со својата љубена. Секогаш излегува дека нивната саканица по потекло е слободна. Тогаш, за да се овозможи законски брак меѓу девојката, нужно е да се открие и потеклото на војникот, за кого се испоставува дека е од истиот град од каде што е и девојката.

Од текстот што е зачуван може да се каже дека војниците не ја нарушуваат сценската илузија, затоа што не постојат случаи на автореферентност што ја разбива сценската илузија. Само војниците Полемон (406-411), Клеострат (491-499) и Трасонид (1-16) употребуваат автореферентност, меѓутоа не постои разбивање на илузијата. Ова и не мора да биде чудно кога се знае дека војниците не се носители на едноставен тип на хумор; тие се комички ликови со самиот нивни карактер.

Единствено за завршната формула, во која секогаш има директно обраќање кон публиката, се претпоставува дека му припаѓа на војникот Трасонид. Оваа претпоставка се темели на претходниот текст, кој е читлив и му припаѓа на Трасонид; потоа стои лакуна, заради која не се знае дали дошол друг драмски лик во меѓувреме или не, а по која следуваат стиховите со завршната формула.

¹²² 467-473: Сосија: *(На Полемон, указувајќи му на Патајк)*

Ти доаѓа штом пари земал оттаму,
верувај ми; те предал и тебе и војската.

Патајк: (На Сосија)

Ај, одмори, пријателе, и остај ги
ножевите – не си добар. *(На Полемон)*

Тебе ти зборувам,

ти не си толку пијан.

Полемон: Не сум толку?! Јас испив сè

во чашата и предвидов за себе, несреќникот,
во иднина што ќе биде.

6) Жени

На жените во новата атичка комедија не им припаѓа голем дел од драмскиот текст, но тоа не значи дека немаат удел во драмското дејство. Бидејќи новата атичка комедија се темели на љубовниот заплет меѓу двајца млади, нужно е да има и жена за да се оствари тој заплет. Сепак, тоа што им припаѓа помалку текст од драмата, а со тоа и помал број појавувања на сцена, повеќе се должи на општествените норми во тој период, одошто на изборот на комедиографот. Имено, во антиката не било дозволено жените кои се слободни по потекло да излегуваат без придружба и да бидат видени во друштво на мажи. Всушност, во комедиите обљубувањето на слободна девојка секогаш се случува на некој верски празник, бидејќи само тогаш девојките можеле да излезат од дома. А, затоа што сценското уредување во новата атичка комедија дозволувало дејството на комедијата да се одвива само пред куќите – на улица, нужно било да се намали излегувањето на жените од домот, а со тоа се намалило и нивното учество во драмскиот текст. Од една страна тоа се конвенциите кои налагале да се намали улогата на жената во драмата, а од друга страна општествените норми во тој период. Жена која дејствува *θύραζε* (пред порти, надвор) причинува *ἔβρις* (престап, дрскост, прекумерност) во трагедијата, и тоа е причината да стане трагичка хероина. Заради прикажувањето на жените надвор од домот, како трагички хероини, трагедиографот Еврипид бил сметан за мисогин. Доколку во новата атичка комедија има жени на сцената што имаат поголем дел од текстот, тоа во никој случај не се жени со слободно потекло, туку хетајри или псевдо-хетајри. Затоа хетајрите во овој период од атичката комедија стануваат неизбежни ликови.

Поделбата на жените на стари и млади не мора да биде до толку строга како кај машките ликови, затоа што, на пример, маските на старите жени можеле да ги носат и од жени со слободно потекло и робинки. Според каталогот на Полукс

постојат седумнаесет маски на жени¹²³, од кои три припаѓаат на старите жени, пет на богатите жени, седум на хетајрите и две на младите слугинки. Се знае дека оваа поделба е подоцнежна и основана на доцнохеленистички маски, така што поделбата на женските ликови во комедиите на Менандар не мора нужно да се води според категоризацијата на Полукс.

Женски ликови, за кои со сигурност може да се каже дека носеле маски на стари жени, има повеќе во комедиите на Менандар. Дадилката Софрона, која се појавува во комедиите *Парничари* и *Херос*, му припаѓа на третиот тип стари жени според Полукс; тоа се стари жени и се домашен тип, а се претставени со по два заба на долната и горната вилица (*ἐν ἐκατέρᾳ τῇ σιαγόνι ἀνὰ δύο ἔχει γαμφίους*)¹²⁴. Оваа маска веројатно припаѓа на дадилките, а ликот на Софрона и во двете комедии е дадилка: во *Парничари* на Памфила, а во *Херос* на Мирина. Нивната драмска функција е да го забрзаат расплетот на драмата, па затоа помагаат при сцените со препознавање; имено, тие секогаш се присутни во клучните моменти – кога се случува силувањето или кога се изложува детето. Цело време во комедијата го премолчуваат она што го знаат, а зборуваат дури кога е потребен расплетот на дејството. Софрона во *Парничари*, за која Г. Церетели смета дека е *persona muta*¹²⁵ се појавува во петтиот чин со старецот Змикрин, а потоа им се приклучува и робот Онесим. Воопшто не употребува автореферентност, а тоа значи дека не ја нарушува сценската илузија преку драмскиот текст. Не е зачуван драмскиот текст за ликот на Софрона во *Херос*, но дека сигурносе појавува на сцената се знае според списокот на драмските лица.

¹²³ М. Биебер, ибидем, р. 96.

¹²⁴ М. Биебер, ибидем, п. 97.

¹²⁵ Во неговиот превод на *Парничари* (види Менандр *Комедии, фрагменти*. Издание подготвил В. Н. Ярхо. Издательство «Наука». Москва, 1982.) тој смета дека зборовите во последната сцена од драмата му припаѓаат на робот Онесим, а дека Софрона не зборува на сцената. Меѓутоа, Софрона цитира стихови од Еврипидовата *Авга*, а за робот Онесим се знае дека не припаѓа на категоријата итри робови. Освен тоа, придавката *μῦθος* со која се обраќа Змикрин по цитирањето на Еврипид, може да биде со две или со три форми, но партиципот *παθαινομένη* е женски род, а се однесува на истиот на кому му е упатено и *μῦθος*.

Може да се каже дека на овој тип стари жени припаѓа и старицата Симиха во *Намќор*, која е и слугинка во домот на Кнемон и не е типична дадилка. Симиха употребува автореферентност (574) без да ѝ се обраќа на публиката, но робот Гета се наоѓа на сцената и ја прислушкува Симиха. Симиха не е свесна за неговото присуство, дури ни по нејзиното заминување од сцената. И во комедијата *Омразен* постои дадилка на девојката Кратеја, но не е познато дали таа воопшто се појавува на сцената и дали е *persona muta*, затоа што единствено место каде што е забележано нејзиното присуство е во куќата, кога Кратеја излегувајќи од дома ѝ се обраќа (208-209; 211-212).

