

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

КОМИЧКИОТ ЕФЕКТ ВО ХЕЛЕНСКАТА КОМЕДИЈА

Докторска дисертација

Кандидат: м-р Даниела Тошева-Николовска

Ментор: Проф. д-р Весна Томовска

Скопје, 2012

СОДРЖИНА

Список на илустрации	5
Список на скратеници	6
Увод	9
1) Предмет, цели и методологија на истражување	9
2) Традицијата на текстовите	16
3) Досегашните изучувања за хеленската комедија	22
1. Географски и временски рамки на хеленската комедија	26
1.1. Атичка и дорска комедија	26
1.2 Мегарската комедија и потеклото на комедијата	30
1.2.1. Сусарион	38
1.2.2. Аристотел	39
1.2.3. Епихарм	42
1.3. Преглед на атичките комедиографи	48
1.3.1. Атички комедиографи од 5-тиот век	49
1.3.2. Подоцнежни комедиографи	55
2. Смешното и комичкото	59
2.1. Смешното и комедијата	59
2.2. Смешното и комичкото во хеленската поетика	66
2.2.1. Платон и Аристотел	66
2.2.2. Коислинијанскиот трактат	68
2.3. Смешното во ритуалот и митот	70
3. Комички ефект	76
3.1. Фабулата на комедијата	76
3.1.1. Митот во комедијата	82
3.1.1.1. Митот во митолошките травестии	82
3.1.1.1.1. Митолошките травестии на Епихарм	83
3.1.1.1.2. Митолошките травестии од 30-тите години на петтиот век	87

3.1.1.1.3. Платоновите митолошки трагедии и подоцнежната комедија	96
3.1.1.2. Митот во епизодните делови од комедијата	109
3.1.2. Комедии со фантастични содржини и елементи	116
3.1.2.1. Фантастични елементи	116
3.1.2.2. Утописки светови	118
3.1.2.2.1. Реинсталација на Атина од златното време	123
3.1.2.2.2. Патување на херојот	127
3.1.2.2.3. Женски свет	127
3.1.2.3. 'Реални' комедии на Аристофан и Евполис?	128
3.1.3. Комедии со содржини од секојдневниот живот	132
3.2. Характерите во комедијата	140
3.2.1. Митолошките ликови и нивниот комички идентитет	140
3.2.1.1. Херакле	141
3.2.1.2. Одисеј	144
3.2.1.3. Хермес	146
3.2.1.4. Дионис	148
3.2.1.5. Севс	150
3.2.1.6. Божици и хероини	152
3.2.2. Типични ликови	155
3.2.2.1. Типични ликови што припаѓаат на карактерни групи	156
3.2.2.1.1. Паразит и/или ласкавец	156
3.2.2.1.2. Мизантроп, недоделкан, ситничар, тамакар, љубовџија	166
3.2.2.2. Типични професии	170
3.2.2.2.1. Готвач	170
3.2.2.2.2. Војник	172
3.2.2.2.3. Лекар	175
3.2.2.2.4. Философ	176
3.2.2.2.5. Подводација	179

3.2.2.2.6. Женски професии	179
3.2.2.3. Младичи, девојки, жени	182
3.2.2.4. Слугите и нивната комичка важност	184
3.2.3. Дисконтинуитетни и нетипични ликови	185
3.2.4. Хорот и неговата улога во комедијата	188
3.3. Комички израз	193
3.3.1. Вербални шеги	194
3.3.2. Непристојно говорење	202
3.3.3. Јазичка пародија	209
3.3.3.1. Пародија на книжевен јазик	209
3.3.3.2. Пародија на туѓи дијалекти и јазици	214
3.3.4. Личните имиња и нивната комичка вредност	216
3.3.4.1. Типични комички имиња	217
3.3.4.2. Еднонаменски имиња	219
3.3.4.3. Имиња на реални ликови или κομφοῦμενοι	221
3.3.5. Комуникација надвор од драмата	224
3.4. Комички мисли	230
3.5. (Вон)текстуалните елементи во комедијата	234
3.5.1. Маските и костимите и сценското уредување	234
3.5.2. Предметите на сцена – реквизити или комички средства?	241
3.5.3. Физички хумор	248
3.6. Заклучок: (Не)типичност во хеленската комедија	257
Додатоци	271
Додаток 1: Список на хеленските комедиографи и комедии	272
Додаток 2: Генерален индекс	296
Додаток 3: Индекс на цитати од антички автори	305
Додаток 4: Индекс на грчки зборови	308
Библиографија	313

СПИСОК НА ИЛУСТРАЦИИ

1. Мапа на централна Хелада и нејзините колонии во Јужна Италија и на Сицилија	27
2. Коринтски сад со танцовачи кои имаат перничииња на стомакот и задникот. (600-575 год. пр. н.е.)	36
3. Коринтски сад, од раниот 6-ти век, на кој се илустрирани танцовачи со перничииња на задникот. Од левата страна се прикажани Херакле и Јолај како се борат со Лернајската хидра.	37
4. Црнофигурална ваза, со претстава на териоморфен хор и свирач на авлос	37
5. Севс и Хермес во <i>Амфитрион</i>	101
6. Würzburg Telephos (са. 370 год. од Апулија)	111
7. Фринис и Пиронид	125
8. Дионисхеракле и Ксантија	143
9. Комичкиот Одисеј и Кирка	146
10. Севс, Хермес и стара жена во комичка претстава	151
11. Севс, старец со кошничка и Хермес во комичка претстава	152
12. Комичка претстава на раѓањето на Хелена од јајце	154
13. Перверзен старец	170
14. Театарот во Торик од 6-от век пр. н.е. со трапезоидна орхестра и театрон	238
15. План на театарот во Торик	239
16. Театарот во Сиракуза во 4-от век	239
17. Изглед на хеленистичка комичка сцена	240
18. Хеленистички театар	240
19. Старец, младич и кошница со гуска	245
20. Старец, младич и кошница со заклана гуска	245
21. Тројца мажи (Гинмил, Косиј и Карион) физички го напаѓаат старецот, кој носи стап	251
22. Танцовачи на кордакс (5-ти век пр. н.е.)	255

СПИСОК НА СКРАТЕНИЦИ

1. Aristoph. Аристофан:

<i>Ach.</i>	<i>Ахарнијци</i>
<i>Eq.</i>	<i>Коњаници</i>
<i>Nu.</i>	<i>Облаци</i>
<i>V.</i>	<i>Оси</i>
<i>Pa.</i>	<i>Мир</i>
<i>Av.</i>	<i>Птици</i>
<i>Lys.</i>	<i>Лисистрата</i>
<i>Th.</i>	<i>Жени на празникот Тезмофории</i>
<i>Ra.</i>	<i>Жаби</i>
<i>Eccl.</i>	<i>Жени во народното собрание</i>
<i>Pl.</i>	<i>Плутос</i>

2. Men. Менандар:

<i>As.</i>	<i>Штит</i>
<i>Carch.</i>	<i>Картагинец</i>
<i>Cith.</i>	<i>Китарист</i>
<i>Dys.</i>	<i>Намкор</i>
<i>Sam.</i>	<i>Самјанка</i>
<i>Ep.</i>	<i>Парничари</i>
<i>Pc.</i>	<i>Острижена</i>
<i>Her.</i>	<i>Херос</i>
<i>Sic.</i>	<i>Сикионец</i>

3. Книги

<i>Ars Poet.</i>	Horatius: <i>Horace Epistles, book II and Epistle to the Pisones (Ars poetica)</i> , London; New York: Cambridge University Press, 1989.
<i>CGFP</i>	<i>Comicorum Graecorum fragmenta in papyris reperta</i> , ed. C. Austin, Berlin: De Gruyter, 1973.

- De arch.** Vitruvius: *On Architecture*, ed. from the Harleian Manuscript 2767 and translated into English by Frank Granger, Vol. I. Cambridge, Massachusetts, Harvard University Press, London, William Heinemann LTD, 1955.
- De eloc.** Demetrije: *Περὶ ἐρμηνείας: O stilu*, prijevod s grčkoga, predgovor i bijeleške uz prijevod Marina Bricko. ArTresor Naklada, Zagreb, 1999.
- Deipn.** Athenaeus: *Athenaei Naucraticae deipnosophistarum libri xv*, 3 vols. ed. G. Kaibel, Leipzig: Teubner, 1-2:1887; 3:1890 (repr. Stuttgart: 1-2:1965; 3:1966): 1:1-491; 2:1-498; 3:1-560.
- EN** Aristoteles: *Aristotelis ethica Nicomachea*, ed. I. Bywater. Oxford: Clarendon Press, 1894 (repr. 1962).
- FCG** *Fragmenta Comicorum Graecorum*, ed. Augustus Meineke, 5 vols. Berolini, Typis et impensis G. Reimeri, 1839-57.
- FWGL** *The Fundamental Words of the Greek Language*, by F. Valpy, M.A. Trinity College, Cambridge, printed for Gro. B. Whittaker, Ave Maria Lane. 1826.
- GLP** *Greek Literary Papyri in Two Volumes*, vol. I. Texts, translations, and notes by D. L. Page. Cambridge: Harvard University Press, 1942.
- Graec. descr.** Pausanias: *Pausaniae Graeciae description*, ed. F. Spiro, 3 vols. Leipzig: Teubner, 1903 (repr. Stuttgart: 1:
- IEG** *Iambi et elegi Graeci*, ed. M.L. West vol. 1. Oxford: 1967). Clarendon Press, 1971.
- IG II²** *Inscriptiones Graecae. Voluminis II et III edition minor. Inscriptiones Atticae Euclidis anno posteriores*, ed. J. Kirchner. Berlin, 1913-40.
- K-A** *Poetae Comici Graeci*, ed. R. Kassel, and C. Austin, vols. i – viii, Berlin, 1983- .
- Kaibel** *Comicorum Graecorum Fragmenta*, ed. G. Kaibel, Berolini, apvd Weidmannos, 1899-.
- Kock** *Comicorum Graecorum Fragmenta*, ed. T. Kock, vols. i – iii, Leipzig, 1880–8.
- Koster** *Prolegomena de comoedia*, ed. W.J.W. Koster. Scholia in Acharnenses, Equites, Nubes [Scholia in Aristophanem 1.1A. Groningen: Bouma, 1975].
- Marm. Par.** *Das Marmor Parium*, herausgegeben Felix Jacoby, Berlin: Weidmannsche Buchhandlung, 1904.
- Poet.** Aristoteles: *Aristotelis de arte poetica liber*, ed. R. Kassel Oxford: Clarendon Press, 1965 (repr. 1968 [of 1966 corr. edn.]).

- Pol.** Aristoteles: *Aristotelis politica*, ed. W.D. Ross. Oxford: Clarendon Press, 1957 (repr. 1964).
- P.Oxy.** *The Oxyrhynchus Papyri*. London, 1898-.
- Rh.** Aristoteles: *Aristotelis ars rhetorica*, ed. W.D. Ross, Oxford: Clarendon Press, 1959 (repr. 1964).
- Schol. Lond.** Scholia Londinensia (partim excerpta ex Heliodoro), ed. A. Hilgard, *Grammatici Graeci*, vol. 1.3. Leipzig: Teubner, 1901 (repr. Hildesheim: Olms, 1965): 442-565.
- TGrF** *Tragicorum Graecorum fragmenta*, vol. 1, ed. B. Snell. Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht, 1971.
- Vit. phil.** Diogenes Laertius: *Diogenis Laertii vitae philosophorum*, ed. H.S. Long, 2 vols. Oxford: Clarendon Press, 1964 (repr. 1966).

УВОД

1) ПРЕДМЕТ, ЦЕЛИ И МЕТОДОЛОГИЈА НА ИСТРАЖУВАЊЕ

Атичката комедија уште во периодот на своето обликување како драмски вид веќе била засенета од трагедијата, која порано го достигнала својот конечен облик. Ваквата состојба се должи пред сè на тоа што комедијата не била земена под надлежност на државата, како што вели Аристотел (*Poet.* 1448a-27-37), па затоа не може многу да се зборува за нејзините почетоци, а ниту за првичните облици. Натаму, структурата на комедијата во нејзините први манифестации какви што ги познаваме денес, покажува поголема нестабилност во однос на трагедијата, а тоа може да се должи исто така на претходно наведениот податок, имено дека не била земена под надлежност на државата со што не било нужно да се востановат соодветни правила за дефинирање на овој драмски вид. За трагедијата се знае дека првпат е институционализирана околу 536/533 год. пр. н.е., а првиот документиран доказ е трагедијата *Персијци* на Ајсхил, прикажана 472. За комедијата, пак, се знае дека за првпат ѝ бил одобрен хор, а со тоа и право на учество на драмскиот фестивал Големи Дионисии, во 487/6, а првата зачувана комедија е *Ахарнијци* на Аристофан, прикажана 425. Ова покажува дека временскиот период од институционализирањето на двата драмски вида до првата достапна драма е приближно ист, а сепак Ајсхиловата *Персијци* покажува поголема стабилност во однос на структурата од Аристофановата *Ахарнијци*. Како и да е, без разлика на обликот, овие два драмски вида уште во своите првични облици покажуваат одредена стабилност во една појава, а тоа е постигнувањето на крајната цел; за трагедијата тоа е трагичкиот ефект, а за комедијата комичкиот ефект. Тоа што денес се достапни целосно зачувани комедии од поширок временски период (5-ти и 4-ти век пр. н.е.) во однос на трагедијата, само го збогатува фондот на средствата за постигнување комички ефект, преку кои може да се следат развојните фази на хеленската комедија сè до нејзиното конечно обликување според теоријата на Аристотел.

Цел на ова истражување е да се даде и да се испроба нов методолошки пристап за проучување на хеленската комедија, што ја подразбира и комедијата надвор од Атика, со намера да се добие целосна слика за една појава што опфаќа широки временски и географски рамки. Истражувањето, пак, се врши преку средствата за постигнување комички ефект. Ова претставува само еден аспект преку кој може да се согледа логосот

на комедијата, а опфаќа временски период од 600 до 200 год. пр. н.е. Предмет на истражувањето, очекувано, е хеленската комедија, согледана преку средствата за постигнување комички ефект. Главниот материјал на кој се врши ова истражување се зачуваните текстови од хеленските комедиографи, од кои најголем дел се во фрагментарна состојба. Освен текстовите на комедиите, како сведоштва се земаат и ликовните претстави од античкиот период (главно она што е претставено на вази¹ и на теракотата), театрите и натписите за театарските претстави во кои се прикажувале комедиите, како и сведоштвата на античките и средновековните автори. Најпознати автори што вообичаено се земаат за сведоштва кога се истражува античката драма и театар се: Витрувиј (1-ви век пр. н.е.), кој пишува за античките театри; Полукс (2-ри век н.е.), кој дава опис на маските во различните драмски видови; Атенај (2-ри или 3-ти век), кај кого се наведени најголем дел од цитатите од комедиите во неговото обемно дело *Софисти на вечера*; Схолијастот, т.е. заедничко име за група схолијастии од различни векови кои пишувале коментари на маргините на текстовите, што се однесуваат пред сè на текстот на комедиите, продукциите и авторите; лексиконот *Суда* од средниот век; *Животите на хеленските поети*, познато како *Vitae (comico-rum Graecorum)*, чие авторство е непознато. Овој тип сведоштва сè уште се зема како доказ што не треба да се проверува, но мора да се има наум дека овие автори пишувале за предмет што е временски дистанциран од нив неколку векови.

Покрај она што се однесува директно на комедијата – нејзиниот текст и нејзиниот контекст, друг важен момент во истражувањето на оваа појава се и теоретските записи на Аристотел за трагедијата и комедијата. Неговите ставови за поезијата допринеле во голема мера за дефинирањето на комедијата во последниот период од нејзиниот развој. Освен Аристотел, од значење се и останатите антички студии за комедијата, а пред сè Коислинијански трактат (*Tractatus Coislinianus*), чиј автор е анонимен. Но, треба да се напомене дека многу од авторите по Аристотел се одликуваат со неоригиналност и некритички однос кон материјалот, а често нивните оценки за комедиите се темелат на она што го напишал претходно друг автор за нив, а не врз основа на самите комедии. Впрочем најголем дел од комедиите биле веќе изгубени кон крајот на старата ера.

¹ Трагичките илустрации се многу понедефинирани од комичките затоа што сликарите ги прикажуваат сцените од трагедијата пореалистично, т.е. отсутствуваат сценските обележја. Ова не ги прави трагичките сцени многу поразлични од приказите на митските приказни. Комичките прикази, од друга страна, не се лишени од сценските обележја, така што ова е најсилен показател дека станува збор за сцена од комедија, а не претстава на мит или сцена од секојдневниот живот.

И на крај, сведоштво за оваа појава е поларизираниот драмски вид на комедијата, а тоа е трагедијата заедно со сатирската драма, која претставува дел од трагичката тетралогја. Имено, неспорно е дека трагедијата имала значително влијание врз структурата на комедијата во нејзиниот подоцнежн развој. Неретко во старата комедија се пародирани делови од некои трагедии со цел да се постигне комички ефект. Во последниот период од развојот на комедијата, трагедијата не се пародира за да се постигне комички ефект, туку таа ги наметнува средствата за постигнување комички ефект. Ова покажува во која насока на дефинирање се движел воопшто драмскиот род, но трагедијата заради тоа што порано ја достигнала структурата кон која тежнела, успеала да стане парадигма за комедијата. Сатирската драма, од друга страна, освен што е забележана како интергенерички маркер во комедијата, дели една заедничка црта со комедијата, а тоа е крајната цел - постигнување смеа. Заради тоа е нужно да се разгледаат овие два драмски вида и компаративно, со цел да се утврди комичкиот пристап кон крајната цел како посебен.

Дваесеттиот век претставува вистинска ренесанса во однос на проучувањето на хеленската книжевност во целост. Имено, пронајдени се многу текстови од сите области на хеленската литература, со што се овозможува систематско проучување на сите полиња. Што се однесува до комедијата, од особено значење е систематизирањето на пронајдените текстови во извонредните критички изданија кои овозможуваат ново читање и на зачуваните комедии, односно на Аристофан. До откривањето на фрагментарните текстови Аристофан се сметал за претставник на старата атичка комедија *par excellence*, но со новооткриените фрагменти ваквиот став постепено се напушта, односно се истражува аристофанската комедија во поинаков контекст. Сè поголемо внимание се посветува и на Аристофановите современици и на претходниците, кои дотогаш биле познати единствено од натписите и од цитатите на други антички и средновековни автори, како и од метатеатарската комуникација што ја води Аристофан со нив во своите комедии. Состојбата со средната атичка комедија сè уште стои на некое незавидно ниво, затоа што не е зачувана ни една комедија во целост за да можат да се прават споредби со фрагментарно зачуваните комедии, каков што е случајот со старата атичка комедија. Ренесанса во поглед на изучувањето ја опфаќа и новата атичка комедија, затоа што од Менандар, најпопуларниот поет од тој период, е пронајдена една целосно зачувана комедија, две комедии зачувани во поголем обем и

поголеми или помали фрагменти од други комедии. Ова откривање дава ново светло врз проучувањето на атичката комедија, зашто така се заокружува еден процес со почеток, средина и крај.

Во најлоша состојба е дорската комедија, од која се зачувани само фрагменти. Најголем дел од фрагментите му припаѓаат на комедиографот Епихарм. Проблемот што се појавува со истражувањето на овој тип комедија е тоа што се развил на друга локација – во Јужна Италија и на Сицилија, наспроти комедијата во Атика. Поради тоа дорската комедија развила некои свои особености, кои не можат да се согледаат во целост или да се споредуваат со останатите комедии, бидејќи ни една комедија од Јужна Италија и од Сицилија не е зачувана во целост, или во некој поголем обем. Албио Касио (Cassio во Willi, 2007: 51-83) во своето истражување за јазикот на дорската комедија, прави споредба на информациите зачувани на натписите во Атина со оние во Сиракуза, каде што прикажувал Епихарм. Имено, од најраните времиња сè до смртта на тиранот Хиерон во 466 год. пр. н.е. се бројат 28 натписа. Споредбата со Атина е поразителна. За истиот период се пронајдени 94 посвети во стих само на атинскиот Акропол.²

Крајната цел на трагедијата – постигнување на трагички ефект, трагедиографите можат да ја постигнат со повеќе средства кои се соодветни на нивната драмска пракса; тие се содржат во трагичкиот генерички фонд, а се однесуваат и на драмскиот текст и на сцената. Сепак, во трагедијата, затоа што е зачувана само во својот постабилен облик, недостасува разновидноста што постои во комедијата. Во самиот драмски текст трагичкиот ефект може да се постигне преку составот на собитијата и преку карактерите што се претставени во тие собитија, а тоа е она најсилното и најстабилното, или, пак, со изразот што го користат трагедиографите. Тие се третираат како полиња во кои се испробуваат средствата за постигнување на трагички ефект, или претставуваат средство за постигнување трагички ефект на макроструктурално рамниште. Она што не му припаѓа на драмскиот текст, а претставува средство за постигнување трагички ефект има помала важност според Аристотеловата теорија

² Хеленистичката комедија е исто така слабо посведочена, меѓутоа таа се става во категоријата нова атичка комедија, зашто покажува најмногу сличности со неа. Што се однесува до хеленистичката драма, како што може да се види од подобро зачуваните примери како трагедијата *Егзодус* од Езекиел или сатирската драма *Аген* од Питон, се гледа дека тоа мешање на жанрови и воведување на дефинитивно нови содржини за обработка било тренд.

(*Poet.* 1453b), бидејќи драмата треба да ја постигне својата цел и со читање. Ваквото мислење го наметнува Аристотел во 4-тиот век, кога започнува периодот на читање на книжевноста, иако не во таа мера како што тоа се прави денес. Меѓутоа, несоодветно е такво нешто да се примени врз комедијата од 5-тиот век, затоа што во тој случај комичкиот ефект би бил редуциран, а за таквата комедија слободно може да се каже дека слабо ја постигнала својата цел. Имено, комедијата од 5-тиот век во голема мера зависи од сценската изведба во постигнувањето комички ефект, а тоа го покажуваат и текстот и ликовните сведоштва. Текстот на комедијата претставува некој вид либрето, кој сам по себе не е доволен за да се доживее комедијата во целост. Средствата за постигнување комички ефект во старата атичка комедија што произлегуваат од самиот текст се помалку значајни од сценските ефекти што придонесуваат за истата цел.³ Од друга страна, средствата за постигнување комички ефект што произлегуваат од текстот и кои во старата комедија се често користени, може да се однесуваат на јазикот, како и на структурата на комедијата. Друга појава што е предвидена за истражување во овој труд, а придонесува за објаснување на развојот на комедијата согледана од аспект на постигнување на нејзината крајна цел, е односот кон сценската илузија. Во таа релација се истражува и актуелноста во старата атичка комедија, односно одржувањето врски со она што е во тогашната презентност, а се однесува на полисот како заедница на сите граѓани и кое предизвикува комички ефект, но само во актуелното време.⁴

Постои генерално мислење дека во 4-тиот век, поради низа влијанија, а пред сè на трагедиографската традиција, на Аристотеловата *Поетика* и на изменетите општествени услови, средствата за постигнување комички ефект значително се менуваат. Домот, како место каде што се испробува новата состојба по победата над старото во старата атичка комедија се задржува и понатаму, но не на истиот начин. Имено, во домот не се внесува некоја политичка промена, туку приказната останува во домот на анонимниот граѓанин; актуелните теми од полисот исчезнуваат и се јавуваат актуелни теми од семејниот живот, односно се обработува љубовта и семејните односи

³ Оливер Таплин во Oliver Taplin, *Greek Tragedy in Action*, Routledge, Taylor & Francis Group, London and New York, (Second Edition 2003) ја истражува сценската претстава во трагедијата и има дојдено до заклучок дека визуелните елементи во трагедијата се документирани во самиот текст, додека за комедијата ова правило не важи. Но, тоа не значи дека ги нема - напротив, комедијата изобилува со визуелни стимуланти.

⁴ Тоа е мислење што денес постепено се напушта. За репризирањето на старата атичка комедија v.i. p. 18-9 и pp. 46-7.

на повисоката класа граѓани. Поединечното се заменува со општото. Семејните односи и љубовта се најавуваат во некои трагедии на Еврипид и кај некои комедиографи уште во 5-тиот век, но во втората половина од 4-тиот век тоа е единственото нешто што се обработува на сцената, дури и во облик на митолошки травестии. Меѓутоа, овие промени не се случиле така драстично и брзо како што предлагаат античките извори, туку постепено биле прифаќани од одредени комедиографи, кои се воделе по трендот, додека други се обидуваале да ја зачуваат автентичноста на атичката комедија.

Менувањето на интересот за темите придонесува за менување и за моделирање и на средствата за постигнување комички ефект. Структурата на комедијата (διάθεσις), е она што е предмет на творење и преку кое комедиографите настојуваат да ја постигнат целта на комедијата, како што сведочи и анегдотата на Плутарх за стилот на творење на Менандар.⁵ Комичката експресија, која е значајна за аристофанската комедија, е ставена во заднина, и прилагодена за потребите на еден друг тип драма.

Истражувањето во овој труд е поделено на три дела. Во првиот дел: *Географски и временски рамки на хеленската комедија* се лоцира временски и географски хеленската комедија. Според тоа се објаснува и поделбата на хеленската комедија која произлегува од временското и географското лоцирање. Во вториот дел: *Смешното и комичкото* се дава објаснување на термините што се однесуваат на смешното во и вон рамките на комедијата, во вид на историски преглед на смешното. Овој историјат го опфаќа смешното од ритуалот до неговото книжевно обликување низ античката поетика во засебен род, од каде што произлегуваат и подоцнежните антички толкувања.

Третиот дел од трудот: *Комички ефект*, го претставува суштинскиот и најголемиот дел од ова истражување. Имено, во овој дел се истражуваат средствата за постигнување комички ефект во два слоја – текстот и сцената, со што се исклучува дијахрониот метод на истражување. Текстот на комедиите претставува широка категорија, во која

⁵ λέγεται δὲ καὶ Μενάνδρῳ τῶν συνήθων τις εἰπεῖν. “ἔγγυς οὖν, Μένανδρε, τὰ Διονύσια, καὶ σὺ τὴν κωμῳδίαν οὐ πελοῖηκας;” τὸν δ’ ἀποκρίνασθαι “νῆ τοὺς θεοὺς, ἔγωγε πελοῖηκα τὴν κωμῳδίαν. ἤκονόμηται γὰρ ἡ διάθεσις, δεῖ δ’ αὐτῇ τὰ στιχίδια ἐπᾶσαι” (Plut. Mor. 347 E = Men. test. 70). („Се вели дека некој од другарите на Менандар му рекол: ’Близу се, Менандаре, Дионисиите, а ти зар сè уште ја немаш направено комедијата?’ (Менандар) нему му одговорил: ’Жими боговите, јас, барем, ја имам направено комедијата; содржината е измислена, но треба стиховите да се испеат.“

се вклучени многу поткатегории за истражување на комичкиот ефект. Тоа се: составот на собитијата, карактерите, изразот и мислите, кои се третираат како бази во кои се испробуваат и настануваат средствата за постигнување комички ефект. На крај, како помалку важно според Аристотел, но не и за ова истражување, се проучуваат средствата за постигнување комички ефект што произлегуваат од сценската изведба и од музичката композиција, а може да се препознаат во самиот текст или во друг тип сведоштва.

Кон овие три дела на крајот од трудот се ставени и додатоците, за полесно комуницирање со овој труд. Тие се поделени на 4 дела; првиот додаток е хронолошки список на хеленските комедиографи и нивните комедии, вториот додаток е генерален индекс, третиот е индекс на цитати од антички автори и четвртиот е индекс на грчките зборови и изрази што се јавуваат во трудот.

2) ТРАДИЦИЈАТА НА ТЕКСТОВИТЕ

Во 5-тиот век во Атина, како и во останатиот дел од Хелада, не постоеле јавни библиотеки во кои би се чувале текстовите на комедиите. Се претпоставува дека по 450 год. состојбата значително се сменила. Имено тоа бил период на цутење на атинската демократија, така што умножувањето на текстови станало трговија. Побогатите граѓани имале можност да си набават копии за сопствените библиотеки. Оваа претпоставка се темели на тоа што голем дел од текстовите на комедиите што припаѓаат на втората половина од 5-тиот век им биле достапни на автори од 4-тиот век. Што се однесува до старата комедија пред 450 год., таа засекогаш била изгубена. Текстови на комедии прикажани по 450 год. биле приватна сопственост сè до 387, кога државникот Ликург донел одлука да се официјализираат текстовите на трагедиите на Ајшил, Софокле и Еврипид. Веројатно е дека во овој период биле официјализирани и текстовите на комедиографите од 5-тиот век, зашто во 3-тиот век, во периодот на хеленизмот, кога се развиле големите библиотеки во Александрија и Пергам, учените филолози имале на располагање огромен фонд на текстови од класичната хеленска книжевност, кои биле претежно од атичко потекло.⁶

Во Александриската библиотека филолозите покажуваат поголем интерес за атичката комедија, одошто за хеленската комедија што се развила на територијата на Сицилија и на Јужна Италија. Од овој период потекнува и трипартитната поделба на атичката комедија на стара (487-388), средна (388-336) и нова комедија (336-250). Поделбата е можеби направена под влијание на Аристотел, кој во периодот кога тукушто се најавувала новата комедија, прави поделба на комедијата на стара и нова комедија (E.N. 1128a). На филолозите им биле достапни голем дел од атичките комедии, во прв ред оние на Кратин, Евполис и Аристофан, како претставници на старата атичка комедија, натаму голем дел од комедиографите од средната и новата атичка комедија. Работата на овие филолози се состоела пред сè во умножување на комедиите, критичко читање, каталогизирање и пишување студии за комедијата, кои биле под големо влијание на Аристотел и перипатетичката школа.

⁶ Се знае дека Птолемај III Евергет ги изнајмувал книгите од Атињаните за 15 таланти, а потоа наместо да ги врати оригиналите, им ги враќал препишаните копии, додека оригиналите си ги задржал за својата библиотека во Александрија.

Учениот поет и филолог Калимах (310/305–240) се посветил на каталогизација на целокупната хеленска книжевност во своите *Таблички* (*Πίνακες*), а се знае дека направил и посебни хронолошки табели за атичката трагедија и комедија. Неговиот наследник Ератостен (276 –195), кој бил пред сè научник, напишал обемно дело *За старата комедија* (*Περὶ τῆς ἀρχαίας κωμωδίας*) во 12 книги. Тој исто така напишал и песна *Еригона*⁷, во која се обработува потеклото на трагедијата и комедијата преку еден малку познат мит што се сретнува и во Калимаховото дело *Причини* (*Αἴτια*). Трагедиографот Ликофрон (fl. 285-247) работел на ревидирање на текстовите на комедиите и правел глосографски истражувања, а Александар Ајтолецот⁸ (fl. 280) работел на трагедиите и на сатирските драми. Според лексиконот *Суда* (delta, 1169) Дионисијад од Малос бил автор на делото *Характери или Љубители на комедии* (*Χαρακτῆρες ἢ Φιλοκώμωδοι*), во кое тој ги опишувал характерите на комедиографите, односно правел стилистичка поделба. Подоцна ова дело имало влијание врз делата што се пишувале за комедијата, како она на доцноантичкиот автор Платониј *За разликите на комедиите* (*Περὶ διαφορᾶς κωμωδιῶν*) и особено *За разликите на характерите* (*Περὶ διαφορᾶς χαρακτῆρων*), напишани за стилот на Кратин, Евполис и Аристофан. Махон (3-ти век пр. н.е.), кој бил познат прикажувач на комедии во Александрија, а исто така и поет на јамби, напишал книга за деловите на комедијата. Но, прв посведочен коментар кон една комедија е оној на Еуфрониј граматичарот кон Аристофановата комедија *Плутос*, која била особено популарна во доцната антика и во средниот век. Во периодот на ренесансата *Плутос* била првата комедија преведена на латински јазик (Pfeiffer, 1968: 161). Друг познат александриец кој се занимавал со комедијата е Аристофан Византиецот, кој покрај тоа што пишувал за комедиографот Аристофан, пишувал и за неговиот најомилен комедиограф Менандар, кого го става веднаш по Хомера. Дури девет од единаесетте зачувани комедии на Аристофан имаат кратки содржини со или без дидаскалии, за кои се претпоставува дека се напишани од Аристофан Византиецот.

⁷ Еригона е ќерка на Икар, кој прв го прифатил Дионис во Атина. Заради тоа Дионис му дал подарок вино. Кога Атињаните се напиле од виното помислиле дека се отруени и го убиле Икар. Еригона, кога го пронашла својот татко мртов, се обесила од тага. По оваа случка градот бил зафатен од чума, па на Аполоновиот совет Атињаните востановиле фестивал во чест на Икар и Еригона.

⁸ Ликофрон и Александар Ајтолецот ѝ припаѓале на александриската трагичка плејада. Плејада е име дадено од подоцнежните александриски филолози за седумте најеминентни трагички поети од времето на Птолемај Филадельф.

„Аполодор (180-120 год. пр. н.е.) ја следел старата александриска традиција исто така, правејќи ја комедијата негова втора област на истражување по Хомер; исто како Аристофан Византиецот и други автори, и тој напишал монографија за Атинските куртизани, главно базирана на атичката комедија.“ (Pfeiffer, 1968: 264). Но, интересот на Аполодор била дорската комедија, односно делата на Епихарм и mimoграфот Софрон. Се знае дека напишал книги *За Епихарм (Περὶ Ἐπιχάρμου)* и *За Софрон (Περὶ Σώφρονος)*. Порфириј (Vita Plotini, 24, 5-9) вели дека Аполодор Атињанинот ги собрал и ги систематизирал текстовите на Епихарм во десет книги, не хронолошки, туку тематски. Но, постои сомневање за тоа дали ги препишал сите комедии, или само ставил incipit (започнува), по примерот на Калимах во *Табличките*.

Во Пергам, другиот значаен научен центар во периодот на хеленизмот, се чини дека повеќе се занимавале со дорската комедија одошто со атичката. Таму се применувала двопартитна поделба на комедијата. На овој проблем работеле Кратет од Малос и Полемон, но не се знаат повеќе податоци за нивната работа на комедијата.

Единаесетте зачувани комедии на Аристофан не се откриени во нововековието, туку се пренесени преку ракописната традиција. Според Стори (Storey, 2003: 4) Аристофан станал парадигма за старата атичка комедија во времето на Аристотел не поради победите, зашто неговите современици имаат однесено повеќе победи, не поради тоа што исмева познати личности како Еврипид, Сократ и Клеон, зашто Евполис исто така исмева познати Атињани како Калија, Алкибијад, Формион, Хипербол, а Кратин го исмева Перикле, туку поради Платоновите дијалози *Одбраната Сократова* и *Гозба*. Во *Одбраната Сократова* е претставен Сократ како се брани од обвиненијата што се можеби наметнати од лошиот приказ во комедијата *Облаци* на Аристофан, а во *Гозба* учествува самиот Аристофан како комедиограф. Очигледно е дека Аристофан бил достапен автор уште во антиката. Таплин (Taplin, 2007: passim) и Олсон (Olson, 2007: Introduction) го подржуваат ставот на Вебстер (Webster passim) дека Аристофановите комедии се прикажувале репризно во Јужна Италија и на Сицилија, судејќи според важните сведоштва од 400-та до 320-та год. пр. н.е. Имено, тоа покажува дека Аристофан бил популарен и надвор од Атина, иако ова се чини неверојатно за некои истражувачи имајќи ја предвид политичката сатира во Аристофановите комедии, која е ограничена и со место и со време. Денард (Denard во McDonald, 2007: 145), пак, овие важни сведоштва ги толкува на три можни начина: комичката традиција во раниот 4-ти

век во Јужна Италија или ја инкорпорирала старата атичка комедија, или била моделирана според неа, или и двете претпоставки се случиле истовремено. Според некои истражувачи комедиите на Аристофан се зачувани само заради чистиот атички говор, а не заради нивната содржината. Заради тоа тој бил земен како некој вид лектира за проучување на класичниот грчки јазик во понатамошните векови. Меѓутоа, ова се чини неверојатно затоа што и современиците на Аристофан се служеле со чист атички говор, како што може да се суди според фрагментите, а не ја доживеале истата судбина како Аристофановите комедии. Друга претпоставка е дека комедиите на Аристофан содржат многу референци кон актуелни личности и настани, кои им биле предизвик на учените филолози да ги објаснат, па заради тоа и биле препишувани. Но, ваквите референци не биле интересни за читателите, за кои Аристофан претставувал напорно четиво (Brown во Balme 2001: x-xi). Можеби очигледното е вистина: Аристофан бил најдобар претставник на старата атичка комедија и заслужено го одржал тој статус и во нововековието.

Комедиите на сицилискиот комедиограф Епихарм имале слична судбина со онаа на останатите атички комедиографи. Поголем дел од текстовите што се зачувани денес се пренесени преку античките сведоштва, пред сè Атенај, кој го користи Епихарм како пример за опишување трпезни елементи. Останатиот дел од фрагментите се пронајдени во нововековието (кон крајот на 19-тиот и почетокот на 20-тиот век), на локалитетот Оксиринх, така што припаѓаат во колекцијата папируси од Оксиринх во Египет. Првата збирка на фрагментите од Епихарм, собрани од антички автори, е направена во 1553, како збирка на Морелиј (Morellius, *Sententiae vet. Comic.*, Paris, 1553, 8vo.), па оттогаш започнуваат да се прават збирки од Епихармовите фрагменти на различна основа.

Вистинско откритие во однос на текстовите се доживува со комедиографот Менандар. Неговите комедии биле познати во нововековието како и оние на Епихарм, преку цитати на други антички автори, собрани во збирки со мудри изреки. За неговиот живот доста се пишувало и преку тие сведоштва се знае дека бил особено популарен поет во периодот на хеленизмот како и во римскиот период, кога Плаут и Терентиј ги преведувале на латински и ги прикажувале неговите комедии. Но, кон крајот на 19-тиот и почетокот на 20-тиот век се откриени поголеми фрагменти од неговите комедии, а кон средината на 20-тиот век и целосно зачуваната комедија *Намќор*.

Во доцната антика делата на хеленските поети престанале да се умножуваат поради процутот на христијанството. Хеленската литература во тој период се сметала за паганска. Но, интересот за хеленската литература се обновил во средновековието, кон крајот на 9-тиот век, во Византија. Тогаш веќе биле зачувани само единаесетте комедии од Аристофан, а тоа може да се заклучи и од лексиконот *Суда* пишуван во средниот век каде се набројуваат комедиите што се зачувани денес. Во времето кога Константинопол бил уништен од Турците, хеленската литература веќе била пренесена на Запад од венецијанските трговци. (Dover, 1972: 2) Така, центарот на обновување на хеленската литература се преместил од Истокот на Западот. Девет комедии на Аристофан (без *Лисистрата* и *Жени на празникот Тезмофорији*) за првпат биле печатени од Алдус во 1498 год. во Венеција, а останатите две биле печатени во Фиренца во 1515 год. (Dover, 1972: 2) Дотогаш текстовите се пренесувале преку ракописната традиција. Ракописите со комедиите на Аристофан не се еднакви, а тоа се должи најмногу на грешките при препишувањето, како и поради потребите на подоцнежните изведби. Имено, текстот на комедијата го менува својот првичен облик уште кога ќе го напушти авторот, така што е апсурдно да се размислува за автентичен текст од антиката. Најстариот ракопис што е зачуван денес е Равенскиот ракопис, напишан околу 1000 год. и ги содржи сите единаесет комедии. Друг ракопис е Венецијанскиот, напишан во 12-тиот век, кој содржи седум комедии. Врз основа на овие ракописи се направени ракописите од следните векови.

Најголем дел од фрагментите од комедиите се добиени преку цитатите на античките автори, односно преку секундарни извори: во прв ред Атенај (*Deipn.*), Стобај, Плутарх, Херодијан, Полукс, Хесихиј, Диоген Лаертиј, потоа преку средновековните лексикони *Суда* и *Библиотека* на Фотиј. Покрај фрагментите од литературните сведоштва, од големо значење се и оние откриени во нововековието на папируси, првенствено во ископините на Египет.

Што се однесува до податоците за изведбите на драмите, освен кратките содржини на античките филолози, од големо значење се и натписите *IG II² 2318*, познати како *Фасти*, пронајдени на Акропол во Атина. Тие содржат податоци за дитирамските, трагичките и комичките претстави на фестивалот Големи Дионисии, секоја година, почнувајќи од крајот на 6-тиот век сè до 329/8 год. пр. н.е. По оваа година, текстот на

натписите е пишуван со друг ракопис, а се претпоставува и во друго време. Освен Фастите, други значајни натписи за драмската продукција пронајдени на Акропол во Атина се и Дидаскалиите или *IG II² 2319-25*, кои претставуваат фрагменти од натписи што ја декорираат внатрешната страна на три зида и шест архитравни блока на една хексагонална зграда (Olson, 2007: 381). Овие натписи даваат годишни податоци за Големите Дионисии и за Ленаите. За жал, натписите се многу оштетени, така што податоците што се добиени од нив се нецелосни. Заради тоа некомплетните податоци од натписите се комбинираат со сведоштвата од античката литература како и сведоштвата во самите драми и се добива можна хронологија на драмите.

3) ДОСЕГАШНИТЕ ИЗУЧУВАЊА НА ХЕЛЕНСКАТА КОМЕДИЈА

Бидејќи Аристофан е единствениот хеленски комедиограф чии комедии се зачувале низ традиција, нормално е што се појавиле бројни критички изданија и преводи на неговите дела, како и научни дела од областа на античката комедија што се темелат на неговите зачувани комедии. Но, од втората половина на 20-тиот век изучувањето на Аристофановите современици го достигнува свој врв, зашто се откриени многу папируси со фрагменти од хеленски комедии со различна големина во Египет. Изучувањето на фрагментите не започнува во 20-тиот век. Прв позначаен обид за изучување на фрагментите од хеленските комедиографи е првото издание на Мајнеке (Meineke) *Fragmenta Comicoorum Graecorum* во 1839, во кое за првпат се обработуваат комедиографите чии комедии се зачувани во фрагменти, цитирани кај други антички автори. Во ова издание на Мајнеке од 2 волумена се опфатени 13 автори во првиот волумен и 29 автори во вториот волумен, кој завршува со фрагментите на Аристофан, без притоа да се прави прецизна хронологија на фрагментите. Меѓутоа, второто издание на *Fragmenta Comicoorum Graecorum* во 1847, кое исто така се состои од два волумена, е поделено на поинаков начин; поетите се поделени според трипартитната поделба, а се опфатени 76 поета. Она што е исклучено од изданието на Мајнеке се фрагментите на дорските комедиографи. Во 1855 година излегува изданието на Фредерик Хенрик Боте (Fredericus Henricus Bothe) *Poetarum Comicoorum Fragmenta post Augustum Meineke*, кое претставува дополнение на изданието на Мајнеке во смисла на автори. Претставени се 130 комедиографи, чии фрагменти се подредени хронолошки според трипартитната поделба на античката комедија, со превод на латински, но не се опфатени дорските поети. Изданието на Теодор Кок (Theodorus Kock) *Comicoorum Atticoorum Fragmenta* во 3 волумени издадени од 1880 до 1888 год., како што кажува и насловот, се занимава само со фрагментите на античките комедиографи и претставува дополнување на она што е издадено претходно. Прв значаен обид да се направи едиција на целокупната хеленска комедија е изданието на Кајбел (Kaibel) во 6 волумени *Comicoorum Graecorum Fragmenta* издадено во 1899 год., во кое се опфатени сите дорски комедиографи и mimoграфи, а претставува и дополнение на античките комедиографи, подредени хронолошки. Она што е заедничко за сите овие изданија е тоа што се направени пред да бидат откриени или објавени текстовите од папирусите.

Во 1912 година излегува дополнение од Демијанцук (Demianczuk) *Supplementum comicum, comoediae graecae fragmenta post editiones Kockianam et Kaibelianam repretata vel indicata*. Ова издание е дополнето со некои фрагменти што се пронајдени на папируси, зашто кон крајот на 19-тиот век започнува да се развива нова област во класичните студии - папирологијата, откако во египетскиот песок се пронајдени бројни папируси со најразлични содржини. Повеќето од нив се документи, но пронајдени се и бројни дела од античките автори, што претставуваат најчесто популарни изданија.

Издавањето на нови фрагменти не завршува, туку е процес кој сè уште трае. Во 1973 год. излегува изданието на Колин Август (Colinus Augustus) *Comicorum Graecorum Fragmenta in papyris reperta*, во кое се издадени само фрагментите што се пронајдени на папируси. Вистинска пресвртница во однос на изучувањето на фрагментарно зачуваните комедии е заедничкиот проект на Касел и Остин (Kassel, Austin) во 8 волумени *Poetae Comici Graeci (PCG)* 1983 -, во кои се опфатени фрагменти од сите хеленски комедиографи, подредени според азбучен ред. Првиот волумен е посветен на дорската комедија, мимовите и флиаките. Направени се и две монографии, тоа е вториот дел од волумен 3, кој е посветен на Аристофан и вториот дел од волумен 6, кој е посветен на Менандар.

Овие критички изданија на фрагментите на хеленските комедиографи кон крајот на 20-тиот век повлекоа тренд на изучување и на другите комедиографи, покрај Аристофан и Менандар. Прв поголем обид за проучување на хеленската комедија како историски преглед е *Greek Comedy* на Гилберт Норвуд (Norwood: 1931), во која се опфатени поголем број комедиографи: Епихарм, како претставник на дорската комедија, Кратет, Ферекрат, Фриних, Платон, Кратин, Евполис, Аристофан и Менандар. Меѓутоа овој проект на Норвуд денес се смета за застарен, зашто по него се издадени голем број на фрагменти. Голем придонес во изучувањето на Аристофановите современици претставува студијата од група автори *The Rivals of Aristophanes*, која излезе во 1996, како и монографијата за Евполис од Иан Стори (Storey: 2003) *Eupolis, Poet of Old Comedy* и за Кратин од Емануела Бакола (Bakola: 2005) *Cratinus and the Art of Comedy*.

За средната атичка комедија од големо значење е монографијата за Евбул, која излезе во 1983 година: *Eubulus the Fragments*, edited with a commentary by R.L. Hunter, како и

германското издание на Неселрат (Nesselrath) *Die attische mittlere Komödie: Ihre Stellung in der antiken Literaturkritik und Literaturgeschichte* (1990).

Новата атичка комедија, пак, поради откривањето на целосно зачуваната комедија *Намџор* од Менандар во средината на 60-тите години од 20-тиот век, како и откривањето на бројни фрагменти со поголем обем од овој автор, повлече бран студии. Овие истражувања не се ограничени само на авторот и текстот, туку се однесуваат воопшто на новата атичка комедија и на римската комедија, за која се сметаше дека претставува превод на комедиите од периодот на новата атичка комедија. Но, ова мислење денес е отфрлено и комедиите на Плаут и Терентиј се сметаат за римски адаптации на хеленски оригинали. Од големо значење за средната и новата атичка комедија се студиите на Вебстер (Webster): *Monuments illustrating old and middle comedy*, *Monuments illustrating New Comedy*, *Studies in Later Greek Comedy*, *An introduction to Menander*, *Studies in Menander*, во кои се истражува не само текстот на комедиите, туку и нивниот контекст, т.е. сцената и сценското прикажување. Може да се каже дека Вебстер постави нов тренд во изучување на драмата воопшто, започнувајќи нова област: критика на перформансот, што овозможува комедијата да се согледа како театарско дело, а не само како текст за читање. Но, студиите на Вебстер се само зачеток. За вистински реформатори во однос на овие т.н. *reception studies* (студии за рецепцијата на античката драма) се сметаат Оливер Таплин и Ерик Ксапо, чии ставови се засноваат претежно на она што Вебстер претходно го заклучил и се однесуваат воопшто на драмскиот род.

Дорската комедија, од друга страна, доживеа вистинско осветлување со исцрпната студија на Рејнер Керкоф (Rainer Kerkhof) *Dorische Posse, Epicharm und Attische Komödie* издадена 2001 год. Во оваа студија се истражува врската меѓу дорската и атичката комедија, преку анализа на фрагментите од комедиите, како и на античките сведоштва за комедиите и за комедиографите.

Истражувањето на целокупната хеленска комедија е навистина исцрпен зафат, така што нема многу примери, кои се занимаваат со ова. Придонес кон овој обид да се истражи хеленската комедија во целост е *Broken Laughter: Select Fragments of Greek Comedy* на Даглас Олсон (Olson, 2007), во која е даден исцрпен коментар и превод на одбрани фрагменти од комедиите на хеленските автори, опфаќајќи ги и оние на

дорскиот комедиограф Епихарм, како и на дорскиот мимеограф Софрон. Со преводот Олсон овозможува запознавање со хеленските комедиографи и на публика што нема познавања од грчкиот јазик.

Овој труд претставува уште еден придонес кон разбирањето на хеленската драма во целост со еден поинаков пристап. Истражувањето, пак, се темели не само на фрагментите од хеленските комедиографи, туку и врз основа на целосно зачуваните комедии од Аристофан и Менандар, во обид да воспостави логос на една широко распространета појава во временски и географски рамки.

1. ГЕОГРАФСКИ И ВРЕМЕНСКИ РАМКИ НА ХЕЛЕНСКАТА КОМЕДИЈА

1. 1. АТИЧКА И ДОРСКА КОМЕДИЈА

Пред да започне истражувањето на средствата за постигнување комички ефект во хеленската комедија, нужно е да се даде објаснување за терминот *хеленска комедија*, имено да се укаже на што конкретно се однесува тој и во кои временски и географски рамки може да се лоцира.

Најголем број од термините што се однесуваат на комедијата во древна Хелада се нововековни, дадени од големо временско растојание, со цел да се направи систематизација на она што постоело во различни облици, временски периоди и области во Хелада. Во поднасловот на овој дел се наведени два термина: атичка и дорска комедија, кои ја сочинуваат целината – хеленската комедија. Она што делува нелогично во ваквата поделба се различните параметри за дефинирање на комедијата, кои покажуваат дека поделбата не е направена според единствен критериум. Имено, атичката комедија е дефинирана според географскиот критериум затоа што придавката атичка укажува на местото Атика и Атина, каде што се прикажувал ваквиот тип комедија. Дорската комедија, пак, го добила своето име според етничкиот критериум на прво рамниште – според Дорците, и според географскиот критериум на второ рамниште, затоа што дорските племиња населувале одредени географски области во Хелада. Областите што ги опфаќа дорската комедија се значително побројни од оние на атичката комедија, но зачуваниот материјал не кореспондира со географската распространетост. Дорците го населувале Пелопонес, како и голем број градови-колони во Јужна Италија и на Сицилија (сл.1). Оттаму, постојат и потподелби на дорската комедија кои се темелат токму на географскиот критериум, а тоа се мегарска и сицилиска комедија, како најважни компоненти на овој тип комедија, како и комедија од Јужна Италија, која се смета за малку подоцнежна од претходно наведените.⁹ Она што ги прави комичките претстави во Јужна Италија и на Сицилија уникатни е тоа што тие биле отворени за различни претстави од целиот хеленски свет,

⁹ Поважни градови за хеленската комедија во Јужна Италија и на Сицилија се Сиракуза, Посејдонија, Руби и Тарент со околината.

додека во Атина тоа претставува дел од градската традиција, што подразбира постриктно држење до востановените правила и затвореност кон останатиот тип на комички претстави.



Сл. 1 - Мапа на централна Хелада и нејзините колонии во Јужна Италија и на Сицилија.

Атичката комедија, од друга страна, и покрај малиот географски простор, значително е пораспространета во однос на зачуваните дела. Тоа што постојат повеќе студии за атичката комедија се должи на фактот што најмногу сведоштва се зачувани за ваквиот тип комедија, кои се од примарен и од секундарен тип (v.s. pp. 16-21). Заради ова е овозможена речиси прецизна хронологија и на атичките комедиографи и на нивните комедии.¹⁰ Временските рамки во кои се протега атичката комедија се 600-200 година пр. н.е. апроксимативно, иако последните 100 години се повеќе прикажувачки одошто творечки, а првите две третини од 5-тиот век се слабо документирани.

¹⁰ v.i. pp. 272-295 списокот на хеленските комедиографи со хронологија на нивните дела и на комедиографската кариера.

Терминот *атичка комедија* (*ἀττικὴ κωμῳδία*) како таков не се сретнува во антиката, но тоа не значи дека не постоела свесност дека овој тип комедија, имено комедијата во Атина, се разликувал од комедиите што се појавиле во другите области на Хелада.¹¹ Свесноста дека се работи за комедија што е особеност на таа одредена област – Атика, постоела уште во антиката, кога се прикажувале атичките комедии. Овој став кон атичката комедија особено се забележува кај римските комедиографи кои ги адаптирале атичките комедии и нагласувале дека дејството се случува во Атина. Најдобар сведок за тоа дека атичката комедија имала свои посебни обележја е Аристофан, кој не се воздржува од коментари упатени единствено кон комичката конкуренција од Мегара, која веројатно ѝ била поблиска на атичката публика од останатите области. Но, Аристофан не споменува авторски имиња од Мегара, што упатува на мислење дека комедијата надвор од Атика не била на истото рамниште со атичката.¹² Други антички извори, пак, не го потврдуваат ова мислење. Заради тоа се чини поверојатно дека авторските имиња не се наведуваат бидејќи реално не претставувале конкуренција, ако се знае дека не се натпреварувале на истите натпревари со Аристофан и со неговите современици Атињани. Имено, постоеле автори кои прикажувале во Атина, а потекнувале од други области на Хелада, што особено станува практика во 4-тиот век и понатаму. Но, нивните комедии не се предмет на исмевање заради тоа што се разликувале од атичките комедии, бидејќи твореле согласно со конвенциите наметнати за атичката комедија. Доколку постои потсмевање, тогаш тоа повеќе се однесува на потеклото на авторите и на нивниот стил, одошто на различниот тип комедии.

Истата систематизација не може да се направи и за дорската комедија, бидејќи не претставува една целина како атичката комедија, која се развивала континуирано во дадените временски рамки во истиот град. Впрочем дорската комедија опфаќа далеку поголем простор, а документацијата за неа е мошне скудна. Покрај градот Мегара, во

¹¹ Оваа географска одредница на комедијата е подоцножна, додадена во периодот на хуманизмот и ренесансата, кога учените луѓе започнале повторно да се интересираат за делата на класичните автори од хеленско потекло, како и за изучување на грчкиот јазик. Меѓутоа, најмногу за ваквата придавка има придонесено новата атичка комедија, во која дејството најчесто се случува во Атина или некој атички демос.

¹² Единствено сиракушкиот комедиограф Епихарм се наведува во комедијата *Линос* на Алексис (fl. ca. 350) заедно со други антички автори како задолжителна лектира за читање. Меѓутоа, за Алексис постојат сомневања дека по потекло е од Турии во Јужна Италија, па заради тоа бил упатен во дорската комедија повеќе од своите современици и претходници. Покрај тоа Епихарм во времето на Алексис веќе бил надалеку познат автор, не само како комедиограф, туку и како философ.

кој се негувал мегарскиот тип комедија, друг значаен град на Пелопонес е Спарта, каде што се појавил некој протокомички облик во вид на фарса, кој имал заеднички особености со она што се прикажувало и во Мегара. Од Пелопонес овој тип на забава бил пренесен и во дорските колонии на Сицилија, каде што најзначаен град за развојот на комедијата во 5-тиот век е Сиракуза.¹³ Заради ова се сретнува и терминот сицилиска комедија, со попрецизна географска определба. Временските рамки на дорската комедија кореспондираат со најстариот период на старата атичка комедија, но не се зачувани податоци за продукцијата, па заради тоа некои истражувачи го ставаат под сомнение агонистичкиот карактер на овие комедии воопшто. Но, мора да се има наум дека агонизмот е една општа одлика на хеленските народи, која не исчезнала ниту во новоосновените колонии. Познати комедиографи во 5-тиот век од Голема Хелада се Епихарм, Формис¹⁴ и Дејнолох од Сиракуза, а во 4-тиот век Ринтон, комедиограф од Тарент во Јужна Италија, или според некои извори од Сиракуза. Според некои научници Ринтон е автор на флиаки, односно еден вид на италска фарса, што се појавува кон крајот на 4-тиот век, а има свои корени во фолклорната традиција на италските племиња.¹⁵ Кон крајот на класичниот период Атина престанала да биде центар на културата и на драмските претстави. Освен сведоштвата дека овој тип на културна забава се префрла во Јужна Италија и на Сицилија, постојат сведоштва дека новоосновените хеленистички кралства станале новиот центар на културата. Во Александрија, центарот на хеленистичкото египетско кралство, се прикажувале драмски претстави од секаков тип. Се знае дека драмските претстави се прикажувале на фестивалот Птолемаика основан од Птолемај II Филадельф во чест на неговиот татко Птолемај I Сотер, основачот на династијата на Птолемаидите. Со тоа драмата се оддалечила од Дионис, во чија чест се прикажувале драмите во Атина. Натаму, драмски претстави се прикажувале и на островот Делос, кој преставувал значаен културен центар во периодот на хеленизмот, но не е познато на кој фестивал.

¹³ По 5-тиот век не постојат сведоштва дека во Сиракуза продолжил ваквиот тип на забава со ист интензитет.

¹⁴ Во реконструкцијата кај Аристотел во *Поетика* (1449b6) стои Формис (Φόρμις), а во *Суда* е наведен како Формос (Φόρμος). Некои автори во оваа група го наведуваат и mimoграфот Софрон, кој пишувал мимови во проза, имено дијалогски претстави со сцени од митологијата и секојдневниот живот, кои содржат и комични елементи, но се разликуваат од комедијата според внатрешните и надворешните карактеристики.

¹⁵ За флиаките и Ринтон *v.i.* pp. 33-4.

1.2. МЕГАРСКАТА КОМЕДИЈА И ПОТЕКЛОТО НА КОМЕДИЈАТА

Синтагмата *мегарска комедија* што стои во насловот на овој дел е ставена во релација со потеклото на книжевниот род комедија во Хелада, иако такво нешто како документиран книжевен род во антиката не постои. Како што беше наведено претходно, овој тип комедија е дефиниран според областа во која се појавува, како што е случај со атичката комедија. Но, разликата е во тоа што атичката комедија е нововековна кованка наметната за да се дефинира одредена појава во комичкиот опус на Хелада, додека мегарската комедија како термин е посведочена уште во 5-тиот век пр. н.е., и тоа кај тројца атички комедиографи¹⁶. Па, сепак, она за што стои ова име, не постои како сведоштво само за себе. Анонимниот писател во коментарите кон Аристотеловата *Никомахова етика* (Heylbut, 1892: 186, 9-20) дава преглед за тоа како била восприемана мегарската комедија во Атина, или барем кај атичките комедиографи:

„Вообичаено е во комедијата да не се прават наметки од пурпур. Миртил во *Титанопани* (вели): „Слушаш ужас, Херакле, тоа ти е шега неумерена и мегарска и мошне невкусна. Ги смееш, како што гледаш, децата.“¹⁷ Се исмеваат Мегарците во комедијата, бидејќи се спорат за неа дека кај нив прво била откриена, а и дека Сусарион, зачетникот (κατάρξας) на комедијата, е Мегарец. Ги обвинуваат дека се неприлични и невкусни, бидејќи се облечени во пурпур уште во пародот.¹⁸ Затоа и Аристофан шегувајќи се со нив вели „не е ниту шега украдена од Мегара [V. 57]“, туку и Екфантид најстариот поет од древните вели: „Раскажувам песна од мегарска комедија, срамејќи се да направам мегарска драма.“ [fr. 3 K-A]

¹⁶ Евполис (fr. 261 K-A), Екфантид (fr. 3 K-A) и Аристофан (V. 57).

¹⁷ Овој фрагмент му припаѓа на Евполис од комедијата *Преспалтијци* (fr. 261 K-A), иако овде е наведено дека му припаѓа на Миртил.

¹⁸ Вообичаено во Аристофановите комедии, а веројатно и во атичката комедија воопшто, хоревтите во почетните сцени излегуваат облечени во териоморфни костими и земаат учество во драмата. Во парабасата го соблекуваат костимот, додека кон крајот на комедијата, кога улогата на хорот во комедијата е слична со онаа на хорот во трагедијата – хорот станува набљудувач, хоревтите се облемуваат во пурпурни наметки. Мегарците, пак, не се придржувале до ова правило, па затоа и Аристотел во *EN* 1123a23-24 кога зборува за характерот на оној што ја надминува мерката забележува дека тоа е неприкладно: ... καὶ κομφοῖς χορηγῶν ἐν τῇ παρόδῳ πορφύραν, εἰσφέρων, ὅσπερ οἱ Μεγάρῳι. („а кога ги опремува хоревите на комедиографите во пародот ги облемува во пурпур, како оние во Мегара.“)

* Преводите во трудот му припаѓаат на авторот на трудот, освен ако не е назначено поинаку.

Од сите тие работи се покажува дека Мегарците се изумители (εὑρηταί) на комедијата.“

Од овој извадок може да се заклучи дека во мегарската комедија сепак имало хор, што претставува една заедничка карактеристика со атичката комедија. Контекстот во кој се јавува мегарската комедија или шега секогаш е негативен, односно спротивен и спротивставен на она што го претставува атичката комедија. Но, тоа треба да биде очекуван став бидејќи станува збор за ривалски град. Може да се каже дека во времето кога прикажувал Аристофан изразот *мегарска комедија* не се однесувал толку на одреден книжевен род, колку на типот на хуморот што се употребувал во тоа време, а се сметал за застарен. Впрочем, каков бил тој мегарски тип на хумор и кои елементи се застапени во него покажува и Аристофан во парабасата на *Облаци* (537-548):

„Видовте колку е скромна (комедијата) по природа, како прво таа
не дојде со зашиен, виснат (фалус)
црвен и дебел на врвот, за да им биде смешна на децата;
ниту се шегуваше со ќелавите, ниту играше кордакс;
ниту имаше старец, кој, додека зборува, со стапот
го удира присутниот, за да ги скрие лошите шеги,
а ниту (комедијата) влезе носејќи факели и не вика ију ију,¹⁹
туку дојде верувајќи си себеси и на своите стихови.
Јас сум таков маж, што не се грижам како поет,
ниту барам да ве лажам, прикажувајќи два пати, три пати исто,
туку секогаш постапувам умно, донесувајќи нови претстави
што не се меѓу себе слични и сите се пријатни.“

како и во прологот на *Оси* (54-63):

„Но, ај да им ја раскажам приказната
на луѓево, сал прво да им разјаснам:
не ќе биде возвишена комедија
а ниту пак ќе биде шега мегарска.
Ќе нема ниту ореви во кошничка

¹⁹ Овој извик е особеност и на сатирите во сатирските драми, кои се познати по својата разуздана природа.

што два роба ги фрлаат кон публика,
ни Херакле ќе лаже за да вечера,
ни Еврипид пак дрско ќе постапува;
а, иако и Клеон си е среќен маж,
не ќе биде тој исмеан и овој пат.“

Од овие цитати може да се заклучи дека мегарската комедија содржела едноставен тип на хумор, поблизок на инвективата одошто високо елаборирана комедија. Но, ова се констатации на Аристофан, чие сведоштво за соперниците не треба да се смета за апсолутно. Имено и самиот Аристофан се служи со инвектива во своите комедии, но не како генерички маркер на комедијата, туку како пародија на она што според неговото гледиште било застарено во комичката пракса во Атина.