Првиот и вториот тип на стари жени се прикажани како гротексни појави на различен – спротивставен начин. Имено, првиот тип ја претставува најстарата лукава жена, чиешто лице е покриено со многу фини брчки. Нејзини особености се склоност кон пиење вино и гоштевање. Вториот тип е претставена како дебела и ниска стара жена со густе брчки, која често се грижи за некоја хетајра, или, пак, е пријателка или мајка на некоја *ψευδοκόρη* (лажна девица) или хетајра. Гротескната појава на овој тип се надополнува со испакнатиот stomак во долниот дел, што се смета за наследство од старата комедија. Најчесто се претставени со венец околу главата (*ταινίδιον τὰς τρίχας περιλάμβανον*). Веројатно е дека останатите стари жени припаѓаат на еден од овие два типа, а тоа се старицата во *Омразен*, која е слугинка на младичот Клејнија, и Филина во *Земјоделец*.

Сите овие жени се без свое семејство – немаат свои деца, немаат сопруг, а нивното потекло не е познато, односно не се знае дали со слободни по потекло или не. Обете маски можат да бидат носени и од слободните жени и од робинките, доколку ги исполнуваат условите што беа кажани. Од старите жени што припаѓаат на првиот и вториот тип единствено старицата во *Омразен* употребува автореферентност (176-180), кога зборува сама на сцената, но без референци кон публиката. Текстот во овој дел е значително оштетен, но се знае дека Демеја доаѓа на сцената и се изјаснува дека го слушнал монолот на старицата. Сепак, за овие две старици: старицата во *Омразен* и Филина во *Херос* не може да се каже со

прецизност на кој тип му припаѓаат затоа што недоволно сочуваниот текст не остава простор за спекулации.

Наредната група жени се мажени, со регулирано – слободно потекло. Може да бидат и вдовици, и најчесто имаат потомство. За нив се знае дека не припаѓаат на категоријата стари жени иако некои од нив се постари, со деца стасани за брак, а некои од нив се млади невести. Но, не може да се каже дека сите овие слободни жени што имаат семејство припаѓаат на категоријата богати жени според каталогот на Полукс. На пример, името Мирина се јавува во четири комедии и во сите случаи станува збор за слободна жена и мајка. Меѓутоа, само во *Острижена* за Мирина се вели дека е богата, а тоа го кажува Агноја во прологот:

.....τὸ δ' ἑτέρον
γυναικὶ] δοῦναι πλουσίᾳ τὴν οἰκίαν
ταύτην] κατοικούσῃ....¹²⁶

За Мирина од *Херос* се претпоставува дека е богата, затоа што живее со мажот ѝ и поседуваат робови кои им ја обработуваат земјата, додека за Мирина во *Намќор* и Мирина во *Земјоделец* се знае дека се сиромашни, а згора на тоа се и самохрани мајки. Првата живее во село со синот Горгија, а втората има син Горгија кој работи на село. Дури и синот на Мирина во *Херос* се вика Горгија, иако податокот дека ѝ е син се открива на крајот; дотогаш е само работник на нивниот имот. Единствено за Мирина од *Херос* и Мирина од *Земјоделец* е зачуван текст, но ништо не укажува на автореферентност. За Мирина од *Намќор* се знае дека е *persona muta*, а се спомнува само во прологот и во првиот чин (206-211) кога робот Даос ѝ се обраќа излегувајќи од нејзината куќа. За Мирина во *Острижена* веројатно постоел текст, што не е зачуван.

¹²⁶ 2-4:

а другото
на една жена богата го даде, што живее
во таа куќа.

Без двоумење може да се каже дека Мирина и во комедијата *Острижена* и *Херос* носи маска на богата жена, наречена *λεκτική*, која е претставена со нежна коса, правилни веѓи и бел тен. Но, во истата категорија припаѓаат и мајката на Сострат во комедијата *Намќор*, која е именувана само со *μήτηρ* и младата жена Памфила во *Парничари*, иако разликата во годините е значителна. За мајката на Сострат, може да се дознае повеќе од говорот на другите драмски лица, одошто од нејзиниот говор, затоа што таа зборува единствено во стих 430-431, 432-433, кога ѝ се обраќа на ќерка си Плангон и флџистката Партенида. Тоа се всушност единствените стихови што ѝ припаѓаат нејзе.¹²⁷

Ликот на Памфила, пак, има поголемо учество во драмското дејство од претходните жени што припаѓаат на оваа категорија, односно таа е дел од заплетот, дел од љубовната приказна. Се појавува на сцена дури во четвртиот чин, за да го разубеди татко ѝ Змикрин да не ја принудува да го остави бракот. По заминувањето на Змикрин таа останува сама на сцена и зборува:

*τίς ἄν θεῶν τάλαιναν ἐλεήσει μέ;*¹²⁸

Хетајрата Хабротонон во тоа време излегува од домот на Хајрестрат, носејќи го во раце детето на Памфила; таа наслушнува што зборува Памфила и коментира за тоа, а откако Памфила најавува дека ќе ја напушти сцената: *πορεύσομαι* (466), Хабротонон ѝ пријдува и започнуваат разговор. Ова е единственото место каде што Памфила покажува автореферентност, но не ја разбива сценската илузија.

Такво жалење, како гласно размислување покажува и девојката во *Намќор*, која што е безимена. Таа не го забележува Сострат, кој е на сцената и коментира со референци кон публиката. Ова е единственото нејзино појавување на сцената, иако и таа како Памфила е носител е дел од љубовната приказна, но не треба да биде чудно ако се знае дека девојката е со слободно потекло.

¹²⁷ Иако Владета Јанковиќ во *Менандрови ликови и европска драма* (стр.170) тврди дека мајката на Сострат е *persona muta*.

¹²⁸ *Парничари*, 464: А, кој бог мене кутра ќе ме сожали?

За Гликера во *Острижена* и Кратеја во *Омразен* може да се зборува како за псевдо-хетајри; имено, тие се слободни според потеклото, но тоа се утврдува дури во расплетот на драмата. Заради тоа и нивниот удел во драмскиот текст е поголем и подолго време се наоѓаат на сцената одошто девојката во *Намкор*. И обете не употребуваат автореферентност кон публиката.

Други девојки за кои може да се каже дека се *ψευδοκόραι*, а не псевдо-хетајри се Плангон во *Жена од Самос* и Плангон во *Херос*. За нив се знае дека се со слободно потекло уште на почетокот на драмата, затоа не се сметаат за хетајри, но не се вистински девојки затоа што се обљубени уште пред да стапат во брак со момчето што ги обљубило. Тие немаат удел во драмскиот текст, затоа што Плангон во *Жена од Самос* е *persona muta*, а дека воопшто се појавува на сцена се знае од стих 726-728, кога татко ѝ Никерат ја доведува на сцената за да му ја даде на Мосхион за жена. Плангон во *Херос* не се спомнува ни во списокот на драмските лица, па затоа е веројатно дека не се појавува воопшто на сцената. Останува уште Плангон, девојката во *Намкор*, сестра му на Сострат, која исто така е *persona muta*; за неа се знае дека се појавува на сцена кога мајка ѝ ја повикува по име во стих 430-431.

Типични хетајри, кои остануваат хетајри и по разврската на драмата, се Хабротонон во *Парничари*, чија улога е значителна и ѝ припаѓа поголем дел од текстот, потоа Хабротонон во *Острижена*, Хрисида во *Жена од Самос* и Малтака во *Сикионец*. За Партенида во *Намкор* не може да се каже дали е хетајра или не, иако хетајрите се најчесто флејтистки како што е Партенида, но со оглед на тоа што е *persona muta* не може да се каже повеќе за неа.

Хабротонон од *Парничари* припаѓа на младите хетајри, но точно на кој тип не може да се каже. Не се знае каков венец на главата носела за да се каже нешто повеќе на неа, но според она што постои како доказ – драмскиот текст – со сигурност може да

се каже дека припаѓа на младите хетајри. Хабротонон на три пати се служи со автореферентност (246-251; 252-257-; 465-466), но не ја разбива сценската илузија.

Хрисида во *Жена од Самос*, по која е именувана драмата, им припаѓа на постарите хетајри. И таа не ја разбива сценската илузија, иако се појавува повеќе пати на сцената и ѝ припаѓа значаен дел од текстот. Само два пати се служи со автореферентност во стих 398 и 568-569. Малтака во *Сикионец* можеби е *persona muta*, но заради недоволно зачуваниот текст не може да се тврди со сигурност. А, дека воопшто учествува во драмата се знае од стих 386 кога војникот Стратофан му се обраќа на Донакс за да отиде кај Малтака. Имено, во оваа драма не е зачуван списокот на драмските лица за да се знае дали Малтака е драмско лице или не.

Единствено на хетајрите им припаѓа поголем дел од текстот, затоа што за нив не е забрането да излезат на улица. Тие никогаш ја немаат улогата на гласникот во трагедијата, како што може да се каже за машките ликови, а особено за младичите. Вообичаено нивната автореферентност се состои во кратки коментари.

Помлади од младите хетајри се робинките, како Дорида во *Острижена*, која се грижи за Гликера. Полукс прави разлика помеѓу нежна слугинка која е вработена во домот на некој граѓанин (*ἄβρα περίκουρος*) и мала слугинка со прчесто носе, која ѝ припаѓа на некоја хетајра. Кратката коса е карактеристична за робинките, па според тоа се претпоставува дека и Дорида носела кратка коса. Кога Полемон ѝ ја сече косата на Гликера во истата комедија, тоа за неа претставува навреда. Дорида употребува автореферентност (64-70) кога излегува од домот на Мирина, но не ја разбива сценската илузија:

κόψω τὴν θύραν·
οὐδεὶς γὰρ αὐτῶν ἐστὶν ἔξω. δυστυχῆς
ἥτις στρατιώτην ἔλαβεν ἄνδρα· ὦ κεκτημένη,
ὥς ἄδικα πάσχεις.¹²⁹

7) Автореферентноста во типологијата на драмските ликови

Автореферентноста кон публиката употребена и како средство за разбивање и како средство за одржување на сценската илузија не е наменета за сите драмски ликови. Беше речено дека младичите кои носат име Горгија, а кое укажува дека младичот е од село или работи во село, се исклучени од автореферентноста воопшто. Тоа најмногу се должи на нивната сериозност, затоа што истовремено се носители и на маски со сериозен израз. Од друга страна, пак, ликови кои најмногу употребуваат автореферентност се претставниците од истиот тип, односно младичите од град. Ако се земе предвид само автореферентноста што ја нарушува сценската илузија, не може да се направи поделба според типот на маската што ја носат – маска со весел или маска со сериозен израз, затоа што и веселите момчиња и сериозните момчиња подеднакво се служат со овој вид на автореферентност. Разлика се јавува единствено во подвидовите на овој вид автореферентност; автореферентноста што ја разбива илузијата во вид на краток коментар ја употребуваат само момчињата кои се носители на маски со весел израз, а тоа се Сострат во *Намќор* и Мосхион во *Острижена*. Овој подвид на автореферентноста што ја разбива илузијата произлегува од самиот драмски вид – комедија. За него може да се каже дека ја разбива комичката илузија, затоа што неговата употреба е исклучителна, наменета само за комедијата а неговите корени треба да се бараат уште во почетоците на драмскиот вид комедија. Другите начини на разбивање на сценската илузија, како што се известувањето од зад сцена и покажувањето намери се поврзани со трагедијата, односно со говорите на гласниците и говорите во прологот, иако таму нема директно обраќање кон публиката. Обраќањето кон публиката е комички облик на обраќање, а за овие говори може да се каже дека се трагички говори употребени на комички начин. Како во говорите на гласниците и говорите во прологот, така и во комедијата ваквиот начин на разбивање на сценската илузија се

Па, никој од нив не е надвор. Несреќница
е таа што војник зела маж. Господарке,
неправедно ти трпиш.

состои од раскажување за нешто што се случило зад сцена или се навестува за идните случувања.

Коментарите од овој тип што водат кон разбивање на сценската илузија се среќаваат и кај робовите: Даос во *Намќор* (371-374), Даос во *Острижсена* (87-88) и Парменон во *Жена од Самос* (324). Од другите носители на едноставен тип хумор единствено во *Острижсена* паразитот Сосија (204-205) употребува ваков коментар, но заради недоволно сочуваниот стих не може да се тврди со сигурност.¹³⁰ Исто така и коментарот на Даос во *Намќор* е дискутабилен, затоа што на сцената се наоѓаат три драмски лика, а за овие комнетари е вообичаено да се присутни два лика, од кои едниот коментира за време на дијалогот, но само публиката може да го слушне коментарот. Во овој случај не е извесно дали третиот лик – Горгија – можел да го слушне коментарот или не. Драмскиот текст не упатува на никакво мислење, а какви биле движењата на сцена, не може да се знае. Како и да е, во овој случај не може да се направи типологија ако се земе предвид и робот Даос во *Намќор*, затоа што е претставен како спротивен лик од ликовите на Даос во *Острижсена* и Парменон во *Жена од Самос*. Даос во *Намќор* е роб од село, кој исто како неговиот господар Горгија го сфаќа животот посериозно. Неговата верност кон семејството се гледа и по тоа што кога прв пат се појавува на сцената тој се жали на сиромаштијата употребувајќи замена од прво лице множина. Даос во *Острижсена* и Парменон во *Жена од Самос* се спротивни на Даос во *Намќор* не само што се робови во град, туку и заради нивниот карактер. За Парменон би можело да се каже дека е типичен претставник на својот вид: љубопитен, верен на својот господар, но сепак е дрзок и со остар јазик и постојано се плаши да не добие ќотек, затоа што често е вовлечен во некои недозволени работи. Исто така и Даос е способен, за да ја откупи својата слобода, да стори и нешто нелегално и неморално, но сепак не прави ништо злобно и останува да биде симпатичен лик. Извесна лукавост постои и кај обата роба, а плашливоста од ќотек произлегува од нивните сомнителни дејствувања, додека Даос во *Намќор* не покажува воопшто вакви особини. За

¹³⁰ Види поглавје 4) Готвачи, келнери, паразити, подводаци, стр. 105.

паразитот Сосија, пак, кој употребува ваков коментар, беше речено дека припаѓа на вториот тип паразити, кои имаат сомнително потекло, и се типични претставници на зборот паразит, значи не избираат средства за да дојдат до јадење и пиење, како што и робовите Даос и Парменон се подготвени дури на нелегален начин да се стекнат со слобода.