Она што треба да се знае за Мегара е дека била град со дорско население, па заради тоа мегарската комедија припаѓа во втората група од општата поделба на хеленската комедија. Се претпоставува дека комичкиот тип на забава што се практикувал во Мегара бил пренесен во нејзината колонија на Сицилија – Мегара Хиблаја. Оттаму овој тип на комедија се раширил низ Сицилија, а се развил во книжевен род во Сиракуза, благодарение на комедиографот Епихарм. Се разбира дека влијание врз оформувањето на сицилиската комедија имало и индогеното население со своите фарси. На ваков заклучок сугерираат подоцнежните антички извори. Но, иако подоцнежните антички автори кога зборуваат за потеклото на комедијата ја посочуваат Мегара како зачетник на оваа појава, потребно е да се даде објаснување за сличните типови на условно речено комичка забава меѓу дорското население, за да се разбере нивниот став. За таа цел треба да се види сведоштвото на историчарот Сосибј од Спарта, кој живеел во 3-тиот век пр. н.е., а кое е запазено кај Атенај (*Deipn.* 14. 15, 1-22):

„Кај Лакедајмонците имало некој стар тип на комичка забава, како што вели Сосибј, која не била многу ценета, зашто и во тие работи Спарта ја бара едноставноста. Имено, некој со прост збор ги подражавал оние што крадат овошје или странецот доктор кој зборува такви работи како што Алексис во *Жена што јаде мандрагора* прикажува. [Alex. fr. 146 K-A]... Оние што земале учество во таквата забава кај Лаконците ги нарекувале изведувачи (δεικηλοῦται), или како што некој би рекол мајстори за маскирање (σκευοποιοῦς) или подражавачи (μιμητάς). Има многу видови

на прикажувачи кои добиле различни називи во различни места. Сикионците ги нарекуваат фалофори (φαλλοφόρους)²⁰, други пак лакрдијаши (αὐτοκαβδάλους = импровизирачи), а трети флиаки (φλύακας), како Италиците, а софисти (σοφιστὰς) многумина. А Тебанците, кои вообичаено многу работи ги нарекуваат со свои имиња, ги нарекуваат доброволци (ἐθελοντάς).“

Сосибјј наведува осум називи за една појава, како што смета тој. Различните називи се однесуваат на различните области во кои се прикажувале ваквите забави, а веројатно и на различните временски периоди. Но, дали навистина се работи за иста професија? Од денешна перспектива работите можат да се групираат поинаку. Прво, спартанските прикажувачи ги поврзува со маскирањето – σκευολοεῖν, што значи дека се облекувале во маски и подражавале (μιμοῦνται) некаква приказна од секојдневниот живот со комична содржина. Впрочем такви содржини се работеле и во мимовите на Софрон, а подоцна и во хеленистичките и римските мимови. Второ, оние фалофори, како што покажува и името, мора да се поврзат со култот кон плодноста, т.е. култот кон вегетативните божества - Дионис и Деметра, кој се почитувал ширум Хеллада, за кои Аристотел во *Поетика* (1449a 9-10) зборува како за зачетници на комедијата. Меѓутоа, кај дорските племиња, како што може да се види од археолошките сведоштва, такво значење имале Аполон и Артемида. Шегувањето и предизвикувањето смеа е дел од овој култ кон плодноста. Сепак, не е јасно дали овие фалофори само се шегувале со поединци, носејќи прикачени фалуси, или глумеле во некаква импровизирана претстава. Трето, оние импровизирачи или лакрдијаши (αὐτοκάβδαλοι), се добро познати во секоја цивилизација и култура, а се смета дека исто така водат потекло од култот кон плодноста. Тие, според Вест се познати уште во Месопотамија, а оттаму се пренесени во Јонија и на островите на Егејското море (v.i. pp. 73-4). Но, сигурно е дека ниту тие прикажувале високо елаборирана комедија, зашто тогаш не би носеле назив според оној што прикажува, туку според она што се прикажува. Флиаките, од друга страна, за кои се вели дека се италски претстави, се документирани нешто подоцна, во доцниот 4-ти век и тоа на територијата на Јужна Италија. Постои мислење дека флиаките биле груби и провинцијални претстави, нешто како старомоден народен

²⁰ Односно импровизирачи, кои носеле прикачен фалус, кои додека оделе во фалофорна поворка, кажувале подбивни шегги, т.е. се ругале, најчесто со минувачите.

театар, што е соодветен за колонисти кои се далеку од главните културни текови. Етимологијата на овој збор е непозната, но Олсон (Olson, 2007: 13) претпоставува дека φλύαξ потекнува од φλυαρία (= дрдорење, зборување глупости), а тоа е всушност етимологијата што се пласира во доцната антика. Друга веројатност е дека флиаките биле индогени претстави, кои немале пишан текст, туку биле импровизации, најверојатно на митски материјал како што може да се суди според сведоштвата. Според тоа флиаките се разликуваат од претходно наброените претстави не само по содржините што се обработувале, туку и поради тоа што се име на она што се прикажува, а не на прикажувачите, иако подоцна истиот термин се употребува и за лицата што се шегувале. Веројатно е дека не претставувале импровизации, туку претходно подготвени претстави. За зачетник на овој жанр, според *Суда*, се смета Ринтон, кој твори кон крајот на 4-тиот и почетокот на 3-тиот век, односно во периодот на новата атичка комедија. Ринтон пишувал некој нов хибрид, трагични флиаки, исмевајќи ја трагедијата, но веројатно на поинаков начин од исмевањето во атичката комедија. Се претпоставува дека немало хор во овие претстави. Каков тип на драми пишувал Ринтон, дава информации еден епитаф напишан на дорско-тарентски дијалект. За автор на епитафот се смета поетесата Носис (са. 300 год. пр. н.е.) од Локри во Јужна Италија, (Rhinton, Test. 3, K-A):

Καὶ κατῦρὸν γελάσας παραμείβεο καὶ φίλον εἰπὼν
ῥῆμ' ἐπ' ἐμοί. Ῥίνθων εἴμ' ὁ Συρακόσιος,
Μουσαίων ὀλίγη τις ἀηδονίς· ἀλλὰ φλυάκων
ἐκ τραγικῶν ἴδιον κισσὸν ἐδρεψάμεθα.²¹

Веројатно е дека овие изведби наброени од Сосибј не биле планирани, освен флиаките, туку претставувале *in promptu* настап без претходно подготвен материјал. Сепак постоеле одредени типови на карактери што биле фиксни во овие протокомички претстави, така што нивната изведба би можела да се спореди со многу подоцнежната комедија дел арте. Сосибј наведува дека овие Спартански *изведувачи* биле стари, но не прецизира колку стари. Хју Денард (Denard во McDonald, 2007: 141) ваквите претстави ги датира во доцниот 7-ми век пр. н.е. Овој став се темели на тоа што се пронајдени вотивни глинени маски во Спарта во близина на светилиштето на Артемида Ортеја од доцниот 7-ми век, на кои се претставени мажи и жени со збрчкани

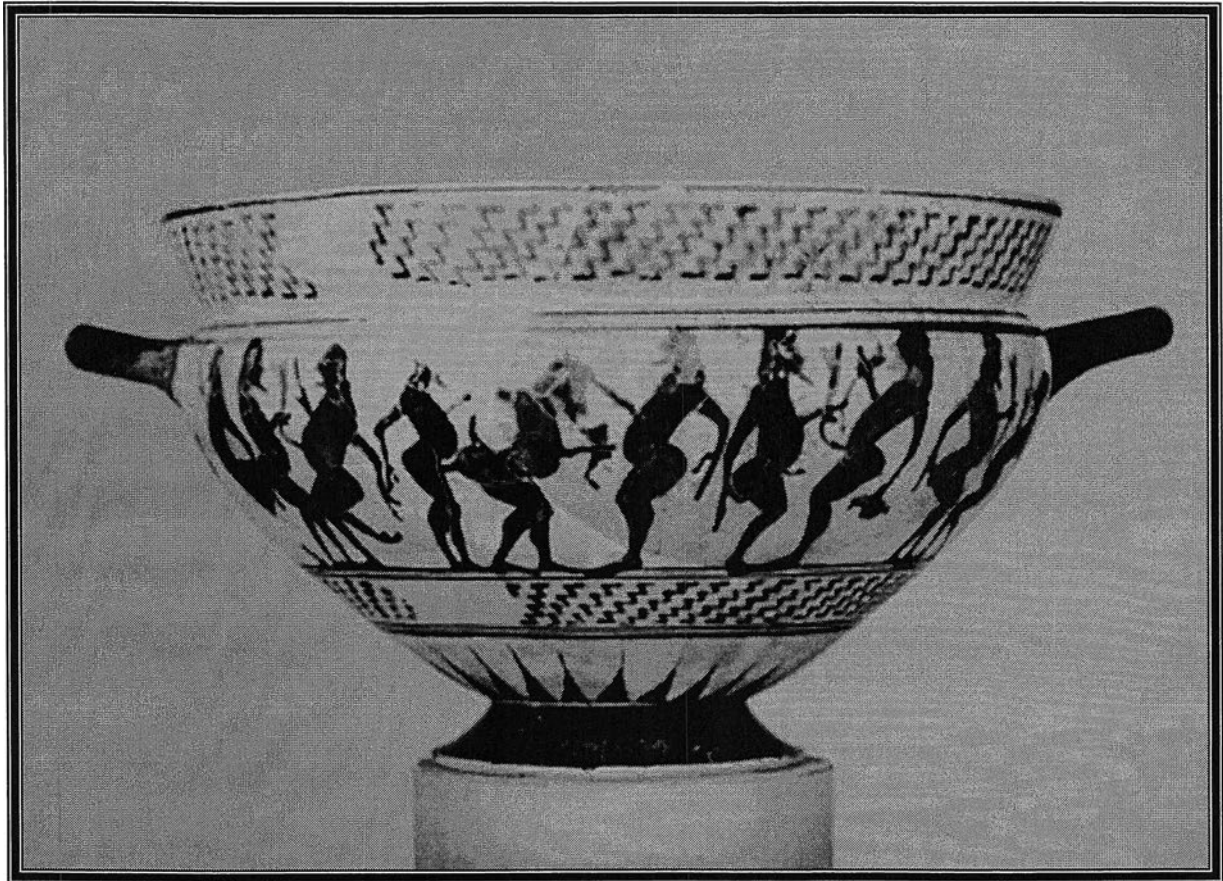
²¹ „Помина покрај гласно смеејќи се и кажувајќи пријатен збор за мене. Јас сум Ринтон Сиракужанецот, мал славеј на Музите; туку од трагичките флиаки си набрав бршленов венец.“

лица. Овие маски биле дел од Брилиха, или Бриалиха, еден вид танц за предизвикување на плодност, во кој изведувачите носеле и прикачени фалуси. Според Полукс овие танци ги изведувале жени во чест на Аполон и Артемида (IV, 14, 104), а според Хесиј (beta, 1245, 1), тие биле изведувани од мажи облечени во грди женски маски и женска облека. Од друга страна Брилиха танцот се поврзува и со кордаксот, што се изведувал во чест на Артемида Кордака во Елида. За кордаксот се знае од подоцнежни извори дека бил непристоен танц, карактеристичен за комедијата, кого Аристофан во претходно наведениот цитат (*Ни.* 537-548) го идентификува со мегарскиот тип на комедија. Ваквите претстави не изникнале одеднаш и на едно место, туку се негувале меѓу дорските племиња уште од крајот на 7-миот и почетокот на 6-тиот век. Дорските фарси го задржале својот импровизиран начин на прикажување и во подоцнежните векови, но од друга страна, од оваа фарса почнала да се развива и литературна форма, која ги задржала истите карактерни типови. Имено, тоа се лажниот доктор, крадецот на овошје итн., кои како ликови се истакнуваат во средната атичка комедија, а дел од нив се задржуваат и во новата атичка комедија.

Постои сомневање дека ваквите претстави биле пренесени во областа Атика приближно во исто време кога е забележана нивната појава во дорските области, а за тоа сведочи и појавата на поетот Сусарион. Меѓутоа, не може да се дознае каква била структурата на комедијата, бидејќи подбивањето на атичките комедиографи се однесува единствено на типот на хуморот. За потеклото на овој тип комедија се наметнуваат три релации, а тоа се поетот Сусарион, Елихарм и Аристотел. Подоцнежните податоци за оваа тема претставуваат само надополнувања и интерпретации на Аристотеловите ставови за потеклото на комедијата.

Даглас Олсон (Olson, 2007: 6), пак, претпоставува врска меѓу Коринтските танцовачи (Коринт е град со дорско население), кои носеле прикачен фалус и перничина на задникот и на стомакот, кои се постојани елементи во атичката комедија (сл. 2 и 3). Таквите танцовачи во средината на 6-тиот век пр. н.е. настапувале и во Атина. Ова го претпоставува затоа што во исто време на атичките вази се јавува ваков тип танцовачи. Но, тука мора да се има предвид дека во Коринт во тој период имало доста развиено грнчарство, така што може да станува збор за трговија меѓу градовите. Во 60-тите години на 6-тиот век овие танцовачи почнуваат да се прикажуваат со помалку гротескен изглед, а тогаш всушност почнуваат да се појавуваат и сатирските хорони,

како дел од дружината ($\theta\acute{\iota}\alpha\sigma\omicron\varsigma$) на Дионис. Во исто време во Атина се појавува друг тип на хорови во териоморфни облеку, кои не се наоѓаат на грнчаријата од другите градови (сл. 4).



Сл. 2 - Коринтски сад со танцовачи кои имаат пернициња на стомакот и задникот. (600-575 год. пр. н.е.)



Сл. 3 - Коринтски сад, од раниот 6-ти век, на кој се илустрирани танцовачи со перничии на задникот. Од левата страна се прикажани Херакле и Јолај како се борат со Лернајската хидра.



Сл. 4 - Црнофигурална ваза, со претстава на териоморфен хор и свирач на авлос.

1.2.1. СУСАРИОН

Најдалеку во временски рамки што оди традицијата кога станува збор за потеклото на комедијата се годините 581-560 пр. н.е., кои се поврзуваат со појавата на комедиографот Сусарион. Тој во извадокот претходно наведен (pp. 31-2) е наречен зачетник на комедијата (ὁ κατάρξας κωμωδίας). Она што го става под сомнеж постоењето на овој комедиограф е фактот што Аристотел воопшто не го наведува кога зборува за потеклото на комедијата.²² Но, извори од 3-ти век пр. н.е., речиси три века по појавата на Сусарион, го посочуваат Сусарион како зачетник на комедијата, односно како човек кој го создал првиот комички хор во Атина и како награда тој и неговите хоревти добиле вино и суви смокви (Marm. Par. 239 A 39²³). За потеклото на Сусарион доволно е наведено во следниов фрагмент, напишан во јампски триметар (IEG: 147):

Ἀκούετε λέξ· Σουσαρίων λέγει τάδε,
υἱὸς Φιλίνου Μεγαρόθεν Τριποδίσκοις
οὐκ ἔστιν οἰκεῖν οἰκίαν ἄνευ κακοῦ.
Καὶ γὰρ τὸ γῆμαι καὶ τὸ μὴ γῆμαι κακόν.²⁴

Интересно е тоа што Сусарион иако имал дорско потекло – доаѓа од Мегара, град со дорско население, а пишува на јонско-атички дијалект, како што покажува фрагментот, односно дијалектот на кој се зборувало во Атина. Друг податок што се смета за сомнителен е местото Икарија, кое се наведува во античките извори како место каде што првин дошол овој комедиограф, пред да настапи во Атина. Имено, се знае дека и трагедиографот Теспис за првпат прикажал трагедија во атичката дема Икарија, а ова место е поврзано со доаѓањето на богот Дионис во Атика, каде бил пречекан од херојот епоним – Икар. Сосем е можно дека приказната за Сусарион и неговото пристигнување во Атина е измислена по аналогија на Теспис и трагедијата.

²² Но, Аристотел, кога станува збор за комедијата, поседува доста контрадикторни и нецелосни податоци.

²³ На Пароскиот мермер стои следново сведоштво за потеклото на комедијата и Сусарион:
ἀφ' οὗ ἐν Αθ[ήν]αις κωμω[ιδῶν χο]ρ[ός ἐτ]έθη, [στη]σάν[των πρῶ]των Ἰκαριέων, εὐρόντος Σουσαρίωνος, καὶ ἄθλον ἐτέθη πρῶτω ἰσχάδω[ν] ἄρσιχο[ς] καὶ οἴνου με[τ]ρητή[ς], [ἔτη ΗΗ **], ἄρχοντ[ος] [Αθῆναισιν]....
„Кога во Атина бил востановен [хорот од] комички глумци, којшто прво бил поставен од Икаријците, штом Сусарион го измислил, а и награда била востановена прво кошница со суви смокви и бардак вино, години ... (581/80 - 562/61 ?), за време на архонт]от [во Атина“

²⁴ „Слушнете народе! Сусарион го зборува ова,
син на Филин од Мегара, од Триподиски,
дека не се води домаќинство без зло,
бидејќи и да се жениш и да не се жениш е исто зло.“

Во друг антички извор (Schol. Lond.: 442-565) името на Сусарион се поврзува со јампската традиција, а како зачетник на комедијата се наведува Епихарм:

„Трагедијата била откриена од некојси Теспис, Атињанин, а комедијата од Епихарм во Сицилија. Јамбот, пак (бил откриен) од Сусарион, а стихот од Фемоноја, свештеница на Аполон.“

Вест (West, 1974) смета дека Сусарион е јамбограф, исто како Архилох и Хипонакт, но Ротштајн (Rotstein, 2010: 43-4) го отфрла ова мислење и смета дека Сусарион треба да се гледа како комедиограф, бидејќи повеќето сведоштва сугерираат така. Имено, не е невообичаено комедиограф да пишува и јамби, како што покажуваат комедиографите Хермип и Дифил, а веројатно и Махон Александриецот. Она што треба да се отфрли е датумот на Пароскиот мермер²⁵, дека Сусарион прикажал комедија на почетокот на 6-тиот век. Како и да е, Сусарион можеби пишувал некој вид комедии што биле импровизирани од доброволци, како што се вели и во извадокот од Атенај погоре, зашто комедијата не била институционализирана. Таквата претстава се темелела на хорот и имала агонистички карактер, како што покажува и Пароскиот мермер.

1.2.2. АРИСТОТЕЛ

Она што е индикативно во приказната за Сусарион е диониското потекло на комедија. Денес, откако се пронајдени глинени таблички од микенскиот период, на кои се појавува името на Дионис, се напушта мислењето дека Дионис е влезен подоцна во хеленската религија. Она на што асоцира Дионис е бог на виното и на разузданоста, но ваквиот став Сифорд (Seaford, 2006: 15) го нарекува урбана визија. Имено, Дионис е влезен подоцна во градот, но како вегетативно божество се почитувал уште од самите почетоци. Првите книжевни докази за неговото присуство во хеленската религија се Хомеровите епови како и *Дела и дни* (614) на Хесиод. Исто така се споменува и кај јампскиот поет Архилох (7-ми век пр. н.е.). Се знае дека особено бил почитуван и меѓу Дорците на Пелопонес. Руралноста на овој култ од една страна и неговата изразено диониско-екстатичка природа од друга страна, се судираат во интерпретацијата на Аристотел за потеклото на комедијата (*Poet.* 1448a28-1448b):

²⁵ Пароскиот мермер се датира околу 260 год. пр. н.е. Зачуван е во два дела: едниот дел е откриен во 1627 и се наоѓа сега во Оксфорд, а вториот дел е откриен на Парос во 1897 год. според што го добива името.

„Затоа некои кажуваат дека нивните творби се викаат драми (дејствувања), затоа што прикажуваат лица што дејствуваат. Поради тоа и ја присвојуваат и трагедијата и комедијата Доријците – комедијата имено Мегарејците, и овдешниве, како да настанала кај нив по време на демократијата, и оние од Сицилија, зашто оттаму бил поетот Епихарм кој е многу постар од Хионид и Магнет; а трагедијата (ја присвојуваат) некои од пелопонеските (Доријци) приведувајќи ги имињата како доказ, зашто велат дека *селата* ги викаат κῶμαι, а Атињаните δῆμοι, како да комедиите не биле наречени според κομᾶζειν („гоштавање“) ами според скитањето по κῶμαι („села“) поради тоа што нив не ги ценеле во градот и дека тие „творењето“ (ποίηϊν) го викаат „дејствувањето“ (δρᾶν), а Атињаните „правење“ (πράττειν).“

(превод Петрушевски, 1979)

Имено, тврдењето на Дорците од Пелопонес дека κομῳδία доаѓа од κῶμαι, селата каде што скитале поклонците на Дионис и изведувале некакви танци придружени со песни и ругање поединци е сосем веројатно и логично. Оваа именка освен што означува село, го означува и местото каде што мажите се одморале навечер обземени од тежок сон заради прекумерното вино. Ако тоа е така, тогаш кованката κομῳδία (κῶμη+ᾳδῶ) е единствена во грчкиот каде ᾳδῶ се поврзува со именка што означува место (бидејќи нема σκην-φδός, театр-φδός, туку λυρ-φδός, κιθαρ-φδός итн.) (FWGL: s.v.). Многу пофорсирана и поверојатна е претпоставката дека κομῳδία е кованка од κῶμος+ᾳδῶ. Дериватот κομᾶσταί (= лумпувачи), кој доаѓа од глаголот κομᾶζειν, што го наведува Аристотел како можно решение за потеклото на зборот комедија, има ист корен со κῶμη местото и κομᾶω (= *спијам совладан од обилното вино*). Сите овие толкувања се точни, иако најпримамливо е κῶμος, зашто сите три драмски рода во Атина настанале од хорски песни. Сепак мора да се земат предвид и двете толкувања, бидејќи комедијата на Сицилија покажува слаба поврзаност со хорскиот елемент.

Κομῳδός, освен што е врзано со κομᾶσταί, група што во Атина во 4-тиот век добива урбан карактер, во Мегара е поврзано и со лирскиот елемент, а тоа го покажува и втората компонента –αιδ–. Имало ἐπνίκια κομῳδός (FWGL: s.v.), кои биле процесиски песни во чест на Дионис и се забележани и меѓу Дорците и меѓу Ајолците.

Но, она што со сигурност се знае е дека разликата меѓу атичката и дорската комедија се состои во хорот, кој во атичката комедија има суштествена улога за драмското дејство, додека во дорската комедија овој елемент не се сретнува во јасна форма, со исклучок на мегарската комедија, како што беше наведено претходно. А, името κομῳδία упатува токму на хорскиот елемент. Затоа, некои истражувачи сметаат дека е попрецизен терминот драма за она што го пишувал Епихарм, а имало смешна содржина. За двокомпонентното потекло на комедијата покажува и Аристотел (*Poet.* 1449b5-9): „Составувањето фабули, како што правеле Епихарм и Форм(ис), во почетокот дошло од Сицилија, а во Атина прв Кратет почнал да ги напушта јамбите и да составува воопшто текстови и фабули.“ (превод Петрушевски, 1979) А, погоре во извадокот од *Schol. Lond.*: 442-565 се вели дека и Сусарион бил составувач на јамби.²⁶

Аристотел воспоставува релација меѓу комедијата како книжевен род и јампските поруги и фаличките песни, што се заснова на еволутивност, која води до крајниот продукт во оваа релација, а тоа е комедијата. Ваквата поврзаност Аристотел ја воспоставува врз основа на непристојниот израз (αἰσχρολογία), кој подеднакво се употребува и во јампските поруги и во старата атичка комедија. Фаличките процесии, кои ги посочува Аристотел за да го објасни еволутивниот пат на комедијата, се почитувале во многу хеленски градови. Од тие градови Сикион бил пример, каде постоел танц ἀλητήρ (поврзан со скитањето) веројатно со фаличка природа, а во Атика селските фалички празници се нарекувале ἐορτὴ ἀλητίας (Müller, 1830: 359), која била процесиска песна во чест на Еригона. Овие перформанси покрај фалусот имале и комична природа; иако учесниците не биле маскирани како во комедијата, тие употребувале ругање ad personam. Шегувања на фалофорните поворки биле инспирирани од моментот, без претходно подготвен материјал и биле придружувани со одредени танци и песни. Меѓутоа кај Мегарците комедијата се јавува како книжевен род, условно кажано, со индикации за хорски елемент. Во Јужна Италија и на Сицилија, од друга страна, драмските претстави не се врзуваат нужно за Дионис. Заради тоа и комосот, песната на комастите, не се наоѓа во овој тип на комични претстави. Барбара Ковалциг (Kowalzig во Revermann, 2008: 131) смета дека драмските претстави во овие краишта се тесно поврзани со Деметра и Персефона. Но,

²⁶ За врската на јамбот со комедија v.i. p. 70-5.

сведоштвата за овој став не можат да се најдат пред 4-тиот век. За Сиракуза, пак, е ставена под сомнение врската меѓу театарот и божествата.

Во *Prolegomena De Comoedia* (Koster, 1-8), кога се зборува за потеклото на комедијата се вели:

„Велат дека комедијата била откриена од Сусарион. А, едните велат дека името го добила според оние што обиколувајќи ги селата (τὰς κώμας) пееле и се покажувале не пред оние што живееле во градовите, туку пред оние луѓе што живееле во селата (κώμας). Но, другите зборуваат спротивно велејќи дека кај Атињаните не се викаат селата κώμας, туку δῆμος, и дека неа ја нарекуваат комедија затоа што по патиштата се веселеле (ἐκώμαζον). Неа ја нарекуваат и тригодија (τριγυδία) заради тоа што оние што се стекнувале со слава на Ленаите им давале слатко вино, коешто го нарекуваат и шира (τρύγα), или заради тоа што додека не ги откриле маските се мачкале со кал (τρυγί) импровизирајќи (на тој начин) маски. Настанале три промени во комедијата: стара, средна и нова.“

Овој текст се темели на Аристотеловата *Поетика*, но открива и други податоци за комедијата. Овде не се наведува никаде дорската комедија, а терминот комедија воопшто се однесува единствено на атичката комедија, која несомнено била далеку попопуларна од дорската. Називот τρυγία, пак, кој се сретнува кај Аристофан во комедиите *Ахарнијци* (499, 500) и *Геритад* (fr. 156.9 K-A) и кај Евполис во комедијата *Граѓани* (fr. I verso, 27, GLP), укажува повторно на диониското потекло, без разлика дали ќе се земе како точно првото или второто толкување за потеклото на овој назив.

1. 2.3. ЕПИХАРМ

Денес се зачувани голем број фрагменти од Епихарм, напишани во стих, кои припаѓаат на неговите комедии, но во кои се обработува и философски материјал на духовит начин. За популарноста на Епихарм философот сведочи и Диоген Лаертиј (*Vit. phil.* 8.78 1-13)²⁷, кај кого се зачувани голем број фрагменти од Епихармовите дела. Според

²⁷ „Епихарм, син на Хелотал, по потекло од Кос. И тој слушал кај Питагора. Кога бил три месеци стар бил донесен во Мегара на Сицилија, а оттаму во Сиракуза, како што самиот вели во неговите состави. А, на неговата статуа стои овој епиграм: „Како што светлото сонце ги надминува другите ѕвезди и морето има поголема моќ од реките, така, велама јас, и Епихарм се истакнува со мудроста, кого го овенча оваа

некои истражувачи се работи за различни луѓе со истото име, иако не се чини неверојатна и претпоставката дека Епихарм навистина се занимавал со Питагорејската доктрина, имајќи предвид дека најголем дел од животот поминал на Сицилија. Како и да е, овде нема да се дискутира дали философските дела што му се припишуваат на Епихарм се навистина негови, или пак се работи за Псевдоепихарм, или за некој друг философ со истото име. Од важност за овој труд е комедиографот Епихарм.

Во *Prolegomena De Comoedia* (Koster, 9-13) поетот Епихарм се наведува во следниов контекст:

„Поетите од старата комедија не [пишувале] според вистинита содржина (ὕποθήσεως ἀληθοῦς), туку од весела подигравка (παιδιᾶς εὐτραπέλου) како следбеници твореле агони. Како нивни се водат вкупно 365 драми со оние лажните. Од нив најзначајни се Епихарм, Магнет, Кратин, Кратет, Ферекрат, Фриних, Евполис, Аристофан. Епихарм Сиракужанецот; тој прв ја возобновил (ἀνεκτίσατο) комедијата што била неповрзана (διερριζωμένην), вложувајќи многу уметност. Творел во 73-тата олимпијада, (488-5). Од него се зачувани 40 комедии, од кои за 4 се одрекува неговото авторство.“

Овде поетот Епихарм е вброен во списокот заедно со атичките комедиографи, претставници на старата атичка комедија, а самиот тој е издвоен како зачетник на комедијата. Меѓутоа неговото место на прикажување е Сиракуза, која била Коринтска колонија на Сицилија. Не постојат податоци дека прикажувал воопшто во Атина. Имено, тој никаде не е споменат од Аристофан, кој немилосрдно се пресметува со комичката конкуренција во своите комедии. Тоа го става во прашање тврдењето дека Епихарм е зачетник на комедијата. Постојат спротивставени тврдења и факти за Епихарм и времето во кое живеел, како што бележи и *Суда* (epsilon, 2766)²⁸. За најверодостоен се смета податокот од Пароскиот мермер (K-A Epicharm. Test. 7: Marm.

татковина Сиракуза.“ Тој остави пишувања во кои зборува за природните работи, кажува мудри изреки, зборува за медицината. Исто така пишувал и кратки стихови во повеќето од коментарите што ги направил, во кои разјаснува дека тој е автор на составите. Умрел на 90 години.“

²⁸ „Епихарм, син на Титир или Хејмар и Сикида, Сиракужанец или од градот Кростос на Сиканците. Тој ја измисли (εῖρε) комедијата во Сиракуза истовремено со Формос, а прикажа 52 драми, или како што вели Ликон 35. Некои опишуваат дека е од Кос, дека е [еден од оние што] се преселиле со Кадмос во Мегара, а други [велат] дека е од Самос, трети, пак, од Мегара на Сицилија. Бил жив шест години пред Персиските војни, прикажувајќи [драми] во Сиракуза. Во Атина Евет, Евксенид и Милос прикажувале. Тој се смета за изумител и на долгите букви ета и омега. Исто така [и на] Епихармов говор (<Ἐπιχάρμειος> λόγος), т.е. на Епихарм.“

Par. 239 A 55): ἀφ' οὗ Ἰέρων Συρακουσῶν ἐτυρράνευσεν ἔτη ΗΗΓΠΙ ἄρχοντος Ἀθήνησι Χάρητος [472/1]. ἦν δὲ καὶ Ἐπίχαρμος ὁ ποιητὴς κατὰ τοῦτον.²⁹

Аристотел го става многу пред Хионид и Магнет, првите атички комедиографи кои се регистрирани во списоците на тие што прикажувале на фестивалите, односно го датира Епихарм многу пред годината 487 кога за прв пат е забележана комедијата на фестивалот Големи Дионисии.³⁰ Од друга страна, пак, постојат показатели дека Епихарм воопшто не творел пред овој период, бидејќи е поверојатно дека му бил современик на Ајсхил. Познато е дека Ајсхил имал екскурзии на Сицилија (каде што и починал) и дека прикажувал свои трагедии во Сиракуза за време на тиранот Хиерон I, односно околу 470 год. пр. н.е. Но, Епихарм не е спомнат во атичката литература сè до Платоновите *Теајтет* (152, 4-9), дијалог што му припаѓа на доцнежниот период од Платоновото творештво, т.е. во периодот по 360 год. пр. н.е.:

„Од врвните поети за секоја поезија, Епихарм е во однос со комедијата како што и Хомер кон трагедијата...“

Според ова може да се каже дека Епихарм бил популарен и во Атина, но еден век подоцна откако бил активен во Сиракуза. Во прилог на претходната претпоставка – дека Епихарм бил современик со Ајсхил, сведочи и нивната заедничка лексика (*v.i.* p. 210). Второ, мора да се земе предвид дека Платон престојувал извесен период на Сицилија исто како Ајсхил, така што е можно таму да се запознал со драмите на Епихарм, кои сè уште биле популарни како оние на Ајсхил, Софокле и Еврипид во Атина.³¹ Сепак, не е веројатно дека тие комедии се прикажувале во Атика, заради претходно наведеното: драмите во Атина се дел од полисот, па затоа имале затворен карактер во однос на прикажувањето претстави од другите градови во Хеллада. Освен тоа читањето веќе станува практика за повисоките класи во времето на Платон.

²⁹ „Кога владееше во Сиракуза тиранот Хиерон, 208 години, за време на архонтот Харет во Атина (472/1). И Епихарм поетот твореше во тоа време.“

³⁰ Мајнеке (Meineke, 1839: 28) предлага дека тука треба да се направи мала корекција во Аристотеловиот текст (1448a33-4). Имено, наместо Ἐπίχαρμος ὁ ποιητὴς πολλῶ πρότερος ὢν Χιωνίδου καὶ Μάγνητος, да стои Ἐπίχαρμος ὁ ποιητὴς ὀλίγῳ πρότερος ὢν Χιωνίδου καὶ Μάγνητος.

³¹ Платон, за време на своите екскурзии на Сицилија, се запознал и со делата на мимографот Софрон, кои особено ги почитувал. Многу е веројатно дека Платон ги популаризирал делата на Софрон и Епихарм во Атина.

Дорците од Мегара исто така ги почитувале Дионисовите (или Деметрините) празници и за таа цел се преправале со маски. Тие маски не биле териоморфни³² како оние на Атињаните, туку човечки, но со гротескен изглед, а си прикачувале и фалус исто така. Друга заедничка црта со атичките глумци е тоа што и дорските глумци си ги пополнувале stomакот и задникот со перничина за да изгледаат гротескно. Меѓутоа, содржината на мегарските претстави била подражавање на ситуации од секојдневниот живот, како и на сцени од митологијата, што е многу слично со Епихармовите комедии. Сведоштво за тоа како изгледала мегарската комедија освен Аристофан, даваат и Атенај и Плутарх на повеќе места во своите дела. За Епихарм се вели дека исто така поминал некое време во Мегара Хиблаја пред конечно да оди во Сиракуза и да стане славен. Заради тоа се претпоставува дека тој ја прилагодил оваа дорска фарса во книжевен род. Но она што не оди во прилог на ова тврдење е хорскиот елемент. Во сицилиската комедија не е забележан со сигурност, а ниту се споменува кај античките автори дека Епихармовите комедии имале хорски елемент, освен сведоштвото на Полукс (9, 41, 7 – 42, 2) дека дорскиот комедиограф Епихарм продуцирањето драми го нарекува $\chi\omicron\rho\eta\upsilon\epsilon\acute{\iota}\nu$ наместо $\delta\acute{\iota}\delta\acute{\alpha}\sigma\kappa\epsilon\upsilon\iota$, а продуцентот $\chi\omicron\rho\eta\gamma\omicron\varsigma$ наместо $\delta\acute{\iota}\delta\acute{\alpha}\sigma\kappa\alpha\lambda\omicron\varsigma$, и дека тоа го наведува во две негови драми: *Одисеј дезертер* и *Грабнувања*. Покрај овој надворешен доказ, за присуството на хор сугерираат и некои од драмите на Епихарм. Имено, fr. 100 K-A од Епихарм е напишан во анапајстички диметар - метарот на хорот во атичката драма, а и насловот на комедијата *Танцувачи* (*Χορεύοντες*) сугерира хорски елемент. Музичкиот елемент, пак, се наоѓа во следниве комедии: fr. 108 *Куц* (*Περίαλλος*), fr. 125 *Сфинга* (*Σφίγξ*), *Комасти* или *Хефајст* (*Κωμασταὶ ἢ Ἀφαιστος*). Но, пресмело е да се дава какво било тврдење за хорот во комедијата на Епихарм врз основа на овие податоци. Во мегарската комедија, пак, сигурно е дека постоел овој елемент, како што е наведено претходно. Според Виламовиц-Мелендорф мегарската комедија не постоела во Мегара, туку против Мегара.³³ Имено, дека тоа е тип на комедија што се пишувал во Атина, во која мета на исмевање биле Мегарците, иако Аристотел во претходно наведениот цитат од Никомахова етика (*EN 1123a23-24*) не го потврдува овој став.

³² Териоморфноста е уште една особеност на јамбот.

³³ Наведено според Хендерсон (Henderson, 1991: 228).

Што се однесува до сицилиската комедија мора да се има предвид дека таа е феномен што се развил во колонија, каде што се мешале повеќе култури и традиции. Влијание врз овој тип комедија секако извршиле и западните народи кои имале развиено некаква предкнижевна комичка традиција. Оттаму, од Сицилија, биле пренесени некои комички иновации во Хелада, пред сè во Атина, каде овој феномен најмногу се негувал во вид на натпревар.

По Елихарм и Формис, кои ги наведува Аристотел, комичката традиција на Сицилија не продолжува со ист замав, туку настапуваат флиаките, еден вид на фарса, кои почнале да се прикажуваат прво во Тарент, како што беше објаснето претходно. За ваквите претстави постојат голем број важни сведоштва од Јужна Италија, кои се датираат околу 400-тата год. пр. н.е. Но, неодамнешните истражувања на Оливер Таплин, Ерик Ксапо и Ричард Грин, како и други експерти, докажаа дека овие претстави не се приказ на флиаки, како што традиционално се сметаше. Оливер Таплин (Taplin, 2007: passim) смета дека важните илустрации од Јужна Италија не се претстави на флиаки, туку на атички комедии од периодот на старата и средната комедија, или, пак, на комедии напишани под влијание на атичките комедии. За репризирањето на Аристофановите комедии во Јужна Италија, како доказ ја наведува комедијата *Облаци*. Имено, се знае дека првата верзија на *Облаци* Аристофан ја прикажал на Дионисиите 423 год., со која не постигнал успех. Во парабасата на ревидираната *Облаци*, која е зачувана, ја покажува својата огорченост кон публиката за неуспехот, а ова обраќање е кон друга публика. Впрочем Таплин смета дека ако на Дионисиите во Атина доаѓала публика од сите краишта на хеленскиот свет за да гледаат трагедии и комедии, тогаш зошто не е возможно да побарале да се прикажуваат репризи и во нивните градови. Се претпоставува, според илустрациите на вазите од подоцнежниот период, дека комедиите на Аристофан биле прикажувани и во овој дел од Хелада. Овој став на Таплин во голема мера претрпел влијание од истражувањата на Вебстер (Webster, 1954: 569), кој според важните и пишаните сведоштва доаѓа до заклучок дека атичките драми биле прикажувани во Јужна Италија и на Сицилија во 4-тиот век и ги инспирирале сцените на вазите што се зачувани денес. Овие ликовни претстави што ги истражува не може да се поврзат со флиаките, затоа што временски не се совпаѓаат. Според тоа, единствениот логичен заклучок е дека станува збор за атичка комедија или комедија напишана под влијание на атичката комедија. Втората претпоставка се чини поверојатна, затоа што драмските претстави биле популарни ширум хеленскиот свет,

каде што се репризирале атичките комедии, но исто така се прикажувале и индогени драми направени под влијание на главните културни текови.

Како и да е, може да се каже дека протокомичките претстави во Хелада не изникнале одеднаш и на едно место, туку ја имале својата традиција во култот на Дионис, кој влегува подоцна во градовите во Хелада од останатите култови, како и во култот на Деметра и Персефона. Имено, почитувањето на овие вегетативни божества се испреплетува, особено на егејските острови. Заради тоа се преземени и многу елементи кои се особеност и на другите култови во Хелада. Во различни градови во Хелада различно се славел овој бог, но едно е јасно: дека од ругачките песни, придружувани со танци, започнале да се формираат прото-комички претстави. Во Јонија, т.е. во Мала Азија и егејските острови, традицијата на ругачките жанрови иако се негувала, никогаш не се развила во литературна драмска форма. Единствено во Јужна Италија и на Сицилија хорскиот елемент имал помала улога, или воопшто немал улога, каде интересот бил насочен повеќе кон дијалогскиот дел. Ова може да се толкува и поинаку: во Атина комедијата се развива, како што кажува и името, од комос, песната на комастите, а на Сицилија од *in promptu* претставите, со комична содржина, вообичаено поврзани за некое божество. Откако овие *in promptu* претстави се развиле во книжевен род во Сиракуза, извршиле влијание и врз атичката комедија, иако не така директно како што претпоставуваат античките извори, токму заради Епихармовата отсутност од атичките комедии.

1.3. ПРЕГЛЕД НА АТИЧКИТЕ КОМЕДИОГРАФИ

Денес генерално се прифаќа трипартитната поделба на атичката комедија на стара (*παλαιά* или *ἀρχαία*), средна (*μέση*) и нова (*νέα*) што ја направиле александриските филолози. За полесно лоцирање на комедиографите во временски рамки во овој труд ќе се користи трипартитната поделба, но нема да се однесува на квалитативната поделба на комедијата. Уште во антиката учените филолози имале проблем со трипартитната поделба на комедијата, затоа што квалитативниот и квантитативниот критериум не секогаш се поклопуваат. Тоа може да се види од текстот на Платониј (*v.i.* p. 92), кој смета дека комедиографот Платон припаѓа на средната атичка комедија, исто како и Аристофановата драма *Ајолосикон* и Кратиновата драма *Одисејевци*, иако во временски рамки овие тројца поети припаѓаат на старата атичка комедија. Поделбата на античките филолози се темели пред сè на изборот на темите; во средната атичка комедија преовладуваат митолошки трагедии, па затоа Платониј го смета Платон за поет од средната комедија. Другата разлика на која се темели оваа поделба е намалената улога на хорот во драмското дејство, како и избегнувањето на непристојниот јазик. Меѓутоа, никаде во античките текстови не е наведено која е разликата меѓу средната и новата атичка комедија, а зачуваниот материјал не дава многу простор за размислување. Заради ваквата ситуација, во нововековието има стремеж да се отфрли оваа трипартитна поделба. Атичката комедија од 4-тиот век и од понатамошниот период Вебстер (Webster, 1970) ја нарекува едноставно *подоцнежна комедија*. Оваа поделба е направена според надворешни и внатрешни карактеристики на комедиите, кои покажуваат поинаков пристап кон истиот материјал во 5-тиот и 4-тиот век, а тоа меѓу другото се должи и на различните општествени услови и развојот на литературната критика, како и порастот на читачката публика. Проблем во ваквата поделба претставува средната атичка комедија од која не се зачувани доволно текстови и не може да се утврди точно кои се нејзини особености. Хендли (E.W. Handley во Easterling, 1999: 146) ја нарекува средната комедија „Од Аристофан до Менандар“. Ваквиот став го подржува и Џефри Арнот (Arnott во Bloom, 2004: 151-167) нарекувајќи го исто така овој период од развојот на атичката комедија „Од Аристофан до Менандар“, а Стори (Storey, 2005: 218) вели дека средната комедија најдобро ќе се разбере како хронолошки термин, „меѓу Аристофан и Менандар“, а не како генерички термин.

1.3.1. АТИЧКИ КОМЕДИОГРАФИ ОД 5-ТИОТ ВЕК

Бројот на автори што твореле во Атина во 5-тиот век е навистина голем. Регистрирани се 46 автори, коишто прикажувале на фестивалите Големи Дионисии и Ленаи, за разлика од бројот на дорските комедиографи од 5-тиот век, кој не покажува голема разновидност во однос на авторите и местата.

Според Е. В. Хендли (E.W. Handley во Easterling, 1989: 103-73) поетите од старата атичка комедија може да се поделат на три групи, во кои ги става најзначајните претставници: Хионид и Магнет се првата генерација, Кратин и Кратет се втората генерација а Евполис и Аристофан се третата генерација комички поети. Меѓутоа ваквата поделба е груба, бидејќи не е направена според квалитативен критериум, туку според времето во кое твореле, иако кариерите на комедиографите се испреплетуваат. За Хионид сведоштвата се мошне несигурни, зашто се темелат на еден средновековен извор – лексиконот Суда. Таму се вели дека Хионид првпат прикажал и победил во 487/6, а тоа е годината кога е институционализирана комедијата.³⁴ Под влијание на Суда е направена и реконструкцијата во *IG II² 2325 40*, а неколку реда подолу (44) е реконструирано и името на Магнет.³⁵ Анонимниот автор на списот *За комедијата* (Koster, 18-19), пак, му припишува единаесет победи на Магнет. Ако реконструкцијата во *IG II² 2325 44* е точна, тогаш шест победи однел на Дионисиите (каде првпат победил во 472 год.), а пет на Ленаите, што значи дека неговата кариера продолжила до 30-тите години на 5-тиот век.

Доколку датумите на прикажување се точни тогаш Епихарм ги прикажувал своите комедии во Сиракуза речиси истовремено со атичките поети Хионид и Магнет. Анонимниот писател на коментарите кон *Никомахова Етика* (Anonymi in Aristotelis *Ethica Nicomachea Phil.: In Ethica Nicomachea ii-v commentaria*, 186, 17) го нарекува

³⁴ „Хионид, Атињанин, комедиограф од старата комедија. Велат дека бил протагонист [= првиот што се натпреварувал] во старата комедија, дека прикажал осум години пред Персиските војни. Негови драми се овие: *Херои*, *Бедници*, *Персијци* или *Асирци*.“ (Suda, chi, 318)

³⁵ 38a Πα. Poetae comoediarum Dionysiis victores

fr d.col I.39 [ἀστικάι ποιητῶν]

40 [κωμικῶν]

[Χιωνίδης —]

41a — — —

42 — — — #7

. . . . 9 ς I

43a — — —

44 [Μάγνη]ς ΔI

Екфантид исто така *παλαιότατος ποιητής τῶν ἀρχαίων* („најстар поет од древните“). Од друга страна, fr. 5 K-A од неидентификувана драма на Екфантид, сугерира дека се натпреварувал до крајот на 20-тите години од 5-тиот век. Аристофан го обвинува Екфантид дека правел мегарски тип на комедии, односно комедии од понизок тип според тогашните стандарди, како што е наведено претходно. А, од овие тројца, единствено Магнет и Екфантид се појавуваат како *κωμφοῦμενοι*³⁶ (= предмет на исмевање) во комедиите на Аристофан (Магнет: *Eq.* 518-25, fr. 61, 3 *CGFP*; Екфантид: *V.* 151), што може да значи дека имал можност некогаш да ги види нивните комедии, додека Хионид престанал да прикажува многу порано. Критиката што ја дава за Магнет е дека бил успешен во младоста, за што сведочат и натписите, но неуспешен како старец³⁷, додека оценката за Екфантид е неповолна.

Кратет е значаен како име зашто Аристотел го наведува како комедиограф кој го напуштил ругањето - *ἰαμβικὴ ἰδέα* и почнал да пишува приказни (*Poet.* 1449b5-9). Имено, Кратет ги напушта епизодните сцени, какви што веројатно твореле претходните генерации комички поети и почнал да пишува приказни со почеток, средина и крај според образецот на Аристотел. Ова напуштање на епизодните сцени сигурно не се случило одеднаш, зашто и кај Аристофан сè уште се чувствува нецелосно поврзана целина. Тој е познат и како поет што имал поинаков стил на пишување од неговите современици, односно прикажувал неполитички комедии. Тоа може да се види и од неговото отсуство од Ленајскиот фестивал; Кратет не е забележан во Ленајската листа, а на овој фестивал се знае дека се прикажувале комедии со поизразена политичка содржина.

Уште во антиката, кога се зборувало за старата атичка комедија, најчесто се споменувала славната тројка Кратин, Евполис и Аристофан, а таквото гледиште се оддржало и по антиката. Но, се разбира дека Аристофан уште тогаш бил сметан за класичен претставник на старата атичка комедија, додека Кратин и Евполис се сметале

³⁶ Овој термин потекнува од хеленистичкиот период, кога александриските филолози правеле листи на лица што биле исмевани во атичките комедии, нарекувајќи ги *κωμφοῦμενοι*. Првпат е потврден кога на локалитетот Оксирих е откриен папирус на кој содржината на текстот е приватно писмо, а потекнува од 2-ри век н.е. (P.Оху. XVIII 2192). Во писмото адресантот бара од адресатот книги од *κωμφοῦμενοι*, како и апстракти од митологија кои ги има во трагедијата, и му кажува на адресатот каде може да се набават ваквите книги.

³⁷ Веројатно зашто се сменил типот на комедии.

за поети од втор ранг, и биле читани многу поретко, како што може да се заклучи од античките автори. Оваа тројка можеби е направена по примерот на тројцата трагедиографи Ајсхил, Софокле и Еврипид. Ваквиот став го задржува и Хоратиј (Peerlkamp, 1863: 1.4. 1-5) во 1-виот век пр. н.е.:

Eupolis atque Cratinus Aristophanesque poetae
atque alii, quorum comoedia prisca virorum est,
siquis erat dignus describi, quod malus ac fur,
quod moechus foret aut sicarius aut alioqui
famosus, multa cum libertate notabant.³⁸

Па дури и ставот на Хоратиј можеби се темели на она што го пишувале другите антички автори³⁹, без да ги има прочитано комедиите, кои можеби не биле достапни во целост во времето на Хоратиј.

Од овие тројца, Кратин е најстариот со навистина долга кариера, која се поклопува и со онаа на Кратет, Екфантид и Магнет. Првпат победил во педесетите години на 5-тиот век, две години пред првата победа на Кратет (како што може да се види од *IG* П²2325)⁴⁰, а кариерата му завршува околу 420 година.⁴¹ Платониј (Kaibel, 3-6) за него вели:

„Кратин, поет од старата комедија, кој го подражава Архилох,
немилосрден е во ругањата (λοιδορία).“

³⁸ „Евполис, Кратин и Аристофан, но и други поети, коишто припаѓаат на старата комедија, за секој што бил заслужен за опишување, зашто бил лош или крадец, зашто бил прељубник или цепчија, или неславен за други нешта, со голема слобода забележувале.“

³⁹ Ставот на античките автори што пишувале пред Хоратиј, пак, бил оформен од пишувањата на александриските филолози, така што е сосем веројатно дека студиите на александриските филолози не биле исто така читани во Рим, туку интерпретациите на нивните студии.

⁴⁰ [Εκφαν]τίδης III

[Κρατί]νος I

[Διοπ]είθης II

[Κρά]της III

⁴¹ Аристофан во *Мир* (700-703), прикажана 421 год., изјавува дека Кратин е веќе починал. Но, заради начинот на кој е дадена оваа информација – во вид на комичка шега, некои толкувачи се сомневаат во нејзината веродостојност. Во прилог на Аристофановата информација одат и дидаскалиите, според кои *Чоканче*, прикажана 423 год., е последната комедија на Кратин.

Тој исто така го фали Кратин за неговата инвентивност, но вели дека развојот на неговите фабули е неразбирлив и неконсеквентен. Меѓутоа, ваквото тврдење не го потврдува зачуваната кратка содржина од комедијата *Дионисалександар* на Кратин. Според зачуваните фрагменти и наслови, може да се каже дека Кратин напишал повеќе митолошки травестии одошто Аристофан, меѓутоа исмевањето поединци, или т.н. јампски елемент, е присутен кај него и тоа во значителна мера како што покажуваат фрагментите. Што се однесува до структурата на Кратиновите комедии, може да се каже според *Дионисалександар* дека имале слична структура со Аристофановите комедии, па се претпоставува дека и останатите поети од тој период го почитувале истиот модел, кој го прилагодувале за потребите на фабулата. Друг поет од ова време, кој понекогаш се наведува во канонот на комедиографи како замена за Кратин е Ферекрат. Анонимен извор вели дека Ферекрат, чија кариера траела приближно 40-тина години, почнал како глумец и ученик на Кратет. Наведен е во *IG II*.⁴²

Евполис, пак, е современик на Аристофан, но својата кариера ја завршува порано, околу во 411-та година. Дебитира во 429. Во лексиконот *Суда* (s.v.) се вели дека кариерата ја започнал на 17 години, напишал вкупно 17 драми, а победил 7 пати. Во *Prolegomena de comoedia* (Koster, 7-10) се вели дека напишал 14 комедии, а првпат прикажал за време на архонтот Аполодор. Она што може да се види од фрагментите на Евполис е дека и тој ја почитувал сличната структура како Кратин и Аристофан и пишувал политички сатири, односно прикажувал комедии во кои обработувал актуелни личности и настани. Не се знае дали прикажувал митолошки травестии, зашто освен насловот на комедијата *Златен род*, ниеден друг наслов не упатува на такво мислење. Но, прикажувањето политички комедии било вообичаено за периодот на Пелопонеската војна.

⁴² fr e.col II.56

Фер[εκράτης —]

Ша. Poetae comoediarum Lenaeis victores

fr i.col I.116[Αθηναϊκ]α[ἰ ποη]τῶν

[κωμικῶν]

[Ξ]ενόφιλος I

[Τ]ηλεκλείδης

120 Ἀριστομένης II

Κρατῖνος III

Φερεκράτης II

Ἑρμῖππος III

Φρόνιχος II

125 Μυρτίλος I

[Εὔ]πολις III

За Аристофан се знае дека ја започнал својата комедиографска кариера мошне рано, кога имал околу 20 години, со комедијата *Пирувачи* во 427 год. Во схолиите кон комедијата *Облаци* пишува дека Аристофан освоил второ место со *Пирувачи*, а дека продуцент (διδάσκαλος) бил Калистрат.⁴³ Во самата комедија *Облаци* (528-33) Аристофан го потврдува тоа дека комедијата *Пирувачи* не ја прикажал сам:

Туку никогаш не ќе ги предадам чесните од вас на драга волја,
бидејќи мажите овде и порано имаа слатки зборови,
зборуваа најубаво за Разумниот и Развратниот⁴⁴,
а јас сè уште бев девица и не смеев да раѓам.
Го изложив детето и друга го зеде, го исчува,
а вие го одгледавте благородно и го воспитавте.

Можеби и комедиографот Архип, кој победил само еднаш според *Суда* (s.v.) во 91-вата олимпијада (415/2), му бил продуцент на Аристофан, зашто според античките сведоштва за животот на Аристофан (Koster 28, 66-7) четири од четириесет и четирите комедии на Аристофан му биле припишани на Архип.⁴⁵ Оваа пракса на наемање продуценти не била нужна само во почетокот на кариерата, а ниту пак била особеност само на Аристофан. Наемањето продуцент била вообичаена пракса за последната четвртина од 5-тиот век. Познато е дека Евполис ја прикажал *Автолик* со помош на Демострат (δὴ Δημοστράτου) во 421/20; Платон комедиографот исто така имал многу продуценти во почетокот на својата кариера (Olson, 2007: 386). Аристофановите комедии *Бабилонци*, *Пирувачи*, *Ахарнијци*, *Птици* и *Лисистрата* биле продуцирани од Калистрат (δὴ Καλλίστρατου), а Филонид му ги продуцирал *Проагон*⁴⁶, *Оси*, *Амфиарај* и *Жаби*. Подоцна сведоштвата велат дека Калистрат и Филонид му станале глумци на Аристофан.⁴⁷ Податоците за прикажување се однесуваат на поетите што твореле од 20-

⁴³ Koster, 3-198: Κλεωνίδης καὶ Καλλίστρατος· οὐ γὰρ δι' ἑαυτοῦ ἐδίδαξε τοὺς Δαιταλεῖς τὸ πρῶτον αὐτοῦ δράμα. („Клеонид и Калистрат; самиот не ја прикажа *Пирувачи*, неговата прва драма.“)

⁴⁴ Разумниот (ὁ σώφρων) и Развратниот (ὁ καταλύων) се алегориски ликови од комедијата *Пирувачи*.

⁴⁵ Станува збор за комедиите *Поезија*, *Бродоломник*, *Острови* и *Ниоб*.

⁴⁶ Комедијата *Проагон* ја прикажал Филонид како автор, на истиот фестивал на кој учествувал Аристофан со *Оси*, и добила прво место. Второто место го добила комедијата *Оси*. Меѓутоа ова место во дидаскалиите е оштетено и спорно, така што некои класични филолози го реконструираат обратно: Аристофан победил со *Оси*, а Филонид бил втор со *Проагон*.

⁴⁷ Koster, 21: ὑποκριταὶ Ἀριστοφάνους Καλλίστρατος καὶ Φιλωνίδης, δι' ὧν ἐδίδασκε τὰ δράματα ἑαυτοῦ, διὰ μὲν Φιλωνίδου τὰ δημοτικά, διὰ δὲ Καλλίστρατου τὰ ἰδιωτικά.

те години на 5-тиот век и понатаму, но не е познато дали постарата генерација комички поети наемале продуценти, или не.

Се знае дека Аристофан освоил второ место со комедијата *Пирувачи*, но не може да се каже со сигурност на кој фестивал учествувал, затоа што ова е податок добиен од литературните сведоштва. Со комедиите: *Бабилонци* (427/6), која не е зачувана, првата верзија на *Облаци* (424/3), *Мир* (421), *Птици* (414), *Жени на празникот Тезмофори* (411) учествувал на фестивалот Големи Дионисии, и тоа со *Бабилонци* освоил прво место, а со *Облаци* освоил трето место, што тој го сметал за голем неуспех, како што може да се види од *Оси* и од втората верзија на *Облаци*. На Ленаите учествувал со комедиите *Ахарнијци* (425), *Коњаници* (424), *Оси* (422), *Лисистрата* (411) и *Жаби* (405). Победил со *Ахарнијци*, *Коњаници* и *Жаби*. Што се однесува до податоците за продукција и победи на Аристофановите соперници, се знае дека Кратет напишал седум или осум комедии, а освоил прво место три пати на Дионисиите. Кратин, пак, имал вкупно 9 победи, од кои 3 на Ленаите, а 6 на Дионисиите, што претставува голем број за комедиограф од периодот на старата атичка комедија. Евполис освоил прво место седум пати, како што беше речено претходно, но не се познати деталите за изведбите.

Понекогаш и комедиографот Платон се наведува со славната тројка, но според повеќето антички автори, тој припаѓа на средната атичка комедија. Кариерата му траела од 424 до 370 год. Се вели дека пишувал два типа комедии, едни поблиски до Аристофановите, а другиот тип биле митолошки трагестии поблиски до средната комедија. Затоа некаде се наведува како комедиограф од старата, а некаде од средната комедија, како што беше наведено претходно.

За соперници на Аристофан од подоцнежниот период во неговата кариера се сметаат Стратис, Теопомп, Архип и Филиско. Од овие автори особено се истакнува Стратис, кој пишувал пародии на трагедии по примерот на Аристофан. Но Стратис никогаш не ја достигнал популарноста на Аристофановите соперници Евполис и Кратин. Покрај

„Глумци на Аристофан му биле Калистрат и Филонид, преку кои ги прикажувал своите драми – преку Филонид Дионисиските, а преку Калистрат Ленајските.“

тоа што не се споменува кај античките автори, многу малку материјал е зачуван од комедиите на Стратис: 90 фрагменти и 19 наслови.

1.3.2. ПОДОЦНЕЖНИ КОМЕДИОГРАФИ

Не е само комедиографот Платон спорна фигура во врска со тоа дали припаѓа на периодот на старата или средната атичка комедија. Слична дилема се јавува и за комедиографот Евбул, кој во *Суда* (epsilon, 3386.2) се нарекува μεθόριος τῆς μέσης κωμῳδίας καὶ τῆς παλαιᾶς („преоден поет меѓу средната и старата комедија“). Дали ова *μεθόριος* се однесува на стилот или на периодот во кој твори Евбул е неизвесно. Имено, логично е дека се однесува на стилот, затоа што годините во кои Евбул доживеал процут во кариерата се 70-тите и 60-тите години на 4-тиот век. Од овој период приближно во грчката комичка продукција се појавува генерација на поети што твореле значително повеќе од она што можеле да го прикажат во Атина. Заради тоа се смета дека од овој период комедиографите почнале да пишуваат и за театри надвор од Атина. Толку големиот број на комеди сугерира и дека комедиографите станале професионалци. Ова се поклопува и со претставите на вазите од Јужна Италија. Извозот на драми влијаел и на менување на стилот на пишување, кој се оддалечува од референци кон актуелни личности и настани, освен некои изолирани случаи. Евбул припаѓа во таа категорија автори, зашто му се припишуваат дури 104 комедии. Во приближно истиот период (380-340 год.) творел и комедиографот Анаксандрид, кој имал значително многу победи – 10, а напишал 65 драми, што не е многу голем број за комедиографите од 4-тиот век, но можеби не прикажувал толку зачестено по останатите хеленски градови. Анаксандрид бил поет-имигрант, кој не потекнувал од Атина, а тоа се чини станува тренд во 4-тиот век. Според *Суда* (s.v.) тој е првиот што внел љубовни интриги и силување во своите комедии. Оваа информација денес се смета за неточна, затоа што се знае од фрагментите дека и некои поети од старата атичка комедија внесувале вакви елементи во составот на собитијата на своите комедии.⁴⁸

Друга особеност во овој период е тоа што авторите сè почесто имаат неатичко потекло, а тоа оди и во прилог на претходно наведеното – дека комедијата веќе не е само атички производ, туку хеленски тип на забава кој станал особено популарен и нашироко

⁴⁸ За ваквиот тип содржини на комедиите v.i. pp. 132-9.

распространет во овој период. Заради тоа, популарни автори од други места доаѓале да прикажуваат во најуметничкиот град во овој период, во Атина. Таков автор е Антифан, кој имал процут деценија или две по Евбул. Се знае дека е роден 408-404, а првпат прикажал меѓу 388 и 384 година. Неговот потекло не е атинско, но не се знае од каде точно доаѓа. Се наведуваат следниве места за негов роден крај: Змирна, Родос, Киос и Лариса. Добил атинско граѓанство преку Демостен.⁴⁹ Се вели дека напишал 365 комедии, но според некои извори 280 или 265, што е сепак значителен број. Антифан е зачетник на т.н. дворски поети, ако се земе за точна анегдотата на Атенај (*Deipn.* 13, 1, 1-8) преземена од Ликофроновата книга *За комедијата* дека Антифан му читал комедии на Александар Велики, кој не ги ценел неговите комедии. Приближно ист број на комедии напишал и Алексис по потекло од Турии во Јужна Италија. Напишал 245 комедии некаде кон средината на 4-тиот век, но бил активен до времето на Менандар, на кого се вели дека му бил учител во пишување комедии и чичко од таткова страна, што е сомнителен податок.

За сите овие комедиографи се карактеристични одредени стандардизирани теми, за кои се чини дека покажувала интерес поширока публика во географски рамки. Митолошките трагедии продолжуваат да се прикажуваат сè до 50-тите години на 4-тиот век, а се чини дека поголем интерес се покажувало кон љубовните теми и кон комедиите со типични карактери и ситуации. Политичките теми се напуштаат. Но, ова не може да се каже и за комедиографот Тимокле, кој се истакнал во 40-тите и 30-тите години на 4-тиот век и бил активен до средината на 10-тите години на 4-тиот век. Насловите на неговите комедии сугерираат сличност со старата атичка комедија. Но, сличноста не завршува овде; имено Тимокле е познат по тоа што исмева познати политичари и граѓани кои му биле современици, а употребува и јазик со експлицитна сексуална содржина, кој како да станал заборавен со комедиите на Аристофан од 5-тиот век. Во таа смисла Тимокле претставува вистинско оживување на старата атичка комедија во период кога завладеал космополитизмот во хеленскиот свет и кога ваквите теми се избегнуваат. Можеби затоа Тимокле никогаш не ја стекнал популарноста на

⁴⁹ „Антифан, син на Демофан, но според некои на Стефан и на Ојноја. Потекнува од Киос, но според некои од Змирна, а според Деметриј [потекнува] од Родос. Тој е комедиограф од средната комедија, како што велат некои од робови. Се родил во 93-тата Олимпијада и напишал 365 комедии, но според некои 280; победа зел 13 пати. Имал син Стефан и самиот комедиограф. Умрел на Киос на 74 години, [каде] според некоја случајност бил удрен со крушка.“ (*Suda*, alpha, 2735.1)

неговите современици, а особено на неговиот следбеник, а делумно и современик, Менандар.

Славната тројка од периодот на новата комедија се Менандар, Филемон и Дифил. Менандар, кој се смета за најпопуларен поет од периодот на новата атичка комедија, е единствениот што потекнува од Атина, и никогаш не го напуштил својот роден град. Се вели дека умрел давејќи се во пристаништето Пиреја, каде најчесто го поминувал своето слободно време. За него постојат многу антички сведоштва, според кои во новековието се знаело дека е најпопуларен поет од тој период, кој оставил значителни траги во развојот на европската драма. Но, додека не биле откриени поголеми фрагменти од неговите комедии кон крајот на 19-тиот век, за него не се знаело ништо повеќе од овие податоци.

Менандар пишува сосем поинаков тип на комедии, кој потоа станува стандардизиран и се употребува како модел и во римската, а подоцна и во нововековната европска книжевност. Затоа се вели дека Менандар е татко на модерната европска драма. Сепак, ова негово влијание не е самостојно, туку како што може да се види, тоа се должи на долгата традиција, во чии рамки творел и Менандар. Имено, може да се каже дека имало две струи на пишување, што датира уште од времето на Кратет, а тоа се комедии со експлицитен јазик и комедии со умерен јазик, т.е. вулгарни и умерени, или Ленајски и Дионисиски. Менандар припаѓа на втората категорија во оваа општа поделба. Тоа не значи дека во овој период завршува прикажувањето на експлицитни комедии, туку дека денес се зачувани најмногу делови од комедиите на Менандар, кој е претставник на другиот стил на пишување.

За Филемон се вели дека потекнува од Сиракуза или од Солои на Кипар, но за поверојатна се смета првата претпоставка, имајќи ја предвид популарноста на комедијата на Запад. За разлика од Менандар, тој отишол во Александрија да прикажува на дворот на Птолемај I, така што може да се смета за директен учесник во т.н. хеленистичка драма, за која е карактеристично експериментирање со жанровите. Она што е интересно за Филемон е дека тој настапувал надвор од Атина можеби пред да стане поет во Атина, а тоа е документирано на еден натпис од Тасос во храмот на Дионис, во кој се вели дека Филемон учествувал како комички глумец во комедија прикажана на локалниот фестивал (Konstantakos: 2011: 11). Дифил, пак, потекнува од

Синопа, град на Црното Море, но умрел во Змирна, а бил закопан во Атина, како атински граѓанин. И Филемон и Дифил пишувале комедии со поексплицитен јазик, и повеќе внимание обрнувале на една сцена, т.е. да постигнат комички ефект во една сцена, одошто низ целата комедија како целост. Тоа всушност ги разликува нив од Менандар. Овој став може да се потврди од малкуте зачувани фрагменти, но и според оние комедии на Плаут и Терентиј, кои претставуваат адаптации на хеленските оригинали од Филемон и Дифил.⁵⁰

⁵⁰ Комедиите *Трговец* и *Богатство* на Филемон се адаптирани од Плаут во *Трговец* и *Три гроша*. Гласачи на Дифил, пак, е преработена во *Касина* на Плаут.

2. СМЕШНОТО И КОМИЧКОТО

2.1. СМЕШНОТО И КОМЕДИЈАТА

Смешното (τὸ γελοῖον) е појава што се истражувала, проучувала и дефинирала уште во антиката, во рамките на книжевноста како и надвор од неа. „Во литературата смешното ако не е универзално, тогаш барем е најшироко распространето, но формата, којашто пројавува исклучителен афинитет кон него, е комедијата, во комедијата смешното го постигнува својот „вистински живот“.“ (Паси, 1993: 31) Заради исклучителната врска на смешното со комедијата се развил и терминот *комично*, што денес има синонимно значење со смешното и ги надминува рамките на комедијата и книжевноста воопшто. Покрај терминот *комично*, во македонскиот јазик се употребува и терминот *хумор* со синонимно значење. Терминот *хумор* доаѓа од латинскиот јазик со сосем поинакво изворно значење, означувајќи *влага, течност*. Денешното преносно значење на овој збор се обликувало во средниот век, кога постоело мислење дека *humores* се четирите течности на човекот: крв (*sanguis*), флегма (φλέγμα), црна жолчка (μελαγχολή) и жолчка (χολή), кои се сметале како суштествени за човековото здравје⁵¹. Заради тоа било нужно овие течности да бидат во баланс, кој ќе им донесе благосостојба. Хуморалниот систем бил развиен од Гален во 2-риот век од н.е., но бил доразвиен во средниот век кога впрочем започнало да се употребува неговото преносно значење. Првично зборот *хумор* се употребувал за да се опишат флуиди од растително и животинско потекло, а потоа го добива преносното значење на *забава* преку примената на медицинската теорија кон фиктивната карактеризација. (Stott, 2005: 43) Во ова истражување терминот *смешно* се употребува како превод на грчкото τὸ γελοῖον.

Синтагмата *комички ефект* се сретнува во насловот на овој труд, како и во насловот на овој дел, а во уводниот дел е најавено дека ќе се истражуваат средствата за постигнување комички ефект, за да се воспостави логос на хеленската комедија. Поимот *комичко* во македонскиот јазик јасно ја покажува својата релација со драмскиот род комедија и се однесува на сето она што произлегува од комедијата како литературен род. Според тоа комичкото не е нужно поврзано и со смешното, зашто смешното е само еден дел од оваа сложена појава - комедијата. Затоа следи прашањето:

⁵¹ Според овие течности е направена и поделбата на четирите типа карактери кај човекот: сангвиник, флегматик, маланхолик и колерик. Освен сангвиник, кое е со латинско потекло, останатите три имаат грчко потекло.

Што е тоа комички ефект? Или, ако се постави прашањето во подиректен облик: Која е целта на комедијата?

Аристотел во *Поетика* јасно го дефинира трагичкиот ефект, кој според него е постигнување задоволство преку чувството на жал (ἔλεος) и страв (φόβος): οὐ γὰρ πᾶσαν δεῖ ζητεῖν ἡδονὴν ἀπὸ τραγωδίας ἀλλὰ τὴν οἰκείαν. ἐπεὶ δὲ τὴν ἀπὸ ἐλέου καὶ φόβου διὰ μιμήσεως δεῖ ἡδονὴν παρασκευάζειν τὸν ποιητὴν, φανερόν ὡς τοῦτο ἐν τοῖς πράγμασιν ἐμποιητέον⁵² (1453b11-14).⁵³ Жалта и стравот треба да бидат вткаени во самата фабула (μῦθος) на прво рамниште, која е „основа и нешто како душа на трагедијата“ (*Poet.* 1450b 1-2). Натаму, кога зборува за характерите (ἦθη) во трагедијата, Аристотел не смета дека е нужно, ниту некаде експлицитно наведува, дека тие треба да го содржат елементот жал и страв во себе. Она што го објаснува е дека характерите во трагедијата треба да бидат подобри од сегашниве, зашто тоа оди во прилог на неговата поделба на поезијата според предметот на подражавање. Но, она што е трагично кај нив е страдањето (πάθος), кое не се содржи во нив, туку произлегува од нивните дејствувања. Впрочем, драмските ликови се вакви или онакви според характерот, но среќни или несреќни според дејствувањето. Од ова произлегува дека дејствувањето на характерите во себе ги содржи елементите жал и страв. Мислите (διάνοια) и изразот (λέξις) треба да соодветствуваат и на характерите и на нивното дејствување, кое го сочинува составот на собитијата. Имено, трагедијата не претставува подражавање на характери, туку на лица што дејствуваат. Според, тоа, иако не е наведено, мислите и изразот треба во себе да го содржат елементот на жал и страв, за да бидат трагички мисли и трагички израз. На тој начин деловите на трагедијата ќе кореспондираат меѓу себе како една целина, чија крајна цел е постигнување трагички ефект. Последните два квалитативни делови на трагедијата, кои Аристотел ги смета како помалку важни за поетиката, а и помалку важни за постигнување на трагичкиот ефект, се музичката композиција (μελοποιία) и сценското уредување (ᾄσις). Но, бидејќи трагедијата е дело наменето за прикажување во театар, се разбира дека овие делови имаат голема важност за доживување на

⁵² „зашто не треба да се бара секако задоволство од трагедијата, ами само она што ѝ е својствено нејзе. А бидејќи поетот (во трагедијата) треба да постигнува задоволство преку подражавање, тогаш е јасно дека тоа треба да го вткае во собитијата.“ (превод Петрушевски, 1979)

⁵³ Ваквиот став за крајната цел на поезијата воопшто го задржува и Хоратиј (*Ars Poet.* 333-4): aut prodesse volunt aut delectare poetae/ aut simul et iucunda et idonea dicere vitae („Поетите сакаат или да донесат полза или да забавуваат; или истовремено да раскажуваат и за веселите и за поучните нешта за животот). Ова е всушност рефлексивна на хеленистичките учења, кои во голема мера се обликувани под влијание на Аристотел и перипатетичката школа.

трагичкиот ефект во целост, кој секако не би се постигнал доколку составот на собитијата на прво место не го содржи елементот на жал и страв. Заради тоа постојат песни и танци (ὄρχησις ἐμμέλεια) соодветни само за трагичката претстава, во кои танцовачите подражаваат соодветно на фабулата, а се прикажани во амбиент (сценско окружување) соодветен на останатите делови, односно соодветен пред сè на фабулата, која е како стожер во целокупната појава.⁵⁴

Меѓутоа, она што Аристотел го објаснува е трагедијата и трагичкиот ефект. Се претпоставува дека Аристотел напишал посебна студија и за комедијата, затоа што тоа го најавува во *Поетика*. Но, веројатноста е подеднакво иста дека не напишал студија за комедијата, затоа што во античките извори не се наведува такво дело. Она што го наведува во *Реторика* (2) на повеќе места е дека τὰ γελοῖα (*смеишните нешта*), што се предмет на комедијата, мора да се прегледаат со истата аналитичка грижа како и третманот на τὰ φοβερά καὶ ἐλεεινά (*страшните и жалните нешта*) во зачуваната теорија за трагедијата. Бидејќи комедијата и трагедијата се сметаат за два поларизирани драмски рода, следува дека τὰ γελοῖα се антитеза на τὰ φοβερά καὶ ἐλεεινά, кои се вткаени во сите квалитативни делови на трагедијата.

По аналогија на трагедијата, како и според дискурсите забелешки на Аристотел за комедијата, може да се конструира комичкиот ефект. Во Коислинијанскиот трактат⁵⁵ се наведени следниве квалитативни делови на комедијата (κωμωδίας ὄλη): фабула (μῦθος), карактер (ἦθος), (раз)мисла (διάνοια), израз (λέξις), музика (μέλος), претстава (ὄψις). Ова се всушност истите квалитативни делови што Аристотел ги поставува за трагедијата. Соодветно на погоре кажаното за целта на поезијата воопшто, јасно е дека и комичкиот ефект е постигнување на некакво задоволство, но начинот на кој се постигнува тоа задоволство е значително различен, односно спротивставен на оној во трагедијата. Во комедијата крајната цел треба да се постигне преку подражување на собитија што во себе го содржат смеишното, како дел, а не и како основа. Впрочем и во

⁵⁴ Трагедиографот Ајсхил се сметал за мајстор на постигнување трагички ефект преку визуелна претстава, што најдобро може да се потврди од зачуваната трилогија *Орестија*.

⁵⁵ Tractatus Coislinianus е достапен денес од еден ракопис од 10-тиот век н.е. Не се знае кој го составил, ниту кога го составил. На овој ракопис покрај трактатот за комедијата, има и други текстови, како што се фрагменти од Аристотеловата *Прва Аналитика* и текст од неоплатоничарот од 3-ти век – Порфириј со неговиот *Увод во категориите*, како и неколку коментари кон делото на Порфириј од 6-тиот век. Заради ова се смета дека и Коислинијанскиот трактат е напишан во 6-от век. Првпат е печатен во 1839 год., а поради тоа што стои во националната библиотека во Париз во колекцијата De Coislin под број 120, се нарекува Коислинијански трактат.

Коислинијанскиот трактат се определува смешното како крајна цел на комедијата, спротивставувајќи го на жалта и стравот во трагедијата (v.i. pp. 68-9). Истото се однесува и на карактерите во комедијата кои Аристотел ги дефинира вака: „Комедијата е, како што рековме, подражавање на попусти луѓе, само сепак не на сосем лоши, ами на она што кај нив е грдо, од коешто смешното е само еден дел; зашто смешното е некаков недостаток и безболна грдост што не донесува голема штета, како што, наедно, и смешното лице е нешто грдо и искривено но без болка“ (*Poet.* 1449a31-1449b3).⁵⁶ (превод Петрушевски, 1979) Сето ова соодветствува на предметот на подражавање што е особеност на комедијата. Имено комедијата претставува подражавање на дејства од полоши луѓе. Следува дека ваквата фабула, која го содржи смешното во составот на собитијата, како и во дејствувањето на карактерите, кои сами по себе не мора да се смешни, туку содржат подлога за да бидат смешни, да биде следена со говор каков што им доликува на овие карактери и на настаните, како и размисла соодветна на нив. Во случајот со комедијата тоа е говор што повеќе соодветствува на колоквијалниот јазик, но во кој исто така се наоѓаат елементи што се присутни и во останатите ругачки жанрови, како непристојниот јазик и инвективата. Сценското уредување и песнотворството, исто така се подредени на фабулата и претставуваат подражавање на пониски карактери, тоест го содржат во себе смешното. Значи, смешното е само дел од комедијата, и тоа дел од сите нејзини квалитативни делови, ако се оди според Аристотеловата квалитативна поделба на трагедијата. Краен продукт на оваа појава е смеата, која Лејн Купер ја дефинира како надворешен продукт на една посложена појава, дефинирајќи го задоволството што треба да се бара од комедијата: „Задоволството од комедијата е ефектот продуциран врз публиката, тоа е нешто што може да се набљудува во театар, или во човекот што ја чита комедијата вон театар. Ефектот може да се опише како психо-физиолошки. Надворешен продукт на ова е смеата.“ (Cooper, 1922: 61)

Смешното како крајна цел и составен елемент од структурните делови е иманентно на уште еден драмски род, а тоа е сатирската драма. Сатирската драма, иако структурално е поврзана со трагедијата – претставува дел од трагичката тетралогija, таа има иста цел со комедијата – да насмее. За целта на сатирската драма loc. cit. classicus е Деметриј (*De eloc.* 169):

⁵⁶ Смешното лице (*γελοῖον πρόσωπον*) може да се преведе и како комична маска, зашто *πρόσωπον* значи и маска исто така.

Καὶ ἐκ τόπου, ἔνθα μὲν γὰρ γέλωτος τέχνη καὶ χαρίτων, ἐν σατύρω καὶ ἐν κωμῳδίαις. τραγωδία δὲ χάριτος μὲν παραλαμβάνει ἐν πολλοῖς, ὁ δὲ γέλως ἐχθρὸς τραγωδίας· οὐδὲ γὰρ ἐπινοήσῃεν ἄν τις τραγωδίαν παίζουσαν, ἐπεὶ σάτυρον γράψει ἀντὶ τραγωδίας.⁵⁷

Одовде доаѓа и второто име на сатирската драма – *τραγωδία παίζουσα*, или *трагедија што се шегува*. Ова покажува дека сатирската драма е некаков хибрид меѓу трагедијата и комедијата, зашто има иста цел со комедијата, но содржински и структурално таа е поврзана со трагедијата. Сепак, ефектот што се постигнува во сатирската драма не е комички, зашто комичкото е нешто поврзано со родот комедија, туку комичен ефект. Основната разлика меѓу овие два драмски рода се состои во нешто што не е дефинирано експлицитно во Аристотеловите списи, а тоа е дека сатирската драма не припаѓа на ругачките жанрови како комедијата. Предметот на исмевање во комедијата, пак, е поделен на четири групи, кои во развојниот период на комедијата се менуваат, или некои делови исчезнуваат или се намалуваат за сметка на другите:

- 1) исмевање на индивидуалци;
- 2) исмевање на религијата и религиозните облици;
- 3) исмевање на општествениот живот;
- 4) исмевање на културните појави.⁵⁸

Втората разлика се состои во тоа што сатирската драма не го содржи смешното во сите структурални делови, туку претставува забавна драма на макроструктурално рамниште, додека комедијата е забавна драма и на макроструктурално и на микроструктурално рамниште. Ова значи дека сатирската драма го прикажува смешното преку противположување на два спротивставени елементи: хорот од сатири со херојските ликови. Оваа спротивставеност се гледа на повеќе рамништа – од појавноста и музиката до јазикот, кој се темели на контраст меѓу возвишениот херојски јазик и ласцивниот јазик на похотните сатири. Сето ова може да се согледа и на поширок план: сатирската драма претставува забавен завршеток на трагичката

⁵⁷ „(Смеата и милоста се разликуваат) и според местото (на кое се појавуваат). Понекогаш има потреба и од смеа и од милост, како во сатирската драма и во комедиите. Трагедијата, пак, ја опфаќа милоста во повеќе облици, а смеата ѝ е непријател; имено, никој не би можел да замисли трагедија што се шегува, бидејќи (на тој начин) ќе напише сатирска драма наместо трагедија.“

⁵⁸ Поделбата е направена според Денард (Denard во McDonald, Walton 2007: 140).

тетралогија и ова исто така претставува спротивставување на елементите и интензивирање.

Преку истражување на предметот на исмевање може да се воспостави логос на хеленската комедија во текот на нејзиниот развој во различните локации. Првиот начин на исмевање античките автори го нарекуваат *ὀνομαστὶ κωμῳδεῖν* (шегување по име или *deridere ad personam*). Овој елемент е заеднички на јамбот и на комедијата. Се вели дека комедијата во четвртиот век го напушта овој елемент, меѓутоа, тоа не е сосем така: исмевањето поединци продолжува, само што тие поединци најчесто не се политички лица, туку обични граѓани. Впрочем исмевањето секако го намалува својот квантитет, но наместо ругањето поединци се појавува тенденција кон ругање на карактери со некаков недостаток, кои стануваат типични или стандардизирани карактери. И тоа не е новина во комедијата од 4-тиот век, зашто се појавува како тенденција кај некои комедиографи уште од средината на 5-тиот век, а кај сицилискиот поет Епихарм тоа е вообичаена форма на исмевање, зашто тој воопшто не употребува *ὀνομαστὶ κωμῳδεῖν*, ниту пак директно реферира на актуелни случувања. Останатите форми на исмевање се присутни кај сите комедиографи во сите периоди на развојот на хеленската комедија, само што се појавуваат во различен размер.

Друга особеност што комедијата ја дели со ритуалот и јампската традиција, односно со ругачките жанрови, е непристојниот јазик или непристојното говорење (*αἰσχρολογία*), според кое комедијата се разликува од сатирската драма и трагедијата. Непристојниот јазик се појавува во два облика: како непристоен јазик со сексуална содржина и како непристоен јазик со екскреторна содржина (*σκατολογία*). Хендерсон (Henderson, 1991: 2) дава многу прецизно објаснување на срамноста (obscenity) во контекст на јазикот:

„Под 'опсценост' подразбираме вербална референца кон областите од човековата активност или кон делови од човековото тело што се заштитени од одредени табуа, договорени од општествениот обичај што преовладува и се предмет на емоционална аверзија или инхибиција. Ова се всушност сексуалните и екскременталните области. За да биде опсцена, таа референца мора да биде направена со експлицитна експресија дека и самата е предмет на истите инхибиции како и она што го опишува. Според тоа, изговарањето на еден од бројните зборови што ги има во секој јазик, кои отворено (не-еуфемистички) ги опишуваат табу органите или

дејствата, е еднакво на изложување на она што би требало да биде скриено.“

Непристојното говорење не мора да значи и ругање поединци, или обратно. Тоа се две различни појави, кои може да се надополнуваат. Непристојното говорење има две важни улоги во грчката религија: да предизвика плодност или да одврати од зло, меѓутоа се употребува во комедијата како дел од ритуалот, во улога на средство за постигнување комички ефект и има добиено комичка улога. Поретко се употребува во ритуална функција, освен ако не станува збор за пародирање на таква функција како што прави Аристофан во неговите комедии. Најчесто се употребува за навредување поединци. Тврдењето дека старите комедиографи се служеле повеќе со ова средство за постигнување комички ефект зашто се поблиску до ритуалот и до корените на комедијата не треба да се земе како дефинитивно, зашто непристојниот јазик воопшто не се јавува кај некои комедиографи од постарата генерација. Тоа е само тренд, што го следат некои комедиографи во 5-тиот век, а постепено се напушта во 4-тиот век, заради различниот интерес на публиката и различните општествени услови. Може да се каже дека непристојниот јазик оди паралелно со ругањето поединци и дека ретко се сретнуваат посебно.

2.2. СМЕШНОТО И КОМИЧНОТО ВО ХЕЛЕНСКАТА ПОЕТИКА

2.2.1. ПЛАТОН И АРИСТОТЕЛ

За смешното во и вон рамките на комедијата пишувале многу автори од антиката и средниот век, почнувајќи од Платон, потоа Аристотел, Теофраст, Псевдо-Лонгин, Деметриј Фалеронски, Кикерон, Квинтилијан, Хоратиј, Донат, Анонимниот во Коислинијанскиот трактат и многу други кои не се посведочени. Платон се смета за прв теоретичар на смешното во антиката. Се разбира тоа не го направил преку систематско излагање, туку дискурзивно низ дијалозите *Филеб*, *Државно уредување* и *Закони*, во кои е јасен неговиот негативен став кон комедијата и комичното. Ова се должи од една страна на неговата онтолошка-гносеолошка теорија, според која овој свет е подражавање на светот на идеите, а подражавањето на уметниците е подражавање на подражаваното, така што се наоѓаат уште подалеку од вистината; од друга страна неговиот негативен став кон комедијата се должи на самата содржина на комедијата која подразбира занимавање со пониски личности, кои поседуваат прекумерни особини и се подложени на потсмевање, што не претставува добра карактеристика. Значи, ова е етички критериум, според кој комедијата стои на пониско рамниште. Платоновите став кон смешното и комедијата најдобро е посведочен во *Државно уредување* (606 b-c):

„Мислам, на малкумина им е јасно дека насладувањето од тугите расположенија нужно се всадува во сопствените, зашто ако силно го прифатиш сожалувањето во ваквите работи, нема лесно да го совладуваш и при сопствените страдања. (...) Нели ова важи и за смешното? Нели исто постапуваш како при сожалувањето: многу се радуваш и не го одбиваш како нешто ниско она кое го слушаш во некоја комична мимеса, па и надвор од неа, а самиот би се срамувал да бидеш смешен на тој начин! Имено, - оној дел од тебе кој посакува да го прави смешното ти го запираш со разумот плашејќи се да не изгледаш како лош шегобиец и шут, додека во онаа прилика попушташ и детински постапуваш, така што често се забораваш повлечен од таа твоја состојба, па стануваш комедијант.“

(превод Колева, 2002)

Овде јасно се гледа спротивставеноста што ја поставува Платон меѓу смеењето од една страна, што го поврзува со вулгарност, и разумот од друга страна. Во контекст на целиот дијалог, разумот е тој што треба да преовладува за да се направи една идеална држава, па заради тоа смеењето, претставено преку различни облици, треба да се избегнува. Стот (Stott, 2005: 18-9) овој став на Платон го толкува како екстернализирање на смешното од субјектот. Имено, смешното не постои во човекот, зашто тој е сериозно суштество, а смешното е само привремен идентитет. Подолгото изложување на комични мисли и претстави може да резултира во претворање на личноста во комичар, а тоа значи исфрлање на разумот. На тој начин личноста станува безвредна.

Во дијалогот *Филеб* (48a-50b) Платон го дефинира смешното како мешавина од наслада и болка (ἡδονὰς ἐν λύπαις ἀναμειγμένας). Ова е така заради тоа што смеењето произлегува од некаква завист (φθόνος), кои заедно настануваат и истовремено, а смеењето е наслада/задоволство (ἡδονή) додека зависта е болка (λύπη), па тогаш следува дека тоа претставува мешавина од наслада и болка.⁵⁹ Но, ова е само дел од дијалогот, кој во целина е сосредоточен кон објаснување на терминот *наслада*.

Аристотеловиот став кон смешното и комедијата не се разликува драстично од оној на Платон. На прв поглед се чини дека и тој го отфрла смешното од државата. Во *Никомахова етика* (1128a 22-24) ја става на прво место комедијата која го постигнува комичкиот ефект со подразбирање (ὕπνοια), наместо со непристојно говорење (αἰσχρολογία). Во *Политика* (1336b 3-23) го исклучува непристојното говорење од државата, освен во некои култови, како и во комедијата и јамбот. Имено, сугерира дека срамното говорење е иманентно на јамбот и на комедијата, но треба да се контролира кои социјални групи ќе присуствуваат на овој чин, за да не влезе срамното говорење во секојдневниот живот. Во *Реторика* (1384b 9-11) става цензура на комедијата, дека не треба да присуствуваат најранливите категории на комичките претстави како што се децата и жените, а во *Поетика* дава дискурзивни дефиниции за смешното и комедијата, како и за комичките ликови.

⁵⁹ τὸν γὰρ φθόνον ὁμολογήσθαι λύπην ψυχῆς ἡμῖν πάλαι, τὸ δὲ γελᾶν ἡδονήν, ἅμα γίγνεσθαι δὲ τούτῳ ἐν τούτοις τοῖς χρόνοις. (50a)

„Се сложивме предмалку дека зависта е болка на душата, а смеењето е наслада, кои заедно настануваат и истовремено.“

Впрочем генерално се смета дека и Платон и Аристотел имаат негативен став кон смешното и кон комедијата, но ова може да се прочита и на друг начин: тие го исклучуваат смешното вон неговото легитимно место, како што се разните култови, јампската и комичката традиција.

2.2.2. КОИСЛИНИЈАНСКИОТ ТРАКТАТ

Во Коислинијанскиот трактат не се дискутира за смешното како појава сама за себе, туку за комедијата, од која смешното е дел. Пред да започне дискусијата за комедијата, авторот на Трактатот тргнува од општото, делејќи ја поезијата на миметичка и немиметичка. Во немиметичка спаѓаат историската (ιστορική) и воспитувачката поезија (παιδευτική), која подлежи на наредни потподелби. Во миметичка поезија спаѓаат драмската и наративната поезија (τὸ δὲ δραματικὸν καὶ πρακτικόν). Она што овде е важно е поделбата на драмската уметност, во која припаѓаат комедијата, трагедијата, мимот и сатирската драма. Во Аристотеловата поделба отсуствува мимот, а за сатирската драма воопшто не се коментира. Натаму се даваат дефиниции за трагедијата и за комедијата, кои се слични меѓу себе, но дефиницијата на трагедијата отстапува од Аристотеловата дефиниција: „Трагедијата ги оттргнува страшните чувства на душата преку сожалување и стравување. И настојува да биде во склад со стравот. Мајка ѝ е болката (λύπη). Комедијата е подражавање на дејство смешно и неприлично, со определена должина, одделно за секој од деловите во вид на дејствување, а не прераскажување, што преку задоволство и смеа постигнува прочистување од такви чувства. Мајка ѝ е смеата.“ (Janko, 1984: sect. 3-4) По дефинициите следи набројување на видовите смеа според потеклото, односно дека смеата (во комедијата) настанува од 1) изразот (ἀπὸ τῆς λέξεως) или од 2) собитијата (ἀπὸ τῶν πραγμάτων). Овие се подложени на понатамошни поделби. Она што е јасно дефинирано во Трактатот е крајната цел на комедијата, која е изведена по аналогија на трагедијата.

Аристотел разликува два типа смеа: јампска смеа и комичка смеа. Разликата се состои во средствата за постигнување на смеата. Во јамбот тоа се постигнува со инвектива (ψόγος) и се насочува кон одреден поединец (*Poet.* 1448b 26-27). Комичката смеа (τὸ γελοῖον), од друга страна, не е насочена кон поединци, туку кон општото (*Poet.* 1451b 11-14). Во Коислинијанскиот трактат, слично како кај Аристотел се разликуваат два типа на постигнување смеа: преку инвектива (λοιδορία) и преку комедија: Διαφέρει ἡ κωμῳδία τῆς λοιδορίας, ἐπεὶ ἡ μὲν λοιδορία ἀπαρακαλύπτως τὰ προσόντα κακὰ διεξιεισιν, ἡ

Впрочем генерално се смета дека и Платон и Аристотел имаат негативен став кон смешното и кон комедијата, но ова може да се прочита и на друг начин: тие го исклучуваат смешното вон неговото легитимно место, како што се разните култови, јампската и комичката традиција.

2.2.2. КОИСЛИНИЈАНСКИОТ ТРАКТАТ

Во Коислинијанскиот трактат не се дискутира за смешното како појава сама за себе, туку за комедијата, од која смешното е дел. Пред да започне дискусијата за комедијата, авторот на Трактатот тргнува од општото, делејќи ја поезијата на миметичка и немиметичка. Во немиметичка спаѓаат историската (ἱστορική) и воспитувачката поезија (παιδευτική), која подлежи на наредни потподелби. Во миметичка поезија спаѓаат драмската и наративната поезија (τὸ δὲ δραματικὸν καὶ πρακτικόν). Она што овде е важно е поделбата на драмската уметност, во која припаѓаат комедијата, трагедијата, мимот и сатирската драма. Во Аристотеловата поделба отсуствува мимот, а за сатирската драма воопшто не се коментира. Натаму се даваат дефиниции за трагедијата и за комедијата, кои се слични меѓу себе, но дефиницијата на трагедијата отстапува од Аристотеловата дефиниција: „Трагедијата ги оттргнува страшните чувства на душата преку сожалување и стравување. И настојува да биде во склад со стравот. Мајка ѝ е болката (λύπη). Комедијата е подражавање на дејство смешно и неприлично, со определена должина, одделно за секој од деловите во вид на дејствување, а не прераскажување, што преку задоволство и смеа постигнува прочистување од такви чувства. Мајка ѝ е смеата.“ (Janko, 1984: sect. 3-4) По дефинициите следи набројување на видовите смеа според потеклото, односно дека смеата (во комедијата) настанува од 1) изразот (ἀπὸ τῆς λέξεως) или од 2) собитијата (ἀπὸ τῶν πραγμάτων). Овие се подложени на понатамошни поделби. Она што е јасно дефинирано во Трактатот е крајната цел на комедијата, која е изведена по аналогија на трагедијата.

Аристотел разликува два типа смеа: јампска смеа и комичка смеа. Разликата се состои во средствата за постигнување на смеата. Во јамбот тоа се постигнува со инвектива (ψόγος) и се насочува кон одреден поединец (*Poet.* 1448b 26-27). Комичката смеа (τὸ γελοῖον), од друга страна, не е насочена кон поединци, туку кон општото (*Poet.* 1451b 11-14). Во Коислинијанскиот трактат, слично како кај Аристотел се разликуваат два типа на постигнување смеа: преку инвектива (λοιδορία) и преку комедија: Διαφέρει ἡ κωμωδία τῆς λοιδορίας, ἐπεὶ ἢ μὲν λοιδορία ἀπαρακαλύπτως τὰ προσόντα κακὰ διεξείσιν, ἢ

δὲ δεῖται τῆς καλουμένης ἐμφάσεως.⁶⁰ (Janko, 1984: sect. 7) Но, таа разлика не се однесува на општото и поединечното, туку на начинот на ругање. Според Вита Папаринска (Paparinška, 2010), ова објаснување на разликата не звучи аристотеловски, зашто кај авторот на Трактатот разликите потекнуваат од начинот на смеата. Имено, авторот вели дека смеата во инвективата е директна и отворена, а дека комичката смеа само ги најавува недостатоците. Ова мислење јасно произлегува од новата атичка комедија, нешто што не му било достапно на Аристотел. Заклучокот на Вита Папаринска е дека Коислинијанскиот трактат не е од големо значење за проучување на античката комедија, затоа што речиси сите информации што се дадени се позајмени од Аристотеловата *Поетика*. Разликата се состои во тоа што различни типови комедија биле достапни во времето на Аристотел, а различни кога бил пишуван Коислинијанскиот трактат.

⁶⁰ „Се разликува комедијата од ругањето, бидејќи ругањето отворено раскажува лоши особини, а [комедијата] покажува преку т.н. навестување.“

2.3. СМЕШНОТО ВО РИТУАЛОТ И МИТОТ

Претходно беше објаснето дека непристојното говорење и ругањето поединци се еден од начините за постигнување комички ефект, односно за предизвикување смеа во комедијата. Овие компоненти во Аристотеловата *Поетика* се нарекуваат со едно име $\iota\alpha\mu\beta\acute{\iota}\zeta\epsilon\upsilon\nu$, а се однесуваат на следнава група глаголи: $\sigma\acute{\kappa}\omega\lambda\tau\epsilon\upsilon\nu$ (ругање), $\chi\lambda\epsilon\upsilon\acute{\alpha}\zeta\epsilon\upsilon\nu$ (шегување), $\lambda\omicron\iota\delta\omicron\rho\epsilon\acute{\iota}\nu$ (ругање), $\alpha\acute{\iota}\sigma\chi\rho\omicron\lambda\omicron\gamma\epsilon\acute{\iota}\nu$ (непристојно говорење), $\kappa\alpha\kappa\omicron\lambda\omicron\gamma\epsilon\acute{\iota}\nu$ (кажување лоши работи за некого), $\psi\acute{\epsilon}\gamma\epsilon\upsilon\nu$ (ругање, потсмевање) (Rotstein, 2010: 100-101). Глаголот $\iota\alpha\mu\beta\acute{\iota}\zeta\epsilon\upsilon\nu$ јасно ја покажува својата етимолошка поврзаност со јамбот ($\iota\alpha\mu\beta\omicron\varsigma$) и се однесува на сето она што го покрива јамбот. Ова ја покажува врската, т.е. блискоста меѓу јамбот и комедијата. Според Аристотел јамбот е претходник и нешто како основа на комедијата.⁶¹ Но, деталните испитувања на јамбот и неговите пројави во последните децении не го потврдуваат овој став.

Врската на јамбот со комедијата Аристотел (*Poet.* 1449b5) ја објаснува и кога воспоставува некаква релација меѓу сицилската и атичката комедија. Оваа релација се воспоставува врз основа на јампскиот елемент. Аристотел вели дека во Атина прв Кратет го напуштил ругањето ($\iota\alpha\mu\beta\iota\kappa\acute{\eta}\ \acute{\iota}\delta\acute{\epsilon}\alpha$) и почнал да создава стандардизирани содржини на приказната ($\kappa\alpha\theta\acute{\omicron}\lambda\omicron\upsilon\varsigma\ \rho\omicron\iota\epsilon\acute{\iota}\nu\ \lambda\acute{\omicron}\gamma\omicron\upsilon\varsigma\ \kappa\alpha\acute{\iota}\ \mu\acute{\upsilon}\theta\omicron\upsilon\varsigma$) по примерот на Епихарм и Формис. Тоа покажува дека во Атина се прикажувале два типа комедии: оние поблиску до јампската традиција или прото-комичката традиција, со епизодна содржина (дисконтинуитетни) и оние со линеарна содржина (континуитетни)⁶². Овој став на Аристотел повеќе се однесува на составот на собитијата на комедиите, одошто на другите елементи. Малколм Хит (Heath, 1989) смета дека оваа иновација на Кратет не се однесува на инвективата, која е иманентна на јампската традиција, туку на напуштањето на каузално неструктурирани фабули. Имено, ова може да се види и во комедиите на неговиот современик Кратин, кој употребува инвектива, но неговите комедии се конструирани како единство. Ваквиот став го подржува и Андреа Ротстајн (Rotstein, 2010: 61-111). Таа смета дека треба да се напушти ставот дека $\iota\alpha\mu\beta\iota\kappa\acute{\eta}\ \acute{\iota}\delta\acute{\epsilon}\alpha$ се однесува на ругањето по име, инвективата или непристојното говорење, бидејќи се

⁶¹ οἱ μὲν ἀντὶ τῶν ἰάμβων κωμφοδοιοὶ ἐγένοντο, οἱ δὲ ἀντὶ τῶν ἐπῶν τραγῳδοδιδάσκαλοι (*Poet.* 1449a5)

„едните станале наместо составувачи на јамби – писатели на комедии, а другите наместо епски поети – писатели на трагедии“ (превод Петрушевски, 1979)

⁶² Терминот дисконтинуитетна комедија се среќава кај По (Poe, 2000) како термин што ја опишува аристофанската комедија. Меѓутоа, терминот е претходно потврден кај Уриос-Апариси (Urios-Aparisi, 1996-1997) како *континуитетна комедија*, што се однесува на Кратет и неговите следбеници и *дисконтинуитетна* како термин што ја опишува комедијата на Аристофан.

однесува на составот на собитијата. Разликата се состои во следново: Аристотел за комедијата вели дека употребува καθόλου μύθους ποιεῖν = стандардизирани содржини на приказната, додека за јампските поети вели дека составуваат приказни περὶ τὸν καθ' ἕκαστον = за индивидуи. Ротстајн смета дека ἰδέα се употребува со значење на фабула, додека καθόλου е технички термин што Аристотел го употребува за универзалното, односно за она што се случува според веројатноста и нужноста. Впрочем Аристотел тоа го наведува и како основна разлика меѓу историјата и поезијата; првата се занимава со поединечното, исто како јамбот што се занимава со поединечни личности, а втората се занимава со општото, т.е. она што е веројатно и нужно да се случи. Според тоа јамбографите не се стремат кон поетско пишување.

Целта на ἰαμβίζεῖν е предизвикување смеа, а предизвикувањето смеа е еден од начините на обожавање и претставува дел од ритуалот. Кога се изучува ритуалната смеа (Halliwell, 2008) како почетни точки се земаат Деметра и Дионис, кои се вегетативни божества. За вегетативните божества се особеност фаличките процесии и срамното говорење и ругање, кои имаат две важни улоги во хеленската религија: да предизвикаат плодност и да одвратат зло. Поврзаноста на Деметра со јамбот научниците најчесто ја гледаат во Хомерската химна кон Деметра, која е напишана околу 600 год. пр. н.е., така што претставува најстара референца за овој литературен род. Личното име Јамба (Ἰάμβη), што се појавува во Хомерската химна кон Деметра, научниците го нарекуваат персонификација на јамбот, поради името, како и поради дејствата што ги изведува Јамба во химната. Имено, Јамба е претставена како старица која ја теши Деметра, откако ѝ била грабната ќерка ѝ Персефона од страна на Хадес, со тоа што со шеги (χλεύης) ѝ прави смешки ((παρὰ⁶³)σκώπτουσα) на Деметра, која била ненасмеана (ἀγέλαστος)⁶⁴:

ἀλλ' ἀγέλαστος, ἄλαστος ἐδητύος ἠδὲ ποτῆτος
 ἦστο πόθῳ μινύθουσα βαθυζώνοιο θυγατρός,
 πρὶν γ' ὅτε δὴ χλεύης μιν Ἰάμβη κέδν' εἶδυῖα
 πολλὰ παρασκώπτουσ' ἐτρέψατο πότνιαν ἀγνήν,

⁶³ Во зависност од тоа дали παρὰ се зема како адverb кон ἐτρέψατο или како префикс кон σκώπτουσα.

⁶⁴ Овој термин укажува на некој што не се смее или што избегнува смеање, наспроти ἀντιγελᾶν што покажува возвраќам со смеање.

μειδῆσαι γελάσαι τε καὶ ἴλαον σχεῖν θυμόν:
ἢ δὴ οἱ καὶ ἔπειτα μεθύστερον εὔαδεν ὄργαις.⁶⁵

(Allen et al., 1936: In Cererem 200-5)

Ротстајн докажува дека овој дел од Хомерската химна не претставува објаснување (αἴτιον) за јампските поруги, туку за непристојното говорење и ругање, кои се иманентни на култот на Деметра, што бил славен особено од жените. Јамба, од друга страна, може да претставува само книжевен лик во химната која го добива своето име од јамбот, а не обратно. За ова прашање Ротстајн смета дека Јамба е веројатно подоцнежна иновација на авторот на химната, а не персонификација преземена од традицијата. Внесувањето на Јамба во химната е со цел да се оправда врската меѓу непристојното говорење и ругањето во јамбот со она што се појавува во ритуалот на Деметра. Она што во химната е испуштено е дообјаснето кај Аполодор во *Библиотека* (1.5.1), кој јасно кажува дека Јамба е објаснување за ритуалното непристојно говорење на Тезмофориите – празник посветен на Деметра што го славеле само жените:

„Плутон се вљубил во Персефона и со помош на Севс тајно ја грабнал. Деметра, тогаш, ја барала, одејќи низ целата земја со факели и ноќе и дење. А, кога дознала од Хермонците дека Плутон ја грабнал, им се налутила на боговите и го напуштила небото. Престорена во смртна жена стигнала во Елевсина и најнапред седнала на една карпа што според неа е наречена Ненасмеана (Ἀγέλαστον), до бунарот што се нарекува Извор-на-убави-танци (Καλλιχόρον). Потоа отишла кај Келеј, којшто тогаш бил крал на Елевсинците. Внатре имало жени што ја поканиле да седне со нив, а една старица, Јамба, подбивајќи се (σκόψασα) со божицата ја натерала да се насмее. Затоа велат дека за време на празнување на на Тесмофориите жените се подбиваат.“

(Превод Томовска, 2009)

Поврзаноста на јамбот со Деметра може да се согледа и кај поетот – јамбограф Архилох од островот Парос. Според ликовните сведоштва опишани кај Павсанија,

⁶⁵ „...туку без насмевка, без да проба од јадењето и пиењето си седеше пропадната од копнеж по нискоопашаната ќерка, сè додека со шеги Јамба грижлива и внимателна шегувајќи се многу, не ѝ го сврте вниманието на честитата госпоѓа и направи да се насмевнува и смее и да има развеселено срце. Потоа таа (Јамба) ја радуваше (божицата) со задевање.“

семејството на Архилох, неговиот дедо Телис и татко му Телесикле, имале клучна улога во пренесувањето на култот на Деметра од островот Парос на Тасос и учествувале во колонизацијата на Тасос. Веројатно е дека биле религиозно инволвирани. Покрај тоа, самиот Архилох во своите песни ја покажува важноста на Дионис и на Деметра.⁶⁶

Според Вест (West, 1994) почетоците на шегувањето во контекст на ритуал, што во хеленската традиција доживува повеќе облици, кои се испреплетуваат, никнуваат еден од друг и суштествуваат истовремено, треба да се бараат во предхеленската култура. Оние αὐτοκάβδαλοι, или лакрдијашпи, што ги споменува Сосибј од Спарта (v.s. pp. 32-3), кои подоцна се нарекуваат јамбографи, и имале постојан репертоар на шеги, постоеле уште во Месопотамија, каде се нарекувале алузину (aluzinnu). Вест ова го тврди правејќи споредба на ваквите приредби со оние на јамбографот Архилох, предлагајќи дека заедничко на овие приредби е приликата за која се прикажувале. Имено, „етимологијата на зборот ἴαμβος, иако е непозната, логично се поврзува со διθύραμβος, θρίαμβος и ἴθυμβος. Сите овие три збора се поврзани со култот на богот Дионис и како ἴαμβος, може да означуваат или личност или тип на композиција. διθύραμβος и θρίαμβος се епитети на Дионис, а исто така и песни во негова чест. ἴθυμβος покрај тоа што е танц што се изведувал на Диониски фестивал, бил исто така и ποίημα ἐπὶ χλεύῃ καὶ γέλωτι συγκείμενον („творба сочинета за подигравка и смеа“) или ῥῆδη μακρὰ καὶ ὑπόσκαλος“ („долга и подбивачка песна“). (West, 1974: 23) Иако значењето на зборот ἴαμβος не може да се открие со сигурност, едно е јасно дека означува некаков вид на приредба, ставена во служба на некој ритуал, а според ваквите приредби, кои имаат определена содржина, произлегува и името на метарот, јампски метар, заради тоа што е најчесто употребуваниот метар за овој вид на песни. Впрочем ова го кажува и Аристотел во *Поетика* (1448b28-32): διὸ καὶ ἴαμβεῖον καλεῖται νῦν, ὅτι ἐν τῷ μέτρῳ τούτῳ ἴαμβιζον ἀλλήλους.⁶⁷ Ова покажува дека потеклото на јамбот е во инвективата, но не може да се најде неговата етимологија. Несомнено е дека јамбот е поврзан со ритуалот на Дионис и Деметра, бидејќи и двете се вегетативни божества и делат многу заеднички карактеристики, но не мора да значи дека произлегува од нив.

⁶⁶ Архилох во fr. 120 IEG експлицитно ја покажува врската со Дионис: ὡς Διωνύσου ἄνακτος καλὸν ἐξάρξαι μέλος/ οἶδα διθύραμβρον οἶνοι συγκεραυνωθεὶς φρένας. („Знам да започнам убава песна за водачот Дионис – дитирамб, смешувајќи ум со вино.“)

⁶⁷ „Затоа и се вика сега овој *јамбеј* зашто во овој метар се подбивале едни на други.“ (превод Петрушевски, 1979)

Вест (West, 1974: 37) смета дека заедничките црти на јамбот што се јавува во Јонија под влијание на месопотампската и воопшто ориенталната култура и подоцнежната атичка комедија се бројни. Пред сè јампскиот метар; потоа проектирање на вулгарни и претенциозни карактери од изведувачи кои можеби носеле фалус (што е особеност повторно на вегетативните божества); злоупотреба на моќните и познатите од пониските; подбивање со свештеници или пророци, воени лидери и државници, лекари, музиканти, хомосексуалци, аскети, лапачи; пародирање на сериозна поезија; прикажување на сексуални чинови⁶⁸; прикажување на многу храна и готвење.

Од друга страна Боуви (Bowie, во Willi, 2007: 33-50) ја разгледува врската меѓу ритуалниот јамб и комедијата на макроскопско рамниште (проучувајќи ја должината, публиката, изведбата и начинот на изведување и наративот) и извлекува заклучоци дека комедијата не произлегува од јамбот, туку дека комедијата се развива независно, употребувајќи опсценост како дел од култот на Дионис, а не под влијание на јамбот. Впрочем ваквите гледишта се актуелни денес: имено дека литературните родови не настануваат еден од друг, туку еден покрај друг, притоа влијаејќи си еден на друг.

Кон ова гледиште се надоврзува и Сифорд (Seaford, 2006: 87-8), кој смета дека драмата е творба на тиранијата и е претставена во Атина како новина, на новооснованиот фестивал Големи Дионисии, наместо на веќепостоечкиот Дионисов фестивал Антестерии. Ова се случува за време на тиранијата на Пејсистрат и го толкува како политички потег, а не како нешто поврзано со одгледувањето на винова лоза, што е структурален елемент на фестивалот Антестерии. Соодветно на новиот фестивал се појавуваат и нови форми на славење на Дионис, како што е трагедијата во почетокот (536/3 год.), сатирската драма околу 510-та год. и комедијата во 487 год.

Халивел (Hallivel, 2008: 206-207) дава објаснување дека старата атичка комедија е дел од ритуалната смеа, поставувајќи четири претпоставки: 1) старата атичка комедија е инкорпорирана на диониските прослави, кои од своите почетоци се тесно поврзани со прикажување на ритуална смеа; 2) се сметало дека старата атичка комедија доаѓа од

⁶⁸ Треба да се има наум дека сексот во јампската поезија и комедијата не може да се изедначи со порнографија, зашто функцијата во прикажувањето на сексуално експлицитни сцени во ваквите жанрови е предизвикување смеа или омаловажување, а не сексуална возбуда.

фаличките ритуали; 3) старата атичка комедија има афинитети кон другите жанрови, кои содржат непристојно говорење; 4) старата атичка комедија има тенденција да инкорпорира адаптации на ритуална смеа во сопствените перформанси. Но, предизвикувањето смеа во рамките на ритуалот и во рамките на старата атичка комедија и јамбот, не треба да се изедначи со секојдневната смеа, затоа што целите и средствата за предизвикување се различни. Имено кога Аристотел забранува на вакви перформанси, каде што се предизвикува смеа вон секојдневноста, да присуствуваат оние што сè уште не созрале – жените и децата, тоа го прави не зашто е против таквиот начин на предизвикување смеа, туку затоа што не одобрува ваквиот начин на предизвикување смеа да излезе надвор од рамките на ритуалот. Така може да влијае лошо на недоразвиениот ум.

Во комедијата, особено во старата атичка комедија, постојат повеќе модели на предизвикување смеа, кои се вон секојдневните животни навики и правила, оние што Аристотел не ги одобрува. Како што комедијата во својот развој се доближува до натурализам, моделите на предизвикување смеа се менуваат и се приближуваат до секојдневието, а старите модели коишто биле исклучителни за комедијата, како и за останатите жанрови што ја инкорпорирале ритуалната смеа во себе, се маргинализираат. Божествената смеа сè повеќе отсутствува од средната и новата атичка комедија. Се вели дека старата атичка комедија ја интернализира ритуалната смеа, но ова интернализирање е започнато во книжевните родови што и претходат на комедијата, особено во јамбот, кој почнал да постои со таква намена, имено да предизвикува смеа, за да подоцна се оддалечи од неа.

3. КОМИЧКИ ЕФЕКТ

3.1. ФАБУЛАТА НА КОМЕДИЈАТА

Старата атичка комедија традиционално се дели според две насоки на составување: едната е политичка сатира, која започнува од Кратин и Хермип во 50-тите години на 5-тиот век, а продолжува со Евполис и Аристофан сè до последните години на Пелопонеската војна; другата насока е „школата на Кратет“,⁶⁹ во која припаѓаат Ферекрат, Фриних и Платон комедиографот⁷⁰, кои не пишуваат политички сатири. Ваквата поделба се темели на предметот на ругање во комедиите. Во првата група комедии предмет на ругање се главно политичарите и политичките случувања, а во втората група предметот на ругање ги исклучува политичарите и се однесува на другите три категории: религијата, општествените и културните појави и случувања. Затоа што е применет само еден критериум, оваа поделба има свои недостатоци. Аристофанската комедија, пак, Вебстер (Webster, 1970: passim) ја нарекува уште и комедија на доминантна идеја, што е сосем коректно, меѓутоа оваа етикета се однесува само на девет од Аристофановите комедии, во кои се обработени содржини со фантастични елементи. Овој критериум не може да се примени на фрагментарно зачуваните комедии, кои опфаќаат поголем временски период, затоа што не може да се увиди дали навистина дејството во комедијата е подредено на доминантната идеја.

За да се истражи фабулата како поле на комичкиот ефект во целокупната хеленска комедија, нужно е да се востанови еден критериум на поделба на комедијата, кој ќе се однесува на сите периоди и стилови. Тој критериум на класификација треба да се темели на темите што се обработуваат во разните видови на состави на собитија. Ова се чини премногу воопштено кога се работи за толку разновиден материјал како што е хеленската комедија. Но, за да се истражи фабулата како поле на комичкиот ефект, која е основа на комедијата, логично е да се направи поделба според содржините што се

⁶⁹ Овој термин првпат го воведува Норвуд (Norwood, 1931: 145-77). Норвуд го смета Кратет за зачетник на еден стил на пишување, во кој отсутува политичка сатира и воопшто референци кон современи личности и настани. За следбеници на овој стил на пишување ги смета Ферекрат, Фриних и Платон, па оттаму и терминот „школата на Кратет“. Според Стори (Storey, 2005: 201), пак, посигурно е да се согледаат овие комедиографи како индивидуални поети, кои работат во една поголема рамка на комедијата, одошто како личности што припаѓаат на одредена „школа“. Поради ова би требало да се избегнува класификацијата на Норвуд.

⁷⁰ Според ваквата поделба комедиографот Платон припаѓа на двете групи, бидејќи дел од неговите комедии се политички сатири, а другиот дел повеќе одговара на моделот што го поставил (или прославил) Кратет.

обработуваат. Таквата поделба на комедијата според содржината е применета врз комедијата од периодот на средната и новата атичка комедија, според која комедиите се делат на митолошки травестии и комедии со содржини од секојдневниот живот. Иако според темите на обработка оваа поделба е коректна, треба да се нагласи дека содржините од секојдневниот живот преовладуваат и во двата типа комедии од 4-тиот век, само што во првиот тип комедии ликовите се земени од митологијата и се престорени во секојдневни луѓе, а во вториот тип, тоа се ликови од секојдневието со измислени имиња. Впрочем, огромна е разликата меѓу митолошките травестии на Кратин и оние на Алексис, бидејќи различни се: предметот на ругање, структурата на комедијата, јазикот, сценското окружување, маските и костимите, како и публиката. Темите за обработка што се земаат од митологијата остануваат исти, со исклучок на хеленистичките драми, во кои се обработуваат помалку познати митови, но останатите компоненти на комедијата, вклучувајќи го и составот на собитијата, драстично се менуваат во различни периоди. Понекогаш тоа менување не зависи само од периодот, зашто и кај различни комедиографи од ист период се гледа поинаков пристап кон митолошкиот материјал. Токму тоа, различниот пристап кон истите содржини, овозможува типологизација на фабулите на комедиите. Имено, типологизацијата на фабулите, или на составот на собитијата, се прави според тоа како се обработени, како се обликувани и како се структурирани одредени митолошки, традиционални приказни или други видови теми (= содржини).

Трагедијата и сатирската драма покажуваат извесна стабилност во изборот на темите за обработка, бидејќи тие секогаш се земени од митот, со неколку исклучоци⁷¹. Комедијата, од друга страна, покажува поголема слобода во изборот на темите, зашто тие можат да бидат измислени собитија, или, познати митолошки теми преработени за потребите на комедијата. Тоа е всушност една општа поделба на темите во комедијата.

Аристотел (*Poet.* 1449b 6-9) вели дека сицилските комедиографи Епихарм и Формис составувале универзални фабули (= фабули во кои дејството не се темели на ругање поединци, туку на ругање карактеристики што се општи, како паразитизмот, скржавоста, итн., составени како приказни што може да се случат според веројатност

⁷¹ Трагедиографот Агатон напишал трагедија *Антеј*, која се темели на измислени собитија и имиња, според сведоштвото на Аристотел (*Poet.* 1451b 20-22). Ајсхиловата трагедија *Персијци*, и Фриниховите трагедии *Уништувањето на Милет* и *Фојникијки*, се темелат на историски настани. Но, ова не треба да се гледа како исклучок, зашто Хелените имале ист однос кон митот и историјата.

или нужност), а тој пример прв во Атина го следел Кратет. Но, ова не кажува ништо за типот на содржини. Од Формис е зачуван само еден наслов и еден фрагмент, така што не може да се спекулира за тоа какви типови на комедии пишувал. Но, оставината од Епихарм е поголема, па според насловите и содржината на фрагментите може да се направи следнава класификација на неговите комедии, која се темели на содржината, иако за некои наслови не може да се определи на која група припаѓаат:⁷²

- (а) Митолошки трагедии⁷³;
- (б) Комедии со содржини од секојдневниот живот/комедии на типични карактери,⁷⁴
- (в) Комедии на конфликти меѓу две спротивставени начела.⁷⁵

Се чини дека комедиите на Епихарм ги имаат поставено основните комички содржини, затоа што ваков тип на содржини се обработуваат во сите периоди на атичката комедија. Ако се примени истиот критериум за поделба – според содржините што се обработувале – тогаш атичката комедија може да се подели на: митолошки трагедии, комедии со фантастични содржини и комедии со содржини од секојдневниот живот. Последниве две припаѓаат на комедии со измислени собитија. Ваквата поделба на фабулата ги опфаќа сите периоди и автори, но во својата содржина опфаќа и други потподелби, кои се наведени понатаму во трудот.

Една група автори од Атина не може да се вклопи сосем во поделбата направена претходно, заради други причини. Станува збор за најстарите комедиографи – Хионид, Магнет и Екфантид, за кои сведоштвата се многу оскудни: зачувани се неколку наслови и сосем малку фрагменти. Оттаму се поставува прашањето дали влијанието на Епихарм е пресудно во обработката на содржините, или атичката комедија имала свои особености, кои подоцна се доразвиле. Од Хионид се зачувани три наслови (*Херои*, *Персијци*, *Бедници*) и шест кратки фрагменти, од Магнет осум наслови (*Свирачи на*

⁷² Норвуд (Norwood, 1931 : 97) смета дека ваквата поделеност на Епихармовата комедија на три типа, кои не се мешале меѓу себе, покажува дека тој пишувал за три различни прилики, а со тоа и за три различни типови на публика.

⁷³ *Алкионеј*, *Амик*, *Антанор*, *Аталанти*, *Бакхи*, *Бусирис*, *Дикти*, *Дионисовци*, *Венчавката на Хеба*, *Херакле по појасот*, *Херакле кај Фолос*, *Херакле ***, *Киклоп*, *Лумпувачи* или *Хефајст*, *Медеја*, *Музи*, *Одисеј дезертер*, *Одисеј бродоломник*, *Одисеј ***, *Пира* и *Прометеј* или *Девкалион* или *Левкарион*, *Сирени*, *Скирон*, *Сфинга*, *Тројанци*, *Флоктет*.

⁷⁴ *Недоделкан*, *Старица*, *Надеж* или *богатство*, *Дексамен*, *Периал*, *Мајмун*.

⁷⁵ *Земја и Море*, *Говор и Говорка*.

барбит, Жаби, Дионис, Лидијци, Птици, Тревокосачка, Титакијци, Стршлени) и пет фрагменти, а од Екфантид два наслова (Обиди, Сатири) и шест фрагменти. Најиндикативни за видот на содржини се насловите, но за жал не постојат други антички сведоштва за содржината на овој тип комедии.

Еден наслов ги поврзува најстариот атички комедиограф Хионид со Епихарм, а тоа е комедијата *Персијци*. Од драмата на Хионид не е зачуван ниту еден фрагмент, а од онаа на Епихарм само еден нецелосен стих. Во подоцнежниот период драма со ист наслов напишале и комедиографите Ферекрат, Теопомп и Метаген, па од комедијата на Ферекрат може да се види дека опишува луксузен начин на живеење. Впрочем Персијците, но и сето она што доаѓа од Истокот, им се чинеле луксузни на Атиѓаните во тој период, така што би можело да се претпостави дека се обработува содржина со утописки или фантастични елементи. Но, со оглед на временскиот период во кој се напишани комедиите на Епихарм и Хионид, многу е поверојатно дека претставуваат некој вид на паратрагедија, т.е. дека исмевале елементи од Ајсхиловата трагедија *Персијци*, која е прикажана во 472 год., а е репризирана во Сиракуза во 460-тите години. Интересот на Хионид кон другите книжевни облици се гледа и од fr. 4 Коск од драмата *Бедници*, во кој се споменуваат Гнесип и Клеомен – првиот бил трагедиограф или лирски поет што пишувал песни за гозби, а вториот бил дитирамписки поет:

ταῦτ' οὐ μὰ Δία Γνήσιπλος οὐδὲ Κλεομένης
ἐν ἐννέ' ἄν χορδαῖς κατεγλυκίνατο. ⁷⁶

Но, според овој фрагмент не може да се именува комедијата на Хионид како паратрагедија. ⁷⁷ Единствено што може да се заклучи е дека и во своите почетоци атичката комедија се занимава со актуелни личности, а веројатно и настани, што од друга страна ја покажува нејзината поврзаност со ругачките жанрови и со ритуалната смеа. Овој елемент отсуствува кај Епихарм, или барем не е посведочен.

⁷⁶ „Вака, жими Севс, ниту Гнесип, ниту Клеомен
со девет жици не би ја развеселиле душата.“

⁷⁷ Поновите истражувања (Davidson, 2000) покажуваат дека Гнесип не бил трагички, лирски или комички поет, туку пишувал некој вид на лирски мим што се викал *ταῦριον*. Веројатно ваквите кратки претстави имале експлицитно сексуални мотиви и се поврзувале со прељубништво или со сексуалниот живот на боговите и хероите. Овие мимови биле прикажувани во симпотички контекст, а биле глумени од робинки.

Во комедијата *Сатири* на Екфантид веројатно имало хор од сатири, затоа што насловите во множина вообичаено го означуваат хорот на драмата. Ова можеби укажува на некаков интергенерички елемент во комедијата што се пародира, иако пародирањето на сатирски драми е многу поневообичаено, за разлика од пародирањето трагедии.⁷⁸

Митолошките травестији, кои зафаќаат голем дел од Епихармовото творештво, се чини дека се малку застапени кај атичките комедиографи од раниот период. Единствено комедијата *Дионис* на Магнет (cf. *Дионисовци* на Епихарм) сугерира можна митолошка травестија, во која се обработува епизода од животот на Дионис, кој бил особено податлив и за трагичка и за комичка обработка. Во оваа категорија може да се стави и драмата со наслов *Херои* на Хионид, иако fr. 1 FCG според Мајнеке е обраќање на татко кон син, кој го поттикнува да биде храбар, така што можеби се работи за пародирање на војна.⁷⁹ И Кратет има напишано комедија со ист наслов, но зачуваните фрагменти не покажуваат за каква тема се работи, а подоцна и Аристофан има напишано комедија со ист наслов. Сигурно е дека хорот бил составен од божества херои, а тоа го потврдува и фрагментот од Аристофановата *Херои*. Но, каква улога имал хорот од херои останува неизвесно и во секој случај не може да се изедначи со митолошките травестији од 4-тиот век, имајќи предвид како се обработувал митот во пораниот период од хеленската драма.

Комедиите на Епихарм во кои се обработуваат теми од секојдневниот живот и во кои преовладуваат типични карактери не биле многу популарни во овој период во Атика. Освен *Титакијци* на Магнет, другите комедии не сугерираат таква тема. Титакиди, како што кажуваат античките извори, бил демос во Атика, во филата Ајантида, чии жители биле познати по својата недоделканост и простотилак, па затоа биле честа мета на комедиографите (cf. *Недоделкан* на Епихарм). Истиот извор вели дека демосот не е наречен според херојот Титак, како што вели Херодот.⁸⁰

⁷⁸ Хорот од сатири е генерички маркер на сатирската драма, но понекогаш се употребува и во комедијата како парасатирски елемент, или едноставно како парамитски елемент, зашто сатирите имаат исто така своја предкнижевна историја.

⁷⁹ Πολλοὺς ἐγῶδα καὶ κατὰ σὲ νεανίας
φρουροῦντας ἀτεχνῶς κὰν σάμακι κοιμωμένους.
„Јас познавам многу младичи што не се како тебе,
кои невешто чуваат стража и во војничкиот кревет спијат.“

⁸⁰ Nagrosation Gramm., Lexicon in decem oratores Atticos 290, 2: Τιτακίδαί: Ἰσαῖος ἐν τῷ πρὸς Νικοκλέα. δῆμος ἐστὶ τῆς Αἰαντίδος φυλῆς οἱ Τιτακίδαί, ὡς Νικάνδρος ὁ Θυατειρηνὸς ἐν τῷ περὶ τῶν δῆμων δηλοῖ.

Комедиите, пак, со наслов *Жаби*, *Птици* и *Стрилени* на Магнет упатуваат на Аристофан, и покажуваат дека имале териоморфен хор, кој води потекло од преткомичката или протокомичката традиција и претставува типичен атички елемент што се одржува во старата атичка комедија. Но, освен насловите, ниеден фрагмент не е зачуван од овие комедии. Доказ дека териоморфните хорови се атички производ претставуваат важните сведоштва од 60-тите години на 6-тиот век во Атика, на кои се прикажани хорови од мажи облечени како коњи, птици, делфини итн. (сл. 4) Сепак, кај овие хорови недостасува еден значаен елемент од атичката комедија, а тоа е фалусот. Можеби станува збор за некакви прото-комички хорови, кои подоцна во 487 год. биле земени под надлежност на државата. Хју Денард (Hugh Denard во McDonald, 2007: 139-160) претпоставува дека овие териоморфни хорови биле некаков сериозен вид на сценска игра, кој комедиографите го зеле за ругање.

Тревокосачка на Магнет е уште еден наслов со нејасна конотација; подоцна и Фриних напишал комедија со исто име, но не се зачувани значајни фрагменти за да се знае на што се однесува. Насловот во женски род сугерира дека се работи за еден тип комедии што подоцна стануваат популарни, а тоа се комедии чиј наслов означува професија во женски род. Ова укажува на постигнување комички ефект врз основа на половата поделеност, што е често користено комичко средство.

Она што паѓа во очи кога ќе се погледнат насловите на комедиите на тројцата најстари атички комедиографи е множинската форма. Тоа покажува дека комедиите се именувани според хорот во драмата и ја потврдува релацијата на атичката комедија со поворката од комасти. Друго што може да се заклучи е дека насловите на комедиите од најраниот период на атичката комедија се речиси идентични со оние од подоцнежните години во 5-тиот век, кога атичката комедија почнала да доживува подем во пошироки рамки. Според тоа, очекувано е дека содржините што се обработувале не се разликувале премногу, иако не може да се знае какви точно биле тие содржини и каков бил составот на собитијата на тие содржини. Имено, ниту Аристотел, ниту александрските филолози немале познавања за најраната атичка комедија, затоа што

μήποτε δὲ ἀπὸ Τιτακοῦ ὀνομάσθησαν, οἷ μνημονεῖται Ἡρόδοτος. („Титакијци: Исај во [делото] за Николај. Демос од филата Ајантиди, како што објаснува Никандер Тиатејринецот во [делото] за демосите. Никогаш не биле наречени според херојот Титак, на кого што потсетува Херодот.“)

комедиите од најстарите комедиографи не биле зачувани кога започнал периодот на официјално запишување на текстовите.

3.1.1. МИТОТ ВО КОМЕДИЈАТА

3.1.1.1. МИТОТ ВО МИТОЛОШКИТЕ ТРАВЕСТИИ

Комедиите во кои се обработуваат теми од митологијата што го обликуваат составот на собитијата се нарекуваат митолошки травести, парамитски комедии или митолошки бурлески. Овие називи укажуваат на сцената како место на прикажување на извртениот мит. Ваквата постапка на извртување на митот на сцената е нужна за книжевниот род комедија. Зачуваните наслови и фрагменти од старата атичка комедија покажуваат дека речиси една третина од комедиите претставувале митолошки травести, односно 125 комедии, од вкупно 400, што покажува дека интересот бил значително голем за овој тип комедии. Во 4-тиот век, пак, бројот на митолошки травести го надминува бројот и процентот од 5-тиот век.⁸¹ Поголемите бројки во 4-тиот век не се однесуваат само на митолошките травести или на бројот на комедиографи, туку воопшто на бројот на комедии што се прикажувале. Ова се должи на една друга околност: комедиографите во 4-тиот век, кога комедијата станала популарен драмски род од трагедијата, прикажувале не само на Ленаите и на Големите Дионисии, туку ширум хеленскиот свет, а тоа може да се докаже со бројните вазни сведоштва, особено од Јужна Италија. Во прилог на ова тврдење одат и новоформираните драмски фестивали основани низ хеленистичките градови, но и театарските трупи кои добиле професионален карактер.