И покрај тоа што коментарите се употребени од различни драмски типови, би можело да се каже дека и младичите и робовите и паразитот, кои се служат со вакви коментари, припаѓаат на втората – понесериозна група од својот тип. Можеби и затоа ним им е допуштено да ја разбиваат сценската илузија на ваков начин, затоа што нивните ликови не се носители на сериозност.

За старците не може да се направи некоја типологија затоа што единствен старец кој ја разбива илузијата е Демеја во *Жена од Самос*. За него беше речено дека не припаѓа во ни една категорија, а друг пример како него не постои. Би можело да се каже дека и тој има сличност со претходните примери, особено со младичите, кои ја нарушуваат сценската илузија со коментари, затоа што и тој е од град и е богат. Сепак, не може да се бара несериозност кај старците, заради фактот што дека тие се старци.

Автореферентноста што ја разбива илузијата преку раскажување (намери или нешто што се случило зад сцена) не е строго ограничена на еден тип како коментарите. Особеност на овој вид на автореферентност е употребата на именката *ἄνδρες* за публиката, а во еден случај и *ὁὐβριῶται*; а како говорникот во прологот понекогаш се употребува и глагол во второ лице множина што упатува на публиката. За коментарите не мора да важи истото, односно коментарот може да ја разбие илузијата и без употреба на вакви референци кон публиката. Ваков начин на рабивање на сценската илузија најмногу е присутен кај младичите, потоа старецот Демеја во *Жена од Самос*, робот Онесим во *Парничари* и готвачот Сикон во *Намкор*.

Војниците, иако се претставници на онаа група ликови кои се податни за комичка обработка заради нивниот карактер, како готвачите, подвотациите, робовите и други такви типови – носители на едноставен хумор, па сепак не употребуваат автореферентност што ја разбива сценската илузија. Како нивна карактерна особина не се смета лукавоста, која е карактеристична за робовите, паразитите, па и момчињата на некој наивен начин, а тоа е можеби и причината за отсуството на овој вид автореферентност во нивниот говор. И војникот спаѓа во категоријата *ἀλαζών*, како и готвачите, па сепак кај готвачите е присутен овој вид на автореферентност. Но, за готвачите е карактеристична исто така претерана љубопитност, лукавост, како кај робовите, а војниците се премногу наивни за да ги поседуваат овие особини. Тие предизвикуваат комичен ефект со самата појава на сцена, начинот на кој ја носат војничката опрема, како и од постапките, а не со обраќање кон публиката.

За жените, пак, кои исто така не употребуваат автореферентност што ја разбива илузијата, не може да се наведат истите причини како и за војниците. Имено, за жените беше речено дека не им припаѓа многу текст, ниту пак појави на сцената, заради статусот на жената во тоа општество. Заради тоа и интимизирањето со публиката за да предизвика комичен ефект не било замисливо за нив. Комични ефекти можеле да предизвикаат само старите жени како наследнички од старата комедија и чија гротескна појава сигурно предизвикувала смев, но ниту кај Аристофан кој далеку повеќе се служи со автореферентноста не е забележано жените да ја разбиваат илузијата со обраќање кон публиката.

6. Костумите и маските во театарската автореферентност

Дионискиот култ е единствениот во антиката што се развил од импровизација во највисокиот книжевен род – драма. Една од карактеристиките на овој култ е преправањето да се биде некој друг, повозвишен, а тоа се постигнува преку екстатички танци. Се вели дека костумите и маските на сатирите во дитирамбот се иновација на поетот Арион на почетокот од шестиот век ст. ера.¹³¹ Овие костуми биле пренесени и во сатирската драма, која станала дел од трагичката тетралогија, а преправањето да се биде некој друг прераснува од обичен култ во миметичка уметност, која уште од своите книжевни почетоци¹³² почнува да користи маски и костуми, со цел да се издигне во посебен свет. Преправањето во повозвишени суштества е, всушност, создавање на илузија, а маските и костумите претставуваат само дел од она што помага да се создаде илузијата. Кога драмата започнала да се прикажува на сцена, во театар, тогаш настојувањето да се одржи оваа илузија прераснало во настојување да се одржи сценската илузија.

Употребата на маските и костумите се намалува сè повеќе како драмата ја доживува својата акме. Ова посебно се однесува на комедијата, а може да се забележи со споредба на Аристофановите комедии и комедиите на Менандар. Во комедиите на Аристофан преовладуваат фантастичните костуми и за хорот и за глумците, кои често се гротескни, со додатоци на стомакот и грбот, као и фалус прикачен врз костумот, што укажува на поврзаност со фаличкиот култ. Дека глумците носеле маски и костуми во новата атичка комедија се знае од ликовните претстави, потоа од книжевните сведоштва, а најмалку од драмскиот текст. Во драмскиот текст не постојат референци кои упатуваат на маските и костумите, освен ако тоа не е референца за облеката на глумецот, но во рамките на таа драма. А, затоа што станува збор за драма со типизирани карактери и типични ситуации, се знае дека ликот е определен и од самата маска. Доколку постои остапување од општата категоризација тогаш претставата за ликот се надополнува преку

¹³¹ M. Bieber, *ibidem*, p. 1.

¹³² Ова е условно кажано – книжевни – затоа што во тој период не се забележувале текстовите на дитирамбот, па сепак дитирамбот е книжевен род.

дополнителни информации. Ова, исто така, е показател дека драмските ликови носеле маски. За изгледот на маските и костумите најмногу се знае според ликовните претстави, како и од каталогот на Полукс. За разлика од Аристофановите комедии, во комедиите на Менандар глумците се служат со многу поумерени костуми, кои соодветствуваат на облеката што се носела во тој период, додека маските, пак, задржуваат дел од гротескноста што ја имале и во периодот на Аристофан. Постојат две причини за приближувањето на маските и костумите до натурализам; прво, содржината на новата атичка комедија со темите од домашниот живот на обичниот граѓанин не дава место за фантастичноста која преовладува во комедиите на Аристофан, ниту за возвишеноста во класичната трагедија, а потоа и средствата кои се одобрувале за овој драмски вид не биле доволни за да се опремаат глумците или хорот со такви раскошни маски. Приближувањето кон реалноста во новата комедија ја задржува илузијата на поинаков начин. Темите од секојдневниот живот во новата атичка комедија, доведуваат до тоа да се употребуваат и костуми што соодветствуваат на облеката од секојдневниот живот. Меѓутоа, тоа не значи дека сценската илузија се задржува во новата атичка комедија токму заради употребата на костуми што соодветствуваат на облеката на обичниот граѓанин, а во комедиите на Аристофан не се настојува на сценската илузија заради фантастичните костуми. Во комедиите на Аристофан, како и во самите почетоци на драмата како книжевен род, сценската илузија е неминовна за да постои драма, а костумите и маските, соодветни на содржината на она што се прикажува, придонесувале да се одржи сценската илузија.

Римската комедија како поексплоатиран драмски вид за разлика од римската трагедија, не се служи до таа мера со маски и костуми, кои се неизбежни во хеленската драма. Како прво, глумците во Рим ја немале привилегираноста на хеленските глумци, па затоа и нивното потекло е од понизок ранг. Понатаму, средствата за продуцирање на една драма во Атина биле овозможени од хорегот, додека во Рим за тоа се грижел самиот комедиограф, кој не бил сметан за граѓанин од прв ред.