Митот што се обработува во комедиите може да се тмсли на некоја литературно-позната верзија на митот, најчесто земена од епот или од трагедијата, или да се темели на самата митолошка приказна, која е позната преку усмената традиција. Првата група митолошки травести се нарекуваат уште и параепски комедии или паратрагички комедии, соодветно. Понекогаш пародираниот митолошка приказна е земена од дитирамбот, а таа постапка е особено популарна на почетокот на 4-тиот век, поради тоа што и дитирамбот претрпува доста трансформации, кои не биле прифатени со голем ентузијазам. Пародирањето на одреден литературен род, во кој се обработува митот, не се однесува само на фабулата, туку и на сите делови од тој литературен род, кои

⁸¹ Треба да се има предвид дека некои наслови заведуваат дека се митолошки травести, како што е на пр. драмата *Плутос* на Аристофан. Според тоа бројката за митолошки травести не е апсолутна.

содржат посебни генерички маркери. Според тоа, овие комедии со право го носат називот парамитска, паратрагичка, парасатирска, или парадитирампска комедија, во зависност од тоа од каде е земена митолошката приказна што се пародира, а митот во ваквите комедии се употребува како обликувачки генерички маркер. Аристофан, од друга страна, иако е познат по пародирањето на трагедии, особено оние на Еврипид, нема ни една зачувана комедија што може да се нарече митолошка травестија. Тоа е така затоа што пародира само познати епизоди од трагедиите, што се погодни за одредени сцени, а не ги третира како обликувачки генерички маркер. Под овој наслов ќе се разгледува фабулата со митска содржина, без разлика дали митот е земен од некој друг литературен род во вид на пародија, или пак е преземен од усмената традиција, аплициран врз целата фабула, т.е. како обликувачки генерички маркер.

Зачувани се многу наслови и фрагменти кои сугерираат митолошки травестии, но ни една комедија не е зачувана целосно, или барем во поголем обем, за да може со сигурност да се знае како се однесувале хеленските комедиографи кон митолошкиот материјал, кој го обликувал составот на собитијата. Пред да се разгледаат митолошките травестии во целина, нужно е да се посвети внимание на митолошките травестии на Епихарм, за кого Аристотел смета дека извршил влијание врз атичките комедиографи, а Хоратиј вели дека извршил влијание врз Плаут⁸² и за кого неправедно велат дека е сличен со комедиографите од 4-тиот век, бидејќи оваа констатација се темели единствено на еден критериум: на предметот на ругање.

3.1.1.1.1. МИТОЛОШКИТЕ ТРАВЕСТИИ НА ЕПИХАРМ

Најбројни според насловите во опусот на Епихарм се митолошките травестии, во кои претежно се пародираат епизоди од еповите на Хомер. Некои истражувачи (Kaibel, 1899) ова го нарекуваат хомерско влијание. Сепак, не може да се означи Епихармовата комедија како хомерска, зашто не смее да се заборава улогата на митовите во сите сфери од животот на Хелените. Кај Епихарм хомерскиот материјал е претставен како параепски генерички маркер, што може да се препознае преку первертиран суптекст: первертирана приказна или ситуација, или, како хомерски метар (дактилски

⁸² Horatius *Epistulae*, II, 1,58: Plautus ad exemplar Siculi properare Epicharmi („се вели дека) Плаут брза по примерот на сицилијанецот Епихарм“). За оваа изјава на Хоратиј Дакворт (Duckworth, 1994: 20) вели дека не значи дека Плаут го имитира Сицилискиот поет, туку дека двајцата автори биле слични според живоста на нивниот дијалог или според брзото дејство во нивните фабули. Ова пак е показател дека Епихармовите комедии биле достапни во Рим, или барем коментарите и проучувањата на хеленистичките/александриските филолози.

хексаметар) во комички контекст или хомерски говор (возвишен епски говор) сместен во нехеројски (= комички) контекст. Овие маркери се означени како интергенерички маркери или идентификатори, зашто ја покажуваат и ја идентификуваат релацијата меѓу два книжевни генуса. Но во комедијата тие се земаат најчесто како туѓ маркер, што комички се присвојува и разбива, така што стануваат пародиски.

Митолошките приказни што Епихарм ги одбира за граѓа на своите комедии се најчесто случки од животот на Херакле⁸³, Дионис⁸⁴ и Одисеј⁸⁵, кои се совпаѓаат со изборот на ликови и случки во сатирските драми. Разликата се состои во тоа што во сатирските драми истите ликови не се исмеваат, иако се препознатливи нивните недостатоци. Овие ликови се особено податливи за комичка обработка поради нехеројскиот елемент во нивниот карактер: Херакле поради огромниот апетит, Дионис поради својот кукавичлук и феминизирана појава, а Одисеј поради неговата итрина која се коси со идеалот за херој поставен во епската поезија.

Комичкиот ефект во ваквите драми се постигнува на прво рамниште преку приказната, т.е. преку промени во содржините на митот, постапка што ја применува и Еврипид во своите трагедии неколку децении подоцна.⁸⁶ Тоа се постигнува низ драмата како целина и/или во посебни епизоди, што се смета за послаба постапка. Типичен пример, но и најдобро зачуван пример за митолошка травестија кај Епихарм е комедијата *Одисеј дезертер* (fr. 97-103 K-A). Содржината на комедијата е земена од *Илијада* 10-то пеење („Долонеја“), кога Нестор на ноќниот совет на Ахајците, кој се случува по Хекторовото пустошење низ ахајските редови, предлага да се испрати извидник во тројанскиот логор. Во *Илијада* извидникот е Диомед, кој го одбира Одисеј за придружник, но Епихарм ја има изменето приказната за потребите на комедијата. Иако првите шест стиха од fr. 97 K-A се оштетени, од понатамошниот текст е јасно дека Одисеј зборува со некого (Диомед?):

(A.)]κ[....] πλ[άνων] τουτόνη⁸⁷

⁸³ Алкионеј, Амик, Антанор, Бусирис, Венчавката на Хеба, Херакле во потрага за појасот, Херакле кај Фолос.

⁸⁴ Бакхи, Дружината на Дионис, Лумпувачи или Хефајст, Танцувачи или Хоревти.

⁸⁵ Киклоп, Одисеј дезертер, Одисеј бродоломник, Сирени, Тројанци(?), Филоктет.

⁸⁶ Разликата се состои во тоа што Еврипид ја применува таа постапка за да креира потрагичен момент, а Епихарм за креирање на комичко-апсурден момент.

⁸⁷ Поделбата на стиховите е направена според изданието на Олсон (Olson, 2007). Во K-A стиховите 1-5 му припаѓаат на Одисеј, а втората половина на стих 5 на соговорникот (B). Понатаму поделбата е иста.

- α[]ευονθορωσ οἴόνπερ ἐπι . . . συντυχῶν
(Οδ.) – U – × ῥᾷστώ κα τοῦτ' ἐργασαίμαν ἦ ὄτι
(Α.) ἀλλ' ὀρέω (τί ωἰζύρ', ἀνιῆς;), τοῖδε τῶιχαιοὶ πέλασ
5 **(Οδ.)** ὡσ ἔω πονηρ<ὀτ>ατοσ. **(Α.)** <ἀλλ'>ἀλιδίωσ πονηρὸσ <εἶ>.
(Οδ.) οὐ γὰρ ἔμπα[λιν] χ' ἀνύσαιμ' οὔτωσ ἀλοιῆσθαι κακόν
- U ε]νθῶν τεῖδε θωκησῶ τε καὶ λεξοῦ[...]ωσ
ῥαίδιν' εἶμεν ταῦτα καὶ τοῖσ δεξιωτέροισ ἐμεῦ[σ.
(Α.) - U -] ἐμὶν δοκεῖτε πάγχυ καὶ κατὰ τρόπον
10 καὶ εἰκότωσ ἐπεύξασθ', αἴ τισ ἐνθυμεῖν γ[α λῆι.
(Οδ.) - U -]γ' ὄφειλον ἐνθ[ὸ]ν ὕσπερ ἐκελήσ[- U -
- U -]των ἀγαθικῶν κακὰ προτιμάσαι θ' [U -
- U - κίν]δονον τελέσσαι καὶ κλέοσ θεῖον λ[αβεῖν,
- U -]ν μολῶν ἐσ ἄστυ, πάντα δ' εὔ σαφα[νέωσ
15 πυθόμε]νοσ δίοισ τ' Ἀχαιοῖσ παιδί τ' Ἀτρέοσ φί[λωι
ἀψ ἀπαγγ]εῖλαι τὰ τηνεῖ καὶ τὸσ ἀσκηθῆσ [
]. ἴν[
----- 88

Фрагментот 97 не е откриен одеднаш; прво се откриени стиховите 7-16, па според тоа се правени и можните реконструкции на содржината. Најголемо влијание врз реконструкцијата на содржината на *Одисеј дезертер* извршило толкувањето на Каибел (Kaibel, 1899: 108-9). И Каибел и претходните истражувачи овој говор го сметале за монолог на Одисеј. Реконструкцијата и толкувањето на Каибел ги подржува, интерпретира и преведува Д.Л Пејџ (*GLP*: 194-5), имено дека Одисеј е преправен како

- 88 **(Α.)** што скита тоа
[нечитливо] како да сретнува
(Οδ.) – U – × полесно ќе го направев тоа одошто
5 **(Α.)** Туку гледам, но зошто се жалиш, беднику? Ахајците се блиску.
(Οδ.) За да бидам најбезвреден. **(Α.)** Ти си навистина безвреден!
(Οδ.) Не би брзал повторно вака. Да бидеш тепан е лошо.
Ќе одам таму, ќе седнам и ќе речам дека
овие работи се лесни и за луѓе што се поумни од мене.
10 **(Α.)** Нам ни се чини дека сосем е во ред
да се помолите, ако некој размисли убаво.
(Οδ.) Ох, камо јас да отидев таму кајшто ми заповедаа
и да не претпочитав нечесни дела, туку доблесни дела,
па да исполнев опасна задача и да стекнев божеска слава
одејќи во градот на непријателите и сè убаво и јасно
15 да дознаев и на благородните Ахајци и на милиот син Атреев
да им јавам за работите таму повторно враќајќи се, а самиот да бидам неповреден.

питаач (*Одисеја* 4. 240-264) и е пратен како извидник во Троја, а не во Тројанскиот логор. Но, Одисеј не ја извршил мисијата, т.е. не отишол воопшто во Троја, туку смислува говор како да ги измами Ахајците. Овој говор претставува всушност подготвителен говор на Одисеј, за тоа што да им каже на Ахајците. Со објавувањето на уште еден папирус во 1959 год., што содржи коментар за дорската комедија, овој фрагмент е дополнет со почетен дел, како што стои цитирано претходно. Според новооткриениот фрагмент е јасно дека Одисеј не зборува сам со себе, дека овој дел не е пародија на *Одисеја*, туку на *Илијада* 10-то пеење, а дека Одисеј не сака да се врати назад, бидејќи се плаши дека ќе биде истепан од Ахајците. Откако е откриен почетниот дел од фрагментот, традиционално се смета дека соговорникот на Одисеј во овој фрагмент е Диомед, со кого оди во извидничка мисија, а дека Одисеј бил преправен како дезертер, па оттаму и насловот на драмата. Андреас Вили (Willi, 2004) посочува дека соговорникот на Одисеј не е негов пријател, туку противник. Олсон (Olson, 2007: 47-52), пак, го следи традиционалното толкување дека Одисеј се плаши од доаѓањето на Ахајците и посакува да ја исполнил задачата што му ја доделиле и да им дадел извештај на Ахајците, наместо да дејствува кукавички. Одисеј не отишол во Троја и во fr. 97 се подготвува да им каже лага на Ахајците. Но, реконструкцијата не објаснува зошто Одисеј се плаши од Ахајците, зошто се плаши дека ќе биде истепан, зошто е во лоши односи со соговорникот 'Диомед', зошто реферира на Ахајците како трето лице во подготвителниот говор и зошто драмата се именува *Одисеј дезертер*. Вили (Willi, 2004) ја реконструира приказната на следниов начин: Одисеј соочен со опасна извидничка мисија решава да дезертира во Троја и станува вистински дезертер. Според Касио (Cassio во Willi, 2002: 51-83) стиховите 9-10 се дискутабилни во реконструкцијата на приказната. Имено тој претпоставува дека овие стихови ги кажува Диомед, кој им се обраќа на отсутните Ахајци како да се присутни, вежбајќи говор, зашто и тој е соучесник на Одисеј дезертерот. Сепак, реконструкцијата на Вили, иако нецелосна, е поиздржана. Плуралот во 1-во и 2-ро лице во стих 9-10 може да се протолкуваат вака: во оваа сцена Тројанецот соговорник му се обраќа на Одисеј и на неговиот соучесник Диомед, од името на Тројанците. Ако тоа е така, може да се каже дека во оваа сцена има тројца актери, од кои двајца зборуваат во зачуваните стихови – Тројанецот и Одисеј. Во сцената од fr. 97 К-А Одисеј е истепан од некој Тројанец, но истовремено се плаши да не им падне на Ахајците во раце. Причината за тоа зошто е истепан се гледа во fr. 99 К-А:

δέλφάκᾱ τε τῶν γειτόνων

τοῖς Ἐλευσινίοις φυλάσσων δαιμονίως ἀπώλεσα,
οὐχ ἐκῶν· καὶ ταῦτα δὴ με συμβολατεύειν ἔφα
τοῖς Ἀχαιοῖσιν προδιδόμειν τ' ὤμνυέ με τὸν δέλφακα.⁸⁹

Одисеј дезертер е типичен пример за пародија на епото, така што може да се нарече и параепска комедија. Она што може да се види од Епихармовиот пристап кон митолошките травестии е дека тој го рационализира митот и во него интегрира сцени и ликови од секојдневниот живот, како што се трпезните елементи⁹⁰ (кои се особено застапени во средната атичка комедија, но не се непознати ни во старата атичка комедија), потоа жртвувања (како што е примерот со Елевсинските празници⁹¹ во fr. 99 К-А, што претставува анахронизам, т.е. осовременување на митолошка приказна), агрикултурни теми, гозби, а митските херои ги претставува со човечки карактеристики. Оваа постапка може да се нарече хуманизација на митолошките ликови. Сепак, оваа хуманизација е далеку од реалното портретирање на карактери и на ситуации, зашто ликовите од митот се претставени токму како комички анти-херои, т.е. полоши од луѓето во реалноста.

3.1.1.1.2. МИТОЛОШКИТЕ ТРАВЕСТИИ ОД 30-ТИТЕ ГОДИНИ НА ПЕТТИОТ ВЕК

Една третина од Кратиново творештво претставува митолошки травестии, а за следниве од нив може да се претпостави содржината: *Бусирис* (Херакле и озлогласениот египетски крал Бусирис), *Дионисалександар* (Дионис го заменува Парис во познатото судење за јаболкото), *Бегалки* (во fr. 53 К-А зборува Тесеј и се пародира неговото борење со Керкион), *Немеса* (раѓањето на Хелена од јајце, v.i. сл. 12), *Одисеевци* (Одисеј и киклопот Полифем) и *Луѓе од Сериф* (авантурите на Персеј). Во исто време со Кратин комедии на митолошки теми пишувал и комедиографот Хермип. Барем пет наслови на Хермип со сигурност укажуваат на митолошки травестии:

⁸⁹ „Чувајќи го крмакот на соседите за Елевсинските празници, го изгубив според божја волја, а не намерно. Па, затоа (тој) ми рече дека сум се договорил со Ахајците и се заколна дека сум го предал крмакот.“

⁹⁰ Трпезните елементи се многубројни во сите фрагментарно зачувани комедии, а тоа може најмногу да се должи на изборот на Атенај (*Deipn.*), каде се посведочени поголем број од фрагментите. Понатаму, фрагментите со гномски карактер, кои покажуваат голема зачестеност, може да се резултат на изборот на Стобај (*Anthol.*), кај кого се посведочени поголем дел од ваквите фрагменти.

⁹¹ И на Сицилија се празнувале елевсинските мистерии како во Атика.

Агамемнон, Европа, Керкопи, Судбини, Раѓањето на Атена⁹². Меѓутоа, она што ги става во заден план митолошките травестии на Кратин и Хермип е предметот на ругање. Имено Кратин и Хермип се многу попознати како комедиографи кои пишувале политички сатири, одошто како автори на митолошките травестии. За жал зачуваните фрагменти не нудат објаснувања како таа постапка на исмевање политички фигури била интегрирана во митолошките травестии. Она што дава повод за размислување како биле обработувани митолошките теми во 30-тите години од 5-тиот век е кратката содржина (ὕπόθεσις) кон драмата *Дионисалександар* на Кратин. Од самата драма се зачувани многу малку фрагменти, но во нововековието е откриен и папирус (P.Оху. 663) со две колони, на кој е зачувана кратката содржина, составена од некој антички филолог. Митолошката приказна на која се темели *Дионисалександар* е митот за Парис и Хелена, кој претходно е обработен во епот *Киприја*⁹³:

col. i ⁹⁴		col. ii
]		<Δ>ΙΟΝΥΣ[ΑΛΕΞΑΝΔΡΟΣ
[ca. 21 редови недостасуваат]		
].		<H> [
]ζητ()		50
]παν		
25		<K>ΡΑΤ[ΕΙΝΟΥ
]αυτον μη		
κ]ρίσιν ὁ Ἑρμ(ῆς)	(5)	τὸν Ἀλέξαν[δ(ρον). τὴν μ(ὲν) οὖν Ἑλένη(ν)
ἀπέρχ]εται κ(αὶ) οὗτοι		εἰς τάλарον ὡς τ[ά]χιστα 55 (30)
μ(ὲν) πρ(ὸς) τοὺς θεατάς		κρύψας, ἑαυτὸν δ' εἰς κριδ[ν
τινα π(ερί) τῶν ποιη(τῶν)	30	μ(ε)τ(α)σκευάσας ὑπομένει
διαλέγονται κ(αὶ)		τὸ μέλλον. παραγενό-
παραφανέντα τὸν	(10)	< – >μενος δ' Ἀλέξανδ(ρος) κ(αὶ) φωρά-
Διόνυσον ἐπισκῶ(πτουσι) (καὶ)		σας ἐκάτερο(ν) ἄγειν ἐπὶ τὰς 60 (35)
χλευάζου(σιν)· ὁ δ(ὲ) πα-		ναῦς πρ(ος)τάττει ὡς παραδώσω
ραγενομένων<		τοῖς Ἀχαιοῖ(ς). ὀκνούσης δ(ὲ) τῆς

⁹² Раѓањето на некое божество е чест мотив во митолошките травестии од 4-тиот век, како и во сатирските драми од 5-от век.

⁹³ Не може да се каже дали оваа комедија е параепска – т.е. дека се темели на пародирање на литературната приказна во *Киприја*, затоа што овој еп е зачуван во фрагментарна состојба.

⁹⁴ Текстот е пренесен според емендацијата и реконструкцијата на Бакола (Bakola, 2010: 322-3).

>αὐτῶι		Ἑλένη(ς) ταύτην μ(έν) οἰκτεΐρας	
35		ὡς γυναῖχ' ἔξων ἐπικατέχ(ει),	
παρὰ μ(έν) Ἥρα[ς] τυραννίδο(ς)		τὸν δ(ὲ) Διόνυ(σον) ὡς παραδοθη-	65 (40)
ἀκινήτου, πα[ρ]ὰ δ' Ἀθηνᾶς	(15)	σόμενο(ν) ἀποστέλλει, συν-	
εὐτυχί(ας) κ(α)τ(ὰ) πόλεμο(ν), τῆς		ακολουθ(οῦσι) δ' οἱ σάτυ(ροι) παρακαλοῦν-	
δ' Ἀφροδί(της) κάλλιστό(ν) τε κ(αἰ)		τές τε κ(αἰ) οὐκ ἄν προδώσειν	
ἐπέραστον αὐτὸν ὑπάρ-	40	αὐτὸν φάσκοντες. κωμωι-	
χειν, κρίνει ταύτην νικᾶν.		< -- >δεῖται δ' ἐν τῶι δράματι Πε-	70 (45)
μ(ε)τ(ὰ) δ(ὲ) ταῦ(τα) πλεύσας εἰς	(20)	ρικλῆς μάλα πιθανῶς δι'	
Λακεδαίμο(να) (καὶ) τὴν Ἑλένην		ἐμφάσεως ὡς ἐπαγιοχῶς	
ἔξαγαγὼν ἐπανέρχεται		τοῖς Ἀθηναίοις τὸν πόλεμον. ⁹⁵	
εἰς τὴν Ἴδην. ἀκού(ει) δ(ὲ) με-	45		
τ' ὀλίγον τοὺς Ἀχαιοὺς πυρ-			
πολ]εῖν τὴν χώ(ραν) (καὶ) [ζητεῖν			

Од кратката содржина кон комедијата може да се види дека приказната е изменета со тоа што Дионис го зазема местото на Парис (Александар), така што станува оној што им суди на божиците на која ќе ѝ припадне јаболокото „за најубавата“. Уште едно отстапување од оригиналниот мит е тоа што Афродита не му ја нуди најубавата жена, туку му нуди да го направи него најсакан. Хера му нуди неприкосновена власт, а Атена смелост во војна, но и да го направи вешт говорник, што се гледа од fr. 327 K-A.⁹⁶

Друго извртување на приказната е тоа што вистинскиот Александар, откако доаѓаат Ахајците и пустошат пред Троја, сака да ги предаде Дионис и Хелена, но Дионис ја

⁹⁵ „... бара ... него не ... пресуда Хермес заминува и тие раскажуваат нешто за синовите на поетите и кога се појавува Дионис го исмеваат и се шегуваат. Откако му се појавија нему Хера, која му понуди неприкосновена тиранија, Атена, која му понуди смелост во војна, и Афродита, која му понуди да го направи најубав и најљубен, тој пресуди таа да победи. По ова отплови за Лакедајмон и ја одведе Хелена на Ида. Слушна за кратко дека Ахајците ја опустошиле земјата и дека го бараат Александар. Хелена ја сокри што побрзо во кошница, а самиот се престори во овен и чекаше што ќе се случи. Откако се појави Александар, ги откри, па нареди секој од нив да биде ставен во брод и да го предадат на Ахајците. Бидејќи Хелена се двоумеше, неа ја сожالي и си ја задржа за своја жена, но Дионис го прати за да биде предаден, а сатириите го следаа и му велеа дека нема да го предадат. Се исмева во драмата Перикле мошне уверливо преку подразбирање, бидејќи им донел војна на Атињаните.“

⁹⁶ γλῶττάν τε σοι
 δίδωσιν ἐν δήμῳ φορεῖν
 καλῶν λόγων ἀείνων,
 ἢ πάντα νικήσεις λέγων

„ти дава
 јазик (полн) со зборови убави што
 вечно навираат, со кого пред народот
 секогаш ќе победуваш зборувајќи.“

сокрива Хелена во кошница, а себеси се престорува во овен (fr. 45 K-A)⁹⁷. Александар ги открива, но се сожалува над Хелена и си ја зема за жена, а Дионис им го предава на Ахајците, кого го следи и хорот од сатири.

Според реконструкцијата на приказната, веројатно е дека немало менување на сцената, туку дејството цело време се одвивало на планината Ида. Одењето во Спарта се случило надвор од сцена, а за пустошењето на Ахајците само се раскажува. Хорот во оваа драма е составен од сатири, па заради тоа Бакола (Bakola, 2010: 81-102) смета дека оваа комедија е пародија на сатирска драма, но не дава одговор на која сатирска драма се однесува ова пародирање. Хорот од сатири не мора нужно да се толкува како парасатирски генерички маркер, зашто тој не се однесува на некоја посебна сатирска драма. Имено познато е дека пародирањето на други жанрови во комедијата најчесто се однесува на некој конкретен автор и на конкретно дело (или епизода), а за оваа комедија не може да се определи. Како показател дека драмата е пародија на сатирска драма Бакола ја зема и локацијата – планината Ида, што претставува место вон цивилизација, а тоа е уште еден генерички маркер на сатирските драми. Но, не треба да се заборава дека станува збор за митолошка травестија од пораниот период на атичката комедија, кога дејството најчесто се случува надвор од градот, т.е. на оригиналната локација, како што покажува и *Одисејци* на Кратин. А, впрочем и во Епихармовите митолошки травестии дејството се случува на далечни локации, исто како во сатирските драми⁹⁸. Темата, пак, Дионис и пресоблекувањето подоцна ја користи и Аристофан во својата комедија *Жаби* и се чини дека станува инвентар во комичкиот фонд на теми.

Постои извесна недоумица што се однесува до бројот на глумци во оваа драма. Недоумицата произлегува од сцената со судењето, за која е веројатно дека се случила на сцена, како што покажува fr. 327 K-A цитиран претходно. Ако сите божици биле на сцена, тогаш се потребни четири глумци. Според традиционалниот став многу е поневеројатно дека имало четворица глумци на сцена што зборуваат⁹⁹, но можните

⁹⁷ ὁ δ' ἠλίθιος ὄσπερ πρόβατον βῆ βῆ λέγων βαδίξει.

„а будалата како овца оди, велејќи „бее, бее“.“

⁹⁸ cf. *Одисеј дезертер* pp. 84-7.

⁹⁹ Некои комедии на Аристофан покажуваат дека биле потребни четворица глумци на сцена што зборуваат и учествуваат активно во дијалогот (*Lys.* 77-253: Лисистрата, Калоника, Мирина, Лампито; *Ra.* 1414-81: Дионис, Ајсхил, Еврипид, Плутон) или дека има четворица глумци на сцена што зборуваат, но не учествуваат сите во активен дијалог.

објаснувања се следниве: 1) Дионис се наоѓа на сцена како постојан лик, а секоја од божиците му доаѓа посебно и му ги нуди своите услуги. 2) Божиците се неми лица, кои се наоѓаат на сцена, а Хермес зборува во нивно име.¹⁰⁰ Втората претпоставка е поверојатна поради fr. 327 K-A. Според фрагментите и зачуваната хипотеза може да се направи следнава реконструкција на комедијата *Дионисалександар*:

- 1) *Пролог*: Дионис и Хермес стигнуваат на Ида, зашто Дионис си ги бара сатириите, а Хермес го бара Парис за судењето на божиците.
- 2) *Парод*: доаѓа хорот од сатири и го објаснува своето присуство на планината Ида.
- 3) *Агон*: меѓу Дионис и Хермес, зашто Дионис сака да го преземе „судењето на божиците“. Дионис победува, зашто Хермес не може да го најде Парис, па Дионис се преправа како Парис. Не се знае кој е мотивот на Дионис за ваквото дејствување. Можеби Дионис го крие својот вистински идентитет поради страв од нешто, затоа што тоа е неговата традиционална улога. Имено тој сè уште не знае какви понуди му спремаат божиците. Но, можеби за потребите на комедијата Кратин ја извртел приказната и во овој дел. Па, според тоа мотивот на Дионис за дејствување би бил да ја земе Хелена за жена, а последиците од оваа постапка се искусуваат во епизодните делови. Друга варијанта е дека Дионис се преправа во Парис пред да се случи агонот, па се расправа со Хермес за да го добие судењето.
- 4) *Парабаса*.
- 5) *Прва епизода*: се случува судењето; Хермес зборува во име на божиците, нудејќи му поволности на Дионис, доколку избере некоја од нив за најубава. Дионис ја избира Афродита и заминува на Спарта.
- 6) *Втора епизода*: Дионис се враќа со Хелена, но набргу наслушува дека Тројанците се дојдени пред Троја, и дека го опустошуваат полето. Дионис ја крие Хелена во кошница, а себеси се престорува во овен.
- 7) *Трета епизода*: доаѓа вистинскиот Парис и сака да им ги предаде Дионис и Хелена на Ахајците. Не се знае како открива дека овенот е Дионис. Хелена сепак ја задржува за жена, зашто таа се колеба да се врати, но Диониса го испраќа кај Ахајците.

¹⁰⁰ Ваква претпоставка има и Norwood (1931: 123). Хермес има улога во оригиналната приказна, но овде не е посведочено неговото присуство во кратката содржина и во фрагментите. Како и да е, неговата улога е веројатна и оправдана во комедијата.

- 8) *Ексод*: Дионис си заминува од Ида, заедно со сатирите. Комедијата завршува со свадба, овој пат меѓу вистинскиот Парис и Хелена.

Оваа драма повеќето истражувачи ја сметаат за политичка алегорија, заради коментарот во кратката содржина. Сепак, таму се вели дека се исмева Перикле δι' ἐμφάσεως (= преку подразбирање), што значи дека нема директен напад, односно нема ὀνομαστί κωμωδεῖν (= исмевање по име). Исмевањето можеби се случило во парабасата, но зачуваните фрагменти не докажуваат ништо. Постои мислење дека Перикле е претставен преку ликот на Дионис, па се исмева неговата спремност да направи глупости за да освои жена, како што вистинскиот Перикле бил обвинуван за Аспасија, неговата втора жена. Но, ова е претенциозна претпоставка.

Друга позната и дискутирана митолошка травестија на Кратин уште во антиката е *Одисеевци*. Имено, *Одисеевци* на Кратин и митолошките травестии на комедиографот Платон се сметало дека припаѓаат на средниот период од атичката комедија, а Платон се нарекувал и комедиограф од средната атичка комедија. Ваквиот став за Кратиновата *Одисеевци* се темели на текстот од Платониј, автор од 4-тиот век н.е.:

τοιοῦτος οὖν ἐστὶν ὁ τῆς μέσης κωμωδίας τύπος, οἷόν ἐστιν ὁ Αἰολοσίκων Ἀριστοφάνους καὶ οἱ Ὀδυσσεῖς Κρατίνου καὶ πλεῖστα τῶν παλαιῶν δραμάτων οὔτε χορικὰ οὔτε παραβάσεις ἔχοντα. (Koster, 29-31)¹⁰¹

ἡ δὲ μέση κωμωδία ἀφῆκε τὰς τοιαύτας ὑποθέσεις, ἐπὶ δὲ τὸ σκόπτειν ἱστορίας ῥηθείας ποιηταῖς ἦλθεν ... τοιαῦτα δὲ δράματα καὶ ἐν τῇ παλαιᾷ κωμωδίᾳ ἔστιν εὐρεῖν, ἅπερ τελευταῖα ἐδιδάχθη λοιπὸν τῆς ὀλιγαρχίας κρατυνθείσης. οἱ γοῦν Ὀδυσσεῖς Κρατίνου οὐδενὸς ἐπιτίμησιν ἔχουσι, διασυρμὸν δὲ τῆς Ὀδυσσειᾶς τοῦ Ὀμήρου. (Koster, 46-52)¹⁰²

Сомерстајн (Sommerstein, 2009: 272-88) дава елаборирана претпоставка за Платониј и неговите податоци во врска со атичката комедија. Тој укажува на трите очигледни грешки што ги прави Платониј: Прво Кратиновата *Одисеевци* не е напишана кон крајот

¹⁰¹ „Тоа е, значи формата на средната комедија, како што е *Ајолосикон* на Аристофан и *Одисеевци* на Кратин и многу од старите драми, што немаат ниту хорски делови, ниту парабаси.“

¹⁰² „Средната комедија ги напушти таквите содржини, па се сврте кон исмевање на приказни раскажувани од поетите ... Такви драми се наоѓаат и во старата комедија, коишто се прикажани последни, кога олигархијата завладеа. Имено *Одисеевци* на Кратин нема прекор кон никого, туку (претставува) потсмевање на *Одисеја* на Хомер.“

на демократијата, затоа што Кратин умрел кон крајот на 20-тите години од 5-тиот век (Aristoph. *Pa.* 357), а последна негова комедија е *Чоканче* прикажана 423 год. (прва награда, Дионисии), со која ја победил *Облаци 1* на Аристофан. Второ, за *Одисеевци* се претпоставува дека е напишана во раните 30-ти години од 5-тиот век, кога во Атина имало демократско уредување, а не олигархиско како што вели Платониј. Трето, што се однесува до хорот, фрагментите од *Одисеевци*, хорските метри, како и насловот во множина го покажуваат спротивното – дека имало хор во *Одисеевци*. Она што Платониј го тера да мисли дека *Ајолосикон* и *Одисеевци* наликуваат на комедии од средниот период не е само митолошката содржина на овие комедии, кои се напишани во период од околу 40-тина години, туку и отсуството на инвектива. Впрочем, Сомерстајн (Sommerstein, 2009: 276) за овој став дека инвективата се напушта нагло во 4-тиот век заради политичките услови вели дека е хеленистичка теорија, подржана и кај Хоратиј (Rudd, 1989: *Ars Poet.* 281–4)¹⁰³, која не е во согласност со денешните познавања за историскиот развој на комедијата.

Во *Одисеевци* не се обработува цела *Одисеја*, како што вели Платониј, туку само епизода: *Одисеја 9-то пеење* – „Средбата на Одисеј со киклопот Полифем“. Според тоа параепскиот генерички маркер е обликувачки за фабулата на *Одисеевци*. Дека оваа тема била особено популарна во комедијата покажува и Епихарм, кој напишал комедија *Киклоп*, од која се зачувани неколку фрагменти, натаму Антифан, кој исто така напишал комедија *Киклоп*. Зачувани се фрагменти од уште една комедија со слично име: *Киклопи* на Калија. Сепак, сосем е веројатно дека не се обработувала *Одисеја 9-то пеење*, зашто фрагментите не покажуваат таква поврзаност. Покрај тоа, споменувањето на работници кои работат со бронза, покажува дека насловот *Киклопи* не се однесува на киклопите на Хомер, туку на киклопите – ковачи на боговите, кои вообичаено се споменуваат во плурал, односно оние што се споменуваат кај Хесиод во *Теогонија* (139-46). Комичкиот ефект во оваа драма се постигнува со претставувањето на овие грубијани со луксузниот начин на живеење (Storey, 2011: 153-4), а драмата

¹⁰³ *successit vetus his comoedia, non sine multa laude; sed in vitium libertas excidit et vim dignam lege regi: lex est accepta chorusque turpiter obticuit sublato iure nocendi.*

„Следеше старата комедија, чиј углед не беше занемарлив; но слободата се претвори во штета и во насилство достоино да се скроти со закон; законот беше прифатен и хорот замолча кога ја изгуби моќта срамно да навредува.“

слободно може да се нарече утопија, што е карактеристична за периодот во кој твори Калија. А, за тоа како е обработена оваа тема во сатирската драма покажува целосно зачуваната сатирска драма од Еврипид – *Киклоп*, прикажана барем една деценија по Кратиновата *Одисеевци*.

Кратиновата *Одисеевци* започнува со пристигнувањето на хорот (Одисеевци) со Одисеј на море, што не е новина за Кратин зашто тој и комедијата *Богови на богатството* ја започнува со парод. Комедијата веројатно изгледала спектакуларно на почетокот потпирајќи се на визуелниот елемент, како што сугерираат зачуваните фрагменти кај Хефајстион (Consbruch, 1971: *Encheiridion de metris*, 26, 7-12), кој кажува дека се земени од почетокот на драмата. Се гледа дека мажи разговараат на брод, а се појавува бура:

Τίνες αἴ πόντον κατέχουσ' αὔραι; νέφος οὐράνιον τόδ' (fr. 143 K-A)

Ὡς ἂν μᾶλλον τοῖς πηδαλίοις ἢ ναῦς ἡμῶν πειθαρχῆ. ¹⁰⁴ (fr. 151 K-A)

Фрагментот 151 K-A е всушност доказ дека хорот се состоел од придружници на Одисеј, кои се наречени *Одисеевци*. Оттаму е јасно дека драмата започнала со бура, а бродот бил претставен со енкликлема (ἐγκύκλημα = чеза, колесница), справа со четири тркала и платформа, која ја туркале. Подоцна дејството се префрла пред пештерата на киклопот Полифем, како што е прикажано во Еврипидовата сатирска драма *Киклоп*. За комичкиот ефект постигнат преку приказната може само да се претпоставува. Веројатно е дека Одисеј и киклопот Полифем се претставени како комички анти-херои, но за нивното дејствување не може ништо повеќе да се каже. Киклопот не успева да ги изеде другарите на Одисеј како во *Одисеја* или Еврипидовата *Киклоп*, зашто станува збор за комедија. Можеби киклопот е претставен како предмет на исмевање, или симпатичен лик, или, пак, како некој заљубен, каков што бил претставен во дитирамбот *Киклоп* на Филоксен, пародиран во комедијата *Плутос* на Аристофан. Извртувањето на приказната во голема мера зависи од извртувањето на ликовите. Некои митолошки трагедии го темелат комичкиот ефект повеќе на ликовите и на составот на собитијата одошто само на содржината, а се чини дека таков е случајот и со комедијата *Одисеевци*. Она што може да се претпостави за содржината е дека: Одисеј со својата дружина доаѓа кај киклопите и на комичен начин го избегнува

¹⁰⁴ fr. 143 K-A: „Кои ветрови го држат морето? Ова е огромен облак.“
fr. 151 K-A: „така нашиот брод подобро би се покорил на кормилата.“

гибелот. Притоа неговото дејствување не е херојско, како во *Киклоп* на Еврипид, туку е слично со дејствувањето на Одисеј во Епихармовата *Одисеј дезертер*.

Во *Одисејевци* има извртување на митот на повеќе рамништа. Како прво во *Одисеја* киклопот е претставен како чудовиште, кое ги јаде луѓето живи, убивајќи ги на најсвиреп начин (*Одисеја* 9. 287-97). Но, во *Одисејевци* неколку фрагменти укажуваат дека киклопот не е нецивилизирано чудовиште, туку прав гурман, кој подготвува сосови, карактеристични за риба, а другарите на Одисеј (се спрема да) ги подготвува на најразличен начин: пржејќи ги (φρύζας), варевјќи ги во тенџере (έψήσας), печевјќи ги на ражен (όπτήσας έπ' άνθρακιάς) (fr. 150 K-A). На сличен начин е претставен и киклопот во сатирската драма *Киклоп* на Еврипид. На овој начин чудовиштето се деградира на едно човечко рамниште, кој покажува афинитети кон кулинарството и кон прекумерното јадење. Вака киклопот добива една типична комичка улога: ликот на вечногладниот. Имено, киклопот е претставен како современик на Кратин и Еврипид, а веројатно на истиот начин бил претставен и кај Епихарм во *Киклоп*. Ова е уште еден генерички маркер на комедијата: осовременување на настаните и на личностите, кое уште повеќе се забележува во комедиите од 4-тиот век.¹⁰⁵ Друго извртување на приказната што може да се воочи од фрагментите е дека киклопот уште на почетокот од драмата споменува дека ќе биде ослепен од Одисеј, и ова го дискутира со самиот Одисеј. Се погодува да го праша самиот Одисеј, кој лаже дека го видел Одисеј на Парос, каде што купувал огромна лубеница полна со семе (fr. 147 K-A). Одговорот на Одисеј е типичен за него и во епот: тој се дистанцира од себе и за себе говори во трето лице, т.е. раскажува дека го видел Одисеј некаде и дека разговарал со него.

Она што може да се утврди за митолошките травестии од 30-тите години на 5-тиот век е дека не го префрлаат дејството во Атина, што значи содржината не се осовременува на тој начин, туку се одвива на оригиналната локација, со извртувања што се нужни заради постигнување комички ефект. Осовременувањето повеќе се однесува на ликовите и на некои секојдневни активности. Истата особеност ја имаат и Епихармовите митолошки травестии, само што разликата меѓу нив е предметот на ругање. Но, ова е нешто што не може со сигурност да се определи, зашто се работи за фрагменти и за нешто што се пишува за комедиите од други автори, кои можеби не ги

¹⁰⁵ Cf. Епихарм fr. 99 K-A pp. 86-7, каде се спомнуваат Елевсинските празници.

прочитале самите комедии, туку раскажуваат според она што се раскажувало. Исто како и кај Епихарм, и во Кратиновите митолошки травестии се гледа инкорпорирање на елементи од секојдневниот живот во митски амбиент, што е туѓо за трагедијата¹⁰⁶ или за епот, од каде што најчесто се преземени овие приказни.

3.1.1.1.3. ПЛАТОНОВИТЕ МИТОЛОШКИ ТРАВЕСТИИ И ПОДОЦНЕЖНАТА КОМЕДИЈА

Комедијата *Одисејци* на Кратин, за која Платониј вели дека е напишана во стилот на средната атичка комедија, носи карактеристика и на Епихармовите комедии – т.е. не содржи инвектива, па поради тоа се смета дека припаѓа на периодот на средната комедија. Освен тоа оваа комедија претставува митолошка травестија, а средната атичка комедија, пак, најчесто се поврзува со овој тип комедија. Пристапот на комедиографите од 4-тиот век кон митолошкиот материјал е поинаков од претходниот период, а тоа се навестува кај комедиографот Платон, кој е современик на Аристофан. За тоа како изгледале митолошките травестии од 4-тиот век најмногу може да се дознае од вазните сведоштва (сл. 5, 6, 8, 9, 10), а помалку од самите комедии. Но, пред да се истражуваат митолошките травестии од овој период, нужно е да се види какви се Платоновите митолошки травестии и зошто некои автори го нарекуваат комедиограф од периодот на средната атичка комедија.

Една третина од комедиите на Платон претставуваат митолошки травестии, а тоа е ист однос како оние на Кратин. Аристофан има напишано нешто помал процент - околу 10 митолошки травестии од вкупно 40-тина драми, од кои ни една не е зачувана. Ова значи дека комедиографите од 5-тиот век подеднакво се занимавале со овој тип комедии. Разликата се состои во тоа што Кратиновите митолошки травестии припаѓаат на 30-тите години од 5-тиот век, па се поблиску до стилот на Епихарм, додека митолошките травестии на Платон и Аристофан се напишани кон крајот на 5-тиот и почетокот на 4-тиот век, па повеќе соодветствуваат на новиот стил на пишување, кој се следи во 4-тиот век.

¹⁰⁶ Трагедиографот Еврипид се исмева во комедиите на Аристофан токму поради таа постапка: внесување на елементи од секојдневниот живот во своите трагедии, што претставува комички генерички маркер.

Најдобро зачуван пример за митолошка травестија на Платон е *Обесчестениот Севс*. Во fr. 46 K-A е претставена сцена во која Херакле и уште некој(а) играат котаб на сцена.¹⁰⁷

{A.} πρὸς κότταβον παίζειν, ἕως ἂν σφῶν ἐγὼ
 τὸ δεῖπνον ἔνδον σκευάσω. {ΗΡΑΚΛΗΣ.} πάνυ βούλομαι.
 ἀλλ' ἄγγος ἔστ'; {A.} ἀλλ' εἰς θυῖαν παιστέον.
 {ΗΡ.} φέρε τὴν θυῖαν, αἶρ' ὕδωρ, τὰ ποτήρια
 παράθετε. παίζωμεν δὲ περὶ φιλημάτων.
 {A.} ἀγεννώως οὐκ ἔῶ
 παίζειν. τίθημι κοττάβεια σφῶν ἐγὼ
 τασδί τε τὰς κρηπίδας ἅς αὕτη φορεῖ,
 καὶ τὸν κότυλον τὸν σόν. {ΗΡ.} βαβαιάξ, οὐτοσὶ
 μείζων ἀγὼν τῆς Ἴσθμιάδος ἐπέρχεται.¹⁰⁸

Освен говорниците има уште еден драмски лик на сцена, кој не зборува во фрагментот. Првиот говорник (A), според Олсон (Olson, 2007: 313) е подвонација, кој ја отежнува играта со тоа што бара од играчите (Херакле и третиот лик) да фрлаат остатоци од вино во аван наместо во корито. Тој сака да го остави Херакле со третиот лик да играат котаб, додека самиот внатре подготвува јадење. Третиот лик на сцената е девојка (спомната во стих 7-8), со која Херакле треба да игра котаб. Потоа следи дилемата што да добие победникот во играта како награда; Херакле предлага да играат во бакнежи. Подвонацијата предлага ако девојката изгуби Херакле да ги земе нејзините чевли со потпетици, а ако изгуби Херакле, тие да го земат неговиот пехар. Штом Херакле

¹⁰⁷ Котабот е игра што се играла само на гозби, зашто вклучува вино. Учесниците во играта го фрлале виното што останувало на крајот на садот од кој пиеле во друг сад, и требало да погодат. Во ваквите игри учествувале и хетајри, кои се често дел од гозбите. Котабот не е особеност само на драмата од 4-тиот век како што генерално се смета, бидејќи и Ајсхил (*Собирачи на коски*, сатирска драма) и Софокле (*Гоштемка*, сатирска драма) опишуваат играње котаб, употребувајќи јазик со екскреторна содржина. Што се однесува до комедиографот Платон, тој опишува играње котаб и во комедијата *Лаконци или Поети*, која се смета за типичен пример за средна агичка комедија (v. fr. 69 Kock).

¹⁰⁸ fr. 46 (A): Да играте котаб додека јас ви подготвувам

вечера внатре. (Херакле): Мошне би сакал, ама има сад? (A): Ама во аван ќе треба да се игра.

(X.): Донеси го аванот, земи вода, чашите поставете ги. Да играме на бакнежи.

(A): не дозволуван неблагородно да се игра. Како награда за играњето котаб вам ви ги ставам овие обувки, што таа ги носи, а и твојот пехар. (X.): Туу бре! Овој натпревар ќе биде поголем од оној на Истам.

Најдобро зачуван пример за митолошка травестија на Платон е *Обесчестениот Севс*. Во fr. 46 K-A е претставена сцена во која Херакле и уште некој(а) играат котаб на сцена.¹⁰⁷

{A.} πρὸς κότταβον παίζειν, ἕως ἂν σφῶν ἐγὼ
 τὸ δεῖπνον ἔνδον σκευάσω. {ΗΡΑΚΛΗΣ.} πάνυ βούλομαι.
 ἀλλ' ἄγγος ἔστ'; {A.} ἀλλ' εἰς θυῖαν παιστέον.
 {ΗΡ.} φέρε τὴν θυῖαν, αἶρ' ὕδωρ, τὰ ποτήρια
 παράθετε. παίζωμεν δὲ περὶ φιλημάτων.
 {A.} ἀγεννῶς οὐκ ἔῶ
 παίζειν. τίθημι κοττάβεια σφῶν ἐγὼ
 τασδί τε τὰς κρηπίδας ἅς αὕτη φορεῖ,
 καὶ τὸν κότυλον τὸν σόν. {ΗΡ.} βαβαιάξ, οὐτοσὶ
 μείζων ἀγὼν τῆς Ἴσθμιάδος ἐπέρχεται.¹⁰⁸

Освен говорниците има уште еден драмски лик на сцена, кој не зборува во фрагментот. Првиот говорник (A), според Олсон (Olson, 2007: 313) е подводација, кој ја отежнува играта со тоа што бара од играчите (Херакле и третиот лик) да фрлаат остатоци од вино во аван наместо во корито. Тој сака да го остави Херакле со третиот лик да играат котаб, додека самиот внатре подготвува јадење. Третиот лик на сцената е девојка (спомната во стих 7-8), со која Херакле треба да игра котаб. Потоа следи дилемата што да добие победникот во играта како награда; Херакле предлага да играат во бакнежи. Подводацијата предлага ако девојката изгуби Херакле да ги земе нејзините чевли со потпетици, а ако изгуби Херакле, тие да го земат неговиот пехар. Штом Херакле

¹⁰⁷ Котабот е игра што се играла само на гозби, зашто вклучува вино. Учесниците во играта го фрлале виното што останувало на крајот на садот од кој пиеле во друг сад, и требало да погодат. Во ваквите игри учествувале и хетајри, кои се често дел од гозбите. Котабот не е особеност само на драмата од 4-тиот век како што генерално се смета, бидејќи и Ајсхил (*Собирачи на коски*, сатирска драма) и Софокле (*Гоштемка*, сатирска драма) опишуваат играње котаб, употребувајќи јазик со екскреторна содржина. Што се однесува до комедиографот Платон, тој опишува играње котаб и во комедијата *Лаконци или Поети*, која се смета за типичен пример за средна атичка комедија (v. fr. 69 Kock).

¹⁰⁸ fr. 46 (A): Да играте котаб додека јас ви подготвувам вечера внатре. (Херакле): Мошне би сакал, ама има сад? (A): Ама во аван ќе треба да се игра. (X.): Донеси го аванот, земи вода, чашите поставете ги. Да играме на бакнежи. (A): не дозволуван неблагородно да се игра. Како награда за играњето котаб вам ви ги ставам овие обувки, што таа ги носи, а и твојот пехар. (X.): Туу бре! Овој натпревар ќе биде поголем од оној на Истам.

предлага да играат во бакнежи, многу е веројатно дека се работи за хетајра, или псевдохетајра, штом е претставена на сцена.¹⁰⁹

Можната реконструкција на сцената е следнава: Херакле се наоѓа во некоја озлогласена гостилница или некој бордел, во која се среќава со подводацијата и девојката со сомнителен морал, веројатно хетајра. Тргнал на патување за да исполни некоја задача, а можеби и да го спаси обесчестениот Севс, според кого е именувана драмата. Подводацијата и хетајрата сакаат да го грабнат скапиот пехар на Херакле, па го тераат да игра котаб со девојката, а цената е неговиот пехар, наспроти многу поневредните чевли на девојката. Херакле отпрвин не се согласува, но во fr. 47 K-A покажува дека конечно се согласил, а истовремено се гледа дека тој е лош играч на котаб: ἀγκυλοῦντα δεῖ σφόδρα / τὴν χεῖρα πέμπειν εὐρύθμως τὸν κότταβον („Треба многу да ги свиткаш рацете за да го фрлиш котабот правилно.“). Имено, во драмава Херакле е претставен како некој со краток ум, зашто не ги разбира намерите на двајцата – на подводацијата и на хетајрата. А, дека изгубил во играта се гледа од fr. 49 K-A, каде што вели дека му останале пари само за солена риба, која била најевтин производ за јадење.¹¹⁰ Покрај тоа се гледа и Хераклевата алчност за храна (fr. 49) и за секс (fr. 46, 5). Херакле, иако е полубог, извршува човечки активности, т.е. се наоѓа во бордел со подводација и со хетајра. Претставен е слично како Одисеј во драмата *Одисеј дезертер* на Епихарм, односно како комички анти-херој, како некој што има многу недостатоци податливи за комичка обработка. Постои можност дека и подводацијата и хетајрата се некои ликови од митологијата, но претставени со човечки карактеристики. А, веројатно е дека и Севс, кој судејќи според насловот бил главен лик во драмата, е претставен во слична атмосфера, но како заљубен старец, кој настрадал заради своите сексуални апетити, затоа што тоа е традиционалната претстава за него во комедијата. Не е познато дали во комедијата се пародира некоја позната митолошка приказна, или собитијата се измислени – соодветствуваат на современиот живот во Атина, а само ликовите се земени од митологијата.

Уште една драма на Платон се занимава со Севс, Херакле и со домашни активности, а тоа е *Долга ноќ*. Во оваа драма повторно се обработува прељубничката природа на Севс, комбинирана со раѓањето на Херакле. Имено, во *долгата ноќ* Севс се престорува

¹⁰⁹ Играње во бакнежи прикажува и комедиографот Кратет во fr. 27 K-A (*Игри*).

¹¹⁰ ὥσθ' ἄττ' ἔχω ταῦτ' ἐς τὰρίχους ἀπολέσω.

„Значи сè што имам, тоа ќе си го потрошам на солени риби.“

во Амфитрион, за да спие со Алкмена. Од тој однос се раѓа Херакле. Зачувани се шест фрагменти (fr. 89-94 K-A), од кои неколку припаѓаат на прологот. Ралф Роузен (Rosen, 1995: 122) смета дека во оваа драма исто така се обработувале семејните афери меѓу Амфитрион и Алкмена. Истата приказна се обработува и во Плаутовата драма *Амфитрион*, за која се смета дека е адаптација на комедија од средниот период на атичката комедија, но според некои научници оваа драма на Плаут е адаптација на флиака. Содржината на *Амфитрион* е следнава: Јупитер се престорува во Амфитрион, додека тој е надвор од Теба со својот слуга Сосија¹¹¹, за да спие со Алкмена, жената на Амфитрион. Во меѓувреме се враќаат вистинскиот Амфитрион и Сосија. Меркур, пак, освен што го кажува прологот, има задача да ги измамува тие што ќе се вмешаат во работата, па затоа, преправен во Сосија, го претепува вистинскиот Сосија. Кога вистинскиот Сосија му го пренесува ова на господарот Амфитрион, тој не сака да верува. Но, кога утредента Амфитрион се враќа во дворецот, а Јупитер само што ја напуштил неговата постела, Алкмена се чуди и го прекорува зошто се вратил. Зачуден од тонот на Алкмена Амфитрион ја дознава причината зошто е таква и дознава дека некој спие со жена му додека тој не бил дома. Јупитер ги израмнува брачните несогласувања меѓу Алкмена и Амфитрион така, што на крајот од драмата на Амфитрион му е мило што ја делел жена си со бог. Нагласокот во оваа трагикомедија, како што ја нарекува Плаут, е во домашните несогласувања. Имено, атмосферата е домашна, иако учествуваат божества. Тоа е впрочем трендот што се забележува кај Платон, а кој подоцна се експлоатира во средната атичка комедија. Тоа што Плаут ја нарекува трагикомедија не треба да се сфати во денешна смисла, туку како комедија со митолошки ликови, затоа што митолошките карактери во времето на Плаут биле резервирани за трагедиите. Впрочем поради сличните причини и Ринтон ги нарекува своите флиаки *весели трагедии* (*ίλαροτραγῳδίαις*) или *трагикомедии* (*τραγικωμῳδίαις*), зашто претставува митолошки ликови во комични ситуации и на комичен начин. А, како што се знае трагедијата ги бира своите содржини единствено од митот.

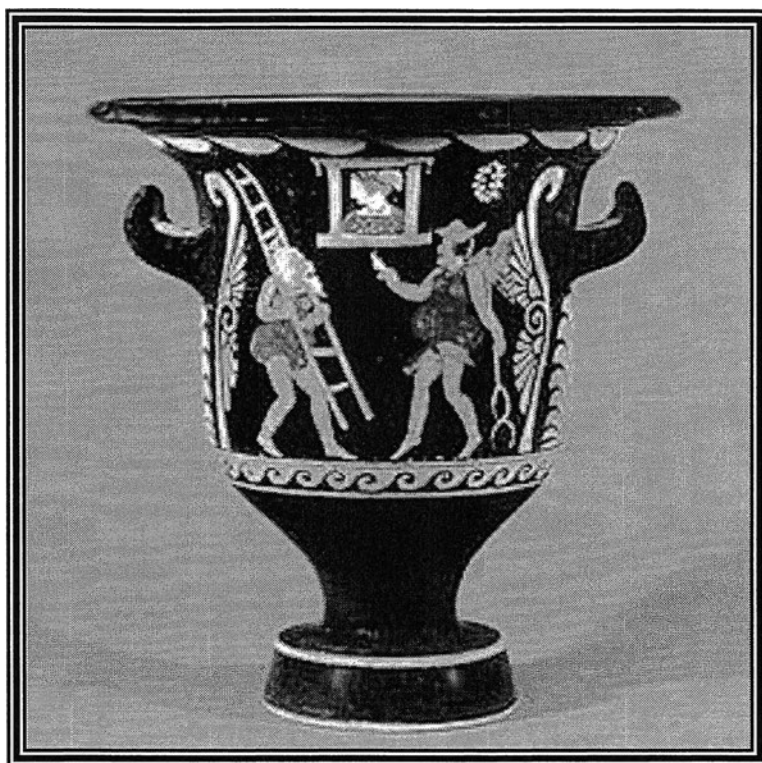
Кај Аполодор во *Библиотека* (2.4.8) приказната за Амфитрион е малку поинаква од онаа на Плаут. Амфитрион, кој отишол да се бори против Телебоанците, ја оставил Алкмена во Теба. Севс, преправен во Амфитрион, ѝ дошол на Алкмена и ја продолжил таа ноќ три пати (оттука *долга ноќ*), за да водат љубов. Севс ѝ ги раскажал на Алкмена

¹¹¹ Сосија е типично комичко име за слуга што се среќава уште во Аристофановата комедија *Оси*. Според тоа очигледно е извртувањето на оригиналната митолошка приказна.

случувањата со Телебоанците. Кога утредента се вратил Амфитрион забележал дека Алкмена не е љубезна со него, па ја прашал зошто е тоа така. Таа му одговорила дека веќе воделе љубов претходната ноќ. Од пророкот Тејресија Амфитрион дознал дека тоа бил Севс. Потоа Алкмена родила близначиња: Херакле од Севс и Ификле од Амфитрион.

Прашањето е дали Плаутовата комедија *Амфитрион* претставува адаптација на грчка комедија, или е пародија на грчка трагедија. Втората претпоставка се чини неверојатна, затоа што творечката пракса на Плаут не покажува иновативност во таа смисла. Според тоа е поверојатно дека Плаут обработил некоја хеленска комедија, која претставува пародија на хеленска трагедија или трагедии. Се знае дека на таа тема работеле Еврипид во својата трагедија *Алкмена* и Софокле во трагедијата *Амфитрион*. Новината на Еврипид во однос на содржината е тоа што Амфитрион ја казнува Алкмена за неверноста така, што ја запалува на олтар. Сепак, Алкмена е спасена од Севс (*deus ex machina*). Софокле, пак, ја следи традиционалната приказна, што е забележана и кај Аполодор. Имено таа е измамена од Севс, а Амфитрион дознава за ова неверство преку пророкот Тејресија.

Еврипидовата верзија на приказната е комички преработена од Ринтон во истоимената комедија (или флиака) *Амфитрион*. Плаут не ја адаптирал оваа приказна, затоа што Алкмена не е запалена во неговата верзија. Што се однесува до претпоставките на Роузен дека *Долга ноќ* на Платон е можната комедија што ја преработил Плаут, исто така се чини неверојатна, затоа што елементите од средната комедија, како што е обработката на комичките херои во современ амбиент и внесување на трпезни елементи, отсутнуваат во Плаутовата верзија, а отсутнуваат исто така и особеностите на старата атичка комедија. Според ова, исклучена е и комедијата *Амфитрион* од Архип (стара атичка комедија). Вебстер (Webster, 1970: 96) смета дека *Амфитрион* на Плаут треба да се смета за адаптација на грчки оригинал напишан по 331 год., така што ова би било адаптација на комедија од новата атичка комедија. Впрочем во прилог на оваа претпоставка оди и портретирањето на ликот на Алкмена, кое е многу слично со она на Памфила во *Парничари* на Менандар. Како и да е, мора да се има предвид дека прикажувањето на митолошки трагедии во последните децении од 4-тиот век претставува реткост.



Сл. 5 - Севс и Хермес во *Амфитрион*.¹¹²

Во комедијата *Долга ноќ* на Платон комичкиот анти-херој можеби е Севс, кој бил откриен и казнет. Но, исто така постои веројатност дека Амфитрион бил кандидат за „глупавиот маж“¹¹³, чија жена го изневерува. Хуманизирањето на боговите и извртување на приказната е искористено до онаа мера, за да се направи љубовна приказна, како што е *Обесчестениот Севс*. Но, треба да се има наум дека овој тип љубовни приказни се различни од љубовните драми на Менандар, бидејќи вљубените не се младич и девојка, туку ликови со недостатоци. Соодветно, таа љубовна приказна не е невино романтичарска, туку комички апсурдна. Уште една таква љубовна приказна, која е претставена како митолошка травестија, е Платоновата *Фаон*. Фаон е претставен како љубимец на смртна жена и на Афродита. Тој е говорникот и во fr. 189 К-А, каде што консултира книга за готвење од некојси Филоксен, за да открие кои јадења се афродизијаци, бидејќи не може да одговори на барањата на своите љубовници. Во оваа приказна Афродита е претставена како подводацка, а Фаон како маж проститутка, ако се суди според fr. 188 К-А (v.i. pp. 206-7). Во тој фрагмент некоја

¹¹² Вазата е насликана околу 360-330 год. пр. н.е., кога цугеле претставите на флиаки и се репризирале атичките комедии во Јужна Италија. Автор на илустрацијата е сликарот Астеја од Пајстум. Претставена е митолошка травестија; голема е веројатноста дека е прикажан Севс како ѝ се прикрадува на Алкмена, а Хермес му помага да изврши прелуба.

¹¹³ cf. *Скирон* на Епихарм (pp. 196-7).

жена (Афродита?), која се опишува себеси како воспитувачка (κοιροτρόφος)¹¹⁴, им кажува на некои жени, за кои Вебстер (Webster, 1970: 18-9) смета дека го претставуваат хорот, што и кому мора да жртвуваат пред да го видат Фаон. Како завршила приказната не е познато. Можеби, како во *Обесчестениот Севс* се обработува општа тема, која е карактеристична за градот Атина, така што не мора да значи дека се работи за типична митолошка травестија. Инаку митолошката приказна за Фаон е дека тој бил грд старец од Митилена на Лезбос, кој пренесувал патници на брод. Кога ја пренел Афродита, тој не ѝ побарал пари за услугата и како награда таа му дала масло за тело. Кога Фаон се намачкал, многу жени се вљубиле во него. Овој момент од приказната е искористен за комички цели: Фаон на тој начин станува машка проститутка, кој не може да одговори на барањата на жените, па за таа цел чита делови од новата кулинарска книга на Филоксен. Роузен (Rosen, 1995) смета дека интересот за дитирампскиот јазик, религиозната езотерија, долготрајните еротски сцени, пародирањето на философските школи, кои се присутни во Платоновите митолошки травестии, се елементи што се особеност за комедиографите од подоцнежниот период. Но, од друга страна, инвективата и исмевањето политичари според Роузен е она што го вбројува Платон во периодот на старата атичка комедија. Овие елементи се релативни и се различно применети од различни автори, затоа не треба да бидат показатели за припадност во одредена хронолошка група. Во секој случај митолошките травестии на Платон го најавуваат она што станува популарно во понатамошните децении, а тоа е претставување на митолошки ликови и ситуации во современ амбиент (= Атина), креирајќи комичко-апсурдни ситуации.

Истовремено со Платон митолошки травестии пишувале Архип, Филилиј, Теопомп, Никофонт, Санирион, Дејнолох, Аполофан, Арарот итн. Но, не може многу да се зборува за митолошките травестии на овие комедиографи, затоа што нема доволно зачуван материјал. Не е веројатно дека Платон бил единствениот комедиограф кој на ваков начин ги обработувал митолошките приказни, туку може да се смета за еден од зачетниците на овој стил. Се чини дека во овој период, по 410-та год., тие стануваат повторно актуелен тип комедии, како што биле во 30-тите години од 5-тиот век, но се разбира токму заради новиот пристап кон старите теми.

¹¹⁴ κοιροτρόφος е епитет на Афродита. Норвуд (Norwood, 1931: 175) го смета овој епитет за показател дека говорникот е Афродита, како и фактот дека не бара само дарови, туку жртвувања (προθύεται).

За Аристофан исто така не може да се каже со сигурност како ги обработувал митолошките приказни во своите комедии, но се претпоставува дека следниве комедии биле митолошки: *Ајолосикон I и II*, *Дајдал*, *Керките на Данај*, *Драми или Кентаур*, *Драми или Ниоб*, *Херои*, *Кокал*, *Лемнијки*, *Полиид* и *Фојникијки*.

Драмата *Лемнијки* покажува еден типичен аристофански елемент, а тоа е инволвираноста на Еврипид. Фрагментите 372 и 373 К-А претставуваат ругање на Еврипидовиот пролог, додека референцата во fr. 373 К-А кон Еврипидовата *Ифигенија во Таврида*, покажува дека драмата не е напишана порано од 414/3 год. Ова оди во прилог на претпоставката дека митолошките трагедии повторно се актуелизираат по 410-та година. Оваа приказна Аристофан ја има обработувано и како подлога за *Лисистрата*. Имено, тоа е приказната за кралицата од Лемнос Хипсипила, која заедно со жените од овој остров ги убиле сите мажи на островот за одмазда. Поштеден бил само Тоант, таткото на Хипсипила, кого таа го сокрила. Таму на Лемнос доаѓаат Аргонаутите на чело со Јасон, кога биле на пат кон Колхида и се задржале подолг период, инволвирајќи се во љубовни врски со Лемнијките. Фрагментите 374-6 К-А може да се дел од прологот, па во тој случај Аргонаутите веќе стигнале на островот Лемнос (fr. 375) и Хипсипила се заљубила во Јасон, а говорникот е веројатно дадилката на Хипсипила, која ја оставила својата господарка во палатата во бањата (fr. 376) и излегува надвор за да се пожали на нејзините неволји, исто како дадилката на Фајдра во Еврипидовата трагедија *Хиполит*. Ова покажува дека *Лемнијки* е паратрагичка комедија, која пародира една позната приказна од митологијата, но на начин на кој Еврипид ги прави своите драми. Друга пародија на Еврипидова трагедија обработена како митолошка трагедија е *Полиид*. Драмата претставува пародија на Еврипидовата трагедија *Главкос*, што има сложена содржина, во која е вклучено давењето во мед на Главкос, најмладиот син на Минос, носењето на крава што менува боја три пати дневно, був што му покажал на Полиид каде е сокриен Главкос и змии што се вратени во живот со магични тревки, така што покажале како може да оживее и Главкос. Исто и за *Фојникијки* може да се претпостави дека е пародија на истоимената трагедија на Еврипид (обете напишани во последната декада од 5-тиот век, бидејќи два фрагмента се цитати од Еврипидовата трагедија (fr. 570, 574 К-А).

Во *Дајдал* се обработува приказната за Севс кога ја заведува Лето, земајќи облик на лебед, и раѓањето на Аполон и Артемида. Наспроти традиционалната приказна, во оваа

комедија на Аристофан Лето ги раѓа Аполон и Артемида од огромно јајце (fr. 193 K-A), за чиешто потекло има спекулации (fr. 194 K-A). Можеби Дајдал е творецот на птицата, која Севс ја употребил за да ѝ пријде на Лето. Комичкиот ефект се постигнува со бизарни елементи во фабулата, како што е трансформацијата на богот во птица. Овој момент – раѓањето од јајце – е обработен претходно и во Кратиновата комедија *Немеса*.

За останатите комедии на Аристофан што се сметаат за митолошки трагестии нема што да се каже, освен она што се знае од традицијата. Но, на кој начин тој се справувал со традиционалниот материјал кога го земал за подолога на целата приказна сега за сега останува недоволно јасно.

Во првата половина од 4-тиот век нешто повеќе од третина од зачуваните наслови укажуваат дека се работи за митолошки трагестии, но меѓу 350 и 320 год. бројот на митолошки трагестии значително опаѓа: опфаќа една десетина од вкупната продукција. Во врска со изборот на темите во трагедијата и комедијата индикативен е fr. 189 K-A на комедиографот Антифан (fl. 360-350), од комедијата *Поезија*:

„Блажена е поетската форма на трагедијата во секој поглед, бидејќи прво приказните (οἱ λόγοι) им се познати на гледачите, пред некој да проговори, така што поетот треба само да напомене. Само ако кажам Ојдип сето друго го знаат: (дека има) татко Лај, мајка Јокаста, (колку) ќерки, а колку синови (има), што претрпел тој, што направил. Ако, пак, некој рече Алкмеон, и децата веднаш сè ќе изрецитираат: дека во лудило ја убил мајка му, па вознемирениот Адраст веднаш ќе влезе и повторно ќе излезе ... Потоа, кога веќе ништо не можат да кажат, и сосем се истоштуваат во драмите, го креваат кранот (τὴν μηχανήν) како прст, а тоа на гледачите им е сосем доволно. Но, ова не важи и за нас, туку треба сè да измислиме: нови имиња, тоа што се случило претходно, што се случува сега, пресвртот (τὴν катастроφήν), прологот (τὴν εἰσβολήν). Ако некојси Хремес или некојси Фејдон пропушти нешто од тоа, ќе биде исвиркан. Но, на Пелеј и на Тевкар тоа им е дозволено да го прават.“

Антифановата забелешка се однесува повеќе на проблемот при структурирањето на собитијата, кои се измислени, и бараат поголема експозиција, а со тоа и поголема

прецизност. Ваквите измислени собитија не претставуваат проблем при препознавање, кога атичката комедија кон крајот на 4-тиот век станува комедија на типични ликови и типични ситуации. Антифан, преку оваа споредба ја исклучува митолошката травестија, бидејќи таа вообичаено се темели на претходно позната приказна. Според насловите на Антифановите комедии, како и според сведоштвата, се знае дека и самиот Антифан прикажувал митолошки травестии во поголем обем. Оваа забелешка на Антифан покажува нешто: митолошките травестии во 4-тиот век многу наликуваат на комедиите со теми од секојдневниот живот, па заради тоа бараат исцрпна елаборација, како што е Платоновата *Обесчестениот Севс*. Ова може да се смета како влијание на Еврипид, но и воопшто како насока во драмската уметност. Заради тоа треба да се тргнат претходните заклучоци за митолошката травестија од 4-тиот век и истражувањето да започне од почеток.

Познат комедиограф од 4-тиот век, кој пишувал на митолошки теми е Евбул. Половина од неговите комедии претставуваат митолошки травестии или паратрагички комедии. Фрагмент 15 К-А од комедијата *Белерофонт* дава повод за спекулации како Евбул ја обработил оваа традиционална приказна, во која херојот Белерофонт го скротува коњот Пегас и лета на небото кон боговите. Во пародијата на Евбул Белерофонт не оди по своја волја на небото, туку случајно или принудно, како што покажува fr. 15:

τίς ἄν λάβοιτο τοῦ σκέλους κάτωθέ μοι;
ἄνω γάρ ὄσπερ κοττάβειον αἶρομαι.¹¹⁵

Белерофонт во комедијата на Евбул е ужаснат од идејата да лета нагоре, што веројатно се случува на справата кран (μηχανή). Тоа е сосем спротивно од трагичкиот Белерофонт, кој го обработува Еврипид во истоимената трагедија. Но, зошто комичкиот Белерофонт се качил на коњот, или што и да е, не може да се претпостави. Мотивите секако се различни од оние во традиционалната приказна. Бидејќи нема доволно зачуван материјал, не може да се каже ниту дали оваа комедија е пародија на Еврипидовата трагедија *Белерофонт*, која се пародира и во Аристофановата комедија *Мир*.

¹¹⁵ „Кој ќе ми ја фати ногата долу?
Зашто се кревам нагоре како сад за котаб.“

Комедија на Евбул, за која се знае дека претставува пародија на мит познат преку усмената традиција, но необработуван во трагедиите, е *Амалтеја*. Постојат две приказни за Амалтеја: првата се однесува на Севсовото раѓање, која е пошироко позната, а втората на Херакле. Според втората приказна Херакле ја добил раката на Дејанејра со помош на рогот на Амалтеја. Рогот, пак, го добил од Ахелај. Појавувањето на Херакле во fr. 6 К-А на Евбул покажува дека е земена втората приказна за Амалтеја, во која Амалтеја е претставена како гостилничарка.¹¹⁶ Тоа, од друга страна, покажува дека комичкиот ефект се темели на Хераклевата лакомост по храна, која предизвикува извртување на приказната.

Дека Херакле бил омилен лик за обработка во комедијата од сите периоди се гледа и од драмата *Линос* на Алексис, во која се обработува митолошката приказна за Херакле и митскиот пејач Линос. Во традиционалниот мит Линос е убиен од Херакле, но во комедијата на Алексис веројатно доаѓа до помирување.

fr. 140	К-А	{ΛΙΝ.} βυβλίον ἐντεῦθεν ὃ τι βούλει προσελθὼν γὰρ λαβέ, ἔπειτ' ἀναγνώσει, πάνυ γε διασκοπῶν ἀπὸ τῶν ἐπιγραμμάτων ἀτρέμα τε καὶ σχολῆ.
5		Ἵρφεὺς ἔνεστιν, Ἴσίοδος, τραγωδία, Χοιρίλος, Ὀμηρος, ἔστ' Ἐπίχαρμος, γράμματα παντοδαπά. δηλώσεις γὰρ οὕτω τὴν φύσιν, ἐπὶ τί μάλισθ' ὄρμηκε. {HP.} τουτὶ λαμβάνω. {ΛΙΝ.} δεῖξον ὃ τι ἐστὶ πρῶτον. {HP.} ὀψαρτυσία,
10		ὥς φησι τοῦπίγραμμα. {ΛΙΝ.} φιλόσοφος τις εἶ, εὐδῆλον, ὃς παρ εἰς τοσαῦτα γράμματα Σίμου τέχνην ἔλαβες. {HP.} ὁ Σῖμος δ' ἐστὶ τίς; {ΛΙΝ.} μάλ' εὐφυῆς ἄνθρωπος. ἐπὶ τραγωδίαν ὄρμηκε νῦν, καὶ τῶν μὲν ὑποκριτῶν πολὺ
15		κράτιστός ἐστιν ὀψοποιός, ὡς δοκεῖ τοῖς χρωμένοις, τῶν δ' ὀψοποιῶν ὑποκριτής. {ΛΙΝ.} βούλιμός ἐσθ' ἄνθρωπος. {HP.} ὃ τι βούλει λέγε.

¹¹⁶ Ликот на гостилничарката зачестува во комедиите кон крајот на 5-тиот век (cf. Aristoph. *Ra.*).

πεινῶ γάρ, εἶ τοῦτ' ἴσθαι.¹¹⁷

Херакле е претставен како учи литература од Линос. Овде има анахронизам, зашто Херакле, кој припаѓа на митскиот период, учи за историски личности во Хелада. Тоа е комичкото средство актуелизирање. Покрај тоа, претставен е и современик на Алексис, Симос, кој претставува предмет на ругање, но во поблага форма од комедијата во 5-тиот век. Содржината на комедијата е следна: се обработува кавгата меѓу Линос и Херакле, што е преземена од традиционалниот мит. Линос му се лути на Херакле заради неговата алчност кон храна и недостиг на интерес кон учење, како што покажува фрагментот. Ова го нервира Херакле, кој не го убива Линос како во митот, зашто станува збор за комедија, туку туку употребува физичко насилство, што претставува често користено комичко средство во сите периоди на хеленската комедија.

Во примерите од 4-тиот век не може да се види дали постоела љубовна приказна/интрига како основа на митолошката фабула како што предлагаат античките извори, туку може да се види само начинот на кој се растура традиционалната приказна и традиционалната претстава на митолошките ликови. Во периодот на новата античка комедија комедии на митолошки теми пишувал Дифил. Но, според насловите на комедиите од останатите комедиографи се гледа дека Дифил бил редок пример што сè уште пишувал на митолошки теми, зашто митолошката травестија веќе одамна не била во тренд.

¹¹⁷ (Линос): Оди таму
и земи каква сакаш книга,
а потоа ќе ја прочиташ, откако ги разгледаш убаво
според насловите, тивко и лежерно.
Го има Орфеј, Хесиод, трагедија, 5
Хојрил, Хомер, Епихарм, прозни состави
секакви. Така ќе ми покажеш каква природа
имаш, што најмногу те возбудува. (Херакле): Ова го земам.
(Л.): Покажи ми прво што е. (Х.): Готвач,
како што вели насловот. (Л.): Баш си философ, 10
јасно е, штом одмина толку книги
и се фати за вештината на Симос. (Х.): А, Кој е тој Симос?
(Л.): Многу надарен човек. Сега се занимава
со трагедија, па меѓу глумците е најдобар
готвач, како што им се чини на оние 15
што го вработуваат, а [најдобар] глумец меѓу готвачите.
.....
(Л.): Прегладнет е човеков. (Х.): Зборувај што сакаш,
но јас сум гладен, да знаеш добро.

Џефри Арнот (Arnott во Bloom, 2004: 158-9) смета дека во средната атичка комедија имало два типа митолошки травестији: 1) директна травестија на мит, каде што хероите и хероините се претставени како вулгаризирани Хелени или барбари; 2) пародија на популарни трагедии, особено оние на Еврипид. Но, како што може да се види од посочените примери од 5-тиот век, ова правило се однесува воопшто на митолошката травестија, опфаќајќи ја и онаа на Епихарм. А што се однесува до пародирањето, тоа покажува поголема разновидност во смисла на пародирање различни литературни родови во 5-тиот век, одошто во 4-тиот, кога пародирањето се однесува најмногу на трагедијата, а понекогаш и на дитирамбот.

Разликата меѓу митолошките травестији од 30-тите години на 5-тиот век и оние подоцнежните се состои и во тоа што во првите боговите се обработуваат како комички анти-херои, т.е. како ликови со недостатоци погодни за комичка обработка, додека во подоцнежната митолошка травестија боговите и хероите само се хуманизираат. Вебстер (Webster, 1970: 84) за оваа појава вели дека пародијата во раните етапи на митолошката комедија внела во комедијата ситуации од трагедијата што може да се развијат во идиомот на не-митолошката комедија, па како што не-митолошката комедија напредувала понатаму со веројатни настани и детално опишување на карактери, сè повеќе такви ситуации биле позајмувани директно од трагедијата. Имено, ова значи дека митот нема веќе значење за комедијата, зашто таа ги темели своите приказни единствено на трагедијата, а тоа пак се должи на промената што се случила во комедијата преземена од трагедијата: дејството се темели на веројатни случки, лирскиот елемент се намалува, се јавува пораст на јасно дефинирани карактерни групи, кои дејствуваат во типични ситуации.

Обработката на митолошките приказни во средната и дорската комедија, пак, често се изедначува. Владее генерално мислење дека начинот на кој се обработува митот во дорската и во средната атичка комедија е негово рационализирање и интегрирање во сцени од секојдневниот живот. Од комедиите на Епихарм, кои што се анализирани претходно, може да се види дека тој го употребува митот како обликувачки генерички маркер, најчесто преземен од епот, или од други (пред)литературни традиции, со цел да го разобличи применувајќи притоа елементи што се својствени на неговата драмска пракса. Во старата комедија, пак, поетите имаат тенденција да ја разобличуваат

оригиналната верзија, фокусирајќи се на комички апсурдни аспекти од митот, вклучувајќи во него политичка сатира (Rosen, 1995). Но, од денешна перспектива не може да се каже колку таа политичка сатира била вклучена во драмското дејство. Како што може да се заклучи од *Дионисалександар* на Кратин поверојатно се чини дека политичката сатира повеќе била употребувана во парабасата, која не е врзана со драмското дејство, одошто во другите делови. Друга разлика што се однесува само на старата и средната атичка комедија е тенденцијата да му се даде атички амбиент на дејството во средната атичка комедија, а тоа е всушност тенденција и на трагедијата, кое може да се нарече атицизација. Во травестиите од овој период божествата се деградирани да вршат функции како типични ликови од комедиите, кои поседуваат некоја прекумерна особина податлива за комичка обработка, односно тие се комички грди. Боговите не учествуваат во некоја митска приказна туку во приказна од секојдневието на атичките граѓани, дури и да не се случува во Атина.

Оддалеченоста од урбаноста во Епихармовите митолошки травестии, како и во митолошките травестии од 30-тите години на 5-тиот век се состои само во локацијата, но не и во суштината. Единствено локацијата, која е надвор од цивилизација, ги приближува овој тип драми со сатирските драми, но тоа, како што беше речено, може да се протолкува и како парасатирски генерички маркер, кој во атичката комедија е земен со цел да се пародира. Епихармовата комедија, од друга страна, ја нема сатирската драма како пример за исмевање, туку црпи директно од своите епски или митолошки примери. Но, анахронизмите се присутни во сите обработки и тие претставуваат еден вид средства за разбивање на традиционалната приказна, т.е. како што беше речено тие се комички средства за постигнување комички ефект. Впрочем анахронизмите се присутни и во трагедиите, но не се толку концентрирани на секојдневните активности како во комедиите.

3.1.1.2. МИТОТ ВО ЕПИЗОДНИТЕ ДЕЛОВИ ОД КОМЕДИЈАТА

Како што беше речено претходно, митот може да фигурира во комедијата и во одделни епизоди или сцени. Тоа значи дека фабулата во комедијата не се темели целосно на митска содржина, туку дека во одделни епизоди од комедијата се пародираат познати митски приказни или ситуации. Многу често не се пародира митот каков што е познат од усмената традиција, туку начинот на кој тој е обработен во одреден литературен род (најчесто трагедијата), кај автор што ѝ е познат на публиката, па затоа може да се каже

дека митот се обработува како маргинален (паратрагички) генерички маркер. Всушност од познавањето на публиката зависи и комичкиот ефект во ваквите сцени.

Понекогаш не се пародираат познати сцени, туку митолошки ликови: богови и херои, кои се внесени во фабулата со цел да предизвикаат комички ефект. Тоа се постигнува така, што овие ликови се прикажуваат на ист начин како во митолошките трагедии; само што амбиентот во кој се наоѓаат ликовите не е митски, а ниту претставува пародија на мит. Овој момент во комедиите може да се означи како (пара)комички генерички маркер, зашто се пародира нешто преземено од комичката традиција, или, пак едноставно може да се означи како комичка традиција.

Бројни се примерите на автори кои го употребуваат митот како маргинален генерички маркер, како погоден за градење на одредени сцени во комедијата, кој е преземен од друг книжевен род. Како мајстор за ваквата употреба на митот се смета Аристофан, можеби поради тоа што само неговите комедии се зачувани целосно. Иако Аристофан изобилува со вакви епизоди од митот, сепак неговата употреба е ограничена само на трагичкиот момент и тоа само на пародирање на епизоди од драмите на Еврипид. Можеби заради тоа Кратин ја има измислено кованката $\epsilon\upsilon\rho\iota\tau\iota\delta\alpha\rho\iota\sigma\tau\omicron\phi\alpha\nu\acute{\iota}\zeta\omicron\nu$ (= еврипидаристофанувајќи) (fr. 342 K-A).

Митот како маргинален генерички маркер претставен преку Еврипид – како паратрагички генерички маркер, може најдобро да се види во Аристофановата комедија *Жени на празникот Тезмофори*, која А. Боуви (Bowie во Woodard, 2007: 202) ја смета за Аристофанов одговор на Еврипидовото навлегување во комичката сфера со драмите *Хелена* и *Ион*. Во *Жени на празникот Тезмофори* е прикажана драмската криза од Еврипидовата драма *Телеф*. Кај Аристофан, главен лик во оваа комедија е Еврипид, кој го праќа својот роднина (Мнесилох, татко на жена му?), преправен како жена, да оди во извидница кај атинските жени. Тие, жените, претставени преку хорот, сакаат да го убијат Еврипид, заради лошиот третман на жените во неговите трагедии.¹¹⁸ Роднината на Еврипид е во мисија да ги разубеди жените од таа намера, но тие откриваат дека е натрапник, па во обидот да се спаси тој грабнува бебе од една жена и се засолнува кај олтарот. Еврипидовиот роднина им се заканува на жените дека

¹¹⁸ Ова се споменува и во *Лисистрата* (283, 368-9), а имено дека Еврипид ги мрази жените.

ќе го заколе бебето, доколку не го остават на мир. Но, кога ќе го види бебето од поблиску, сфаќа дека тоа не е бебе, туку мешина со вино замоткана во бебешки пелени, што жената си ја носела за да се насладува. Имено, жените во комедиите многу често се опишани како жедни за вино, па поради тоа и жената реагира многу бурно кога ќе ѝ го одземат бебето-вино од раце, така што се добива впечаток дека навистина држела бебе. Оваа сцена во комедијата е пародија на централната сцена во Еврипидовата трагедија *Телеф*. Во трагедијата, која е зачувана во фрагменти, Телеф, кралот на Мисија, доаѓа во Аргос преправен како питач во партали¹¹⁹, но Хелените го препознаваат и се спремни да го убијат, бидејќи го сметаат за непријател. Телеф, за да се заштити, го грабнува Орест, синот на Агамемнон, и се заканува дека ќе го убие, доколку Хелените не го сослушаат. Доказ дека оваа драма на Аристофан била популарна и надвор од Атина покажува вазата т.н. Würzburg Telephos (сл. 6), на која дословно е прикажана сцената со колењето на 'бебето'. На оваа ваза, која датира околу 370 год., а е пронајдена во Апулија во Јужна Италија, се сметало дека е прикажана претстава на флака, зашто машкиот лик не носи сценски фалус. Меѓутоа, денес е неспорна врската на оваа илустрација со Аристофановата комедија *Жени на празникот Тезмофори*.



Сл. 6 - Würzburg Telephos (ca. 370 год. од Апулија)

¹¹⁹ Ова е една од Еврипидовите постапки што Аристофан ја критикува во повеќето комедии, односно претставување на кралеви облечени како питачи на сцена. Во *Ахарнијци* (432) самиот Еврипид му дава наредба на својот слуга: ὦ παῖ, δὲς αὐτῷ Τηλέφου ῥακόματα („Момоку, дај му ги на овој парталите од Телеф“).

Моментот на киднапирање Аристофан го пародира и во комедијата *Ахарнијци*, 14 години претходно, каде протагонистот Дикајополис, нападнат од Ахарнијците (= хорот) кои по професија се јагленици, им ја граба кошницата која е полна со јаглен. Имено и тие реагираат на сличен начин како жената во *Жени на празникот Тезмофории*. Во *Ахарнијци*, која е временски поблизу до Еврипидовата трагедија *Телеф*, се пародира приказната на неколку рамништа. Покрај познатата епизода со кошницата, приказната извршила влијание врз драмата и како целина, т.е. врз нејзината структура, во која Дикајополис е комички пандан на Телеф, а Ахарнијците се Аргивците од драмата *Телеф*, кои Телеф ги моли за помош применувајќи сурови средства.

Друга позната пародија на трагедија од Еврипид во одделни сцени се сретнува во комедијата *Мир* на Аристофан. Тригај, протагонистот во драмата, сака да замине на небото, за да ја пронајде божицата на мирот, а тоа го прави качен на огромен бумбар. Целата сцена, освен бумбарот, дури и говорот, особено на ќерката на Тригај, е пародија на Еврипидовата трагедија *Белерофонт*.¹²⁰ Во трагедијата херојот Белерофонт лета кон боговите, качен на крилатиот коњ Пегас, кој во Аристофановата комедија е заменет со огромен смрдлив бумбар, што слугите го хранат со измет. Тригај, наместо да ги најде боговите на небо, го сретнува Хермес, кој е оставен на ова место да ја чува покуќнината на боговите, бидејќи тие заминале во погорната сфера на небото. На сличен начин Аристофан се служи со митот од трагедијата и во комедиите *Коњаници*, каде се пародира Гигантомахијата, но и во *Лисистрата*, каде, како што беше речено, се пародира во драмата како целина митот за Лемнијките, иако собитијата не се претставени како митолошки.

И во *Птици* исто така се препознава влијанието на три мита, од кои едниот е исто така Гигантомахија, потоа Титаномахија, за кој можеби црпел инспирации од трагедијата *Окованиот Прометеј*. Овие две битки кај Аристофан се претставени како *ὄρνιθομαχία* прво меѓу луѓето (Пејсетајр и Евелпид) и птиците, а потоа како борба меѓу птиците и Олимпијците. Покрај овие два главни мита присутен е и митот за Тереј, кој ѝ бил познат на публиката од Софоклевата трагедија *Тереј*. Тереј кај Аристофан е пупунец

¹²⁰ cf. Евбул *Белерофонт*, p. 105

уште од самиот почеток на драмата, додека кај Софокле Тереј станува птица на крајот од драмата. Во комедијата Тереј ја има улогата на посредник меѓу луѓето и птиците, зашто некогаш бил човек, а сега е птица. Во втората половина на комедијата се употребува митот од хомерската химна кон Деметра, каде што на боговите им се ускратуваат жртвувањата. Оваа постапка во химната предизвикува боговите да изгубат почит од луѓето, додека во комедијата со тоа боговите огладнуваат, т.е. не добиваат храна и проблемот станува физички.¹²¹ Она што е карактеристично за Аристофановата употреба на митот, а веројатно и на сите комедиографи, е дека митот го употребува за да ја оформи приказната во одделни делови, или во целина како позадина, а не и заради неговата етичка содржина.

Комичкиот ефект во ваквите сцени се постигнува со деградација на трагичките моменти. Употребата, пак, на возвишениот трагички говор во комичка ситуација предизвикува комички ефект заради спојување на два различни елемента. Покрај паратрагичкиот генерички маркер, Аристофан употребува само еднаш парадитирамписки генерички маркер во комедијата *Плутос* (290-301), кога пародира дел од Филоксеновиот дитирамб *Киклоп или Галатеја*¹²². Како параепски генерички маркер, може да се смета и кратката епизода во *Оси* (179-97), каде старецот Љубиклеон се обидува да избега од дома врзан под магаре, како што Одисеј во *Одисеја* се обидува да избега од пештерата на киклопот Полифем, врзан под овен. Но, лажиот Одисеј закачен под магарето повеќе потсетува на магарешки фалус, а откако ќе се тргне од магарето на Мразиклеон му личи на младо од магарица.

Што се однесува до релацијата меѓу комедијата и трагедијата, таа појава ја истражува Сара Мајлс (Miles, 2009), особено кај комедиографот Стратис, кој се сметал за мајстор на паратрагедијата. Во таа смисла, Мајлс го третира Стратис како следбеник, но и како потенцијален соперник на Аристофан, најпознатиот паратрагички поет во периодот. Се разбира овие паратрагички елементи во комедијата не се вметнати само за да се критикува или комички да се интерпретира текстот на трагедијата, туку и за да се прикаже комички во целост, нагласувајќи ја овде визуелната страна на драмските

¹²¹ Исто и во *Плутос* на Аристофан боговите прегладнуваат, зашто сите луѓе му жртвуваат на Плутос, запоставувајќи ги Олимписките богови.

¹²² Во овој дитирамб се обработувала љубовната врска меѓу киклопот Полифем и нимфата Галатеја. Се претпоставува дека преовладувале комички елементи како што е исмевањето на актуелни личности (Дионисиј I од Сиракуза), што претставува преминување во сферата на комедијата.

родови, како и музиката. Сепак, мора да се има наум дека за паратрагички генерички маркер не се смета секое споменување на трагедиограф, или употреба на трагички јазик во комички контекст. Такви примери има многу, а нив ги посочува и Мајлс. Она што треба да се бара е обработка на цели сцени или епизоди, а тоа не може да се истражи доволно кај другите комедиографи од 5-тиот век, зашто нивните комедии се зачувани само во фрагменти.

Од истите причини не се знае како се третираше митот во одделни епизоди или како маргинален генерички маркер и кај комедиографите од 4-тиот век и понатаму. Но, од сведоштвата на другите антички автори, како и од Менандар, и од римските комедиографи Плаут и Терентиј, може да се заклучи следново: митот како маргинален генерички маркер и понатаму се одржува, но овој пат не за да се пародира, туку за градење комички заплет и ситуации. Тие елементи слободно можат да се наречат и еврипидовски и не мора да се врзат со некоја определена трагедија, туку воопшто со Еврипидовиот стил. Тие елементи се: силување на девојка, напуштање на детето родено како резултат на чинот на силување, препознавање и среќен крај на љубовната приказна. Тоа се впрочем елементи од фабулата, кои се особеност на еврипидовската трагедија, но и на подоцнежната комедија. Сепак, овој начин на градење фабули не може да се нарече парамитски, заради тоа што ваквите делови од фабулата се сместени во сосем не-митски амбиент, т.е. се применети врз не-митски комедии.

Новата античка комедија исто така е преполна со цитати од трагедиите на Еврипид, Софокле и Ајсхил. Ова се должи како прво на тоа што нивните трагедии со посебен закон се прикажувале секоја година на драмските натпревари, па поради тоа претставувале некаква класична мудрост. Значи цитатите не се употребувале за да се пародираат извесни елементи од трагедијата, туку за да се назначи достоинството на тонот со кој зборува комичкиот јунак. Според тоа не станува збор за паратрагички елементи, туку едноставно за трагички елементи, кои се очекува да бидат препознаени од публиката. Ова е впечатокот што се добива од комедиите на Менандар, но што се однесува до другите комедиографи од 4-тиот век, не може да се воспостави истата дефиниција во однос на употребата на трагички елементи, зашто зачуваните примери сугерираат поскоро пародија, одошто едноставна употреба на класични мудрости преземени од трагедијата, или барем тоа е впечатокот што се добива кога се читаат надвор од контекстот.

Хеленската комедија, ако се суди според Аристотеловите согледби за поделба на поезијата, се движи меѓу општото и поединечното, особено во своите првични манифестации, т.е. се движи меѓу поетска творба и инвектива, или поскоро поетска творба со инвектива. Употребата на митот во хеленската комедија е очекувана постапка заради припадноста на комедијата во поезијата. „Митот во хеленската книжевност е граѓа во движење, тој ја има онаа Протејска димензија, постојано да се менува и кај секој автор одново да се создава.“ (Томовска, 2002) Секој книжевен род што го употребува митот како граѓа му дава некои константни обележја, својствени за тој книжевен род, кои се нарекуваат генерички маркери. Тоа индивидуализирање на употребата на митот не завршува во одделните книжевни родови, туку секој автор што се служи со митот му дава свој печат. Како што може да се види од посочените примери во претходните две поглавја, митот во комедијата може да се обработи на два начина: како содржина што ја обликува фабулата (т.е. во митолошка травестија) и како елемент погоден за обработка во одделни епизоди или сцени, со цел да се постигне комички ефект на микроструктурално рамниште. Во обата случаи митот може да биде земен од усмената традиција, без да се однесува на некој книжевен род. Но уникатноста на комичката употреба на митот се состои во преземањето на митот од другите книжевни облици во најголем број од случаите, и извртување на митот, без разлика од каде е преземен. Во таа смисла и комедијата, употребувајќи го митот како генерички маркер од друг книжевен род го прави комички генерички маркер, т.е. митска приказна со комички особености. Ова извртување на традиционалните митски елементи не се однесува само на приказната што се обработува, туку на сите составни делови на комедијата, затоа што комедијата не е само текст наменет за читање. Извртувањето на митските елементи во комедијата може да се дефинира и како инвектива на поразвиено рамниште, која е наменета индиректно кон авторот на поетската творба од каде што се презема митот за обработка.

Во речиси сите периоди од развојот на хеленската комедија митот игра суштествена улога во градење на фабулата на комедијата, зашто се употребува како содржина која ја обликува фабулата. Но, како што комедијата се доближува до натурализам, митот веќе ја губи својата дотогаш традиционална комичка функција, и станува пример за ученост.

3.1.2. КОМЕДИИ СО ФАНТАСТИЧНИ СОДРЖИНИ И ЕЛЕМЕНТИ

3.1.2.1. ФАНТАСТИЧНИ ЕЛЕМЕНТИ

Аристофан е многу попознат како автор кој обработува фабули со фантастични содржини одошто митолошките трагедии. Дури девет од неговите зачувани комедии имаат фантастична содржина, а во сите еднаесет се наоѓаат фантастични елементи. Но, Аристофан не е ниту зачетник, ниту единствен комедиограф што пишувал вакви комедии, затоа што фантастичните елементи, особено оние изразени преку териоморфниот хор, се атичка карактеристика. Покрај тоа, претходно беше наведено дека и сицилискиот комедиограф Епихарм пишувал комедии на спротивставени начела, кои веројатно ги претставувал како алегориски фигури. Ова се всушност двата најзастапени фантастични елемента што се ползуваат во аристофанската, а впрочем и во старата атичка комедија: алегориските фигури и животни/предмети што зборуваат, кои може да се употребат во комедии чии содржини не нужно се фантастични, или во комедии со фантастични содржини, кои се претставени како некој вид утопии.

Апстрактните суштества што Епихарм ги претставувал во своите комедии се спротивставени начела, кои се во конфликт, како Говор и Говорка (Λόγος καὶ Λογίνα) во истоимената комедија. Не може да се претпостави каква точно содржина се обработувала под овие наслови, но се претпоставува дека Говор и Говорка се алегориски фигури преку кои Епихарм ги исмева философите, како што тоа го прави Аристофан со Неправедниот и Праведниот Говор во комедијата *Облаци*. Од *Облаци* може да се види како се обработувале комедиите со алегориски фигури во овој период од развојот на комедијата, или барем кај овој комедиограф. Аристофан во *Облаци*, освен алегориските фигури, внесува и друг елемент на неможното, а тоа е т.н. Мислилница (Φροντιστήριον), т.е. Школата во *Облаци* што ја води Сократ. Самата содржина на *Облаци* не се чини фантастична, туку е прилично реална комедија, во која се обработува актуелен проблем од животот на атичките граѓани. Кога во фабула со ваква содржина се внесуваат фантастични елементи, или кога реалните лица и настани се ставаат во необично, фантастично опкружување, тогаш тоа предизвикува комички ефект преку спротивставување на неконгруентните елементи, што е обележје на комедијата, а и на сатирската драма.

Облаци не е единствената комедија во која Аристофан употребува апстрактни начела кои се во конфликт. Веројатно такви биле Разумниот и Развратниот во неговата незачувана комедија *Пирувачи*. Во многу поелаборирана и реална форма се претставени апстракциите Плутос (Πλοῦτος = Богатство) и Пенија (Πενία = Сиромаштија) во зачуваната комедија *Плутос*, која освен фантастични елементи содржи и фабула со фантастична, т.е. утописка содржина. Старецот Хремил во *Плутос* се соочува со слични предизвици како и Стрепсијад во *Облаци*: дали да го учи својот син на неправедност и измама и други вештини со кои стекнуваат богатства. За таа цел го прашува богот Аполон во светилиштето, кој му порачува да го однесе дома првиот човек што ќе го сретне на излегување од храмот. Се погодува тоа да е слепиот бог Плутос, кого Хремил го носи дома, а ја избркува Пенија, која дотогаш му била гостинка во домот, и покрај нејзиниот говор за тоа што ќе се случи ако неа ја нема повеќе.

Персонифицирани фугури, но не како спротивставени начела, Аристофан употребува во *Лисистрата* (Спогодба) и во *Мир* (Војна, Метеж, Мир, Берба, Слава), чија комичка важност се состои токму во персонифицирањето.

Во исто време со Аристофановата комедија *Облаци* е прикажана и друга комедија со алегориски фигури, а тоа е *Чоканче* на Кратин, која ја напишал пред крајот на животот и веројатно е негова последна комедија. За содржината на комедијата повеќе се знае од схолионот кон Аристофановата *Коњаници*, одошто од самата комедија. Се вели дека главен лик во комедијата е Кратин со неговата жена Комедија, така што ова е прв обид во хеленската комедија самиот поет да учествува во својата креација како лик. Комедија сака да се разведе од Кратин, зашто тој ја запоставува. Кратиновите другари (хорот?) доаѓаат и ја предомислуваат да не брза со одлуката. Како и да е, тие се разделуваат, за да на крајот од драмата повторно се соединат (fr. 200 K-A). Се дознава дека Кратин ја запоставува жена му Комедија трошејќи го времето на пијанчење, па оттаму и насловот *Чоканче* или *Πιτύνη* што значи *шишенце за вино*, кое се носело со себе. Дали пијанчењето (μέθη) било алегориска фигура или не, не може да се дознае ниту од фрагментите, ниту од схолионот. Оваа комедија е всушност Кратинов одговор на Аристофановите обвинувања во неговите комедии дека Кратин е пијаница и љубовција. Роузен (Rosen, 2000) смета дека ова е претстава што самиот Кратин си ја наменил за себе во своите комедии, а драмата претставува некаква метатеатарска

комуникација. Впрочем и самиот Кратин во fr. 203 K-A вели: ὕδωρ δὲ πίνων οὐδὲν ἄν τέκοι σοφόν („пиејќи вода нема да создадеш ништо мудро“), што е многу слично со fr. 131 K-A од комедијата *Филоклет* на Епихарм: οὐκ ἔστι διθύραμβος ὄκχ' ὕδωρ πίης („нема дитирамб кога пиеш вода“).¹²³

Примерите со претставување на алегориски фигури во комедиите, како две спротивставени начела, или, пак, како во случајот со Кратин, едноставно како алегориски фигури без спротивставено значење, не завршува во 5-тиот век, иако се гледа дека ова било популарна постапка во 20-тите години од 5-тиот век. Во 4-тиот век ваквите алегориски фигури, како што е Бес (ὄργη) од истоимената комедија на Менандар, или Пијанство (μέθη) од истоимената комедија на Менандар, исто така учествувале во драмата, но само како ликови што го говорат прологот во драмата.

Освен алегориски фигури и персонификации на разно-разни апстрактни појави, фантастичниот елемент во аристофанската комедија се внесува и со животни или предмети што зборуваат. Во *Оси* тоа се песот Лабет (немо лице) и песот обвинител (Клеон), кои веројатно носеле маски и костими на кучиња, а чија комичка важност се состои во тоа што претставуваат на индиректен начин вистински личности од Аристофановото секојдневие. *Ахарнијци*, пак, иако не е типичен пример за утописка или фантастична комедија, сепак го содржи елементот на неможното, а тоа е материјализирањето на мирот. За разлика од *Оси*, во *Птици* и *Облаци*, неможното се постигнува преку хорот, кој претставува традиционален елемент во атичката комедија. Во *Птици* хорот е составен од птици, кои не се претставени како старците-оси во *Оси*, туку како вистински птици, кои живеат во земјата на птиците, а во *Облаци* тоа е хорот од божици-облаци, кои исто така зборуваат и имаат свој став за работите.

3.1.2.2. УТОПИСКИ СВЕТОВИ

Она што е типичен белег на 5-тиот век се утописките комедии и воопшто комедиите со фантастични содржини. Стори (Storey, 2005: 186) прави поделба на утописките комедии според времето на кое се однесуваат: а) утопии лоцирани во минатото (изгубен рај); б) утопии лоцирани во иднината (рај што може да се достигне); в) утопија што се наоѓа „негде таму“ (пронајден рај).

¹²³ cf. Архилох fr. 120 IEG, p. 73 претходно.

Најстар пример за тоа како се обработува утописки свет во комедијата, односно за комичка цел, е комедијата *Сверови* на Кратет. Содржината на зачуваните фрагменти покажува дека се работи за агон меѓу двајца соговорници, за кои се смета дека имаат различни гледишта. Говорникот Б презентира утописка ситуација, во која луѓето нема да поседуваат слуги, но не заради хумани причини, туку заради тоа што ќе нема потреба. Имено, сите предмети сами ќе се служат себеси. Според Олсон (Olson, 2007: 100) говорникот Б промовира едноставен начин на живеење, бидејќи храната што ја набројува е обична, т.е. нема ништо луксузно во неа. Ако говорниците застапуваат спротивставен начин на живеење, тогаш говорникот А очигледно застапува луксузен начин на живеење. Утопијата што ја презентира Б е сместена во иднината (fr. 16 K-A):

{A.} ἔπειτα δοῦλον οὐδὲ εἷς κεκτήσετ' οὐδὲ δούλην,
ἀλλ' αὐτὸς αὐτῷ δῆτ' ἀνὴρ γέρων διακονήσει;

{B.} οὐ δῆθ'· ὀδοιποροῦντα γὰρ τὰ πάντ' ἐγὼ ποιήσω.

{A.} τί δῆτα τοῦτ' αὐτοῖς πλέον; {B.} πρόσεισιν αὖθ' ἕκαστον

5 τῶν σκευαρίων, ὅταν καλῆ τι παρατίθου, τράπεζα.

αὕτη, παρασκευάζε σαυτόν. μάττε, θυλακίσκε.

ἔγχει, κύαθε. ποῦσθ' ἢ κύλιξ; διάνιζ' ἰοῦσα σαυτήν.

ἀνάβαινε, μάζα. τὴν χύτραν χρῆν ἔξερᾶν τὰ τεῦτλα.

ἰχθύ, βάδιζ'. ἀλλ' οὐδέπω 'πὶ θάτερ' ὀπτὸς εἰμι.

10 οὐκουν μεταστρέψας σεαυτὸν ἀλὶ πάσεις ἀλείφων;¹²⁴

Кај Атенај (*Deipn.* 6. 94, 22-30 = fr. 17 K-A) по fr. 16 K-A стои:

ἐξῆς δὲ μετὰ ταῦτα ὁ τὸν ἐναντίον τούτῳ παραλαμβάνων λόγον φησίν·

ἀλλ' ἀντίθεος τοι· ἐγὼ γὰρ αὐτὰ πάμπαλιν

τὰ θερμὰ λουτρὰ πρῶτον ἄξω τοῖς ἐμοῖς

ἐπὶ κίωνων ὥσπερ διὰ τοῦ παιωνίου

¹²⁴ (A): Зар потоа никој нема да поседува ниту роб, ниту робинка, туку самиот себеси ќе се служи маж кој е старец?

(B): Секако дека не, зашто јас ќе направам сè да се движи само од себе.

(A): Епа како ќе им помогне тоа ним? (B): Ќе биде присутно секое парче од опремата, па кога некој ќе викне: „Подготви се трпезо!

Подготви се самата себе! Мешино меси!

Чашо налеј! Каде е киликата? Оди измиј се!

Качи се торто! Тенџерето треба да става цвеќло.

Рибо, дојди! 'Ама сè уште не сум испечена на другата страна!

Тогаш нема ли да се свртиш, да се подмачкаш и посипеш со сол?“

ἐπὶ τῆς θαλάττης, ὥσθ' ἐκάστῳ ῥεύσεται
εἰς τὴν πύελον. ἐρεῖ δὲ θύδωρ 'ἀνέχετε'.
ἔπειτ' ἀλάβαστος εὐθέως ἦξει μύρου
αὐτόματος, ὁ σπόγγος τε καὶ τὰ σάνδαλα.¹²⁵

Објаснението на Олсон за овој фрагмент е дека претставува продолжение на говорот на Б од претходниот фрагмент. Норвуд (Norwood, 1931: 149) смета дека ова се алегориски фигури и дека вториот фрагмент не е продолжение на говорот на истиот говорник, туку е говор на друг говорник, како што вели и Атенај. Но, тој не го дели традиционалното мислење дека двата говорника презентираат спротивставен начин на живеење, зашто нема суштествена разлика во говорот на едниот и на другиот. Покрај тоа ни во двата фрагмента не се зборува за едноставен живот, туку се фаворизира модерен начин на живеење. Да не е коментарот на Атенај, овие два фрагмента би делувале како еден. Како и да е, во првиот фрагмент нагласокот е на трпезата во овој утописки свет, а во вториот на другите удобности што може да се стекнат во животот. Според таа различност може да се каже дека има два говорника кои промовираат утописки начин на живеење, во кој сè доаѓа само од себе, само што едниот застапува еден аспект од животот, а другиот друг аспект, кои во никој случај не се спротивставени, туку различни.

Од десетте наслови на комедии од Кратет, единствено *Ламија*¹²⁶ можеби имала митолошка содржина, во која се обработувала прелјубничката природа на Севс¹²⁷. Меѓутоа, останатите комедии укажуваат на содржини во кои се обработувале утописки светови или претставуваат комедии на манири.

¹²⁵ „Па веднаш по ова оној што зазема спротивставена страна од говорот вели:

Го спротивставувам ова: Јас од друга страна
топла вода прво ќе им донесам на моите
кај столбовите, како низ пајониумот
до морето, така што за секого ќе тече
во коритото. А водата ќе рече: „Подигни се!“

Потоа кутијата со балсам веднаш ќе дојде
сама од себе, па сунѓерот и сандалите.“

¹²⁶ Ламија била кралица на Либија, во која се заљубил Севс. Откако дознала Хера, ја натерала да си ги изеде сопствените деца. По ова Ламија полудела и почнала да живее во пештера, да краде деца, кои ги јадела. Во Атина, Ламија била синоним за чудовиште, со кое ги плашеле децата.

¹²⁷ cf. митот за Амфитрион, најчесто обработуваната тема за Севс во комедиите.

Фрагментите од комедијата *Сверови* на Кратет се цитирани кај Атенај (*Deipn.* 6. 94, 10-30) заедно со други вакви комедии од други автори, како што се Кратин (fr. 176 К-А *Богови на богатството*), Ферекрат (fr. 113 К-А *Рудари*), Никофонт (fr. 21 К-А *Сирени*), Метаген (fr. 6 К-А *Туриоперсијци*). Драмите на Никофонт и Метаген никогаш не биле прикажани, додека останатите се наведени според годината на прикажување. Според ова се гледа дека фрагментите на Кратет се најстар пример за тоа како се работеле овие теми.

На сличен начин се чини дека и комедиографот Ферекрат ги структурирал своите утописки комедии. Уриос-Апариси (Urios-Aparisi, 1996-1997) смета дека Ферекрат следел една содржина и кохерентна карактеризација, односно стилот што е доминантен во 4-тиот век. Оваа карактеристика ја нарекува континуитет (continuity), што е во опозиција со дисконтинуитетот (discontinuity) на Аристофан (v.s. p. 70). Сепак, Уриос-Апариси сака да покаже дека Ферекрат е поет од 5-тиот век, па затоа прави споредба меѓу Ферекрат и Аристофан, заклучувајќи дека имаат многу сличности, иако работеле на различни содржини и употребувале различни цели за исмевање во своите комедии. За три комедии на Ферекрат со сигурност се знае дека се утописки комедии: *Ситни пари*, *Рудари* и *Персијци*. Во првата комедија утопијата е сместена во минатото, а дејството е лоцирано во Хадот, каде што сè може да се купи со безвредните пари – κралάταλοι. Животот во Хадот е прикажан како многу евтин и лесен. Главниот лик во драмата е старец, кој патува во подземниот свет, веројатно во придружба на роб (fr. 87 К-А). Сличност со *Жаби* на Аристофан покажува fr. 85 К-А¹²⁸ во кој некој објаснува како да се стигне во Хадот, како што Херакле му објаснува на Дионис како најбрзо да стигне до Хадот (или да се обеси, или да се отруе, или да се фрли од карпа, *Ra.* 120-35). Се појавува и Ајсхил како лик, бранејќи ја својата поезија (fr. 100 К-А). Темата е потрага по „старите и добри денови“ во Атина, што повторно упатува на Аристофановата *Жаби* (405 год.). Дејството на комедијата *Рудари* на Ферекрат исто така е сместено во Хадот, каде што може да се дојде преку рудниците (на Лавреј).

¹²⁸ ὦ δαιμόνιε, πύρεττε μηδὲν φροντίσας,
καὶ τῶν φιβάλεων τρώγε σύκων τοῦ θέρου,
κάμπιπλάμενος κάθευδε τῆς μεσημβρίας,
κῆρα σφακέλιζε καὶ πέπρησο καὶ βόα.
„О безумнику, добиј треска ништо не грижејќи се,
јади фибалиски смокви на жега
и наполнет задрема напладне,
а потоа добиј грчеви и воспаление.“

Содржината на fr. 113 К-А од оваа комедија е многу сличен со fr. 16 К-А на Кратет цитиран претходно, како и со fr. 1 К-А на Телеклид од комедијата *Амфиктиони*.¹²⁹ Имено во fr. 113 К-А, кој воедно е и најдолг фрагмент зачуван од Ферекрат (33 стиха), некоја жена раскажува многу детално на друг лик за αὐτόματος βίος (живот во кој сè се случува само по себе), т.е. за место кое изобилува со јадење и пиене што тече по реките, и кое се дуплира ако некој проба од него. *Персијци* на Ферекрат, пак, е фантастичен приказ на светот на богатството и лесниот/удобниот живот, сместен веројатно во Персија. Насловот укажува на Ајсхиловата трагедија *Персијци*, но поверојатно е дека кај Ферекрат поради временската блискост имало пародиски елементи од дитирамбот на Тимотеј со истото име. Во fr. 137 К-А од Ферекрат се опишува исто така живот во кој сè ќе се случува само по себе и претставува утопија сместена во иднината. Покрај трите наброени комедии на Ферекрат, и во комедијата *Диви луѓе* (420 год.) исто така се опишува утописки свет како примерот на Кратет. Оваа комедија е спомената кај Платон во дијалогот *Протагора* (327d-e), како пример за тоа дека Ферекрат ја нагласува разликата меѓу луѓе израснати во општество и луѓе израснати без да знаат за некаква цивилизација. Насловот од друга страна укажува на

¹²⁹ λέξω τοίνυν βίον ἐξ ἀρχῆς ὃν ἐγὼ θνητοῖσι παρεῖχον.
 εἰρήνη μὲν πρῶτον ἀπάντων ἦν ὡσπερ ὕδωρ κατὰ χειρός.
 ἢ γῆ δ' ἔφερ' οὐ δέος οὐδὲ νόσους, ἀλλ' αὐτόματ' ἦν τὰ δέοντα·
 οἶνω γὰρ ἅπασ' ἔρρει χαράδρα, μᾶζαι δ' ἄρτοις ἐμάχοντο
 περὶ τοῖς στόμασιν τῶν ἀνθρώπων ἵκετεύουσαι καταπίνειν, 5
 εἴ τι φιλοῖεν τὰς λευκοτάτας, οἱ δ' ἰχθύες οἴκαδ' ἰόντες
 ἐξοπτῶντες σφᾶς αὐτοὺς ἂν παρέκειντ' ἐπὶ ταῖσι τραπέζαις.
 ζωμοῦ δ' ἔρρει παρὰ τὰς κλίνας ποταμὸς κρέα θερμὰ κυλίνδων,
 ὑποτριμματίων δ' ὄχετοὶ τούτων τοῖς βουλομένοισι παρῆσαν,
 ὥστ' ἀφθονία τὴν ἐνθεσιν ἦν ἄρδονθ' ἀπαλὴν καταπίνειν. 10
 λεκανίσκαισιν δ' ἀνάπαιστα παρῆν ἡδυσματίοις κατάπαστα.
 ὄπται δὲ κίχλαι μετ' ἀμητίσκων εἰς τὸν φάρυγ' εἰσεπέτοντο·
 τῶν δὲ πλακοῦντων ὡστιζομένων περὶ τὴν γνάθον ἦν ἀλαλητός.
 μήτρας δὲ τόμοις καὶ χυσαυματίοις οἱ παῖδες ἂν ἠστραγάλιζον.
 οἱ δ' ἀνθρώποι λίονες ἦσαν τότε καὶ μέγα χρῆμα γιγάντων. 15

„Ќе раскажам сега каков живот јас им предложив на смртните од почеток.

Мирот, најпрво од сите нешта беше (достапен) како вода за раце.

А, земјата не носеше ни страв ни болести, туку потребните работи беа присутни сами од себе.

Во секој поток течеше вино, а јачменови колачи се бореа со пченични лебови

околу устите на луѓето, молејќи да ги голтнат

најбелите ако сакаат. Рибите си доаѓаа дома

печејќи се самите себе и положувајќи се на трпезите.

Река од чорба течеше покрај креветите, тркалајќи и топли парчиња месо.

Имаше поточиња од сосови за оние што сакаа од тоа,

така што немаше завист кон оној што ја цвакаше храната правејќи ја мека да ја голтне.

Имаше анапајсти во мали садови украсени со мирудии.

Печени дроздови со тортички од млеко летаа во грлото,

па од питите турнати околу ждрелото се создаваше боен вик.

Децата си играа зарови со делови од матка и со парчиња месо.

А, луѓето тогаш беа дебели и големи како гигантите.“

комедија со типични карактери, зашто *недоделканиот* (*ἄγροικος* = *див човек, прост, неук*) е уште еден типичен карактер кој доста често се обработува во комедијата. Множината, пак, покажува дека хорот е составен од овие *диви луѓе*. Платон вели дека Ферекрат не опишува безопасен простак, туку простак кој е поопасен и од најопасниот криминалец во Атина, кој има реалистично-примитивни карактеристики. Драмата веројатно започнува со двајца Атињани кои патуваат надвор од Атина заради нивната мизантропија (cf. Aristoph. *Av.*). Фрагментот 5 К-А покажува дека едниот од нив е голем фалбација. Овие мизантропи наидуваат на дивите луѓе во пародот, па по пародот следува агон меѓу двајцата Атињани и хорот (?) во врска со двата начина на живеење. Она што може да се заклучи од овие утописки комедии е дека скоро секаде е претставен агон меѓу два стила на живеење, кои може да се прикажат и преку алегориски фигури, што потсетува на дорската комедија.

3.1.2.2.1. РЕИНСТАЛАЦИЈА НА АТИНА ОД ЗЛАТНОТО ВРЕМЕ

Утопијата од минатото, најчесто се прикажува како реинсталација на Атина од златното време. Златното време можеби го обработува и Евполис, како што покажува насловот на неговата комедија *Златен род*. Впрочем и fr. 290 К-А го потврдува ова:

ὦ καλλίστη πόλι πασῶν, ὅσας Κλέων ἐφορᾷ,
ὡς εὐδαίμων πρότερόν τ' ἦσθα νῦν τε μᾶλλον ἔσει¹³⁰

Исто може да се каже и за комедијата *Хејрони* на Кратин, т.е. дека е утопија сместена во минатото. Хорот е составен од Хејрон и неговата придружба од кентаври, кои се жалат за расипаноста на уметноста и музиката¹³¹, веројатно во сегашноста (fr. 247, 248 и 254 К-А). Она за што копнее хорот е времето на Кронос (fr. 256 и 257 К-А). За да се реинсталира посакуваното минато државникот Солон се враќа од Хадот (fr. 246 К-А), а во fr. 258 К-А се исмева Перикле и се нарекува тиран.

Кратиновата *Богови на богатството* (429 год.) е исто така реинсталација на Атина од златното доба. Хероите во овие комедии не патуваат некаде за да најдат подобар живот, туку го инсталираат во Атина животот од подброто минато. Тоа значи доведување на личности од Хадот. Имено и овој мотив не е непознат во старата атичка

¹³⁰ „О најубав граду од сите, којшто Клеон го чува,
колку среќен беше порано, а сега уште повеќе.“

¹³¹ Ова е честа тема во старата атичка комедија.

комедија, а секогаш доаѓа заедно со некакво патување. Во конкретна драма хорот е сочинет од Πλοῦτοι = богови на богатството, кои се всушност титани, потомци на Кронос. Тие биле затворени во Тартарот од времето кога Севс го презел тронот од Кронос. Бидејќи во сегашноста владее народот, овие титани се охрабриле да дојдат и да го бараат својот брат (Плутос?, Прометеј?). Целта на доаѓањето не е само барање на изгубениот роднина, туку и истражување (σκηψις) за тоа како се дели богатството (cf. Aristoph. *Pl.*). Хорот, за таа цел, е вклучен и во судењето на политичарот Хагнон, кој е ставен под сомнеж во врска со неговото богатство. Очигледно е дека се испитува кој како се збогатил – праведно или неправедно, додека титаните отсутувале од Атина.

Слична тема – реинсталација на Атина од златното доба – се обработува и во комедијата *Граѓани* на Евполис (417 год.), која била доста популарна и по своето премиерно прикажување, ако се суди според илустрацијата што се наоѓа на кратер пронајден во Пајстум, а е датиран околу 350 год. (сл. 7).¹³² Сликата е рано дело на Астеја. На илустрацијата се претставени два драмски лика: Пиронид и Фринис. Сцената е незачувана во фрагментите, но се знае дека Пиронид е претставен како добар и строг атински граѓанин, а Фринис е дитирамписки поет од тој период, кој пишувал дитирамби во новиот стил. Заради тоа првиот е претставен со покриен, а вториот со откриен фалус. Исто така, за да одговара на комички анти-херој, Фринис е прикажан со комичка грдост (лице со прчест нос), кого вториот лик, Пиронид, сака да го избрка од сцената.

¹³² Илустрацијата на овој кратер Таплин (Tarlin, 2007: 42) ја идентификува како сцена од *Граѓани* на Евполис, поради очигледното: напишани се имињата на драмските ликови, а бидејќи станува збор за измислено комичко име (Пиронид) и име на современик на Евполис (Фринис), не може да има забуна.



Сл. 7 – Фринис и Пиронид, ликови од драмата *Граѓани* на Евполис.

Со парабасата дејството во оваа драма се дели на два дела; првиот дел се одвива во Хадот, а вториот дел во Атина. Хорот, како што покажува и насловот во множина, е составен од граѓани, а главните херои се реални личности од Атина, кои умреле, па затоа се наоѓаат во Хадот. Тоа се: Солон, Милтијад, Аристид, Перикле и Пиронид (= Миронид). Овие херои сакаат да ја испитаат (δοκιμασία) сегашната лоша состојба во Атина по сицилската експедиција, која ја пријавил последниот што дошол во Хадот, т.е. генералот Миронид, кој во драмата се нарекува Пиронид, заради комички ефект (v.i. pp. 216-23). Одлучено е да се прати пратеништво од Хадот во Атина, но треба да се одберат преставници; заради тоа има многу натезања, говори за и против. На крај е решено да одат петорица претставници: Солон, Милтијад, Аристид, Перикле и Пиронид како водач. Во вториот дел, по парабасата, дејството се случува на агората во Атина. Хорот, според Д. Л. Пејџ (*GLP*: 204), во овој свет се состои од живи граѓани, а се разликуваат веројатно според костимите од претходните хоревти. Секој од пратениците се справува со престапниците во Атина, според своите способности. Бидејќи се работи за повеќе лица, веројатно излегуваат еден по еден на сцена и судат

(cf. *Дионисалександар* на Кратин). Имено, Аристид му суди на сикофантот (fr. 99, 78-112; 114 К-А), Солон на моралниот престапник, Милтијад на некојси неефикасен генерал (fr. 106 К-А), а Перикле на некој корумпиран политичар.¹³³ Како изгледала структурата на оваа драма може да се види од реконструкцијата на Стори (Storey, 2003: 173-4):

1. Пролог	-влегување на Пиронид и друштвото	fr. 107, 109 (?)
	-прелиминарна средба	fr. 108
	-враќање на 4-рицата од Хадот, по што следат прашања и објаснувања	fr. 102, 103, 104 (?), 105, 110, 111, 112, 115 (?), 127
	-заминување во Атина	
2. Парод		fr. 99. 1-34
3. Враќање во Атина	-пристигнување на 4-рицата	fr. 99. 35-40, fr. 100
	- реакција и пристигнување на антагонистот	fr. 99. 41-77
	- агон	fr. 104 (?), 129, 130
4. Парабаса		fr. 132
5. Епизоди	-Аристид против сикофантот	fr. 99. 78-120, fr. 114 (?)
	-Солон против ? (софист, Сократ, поет)	
	-Милтијад против генерал	fr. 106
	-Перикле против ? (демагог, Хипербол)	
	-влегување на Фринис и негово разрешување	fr. 107 (?), fr. 326 (?) сцена на ваза (Сл. 7)
6. Ексод	почести кон четворицата	fr. 131

Сите овие теми што беа опишани претходно звучат многу познато. Кога се разгледуваат драмите на претходниците и современиците на Аристофан, се чини дека тој не бил оригинален поет, туку пишувал на теми кои веќе биле обработувани. Но, ова не треба да се смета за плагијаторство. Имено, правилно е да се каже дека сите овие теми, како и митолошките теми, се еден заеднички инвентар, од кој сите комедиографи можеле да позајмуваат. Она по што се разликуваат е, секако, начинот на кој ги

¹³³ Во оваа категорија спаѓа и комедија *Началници* на Евполис (мртвиот генерал Формион го регрутира феминизиранiot Дионис).

обработуваат овие заеднички содржини во фабулата, како и тоа како ги развиваат останатите делови на комедијата, што е дел од истражувањата во овој труд.

3.1.2.2.2. ПАТУВАЊЕ НА ХЕРОЈОТ

Патувањето на херојот е исто така придружен мотив на комичките утопии. Темата со патување на херојот Аристофан ја има искористено во комедиите *Птици*, *Жаби*, *Плутос*, *Мир* и незачуваната комедија *Геритад* (407 год.). Во *Жаби* и *Геритад* патувањето се случува во подземниот свет; во *Жаби* за да се пронајдат Еврипид и Ајсхил, бидејќи трагичката сцена во Атина пропаѓа (утопија сместена во минатото); во *Геритад* патувањето во Хадот е за да се обнови трагедијата, комедијата и дитирамбот во Атина, па заради тоа се пратени живи поети, секој соодветен за областа (cf. Кратин *Хејрони*). Во *Плутос* повторно има утопија сместена во минатото, која потсетува многу на содржината на Кратиновата *Богови на богатството*. Мотивот во *Птици*, е многу сличен со оној во Ферекратовата *Диви луѓе*, зашто и кај Аристофан двајцата Атињани заминуваат од Атина поради незадоволството од случувањата на политичката сцена во Атина. Тие го одбираат царството на птиците, кое се наоѓа на небо. Меѓутоа, во царството на птиците тие не живеат идеален живот, туку го испробуваат и го извртуваат на комички начин, т.е. прават перверзија од таа идеја. А, од слични причини и Тригај во *Мир* на Аристофан тргнува да патува: тој е незадоволен од сегашната состојба во Атина, каде не владее мир (што е реална ситуација во Атина), па заради тоа оди на небото да ја бара божицата на мирот.

3.1.2.2.3. ЖЕНСКИ СВЕТ

Утопискиот свет Аристофан го испробува и деформира, но не го разрушува, и во комедијата *Жени во народното собрание* (392 год.). Впрочем самиот наслов делува утописки за тој период од историјата на Атина, а потоа следи содржината. Жените водени од мудрата и одлучна Праксагора имаат одлучено да ги убедат своите мажи да им дадат контрола над градот, бидејќи се убедени дека можат да направат подобра работа. Преправени во мажи, тие влегуваат во собранието и гласаат за своите потреби, преземајќи ја на тој начин власта. Откако ја презема власта, Праксагора воспоставува идеално државно уредување, во кое сите работи припаѓаат на државата, која им доделува соодветно на сите граѓани. Тоа значи дека и жените се заеднички и имотот е заеднички, односно се застапува некој вид на комунизам. Робовите ги вршат работите,

за да слободните граѓани живеат без да работат. Прославата на крајот од драмата потсетува на бурлеска.

Слична утопија Аристофан претставува и во *Лисистрата*, напишана 20 години порано. Комедиите со женски наслови, впрочем го сугерираат ова испревртување на реалноста, а се чини дека некои автори од периодот на средната комедија прикажувале ваков тип на комедии – женски наслови што вообичаено покажуваат професии, како што се драмите на Евбул: *Продавачки на венци*, *Дадилки*, *Харфистка*. Пред Аристофан ваква комедија напишал Магнет – *Тревокосачка*, потоа Хермип, со наслов *Продавачки на леб*, а оваа професија, судејќи според комедиите на Аристофан се знае дека е многу податлива за комичка обработка, бидејќи станува збор за жена што работи надвор од својот дом. Комедиографот Ферекрат, пак, напишал комедија со наслов *Старици*, што укажува на некој вид утописки свет, како и комедија со наслов *Тиранаја*. Во *Старици* хорот е составен од стари жени, кои се подмладуваат преку некаков еликсир, па добиваат големи сексуални апетити (cf. Aristoph. *Eccl.*), додека за *Тиранаја* некои истражувачи сметаат дека можеби поскоро се работи за хетајра со такво име, зашто Ферекрат пишувал и комедии за хетајри.

3.1.2.3. 'РЕАЛНИ' КОМЕДИИ НА АРИСТОФАН И ЕВПОЛИС?

Употребата на терминот типична содржина е речиси секогаш ексклузивна за следниот тип комедии – комедии на манири. Но, како што може да се види од досегашните теми и содржини, типичноста е основен белег на хеленската комедија и воопшто на хеленската драма. Има една група комедии на Аристофан и Евполис, кои не можат да се наречат комедии на манири, но исто така не припаѓаат на ниедна од претходно наведените фабули поделени според содржината. Типичноста во овие фабули не се состои во целината на содржината, туку во одделни сцени, а Аристофан е докажан мајстор за елаборирање на одделни сцени во комедијата, кои ги презема од комичкиот материјал, или, пак самиот придонесува за тој комички материјал. Тука спаѓаат Аристофановите комедии *Коњаници* и *Оси*, кои припаѓаат на пораниот период од неговото творештво. За фрагментарно зачуваните комедии на Евполис *Марикант*, *Автолик* и *Бапти*, може да се каже дека обработуваат исто така содржина од животот на граѓаните, но она што засега и во политичката сфера. Во нив се обработуваат реални теми што го засегаат јавниот живот на граѓанинот, значи се занимаваат со политика, а тоа е една заедничка карактеристика на комедиите напишани во времето на

Пелопонеската војна. За останатите комедиографи не може да се каже дали правеле комедии со реални содржини, кои не спаѓаат во комедии на манири, зашто нема доволно докази, но за Евполис и за Аристофан не постои дилема во однос на овој тип комедии.