Од една страна маските и костумите претставуваат еден од начините што придонесуваат за создавање на сценската илузија, но од друга страна, пак, ја разбиваат. На денешната публика носењето на маски во театар не ѝ изгледа природно, меѓутоа за античката драма носењето на маски и костуми е сосема природно, затоа што драмата уште од своите почетоци се служи со овие сценски помагала. Костумите и маските во античката драма, како и останатите начини за разбивање на сценската илузија, можат да ја разбијат сценската илузија со автореферентноста како средство. Значи, самите маски или костуми, колку и да се гротескни и претерани во комедијата не ја разбиваат илузијата на сцена, затоа што тие се составен дел на една античка драма. Разбивање на илузијата преку автореферентност постои ако се укажува на самиот костум или маска во драмскиот текст. Тоа е поврзано со текстот. Најзначаен таков пример има во комедијата *Коњаници* на Аристофан (230-233), кога Демостен ѝ се обраќа на публиката:

Καὶ μὴ δέδιθ'· οὐ γάρ ἐστιν ἐξηκασμένος·
 ὑπὸ τοῦ δέους γὰρ αὐτὸν οὐδεὶς ἤθελεν
 τῶν σκευοποιῶν εἰκάσαι. Πάντως γέ μιν
 γνωσθήσεται· τὸ γὰρ θέατρον δεξιόν.¹³³

Од друга страна разбивање на илузијата постои и доколку глумците ги менуваат своите маски и костуми на сцена, а не зад сцена, а со тоа го донесуваат глумецот во светот на публиката. Вториот начин може да биде забележан во текстот, но и не мора. Разбивање на сценската илузија со менување на маски костуми на сцена е забележано повторно во комедиите на Аристофан. Познато е дека таму глумците ја сменуваат облеката на сцена, за да предизвикаат комичен ефект, но исто така и употребата на именката *πρόσωπον* во текстот на комедијата укажува на маската што ја носеле глумците. Меѓутоа, секоја употреба на *πρόσωπον* не мора да значи дека

¹³³ Аристофан, *Коњаници*, 230-233:

Но, страв да не ве фаќа, та не си личи тој.
 Од тие што прават маски нема ниеден смел
 да сака направи маска, што изгледа така баш.
 А, вие сте публика умна, ќе сфатите дека е тој.

покажува автореферентност затоа што тоа значи лице, а термин за маска е *προσώπιον*, кој воопшто не се употребува.

Би можело да се каже костумите и маските во старата атичка комедија подеднакво биле начин со кој се одржува сценската илузија но и начин за разбивање на илузијата преку автореферентноста, која може да биде изразена во текстот или на сцената. Во новата атичка комедија костумите и маските со самото тоа што добиваат натурален изглед отстапуваат од традиционалната употреба. Тоа значи дека тие не се употребуваат за да се создаде илузија, туку заради традицијата, а затоа што не се употребуваат теми кои се несвојствени за обичниот граѓанин – нема фантастични ниту возвишени приказни што би предизвикале оддалечување од секојдневното. Автореферентноста за костумите и маските воопшто не постои во комедиите на Менандар и на тој начин не се разбива сценската илузијата. Што се однесува до разбивање на сценската илузија со гестукалации и пресоблекување на сцена не е познато но ниту е веројатно, затоа што содржините на комедиите на Менандар не упатуваат на такво мислење. Може да се каже дека ваквата драма, која се приближува до секојдневното на начин што не е својствен за денешната натуралистичка драма, значи во рамките на конвенциите, имала потреба од маски и костуми само за да ги определи ликовите преку нив, а не за да создава или разбива илузија.

Поговор

Разбивањето на сценската илузија е особеност на комедијата уште од нејзините почетоци, затоа што обраќањето кон публиката и ругањето *ad personam*, кои претставуваат еден од начините за разбивање на сценската илузија, се особеност на фаличкиот култ, од што води потекло овој драмски вид. Атичката комедија, во својот еволутивен развој, постепено се оддалечува од ритуалот, односно ги напушта елементите што преовладуваат во култот, а се обликува според теоријата на Аристотел за поетиката. Напуштањето на елементите што водат потекло од култот, пред сè директното обраќање кон публиката и обраќање кон поединци кон публиката, доведува до тоа сè повеќе да се инсистира на одржување на сценската илузија, а начините за разбивање на сценската илузија стануваат поретки и погенерализирани. Паралелно со ова се намалува и комичката експресија како средство за постигнување комички ефект, кое изобилува во комедиите на Аристофан. Наместо комичка експресија, во новата атичка комедија се инсистира на структурата – *διάθεσις* на комедија како средство за постигнување на комичен ефект.

Со менувањето на средствата за постигнување на комичен ефект се менува всушност и типот на хуморот. Во комедиите на Менандар хуморот станува поумерен, затоа што се темели на подразбирање и зависи од структурата на комедијата, за разлика од неговите претходници, чии комедии изобилуваат со груб хумор и шегување со поединци како остаток од култот. Ова е барем образецот по кој Менандар ги прави своите комедии. Дали неговите современици се придржувале повеќе кон структурата на комедијата или се служеле со комичка експресија за постигнување на комичен ефект, не може да се каже поради недостиг на докази. Но, ако се земат предвид римските комедиографи и нивните адаптации на новоатичките оригинали на Дифил и Филемон – современиците на Менандар, може да се каже дека тие – неговите современици – повеќе се служеле со комичка експресија одошто Менандар. Тоа значи дека современиците на Менандар помалку

се грижеле и за одржување на сценската илузија и дека биле поархаични, доколку се земе предвид дека овие појави – инсистирање на одржување на сценската илузија и инсистирање на структурата на комедијата како средство за постигнување комички ефект – се движат паралелно. Меѓутоа, не е најправилно ваквото тврдење да се темели на римските комедии, затоа што се адаптации, прилагодени за поинаков тип на публика и често не може да се открие границата меѓу оригиналот и додатокот на римскиот комедиограф. Поголемата употреба на комичката експресија во римските комедии одошто во комедиите на Менандар, можеби само ја објаснува публиката за која создавале римските комедиографи (имено, публика што очекува спектакли), а не и современите на Менандар. Како и да е, оној по кого се води ова истражување – Менандар, може со сигурност да се каже дека преминува од комичка експресија кон структурата на комедијата како средство за предизвикување комичен ефект, а со тоа и разбивањето на сценската илузија во неговите комедии станува сè поретка појава.