Што е реалното во *Оси*? Во оваа комедија Аристофан обработува една политичка тема од животот на атичкиот граѓанин, а тоа е опседнатоста на граѓаните со судството во време на војната, кога тоа е всушност единствениот приход што можеле да си го остварат. Имено, селаните, кои многу често го сочинуваат хорот на комедиите од овој период не само кај Аристофан, се лишени од својата земја поради војната. Имено, непријателот ги опустошува атичките полиња и селаните се принудени да живеат внатре во градските ѕидини и да водат 'градски' живот. Тоа е всушност една од темите и во комедијата *Проспалтијци* на Евполис, каде насловот покажува припадност на одреден демос (= село). Единственото 'нереално' нешто во *Оси* на Аристофан се имињата на протагонистите, кои претставуваат имиња што зборуваат, измислени за потребите на оваа комедија. Синот, Мразиклеон, сака да го одврати својот татко, Љубиклеон, од преголемата страст кон судиската работа, и да си поживее живот како нормален старец, без да стрепи секој ден за својата работа. Таткото не може да се откаже од својата страст, па затоа синот, победувајќи во агонот во кој судии се старците-оси што го сочинуваат хорот (и кои кажуваат дека се облечени како осии, заради таквата нивна улога во животот), решава да му овозможи да го domestифицира проблемот – му овозможува на таткото да суди дома. Ваквиот пресврт на ситуацијата предизвикува комички ефект, затоа што е претставено дејство во несоодветен амбиент, така што се добива извртена комичка ситуација. За да комички се разбие сериозноста на судската работа што страствено ја работи Љубиклеон, тој суди во својот дом спор меѓу песот Лабет (= Лахет, актуелна личност) и Кидатенајскиот пес (= Клеон) во импровизирана судница, што само по себе е фантастичен елемент, а за сведоци се земаат кујнските предмети. Откако ќе заврши испробувањето на доминантната идеја во домот, следува исполнување на желбата на синот – таткото да оди на гозби, да се облекува како господин и така да се однесува. Во тој обид да стане господин старецот повторно се покажува несоодветен, што предизвикува комички ефект. Всушност комбинирањето на неконгруентните елементи на повеќе рамништа е тоа што предизвикува комички ефект. Ова е исто така еден вид утопија, иако работите земени посебно се сосем реални и можни; во реалноста domestифицирањето на проблемите

од полисот на ваков начин е нереална ситуација. Но, според веројатноста и нужноста ова може да се случи. На тој начин, фабулата е изградена аристотеловски.

Неконгруентноста во *Коњаници* се состои во улогата на колбасичарот, кој треба да ја заземе улогата на Пафлагонецот (= Клеон) во домаќинството (= градот), а сето тоа е предвидено во книгата на слугата Пафлагонец. Овој тип комедија според фабулата не се разликува значително од останатите комедии на Аристофан, во кои се содржи елементот на неможното, затоа што собитијата се градени на сличен начин.

Во сите наведени драми неможното се постигнува на повисоко рамниште, а тоа е преку спојување на неспоиви елементи. Понекогаш во ваквиот спој се појавуваат и елементи на неможното, како што е зборувањето на псите или сведочењето на кујнскиот прибор во *Оси*. Имено, на таков начин се градени поголем процент од Аристофановите комедии, и тоа е всушност формулата за постигнување комички ефект на ниво на фабулата.

Прилично популарна комедија во антиката била *Марикант* на Евполис, заради коментарот на Аристофан во *Облаци* (553-4) дека комедијата е плагијат на Аристофановата *Коњаници*. Според структурата оваа е типична 'аристофанска' комедија, со хор, поделен на два дела: богати противници на Марикант и сиромашни поддржувачи.¹³⁴ Хорот веројано се соединил во парабасата, но, по парабасата повторно се разединил. Комедијата е прикажана во 421 год., по смртта на Клеон, кога Хипербол станал значајна политичка фигура во Атина, кој всушност се исмева во комедијата и кој е претставен во ликот на барбаринот Марикант. Приказот на Марикант е многу сличен со оној на слугата Пафлагонец во *Коњаници*, кој го претставува Клеон, омилениот политички лик за исмевање на Аристофан. Но, од денешна перспектива, Аристофановите забелешки што се однесуваат на неговите современици комедиографи изгледаат неосновани, зашто и самиот го применува во голема мера тоа што го критикува кај другите. Од досега изложените содржини може да се види дека ниту Аристофан не покажува особена уникатност во изборот на темите, така што неговата забелешка кон *Марикант* мора да се однесува на нешто посспецифично во драмата од самиот избор на темата, за да биде основана. Во *Бантти*

¹³⁴ cf. Aristoph. *Lys.* хор од старци и хор од старици

(416 год.) Евполис исто така обработува актуелна тема, а тоа се феминизираните поклоници на божицата Котито, во чиј култ се употребувале егзотични инструменти и бил познат по сексуалната изопаченост на учесниците. Не се знаат повеќе детали за приказната, но сигурно е дека цел на напад бил Алкибијад, кој традиционално е претставен како феминизирана фигура во комедијата. Античките сведоштва велат дека Алкибијад бил навреден од оваа комедија на Евполис и затоа предизвикал Евполис да умре во бродолом. Исто и во комедијата *Автолик* Евполис напаѓа современик, карикирајќи ја неговата феминизираност. Се работи за момчето Автолик и богатиот граѓанин Калија. Начинот на кој се претставени овие личности што Евполис ги исмева и ги прави централни фигури во своите комедии наликува на инвектива, но она што го прави комедиограф е креирањето на приказна во која ги сместува овие ликови. Деталите околу обработката на приказната не се познати, но не е исклучена можноста дека вклучува елементи на неможното на повеќе рамништа.

Актуелните теми од полисот се обработуваат во повеќето комедии на Евполис, во кои веројатно го нема елементот на неможното како очигледно присутен. Заедничко со Аристофановите комедии е тоа што се прикажани во периодот на Пелопонеската војна, па затоа содржините се активно инволвирани со актуелни теми од полисот, кои, се разбира, вклучуваат политика. Проблемите на градот се доместифицираат, се испробуваат во домот на граѓанинот кој е засегнат од тој проблем, односно од општи стануваат поединечни што само по себе предизвикува комички ефект. Тоа е всушност причината зошто овие комедии се нарекуваат политички комедии. А, во основа тоа се комедии со содржини од секојдневниот живот, само што во различни периоди различни теми ги интригираат и фасцинираат граѓаните, во кои на алегориски и/или директен начин се вклучени и политичарите.

Она што може да се воочи од комедиите на Аристофан што се зачувани целосно е дека во обработката на овие типични теми се наоѓа елементот на доместификација на проблемот: во *Плутос*, старецот Хремил го вдува во својот дом богот на богатството Плутос, кој делува локално – во домот на домаќинот; во *Лисистрата* главната хероина го „адаптира просторот на градот во свој женски простор на Домот, што ѝ дава можност, без да ја напушти својата природа, да дејствува со сопствени, женски средства“ (Томовска, 2000б: 115). Имено, ова не е обележје на Аристофан, туку

воопшто генерички маркер на комедијата, кој се манифестира различно кај различни комедиографи, во различни временски периоди.

Во ни една од овие комедии на Аристофан, во кои се претставени утописки светови, тоа не е направено за да се фаворизира таков – фантастичен живот, туку за да се растури и да се испреврти таа претстава на комички начин, и тоа преку испробувањето на таквиот начин на живеење во епизодните делови. На крај, утопијата или фантастичната епопеја на херојот/хероите не завршува со разбивање на тој штотуку изграден свет, туку негово проработување, но на комички начин, со извртување на сите елементи од тој свет. А, најчесто користен начин за извртување на тој свежо изграден свет е веќе наведеното доместифицирање.

Дали истото може да се каже и за другите комедиографи што пишувале комедии со фантастични содржини? За жал од фрагментите и од другите сведоштва не може да се добие прецизна слика за тоа како се обработувале овој тип комедии. Сигурно е дека и соперниците на Аристофан го обработувале утопискиот свет на комички начин – да го разбијат и комички да го моделираат, како што може да се насети од *Граѓани* на Евполис. Едно е јасно: сите комедиографи се служеле со слични теми на обработка, кои ги моделирале на свој посебен комички начин, употребувајќи слични комички средства како и Аристофан. Според тоа оригиналноста на Аристофан што тој си ја промовира, би требало да се прифати со резервираност.

3.1.3. КОМЕДИИ СО СОДРЖИНИ ОД СЕКОЈДНЕВНИОТ ЖИВОТ

На почетокот на ова поглавје се вели дека сицилискиот поет Епихарм меѓу другите типови содржини пишувал и комедии со содржини од секојдневниот живот, кои се нарекуваат уште и комедии со типични карактери, или комедии на манири. Овој двоен наслов е оправдан заради тоа што реконструкцијата на овој тип комедии се темели повеќе на насловите и на малкуте фрагменти, одошто на некој друг тип сведоштва. Во оваа категорија се наведени следниве Епихармови комедии: *Недоделкан*, *Старица*, *Надеж или Богатство*, *Мегаријка*. Насловите укажуваат на драми со карактерни типови, а фрагментите од *Надеж или Богатство* го потврдуваат тоа. Претпоставка е дека овој тип комедии на Епихарм се темелеле на обработка на ликови со некакви недостатоци, кои се погодни за комичка обработка, во комични ситуации земени од секојдневниот живот. Тоа, од друга страна, ги доближува ваквите драми на Епихарм до

мимовите на Софрон, кој твори речиси истовремено со Епихарм во истиот град, со таа разлика што мимовите на Софрон не се пишувани во метар и се исклучени од музичкиот елемент и од другите компоненти на драмската уметност. Не може да се знае дали во ваквите драми Епихарм го употребувал елементот на неможното, иако е поверојатно дека немал таква пракса. Двоумење во ваквото тврдење предизвикува фактот што Епихарм пишувал комедии со алегориски фигури, кои го содржат елементот на неможното во себе. Но, ваквите комедии на Епихарм претставуваат повеќе популарни философски расправи, одошто комедија што наликува на утописките комедии што се твореле во 20-тите години од 5-тиот век во Атика. Впрочем, како што беше речено, на Епихарм му се припишуваат и списи во дијалоска форма во кои третира философски материјал.

Комедиите на манири како модел стануваат особено почитувани во 4-тиот век и таа популарност продолжува и натаму, не само во Атина и Атика, туку низ целиот хеленски свет. Сепак, не може така да се скокне од Епихарм и да се воспостави директна врска со 4-тиот век, зашто зачетоците треба да се бараат и кај атичките комедиографи од средината на 5-тиот век. Аристотел вели дека под влијание на Епихарм пишуваат Кратет и Ферекрат, кој бил ученик на Кратет и се одликува со голема оригиналност за разлика од неговите современици. Норвуд (Norwood, 1931: 146) дава пресмела констатација дека Кратет пишувал под влијание на Епихарм и го подготвил патот за комедијата на манири. За директното влијание на сицилските комедиографи врз атичките беше дискутирано претходно, и е поверојатно дека таа врска не е така директна како што се претпоставува. За Кратетовите комедии на манири не може многу да се коментира, освен дека во fr. 46 K-A е претставен доктор кој зборува на дорски дијалект, а за докторот странец се знае дека бил типичен лик од фарсите, и бил чест лик во комедиите од 4-тиот век. Освен ова директно сведоштво, античките сведоштва велат дека Кратет е првиот којшто на сцена прикажал пијаница во комедијата *Соседи*, што повторно укажува на можна комедија на манири. Но, тоа не значи дека овие ликови не може да се инкорпорираат во утописка комедија или митолошка травестија. Ферекрат се чини дека се усовршил во пишување комедии на манири: *Добри луѓе*, *Робоучител*, *Златен накит* (можеби е драма на распознавање), *Метеци*, *Коријано*, *Заборавен или Море*, *Фурна или Ноќен празник*¹³⁵. Во комедијата

¹³⁵ Евбул има комедија со исто име, што сугерира љубовна интрига.

Робоучител се знае дека се обработуваат активностите на учителот кој ги подучува робовите на јадење. Од оваа комедија како и од fr. 1 K-A од комедијата *Добри луѓе* (v.i. pp. 159-60) се гледа како бил обработуван ликот на лакомецот (= трезниот лик) во своите книжевни почетоци. Комедиите *Коријано* и *Море* се комедии за хетајри и се именувани според ликот на хетајрата, кои се особено популарни во 4-тиот век, а се претпоставува дека во нив се обработувале љубовни интриги. Од *Коријано* (fr. 77-9 K-A) се гледа дека има тепачка меѓу старец и младич за некоја жена.¹³⁶ Според некои истражувачи во истава категорија припаѓа и комедијата *Старици*, но претходно беше речено дека фрагментите од оваа комедија поскоро упатуваат на фантастична содржина.

Исто така и Фриних се сметал за мајстор на ваков тип комедии во 5-тиот век. Комедијата *Накит* (*Κόρυμβος*) според насловот, пак, упатува на една типична содржина од подоцнежната комедија – распознавање според накитот на изложеното дете, како што покажува и комедијата *Златен накит* на Ферекрат. Станува збор за прељубничка драма, меѓутоа ова не е новина на Фриних, туку драма напишана во стилот на Епихарм, Кратет и Ферекрат пред него. Впрочем ова е омилената тема во мимот (cf. Софрон, а особено Херода). Единствено моментот на препознавање може да се каже дека е дел од трагичката традиција на Еврипид, т.е. новина на Еврипид, која подоцна се експлоатира во комедијата. За многу позначајна во развојот на комедиите на манири се смета Фриниховата драма *Самотник*, која претставува драма за случувањата на старецот кој припаѓа на карактерна група опишана од Теофраст во *Характери*. Овој карактерен тип подоцна е многу експлоатиран, како на пример во Менандаровата комедија *Намќор*, чие алтернативно име е *Самотник*.

Не е зачувана ниедна комедија во поголем обем од пораниот период на хеленската комедија, така што претпоставките за постигнувањето на комичкиот ефект во ваквиот тип на фабули се темелат само на малкуте фрагменти и насловите на комедиите. Не се знаат типичните ситуации во кои дејствувале овие типични карактери. Се разбира, не може да се спореди начинот на составување фабули на Фриних, со оној на Менандар, еден и пол век подоцна, затоа што имаат различен предмет на исмевање, а комедијата дотогаш ја има сменето и својата структура од која е исклучен хорскиот дел, што

¹³⁶ Cf. Aristoph. V. 1364-86 таткото и синот се расправат за тоа кому да му припадне авлетистката.

влијае и врз составот на собитијата. Ваквите комедии со карактерни типови во голема мера го градат комичкиот ефект врз карактерите, кои запаѓаат во различни ситуации заради своите недостатоци. Но, вистински увид врз комедијата на типични ликови се добива од Менандар и од римската палијата.

Во периодот по Пелопонеската војна се чини дека ваквите комедии на манири веќе не се прикажувале на Атинската драмска сцена, за сметка на друг тип комедии. Но, оваа состојба е само привремена и затскриена. Привремена е затоа што во периодот на средната комедија повторно се возобновува комедијата на манири, а затскриена затоа што митолошките трагедии по Пелопонеската војна и во периодот на средната комедија многу наликуваат на комедии на манири, освен што се употребуваат митолошки ликови во митолошка приказна, која наликува на приказна од секојдневието. Мора да се има предвид дека некои наслови од периодот на средната и новата атичка комедија заведуваат дека се митолошки трагедии, затоа што носат име на некое божество, а всушност единствениот начин на кој тоа божество е инволвирано во драмското дејство е преку прологот. Поради тоа, комедиите со манири тешко може да се пронајдат единствено преку насловот. Но, фрагментите се премногу кратки за да може да се има поконкретен увид во оваа состојба.

Во *Суда* (alpha, 1982) се вели дека Анаксандрид, поет од средната атичка комедија, бил првиот што почнал да пишува комедии со љубовни приказни и силувања на девојки, но ова не е точно, зашто денес се знае на какви приближно теми пишувале и претходниците на Анаксандрид. Како и да е, не е исклучено дека Анаксандрид ги популаризирал ваквите комедии, кои биле особено интересни за поетите од новата комедија. А податокот дека Анаксандрид ги вовел ваквите теми, можеби се темели на фактот што тој е поет имигрант, кој не потекнува од Атина, а ваквите теми не биле толку популарни кај атичките поети, барем според она што го знаеле александриските поети за овој тип комедија.

За да се види како се обработувале комедии на манири, нужно е да се погледнат некои комедии на Менандар и врз основа на тоа да се направи поделба на фабулата во овој тип комедии, според Аристотеловиот критериум. Сите зачувани комедии на Менандар во основа се љубовни драми. Вљубените, младичот и девојката, кои имаат најмала улога во драмското дејство, се спречени да бидат заедно, а целта на драмата е да се

оствари таа заедница и комедијата да заврши со најмалку една свадба. Начинот на кој се надминуваат пречките за да вљубените дојдат заедно предизвикува комички ефект; но, тоа не го постигнуваат вљубените, туку другите карактери на сцена, кои вообичаено претставуваат пречка за љубовта. Причината поради која одредени ликови се пречка, вообичаено старците, е некоја нивна прекумерна особина. Во *Намќор* тоа е намќорлукот на старецот Кнемон, кој не сака да комуницира со луѓето, па не сака ни својата ќерка да му ја даде на младичот Сострат, поради тоа што Сострат изгледа „градски“. Во *Самјанка* старецот Демеја е првата пречка за остварување на љубовта меѓу Мосхион и девојката, затоа што во прашање е погрешна перцепција на нештата: по грешка мисли дека неговата незаконска жена му родила дете на неговиот посвоен син Мосхион, а премногу е горд да се соочи со вистината и да праша. Откако ќе го смени своето мислење, зашто тој не е карактер со комички недостаток, втората пречка е старецот Никерат, таткото на девојката во која е вљубен младичот Мосхион, кој дознава за божемната афера на поранешната хетајра Хрисиди Самјанката со Мосхион. Никерат е тврдоглав и глупав старец, кој припаѓа на карактерна група, и неговата реакција на оваа ситуација е многу пожестока од онаа на Демеја. На крајот доаѓа до препознавање и младите стапуваат во брак. Понекогаш, пак, пречката за реализирање на љубовта доаѓа од ликови како подвоната или војникот фалбација, или едноставно од конвенционалните ситуации. Смешните ситуации во овој тип драми произлегуваат од дејствувањето на карактерите во погрешна насока заради незнаење, т.е. заради иронија, или заради својот карактерен недостаток или обете работи заедно.

Приказните може да бидат сложени, да им претходи историја што се случила пред драмското дејство или едноставни, како што е единствената целосно зачувана комедија *Намќор*. Сложени се оние заплети кога има силување и изложување на дете, така што дејството што претходи е најмногу една година пред драмата – период потребен за да девојката затрудни (на некој женски фестивал од непознат младич), во меѓувреме да се омажи (за оној што ја силувал, без обајцата да го знаат тој факт), и кога мажот ќе отиде на патување да се породи и да го изложи детето. Ваква е содржината на комедијата *Парничари*. Посложен заплет има комедијата *Херос*, на која ѝ претходи историја од 20-тина години. Имено, девојката Гликера била силувана пред драмското дејство, а во драмата таа треба да роди. Но, она што излегува на површината, за да девојката може да се омажи со својот силувач, е тоа што и нејзината мајка Мирина го открива идентитетот на својот силувач пред 20-тина години, кога отприлика се родени ќерката

Гликера и синот Горгија. На овој начин децата на Мирина се стекнуваат со граѓанство, а ова претставува можност за девојката да се омажи за атички граѓанин, како што е младичот Фејдија што ја силувал. Настаните што се случиле пред драмското дејство се изложени во прологот, за да се избегне предолга експозиција. Ова е всушност многу често користена пречка за остварување на љубовната заедница – граѓанството, а откривањето на граѓанството го спречуваат карактери со недостаток. Тоа е причината и во комедиите *Острижена* и *Сикионец*, каде што девојките не го знаат својот идентитет, бидејќи биле изложени како бебиња (*Pc.*), или биле грабнати од пирати (*Sic.*). Се разбира, среќниот крај е нужен за овие драми, па нивниот идентитет секогаш се открива. Понекогаш и идентитет на младичот е загрозен (*Sic., Carch.*), но доаѓа до распознавање, преку предмети, накит, писма итн. и тој ја остварува својата љубов. Накитот како предмет за распознавање е искористен во Менандаровата комедија *Огрлица*, од која се зачувани само фрагменти. Јасно е дека огрлицата е знак за распознавање и на мајката и на детето што било изложено, зашто било родено како резултат на срамен чин. Фрагмент 1084 К-А од непозната комедија и непознат автор (кој можеби е Менандар), покажува сличен начин на обработка на ваквите ситуации. Фрагментот започнува со монолог на некој младич, на кој му се случила сличната судбина како на младичот Харисиј во *Парничари* на Менандар. Имено, девојката која ја зел за жена во моментот родила, или треба да роди бебе, за кое младичот смета дека не е негово, зашто само четири месеци се во брак. Поради тоа ја избркал од дома, или сама заминала, но како и да е, тие веќе не се заедно. Понатаму во фрагментот се појавува уште еден лик, жена слугинка, која носи запечатен сад со предмети за распознавање. Се испоставува дека предметите за распознавање како и писмата внатре ги чувала мајката на младичот за некое дете. Но, младичот е толку разочаран, што не сака ни да дознае чии се тие предмети. Во секој случај нужен е среќниот крај, така што избрканата сопруга ќе се соедини со својот сопруг, а ќе се дознае дека детето е нивно, зачнато најверојатно на ноќен празник. Што се однесува до предметите за распознавање што потекнуваат одамна, веројатно ќе откријат нечиј идентитет, и ќе се овозможи уште некоја венчавка. Во некои драми се случуваат и по две венчавки на крајот од драмата, вообичаено братот или сестрата на некој од вљубените. Пречката во ваквите комедии за да се оствари среќниот крај се еднодимензионалните, стереотипни карактери. Тоа е всушност една формула за градење на комички содржини, која се надополнува со различни моменти, за да содржините не наликуваат една на друга. Впрочем и овој тип содржини се сметале за заеднички комички материјал, кој

комедиографите го обработувале на свој начин, аплицирајќи ја содржината врз фабулата на својата комедија, во која вклучувале свој белег.

Ситуациите во кои запаѓаат драмските ликови се очекувани, земени од заедничкиот комички фонд, што стоел на располагање во овој период. Разликата во обработката на овие слични теми се состои во финесите, во начинот на кој се постигнува смешното. Менандар се смета за одличен мајстор за обработка на ваквите теми, затоа што тој работи на драмата како целина, без да води сметка по секоја цена да постигне комички ефект во секоја сцена. Смешното го постигнува на макроструктурално рамниште, како заедница од сите составни делови, од кои фабулата е основа, односно поле врз кое се остварува комичкиот ефект.

Кога се разгледуваат комедиите на Аристофан и Менандар во комичката традиција која ги надминува рамките на Атина, тогаш може да се каже на прв поглед, дека тие не биле оригинални поети. Ова значи дека темите на кои пишувале, ситуациите што ги обработувале во своите комедии не се оригинални, туку или се преземени од комичката традиција или се слични со оние на современиците. Оригиналноста на овие поети, но впрочем и на сите поети, се состои во обликување на овие типични теми и ситуации на свој оригинален начин.

Во 5-тиот век, се чини дека било многу популарно да се обработуваат неконгруентни елементи во фабулата, кои предизвикуваат комички ефект. Тоа подразбира најчесто мешање на фантастичното со реалното. Доколку станува збор за митолошка травестија тогаш се меша секојдневното со нехеројското дејствување на боговите и хероите, што е исто така фантастичен момент, кој не е посведочен во друг книжевен облик во тој период од хеленската книжевна историја. Заедничко за сите овие фабули е сместување на проблемот во несоодветен амбиент, а тоа е најчесто доместифицирање на проблемот, кој станува доминантна идеја врз основа на која дејствуваат ликовите, ја испробуваат и покрај тоа што се покажува неадекватна, но во секој случај различна од постоечката неснослива ситуација.

Во 4-тиот век се напушта фантастичниот елемент во фабулите. Она што предизвикува комички ефект е заплетот на фабулата, обработен извонредно аристотеловски.

Заплетот доведува до иронија – разминување на појавното со реалното, така што ликовите дејствуваат надвор од она што им е дозволено вообичаено, или според нормите. Тоа отстапување предизвикува комички ефект. Ова е формулата и за митолошките трагедии од подоцнежниот период.

Заедничко, пак, за сите овие фабули е тоа што се случуваат во реално време, макар што некои се митолошки трагедии, и овде, во градот. За атичката комедија тоа е Атина, а за комедијата на Епихарм тоа е неговиот град – Сиракуза. А, тоа е веќе наведеното комичко средство актуелизирање.

3.2. ХАРАКТЕРИТЕ ВО КОМЕДИЈАТА

Комичките карактери се еднодимензионални според Стот (Stott, 2005: 39) зашто не можат да научат нешто и да се сменат. Комичката карактеризација вообичаено е подредена на барањата на содржината, па заради тоа е поефективно реализирана со стереотипи и еднодимензионални карактери, отколку со што било, кое наликува на реалистично портретирање на човечки емоции (Stott, 2005: 40). Сепак, ова тврдење на Стот повеќе се однесува на аристофанската комедија, одошто на менандаровската. Точно е дека во времето на Менандар комедиите станале комедии на типични ликови и ситуации, но еднодимензионалноста е особеност што Менандар ја избегнува во своите ликови, трудејќи се да ги направи понијансирани. Ригидното портретирање на стереотипни ликови може да се види во римската комедија, кое е показател за тоа како во новата атичка комедија се обработувале овие ликови, со исклучок на Менандар.

Во античката комедија воопшто, вклучувајќи ја и римската палијата, комичкиот ефект најмногу зависи од изборот на содржината и од составот на собитијата, а карактерите се подредени на содржината. Имено, прикажувањето на стандардизирани фабули, со однапред познати содржини е многу полесно кога се вклучени еднодимензионални и стереотипни карактери, со однапред позната содржина. Прикажувањето на карактери со реална содржина не покажува релација со античката комедија, зашто тие не го содржат комичното во себе. Оваа еднодимензионалност се гледа и во митолошките трагедии и во комедиите со фантастични содржини, кои припаѓаат и на пораниот период од хеленската комедија. Впрочем за тоа најмногу говори и стереотипноста на митолошките ликови.

3.2.1. МИТОЛОШКИТЕ ЛИКОВИ И НИВНИОТ КОМИЧКИ ИДЕНТИТЕТ

Во митолошките трагедии ликовите се преземени од митологијата; тоа се најчесто богови или херои, кои се податливи за комичка обработка. Меѓутоа, овие ликови не се ограничени само на митолошките трагедии. Тие само добиле потполна дефиниција во ваквиот тип комедии, така што станале популарни како комички ликови и надвор од митолошките трагедии. Имено, митолошките ликови се обработуваат за постигнување комички ефект и во друг тип комедии, како што се комедиите со фантастични елементи и содржини¹³⁷, или едноставно се употребуваат како референца за нечија

¹³⁷ cf. Aristoph. *Ra*. Дионис и Херакле.

постапка или карактеристика што некој друг комички лик ја поседува. Тоа значи дека нивното однесување во митолошката травестија станува провербијално и типично, така што тие стануваат еден вид на типични карактери, или поскоро комплексни карактери со стандардизирано однесување. Најчести митолошки ликови во митолошките травестии се: Херакле, Одисеј, Хермес, Дионис, Севс.

3.2.1.1. ХЕРАКЛЕ

Дека Херакле веќе бил дефиниран како комички лик во времето на Фриних, покажува fr. 23 Коск од комедијата *Самотник*: ὁ δ' ὀλιγόσιτος Ἡρακλῆς ἐκεῖ τί δρᾷ; („Оној слабонахранет Херакле таму што прави?“). Имено, главната особина на Херакле, што е предмет на исмевање во митолошките травестии, е неговата незаситна глад. Оттука тој редовно се прикажува како лакомец. Таа карактеристика на Херакле понатаму станува основа за дообликување на ликот на паразитот (v.i. pp. 156-66), кој почнува да добива комичка дефиниција уште кај Епихарм, а најверојатно потекнува од фолклорот. Како бил претставен Херакле за првпат во комичката традиција покажува fr. 18 К-А од драмата *Бусирис*¹³⁸ на Епихарм:

πρᾶτον μὲν αἶ κ' ἔσθοντ' ἴδοις νιν, ἀποθάνοις·
βρέμει μὲν ὁ φάρυγξ ἔνδοθ', ἀραβεῖ δ' ἄ γνάθος,
ψοφεῖ δ' ὁ γομφίος, τέτριγε δ' ὁ κυνόδων,
σίζει δὲ ταῖς ρίνεσσι, κινεῖ δ' οὐατα.¹³⁹

Во овој фрагмент говорникот очигледно се обраќа некому (на Бусирис?) и му раскажува за однесувањето на Херакле, кого тој го видел, но не и неговиот соговорник. Се знае дека се зборува за Херакле поради сведоштвото на Атенај (*Deipn.* 10. 1, 6-14), каде е посведочен овој фрагмент, а е даден како пример за лакомоста на Херакле. Она што го чуди говорникот е невидената лакомост со која јаде Херакле. Епихарм го искористува огромниот апетит на Херакле и во други комедии, како што се *Херакле кај Фолос* и *Венчавката на Хеба*.

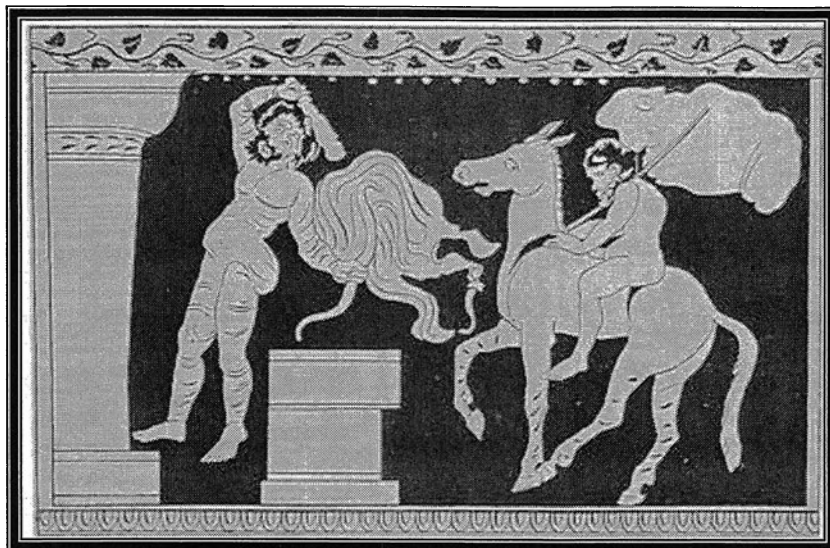
¹³⁸ Ако се следи митолошката приказна, во оваа комедија Епихарм веројатно ја обработува приказната за Бусирис, кралот на Египет, кој жртвувал странци, за да ја избегне сушата во својата земја. Подоцна и Херакле бил фатен за да биде жртвуван, но се ослободил и го убил Бусирис.

¹³⁹ „Прво, кога би го видел него кај јаде, би умрел;
му бучи гркланот внатре, му татне вилицата,
му звучи катникот, му шкрипи кучешкиот заб,
свири со ноздрите, мрда со ушите.“

Доказ за ваквата обработка на ликот на Херакле се всушност и самите драми на Аристофан, во кои се коментира прикажувањето на ваквите карактери, и се опишува како особеност на мегарската комедија, но истовремено се искористува и за потребите на комедијата.¹⁴⁰

Митолошките травестии што биле прикажани во Атина во 5-тиот век, во кои се обработува ликот на Херакле, се многу слабо зачувани. Подобар увид во обработката на ликот на Херакле од тој период е претходно наведената комедија на Платон *Обесчестениот Севс*, во која Херакле се појавува на сцена играјќи котаб (v.s. pp. 97-8). Од фрагментите се добива впечаток дека Херакле има краток ум и голем апетит за јадење и секс. Дека Херакле бил стандардизирана фигура, со стандардизирано однесување, покажува и Аристофановата комедија *Жаби*, која според содржината претставува фантастична авантура. Херакле во *Жаби* се појавува само во една сцена, кога Дионис доаѓа да бара упатство од него како да стигне најбрзо во Хадот. Кога Херакле заоѓа во сферата на Дионис, Дионис го опоменува (*Ra.* 107): Δεῖλτεῖν με δίδασκε. („Учи ме како да јадам“). Тој, Херакле, иако се појавува само во една сцена, е присутен низ целата драма, поради тоа што Дионис се престорува во Херакле – станува Дионисхеракле, носејќи ги истовремено и измешано сценските атрибути на обата бога. Кога станува тешко и опасно да биде Херакле, Дионис го убедува својот роб Ксантија да ја преземе облеката на Херакле, така што тој станува Ксантијахеракле. Херакле е непожелна личност во Хадот онаму каде што го покажал својот карактер во целост, а тоа, меѓу другото, е во гостилницата, каде што јадел и пиел три дена, а ништо не платил. Во комедијата името Херакле е синоним за лакомост и прождерливост. Како изгледал комичкиот Херакле може да се види на сл. 8, на вазната претстава од Јужна Италија, на која е прикажана сцена од комедијата *Жаби* на Аристофан. На сликата е претставен Дионисхеракле, како тропа на врата (типична комичка ситуација), а позади него оди качен на магаре слугата Ксантија, со товарот на грб. Ова е момент од почетокот на драмата, кој изобилува со комички материјал преземен од комичката традиција, но истовремено е карикиран заради традиционалноста, и повторно употребен на поинаков, аристофански начин.

¹⁴⁰ Cf. Aristoph. *V.* 60; *Pa.* 741; *Av.* 1574-1693; *Lys.* 931; *Ra.* 62-63, 503-520; 549-578.



Сл. 8 – Дионисхеракле и Ксантија.

Незаситноста на Херакле Аристофан ја користи за да предизвика комички ефект и во комедијата *Птици* (1574-1693), каде што Херакле учествува како лик кој треба да заклучи мир меѓу боговите и птиците. Но, Херакле се чини позаинтересиран за подготовката на јадењето што го прави Пејсетајр, одошто за склучување мир и зачувување на тронот на Севс. Поради тоа Посејдон го нарекува глупак и лапач (Av. 1604: Ἠλίθιος καὶ γάστρις εἶ.). На крајот од сцената Херакле не сака да оди на небото за да му биде препуштена владата на Пејсетајр, зашто повеќе се интересира да го испече месото за свадбата. На, ова Посејдон му одвраќа (Av. 1691): Πολλὴν γε τευθεῖαν λέγεις. („Кажуваш големо лакомство.“).

Истата претстава за Херакле продолжува и во 4-тиот век, како што може да се види од претходно цитираниот fr. 140 K-A од комедијата *Линос* на комедиографот Алексис. Во таа комедија Херакле, кој ѝ е познат на публиката по својата опседнатост со храна, ја одбира книгата готвач од богатата библиотека на учителот Линос, што претставува очекувана постапка. Тоа е јасен показател дека Херакле се интересира само за храна.

Бројни се комедиите од 4-тиот век од кои според насловот се гледа дека се обработува Херакле како комички лик. За жал, не може да се види како тоа е направено, освен во комедијата *Линос* на Алексис. Од примерите може да се заклучи дека Херакле е ἀναίσθητος (тапоглав), карактерна особина опишана во *Характери* на Теофраст, но и пример за лакомец (ὀψοφάγος). Не може да се стави во една карактерна група, затоа што неговиот лик покажува разновидност, но дефинирана разновидност. Херакле како

лик е доста обработуван и во сатирската драма заради ваквите негови особености. Во сатирската драма тој редовно е во улога на херој кој патува и се наоѓа на места каде што владее некој звер, или, пак едноставно решава некоја ситуација, која домаќините не се во состојба да ја решат. Ваквата улога на Херакле може да се види во просатирската драма на Еврипид *Алкестида*, каде Херакле ја спасува Алкестида од Смртта, но и во фрагментите од хеленистичката сатирска драма на Соситеј *Дафнис или Литиерс*. Митолошката приказна што е земена за содржина на *Дафнис или Литиерс* е следнава: Литиерс е син на Мида, кралот на Фригија со магарешки уши. Литиерс ги предизвикувал луѓето да се натпреваруваат со него во жнеење. На тие што губеле им ги отсекувал главите. Теоокрит во 10-тата Идила посветува жнејачка песна на Деметра, која тој ја вика „Песна на божествениот Литиерс“. Дафнис е вметнат во оваа приказна со тоа што неговата љубена Пимплеја (или Талија) била грабната од пирати и била однесена кај кралот Литиерс во Фригија. Дафнис ја барал низ цел свет и на крај ја нашол кај Литиерс. Му претстоел натпревар со Литиерс, во кој сигурно ќе загинел да не се појавел Херакле, кој го заменил Дафнис, па го победил Литиерс и го убил. Дафнис и Пимплеја се спасени и на крајот се заедно. Ваквата е улогата на Херакле во сите сатирски драми за кои се знае нешто повеќе. Како што поседува прекумерна храброст, Херакле исто така покажува и огромен апетит.¹⁴¹ Истиот во комедијата станува комички анти-херој заради ваквата негова особина, кој е неспособен да се смени, па оттаму и еднодимензионален, а таа негова нефлексибилност предизвикува комички конфликт, што кулминира со предизвикување смешна ситуација.

3.2.1.2. ОДИСЕЈ

Одисеј е многу популарна комичка фигура уште кај Епихарм, а таа популарност се одржува и во атичката комедија, како што може да се види од насловите на комедиите. Повод за ваквата популарност е неговата нестандартна херојска особина: итрината, која не соодветствува на класичниот идеал за херој. Во претходно цитираните фрагменти од комедијата *Одисеј дезертер* на Епихарм се гледа како за првпат Одисеј бил обработуван како комички лик, т.е. човек кој не поседува храброст, па поради тоа запаѓа во комички ситуации, станувајќи предмет на исмевање. Во претходно цитираниот fr. 99 K-A на Епихарм се гледа како говорникот (Одисеј) кажува дека бил вработен како свињар (што предизвикува комички ефект, зашто ја расипува сликата за

¹⁴¹ Cf. Марко Крале во народните песни и неговиот огромен апетит, кој не предизвикува смеа, туку ја покажува неговата херојска природа.

хомерскиот Одисеј) веројатно кај Тројанците, но откако изгубил еден крак, бил обвинет дека соработува со Ахајците, односно дека го предал (*πρόδιδόμεν*) кракот. Одисеј во оваа драма очигледно е прикажан како комички анти-херој, како што предлага Вили (Willi, 2004), и тоа е почеток на една традиција во комедијата, затоа што во книжевните форми што ѝ претходат на комедијата не е забележан ваков пристап во обработката на митолошките херои. Неговата итрина се испревртува во комедијата и преминува во карактерен недостаток. Прикажувањето на митски ситуации и ликови за јампската традиција од пораните периоди на хеленската книжевност е туѓо, така што не може да се направи паралела. Доколку има референца кон митот во архајската поезија воопшто, тогаш тоа е повеќе употребено како пример одошто како предмет на исмевање или како наратив сам за себе.¹⁴² На сличен начин се обработува митот и во новата атичка комедија. Не постои пример за деградирање на епските херои и богови на начин како што тоа се прави во комичката традиција, така што може да се каже дека ова е комички генерички маркер. „Потценувањето на епскиот авторитет во сицилиската комедија може да се чита како израз на нов колонијален идентитет, кој почнал да се натпреварува со социјалните модели направени од традиционалниот литературен канон.“ (Willi, 2004) Според ова може да се очекува слична постапка во обработката на ликот на Одисеј и во другите митолошки трагедии на Епихарм, во кои Одисеј е главен лик: *Одисеј бродоломник*, *Одисеј*, *Сирени*, *Киклоп* итн.

Во старата атичка комедија многу наслови покажуваат дека Одисеј е главен комички лик и дека содржините за обработка претежно се земени од *Одисеја*. Ова го потврдува комедијата *Одисеевци* на Кратин, во која, како што беше речено, се обработува епизодата „Одисеј и киклопот Полифем“. Потоа Теопомп работел комедија *Одисеј* или *Одисеевци*, но не се знае каква била содржината. Комедија со наслов *Одисеј* напишале Анаксандрид, Евбул и Амфис. Алексис напишал две комедии, во кои главниот лик бил Одисеј: *Одисеј капениот* и *Одисеј што ткае*, кои упатуваат исто така дека содржините се земени од *Одисеја*.

Доказ дека популарноста на комичкиот Одисеј не згаснала, туку напротив се раширила низ хеленскиот свет е сл. 9, која потекнува од Јужна Италија, а на која се претставени

¹⁴² Ова го потврдува и новооткриениот папирус со елегиски дистих од јамбографот Архилох (P.Оху. LXIX 4708). Во елегиската песна на Архилох се обработува митот за Телеф и Ахајците. Архилох не го раскажува митот како приказна сама за себе, туку го претставува како парадигма за сегашната 'реална' ситуација во која се наоѓа тој и неговите соборци.

Одисеј и Кирка. Се знае дека сликата е претстава од комедија поради елементите на костимот – фалусот, маските, како и пополнетиот стомак и задник. Одисеј е претставен со капа, затоа што е патник, а Кирка е претставена како вистинска магепсница, која подготвува веројатно волшебен напиток за Одисеј. Но, на кој начин е претставен Одисеј како комички анти-херој во оваа ситуација преземена од *Одисеја*, не може да се каже, иако постојат многу можности за претпоставки. Покрај тоа не може да се знае со сигурност дали ова е митолошка травестија од старата или од средната комедија.



Сл. 9 - Комичкиот Одисеј и Кирка.

3.2.1.3. ХЕРМЕС

Единствен текстуален доказ за присуството на Хермес во хеленската комедија како драмски лик се Аристофановите комедии *Мир* и *Плутос*, како и fr. 58 К-А од непозната драма на Фриних:

ὦ φίλταθ' Ἑρμῆ, καὶ φυλάττου, μὴ πεσῶν
σαυτὸν παρακρούση καὶ παράσχης διαβολὴν
ἑτέρῳ Διοκλείδᾳ βουλομένῳ κακόν τι δρᾶν.
{ΕΡΜ.} φυλάζομαι. Τεύκρῳ γὰρ οὐχὶ βούλομαι
μήνυτρα δοῦναι τῷ παλαμναίῳ ξένῳ.¹⁴³

¹⁴³ (Α:) О, најмил Хермес, да се пазиш, да не паднеш и самиот да се удриш настрана (да се измамиш) и да му дадеш можност за обвинение на друг Диоклејд што сака некое зло да прави.
(Хермес:) Ке се чувам. Не сакам на Тевкар на тој убиец странец да му дадам награда за информација.

Имено, во овој фрагмент на Фриних не може да се насети комичкиот Хермес, зашто повеќе се однесува на политичарот Алкибијад и неговите обвинители, кој во периодот на сицилиската експедиција бил обвинет за уништување на хермите во Атина. Се гледа дека Хермес е исплашен од ситуацијата, бидејќи се уништуваат неговите статуи низ градот. Овој чин во реалноста бил интерпретиран како непријателство кон демократијата. Ликовите, пак, што се наведуваат во фрагментот, се вмешани во имплицирањето на Алкибијад и многумина други во аферата со уништувањето на хермите. Ова е особено често користена комичка постапка: сместување на боговите во актуелни ситуации, во интеракција со актуелни личности. Делува логично дека Хермес во оваа комедија бил претставен на традиционалниот начин, каков што е познат од комичката традиција.

Како се реализира оваа постапка може да се види од комедијата *Мир* на Аристофан (421 год.), каде Хермес е прикажан токму таков каков што е познат од комичката традиција – бог измамник и крадец, кој се преправа во други ликови. Всушност за таквата негова претстава во голема мера извршила влијание хомерската химна кон Хермес, во која се опишува раѓањето на Хермес, по што веднаш следи неговата прва кражба: стадото на Аполон, но и пронаоѓањето на лирата. Оваа тема – Хермесовата кражба на Аполоновото стадо е искористена и во сатирската драма на Софокле, *Ловечки кучиња*, прикажана веројатно во 40-тите години на 5-тиот век, значи дваесетина години пред да биде прикажана Аристофановата комедија *Мир*. Во оваа комедија нема директен напад на Хермесовиот порок, туку тој е претставен иронично: Хермес кој ѝ е познат на публиката како крадец, е оставен во комедијата да ја чува покуќнината на боговите, за да не ја украде некој. Имено, протагонистот Тригај, кој е атички фармер, доаѓа на небото да го бара Севс, за да го наговори да направи држава во која владее божицата на мирот. Но, она што го наоѓа е богот Хермес, кој му објаснува дека сите богови се отидени на последниот небески свод. Тригај зачудено го прашува Хермес зошто него го оставиле овде, на што Хермес одговора дека треба да го чува ситниот куќен прибор на боговите (*Pa.*, 201-2).

Во комедијата *Плутос* (388 год.) на Аристофан, Хермес веќе добива подефинирана комичка улога, која се употребува понатаму во комичката традиција. Станува збор за улога на гласник отпрвин – го известува Хремил дека боговите се гневни зашто се прегладнети, бидејќи никој не им жртвува откако луѓето почнале да го почитуваат

Плутос – но потоа, исплашен од пресвртот на ситуацијата, се најмува и тој да работи во домаќинството на Хремил како слуга. Улогата на Хермес како слуга во оваа комедија е почеток во една традиција.

Насловите и од останатите комедиографи не покажуваат дека Хермес бил главен комички лик во митолошките травестији, но тоа не значи дека не бил драмски лик во комедиите. Тоа само покажува дека Хермес ја имал својата традиционална улога на помошник и гласник, што често се изедначува со улогата на слугите во комедиите со типични ликови, или, како што покажува примерот во *Плутос*, Хермес навистина си зема улога на слуга. Впрочем тоа е и неговата традиционална улога – гласник на боговите, а таа улога и во другите религии и традиции најчесто им се дава на ликови со горенаведените особини. Гласничката-помошничка улога на Хермес може да се види во комедијата *Амфитрион* на Плаут како што беше наведено претходно. Не е исклучена и друга слична улога на Хермес во комедии во кои главниот лик е Севс, а тоа е улогата на слуга-помошник. Во секој случај, не е забележана комичка обработка на темата од Хомерската химна кон Хермес.

3.2.1.4. Дионис

Се чини дека Дионис како комичка фигура бил многу повеќе обработуван во атичката комедија, одошто во дорската комедија, можеби заради поврзаноста на драмските претстави со Дионис во Атика. Неговата улога во комедијата како бог на драмската уметност се сведува на тоа што секогаш е претставен како кукавица, опортунист, некој што има феминизирана појава и постапки, односно сè она што е спротивно на мажественоста што ја застапува дорскиот Херакле. Најпозната е неговата улога во Аристофановата комедија *Жаби* (405 год.), каде е претставен во контраст со ликот на Херакле за комички ефект. Меѓутоа, ова не е неговото прво учество во комедијата, а ниту пак прв ваков приказ. Стереотипниот Дионис се појавува уште во Кратиновата комедија *Дионисалександар*, каде што и самото име покажува дека постоела травестија, како што има и во Аристофановата драма *Жаби*. Преправањето на Дионис во друг лик нема исти мотиви како Хермес, затоа што Дионис не е измамник, ами страшливец. Од страв тој понекогаш презема измамнички постапки. Бројни се комедиите во чиј наслов е Дионис дури и пред *Дионисалександар*, но од оваа комедија може да се види како овој бог бил обработуван во митолошка травестија. Натаму се појавува и во загубената комедија на Аристофан *Бабилонци* (426 год.), како што покажуваат античките

сведоштва. Дионис како стандардизиран лик надвор од митолошка травестија, значи на сличен начин како во Аристофановата драма *Жаби*, е прикажан и кај современикот на Аристофан, Евполис, во комедијата *Началници* (415 год.). Началниците од насловот на комедијата, се одбрани команданти од 10-те атички триби, што укажува на несвојствен амбиент за Дионис: воен амбиент. Покрај Дионис друг главен лик во драмата е и историскиот лик Формион, кој бил атински генерал, активен од 440 година, но познат по поморските победи опишани во втората книга на Тукидид. Формион се споменува и во Аристофановата драма *Лисистрата* (801-4) како пример за суров војнички тип, што го прави спротивен на Дионис. Значи, во оваа комедија има два спротивставени карактери по своите особености и таа спротивставеност предизвикува комички ефект, кога ќе се ефектуира.¹⁴⁴ Сигурно и Евполис го прикажал Формион како суров војнички тип, за да ја потенцира феминизираноста на Дионис. Тоа може да се види од fr. 268 K-A, 14-15 што го кажува веројатно Формион: οἶσθ' Ἄρη μοι τοῦνο[μα; („Знаеш дека моето име е Арес?“).¹⁴⁵ Дионис во оваа комедија е новиот регрут на Формион, но се покажал како многу лош војник, којшто дошол на обука со говор како жена од Јонија (fr. 272 K-A), а според античките извори се знае дека Јонците биле често исмевани заради својата феминизираност.

Други појавувања на Дионис во старата атичка комедија има во комедијата *Дионис бродоломник* на Аристофан и *Дионис атлетот* на Аристомен. Натаму уште две комедии од Магнет покажуваат дека Дионис бил комички лик. Дионис се појавува исто така во *Играчи на котаб* на Амејпсија, како и во fr. 77 K-A од Хермип од непозната комедија, каде што, според Атенај (*Deipn.* 1. 53, 12-25), Дионис е говорникот и раскажува со епски говор за вината што ги пијат боговите. И во понатамошните векови Дионис се јавува во многу комедии како што е во *Раѓањето на Дионис* на Полисел, истоимената драма на Анаксандрид, *Семела* или *Дионис* на Евбул, *Дионис* на Тимокле, и истоимената драма на Александар. Сигурно е дека се појавува и во многу други комедии што носат поинаков наслов, без разлика дали се работи за митолошка травестија, или за комедија со утописка содржина. Сепак, за комедиите од 4-тиот век па натаму учеството на Дионис, како и на другите митолошки ликови, е ограничено само во митолошките травестии, или евентуално во комедиите со содржини од

¹⁴⁴ Како што е спротивставеноста на Дионис и Херакле во *Жаби*. Во *Дионисалександар* на Кратин нема таква спротивставеност, затоа што и Дионис и Парис се познати по своите „не-мажествени“ особини.

¹⁴⁵ Арес му бил прекарот на генералот Формион. (Storey, 2003: 24)

секојдневниот живот, доколку го кажуваат прологот. Но, дури и таа улога е сомнителна, затоа што сè почесто прологот во овие комедии го кажува божество од понизок ранг, или некоја персонификација.

3.2.1.5. Севс

Податоците покажуваат дека Севс имал поголема популарност како комички лик во 4-тиот век и подоцна одошто во старата атичка комедија од 30-тите години на 5-тиот век. Исто така не е посведочен како комичка фигура ниту во комедиите на Епихарм. Освен во насловот на комедијата *Обесчестениот Севс* на Платон и во *Раѓањето на Севс* на Филиско, Севс не е посведочен како комичка фигура во 5-тиот век. Но, се знае дека учествувал како лик и во *Дајдал* на Аристофан, *Долга ноќ* на Платон, како и *Немеса* на Кратин. Од Плаутовата комедија *Амфитрион*, пак, може да се види како Севс бил обработуван како комички лик. Неговата улога впрочем не е многу различна од онаа во традицијата, а тоа е улога на старец љубовник (*senex amator*), кој заведува најчесто мажени жени. Севс како старец љубовник не е воведен во комедијата од Платон, зашто и во комедијата *Немеса* на Кратин се среќава во истата улога, каде се драматизира митот за Севс кога се престорува во лебед за да ја обљуби Немеса. Тој ќе стане „голема птица“, како што може да се види од фр. 114 и 116 К-А, за да може да општи со Немеса.¹⁴⁶ Во атичката верзија на овој мит Немеса, а не Леда, ја раѓа Хелена. Но, од овие примери не може да се види како Севс бил претставен како комички анти-херој. Приказот на Севс во комедиите може да се види и од вазните сведоштва на сл. 10 и 11. што следат, како и сл. 5 претходно.

¹⁴⁶ (fr. 114) ὄρνιθα τοίνυν δεῖ σε γίνεσθαι μέγαν
„Па така ти треба да станеш голема птица.“
(fr. 116) ὡς ἐσθίων τοῖς σιτίοισιν ἦδομαι·
ἅπαντα δ' εἶναι <μοι> δοκεῖ ῥοδωνιά·
καὶ μήλα καὶ σέλινα καὶ σισύμβρια
„Како се насладувам сега јадејќи си жито!
Ми се чини дека сè е градина со рози
јаболка, целер и минта.“



Сл. 10 – Севс, Хермес и стара жена во комичка претстава.

Илустрацијата на сл. 10 е претставена на кратер, пронајден во Апулија, во Јужна Италија, а е датиран околу 370-60 год. пр. н.е. Јасно е дека овде се исмеваат љубовните авантури на Севс, кој е прикажан како старец. Се знае дека ликот на лево е Севс поради круната и скептарот со орел на врвот. Ликот во средината, по кого тргнал Севс, е стара жена, која е сосем различна од младите жени кои вообичаено ги прогонува Севс за да општи со нив. Помладиот човек од десната страна е слуга, можеби Хермес, кој, како што беше речено претходно, често бил претставуван во улога на слуга кај Севс. Она што недостасува во вообичаениот Хермесов приказ е капата.



Сл. 11 – Севс, старец со кошничка и Хермес во комичка претстава.

Илустрацијата на сл. 11, пак, е прикажана на кратер што потекнува од Кампанија, во Јужна Италија. Кратерот е датиран околу 360-40 год. Севс е претставен во средината на сликата како старец со бастун, кој ги има своите обележја: круната и скептарот. Виснатите фалуси покажуваат дека се работи за комедија. Ликот од левата страна носи кошничка, но не може да се утврди неговиот идентитет, ниту улога. Ликот од десната страна е авлетист, кој носи капа, а тоа е вообичаено за патници, ловци, морнари. Одисеј е често претставен со капа, како што може да се види и од сл. 9. Но, исто така и богот Хермес често се прикажува со капа, така што не е исклучено дека ликот од десно е Хермес, кој често е придружник на богот Севс (cf. сл. 5).

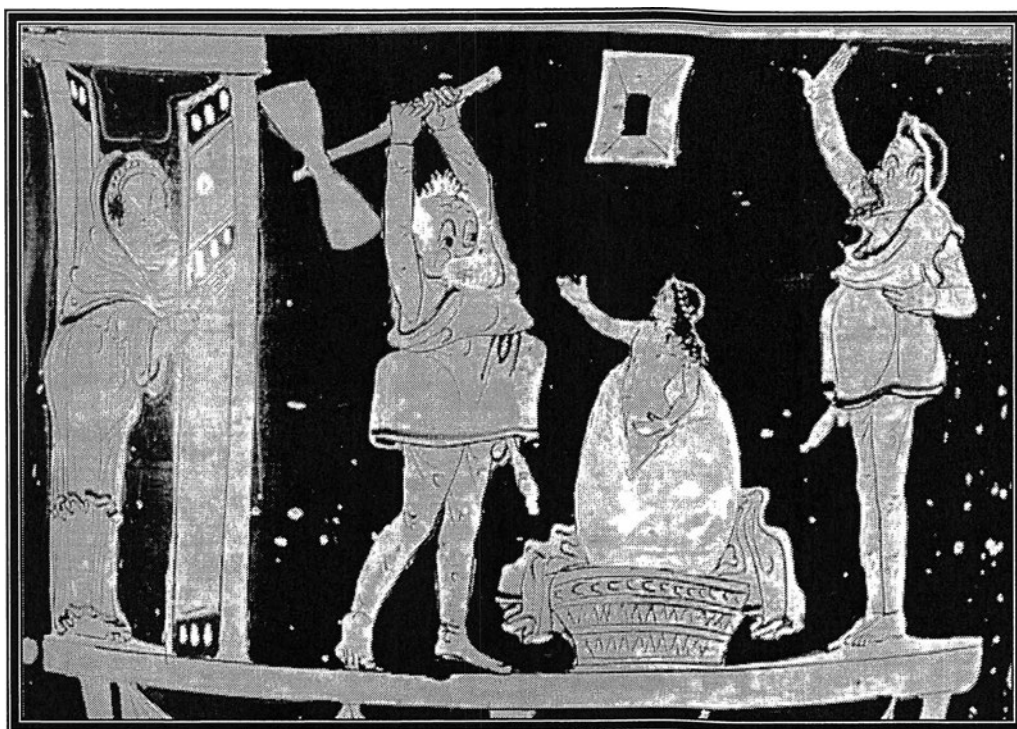
3.2.1.6. БОЖИЦИ И ХЕРОИНИ

Нема многу примери за жени во митолошките трагедии поради истите причини што нема жени во комедиите. Исклучок од ова правило се т.н. промискуитетни божици и хероини, кои се податливи за комичка обработка исто како хетајрите. За истата особина тие се обработуваат и во сатирските драми. Таков лик е божицата Афродита.

Во старата атичка комедија нема многу наслови со Афродита, а ниту пак содржините на фрагментите асоцираат дека таа учествува како комички лик, освен во една комедија: *Фаон* на комедиографот Платон. Приказната за Фаон е анализирана претходно (р. 106), а претставата на Афродита е поврзана и со нејзиниот домен на владеење: телесната љубов, па соодветно таа е прикажана како подводацка на Фаон што претставува комичко извртување на традиционалната улога. А поради тоа што е жена, таа е прикажана како пијаница зашто тоа е комичката претстава за жените во 5-тиот век. Ваквиот приказ на стереотипна жена пијаница многу соодветствува на приказот на жените во хеленистичкиот мим на Херода.

Од почетокот на 4-тиот век може да се види дека Афродита е обработувана како комички лик и тоа кај Никофонт во драмата *Раѓањето на Афродита*, кај Полисел во комедијата со ист наслов и кај Антифан во истоимената комедија, натаму кај Филиско во *Раѓањето на Хермес и Афродита*. Вазните претстави не нудат сведоштва за приказот на Афродита во комедијата. Што се однесува до темите за раѓање на некое божество, тие биле особено популарни во сатирските драми, како што беше речено, но не се знае како биле обработувани во комедиите, односно на кој аспект од раѓањето и животот на божествата се осврнувале комедиографите.

Чест лик во комедиите е и Хелена, која е прикажана како промискуитетна жена. Прво сигурно појавување на Хелена во комедијата е во Кратиновата *Дионисалександар*, но не се знае на каков начин била претставена – дали била комички лик, или лик од митологијата. Што се однесува до комедијата од 4-тиот век, многу чест мотив на обработка било раѓањето на Хелена од јајце (сл. 12), кој е обработуван и во старата комедија (cf. *Немеса* на Кратин, *Дајдал* на Аристофан). Од друга страна, комедиите *Лаконци или Леда* на Евбул и *Тиндареј или Леда* на Софил покажуваат можна обработка на истиот мит, во кој Севс ја обљубува Леда, па како резултат на тоа се раѓа Хелена. Но, ова сè уште не се доволни докази за да се знае како Хелена била обработувана во комедијата.



Сл. 12 - Комичка претстава на раѓањето на Хелена од јајце.

На сл. 12 се претставени Леда и Тиндареј, родителите на Хелена, Хелена како се раѓа од јајце и уште еден лик. Леда носи маска на старица и се крие позади вратата, а Тиндареј е облечен како старец со комички атрибути и замавнува со секирата да го скрши јајцето. Ликот од десно наликува на роб, но не се знае неговиот идентитет. Веројатно ова била доста популарна сцена од комедијата. Освен комичките маски и фалусите, она што е комичко во самото раѓање е тоа што Хелена не се раѓа пред олтарот на Севс, туку во кошница.

Во сатирската драма *Киклон* на Еврипид (177-87) Хелена, преку јазикот на сатириите, е претставена како промискуитетна жена:

{Χο.} ἐλάβετε Τροίαν τὴν Ἑλένην τε χειρίαν;
 {Οδ.} καὶ πάντα γ' οἶκον Πριαμιδῶν ἐπέρσαμεν.
 {Χο.} οὐκουν, ἐπειδὴ τὴν νεᾶνιν εἴλετε,
 ἅπαντες αὐτὴν διεκροτήσατ' ἐν μέρει,
 ἐπεὶ γε πολλοῖς ἤδεται γαμουμένη;
 τὴν προδότιν, ἢ τοὺς θυλάκους τοὺς ποικίλους
 περὶ τοῖν σκελοῖν ἰδοῦσα καὶ τὸν χρύσειον
 κλωθὸν φοροῦντα περὶ μέσον τὸν ἀχχένα

ἐξελποθήη, Μενέλεων, ἀνθρώπιον
λῶστον, λιποῦσα. μηδαμοῦ γένος ποτὲ
φῶναι γυναικῶν ὄφελ' – εἰ μὴ 'μοὶ μόνῳ.¹⁴⁷

Она што може да се заклучи за митолошките ликови е дека во сите примери се прикажани како комички анти-херои, почнувајќи уште од комедиите на Епихарм, кој веројатно ја следи ваквата традиција на прикажување карактери во комедијата уште од предкнижевните бурлескни облици, а секако и од мимот. Смешното не се постигнува со прикажување на овие богови и херои како обични луѓе, туку како луѓе со недостатоци, со полоши квалитети од обичниот човек. Впрочем такви се и комичките ликови што не се преземени од митологијата. Ваквиот приказ на боговите добива некоја стандардизирана форма и подоцна стануваат типични ликови, т.е. нивното однесување се знае однапред. Па како такви – стандардизирани ликови – тие се ставаат во различни ситуации, во кои не можат да се снајдат и предизвикуваат комички заплет. Во 30-тите години на 5-тиот век тоа се митолошки ситуации во испревртен амбиент, во кои преовладува елементот на сегашноста, а во понатамошниот период митолошките ликови се сместуваат во било каква ситуација каде што е погодно нивното веќе предвидено дејствување. За типизираноста на митолошките ликови во голема мера влијае и комичката ситуација, но и истите маски и костими во кои се прикажуваат, како што може да се заклучи од вазните сведоштва.

3.2.2. Типични ликови

Вообичаено е терминот типични ликови или типични карактери да се става во релација со подоцнежната хеленска комедија, како и со римската палијата. Претходно наведените митолошки ликови не се набројуваат во оваа категорија, иако и нивната комичка појава е типична и стандардизирана, исто како и на типичните ликови во

¹⁴⁷ (Хороводецот:) И Троја ја покоривте, и Хелена?
(Одисеј:) Разрушивме и цела куќа Пријамова.
(Хороводецот:) Туку кажи ми штом момата ја фативте,
по ред зар секој од вас не ја расчука?
Бидејќи таа сака многу партнери –
прељубничка! Ги видела шарените
му шалвари на бокови и златниот
му ланец што го обесил на вратот тој
и кликнула од восхит, а, пак, Менелáј
тој кутар маж го остави. Да живее
тој женски род (Покажува на својот фалус.) сал овде качен на мене!

комедиите на манири од подоцнежниот период. Типичните ликови претставуваат еден вид на репертоар кој бил подложен на повремени промени. Таквите карактери имале однапред позната содржина, па лесно се вклопувале во типичните содржини што комедиографите ги обработувале, давајќи предвидлив тек на настаните. Имено, бидејќи содржините на драмите во новата атичка комедија ги обработуваат домашните случувања на анонимниот граѓанин, соодветно и ликовите се земени од тој домен, а тоа се: непрактичниот младич, старецот (кој е најчесто татко на младичот или на девојката), матроната, куртизаната или девојка/жена со сомнителен морал, лукавиот роб, паразитот, девојката, војникот фалбација, итн. Ова е основната категорија ликови, но се разбира дека секој комедиограф си правел свои комбинации со ваквите ликови, кои ги ставал во веќе споменатите содржини. Овие стереотипни карактери многу често припаѓаат на некој карактерен тип што го опишува Теофраст во *Характери*. Покрај дефинираноста според припадноста во некоја карактерна група, тие можат да бидат дефинирани и според професијата, но и според полот и возраста. Иако типичните ликови се главно обележје на средната и новата атичка комедија, нужно е да се види како тие биле обработувани во комичката традиција, од каде што и доаѓаат во средната и новата атичка комедија.

3.2.2.1. ТИПИЧНИ ЛИКОВИ ШТО ПРИПАЃААТ НА КАРАКТЕРНИ ГРУПИ¹⁴⁸

3.2.2.1.1. ПАРАЗИТ И/ИЛИ ЛАСКАВЕЦ

Карактеристика на ругачките жанрови, во кои спаѓаат јамбот и комедијата, е ругањето нечии недостатоци. А, бидејќи најголем дел од хеленската книжевност има јавна и симпотичката природа, се развиле одредени ликови со недостатоци кои се поврзуваат со гозбите. Ваквите ликови може со право да се наречат трпезни ликови, за да се опфати еден поголем временски период, а нивна главна особеност е прекумерната желба за храна и пиење, која најчесто се исполнува на туѓа сметка. Најстар и единствен зачуван доказ за постоењето на ваков лик во јампската традиција што претходи на комедијата е fr. 124 *IEG* на јамбографот Архилох¹⁴⁹, каде што се критикува нечие

¹⁴⁸ Станува збор за карактери со недостаток.

¹⁴⁹ πολλὸν δὲ πίνων καὶ χαλίκρητον μέθυ,
οὔτε τίμον εἰσενείκας <—□—×—□—>
οὐδὲ μὲν κληθεῖς <□—×> ἦλθες οἷα δὴ φίλος,
ἀλλὰ <εο> γαστήρ νόον τε καὶ φρένας παρήγαγεν
εἰς ἀναιδείην,
„Многу пиејќи и немешан пијалок,
ниту почит донесе
ниту беше повикан, а дојде како пријател,

недолично однесување на гозба, но сè уште не е дефиниран со генеричко име. Овие трезни ликови се користеле и во прото-комичката, а подоцна и во комичката традиција, како ликови податливи за комичка обработка, кои се доразвиле во различни комички типови. Денес овој тип на ликови го носат називот паразити. Под овој назив се покриваат голем број карактерни особености кои се диференцираат токму во комедијата, бидејќи во тој книжевен род ликот на паразитот добива најголемо експонирање и елаборирање. Сепак постои суштествена разлика меѓу јампскиот и комичкиот паразит. Ликот на паразитот кај Архилох е предмет на исмевање и постои само заради тоа – инвективата и претставува еден од типичните карактери во јампската поезија, додека во комедијата ликот на паразитот е присутен за да предизвика комички ефект на повеќе рамништа.

За терминот *паразит* (*παράσιτος*) Атенај (*Deipn.* 6. 27, 30 – 6. 28, 4) посочува дека оригинално се употребувал за личност избрана да учествува на гозба одржана во чест на некое божество или за луѓе одбрани да ја собираат светата пченица, но дека комедиографот Алексис прв го употребил со погрдно значење.¹⁵⁰ Впрочем и терминот паразит (*παρὰ σῖτον* = околу житото) исто така има поврзаност со јадењето (*σῖτος* = жито, брашно, леб, храна). Ова е основната храна за Хелените, додека сè друго што оди со лебот (*σῖτος*) се нарекува *ῥῖον*, од што се развил и терминот *ῥιψοφάγος* (= прождерливец) со погрдно значење. Меѓутоа терминот *паразит* е забележан нешто порано во фрагмент од драмата *Хименај* (fr. 16 Коск¹⁵¹) на комедиографот Арарот, кој му бил син на комедиографот Аристофан и творел во првата третина од 4-тиот век пр. н.е. Во зачуваниот фрагмент од *Хименај* е очигледен ругачкиот тон што се употребува за терминот паразит во релација со храна. Драма со наслов *Паразит* освен Алексис напишале и комедиографите Антифан и Дифил. Но, како комичка фигура паразитот е посведочен во сите периоди од развојот на хеленската драма, а за тоа најмногу сведоштва дава античкиот автор Атенај.

но твојот стомак ти ги води умот и срцето
во бесрамие,“

¹⁵⁰ Ова може да се должи на тоа што Алексис има напишано драма со наслов *Паразит*.

¹⁵¹ οὐκ ἔσθ' ὅπως οὐκ εἶ παράσιτος, φίλτατε:
ὁ δ' Ἰσχυόμαχος ὁ διατρέφων σε τυγχάνει.

„Не е дека не си паразит, пријателе;
а Исхомах се погоди да биде тој што те храни.“

Во комичката традиција трпезниот лик за првпат е посведочен кај Епихарм во драмата *Надеж или Богатство*, во фрагмент цитиран кај Атенај. Во fr. 31 K-A се дава опис на овој трпезен лик, за кого се употребува терминот *ἀείσιτον* (= вечно што јаде,):

fr. 31 ἀλλ' ἄλλος ἔσταιχ' ὧδε τοῦδε κατὰ πόδας,
 τὸν ραιδίως λαψῆι τὸ κατ τὸ νῦν γὰ θην
 εὔωνον ἀείσιτον· ἀλλ' ἔμπας ὄδε
 ἄμυστιν ὥσπερ κύλικα πίνει τὸν βίον.¹⁵²

Говорникот во наредниот fr. 32 K-A од *Надеж или Богатство* е всушност самиот паразит, кој веројатно одговора на прашања поставени од соговорникот:

fr. 32 συνδειπνέων τῶι λῶντι, καλέσαι δεῖ μόνον,
 καὶ τῶι γὰ μὴ λεῶντι, κούδεν δεῖ καλεῖν.
 τηνεὶ δὲ χαρίεις τ' εἰμὶ καὶ ποιέω πολὺν
 γέλωτα καὶ τὸν ἰστιῶντ' ἐπαινέω·
 καὶ κα τις ἀντίον <τι> λῆι τήνῳ λέγειν,
 τήνῳ κυδάζομαί τε κάπ' ὧν ἠχθόμαν.
 κῆπειτα πολλὰ καταφαγών, πόλλ' ἐμπιὼν
 ἄπειμι· λύχνον δ' οὐχ ὁ παῖς μοι συμφέρει,
 ἔρω δ' ὀλισθράζων τε καὶ κατὰ σκότος
 ἔρημος· αἶ κα δ' ἐντύχω τοῖς περιπόλοις,
 τοῦθ' οἷον ἀγαθὸν ἐπιλέγω τοῖς θεοῖς, ὅτι
 οὐ λῶντι πλεῖον ἀλλὰ μαστιγοῦντί με.
 ἐπεὶ δέ χ' εἶκω οἴκαδις καταφθερεῖς,
 ἄστροτος εὔδω· καὶ τὰ μὲν πρᾶτ' οὐ κοῶ,
 ἄς κά μ' <ἔχ>ων ὄκρατος ἀμφέπηι φρένας ..¹⁵³

¹⁵² „Туку друг чекореше вака оттаму пешки,
 него ти лесно ќе го кренеш во овој миг од земја,
 тој евин и вечно гладен гостин. Но, несомнено е дека тој
 го пие јадењето како да е чаша алкохолен пијалок.“

¹⁵³ „Јадам заедно со некој што сака, треба само да (добијам) покана,
 но (јадам) и со некој што не сака, па (тогаш) не ми треба покана.
 Јас таму сум многу пријатен и правам многу
 смешки и го фалам оној што нè угостува.
 А, ако некој сака да зборува нешто против него (домаќинот).
 со него се карам и го правам да зажали на истиот начин.
 А, потоа, штом се најадам многу и се напијам многу,
 заминувам. Но, јас немам роб да ми носи светилка,
 па се влечкам пагајќи по темницата
 беспомошен. Ако, пак, наидам на ноќна патрола,

Од овие два фрагмента може да се заклучи дека најстариот трпезен лик во комедијата е претставен како вешт говорник и снаодлив човек, кој има ласкачки особини. Ова се нужните квалитети што треба да ги поседува за да си го заработи јадењето. Од друга страна, тој е сосем сиромав, зашто не поседува свој роб, кој ќе му го осветлува патот со ламба кога се враќа од ноќните гозби.¹⁵⁴ Но, иако е сиромав, паразитот е слободен граѓанин, кој не само што сака да спечали јадење без пари, туку нема мера во јадењето и пиењето (fr. 32, 14-5), исто како комичкиот лик на Херакле и трпезниот лик на Архилох. Разликата меѓу паразитот и Херакле не се однесува само на сиромаштијата, туку и на друга функција што е поврзана со трпезата. Имено Херакле освен што е прождерливец, тој е и кулинар, додека за паразитот нема вакви сведоштва. Паразитот во комедијата е прикажан како некој што повеќе сака да јаде одошто да готви.

Според Олсон (2007: 55), кој всушност го потврдува ставот на Пикард-Кембриџ (Pickard-Cambridge 1900: 399)¹⁵⁵, Надеж во насловот е паразитот (се надева да добие вечера), а Богатство е домаќинот кај кого оди на вечера паразитот. Но, освен овој фрагмент ништо повеќе не се знае ниту за содржината на драмата, ниту на кој начин било искористено присуството на паразитот на сцена: дали е главен лик или е комички важен за одредени сцени или епизоди.

Она што треба да се знае е дека паразитот кај Епихарм не бил идентификуван со овој термин, иако хомерскиот схолион сведочи за негова употреба во оваа драма:

οἱ δὲ παράσιτος. τὸ δὲ ὄνομα τοῦ παρασίτου εἴρηται ἐν Ἑλπίδι παρ' Ἐπιχάρμου
(Erbse, 1969: 17.577b. 2-3)¹⁵⁶

Во атичката комедија трпезниот лик најрано може да се насети во fr. 1 K-A на Ферекрат, од драмата *Добри луѓе*¹⁵⁷, која според содржината е комедија на манири.

им кажувам на боговите колку е тоа добро, доколку
не сакаат ништо друго освен да ме искамшикуваат.
Штом ќе дојдам дома во лоша состојба,
си легнувам без постела. Отпрвин не ни забележувам,
зашто немешаното вино ми го поматува умот ...“

¹⁵⁴ Во комедијата *Оси* на Аристофан таа улога ја имаат момчињата, затоа што старците осе се исто така сиромашна категорија луѓе, односно атички селани кои за време на војната останале без земја, па живеат во градот од судската плата.

¹⁵⁵ Наведено според Норвуд (Norwood 1931: 104).

¹⁵⁶ „Паразит. Името паразит е изречено кај Епихарм во Надеж.“

Разговорот меѓу двата лика потсетува на Хераклевата незаситна глад, а паразитот се опишува со терминот ὀλιγόσιτος (= незаситен, малкунахранет). Истиот назив го употребува и Фриних (fl. ca. 414-405) во fr. 23 Κοσκ за описот на Херакле. Во fr. 37, 3 Κ-Α на Φερεκрат, од комедијата *Старици*, ваквиот лик е наречен *λαρυγγικόν* (= лакомец), што е поврзано со грлото и гркланот (λάρυγξ), од каде што влегува храната. Всушност сите овие термини се поврзани со јадењето или процесот на јадење. Но, во старата атичка комедија трпезниот лик се дефинира со терминот *κόλαξ* (= ласкавец), што покажува карактерна припадност, а ги дели сличните особини со трпезниот лик опишан кај Епихарм. Тоа најдобро може да се види во fr. 172 Κ-Α од драмата *Ласкавци* на комедиографот Евполис (ca. 446-411 год. пр. н.е.), каде хорот од ласкавци се опишува себеси:

ἀλλὰ δίαιταν ἦν ἔχουσ' οἱ κόλακες πρὸς ὑμᾶς
 λέξομεν· ἀλλ' ἀκούσαθ' ὡς ἐσμὲν ἅπαντα κομποὶ
 ἄνδρες· ὅτισι πρῶτα μὲν παῖς ἀκόλουθός ἐστιν
 ἀλλότριος τὰ πολλὰ, μικρὸν δέ τι κάμὸν αὐτοῦ.
 ἱματίω δέ μοι δύ' ἐστὸν χαρίεντε τούτω,
 οἷν μεταλαμβάνων ἀεὶ θάτερον ἐξελαύνω
 εἰς ἀγοράν. ἐκεῖ δ' ἐπειδὴν κατίδω τιν' ἄνδρα
 ἠλίθιον, πλουτοῦντα δ', εὐθὺς περὶ τοῦτον εἰμί.
 κἄν τι τύχη λέγων ὁ πλούταξ, πάνυ τοῦτ' ἐπαινῶ,
 καὶ καταπλήττομαι δοκῶν τοῖσι λόγοισι χαίρειν.
 εἴτ' ἐπὶ δεῖπνον ἐρχόμεσθ' ἄλλυδις ἄλλος ἡμῶν
 μᾶζαν ἐπ' ἀλλόφυλον, οὗ δεῖ χαρίεντα πολλὰ
 τὸν κόλακ' εὐθέως λέγειν, ἢ 'κφέρεται θύραζε.
 οἶδα δ' Ἀκέστορ' αὐτὸ τὸν στιγματίαν παθόντα·
 σκῶμμα γὰρ εἶπ' ἀσελγές, εἴτ' αὐτὸν ὁ παῖς θύραζε
 ἐξαγαγὼν ἔχοντα κλοιὸν παρέδωκεν Οἰνεῖ.¹⁵⁸

¹⁵⁷ (Α.) ἐγὼ κατεσθίω μόλις τῆς ἡμέρας
 πένθ' ἡμιέδιμν', ἐὰν βιάζωμαι. (Β.) μόλις;
 ὡς ὀλιγόσιτος ἦσθ' ἄρ', ὅς κατεσθίεις
 τῆς ἡμέρας μακρᾶς τριήρους σιτία.

„(Α.) Јас едвај јадам дневно
 по пет полумедимни, ако сум принуден. (Β.) Едвај?
 Колку неухранет си бил значи ти, којшто јадеш
 дневно јадење колку за мажи морепловци!“

¹⁵⁸ „Туку ќе ви кажеме каков начин на живеење имаат
 ласкавците. Прво, си имаме роб придружник,

Ова е најверојатно дел од парабасата, зашто хорот ѝ се обраќа директно на публиката (ὄμμας). Во драмата се исмева богатиот Атињанин Калија (cf. Евполис fr. 174 K-A), кој правел раскошни гозби, според зборовите на хорот. Имено гозбата, јадењето, сето тоа се елементи поврзани со ласкавецот, но и со паразитот. А тие два лика во 5-тиот век се едно исто. Како што може да се види од фрагментот на Евполис, ласкавецот исто како и Епихармовиот трпезен лик нема свој роб што ќе му ја носи ламбата кога се враќа ноќе од гозби, туку позајмува туѓ роб. Тој е исто така снаодлив и вешт на зборување, знае многу ласки, зашто само така може да го заработи својот леб.

Во 4-тиот век во комедијата терминот паразит станува синоним со терминот ласкавец, но тогаш е и периодот кога почнува да се формира разликата меѓу овие два комички лика. Првиот има цел да се најде (најчесто зашто е мртов гладен), а вториот ласка за каква било корист што му е потребна, така што неговата улога не е строго поврзана со гозбата, односно не е строго симпотичка. Теофраст во *Характери* вака ја дефинира оваа особина: „Ласкавоста, пак, би можела да се сфати како недостоинствен начин на општење, од кое добива полза лицето коешто им ласка на луѓето, а ласкавецот е ваков човек:„. Потоа следат конкретни примери за однесувањето на ласкавецот. Таа разлика може да се воочи во fr. 35 K-A од комедијата *Одисеј* на Анаксандрид, каде ласкавецот се нарекува *приколка* (λέμβος), заради неговиот ропски однос кон спонзорот, додека паразитот е опишан како некој што е *нејаден* (ἀδειπνος), па заради тоа добива прекар *гладна змијорка* (κεστρίνος νῆστις). Овој фрагмент од Анаксандрид е зачуван кај Атенај, како дел од разговорот за паразити. Се претпоставува дека говорникот е Одисеј, кој во текот на своите патувања стигнал кај некои граѓани. Но, штом се работи за атичка комедија, веројатно граѓаните се Атињани. Се гледа дека Одисеј е многу зачуден од

кој најчесто е туѓ, но малку е и мој.

Си имам два химатиона, овие на кои им се радувам,
 коишто ги менувам и секогаш другиот го носам
 на агората. Таму, кога набљудувам некој маж
 будала, којшто е богат, веднаш сум околу него.
 и ако се понуди да зборува богаташкото, многу го фалам
 и се преправам дека сум смаен од радост од неговите зборови.
 Потоа одиме на јадење на различни места секој од нас
 [барајќи] нечиј колач, кого ласкавецот мора многу
 да го развесели веднаш со зборување или ќе биде исфрлен надвор.
 Знаам дека Акестор тетовираниот претрпе така,
 зашто кажа шега неумерена, потоа него робот
 надвор го изнесе, носејќи оков и му го предаде на Ојнеј.“

обичаите на Атињаните (?), односно од нивното наденување имиња за секакви ликови и особини.

За разликата меѓу паразитот и ласкавецот во комедијата од 4-тиот век зборува Неселрат (Nesselrath). Вториот термин, како што покажуваат античките извори, се употребува со поголемо дерогативно значење, одошто првиот. Имено разликата според Неселрат се состои во следново: „(1) Атенај има различни дискусии за паразитите (6.234C-248C) и за ласкавците (6.248C-262A). (2) Во 6.258E Атенај вели дека „Менандар навистина грижливо го окарактеризира ликот на ласкавецот во истоимената драма, како што Дифил [го стори истото] со паразитот во *Телесија*. (3) Полукс во каталогот за маски од новата комедија дава опис на маска на ласкавец и маска на паразит, а зачуваните теракота маски го потврдуваат овој став.“¹⁵⁹ Овој став на Неселрат го демантира Браун (Brown, 1992), давајќи објаснувања дека разликата меѓу паразитот и ласкавецот не е толку ригидна како што се предлага, затоа што и во примери од 4-тиот век може да се види дека понекогаш се употребуваат како синоними. Паразитот и ласкавецот поседуваат заеднички особини: паразитот ласка за да јаде, а ласкавецот ласка не само за да јаде туку и за да стекне каква било добивка. Обата характера може да се каже дека припаѓаат на категоријата трпезни ликови, чие дејствување во голема мера е инсторирано од стомакот. Дури и комедиографот Тимокле не прави разлика меѓу овие два лика во хеленската комедија во неговата комедија *Драконтион* (fr. 8 Коск) иако не ги нарекува со исто име. Имено, тој зборува за паразитот и за неговата полезност, зашто сочувствува со својот пријател и му посакува најдобро, за да и самиот има од каде да зема. Заради тоа паразитот постојано ги фали своите пријатели, што е сосем слично со ласкавците.

Паразитот/ласкавецот дава многу добар опис сам за себе во драмата *Лекар* на Аристофонт (4-ти век пр. н.е.), fr. 5 К-А, кој наликува на оној кај Епихарм во *Надеж или Богатство*, како и на приказот на хорот од ласкавци во истоимената драма на Евполис. Овој говор веројатно претставува автореферентност кон публиката, без да се разбива комичката илузија:

βούλομαι δ' αὐτῶ προειπεῖν οἷός εἰμι τοὺς τρόπους.

ἄν τις ἐστιῶ, πάρεμι πρῶτος, ὥστ' ἤδη πάλαι

¹⁵⁹ Наведено според Brown, 1992: 99.

. . . ζωμὸς καλοῦμαι. δεῖ τιν' ἄρασθαι μέσον
τῶν παροινούντων, παλαιστὴν νόμισον Ἀργεῖόν μ' ὄραϊν.
προσβαλεῖν πρὸς οἰκίαν δεῖ, κριός· ἀναβῆναι τι πρὸς
κλιμάκιον . . . Καπανεύς, ὑπομένειν πληγὰς ἄκμων,
κονδύλους πλάττειν δὲ Τελαμών, τοὺς καλοὺς πειρᾶν καπνός.¹⁶⁰

Овие стихови исто така потсетуваат на говорот на Хајреја, придружникот на главниот младич Сострат во Менандаровата комедија *Намќор* (58-68), кога тој набројува што сè може да стори за пријателот кој е во нужда. Во комедијата на Менандар Хајреја не е дефиниран како паразит, иако во ракописот Бодмер Хајреја е опишан како паразит; за оние што ја знаеле традицијата, јасно им било дека зборува со јазик на паразит и дека неговата улога во драмата е таква. Набрзо овој лик заминува од сцената, кога ќе избие „вистинска“ опасност, така што неговите зборови дека сè ќе стори за пријателот паѓаат во вода. Во овој период веќе почнува да се диференцира ликот на паразитот од ликот на ласкавецот. Повеќето вакви подоцнежни примери покажуваат дека паразитот е младич, кој се дружи со главниот младич во драмата, т.е. со заљубениот младич, како што покажува и драмата *Намќор* на Менандар.

Ликот на ласкавецот, пак, е опишан во драмата *Ласкавец* на Менандар, која за жал не е зачувана во поголем обем за да се види точно разликата меѓу овие два лика. Но, она што може да се заклучи е дека ласкавецот нема главна улога во драмата, како што би можело да се претпостави според насловот, туку претставува пречка во комедијата да се оствари љубовта меѓу младите. Ласкавецот не е дефиниран со години, како што е ликот на паразитот, но во секој случај неговата улога носи поголема негативност од безопасната улога на паразитот. За паразитот може да се каже дека е комички важен за одредени сцени, а не и за љубовната приказна, која има важна улога во фабулата на новата атичка комедија.

¹⁶⁰ „Сакам да му кажам нему каков карактер имам јас.
Ако некој дава гозба, тогаш јас сум прв таму, така што одамна
... се викам Чорба. Ако треба некој да се грабне за половина
од пијаните, сметај ме за Аргејски борач кога ќе ме видиш.

Ако треба да навалиме на куќа, тогаш сум како овен [= машина за рушење ѕидови и карпи]. Ако треба да се качи некој по скала, тогаш сум како Капанеј, ако треба да се издржуваат удари, тогаш сум карпа, за правење песни сум Теламон, а кога поминувам покрај убавец сум како дим.“

Паразитот, освен што премногу се фали, тој исто така се опишува самиот себеси и реално, со сите свои недостатоци, како што покажуваат примерите во фрагментите на Епихарм и на Евполис. Алексис во fr. 263 K-A од неидентификувана драма опишува како паразитот (или лакомецот, Херакле?) се однесува на забава, т.е. како јаде од бесплатното јадење. Паразитот вели дека не престанал да копа по јадењето додека не го направил да изгледа како решето (ἀποδέδειχα κόσκινον).

Освен ликот на Херакле, чие однесување станува стандардизирано во комедијата, и е најблиску до трезниот лик, не се забележани други митолошки ликови што може да се наречат трезни ликови. Исклучок од ова е ликот на Ојдип во истоимената комедија на Евбул (fl. ca. 375 год. пр. н.е.), чиј говор е зачуван во fr. 72 K-A:

ὁ πρῶτος εὐρὼν τὰλλότρια δειπνεῖν ἀνὴρ
δημοτικὸς ἦν τις, ὡς ἔοικε, τοὺς τρόπους.
ὅστις δ' ἐπὶ δεῖπνον ἢ φίλον τιν' ἢ ξένον
καλέσας ἔπειτα συμβολὰς ἐπράξατο,
φυγὰς γένοιτο μηδὲν οἴκοθεν λαβῶν.¹⁶¹

Говорникот очигледно е паразит, а фрагментот е зачуван кај Атнај во дискусија за историјата на паразитизмот. Имено Ојдип не е илустриран на ваков начин во комедијата, така што ова е првата негова комичка карактеризација што е зачувана.

Многу често во хеленската комедија од сите периоди се среќаваат личности од реалноста, кои се поистоветуваат со ликот на паразитот и добиваат провербијално однесување. Атнај, во својата расправа за паразитите, изнесува повеќе такви ликови што се наведени од комедиографите, како што е извесен Титимал, Хајрефонт, Корид итн. Од овие особено бил популарен Хајрефонт, кој често бил прикажуван како ласкавец и паразит во комедиите од крајот на 4-тиот и почетокот на 3-тиот век пр. н.е. Но, освен податоците во комедиите, за него не се знае ништо повеќе. Алексис во fr. 259 K-A од комедијата *Бегалец* го опишува паразитот Хајрефонт како демне жртва за да јаде на негова сметка. Хајрефонт се спомнува и кај Антифан во fr. 197. 3-4; кај Алексис

¹⁶¹ „Првиот маж што откри да вечера од туѓата храна беше некој обичен човек според наворот, како што изгледа. Но, тој што на вечера повикува некој пријател или странец, а потоа му бара да си плати, нека оди во прогон не земајќи ништо од дома!“

во fr. 213; кај Менандар во fr. 55; кај Никострат fr. 26.3, веројатно како лик во драмата; кај Матрон fr. 1.9; и кај Махон 10-24.

Од фрагментите што ги нуди Атенај не може да се добие впечаток дали овие трпезни ликови биле споредни во хеленската комедија и погодни за обработка во одделни сцени, или биле носители на дејството. Оттаму произлегува прашањето: Каква е улогата на трпезниот лик во хеленската комедија? Не може да се даде универзален одговор што ќе одговара на сите периоди од развојот на комедијата. Вообичаено се смета дека комедиографите од периодот на средната атичка комедија употребувале вакви ликови со недостатоци за да направат драма за нив, но од зачуваните примери не се добива таков впечаток. Поради тоа смело е да се тврди дека комедиите со наслов *Паразит* на претходно наброените автори, покажуваат дека ликот на паразитот бил главниот лик во драмата. Мислењето дека ликовите со недостаток биле материјал за цела драма веројатно е наметнато поради комедиографот Епихарм, за кого генерално се смета дека пишува комедии блиски до средната атичка комедија, најмногу заради изборот на темите. Имено, тој освен митолошки травестии и комедии со конфликт на две начела, пишува и комедии за карактерни типови, кои очигледно имаат носечка улога во драмското дејство. Во неговите комедии, без разлика во која група припаѓаат, отсуствува инвективата, а тоа според некои доцноантички автори е причина да ги групираат комедиите на Епихарм заедно со комедиографите од периодот на средната атичка комедија. Она што се занемарува во ваквата релација е временската дистанца: Епихарм прикажува во првата половина на 5-тиот век пр. н.е., а средната комедија се датира од 388 до 336 год. пр. н.е. Епихарм прикажувал во Сиракуза, а новата атичка комедија е атински производ. Голема улога во побивање на оваа сличност е и должината на драмите: за комедиите на Епихарм се претпоставува дека биле кратки и погодни за обработка на карактерни типови, додека атичките комедии се со поголема должина, која бара елаборирана приказна, а не само прикажување на случувањата на некој карактерен тип. Ако се суди според комедиите на Менандар, кој е комедиограф од периодот на новата атичка комедија, трпезните ликови се поскоро пречката во драмата да се оствари љубовта, па заради тоа и некои драми се именувани според нив. Ова веројатно се однесува и на претходниците на Менандар.

Но, тоа е ситуацијата во комедијата од 4-тиот век и подоцна. Кај старите комедиографи, паразитите, т.е. ласкавците, не претставуваат пречка за да се оствари

љубовната врска, зашто такво нешто не постои. Имено, во старата атичка комедија улогата на паразитите не е голема, туку тие се погодни за обработка во одделни сцени или епизоди, доколку се повинуваат на доминантната идеја. Поголема улога, како онаа на хорот од ласкавци кај Евполис, е поскоро инцидентна појава, одошто правило. А улогата на ваквите старци ласкавци не треба да биде многу поразлична од онаа на старците-оси, кои го сочинуваат хорот во комедијата *Оси* на Аристофан.

3.2.2.1.2. МИЗАНТРОП, НЕДОДЕЛКАН, СИТНИЧАР, ТАМАКАР, ЛУБОВЦИЈА

Особеност за сите карактерни особини наброени во овој наслов е тоа што се резервирани за ликот на старецот. Тие не се особеност само на комедијата од 4-тиот век, затоа што ликот на мизантропот, или самотникот е опишан и веројатно елабориран во Фриниховата комедија *Самотник* (fr. 19 K-A):

ὄνομα δέ μοῦστι Μονότροπος
 ζῶ δὲ Τίμωνος βίον,
 ἄγαμον, ἄδουλον, ὀξύθυμον, ἀπρόσοδον,
 ἀγέλαστον, ἀδιάλεκτον, ἰδιογνώμονα.¹⁶²

Самотникот ѝ се обраќа на публиката, веројатно во почетниот дел од драмата, и се споредува себеси со Тимон, кој е познат како самотник и од Аристофановите комедии (*Av.* 1548–9; *Lys.* 808–20), потоа се спомнува кај комедиографот Платон (fr. 237 K-A), додека Антифан напишал цела комедија *Тимон* (fr. 204 K-A). Можеби Тимон бил некој реален лик, како претходно спомнатите паразити, познат по својот начин на живеење, којшто станал провербијален.

Ликот на самотникот најдобро е зачуван во комедијата на Менандар *Намќор*, чие алтернативно име е *Самотник*. Старецот Кнемон во оваа драма е претставен како човек што не сака дружење, но не може да се каже дека е мизантроп, туку е како што кажува и насловот *δύσκολος* = тежок човек, намќор; поради тоа тој живее на крајот од селото, во карпите, што не се особено плодни. Тој нема робови, ниту бара помош од некој; единствена помош му е старицата Симиха којашто се грижи околу неговата ќерка и неговото домаќинство. Не се знае која е причината што старецот станал ваков

¹⁶² „Името ми е Самотник
 ... живеам живот како Тимон,
 неженет, без робови, гневлив, недостапен,
 ненасмеан, неразговорлив, своеглав.“

самотник, но јасно е дека презира сè што доаѓа од градот и што е синоним за лесен живот.

Друг карактер што е познат од комичката традиција уште од книжевните почетоци е ликот на недоделканиот (ἄγροικος). Тој се разликува од самотникот по тоа што не ја одбегнува цивилизацијата, туку едноставно е недоделкан и прост, необразуван. Епихарм има напишано комедија *Недоделкан* (Ἀγρωστῖνος), која можеби припаѓа во групата комедии на манири. Не се знае како Епихарм го обработил ликот на недоделканиот, и дали само му дал книжевен облик на еден типичен лик од дорската комична традиција. Од подоцнежната комедија се знае дека недоделканиот е многу чест лик во комедиите, и повеќе комедии се именувани според него. Ферекрат напишал комедија *Диви луѓе* (v.s. pp. 122-3), во која хорот бил составен од вакви нецивилизирани суштества (ἄγροικοι). Но дивјациите на Ферекрат не претставуваат типични карактери во комедија на манири, туку се претставници на утописки начин на живеење, во кој нема место за цивилизација. Во старата комедија најдобра претстава за ликот на недоделканиот се добива од комедијата *Облаци* на Аристофан. Ликот на недоделканиот во оваа комедија му припаѓа на старецот Стрепсијад, кој е прикажан како прост старец, кој нема познавања од 'градските работи', т.е. нема познавања ниту интерес за одгледување коњи, за философија итн., иако зел градска жена. Неговиот интерес за философија „се раѓа“ кога тој не може да го натера син му да учи кај Сократ во Мислилицата како да ги одбегне или измами лихварите, за да не го врати долгот. Простотилакот на старецот особено се истакнува кога самиот влегува во Мислилицата да учи. Но, оваа комедија на Аристофан не претставува новина во тој поглед, зашто во комедијата *Кози* на Евполис (424 год.), која ѝ претходи на *Облаци* (423 год.), исто така е прикажан ликот на недоделканиот (frg. 1, 3, 13, 15, 18, 19, 22, 24 К-А). Иан Стори (Storey, 2004: 71) претпоставува дека оваа комедија на Евполис има многу слична содржина со Аристофановата *Облаци*, така што неуспехот на *Облаци* се должи на сличноста со *Кози*. Главниот лик во оваа комедија е недоделканиот, кој живее на село. Така впрочем сугерира и хорот составен од кози. Комичкиот ефект се состои во спротивставување на ликот на недоделканиот со урбаниот лик на Продам, кој се појавува како учител-фигура (cf. Aristoph. *Nu*. Сократ и Стрепсијад). Необразованиот простак е претставен и преку ликот на Марикант во истоимената драма на Евполис. Разликата со претходните два недоделкани лика е тоа што Марикант ја претставува историската личност Хипербол (cf. Пафлагонецот во Aristoph. *Eq.*).

Друга отстапка во однос на ликот на Марикант со другите дивјаци тоа што тој е претставен како барбарин, па затоа нема познавања од атичкиот стил на живеење, а не зашто е прост селанец.

Тамаќарот (αἰσχροκερδής) или човек што е лаком за туѓа добивка, а скржав за своето, исто така припаѓа во Теофрастовиот опис на карактери со недостаток. Тој е опишан кај Ферекрат во fr. 162 K-A од комедијата *Хејрон*:

ἤμῶν δ' ἦν τινά τις καλέσει θύων ἐπὶ δεῖπνον,
ἀχθόμεθ' ἦν ἔλθη καὶ ὑποβλέπομεν παρεόντα,
χῶττι τάχιστα θύραζ' ἐξελθεῖν βουλόμεθ' αὐτόν.
εἶτα γνούς πως τοῦθ' ὑποδεῖται, κᾶτά τις εἶπεν
τῶν ξυμπινόντων, ἦδη σύ; τί οὐχ ὑποπίνεις;
οὐχ ὑπολύσεις αὐτόν; ὁ δ' ἄχθεται αὐτὸς ὁ θύων
τῷ κατακωλύοντι καὶ εὐθύς ἔλεξ' ἔλεγεια·
'μηδένα μήτ' ἀέκοντα μένειν κατέρυκε παρ' ἡμῖν
μήθ' εὐδοντ' ἐπέγειρε, Σιμωνίδη.' οὐ γὰρ ἐπ' οἴνοισ
τοιαυτὶ λέγομεν δειπνίζοντες φίλον ἄνδρα;¹⁶³

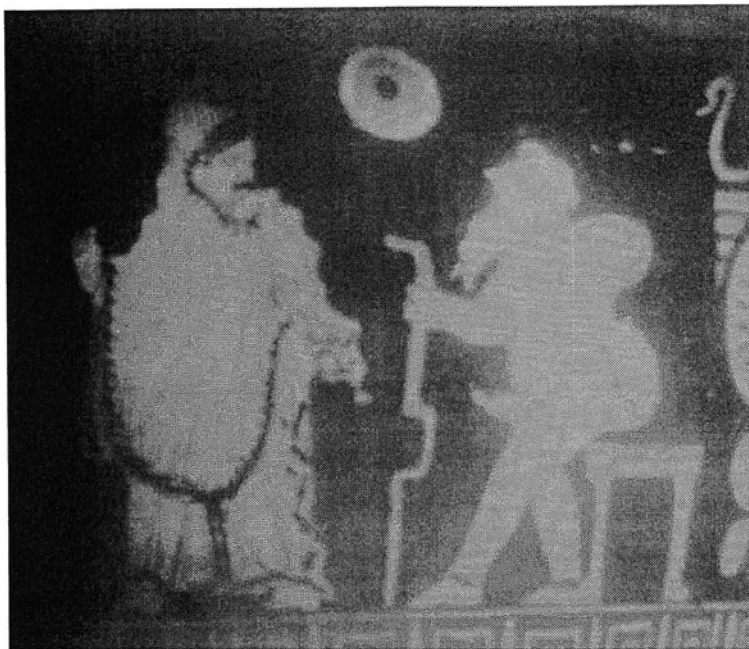
Овде се опишани оние недостатоци во карактерот на тамаќарот што се однесуваат на гозбата. Како што кажува и Теофраст: „тамаќарот е ваков човек: кога кани гости на ручек, не принесува доволно леб на трпезата“. Но, неговиот нарав најдобро може да се види од ликот на Змикрин во комедијата *Штит* на Менандар. Ова е единствен лик кај Менандар кој е прикажан како типично лош, зашто повеќето ликови Менандар не ги обојува апсолутно, туку ги прави нијансирани. Имено, Змикрин е старец кој живее сам во соседство на својот фамилијарен брат. Кога ќе разбере дека неговиот внук, кој е платен војник, загинал, тој тогаш прави сè за да ја земе сестрата на починатиот војник за жена, зашто таа треба да го наследи големиот имот на братот. Но, кога ќе се разбере

¹⁶³ „Ако некој од нас повика некого на вечера кога жртвува, се лутиме кога ќе дојде и под око го гледаме гостинот, и сакаме што побрзо тој да излезе надвор. Откако го сфаќа тоа се обува, но некој од гостите ќе рече: „Веќе си одиш? Зошто не се напиеш? Нема да го собуеш?“ А, оној што жртвува се лути на оној што го спречува и веднаш ќе каже елегиска песна: „Никој не го сопира оној што не сака да остане кај нас, ниту го буди оној што спие, Симониде.“ Зарем не кажуваме такви работи крај виното кога нагостуваме маж пријател?“

дека девојката има помал мираз од другата внука, која е ќерка на братот во соседството, тогаш тој безобзирно сака да ја добие нејзе за жена. Змикрин е претставен како некој на кого му е важна само добивката, а начинот на кој ја спечалува добивката е недостоен, па оттаму и називот αἰσχροκερδής (= кој стекнува имот на недостоен, срамен начин) сосем одговара на овој лик.

Ситничарот (μικρολόγος) има многу заеднички карактеристики со скржавецот, кој е подобро обработен во римската палијата. Типичен пример за ситничар е старецот Змикрин (Men. Ep.), чие име исто така припаѓа во групата „имиња што зборуваат“. Тој е повеќе загрижен што зетот ги троши парите од миразот на ќерка му, одошто за ќерка си и нејзиниот брак. Таков е и старецот Никија (Men. Sam.), чија ќерка е обесчестена во драмата, но не против своја волја како Памфила (Men. Ep.). Но, тоа се чини како некоја схема – старецот чија ќерка е обесчестена, или, пак треба да стапи во брак, најчесто поседува некои од овие карактерни особини, додека старците кои имаат момче за женење најчесто припаѓаат во групата „добри старци“.

Старецот љубовник не е многу документиран во хеленската комедија, освен преку ликот на Севс. Во римската палијата ова е често обработуван лик, зашто неконгруенцијата: старост и љубов, предизвикува комички ефект. Во хеленската комедија навестување за старец љубовник има во комедијата *Коријано* на Ферекрат, каде што татко и син се расправаат за хетајра (frg. 71-73 Kock). Потоа таква епизода е обработена и во комедијата *Оси* на Аристофан, каде синот Мразиклеон и таткото Љубиклеон се караат за тоа кој да ја земе голата авлетистка што стариот си ја донесува на сцена, откако ја грабнал од гозба (1326-87). Во комедиите на Менандар старецот не е претставен како љубовник. Но, дека старците имале таков приказ во комедијата може да се види од сл. 13.



Сл. 13 – Перверзен старец.

На сликата старата жена од лево се трга ужасната од глетката на старецот, кој станува од стол со полуеректиран фалус.¹⁶⁴ Но, и за оваа илустрација мора да се коментира со внимателност, зашто поскоро сугерира дека старецот мастурбира со левата рака. А, машкото мастурбирање (ἀναφλυσιμός) е израз на ἀγροικία (= недоделканост, дивјаштво, простотилук) (Henderson, 1991: 173). Пример за вакво однесување покажува Стрепсијад во Аристофановата *Облаци*, кој, како што беше наведено, е типичен пример за недоделканост.

3.2.2.2. ТИПИЧНИ ПРОФЕСИИ

3.2.2.2.1. ГОТВАЧ

Готвачот (μάγειρος), кој е карактеристичен лик за комедијата од 4-тиот век, барем еднаш се јавува во комедијата на Епихарм, во форма што не е посведочена во старата атичка комедија. Во фрагмент на папирус од коментар кон драма на Епихарм е зачувана фразата μάγειρο[ς] εἶμι („Готвач сум“) (fr. 84, 118, *CGFP*), што е показател дека готвачот како лик бил присутен во дорската комедија. Друг показател дека ликот на готвачот кај Епихарм бил често користен се фрагментите кои изобилуваат со опис и со подготовка на храна. Во атичката комедија од тој период не постои таква паралела, бидејќи ликот на готвачот е преземен од дорските фарси, а ги содржел сите оние

¹⁶⁴ Еректираниот фалус е карактеристичен за сатириите во сатирската драма, додека во комедијата ликовите носат трико на кое е закачен виснат фалус.

обележја што подоцна се потенцираат во средната и новата атичка комедија. Што се однесува до потеклото на овој комички лик, некакви сведоштва дава Атенај (*Deipn.* 14. 77), кој цитира два извора. Пред да ги наведе сведоштвата, Атенај вели дека старите познаваат два типа на готвачи: првиот е локален и се нарекува мајсон (μαίσων), а вториот е туѓинец и се нарекува тетикс (τέτιξ = штурец). Според првиот извор, философот Хрисип, името мајсон потекнува од глаголот μασᾶσθαι (= јадам, гризам), затоа што ваквиот лик мисли само на задоволување на стомакот. Но, вториот извор, Аристофан Византиецот, за кого Атенај вели дека е веродостоен, во своето дело *За маските* вели дека маската на комичкиот мајсон потекнува од некојси Мајсон од Мегара, кој бил изумител на овој комички лик. Според тоа и шегите што ги кажува мајсонот, како и сличниот тип на шеге, се нарекуваат мајсонски (σκόμματα μαίσωνικά).

Во старата комедија готвачот никогаш не се идентификува себеси како готвач, затоа што тој не е професионалец како подоцнежниот лик на готвачот. Тој е или карактер позади сцена (cf. Aristoph. *V.* 613; *Av.* 1637), или, пак, протагонистот ја презема неговата улога. Во комедиите на Аристофан не изостанува ликот на готвачот; во *Коњаници* воопшто се искористени кулинарските вештини, потоа во *Птици* Херакле е претставен во улога на готвач, а во *Ахарнијци* Дикајополис. Кулинарските афинитети се гледаат во комедијата *Фаон* на Платон, но оттука ништо не може да се каже за улогата на готвачот во старата комедија. Може да се каже дека ликот на готвачот најрано добива свој дефиниран карактерен облик во комедијата *Плутос* на Аристофан, преку ликот на Карион, кој е, пред сè, слуга во домаќинството на Хремил. Подоцна ова име е искористено од Менандар како име на готвач во комедијата *Парничари*. Но, во средната и новата атичка комедија може да се види како овој лик учествува во постигнување комички ефект, односно да се види која е неговата комичка важност. Отсуствува типичниот готвач, кој поседува свои особености што го дефинираат како лик. Тие особини се однесуваат пред сè на неговиот социјален статус, кој е понизок, и на неговата професија; тој живее искучително од својот готвачки занает и е самостоен занаетчија. Газдите што приредувале веселба или жртвување можеле да си најдат готвач на агората во посебен оддел наречен μαγειρεῖα (= готварски квартал), а готвачот потоа си најмувал свои помошници, како и свој прибор за готвење. Она што може да се заклучи од подоцнежната комедија е дека готвачот како лик постигнува комички ефект со неговиот израз, кој е вулгарен и кавгациски (βωμολοχεῖα), натаму со неговата склоност кон зборување во загатки (тие се постојано мајстори за измислување

зборови), како и со одликата да се фали (ἀλαζονεία). Впрочем и Атенaј (*Deipn.* 7.36,1) вели дека родот на готвачите е фалбациски (ἀλαζονικόν).

Бројни се примерите за тоа како биле претставени готвачите во средната и новата атичка комедија. Но, сите посочуваат еден ист модел: готвачот е фалбација, кој во секоја прилика сака да си ја пофали својата уметност и да ја претстави како уметност. Склон е кон кавги, особено со старците (cf. Мен. *Sam.* со Демеја, *Dys.* со Кнемон). Она што може да се забележи од комедиите на Менандар и од фрагментите на другите комедиографи во кои се води дијалог, е дека готвачот не комуницира со сите ликови од домаќинството, туку пред сè со робот кој ги организира подготовките за гозбата и со него е во непријателски разговор. Друга особина на готвачот е преголемата љубопитност за случувањата во домот на привремениот работодавец. Речиси и да нема комедија од 4-тиот и 3-тиот век, во која нема готвач, затоа што во секоја комедија се претставува или жртвување, или се спрема венчавка. Готвачот е присутен дури и во митолошките травестии, како што може да се види од fr. 63 K-A од комедијата *Лаконци* или *Леда* на Евбул. Често драмско средство што го користи готвачот, а кое придонесува за илустрирање на неговиот лик и за предизвикување комички ефект, се монологите, во кои директно или индиректно ѝ се обраќа на публиката. Во тие монолози готвачот вообичаено се фали себеси и својата вештина, или пак, како во *Намкор*, покажува зловна среќа заради паѓањето на старецот во бунарот и му посакува најлошо. Ова не е симпатичен лик, но сепак, не може да се стави во категоријата зловни ликови. Тој е таков каков што е – еднодимензионален, без способност да се смени, а токму тоа го прави комички лик што придонесува да се исполни комичкиот ефект во одредени ситуации. Нему, покрај таквиот нарав, му е дозволено да употребува и едноставен тип на хумор, што доаѓа од комичката традиција.

Помошниците на готвачот (τραλεζοποιοί), како што покажуваат нивните имињата, не се слободни граѓани како готвачот, туку робови, кои работат за плата (cf. Мен. *As.* Гета; Дромон во *Истоименици* на Дионисиј). Тие немаат значајна улога, туку се присутни за да се дефинира готвачот побрзо себеси преку укорите што им ги кажува.

3.2.2.2.2. ВОЈНИК

Се вели дека Епихарм го измислил ликот на војникот фалбација во комедијата, но за таквото тврдење не постојат докази. Имено, се знае дека војникот професионалец бил

познат на Сицилија во 5-тиот век, но не и во Атина во истиот период. Ова е лик што станува популарен во комедијата од 4-тиот век и понатаму, кога професијата на војникот професионалец станува особено честа, а што се однесува до неговите почетоци во комичката традиција не може многу да се каже. Ликот на војникот професионалец е познат и од јампската традиција, поточно од песните на поетот-војник Архилох. Но, претставата за војникот не е ни приближно иста со онаа во подоцнежната комедија, каде што отсуствува достоинството на професијата.

Исто како готвачот и војникот е фалбација (*ἀλαζών*), кој се фали со своите воени достигнувања, како и со својата способност да пие алкохол. Имајќи ги предвид овие работи, може да се постави паралела меѓу ликот на војникот и ликот на Херакле во митолошката традиција, чие јунаштво често се граничи со неможното, а и неговото однесување е фалбациско. Овој лик најчесто е странец со сомнително потекло (Херакле е странец каде и да оди), кој поседува пари донесени од некој поход и неговото суштествување на сцена се поврзува со хетајрата, чие друштво може да си го овозможи, бидејќи има пари од походот, или ветува дека ќе ѝ плати. Според Питер Браун (Brown, 2004) бидејќи комичкиот лик на војникот е туѓинец, надворешен карактер, многу полесно е за фабулата на комедијата тој да биде стереотипен карактер, т.е. човек што заслужува да изгуби; оттаму тој е портретиран (особено во латинската комедија) како фалбација, досаден, и неуспешен во љубовта. Ова е лошата верзија на работите. Менандар, како и со другите работи, го има разубавено ликот на војникот до таа мера, што војникот многу често ја добива улогата на вљубениот младич во драмата. Кај Менандар се исклучоци оние случаи кога војникот е негативен лик. Тоа отстапување од традиционалните шаблони го направиле Менандар уникатен поет во обработката на комичките содржини и ликови.

Антифан во fr. 200 K-A од комедијата *Војник или Тихон* прикажува разговор меѓу двајца, од кои едниот е војник, кој во текот на своите воени патувања бил на Кипар. Војникот раскажува како на Кипар кралот го ладеле голуби со своите крилја, бидејќи се мачкал со посебни масла, кои им биле вкусни на голубите. Не е познато зошто првиот говорник во овој фрагмент е толку живо заинтересиран за Кипар. Ова е стандардно однесување на војниците во комедијата, така што може да се каже дека овој пример го претставува архетипот на ликот на војникот во комичката традиција. Но, оваа комедија е напишана во периодот на средната атичка комедија, така што

војникот сè уште го нема дефинирано своето однесување и улога во комедијата. Она што останува како неизбежен дел од неговиот карактер е измислувањето на невозможни приказни за неговите доживувања на воените походи. Во овие приказни редовно се наведува и кралот, кој во подоцнежната комедија (Менандар) е кралот Александар Велики, додека во комедиите од претходниот период кралот во приказните на војникот е некој од персиските кралеви.

Φοῖνικιδ во fr. 4 K-A од неидентификувана драма прикажува хетајра, која се жали на својот занает и ветува дека ќе го напушти. Таа дава опис на војникот, кој не отстапува од општата категоризација на овој комички лик. Имено, раскажува дека војникот се фали за своите битки и ги покажува своите лузни, а покрај тоа се фали дека ќе добие некаква награда од кралот.¹⁶⁵ На крај војникот добил една година бесплатно другарување со хетајрата, зашто не ѝ платил за услугите.

Во комедиите на Менандар, освен во *Ласкавец*, војникот отстапува од својата стереотипност, иако неговите стереотипни комички особини не исчезнуваат во целост, туку се моделирани. Војникот Полемон во комедијата *Острижена* е прикажан како заљубен младич, носител на љубовната приказна, кој на крајот од драмата, заедно со својата острижена љубовница, си го открива вистинскиот идентитет, а имено дека не е туѓинец, туку атински граѓанин, со што станува симпатичен лик. Сепак, во текот на целата драма, војникот покажува сличности во однесувањето со типичниот комички војник. Сличната приказна и на сличен начин Менандар ја обработува и во комедиите *Омразен*, *Штит* и *Сикионец*, каде исто така војникот е носител на љубовната приказна и е симпатичен лик.

¹⁶⁵ (fr. 4 K-A, 4-10): φίλον ἔσχον τινὰ
στρατιωτικόν· διαπαντός οὗτος τὰς μάχας
ἔλεγεν, ἐδείκνυ' ἅμα λέγων τὰ τραύματα,
εἰσέφερε δ' οὐδέν. δωρεάν ἔφη τινὰ
παρὰ τοῦ βασιλέως λαμβάνειν, καὶ ταῦτ' ἄει
ἔλεγεν· διὰ ταύτην ἦν λέγω τὴν δωρεάν
ἐνιαυτὸν ἔσχε μ' ὁ κακοδαίμων δωρεάν.
„имав некој пријател
војник. Тој постојано за битките
зборуваше, а истовремено додека зборуваше ги покажуваше раните,
но ништо не донесе. Велеше дека некаков дар
од кралот ќе земе и тоа постојано го
зборуваше. Заради тој дар што го зборувам
копилето ме имаше цела година како подарок.“

Додека кај Менандар овој лик нема голема важност за драмското дејство во целина, доколку не е носител на љубовниот заплет, кај другите комедиографи, како што може да се види од насловите, војникот како комички лик бил толку инспиративен, што имаат напишано комедии со наслов *Војник*, како Филемон, чија содржина е непозната, а пред него и Антифан напишал комедија *Војник или Тихон*, како што беше речено, чија содржина е непозната. Прашањето е дали обработката на овој лик кај современиците и претходниците на Менандар потсетува на војникот во Плаутовата комедија *Војникот фалбаџија*, или, го оформил Плаутовиот војник. Сведоштвата од фрагментите и од Менандаровите комедии сугерираат дека Плаут црпел инспирации за својот војник од Менандаровите претходници и современици, бидејќи кај Плаут ликот на војникот не отстапува од стереотипната претстава и не станува симпатичен лик, како што е ликот на младичот. Имено, тој е во драмата за да предизвика комички ефект со своите недостатоци, и да ја спречува, а не да ја создава романтичната ситуација.

3.2.2.2.3. ЛЕКАР

Лекарот како лик во комичниот тип на претстави е познат уште кај дорските Хелени, како што наведува и Сосибј (v.s. pp. 32-3). Оттаму тој доаѓа во атичката комедија зборувајќи на истиот – дорски дијалект. И оваа професија претставува човек без корени, т.е. патувачки занаетчија, кој заради тоа може да биде и шарлатан. Потеклото на докторот е непознато. Можна детекција на ликот на лекарот постои кај Кратет fr. 46 K-A, каде што некој зборува на дорски дијалект, а содржината на реченицата упатува на лечење. Но, во старата атичка комедија ликот на лекарот не е од важност за постигнување комички ефект. Во 4-тиот век и понатаму комедии со наслов *Лекар* напишале Антифан, Аристофонт, Теофил и Филемон, но овие комедии не се зачувани во поголем обем. Од fr. 146 K-A од комедијата на Алексис *Жена што јаде мандрагора*, може да се види како бил претставуван ликот на лекарот во комедијата:

ἐὼν ἐπιχῶριος

ἰατρὸς εἶπη ‘τρύβλιον τοῦτω δότε

πιτσάνης ἕωθεν’, καταφρονοῦμεν εὐθέως·

ἄν δὲ ‘πιτσάναν καὶ τρύβλιον’, θαυμάζομεν.

καὶ πάλιν ἐὼν μὲν ‘τευτλίον’, παρείδομεν·

ἐὼν δὲ ‘σεῦτλον’, ἀσμένως ἠκούσαμεν·

ὡς οὐ τὸ σεῦτλον ταῦτὸν ὄν τῷ τευτλίῳ.¹⁶⁶

Од фрагментот на Фојникид (fr. 4 K-A), делумно цитиран погоре, во кој хетајрата се жали на љубовниците, следниот љубовник на списокот по војникот е лекарот (11-15):

ἀφῆκα τοῦτον, λαμβάνω δ' ἄλλον τινά,
ἰατρόν. οὗτος εἰσάγων πολλούς τινας
ἔτεμν', ἔκαε, πτωχὸς ἦν καὶ δῆμιος.
δεινότερος οὗτος θατέρου μοι κατεφάνη.
ὁ μὲν διήγημ' ἔλεγεν, ὁ δ' ἐποίει νεκρούς.¹⁶⁷

Менандар во *Штут* го има претставено ликот на лекарот странец, но во оваа комедија тоа е лажен лекар, пријател на Хајреја, кој се преправа дека е лекар (376-9), за да го излаже старецот Змикрин дека Хајреја умира. За таа цел зборува на чуден дорски дијалект и употребува стручна терминологија. Повеќе за овој лик не може да се каже, но очигледно е дека бил често користен комички лик, кој постигнул комички ефект не само со својот чуден дијалект, туку и со својата вообразеност искажана преку употребата на стручна терминологија, неразбирлива за останатите.

3.2.2.2.4. ФИЛОСОФ

Фрагментот на Фојникид (fr. 4 K-A) завршува со третиот љубовник на хетајрата, а тоа е философот (16-21):

τρίτῳ συνέζευξ' ἡ τύχη με φιλοσόφῳ,
πάγων' ἔχοντι καὶ τρίβωνα καὶ λόγον.
εἰς προὔπτον ἦλθον ἐμπесоῦσα δὴ κακόν·
οὐδὲν ἐδίδου γάρ· εἴ τι δ' αἰτοίην, ἔφη
οὐκ ἀγαθὸν εἶναι τὰργύριον. ἔστω κακόν,

¹⁶⁶ „ако тукашен

лекар рече: „дајте му чаша

пченична вода наутро“, го презираме веднаш.

А, ако рече „пшенична вода и чаша“, се воодушевуваме.

И повторно, ако (рече) „цвекло“, го занемаруваме,

но ако рече „цикла“, со задоволство го слушаме.

Како да циклата не е едно исто со цвеклото. “

¹⁶⁷ „Го оставив него (војникот), а си фатив некој друг,

лекар. Тој носеше многу луѓе,

ги сечеше, палеше, беше сиромав и целат.

Тој ми се виде пострашен од претходниот.

Првиот ми раскажуваше приказни, а вториот правеше мртвовци.

διὰ τοῦτο δός μοι, ῥῖψον· οὐκ ἐλείθετο.¹⁶⁸

Тој е претставен како некој што не се грижи за пари, кои ниту ги има ниту ги дава. Неговиот изглед соодветствува на неговата финансиска ситуација – тој е облечен како питач. Имено, ликот на философот воопшто не е новина во комедијата од 4-тиот век, затоа што најпозната зачувана драма во која се исмеваат философите е *Облаци* на Аристофан. Во *Облаци* главна цел на исмевање е Сократ, кој се зема како претставник на софистите, т.е. философите што си ги наплаќаат своите услуги за подучување, а не подучуваат ништо значајно. Во 4-тиот век, кога се избегнува исмевањето на политичари, философите стануваат многу често предмет на исмевање заради нивниот начин на живеење. Освен во комедијата, тие се исмеваат и во сатирската драма кон крајот на 4-тиот и почетокот на 3-тиот век, а најдобар пример за тоа е сатирската драма *Менедем* на Ликофрон, во која главниот лик е философот Менедем, современик на Ликофрон. Сатирската драма *Менедем* на Ликофрон е пример за новиот тип на сатирска драма што се појавува по 340 год.¹⁶⁹ Како што покажува и името, оваа драма претставува ругање на философот Менедем, кого Ликофрон го познавал лично. Доказ за тоа дека драмата е сатирска даваат Атенaј (*Deipn.* 10. 15, 21-3) и Диоген Лаертиј (*Vit. phil.* II.140), но и зачуваните фрагменти во кои зборува Силенот, таткото на сатирите. Менедем бил познат по своите гозби за поети и музичари, но начинот на кој ги организирал тие гозби соодветствуваат на комичката претстава за ликот на философот.

Од драмата *Менедем* се зачувани 3 фрагменти (frg. 2-4 *TGrF*), напишани на колоквијален јазик (κοινή), кој е карактеристичен за хеленистичкиот период:

2. {ΣΙΛ.} παῖδες κρατίστου πατρὸς ἐξωλέστατοι,

ἐγὼ μὲν ὑμῖν, ὡς ὁρᾶτε, στρηνῶ·

δεῖπνον γὰρ οὔτ' ἐν Καρίᾳ, μὰ τοὺς θεοὺς,

οὔτ' ἐν Ῥόδῳ τοιοῦτον οὔτ' ἐν Λυδίᾳ

κατέχω δεδειπνηκῶς· Ἄπολλον, ὡς καλόν

¹⁶⁸ „Судбината ме сврза со третиот љубовник – философот, кој имаше брада, бедна облека и речитост. До очигледно зло западнувајќи дојдов, бидејќи ништо не ми даде. „Ако се прашувам јас“, рече, „не се добри парите,“ „Нека бидат зло, заради тоа дај ми, фрли!“ Не ме послуша.“

¹⁶⁹ Околу 340-тите години сатирската драма престанала да биде дел од трагичката тетралогичка и започнала да се прикажува самостојно на фестивалите. По овој период сатирската драма присвојува некои комички генерички маркери кои во комедијата се избегнуваат.

ἀλλὰ κυλίκιον
ὑδαρὲς ὁ παῖς περιῆγε τοῦ πεντωβόλου,
ἀτρέμα παρεξεστηκός· ὃ τ' ἀλιτήριος
καὶ δημόκοινος ἐπεχόρευε δαψιλῆς
θέρμος, πενήτων καὶ τρικλίνου συμπότης
3. ὡς ἐκ βραχείας δαιτὸς ἢ βαιὰ κύλιξ
αὐτοῖς κυκλεῖται πρὸς μέτρον, τράγημα δέ
ὁ σωφρονιστὴς πᾶσιν τοῖς φιληκόοις λόγος
4. πολλάκις
συνόντας αὐτοὺς
ἐπὶ πλεῖον ὁ ὄρνις κατελάμβανε
τὴν ἕω καλῶν
<x-□-x> τοῖσι δ' οὐδέλω κόρος¹⁷⁰

Во овие фрагменти нема непристоен јазик, а сатирите се претставени токму какви што се – разуздани и порочни. Но, она што отстапува од традицијата е раскажувањето на Силенот за неговото присуство на вечерата кај философот Менедем. Ова е всушност исмевање на поединец, меѓутоа не на дрзок начин како во старата комедија, туку на посуптилен начин како во средната комедија. Не се знае каква била содржината на *Менедем*, како се инкорпорирани традиционалните елементи од стаирската драма и дали воопшто ги имало. Едно е сигурно – дека имало хор од сатири. Она што паѓа во очи од овие фрагменти е амбиентот во кој се прикажани сатирите: наместо далечните, нецивилизирани или рурални локации, сатирите преминуваат во градот и сатирската драма станува урбана драма, каква што е комедијата. Менедем, пак, ги презема квалитетите на комичкиот философ, губејќи ги своите реални карактеристики.

Ова е всушност хеленистички тип на драма, во која се гледа експериментирањето со жанрови: сатирска драма со комички генерички маркери, или обратно.

¹⁷⁰ „**2.** Сил. Чеда најпорочни на одличен татко, јас ви живеам во раскош, како што гледате; ваква вечера не сум јадел ниту во Карија, жими боговите, а ниту на Родос, ниту во Лидија; Аполоне, колку убаво туку чашичка разводнето (вино) од пет оболи робот носеше наоколу, полека враќајќи ја. А грешникот и простакот танцуваше за изобилство волчешки заб, гостин од тие што се гладни во трпезарија. **3.** по краткиот оброк малата чаша им се вртеше во круг умерено, а за десерт (им даде) на оние жедни за знаење подучувачки говор. **4.** Честопати кога се дружеа птицата што ја повикуваше зората ги затекнуваше сè уште незадоволни.“

3.2.2.2.5. Подводација

Ликот на подводацијата има сличност со претходно наброените професии затоа што никогаш не е од локална провениенција, туку е туѓинец, кој често го менува местото на живеење. Секогаш е негативен лик, без можност да се менува, како што можат старците и младичите, или војниците. Освен што е тип кој постојано патува, тој исто така е опишан и како среброљубец, заради што и ја работи оваа професија. Потоа, често е претставен и како прождерливец (ὀψοφάγος), што го доближува, од друга страна, до трезните ликови, како што се паразитот и ласкавецот. Во старата атичка комедија подводацијата не е посведочен како комички лик, но затоа во средната и новата атичка комедија е чест лик. Комедиографот Евбул има напишано комедија со наслов *Подводација*, што покажува дека овој лик бил податлив за комичка обработка. Но, освен наброените особини, не може многу да се каже за него. Од фрагментите што се зачувани вообичаено други драмски ликови даваат оценка за подводацијата, како примерот во fr. 87 K-A од наведената драма на Евбул. Во овој фрагмент робот, или паразитот, или некоја хетајра, го опишува подводацијата како тежок човек, но богат, среброљубец и лакомец, ситна душа. Исто така робот (?) во fr. 87 K-A на Дифил од неидентификувана драма ја опишува професијата на подводацијата како најлоша на свет, и дека би правел сè друго освен да чува жени што се продаваат. На крајот од драмата овие ликови не завршуваат среќно, заради тоа што спаѓаат во категоријата грди ликови. Не се знае точно како придонесувале да се постигне комичкиот ефект, освен што е јасно дека се пречката за соединување на заљубениот пар, па според тоа учествуваат во заплетот. Единствен говор на подводацијата е зачуван од драмата *Ласкавец* на Менандар (120-134), во кој се гледа неговата среброљубива природа. Ова претставува монолог, обраќање кон публиката на индиректен начин, без да се рабива сценската илузија.

3.2.2.2.6. ЖЕНСКИ ПРОФЕСИИ

Жените што работат некаква професија припаѓаат на пониската класа, затоа што се принудени да излезат од дома и да работат. Типичната домаќинка, која припаѓа на добро ситуиран дом, нема потреба да излегува од дома, а секое излегување се смета за срамота. Во тој случај жената отстапува од својот домен. Но, што се однесува до хетајрите, на кои им припаѓа најмногу текст и појавувања на сцена одошто на другите жени, тие најчесто и не се локални жени, освен ако на крајот не се пронајде нивното вистинско потекло, туку се донесени или како робинки, или како слободни жени кои се

одлучиле да живеат од оваа професија. Освен што нудат љубовни услуги, хетајрите често поседувале и некои вештини, како што се свирење на некој инструмент, вообичаено на авлос, и танцување. Впрочем нивната примарна професија е да ги забавуваат мажите на гозбите, така што нивното сценско суштествување е најчесто поврзано со гозбите. Тие можат да припаѓаат на категоријата слободни граѓани, или робинки, но со можност да си ја откупат слободата.

Пред да се тргне со разгледување на ликот на хетајрата во подоцнежната хеленска драма, нужно е да се видат зачетоците на ваквите 'хетајра' комедии во дорската комедија и нејзиното влијание врз атичката комедија. Епихарм напишал комедија *Мегаријка*, за која се верува дека припаѓа во оваа група; Впрочем насловот сугерира сличност со насловите од новата атичка комедија *Самјанка*, *Андрејка*, *Перинтијка* итн., кои се всушност имиња на хетајри, според нивното потекло. Овој наслов дава повод за сомневање дека Епихарм пишувал комедии за хетајри, што може да се протолкува и како влијание од традицијата, зашто и во мимот се обработувале вакви теми. Во старата атичка комедија комедиографите од 'школата на Кратет'¹⁷¹ исто така пишувале хетајра комедии, како што се драмите на Ферекрат *Заборавен* или *Море*, *Коријано*, *Тиранија*, *Фурна* или *Нокен празник*, *Петале*. Сепак ова се само наслови со неколку фрагменти кои не се поврзани со главната приказна за да се види како се составувале овие комедии за хетајри во пораниот период од хеленската драма.