Сепак, новиот начин за постигнување комички ефект како и инсистирањето да се одржи сценската илузија се само тенденција во новата атичка комедија, а елементите што претставуваат наследство од култот и се дел од комичката традиција можат да се забележат и во комедиите на Менандар. Имено, не треба да се заборави дека последната комедија на Аристофан е прикажана во првата деценија од четвртиот век, а во истиот век, во 321 година, Менандар ја започнува својата комедиографска кариера, што и не е голем временски период. Како и Аристофан и Менандар е комедиограф кој создава за истиот град –Атина, следејќи ја комичката традиција, а елементите кои имаат тенденција да го напуштат овој драмски вид се присутни и во комедиите на Менандар, иако во помала мера. Разликата меѓу старата и новата атичка комедија, меѓу другото, се состои и во начините со кои се разбива сценската илузија, кои во Аристофановите комедии се поразновидни одошто оние со кои се служи Менандар во своите комедии. Имено, Аристофан ги употребува сите начини за рабивање на сценската илузија, од кои едните му припаѓаат на драмскиот текст, а другите на изведбата. Од оние што му припаѓаат на текстот се директното обраќање кон публиката, потоа укажување на

сопствениот театрицитет, укажување на поетот и пародија. Разбивањето на сценската илузија преку маските и костумите му припаѓа и на текстот и на изведбата, односно на нив може да се укаже во самиот текст, или, пак на сцена, доколку драмските ликови ги менуваат костумите и маските на сцена, а не зад сцена како што е вообичаено. Пресоблекувањето на сцена, кое изобилува во Аристофановите комедии, не е веројатно за комедиите на Менандар, а воопшто и за новата атичка комедија, со оглед на содржината на овие комедии. Бидејќи сите овие начини за разбивање на сценската илузија се остваруваат преку автореферентноста како средство за разбивање на сценската илузија, сообразно со нив може да се каже дека постојат следниве видови автореферентност: автореферентност кон публика, автореферентност кон сопствениот театрицитет, автореферентност кон поетот, автореферентност преку пародија и автореферентност преку костуми и маски. Автореферентноста кон публиката е единствениот вид на автореферентност што Менандар го користи во своите комедии, а за овој вид може да се каже дека е најархаичен, бидејќи потекнува од ругањето *ad personam*, односно од фаличкиот култ.

Бидејќи во комедиите на Менандар се употребува автореферентност што потекнува од драмскиот текст, и тоа како автореферентност кон публиката, може да се направи поделба според тоа какви се говорите кон публиката. Тие говори можат да бидат:

1) известување за случки зад сцена, што претставува архаизам, односно потекнува од говорите на гласниците во класичната трагедија и старата комедија;

2) искажување намери, вообичаено пред драмскиот лик да ја напушти сцената и води потекло од трагедијата исто така;

3) коментари, кога драмскиот лик не е сам на сцена, а коментира, или за она што се случува на сцена или за некој друг драмски лик, а водат потекло од комичката традиција.

Од сите овие говори, преку кои може да се исполни автореферентноста како средство за разбивање на сценската илузија, единствено коментарите се важни за овој труд, затоа што се наследство од комичката традиција. Со нив всушност се докажува дека комедиографот Менандар создава во континуитет со комичката традиција, иако во новата атичка комедија постои тенденција да исчезнат елементите што потекнуваат од комичката традиција.

Ликовите што најмногу употребуваат автореферентност во комедиите на Менандар, а кои ја разбиваат сценската илузија, се младичите. Освен младичите од село, што редовно имаат име Горгија и никогаш не употребуваат автореферентност, за останатите младичи не може да се каже според типот на маската што ја носат – маска со весел или маска со сериозен израз – кои од нив повеќе се служат со автореферентност што ја разбива сценската илузија. Имено, и веселите младичи и сериозните младичи подеднакво се служат со овој вид на автореферентност. Разлика се јавува единствено во подвидовите на овој вид автореферентност; автореферентноста што ја разбива илузијата во вид на краток коментар ја употребуваат единствено младичите што се носители на маски со весел израз. Овој подвид на автореферентноста што ја разбива илузијата произлегува од самиот драмски вид – комедија, како што беше речено. За него може да се каже дека ја разбива комичката илузија, затоа што неговата употреба е исклучителна, наменета само за комедијата а неговите корени треба да се бараат уште во почетоците на драмскиот вид комедија.

Освен младичите, кои се на прво место во разбивање на комичката илузија, забележана е употреба на такви коментари кај робовите и старците. Сепак, оваа изјава е генерализирана, затоа што со автореферентноста во вид на коментар се служат само оние робови и старци што покажуваат поголема несериозност во однос на нивните парови во драмата, како што е случај и со младичите. Покрај младичите од село, од секаква автореферентност се исклучени и војниците и жените. Би било логично автореферентноста што води потекло од комичката

традиција да ја употребуваат носителите на погруб хумор, односно оние типови што се влезени во новата атичка комедија преку традицијата. Сепак, тоа не е така. Улогата на овие типови, како што се робовите, готвачите, паразитите, војниците во новата атичка комедија се маргинализира. Главната улога им припаѓа на старците и младичите. Маргинализираната улога на жените, од друга страна, не е заради тоа што нивната улога во драмското дејство не е важна (и тие се дел од љубовниот заплет како и младичите, доколку станува збор за млада жена), туку заради општествените услови во тој период. Имено, не било дозволено жените да го напуштаат својот дом без придружба и воопшто да бидат подолго време надвор; бидејќи сцената во новата атичка комедија не дозволува дејството да се одвива внатре, улогата на жените во драмското дејство се намалува. Ова важи само за жените што имаат слободно потекло, а не и за хетајрите или робинките. Младичите и старците, пак, се носители на главните улоги во новата атичка комедија и тоа стаците како носители на дејството, а младичите како носители на љубовниот заплет, така што она што претставува наследство од комичката традиција се префрла на нив. Па, сепак Менандар води сметка за психолошката уверливост на своите ликови и затоа разбивањето на сценската илузија со коментар кон публиката им го дава на несериозните претставници од својот вид. Не би било логично сериозните типови да употребуваат ваков вид автореферентност, затоа што тоа е еден од начините за постигнување на комички ефект, и тоа не преку структурата на комедијата, туку преку комичка експресија. Бидејќи примерите со постигнување комички ефект преку автореферентност што води потекло од традицијата се мали, не може да се тврди дека овие типови – несериозните старци и младичи – се носители на комичката експресија. Сепак, комичкиот ефект во комедиите на Менандар најмногу се темели на структурата на комедијата, а примерите со постигнување комички ефект преку комичка експресија се остаток од традицијата и се моделирани за потребите на еден поинаков вид на комедија.

Разбивањето на сценската илузија со првите два подвиди на автореферентност, односно преку говори што претставуваат раскажување на случки зад сцена и говори што покажуваат на намери доколку драмскиот лик ја напушта сцената, не

предизвикуваат комички ефект до таа мера, затоа што се упатени само на публиката. Ова не значи дека коментарите, од друга страна, не се упатени само на публиката, само што коментарот се кажува додека е присутно и друго драмско лице кое е во разговор со оној што коментира и другото драмско лице не може да го слушне коментарот на својот соговорник. Тоа предизвикува комички ефект кај публиката. Додека раскажувањата на случки зад сцена и намерите се кажуваат кога драмскиот лик или е сам на сцената или, пак, има и други ликови, но не се свесни за присуството на оној што се интимизира со публиката и не се во дијалог со него.

Наследството од комичката традиција во комедиите на Менандар е сведено на минимум, затоа што само еден е начинот за разбивање на сценската илузија што води потекло од комедијата. Што се однесува до начините за постигнување комички ефект, покрај разбивањето на сценската илузија со коментари, наследство од комичката традиција се и грубиот хумор, кој се задржал кај ликовите што потекнуваат од традицијата и се носители на едноставен хумор. Меѓутоа и ова е сведено на минимум. Овие елементи кај Менандар останале само како долг кон традицијата, затоа што тој неговите комедии ги гради врз многу поинаков начин. За ова најмногу допринесува поетиката на Аристотел и трагедијата, според која е направена Аристотеловата поетика. Имено, трагедијата извршила големо влијание врз комедијата на Менандар и директно, затоа што класичните трагедии сè уште се прикажувале на сцената во времето на Менандар, и посредно преку Аристотеловата теорија за поетиката. Но освен трагедијата, не треба се занемари влијанието на комичката традиција, затоа што станува збор за ист драмски вид, а разликите се јавуваат затоа што комедијата како драмски вид еволуира.

БИБЛИОГРАФИЈА

1. ИЗВОРИ

Аристофан *Жаби*. Превод од старогрчки, предговор и коментар: Весна Томовска. Скопје: Табернакул 2000.

Aristophane. Ed. V. Coulon and M. van Daele. Vol. 1. Paris: Les Belles Lettres, 1923 (repr. 1967 (1st edn. corr.)).

Aristophanes: Commentarii in Callimachi pinaces (fragmenta), fr. 5, 4.

Aristotelis *De arte poetica liber*. Rudolf Kassel. Oxford, 1965.

Aristoteles *Ethica Nicomacheia*. Recognavit I. Bywater. Oxonii, 1890.

Aristotel *Nikomahova etika*. Prevod Radmila Šalabalić. BIGZ, Beograd, 1980.

Аристотел *Никомахова етика*. Превод од старогрчки Елена Колева. Издавачка куќа „Три“, Скопје, 2003.

Аристотел *О пјесничкој уметности*. М.Н. Ѓурић. Београд, 1988.

Aristotel *O pjesničkom umjeću*. Z. Dukat. Zagreb, 1983.

Аристотел *За поетиката*. Превод од старогрчки, белешки и коментари Михаил Д. Петрушевски. Македонска книга, Скопје, 1979.

Austin, C. *Comicorum Graecorum Fragmenta in Papyrus Reperta*. Berlin: De Gruyter, 1973.

Demianczuk, J. *Supplementum comicum*. Krakau: Nakladem Akademii, 1912 (repr. Hildesheim: Olms, 1967).

Beckby, X. *Anthologia Graeca (AG)*, 2nd edn., Munich: Heimeran, 1965-1968.

Jäkel, S. *Menandri sententiae*. Leipzig: Teubner, 1964

Kock, T. *Comicorum Atticorum fragmenta*, vol. 3. Leipzig: Teubner, 1888.

Koerte, Gustavo, Wenero Koerte, Lipsiae: Typis B.G. Teubneri, 1909.

Meineke, A. *Fragmenta Comicorum Graecorum*. Vol. 4. Berlin: Reimer, 1841 (repr. De Gruyter, 1970).

Менандар *Намћор*. Превод и коментар В. Јанковић. Идеје, 1972.

Menander *Dyscolos (Grouch)*. Translated by Vincent J. Rosivach. 30 April <<http://www.en.wikipedia.org/wiki/Dyscolos>. 20 July, 2006.

Menander *Epitrepontes*. Herausgegeben von H. Wachtler. Leipzig, B.G. Teubner. Berlin, 1931.

Menander "Family Values" Menander's *Epitrepontes*. Reconstructed by Sallie Goetsch, from Warwick, [http://www.warwick.ac.uk/fac/arts/Theatre S/ba/year3/ato](http://www.warwick.ac.uk/fac/arts/Theatre/S/ba/year3/ato).

Menander *The Plays and Fragments*. Translation with explanatory Notes by Maurice Balme, with introduction by Peter Brown. Oxford University Press, 2001.

Менандр *Комедии, фрагменты*. Издание подготовил В. Н. Ярхо. Издательство «Наука». Москва, 1982.

Menandri Quae Supersunt. Pars altera, Reliquiae apud veteres scriptores servatae, edidit Alfredus Koerte. Opus postumum retractavit addenda ad utramque partem adiecit Andreas Thierfelder. Editio Altera Aucta et Correcta. Lipsiae in Aedibus B.G. Teubneri MCMLIX.

Menandri reliquiae selectae. Ed. F.H. Sandbach. Oxford: Clarendon Press, 1972.

Turner, E.G. "New fragments of the Misoumenos of Menander," *Bulletin of the Institute of Classical Studies* suppl. 17 (1965).

2. КОНСУЛТИРАНА ЛИТЕРАТУРА, РЕЧНИЦИ, ЛЕКСИКОНИ:

Авдиева, И., А.Г. Бокщанина, Н.Н. Пикуса. *История древней Греции*. Издание второе, дополненное и исправленное. Москва: Высшая школа, 1972.

Allan, Arlene L. *Signs of His Presence: Hermes in the Theatre of Dionysos*. A thesis submitted to the Department of Classics in conformity with the requirements for the degree of Master of Arts. Queen's University Kingston. Ontario, Canada, 1998.

Bellinger, Martha Fletcher. "The Ignoble Position of Roman Actors", *A Short History of the Drama*. New York: Henry Holt and Company, 1927, pp. 91-2.

Bieber, Margarete. *The History of the Greek and Roman Theater*. 2nd Ed. Princeton: Princeton UP, 1961.

Brander, Matthew. "Greek and Roman Comedy". *The Development of Comedy*. New York: Charles Scribner's Sons, 1912, pp. 74-106.

Brown, Peter. 'Aeschinus at the Door: Terence, *Adelphoe* 632-43 and the Traditions of Greco-Roman Comedy', *PLLS* 8 (1995), 71-89.

Brown, Peter. 'Plots and prostitutes in Greek New Comedy', *PLLS* 6 (1990), 241-266.

Brown, Peter. 'Soldiers in New Comedy: insiders and outsiders', *Leeds International Classical Studies* 3.08 (2004).

Brown, Peter. 'The construction of Menander's *Dyskolos*, Acts I-IV', *ZPE* 94 (1992), 8-20.

Brown, Peter. 'The Legal and Social Framework of Plautus' *Cistellaria*', *PLLS* 12 (2005), 53-70 [English version of no.18 above].

Brown, Peter. 'The skinny virgins of Terence, *Eunuchus* 313-17', in H.D.Jocelyn (ed.), *Tria Lustra* (Liverpool Classical Papers no.3, Liverpool 1993), pp.229-234.

Brown, Peter. 'The Bodmer codex of Menander and the endings of Terence's *Eunuchus* and other Roman comedies'

Brown, Peter. 'Menander's dramatic technique and the law of Athens', *Classical Quarterly* 33 (ii) 412-420, 1983.

Brown, Peter. 'Menander *Misoumenos* A31-6', *Zeitschrift für Papyrologie und Epigraphik*. Band 84, 1990.

Brown, Peter. 'Menander, Fragments 745 and 746 K-T, Menander's *Kolax*, and Parasites and Flatterers in Greek Comedy', *Zeitschrift für Papyrologie und Epigraphik*. Band 92, 1992.

Декарт, Рене. *Страстите на душата*. Превод Ана Димишковска-Трајановска. Магор, Скопје, 2004.

Dickey, Eleanor. "Forms of Address and Conversational Language in Aristophanes and Menander", *Mnemosyne*. Vol. XLVIII. Fasc. 3.

Dunbabin, Katherine M.D. *Mosaics of the Greek and Roman World*. Cambridge University Press, 1999.

Ђурић, М.Н. *Историја хеленске књижевности*. Завод за уџбенике и наставна средства, Београд, 1986.

Ђурић, М.Н. *Istorija helenske etike*. Zavod za udbenike I nastavna sredstva, Beograd, 1990.

Фласелјер, Робер. *Грција во времето на Перикле*. Превод од француски Велика Ширилова. АЕА Издавачи, Книгоиздавателство „Мисла“, Скопје, 2002.

Fowler, Barbara Hughes. *The Hellenistic Aesthetic*. The University of Wisconsin Press, 1989.

Frejdenberg, Olga. *Mit i antička književnost*. Prosveta, Beograd, 1987.

Gavela, Branko. *Istorija umetnosti Stare Grčke*.

Haigh, A.E. "Rise of the Actor's Profession", *The Attic Theatre*. Oxford: Clarendon Press, 1898, pp. 249-259.

Haigh, A.E. "The City Dionysia", *The Attic Thetire*. Oxford: Clarendon Press, 1898, pp. 9-21.

Havelok, Erik A. *Muza uči da piše: Razmišljanja o usmenosti I pismenosti od drevnosti do danas*. Prevod sa engleskog: Gorana Krkljuš. Svetovi, Novi Sad, 1991.

Ireland, Stanley. "Personal Relationships and Other Features in Menander". *Electronic Antiquity: Communicating the Classics*. Ed. Terry Papillon & Andrew Becker. December 1994. Volume II, Number 4.

Јанковић, Владета. *Менандрови ликови и европска драма*. САНУ, Београд, 1978.

Јанковић, Владета. *Насмејана животиња: О античкој комедији*. Књижевна заједница Новог Сада, 1987.

Lape, Susan. *Reproducing Athens: Menander's Comedy, Democratic Culture, and the Hellenistic City*. Princeton University Press, 2003.

Лески, Албин. *Грчка трагедија*. Превео с немачког Томислав Бекић. Нови Сад: Светови, 1995.

Marcovich, M. "Euclio, Knemon and he Peripatos", *L.C.S.* 2 (1977) 192-218.

Milosavljević, P. *Metodologija proučavanja književnosti*. Novi Sad, 1985.

Miščević, Nenad. *Filozofija jezika*. Naklada Jesenski I Turk, Zagreb, 2003.

Ниче, Фридрих. *Раѓање на трагедијата*. Превод од германски Златко Трајковски. Скопје: ЕИН-СОФ, 2000.

Oxford Readings in Menander, Plautus, and Terence. Edited by Erich Segal. Oxford University Press 2001. Reprinted 2005.

Петровска-Кузмановска, Катерина. *Путуален театар*. Магор, Скопје, 2002.

Pfeifer, Rudolf. *History of Classical Scholarship: From the Beginnings to the End of the Hellenistic Age*. Oxford at Clarendon Press, 1968.

Померој, Сара Б. *Божјици, курви, сопруги и робинки: Жените во класичната антика*. Превод од англиски: Татјана Андреевска. Скопје, Слово, 2005.

Rađanje moderne književnosti: Drama. Priredila Mirjana Miočinović. Nolit, Beograd, 1975.

Segal, Erich. "The *Physis* of Comedy", *Oxford Readings in Aristophanes*. Edited by Erich Segal. Oxford University Press, 1996.

Senc, S. *Grčko –hrvatski riječnik*. Zagreb, 1910 (Reprint 1988).

Slater, Niall W. "Play and Playwright References in Middle and New Comedy," *Liverpool Classical Monthly* 10 (1985) 103-105.

Slater, Niall W. "The Fabrication of Comic Illusion", *Beyond Aristophanes: Transition and Diversity in Greek comedy*. Ed. Gregory Dobrov. APA, Atlanta, 1995, pp. 29-45.

Smyth, Herbert Weir. *Greek Grammar*. American Book Company, New York, Cincinnati, Chicago, Boston, Atlanta, 1920.

Sommerstein, Alan H. *Greek Drama and Dramatists*. Routledge, 2002.

Старогръцко български речник. Составили: Мих. Воиновъ, Вл. Георгиевъ, Бор. Геровъ, Д. Дечевъ, Ал. Милевъ, М. Тоневъ. Трето издание. Печатница Книпеграфъ, София, 1943.

Struve, V.V. *Stara Grčka*. S ruskog prevela Nina Kožemjakin. Izdavačko preduzeće »Veselin Masleša«. Sarajevo. 1962.

Taplin, Oliver. “Fifth-Century Tragedy and Comedy”, *Oxford Readings in Aristophanes*. Edited by Erich Segal. Oxford University Press, 1996.

Теорија на драмата и театарот, М. Калсон, М. де Маринис, Ф. Руфини, С.Е. Ларсен, А.Г. Естергард, К. Елам, Т. Ковзан, Е. Ертел, А. Иберсфелд, П. Павис, П. Сонди, Ж. Лакан, Р. Барт, Д. Шваниц, Приредувач Јелена Лузина, Скопје: Детска радост, 1998.

The Cambridge History of Classical Literature: Volume I, Part 2, Greek Drama. Edited by P.E. Easterling and B.M.W. Knox. Cambridge University Press, 1999.

Томовска, Весна. “Усната книжевна комуникација и хеленската драма“. Институт за класични студии, Филозофски факултет, Скопје, 2005.

Tvrđković, Tamara. “Some Constant Features of Mediterranean Humour From Homer to Hellenism”, Croatian Institute for History, Zagreb, Croatia, 2000.

Trypanis, C.A. *Greek Poetry: From Homer to Seferis*. Faber and Faber. London & Boston. 1981.

Шелева, Елизабета. *Од дијалогизам до интертекстуалност*. Магор, Скопје, 2000.

Walton, Michael, Peter D. Arnott. *Menander and the Making of Comedy*. Praeger, 1996.

Webster, T.B.L. *An Introduction to Menander*. Manchester University Press, Barnes & Noble Books, 1974.

Webster, T.B.L. *Studies in Later Greek Comedy*. Manchester University Press, Barnes & Noble Inc, New York, 1970.

Webster, T.B.L. *Studies in Menander*. Manchester University Press, 1960.

West, M.L. *Greek Metre*. Oxford at Clarendon Press, 1996.

Zagagi, Netta. 'The dramatic function of 'speaking back into the house' in Menander's *Dyskolos*.' *Leeds International Classical Studies* 3.6 (2004) ISSN 1477-3643 (<http://www.leeds.ac.uk/classics/lics/>)

Zuntz, G. 'Notes on the *Dyskolos*'. *Mnemosyne*. Vol. XII. Fasc.4.

Зупа, Вјеран. *Вовед во драматологијата*. Превод од хрватски Наташа Аврамовска. Скопје, Еин-Соф, 2001.