Во Аристофановата комедија *Оси* старецот Љубиклеон ја донесува на сцена голата авлетистка, која ја украде од гозбата. Но, нејзината улога на таа гозба не е само да им свира на гостите, туку и да им дава сексуални услуги. Како што кажува и старецот, тој ја спасил од толку многу мажи и сега сака таа да си поигра со неговиот стар полов орган. Сексуалноста на оваа професија е она што е пригодно за комичката обработка, затоа што тоа е нешто што се смета за непристојно да се дискутира во секојдневниот живот. Меѓутоа, таа сексуалност не е изразена како порнографија, туку како гротескна појава т.е. како комичка грдост. Комичките ликови не поседуваат чувства, особено оние во старата комедија, зашто на тој начин би станале симпатични ликови. Тие се прикажани како ликови водени од идејата да се разруши старото, кое се постигнува со комичко ефективни средства. Освен ваквите инцидентни појави во комедиите на

¹⁷¹ За школата на Кратет v.s. p. 76.

Аристофан, ликот на хетајрата се претпоставува дека се обработувал и во претходно наведената митолошка травестија *Обесчестениот Севс* на комедиографот Платон. Таму хетајрата се наоѓа во гостилница и игра котаб со Херакле (*v.s. fr. 46, 47, 49*), но ништо повеќе од ова не е јасно.

Едно може да се заклучи – дека во старата комедија ликот на проститутката не се омаловажува, како во примерите од подоцнежната комедија, туку се воведува како нормална појава на сцена, доколку има потреба. Во 4-тиот век се чувствува доза на морализирање во однос на оваа професија. Комедиографот Тимокле во *fr. 24 K-A* од *Маратонци* дава опис на разлика меѓу секс со хетајра и секс со слободна девојка, фаворизирајќи го вториот тип заради тоа што мажот мора да вложи труд за да го добие она што го сака, додека со хетајрите сè е готово и дадено.¹⁷² Еликрат, во *fr. 3 K-A* од *Антилаис* дава опис на хетајрата Лаис, која била позната во Атина, но кога остарела станала многу непробирлива, а згора на тоа се пропила. Слично такво предвидување ѝ дава и старецот Демеја на својата незаконска жена Хрисида – поранешна хетајра дека ќе страда и ќе пие евтино вино, ако тој сега ја избрка од дома и таа почне повторно да се занимава со старата професија (*Men. Sam.*). Имено, ако хетајрата не се снабдела со парични средства додека била млада, можностите за убав живот на старост ѝ биле оневозможени. Ретки се случаите кога хетајрата ќе си најде маж, како што тоа ѝ се случува на Хрисида во *Самјанка*. Што се однесува до етичката важност на овој лик, таа исто така не е симпатична фигура, освен во исклучоците кај Менандар, како што е Хабротонон во *Парничари*, која им помага на заљубените да се препознаат и да се вратат заедно и како што е Хрисида во *Самјанка*, која покажува високи морални вредности. Инаку, генерално ликот на хетајрата е прифатен како во описот на Дифил во *fr. 101 K-A* од неидентификувана драма: ὄρκος δ' ἑταίρας ταῦτὸ καὶ δημηγόρου· ἑκάτερος αὐτῶν ὀμνύει πρὸς ὃν λαλεῖ. („Заклетвата на хетајрата е исто како на политичарот; и едниот и другиот му се колнат на оној што му зборуваат.“). Комичката важност на овој лик е токму поради негативните особини. Менандар сака да зачуди во своите комедии, па отстапува на ваков начин од типските категории. Кога се наидува на комедија од Менандар, во која ликовите се претставени како во комичката традиција, тогаш делува како отстапување од неговото правило за прикажување на комичките ликови.

¹⁷² Cf. Архилох Колоњска епода, каде со презир го опишува општењето со промискуитетната Небула, наспроти општењето со нејзината чедна сестра.

Останатите женски професии не се многу користени ниту посебно обработени во комедиите. Две комедии со ист наслов збунуваат: *Тревокосачка* на Магнет и *Тревокосачки* на Фриних. Честа професија за обработка во 5-тиот век е онаа на продавачката на леб. Хермип има напишано комедија *Продавачки на леб*, во која веројатно хорот бил составен од вакви жени, зашто насловот во множина вообичаено го означува хорот во комедијата. Од Аристофановите зачувани комедии може да се види која била всушност комичката важност на продавачката на леб. Таа нема носечка улога, туку е погодна за обработка во одделни сцени поради тоа што има поган јазик, се расправа (cf. Aristoph. *V.*, продавачката на леб Миртија). Ова може да се каже дека е типична женска професија за комедиите од 5-тиот век. Слични такви професии се оние што се поврзани исто така со продавање на некаков продукт на пазарот, како што е продавачка на зеленчук,¹⁷³ продавачка на венци,¹⁷⁴ жени гостилничарки (Aristoph. *Ra.*) итн. Генерално жената што продава или работи нешто не се смета за достоинствена, па затоа е предмет на исмевање во комедиите. Тоа може да се потврди не само од Аристофановите комедии туку и од fr. 262 K-A од комедијата *Проспатијци* на Евполис, каде што се вели за нечија мајка дека е Тракијка, продавачка на ленти (ταινιόπωλις). Навредата се состои не само во барбаризирањето на жената, туку и во посочувањето на нејзината професија, која е недостојна.

Илузорно е да се зборува за симпатични ликови во аристофанската комедија, така што ликот на жената професионалка не може да биде претставен како нешто симпатично. Таа е драмски лик со цел да предизвика комички ефект во дадена сцена или поретко епизода и тука завршува нејзиното комичко значење.

3.2.2.3. Младичи, девојки, жени

Младичите и девојките, или младите невести, спаѓаат во категоријата слободни граѓани, чија комичка важност не е од големо значење за одделни епизоди, меѓутоа се важни за драмата како целина, зашто го сочинуваат љубовниот заплет. Младичите од град, без разлика дали се носители на љубовната приказна или не, можат понекогаш да

¹⁷³ Аристофан го напаѓа Еврипид дека мајка му била продавачка на зеленчук (*Th.* 387).

¹⁷⁴ Евбул прикажал комедија *Продавачки на венци*, за која се смета дека е поскоро реминесценција на Аристофановиот тип комедии со женски професии одошто некако типично претставување на женските професии во комичка содржина.

бидат комички важни поради нивното однесување, но не и оние што доаѓаат од село. Тоа е така зашто младичите од град поседуваат повеќе недостатоци одошто другата категорија младичи, како што се склоноста кон расипнички живот и наивното размислување (cf. Aristoph. *Nu.*, Фејдипид; Мен. *Cith.*, Мосхион итн.). Таквото однесување ги довело овие младичи во ситуација да забременат невина девојка, што е подлога за комичката обработка. Но, младичот, како и девојката имаат повеќе споредна важност за комичкиот ефект, одошто ударна. Тие се симпатични ликови, затоа не можат да бидат претставени како комички анти-херои. Дури и во комедиите на Аристофан, младичите, иако не се носители на љубовниот заплет, зашто тоа не постои, тие се симпатични ликови, бидејќи се застапници на промената, на новото и се секогаш во спротивставена релација со старците, кои се застапници на старото и дотраеното, коешто треба да се смени.

Мажените жени, од друга страна, или оние што спаѓаат во повозрасната група, немаат комичка важност исто така ниту за драмата како целина, ниту за одделни сцени и епизоди, затоа што не се носители на едноставен хумор, а ниту се лоши и еднодимензионални ликови. Меѓутоа, тие се понекогаш потребни за да фабулата се развие во финеси. На пример, доаѓањето на младичот Сострат во демосот Фила во комедијата *Намќор* на Менандар е иницирано од сонот на неговата мајка, а од тоа доаѓање започнува љубовната приказна. Таа е споредно важна за да се развие драмското дејство, па заради тоа нема ни име.

Но, во старата атичка комедија жената припаѓа на друг карактерен тип, што се употребува и понатаму во комедијата, иако комедиите на Менадар даваат друга слика за целата појава. Имено, жените во старата атичка комедија се претставени како промискуитетни пијаници и нивната комичка важност е очигледна. Во *Лисистрата* на Аристофан е очигледно ваквото однесување на жените, кога едвај се согласуваат да се воздржуваат од секс, за да ги принудат мажите да се согласат на мир, како и тоа што се колнат во вино дека ќе го сторат тоа. Исто така и во *Жени во народното собрание*, сексот е една карактеристика на жените која е прекумерна. Но, ваквите особини вообичаено се резервирани за постарите жени, како што покажуваат fr. 73-76 К-А од комедијата *Коријано* на Ферекрат. Во тие фрагменти се искористува лакомоста за алкохол на постарата жена како комичко средство.

Овие особини на старите жени во новата атичка комедија се префрла на хетајрите и со тоа комичката важност на обичните жени е завршена, освен во случаи како што беше наведено, кога тие се комички важни за заплетот на фабулата. Сами по себе тие не поседуваат комички вредности.

3.2.2.4. СЛУГИТЕ И НИВНАТА КОМИЧКА ВАЖНОСТ

Оваа група ликови не припаѓа на категоријата слободни граѓани – тие се робови, па според тоа нема ништо достоинствено во нивното комичко суштествување. Нивната историја во комичката традиција е долга и непрекината, бидејќи речиси нема комедија без слуга, па макар да е митолошка травестија. За слугите е резервиран грубиот хумор, полн со шеги со екскреторна и сексуална содржина, затоа што не станува збор за „добри ликови“, т.е. ликови симпатични за публиката, туку ликови кои содржат еднодимензионалност и одреден континуитет. Тие се такви какви што се според својата припадност и дејствуваат така како што треба да дејствуваат според својот лик. Правени се бројни истражувања за тоа какви типови на слуги има и какви маски носеле во пораниот период, а какви во подоцнежниот. За оваа типизација не се важни типовите на слугите, туку едноставно нивната улога во драмското дејство за постигнување на крајната цел – комичкиот ефект. Кај Аристофан слугата има занемарлива улога во однос на драмското дејство и тој се наоѓа на сцена за да разјасни што се случувало зад сцена или пред драмското дејство (cf. *V., Pa.*). Смешното во дејствувањето на слугите се сведува на елементарно ниво, па според тоа тие се поблиску до инвективата и фарсата. Слугите поседуваат извесна лукавост и се заинтересирани само за својот опстанок, а тоа е впрочем карактеристика на сите вакви еднодимензионални ликови.

Во комедиите на Менандар повторно се наидува на отстапување од општата карактеризација и употреба на овие ликови. Слугите добиваат значителна улога со тоа што отстапуваат од еднодимензионалноста, така што може да се зборува за добри и лоши слуги, за лукави за глупави слуги. Но, ваквото отстапување од конвенционалноста не може да се нарече дисконтинуитет, затоа што во рамките на истата драма овие ликови остануваат континуитетни. Тоа го постигнуваат на многу покомплексен начин од останатите ликови, затоа што се присутни долго време на сцената и ги организираат работите така, за да се оствари расплетот на драмата. Тие се некој вид на помошници. Затоа некои од нив стануваат симпатични ликови. Типичен

симпатичен роб е Даос во комедијата *Штит* на Менанандар, кој во стиховите 329-390 се покажува како мајстор на интригата (*πλοῦργος*), т.е. смислува како да го наседнат лошиот старец Змикрин и помага драмата да заврши добро за добрите, а лошо за лошите.

Што се однесува до женските слугинки, тие немаат толку развиена улога како машките, а доколку им припаѓа поголем дел од текстот и од сценското појавување, тогаш станува збор за дадилки, кои се секогаш позитивни ликови. Нивна грижа е да биде среќна младата господарка. Тие не се важни за постигнување на комичкиот ефект со смешното, туку за постигнување на комичкиот ефект преку среќниот крај, зашто допринесуваат исто така да дојде до распознавање кон крајот на драмата. Но, ова се впечатоци добиени од подоцнежната комедија. Всушност тие имаат улога само затоа што е недолично да се претстави немажена жена подолго време на сцена. Во комедиите на Аристофан нема вакви улоги, а што се однесува до неговите современици не може да се знае дали имало или не, заради недоволниот материјал. Единствена целосно зачувана драма во која нема слуги како драмски ликови е *Лисистрата*. Ова може да се толкува како дисконтинуитет на макроскопско рамниште кај Аристофан, но не е дел од традицијата, а ниту станува традиција.

3.2.3. Дисконтинуитетни и нетипични ликови

Оваа особеност – дисконтинуитетност – беше спомената претходно за да се објасни аристофанската комедија, поточно аристофанската фабула, наспроти континуитетноста на Кратет, или уште посигурно континуитетноста на Менандаровите фабули. Овој опис – дисконтинуитет, го одвојува Аристофан од типичноста што се однесува до фабулите, но таа состојба е само навидум таква, зашто примерите покажуваат дека типичните теми во фабулата се белег на драмската уметност.

Комичките ликови кај Аристофан, кои не се опишани во претходните категории ликови, а имено типичните ликови, исто така се дисконтинуитетни, и не се комички еднодимензионални, зашто се менуваат. Оваа промена се случува ненајавено, нагло и ги менува работите од корен, на сличен начин како што се случува промената во фабулите на Аристофан. На тој начин комичките ликови кај Аристофан повторно се создаваат, но вториот пат со нов комички идентитет. Бидејќи е потребен поголем

простор за да се воочи промената на комичкиот херој смело е да се претпоставува за употребата на ваквите ликови кај современиците на Аристофан.

Она што може да се каже за Аристофан со сигурност е дека ги користи во значителна мера типичните ликови што доаѓаат од комичката традиција, кои се опишани претходно. Сепак, се случува и од тие ликови Аристофан да направи дисконтинуитетни ликови, или уникатни, неповторливи ликови, со нестандартно, т.е. непосведочено однесување. Многу често, пак, користи обратна постапка, воведувајќи типични ликови преку претставување на современици, или историски личности.

Како пример за дисконтинуитетен карактер кај Аристофан, којшто е преземен од традицијата како типичен карактер, а потоа сменет и направен уникатен лик е старецот Љубиклеон во *Оси*. Во првата половина на драмата тој е непокорлив застапник на старото: вљубен е во својата судска професија, од која не може да се откаже дури ни кога губи во агонот-парница од својот син Мразиклеон, дека судската работа не му оди во корист. Хорот од старци-оси, кои се колеги на Љубиклеон се убедени од аргументите на Мразиклеон дека судската работа не вреди, но старецот продолжува со својата еднодимензионалност, дури бара да суди дома, кога веќе не може да оди во судот. Така и се случува. Меѓутоа, второто барање на синот – таткото да започне да води лесен живот како старецот Морих, кој во времето на Аристофан бил познат по својот сладострастен начин на живеење, т.е. да оди на гозби и да живее како господин – е нешто што предизвикува пресврт и нагла промена во карактерот на старецот. Старецот отпрвин не се покорува на идејата и се обидува да ја саботира, во што впрочем и успева, зашто се покажува недостоен на гозбата, но она што е поважно, старецот од другата страна на законот; заради неговото недолично однесување, тој добива закани дека ќе биде тужен, нешто што пред да се нафати да оди на гозбата тој го спроведуваше со голем жар. Се чини дека ова не го засега старецот, зашто сега тој е сменет, го прифаќа новото и се однесува и зборува како што го учеше синот, но на испревртен начин.

Нетипична комичка хероина се среќава во ликот на Лисистрата (*Aristoph. Lys.*) и Праксагора (*Aristoph. Eccl.*). Прво, станува збор за жена хероина, што не е толку вообичаен момент во хеленската комедија, за разлика од трагедијата. Второ, ова може да се толкува од една страна како пародија на трагичката хероина, која излегува од

домот и дејствува, правејќи се себеси така трагички лик, додека во комедијата излегувањето на Лисистрата, или Праксагора, со останатите жени не го загрозува нивното суштествување, туку напротив, ги прави комички хероини, кои се незадоволни од актуелната состојба, па прават да напори да ја сменат, во што успеваат. Тоа не ги прави анти-херои, напротив, зашто се носители на новото, слично како Мразиклеон во *Оси*. Се разбира, тие не се прикажани како карактери без никаков недостаток, туку ја носат онаа стереотипна претстава за жените во комедијата, како што е залуденоста по вино и секс. Но, токму тоа ги прави силни во своето дејствување во овие две комедии.

Нетипични карактери што имаат специфична комичка важност има многу во комедиите на Аристофан. Еден пример е мртовецот во *Жаби*, кој треба да биде транспортиран во подземниот свет. Дионис сака да отиде во Хад со него, но мртовецот се покажува како вистински Атињанин – си бара два обола за таа услуга. Ваквиот тип на минорни ликови се погодни за обработка во дадени сцени, за да се истакне недостатокот на комичкиот анти-херој, или да се промовира идејата на оној што сака да воведо новина во комедијата. Таков тип на лик е и Мнесилох (*Aristoph. Th.*), кој има комичка важност не поради своето нетипично или типично дејствување, туку поради тоа што ја исполнува задачата поставена од Еврипид. И Мнесилох и Еврипид се реални ликови, но Еврипид станал типичен комички лик,¹⁷⁵ барем во комедиите на Аристофан, додека Мнесилох нема содржина од претходно, а ниту дава впечаток дека има содржина во комедијата. Затоа не станува дел од комичкиот инвентар.

Употребата на реални ликови во комедијата како типични ликови не е Аристофанов печат во комичката пракса. Со оваа постапка се служел и комедиографот Ферекрат, кој впрочем е познат по тоа. Имено, тој исмева ликови од секојдневието, или историски ликови, но не некоја нивна особина, што станува типична, како што тоа го прави Аристофан, туку нивна особина што веќе е стандардна за комичкото однесување на типичните ликови. Во фр. 135 и 164 К-А е посведочено исмевање актуелни личности, како Клејстен и Алкибијад, соодветно. Обајцата се предмет на исмевање заради феминизираноста, на сличен начин како што Дионис е предмет на исмевање заради својата феминизираност. Феминизираноста на Клејстен е особина што и Аристофан ја

¹⁷⁵ Типичноста на реалните ликови, и воопшто воведување типични ликови, е постапка што се применувала во јампската поезија што претходи, како што може да се види од поезијата на Архилох и Хипонакт. Овие ликови што се употребувале во јампската поезија претставуваат инвентар и се во голема мера конзистентни.

искористува во *Жаби*, така што тој станува типичен комички лик преземен од реалниот живот.

3.2.4. ХОРОТ И НЕГОВАТА УЛОГА ВО КОМЕДИЈАТА

За улогата на хорот во трагедијата Аристотел вели (*Poet.* 1456a25-32): „Што се однесува пак до хорот, треба да се земе и тој како еден од артистите и да биде и тој дел од целото и да зема учество (на сцената), не како кај Еврипид, ами како кај Софокле. Кај мнозина од поетите хорските песни не се чувствуваат потесно сврзани со (содржината на) својата фабула одошто со (некоја) друга трагедија. Затоа и тие си пејат „припевки“ (ἐμβόλιμα), онака како што започнал да прави прво (поетот) Агатон. Туку, каква би била разликата помеѓу пеењето такви вметнати песни (ἐμβόλιμα) и пренесувањето на еден текст или на цела епизода од една во друга драма?“ (превод Петрушевски, 1979)

Она на што Аристотел настојува е хорот да биде интегрален елемент од драмата, а неговата улога во драмското дејство да има значење како и онаа на глумците. Имено, не треба хорот да претставува некаква интерлудија меѓу чиновите, која лесно може да се замени или да се отфрли, зашто не покажува исклучителна поврзаност со целината. Ова е став што го изнесува за трагедијата, но токму таквата употреба на хорот е она што се случува и со комедијата во 4-тиот век, а таа промена настанува под влијание на трагедијата. Затоа не може да се зборува за улогата на хорот во драмското дејство во комедијата во периодот по Аристофан. Неговата улога во комедијата, пак, е тоа што го кажува Аристотел за трагедијата – вметната песна *ἐμβόλιμα*, односно починка меѓу чиновите. Текстот на подоцнежната комедија не дава информации за улогата на хорот, ниту за бројот на хореви¹⁷⁶, а ова се однесува и на менандаровската комедија, така што општиот впечаток е дека тој нема влијание ниту врз драмското дејство, ниту врз комичкиот ефект. Поради ваквата состојба текстот на комедијата од подоцнежниот период наликува на модерна драма. Еден од показателите дека хорот сепак имал некаква улога во комедијата е именката ΧΟΡΟΥ (на хорот), кое веројатно значи ΧΟΡΟΥ ΜΕΛΟΣ или ΜΕΡΟΣ (песна на хорот или дел) со која завршува секој чин.

¹⁷⁶ Дека хорот во комедијата броел 24 члена е податок што не може да биде проверен во вазните сведоштва, зашто сликарите никогаш не ги претставуваат сите членови на хорот. Тоа е информација што се добива од *Птици* на Аристофан, каде се именуваат 24 птици, и од сведоштвото на Полукс (*Pollux* 4.108–109). Оваа информација на Полукс е добиена од хеленистички извори, чии податоци не се секогаш релевантни, туку извлечени од контекст.

Намалувањето на улогата на хорот може да се види и во последните комедии на Аристофан. Во *Плутос* специјална песна за хорот е компонирана само во пародот за атичките земјоделци. Понатаму во текстот на комедијата хорските песни се регистрирани само како ХОРОУ (ст. 321, 626, 770, 801, 958 и 1096). Значи, овие делови биле некаква интерлудија, песни што не се компонирани специјално за комедијата *Плутос*, иако повремено хорот, т.е. хороводецот се вклучува во дијалог со драмските лица.

Дека интеракцијата на хорот со драмските лица не исчезнува сосем во 4-тиот век покажува fr. 239 K-A од Алексис, каде драмскиот лик му се обраќа на хорот, нешто што е туѓо на менандаровската комедија.

Во времето на Менандар хорот добива улога на комос, кој пее популарни песни, без да учествува во драмското дејство. Неговото присуство во драмата го најавува кон крајот на првиот чин драмскиот лик што последен се наоѓа на сцената. Ова не се должи на некаква рестрикција, како што вообичаено се смета, туку едноставно станува тренд, кој предизвикал да се смени и законот за хорегија. Имено, хорегијата станала суфицитна за ваквиот тип на драма.

Што се однесува до хорот и неговата улога во западната комедија не можат да се извлечат солидни заклучоци: пронајдени се некои вази од Тарент, кои покажуваат присуство на комички хор, но во останатите градови во Јужна Италија и на Сицилија не се пронајдени вакви илустрации за да се потврди ставот дека имало хор во дорската комедија.¹⁷⁷

За улогата на хорот во драмското дејство и постигнување на комичкиот ефект на тоа ниво може најмногу да се каже од аристофанската комедија и според тоа да се претпоставува за останатите комедиографи што твореле пред него или со него. Најголем дел од комедиите во 5-тиот век, како што беше речено, се именувани според хорот. Тоа покажува колкава била важноста на хорот во овој тип претстави и дека хорот претставува карактер во драмата, кој дејствува според својот етхос. Од

¹⁷⁷ За тоа дали имало хор во дорската комедија v.s. p. 45.

зачуваните комедии на Аристофан само *Лисистрата*, *Мир* и *Плутос* немаат назив според хорот. Останатите се именувани според хорот, така што првиот впечаток е дека хорот имал исклучителна улога. Кога ќе се погледнат насловите на комедиите што носат назив според хорот уште една карактеристика паѓа во очи, а тоа дека најголем дел од хоровите се животински, односно териоморфни, што има свои корени во атичкиот и коринтскиот фолклор. Останатите наслови на комедии што носат назив според хорот покажуваат некоја група на граѓани, која има своја определена и исклучителна за дадената комедија комичка вредност. Оваа состојба не е особеност само за постарите комедиографи, туку и за аристофанската комедија. Но, не може да се знае дали истите имиња покажуваат и слична употреба на хорот. Поверојатно е дека во првичните манифестации хорот навистина имал поголема улога, како впрочем и во трагедијата, каде овој развој може подобро да се воочи. Имено, зачуваните комедии на Аристофан покажуваат дека хорот е колективен/на херој/хероина во драмата, но значаен само за одредени сегменти од комедијата, така што неговата улога може да се каже дека е типизирана и може да се воочи стандардизирано однесување на хорот.

Освен што е карактер, хорот во старата атичка комедија ја одржува и единствената функција што опстојува во подоцнежната комедија. Тоа е починка меѓу чиновите претставена преку дел од парабасата каде хорот истапува од драмата и влегува во друг тип драма, т.е. зборува најчесто од името на поетот. Вакви не се само парабасите на Аристофан, туку сите поети се служеле со ова средство за разбивање на комичката илузија и за истапување од драмата во некаква починка. Затоа ваквата починка се случува најчесто во средина на драмата. Дека поетите (а не само Аристофан) најчесто се пресметувале со комичката конкуренција, со луѓето што се инволвирани во продукцијата на фестивалот, или со актуелни современици покажува и фрагментот 102 К-А од драмата *Ситни пари* на Фереократ:

τοῖς δὲ κριταῖς
τοῖς νυνὶ κρίνουσι λέγω,
μὴ 'πιорκεῖν μηδ' ἀδίκως
κρίνειν, ἢ νῆ τὸν φίλιον
μῦθον εἰς ὑμᾶς ἕτερον
Φερεκράτης λέξει πολὺ τοῦ-

του κατηγορίστέρον.¹⁷⁸

Бернхард Цимерман (Bernahard Zimmerman во Segal, 1996: 182-93) ја истражува функцијата на хорот во комедиите на Аристофан на повеќе рамништа: преку типологија на пародите, преку истражување на формалните и структурните особености, како и преку метричка анализа. Истражувајќи ги пародите тој воспоставува три основни типа на пароди, во кои хорот има различна функција во својот првичен настап. Првиот тип на парод е кога хорот влегува на празна сцена, за да ги спречи глумците или глумецот да дејствуваат како што најавуваат во прологот. Хорот нема пријатели меѓу глумците, туку само опоненти. Во вториот тип на парод хорот доаѓа на сцена за да поддржи некој глумец, зашто знае што се случува претходно, додека во третиот тип хорот исто така доаѓа на сцена да поддржи некој од глумците, но не знае претходно што се случувало, туку тоа го дознава откако ќе влезе на сцена. Ова е индикативно во осветлување на хорот како комички карактер, кој има своја комичка функција. Таа функција се состои во спротивставување на ставот на хорот со дејствувањето на еден од хероите, така што се дава простор да настане агон, односно да дојде до судир меѓу старото и новото. А, агонот е суштествен дел од комедијата, кој овозможува да се спроведе комичката идеја преку изнесување на различните ставови. Ваквото спротивставување во пародот редовно доведува до битка меѓу хореvтите и комичкиот херој, во која ништо не се решава.

Она што е важно е дека хорот во 5-тиот век нема пасивна улога во драмата, туку зазема страна, понекогаш самиот преставувајќи ја страната. Но, неговата улога сепак е фиксирана за одредени делови во драмата, што може да се протолкува како конвенции. Овие конвенции не се толку ригидни, зашто се гледа дека Аристофан многу вешто се справува отстапувајќи на начин како што му одговара на драмското дејство. Комичката улога на хорот е во интензивирањето на конфликтот меѓу старото и новото, што е основа на комедијата во сите периоди.

¹⁷⁸ „На судиите
на тие што сега судат им велам
да не ја расипуваат заклетвата, ниту неправедно
да судат, ако не, жими богот на пријателството
против вас друга приказна
Ферекрат ќе каже, многу
пообвинувачка од оваа.“

Јасно е дека Аристотеловите ставови за тоа како треба да се пишува трагедија се применуваат во подоцнежната комедија како некаков шаблон. Ова се однесува и на характерите, кои се втор по важност суштествен дел од драмата. Аристотел (*Poet.* 1454a15-36) вели дека характерите треба да бидат примерни, прилични, соодветни и правилни (т.е. доследни). А исто така и „во характерите како и во составот на собитијата треба да се бара или нужното или веројатното, така што да биде или нужно или веројатно таквиот човек така да зборува или да дејствува, и ова да станува по она според нужноста или според веројатноста.“ (превод Петрушевски, 1979)

Но, не се само реалните ликови во комедиите на Менандар конструирани на аристотеловски начин, зашто ова може да се воочи и во характерите во комедиите на Аристофан, како и во митолошките ликови. Драмските ликови се конструирани со одредени карактерни квалитети, кои во дадената реалност што ја нуди фабулата на комедијата функционираат според веројатноста и нужноста. Тоа покажува од една страна дека характерите се субординирани на фабулата – имено таа диктира какви ќе бидат характерите, но од друга страна дека правилото на веројатност и нужност не означува ликовите да бидат натуралистички отсликани, туку да бидат соодветни на фабулата во која се наоѓаат и дејствуваат.

Смешното во комичките ликови не е само статичка категорија; тие се комички грди и тоа само по себе е смешно, но кога ќе се стават во функција на комедијата, т.е. во функција на комичката фабула, тогаш смешното од комичките ликови се пушта во функција и предизвикува комички ефект. Смешните ликови се комички смешни кога дејствуваат во комедијата.

Како и во останатите хеленски книжевни облици, така и во комедијата, и тоа не само во фабулата, туку и во комичките карактери доаѓа до извесна стандардизација, што од друга страна повлекува стандардизирано однесување, без разлика за каков тип на характер станува збор. Ова не значи дека комичките ликови се фосилизирани примероци кои добиваат живот во комедијата; ова значи дека во интеракција со фабулата комичките ликови се преобликуваат и повторно се пресоздаваат, како што покажуваат примерите во комедиите на Аристофан и Менандар.

3.3. КОМИЧКИ ИЗРАЗ

Во претходните поглавја се истражуваа фабулата и карактерите во комедијата и нивната улога во постигнување комички ефект. Во однос на тоа се утврди некаков развој или поточно менување на комедијата, особено во насока на развивање на структурата на комедијата како суштински и најзначаен дел од комичката приредба. Во овој процес е забележана прогресивно изразена стандардизација на содржините што се обработуваат во фабулата како и на карактерите, и поттиснување на улогата на хорот во фабулата на комедијата, но не и негово отстранување од комедијата. Овој прогрес не е толку праволински, како што звучи, а тоа беше дискутирано претходно. Меѓутоа, она што ја обележува старата атичка комедија, а особено аристофанската комедија, која стои како најдобар сведок, е формата и експресијата (изразот). „Промените во книжевниот род честопати се многу близу поврзани со формата и со експресијата. Затоа, на некој начин, е зачудувачки и парадоксално колку малку внимание историчарите на книжевноста обрнуваат на јазикот како најосновен аспект на формата и на експресијата.“ (Willi, 2007: 2)

Формата на комедијата изразена преку нејзината фабула беше дискутирана, а она што се разгледува во ова поглавје е изразот (λέξις). Овде нема да се навлегува во разгранета јазична анализа на комедиите, зашто тоа не е во прилог на овој пристап кон изучување на комичкиот ефект. Јазикот на комедијата поскоро ќе се разгледува во функција на комичкиот израз како основно и/или примарно средство за постигнување комички ефект, а не преку морфолошко-синтаксичка анализа. Се вели дека јазикот е примарно средство, бидејќи и самиот Аристотел (*Poet.* 1447b 20-3) покажува дека во почетокот комичкиот тип на забави повеќе зависеле од импровизациите, кои пак се ослонувале не шегите и на танците, а шегите се една од манифестациите на изразот, а не на фабулата. Основа за ова тврдење на Аристотел дава аристофанската комедија, во која комичкиот ефект повеќе се темели на деловите на изразот одошто на фабулата и на карактерите. Комичкиот израз како средство за постигнување комички ефект на макроскопско рамниште се манифестира преку повеќе средства како што се веќе наведените комички шегии, потоа преку непристојното говорење, преку метарот т.е. ритамот во комедијата, кој покажува свои генерички особености, преку јазичката и ритамската пародија, која се однесува не само на другите книжевни родови, но и на другите не-атицки дијалекти

и говори, понатаму преку авторските кованки, преку личните имиња, и на крај преку комуникацијата со публиката и метатеатарската комуникација на сите рамништа.

Општо прифатено е тврдењето дека јазикот на комедијата е многу поблизу до говорниот јазик одошто јазикот на трагедијата кој е возвишен и несекојдневен, или јазикот на сатирската драма кој покажува свои особености, што се далеку од секојдневноста. Вили (Willi, 2007: 18) вели дека со лингвистичка анализа на морфологијата и синтаксата кај Аристофан може да се види дека јазикот е вештачки (односно составен за книжевни потреби), но во споредба со не-комичкиот материјал (т.е. јазик), може да се докаже дека овој тип на книжевен јазик е најблизок до говорниот атички јазик. Со други зборови може да се каже дека состојките на комичкиот јазик се земени од колоквијалниот или секојдневниот атички говор и тоа е еден печат на комедијата. Меѓутоа, колоквијалноста се задржува само во јазичките состојки, а не и во претходно наброените средства на комичкиот израз. Сите наброени сегменти од комичкиот израз што ќе се разгледуваат понатаму во текстот, а припаѓаат на јазикот, покажуваат дека се книжевни форми, а не нешто преземено како такво од секојдневието, почнувајќи од типот на шегите – невообичаени за надворешна (вон театар) употреба, па сè до изразено книжевните појави во комичкиот јазик.

3.3.1. ВЕРБАЛНИ ШЕГИ

Вербалните шегии се комичко средство што е наследено од преткомичката традиција, кои опстојувале и самостојно, и сè уште опстојуваат. Но тие се погодни и за интеграција во текст со несериозна содржина, како што се комедијата, сатирската драма, мимот, јамбот итн. Имено, вербалните шегии токму поради таа своја особина – да опстојуваат и самостојно и интегрирано – се неизбежно средство за постигнување комички ефект во сите периоди од развојот на хеленската драма, се разбира менувајќи се и обликувајќи се според потребите на публиката и според афинитетите на авторот.

Комедиите на Епихарм изобилуваат со вербални шегии, како што може да се види од фрагментите. Некои од нив се преземени и од страна на атичките комедиографи, но како дошло до оваа интрагенеричка комуникација, не може да се каже со сигурност. Може да се нафрлат следниве претпоставки: 1) Епихарм се служел со конвенционални шегии, кои постоеле и во предкнижевните форми, а во Атина се претставени како мегарски шегии, или 2) атичките комедиографи, или атичките граѓани воопшто,

присуствувале на претставите на Епихарм во Сиракуза, кој бил особено популарен поет во првата половина на 5-тиот век.

Како пример за ваква позајмица на шеги е разговорот меѓу Мразиклеон и Љубиклеон (Aristoph. V. 1252-5):

{Bδ.} παῖ παῖ· τὸ δεῖπνον, Χρυσέ, συσκεύαζε νῶν
– ἵνα καὶ μεθυσθῶμεν διὰ χρόνου.

{Φι.} μηδαμῶς.

κακὸν τὸ πίνειν. ἀπὸ γὰρ οἴνου γίγνεται
καὶ θυροκοπήσαι καὶ πατάξαι καὶ βαλεῖν,
κἄλειτ' ἀποτίνειν ἀργύριον ἐκ κραιπάλης.¹⁷⁹

Кај Епихарм оваа шега е посведочена во fr. 146 K-A:

ἐκ μὲν θυσίας θοῖνα,
ἐκ δὲ θοίνας πόσις ἐγένετο. { – } χαρίεν, ὥς γ' ἐμὶν <δοκεῖ>.
{2{ – }}2ἐκ δὲ πόσιος μῶκος, ἐκ μῶκου δ' ἐγένεθ' ὑνία,
ἐκ δ' ὑνίας <δῖκα ..., ἐκ δῖκας δὲ κατα>δῖκα,
ἐκ δὲ καταδῖκας πέδαι τε καὶ σφαλὸς καὶ ζαμία.¹⁸⁰

Оваа шега кај Аристофан мора да се види на макроскопско рамниште, за да се разбере. Имено старецот Љубиклеон, кој во овој разговор е против пиењето и гозбите, понатаму во драмата станува токму тоа што во овие стихови го забранува. Кај Епихарм, пак, шегата е надвор од контекстот, а не е познат ниту насловот на комедијата во која била употребена, така што не може многу да се зборува за нејзиното комичко значење надвор од овој текст.

¹⁷⁹ „(Мраз.) Еј, момче, Хрисос, спреди ни ти вечера и најпосле да пивнеме. (Љуб.) Не, никако! Пијанството е зло, од вино биднува да удриш врата, да се степаш, правиш лом. А, после мамурен си плакаш оштета.“

¹⁸⁰ „(А.) од жртвување гозба, а од гозба пиење се случува. (Б.) Пријатно, како што ми се чини. (А.) Од пиењето (произлегува) скитање пијан, а од скитањето пијан се случува свињарија, од свињаријата казна, а од казната обвинение, а од обвинението следи окови, опасност и штета.“

Поттикнат од една шега, која е забележана во схолиите кон Аристофановата комедија *Μυρ* (Schol. in Aristoph. *Pa.* 185)¹⁸¹ како позајмица од комедијата *Скирон* на Епихарм, Антонис Петридис (Petrides, 2003) дава смела претпоставка за типот на содржини што ги работел Епихарм. Тој се води од fr. 123 K-A, во кој разговараат Кошница (Φορμός) и непознат лик:

(Α) τίς ἐστὶ μάτηρ; (Φορμός) Σακίς. (Α) Ἀλλὰ τίς πατήρ;

(Φ.) Σακίς. (Α) τίς ἀδελφός δέ; (Φ.) Σακίς - Ὀ -¹⁸²

Според Петридис Кошница не е предмет што зборува, туку некој прељубник, кого слугинката го сокрила во кошницата, за да не биде откриен од сопругот на прељубницата. Заради тоа прељубникот добива име Кошница. Како пример за ова го дава мимот, во кој се обработувале вакви прељубнички содржини, но и мегарската комедија и италските флиаки. Траги од прељубнички содржини гледа и кај Аристофан во *Жени на празникот Тезмофорији* во квази агонот (331) како и во *Оси* (769), каде промискуитетната слугинка е ословена со терминот *σηκίς*¹⁸³. Друг пример за прељубништво (*μοιχεῖα*) е Кратиновата комедија *Дионисалександар*, напишана не подоцна од 430 год., каде исто така, ако се оди според зачуваната кратка содржина, прељубничката Хелена била сокриена во кошница кога дошле Ахајците. Не се знае како Хелена била откриена во кошницата, но сигурно е дека имало некоја комичка ситуација, која или била користена или се користела понатаму како типична комичка ситуација или како пародија на истата.

Овој фрагмент (123 K-A) на Епихарм ѝ припаѓа на комедијата *Скирон*, која според насловот упатува на митолошка травестија. Убивањето на Скирон е четвртата задача

¹⁸¹ τοῦτο μάλιστα μὲν πρὸς τὸ ὑπὸ τοῦ Ἑρμοῦ εἰρημένον <<“ὦ μίαιρα καὶ λαμμίαρε καὶ μιαιώτατε”> δοκεῖ ἴξαι ἐκεῖνων ἡλελεῖσθαι, τὸ δὲ ἀληθὲς τὴν ἀφορμὴν ἐκ τοῦ Σκείρωνος παρ’ Ἐπιχάρμου ἔχει, ἐπεὶ κάκεῖνος πεποίηκε τὸν φορμὸν ἐρωτηθέντα “τίς ἐστὶ μήτηρ;” ἀποκρινόμενον· ὅτι “σηκίς”, καὶ “τίς ἐστὶ πατήρ;” εἰπόντα· “σηκίς”, καὶ “τίς ἀδελφός;” ὁμοίως “σηκίς”. ἀλλ’ ἐκεῖνος μὲν ἔδοξε πρὸς τὸ ἐρωτώμενον τὸ ἐξῆς ἀποκρίνεσθαι· ἔστι γὰρ τις τοῖς φορμοῖς συγγένεια πρὸς τὰς σηκίδας. ἐνταῦθα δὲ οὐκέτι κατὰ τὸ συγγενὲς οὗτος ἀλεκρίθη.

„Очигледно овој одговор (на Тригај) што одговара на она што Хермес го рече: „О смраду на смрадовите, ти најсмрдлив“, се чини дека од овие (зборови) е предизвикан; навистина поттикот го има од *Скирон* на Епихарм, бидејќи и тој направи кошницата на прашањето „која ти е мајка?“ да одговори „Секис (=слугинка)“, на „кој ти е татко?“ рече „Секис“, и на „кој ти е брат“, исто (одговори) „Секис“. Кошницата се чини дека го даде соодветниот одговор, зашто има некаква сродност меѓу кошниците и слугинките. Овде (Тригај) не дава одговор според некаква сродност.“

¹⁸² (Α.) Која ти е мајка? (Кошницата) Сакис. (Α.) Туку кој ти е татко?

(Κοш.) Сакис. (Α.) Α, кој ти е брат? (Κοш.) Сакис - Ὀ -

¹⁸³ Името *σηκίς* како вообичаено име за робинка е употребено и кај комедиографот Ферекрат (fr. 10 K-A) во драмата *Диви луѓе*, на начин како што името Даос станува вообичаено име и генерички термин за роб во новата атичка комедија.

(ἄθλος) на Тесеј.¹⁸⁴ Митот има атинско потекло, а Тесеј е спротивставеност на дорскиот Херакле. Она што е важно е дека Тесеј не го убива Скирон на сила, туку со итрина. Поради ова Скирон е кандидат за улогата на глупавиот (stupidus) во оваа „прељубничка драма“. Скирон во повеќето верзии на митот нема жена, но Епихарм лесно можел да му измисли. Во оние верзии каде што Скирон има жена податоците се неизедначени – таа е или ќерката на Кахреј, Харикло, или ќерката на Пандион.

Кај Аристофан слична шега е прикажана меѓу старецот Тригај и богот Хермес (Pa. 182-7). Во овој случај Тригај се покажува како шегација, зашто му одговара на Хермес соодветно на неговите навреди:

{EP.} ὦ μιὰρὲ καὶ τόλμηρε κάναίσχυντε σὺ

καὶ μιὰρὲ καὶ παμμίαρε καὶ μιὰρώτατε,

πῶς δεῦρ' ἀνήλθεσ, ὦ μιὰρῶν μιὰρώτατε;

Τί σοί ποτ' ἔστ' ὄνομ'; Οὐκ ἐρεῖς;

{TP.}

Μιὰρώτατος.

{EP.} Ποδαπὸς τὸ γένος δ' εἶ; φράζε μοι.

{TP.}

Μιὰρώτατος.

{EP.} Πατὴρ δέ σοι τίς ἐστιν;

{TP.}

Ἐμοί; Μιὰρώτατος.¹⁸⁵

Друга вербална шега што е посведочена и кај Аристофан (fr. 545 K-A) e fr. 147 K-A од непозната драма на Епихарм:

A: τί δὲ τόδ' ἐστί; **B:** δηλαδὴ τρίπους. **A:** τί μὰν ἔχει πόδας

τέτορας; οὐκ ἐστὶν τρίπους, ἀλλ' <ἐστὶν> οἶμαι τετράπους.

B: ἔστιν ὄνομ' αὐτῶι τρίπους, τέτορας γὰ μὰν ἔχει πόδας.

A: εἰ δίπους τοίνυν ποκ' ἦς, αἰνίγματ' Οἰ<δίπου> νοεῖς.¹⁸⁶

¹⁸⁴ Скирон бил разбојник кој ги терал минувачите кај Скиронските карпи (Σκιρωνίδες πέτραι) во Мегарида да му ги мијат нозете, а потоа ги фрлал од карпата, каде што циновска желка ги распарчувала. Тесеј го убива Скирон на истиот начин, на кој тој ги убивал минувачите.

¹⁸⁵ **Хермес:** О смраду, дрзнику, ти и бесрамнику

и смраду на смрадовите, ти најсмрдлив,

како дојде овде, о најсмрдлив од смрдливите?

Како ти е името? Нема да кажеш?

Тригај: Најсмрдлив.

Хермес: Од каков род си, кажи ми?

Тригај: Најсмрдлив.

Хермес: А, кој ти е татко?

Тригај: Мене? Најсмрдлив.

Во оваа шега е очигледна играта на зборови, која кулминира во четвртиот стих, кога се искористивува името на Ојдип, со загатката што тој ја решава зададена од сфингата. Наместо грчката основа на името Ојдип (Οἰδίπους), што значи отечено стапало (οἶδημα = оток; πούς, ποδός = нога), употребена е латинската основа на името на Ојдип (Oedipus, οἰ + δι + πους (= со две стапала), заради постигнување на комички ефект со значењето на името, односно да се потенцира двоножникот.

Слична шега употребува и Аристофан во fr. 545 K-A од драмата *Телемесијци*:

{A} τράπεζαν ἡμῖν <ἐκ>φερε

τρεῖς πόδας ἔχουσαν, τέτταρας δὲ μὴ 'χέτω.

{B} καὶ πόθεν ἐγὼ τρίπουν τράπεζαν λήψομαι;¹⁸⁷

Оваа шега не мора да се стави во поширок контекст за да се сфати нејзината порака. Јасна е играта на зборови со τράπεζα (= τετρα-πεδ-υα = четириножник) и τρίπους (= триножник).

Таков тип на вербални шегги, кои може да имаат ефект и самостојно, надвор од комичкиот контекст, се бројни кај атичките комедиографи, вклучувајќи го и Аристофан. Но, поголем дел од шегите кај Аристофан се врзани за контекстот – со собитијата во комедијата, или во поширокиот контекст – градот Атина во одреден временски период. Во *Оси* (42-51) типична игра на зборови Аристофан покажува во разговорот меѓу двајцата слуги презентирајќи ја говорната маана на Алкибијад, воедно покажувајќи ја и ласкавоста на Теор, обајцата современици на Аристофан. Слугата го раскажува сонот што го сонувал:

{Σω.} ἐδόκει δέ μοι Θέωρος αὐτῆς πλησίον

χαμαὶ καθῆσθαι τὴν κεφαλὴν κόρακος ἔχων.

εἶτ' Ἀλκιβιάδης εἶπε πρὸς με τραυλίσας:

“ὄλας; Θέωλος τὴν κεφαλὴν κόλακος ἔχει.”

¹⁸⁶ „A: Што е тоа? B: Значи триножник. A: Епа зошто има четири ногарки? Не е триножник, туку мислам дека е четириножник.

B: Името му е триножник, иако има четири нозе.

A: Ако некогаш има двоножник, тогаш мислиш на загатката на Ојдип.“

¹⁸⁷ A: Донеси ни трпеза

што има три ногарки, нека нема четири.

B: А, од каде јас ќе најдам триножна трпеза?

{Ξα.} ὀρθῶς γε τοῦτ' Ἀλκιβιάδης ἐτραύλισεν.
 {Σω.} οὐκουν ἐκεῖν' ἀλλόκοτον, ὁ Θεῶρος κόραξ
 γιγνόμενος;
 {Ξα.} ἦκιστ', ἀλλ' ἄριστον.
 {Σω.} πῶς;
 {Ξα.} ὅπως;
 ἄνθρωπος ὢν εἶτ' ἐγένετ' ἐξαίφνης κόραξ·
 οὐκουν ἐναργὲς τοῦτο συμβαλεῖν, ὅτι
 ἀρθεῖς ἀφ' ἡμῶν ἐς κόρακας οἰχῆσεται;¹⁸⁸

Изразот *ἐς κόρακας*¹⁸⁹ често се употребува во Аристофановите комедии со погрдно значење, како омилена пцост, која првпат е забележана во Колоњската епода на архајскиот поет Архилох. Во македонскиот јазик приближно значење има фразата *по гаволите* или сл. Комичкиот ефект се постигнува во оригиналот не само со прикажување на говорната маана на Алкибијад, туку и со значењето на зборовите. Имено, наместо *κόρακος* = (глава) на гавран, тој, изговарајќи го *ρ* – то како *л* вели, *κόλακος* = (глава) на ласкавец, а ласкавоста е главна особина на Теор, кој е современик на Аристофан, познат по својот кукавичлук. Аристофан се чини дека често прави смешки со вистинската и метафоричката употреба на оваа фраза. Но, оваа шега може да му биде смешна само некој што ги знаел овие ликови од реалноста, или барем слушал за нив, што од друга страна ја прави шегата тешка за комуникација надвор од тој контекст. Друга употреба на фразата *ἐς κόρακας* што не се врзува силно за времето и за местото е во комедијата *Μῆρ* (114-7) на Аристофан. Кerkата на Тригај вели *ἐς κόρακας*, но употребата овде е буквална, па тоа отстапување предизвикува комички

¹⁸⁸ СОСИЈА До китот видов на земи си седеше
 тој Теор с' глава гавранска, а потоа
 Алкибијад прозборе со маана говорна:
 „Гуедаш? Теоу има гуава гавуанска.“

КСАНТИЈА Ха! Стварно така зборува Алкибијад.

СОСИЈА Зар не е тоа чудно што се претворил
 тој Теор в гавран?

КСАНТИЈА Не е.

СОСИЈА Како?

КСАНТИЈА Како ли?

Од човек станал гавран тој одненадеж.

Зар не е јасно што иде понатаму?

Ке одлета од кај нас кон гавраните.

¹⁸⁹ Комичкиот ефект во оваа фраза се постигнува и преку употреба на трагички говор: наместо вообичаениот предлог *εἰς* за тој период, Аристофан секаде каде ја покажува фразата со предлогот *ἐς*, што е повообичаен за трагедијата.

ефект, а впрочем и фактот што жена не смее да кажува пцости. Но, за да шегата се сфати, мора да се знае потесниот комички контекст на оваа шегга, а тоа е дека Тригај тргнува на небото, така што неговото патување кон гавраните (= по гаволите) е навистина буквално:

ὦ πάτερ, ὦ πάτερ, ἄρ' ἔτυμός γε
 δώμασιν ἡμετέροις φάτις ἦκει,
 ὡς σὺ μετ' ὀρνίθων προλιπὼν ἐμὲ
 ἐς κόρακας βαδιεῖ μεταμώνιος;¹⁹⁰

Покрај вербални шегги, забележана е уште една сличност меѓу дорската и атичката комедија, која може да се толкува исто така како интрагенеричка позајмица. Имено, Аристофаниот херој во *Μυρ*, Тригај, оди на Олимп јавајќи на голема бубачка од Ајтна, а такви бубачки се сретнуваат и кај Епихарм (fr. 65 K-A) од драмата *Херакле во потрага за појасот*: <ὁ> Πυγμαρίων λοχαγὸς ἐκ τῶν κανθάρων / τῶν μειζόνων, οὓς φαντι Αἴτναν ἔχειν („армија од Пигмаријски поголеми бумбари, / за кои велат дека доаѓаат од Ајтна.“). Исто така и кај комедиографот Платон fr. 37 Kock се споменуваат бубачките од Ајтна: ὡς μέγα μέντοι πάνυ τὴν Αἴτνην ὄρος εἶναί φασι τεκμαίρου, / ἔνθα τρέφεσθαι τὰς κανθαρίδας τῶν ἀνθρώπων λόγος ἐστὶν / οὐδὲν ἐλάττους („Велат, значи, дека толку многу е голема планината Ајтна, па ти види, / каде што, приказната вели дека се хранат бумбари не помали / од луѓето.“), но и во сатирската драма на Софокле *Ловечки кучиња* 308: ἀλλ' ὡς κεράστ[η]ς κάνθαρος δῆτ' ἐστὶν Αἴτναϊος φυήν; („Па мора да е некој рогат бумбар на Ајтна што живее.“). Но, какви биле овие αἴτναιοι κάνθαροι (ајтнајски бумбари), не може да се знае, така што пораката на овој тип шегги со бумбарот од Ајтна не е јасна за денешниот читател.

Од зачуваните комедии на Аристофан се знае дека вербалните шегги често се поврзани и со непристоен јазик. Меѓутоа, непристојното говорење отсуствува од драмите на Епихарм. Единствено во еден фрагмент од комедијата *Венчавката на Хеба* (fr. 48 K-A) во која се опишува како боговите се спремаат/тргнале на свадбата на Олимп организирана за Хеба и Херакле, каде што е употребен терминот σκῶρ (дорски облик на σκῶρ = измет), заради игра на зборови:

¹⁹⁰ „Татко, татко, зар вистинит дојде глас во кука наша, дека ти со пгиците ме напушташ и празен одиш кај гавраните (= по гаволите)?“

αὐτὸς ὁ Ποτειδᾶν ἄγων γαύλοισιν ἐν Φοινικικοῖς
ἵκε καλλίστους † ἀθητατήγανος ἀγεμῶν σπάρους
καὶ σκάρους, τῶν οὐδὲ τὸ σκᾶρ θεμιτὸν ἐκβαλεῖν θεοῖς¹⁹¹

Според ова, овој фрагмент може да се класифицира како вербална шега (игра на зборови) повеќе одошто како пример за непристоен јазик.

Иако се вели дека вербалните шеги се одлика на аристофанската комедија, примерите покажуваат дека и Епихарм се служел со ова средство, кое е наследство од преткомичката традиција. Ваквиот хумор не е отсутен ниту од комедиите на Менандар, за кого важи мислењето дека употребува хумор што се темели на подразбирање. Додека кај Аристофан секој лик може да биде носител на вербален хумор, кај Менандар оваа улога е ограничена на типичните ликови како што се слугите, готвачот и други општествено помалку вредни ликови. Јасно може да се види на кој начин Менандар манипулира со јазикот во говорот на готвачот Сикон (*Dysc.* 436-441), кој првпат се појавува на сцена носејќи овца (πρόβατον = што оди напред), која треба да ја коле за гозбата што следи. Но, таа овца што треба да оди напред, а тој ја носи на рамења, не оди напред (οὐ προέρχεται), зашто јадела од дрвјата покрај кои поминувале. Можеби ефектот бил поголем доколку наместо реквизит овца, готвачот носел статист облечен во овца и импровизирал непослушно овчешко однесување, на кое се жали готвачот. Но, исто така, носењето вистински животни не е невообичаено, ако се точни претставите на вазите. Ваквите фини шеги што се темелат на јазични игри без употреба на непристоен јазик ги има во голем број кај Менандар, но ја немаат директноста и ударноста на Аристофановите шеги, кои многу често имаат експлицитно сексуална или екскреторна содржина.

За чисто аристофанска карактеристика се сметаа и аристофанските зборови кованки, но како што може да се види од фрагментите на Евполис таквиот тип на зборови, претставуваат една заедничка црта на овие два комедиографа. Тие може да имаат сексуална или екскреторна компонента, или да претставуваат спојување на две неспови работи, за да добијат комичка вредност. Зборовите кованки се ἄλαξ λεγόμενα

¹⁹¹ „Самиот Посејдон дојде носејќи во Фојникијските бродови најубави морски ластовици, како и риби папагали, од кои ни гомното не им е дозволено на боговите да го фрлат.“

(еднаш изречени), измислени како дел од шега во конкретна комедија, и претставуваат најчесто игра на зборови на макроструктурално рамниште.

Комичките шеги се бројни и во фрагментарно зачуваните комедии и може да се каже дека често се повторуваат, како во наведените примери, макар што се оддалечени и временски и географски. Тоа значи дека постоел заеднички фонд на комични шеги, што се употребувале не само во комедијата, туку и во другите комични жанрови. Од тој заеднички фонд комедиографите црпеле инспирации, исто како што беше забележано за сличните содржини што се обработувале во различните периоди, како и за характерите. Дури и Аристофан, кој ја потенцира својата оригиналност, не може да се дистанцира од заедништвото на темите, характерите и шегите, како што може да се види од досегашната анализа. Но, Аристофан го употребува овој материјал пресоздавајќи го во поинаков контекст, давајќи му ја позната аристофанска уникатност и смелост.

3.3.2. НЕПРИСТОЈНО ГОВОРЕЊЕ

Терминот *αἰσχρολογία* (= непристојно говорење) како иманентен дел од комедијата го актуелизира Аристотел (*Pol.* 1336b1-23), нагласувајќи дека тоа е својство на старата комедија (*E.N.* 1128a23). Новата комедија (= средната комедија) се дистанцира од ова средство, употребувајќи како замена подразбирање (*ὑπόνοια*). Јасно е дека кај Аристотел терминот е имплициран во постигнување на комички ефект како средство што се поврзува само со поединечното – со ругањето – и затоа треба да му се остави на јамбот. Имено, тоа може да се протолкува на следниот начин: непристојното говорење е средство што му припаѓа на јазикот (со тоа и на изразот) и на епизодните комедии, кои се поблиску до јампската традиција, а според Аристотел тоа се помалку важни елементи на драмата. Непристојното говорење е комички генерички маркер, но не е исклучителен само за комедијата, туку е важна компонента на сите ругачки жанрови, а во одреден период станува својствен и на сатирската драма.

За непристојното говорење и неговата ритуална функција беше говорено претходно, но во овој дел ќе се разгледува комичката функција на непристојното говорење, со цел да се востанови законитост. Во македонскиот јазик најблизок превод на *αἰσχρολογία* е 'непристојно говорење' или 'говор со срамна содржина' што претставува подиректен превод; коренот на зборот потекнува од *αἰδώς* = *срам, непристојност* и најчесто има

сексуална конотација. Меѓутоа, во овој труд терминот αἰσχρολογία ги опфаќа сите области што претставуваат табу, а се поврзани со човековите сексуални и екскреторни функции. Кога се однесува на сексот, најблиско значење има со латинскиот збор *obscenum*, кој во своето примарно значење ги опфаќа двете области, но подоцна се диференцира во значењето и се употребува само во сексуален контекст. За екскреторните функции се употребува и терминот скатологија, иако неговото примарно значење е медицинско¹⁹². Овој термин претставува нововековна кованка од σκῶρ (ген. σκάτος и σκατοῦς), што се смета за вулгарен синоним на κόπρος (= измет, ѓубре, отпад). Како и да е, во овој труд ќе се употребуваат термините *говор/јазик со сексуална* и *говор/јазик со екскреторна содржина*, како две компонентни на *непристојното говорење*.

Непристојното говорење е појава што е доста истражувана во старата атичка комедија, која изобилува со примери. Најзначајно истражување за опсценоста во аристофанската комедија е она на Хендерсон (Henderson, 1991). Тој прави типологизација на непристојното говорење на (id.: 30-55):

- 1) примарна опсценост;
- 2) секундарна (метафоричка) опсценост;
- 3) еуфемистичка опсценост.

Која е целта на непристојното говорење во комедијата? Во ритуалот е постигнување на плодност, но во комедијата, која станува световна појава, функцијата е постигнување комички ефект, што како краен продукт ја има смеата. Тоа може да се реализира преку употреба на вербална шега со непристоен јазик, што е многу често користено средство во сите периоди, како и употреба на примарен непристоен јазик за да се навреди соговорникот или некој друг. Ова средство за постигнување комички ефект во сите негови облици е особеност на старата атичка комедија. Аристофан ги обвинува своите колеги дека употребуваат ваков тип на хумор, но примерите покажуваат дека ниту тој заостанувал во употребата на ова средство. Дорската комедија, како и средната и новата атичка комедија традиционално се исклучени од ова средство за постигнување комички ефект во неговите први две пројави, но примери со еуфемистичка опсценост или со двојно значење се многу чести.

¹⁹² Во медицината скатологија или копрологија е наука за изучување на изметот за дијагностицирање.

Уште од самите литературни почетоци комичките претстави добиле две насоки, кои се почитуваат и во новата атичка комедија. Првиот тип на пишување е оној на Кратет, за кого, како што беше речено претходно, се смета дека има сличен стил на пишување со Епихарм. Оваа диференцијација не се состои само во изборот на содржините и нивното аплицирање во комичката фабула, или во изборот на карактерите, туку и во комичкиот израз. Две карактеристични црти на старата атичка комедија отсутнуваат кај Кратет, а тоа се непристојното говорење во првиот облик¹⁹³ и политичката сатира изразена преку ругање по име (ὀνομαστί κομψοθεῖν). Кратет го базира својот хумор на експлоатирање на типичните карактери и содржини, кои се насетуваат во комедиите на Епихарм. На што се темели неговиот хумор ако отсутнуваат типичните елементи на изразот за овој период? Забележани се неколку примери на јазик со сексуална содржина, иако не се забележани употреби во директна форма како кај подоцнежните комедиографи. Но во fr. 23 и 27 К-А, кои се веројатно хорски дел се навестува сексуална игра, како и во fr. 34¹⁹⁴ и 43¹⁹⁵ К-А. Сепак ова е само употреба на ваков јазик, но не се знае дали неговата функција е постигнување комички ефект. Овие фрагменти поскоро потсетуваат на еротска поезија одошто на непристоен комички јазик. Може да се претпостави дека и тој пишувал за прељубништво (μοιχεῖα), или барем употребувал такви сцени во своите комедии, како што се претпоставува за комедиите на Епихарм.

Комичкиот ираз на Кратет го почитувале повеќе поети од старата атичка комедија, како што е Ферекрат, кај кого нема непристоен јазик употребен во директна форма. Единствено во fr. 155 К-А од комедијата *Хејрон* има јазик со еуфемистичка сексуална содржина, кога персонификацијата Музика раскажува колку лошо била третирана од дитирампските поети. Фрагментот е всушност критика на дитирампската поезија, која

¹⁹³ Јазик со екскреторна содржина е забележан само во fr. 20 К-А од комедијата *Ламија*: σκυτάλην ἔχουσα ἐπέρδετο („држејќи стап се испреде“).

¹⁹⁴ ἔπαιξαν

γυναῖκες ἄτ' ὀρχηστρίδες

καλαί, ἐπὶ <τῷ> κοχώνω

τὰς τρίχας καθειμέναι.

„Играа

жени танчарки

убави, до бутините

што распослале коси.“

¹⁹⁵ πάνυ γάρ ἐστὶν ὠρικόα

τὰ τίτθι' ὄσπερ μῆλα καὶ μμαῖκυλα.

„Навистина се расцутени

цицињата како јаболка и јагоди.“

во тој период доживувала значителни формални и структурни промени. Јазик со екскреторна содржина, пак, е посведочен само во fr. 93 K-A, каде што го употребува најчесто употребуваниот збор: прдење.¹⁹⁶ Сличен е и комичкиот израз на комедиографот Фриних.

Бидејќи Менандар е единствениот поет од 4-тиот век од кого е зачувана целосна комедија и поголеми фрагменти, мислењето за комичкиот израз се формира според неговите комедии. Освен тоа, за да се формира мислењето за комичкиот израз во овој период допринеле и сведоштвата на античките автори, а во прв ред Аристотел, во кои владее генерално мислење дека непристојниот јазик исчезнува или треба да исчезне од комичката сцена. Впрочем се смета дека таа пракса започнува уште од почетокот на 4-тиот век, а дека сатирската драма, откако започнала да се прикажува самостојно околу 340 год., ги презела овие елементи од комедијата. Но, пред да се тргне во побивање на овој став, најпрвин да се види непристојниот јазик во старата атичка комедија, односно да се види другиот правец на пишување.

Најдобро зачувани примери со хумор со сексуална и екскреторна содржина има кај Евполис и Аристофан. Заедничко за овие двајца комедиографи е тоа што работат истовремено, за време на Пелопонеската војна. Покрај тоа, овие автори особено се занимавале со ругање политичари и воопшто со ругање современи личности и настани. Претходната генерација поети, како Кратин и Хермип, употребуваат поумерен начин на справување со политичарите, а Впрочем и непристојното говорење не е толку директно, како што покажуваат примерите кај Евполис и Аристофан. Типичен Аристофановски начин на презентирање на шеги со сексуален или екскреторен јазик е прологот на комедијата *Жаби*, каде слугата Ксантија сака да започне да кажува таков тип на шеги, но неговите обиди се спречувани од Дионис, кој се гади од ваквиот хумор. Имено 'несакајќи' Аристофан го исполнува прологот со непристојни зборови, кои имаат директна и метафоричка вредност. Продолжени шеги со сексуална содржина и сексуални инсинуации Аристофан употребува во *Мир*, комедија напишана за Дионисиите, каде слугата и Тригај имаат експлицитен разговор за секс (851-909), употребувајќи директни, метафорички и еуфемистички зборови за сексуално општење и за екскреторните функции. Но, исто така пример за продолжен хумор со екскреторна

¹⁹⁶ πρὸς τῆ κεφαλῆ μου λάσανα καταθείς πέρδετα.
„Го става нокширот кај мојата глава и си прди.“

содржина има во *Мир*, на почетокот од драмата, кога двајцата слуги објаснуваат дека хранат бумбар смрдливец со измет, правејќи му од изметот погача, што трае до 49 стих.

Многу често јазикот со непристојна сексуална содржина се употребува вон шегите, заради навредување и тоа за инсинуирање на машка хомосексуалност. Таквите примери се многу почести кај Евполис одошто кај Аристофан, а се употребени со цел да се навреди некој политичар или граѓанин со хомосексуално однесување, како што е момчето Автолик од истоимената комедија. Автолик бил современик на Евполис, кој како лик се појавува и во дијалогот *Гозба* на Ксенофонт. Бил љубовник на познатиот Атињанин Калија, но инаку многу убаво и скромно момче. Во 421 год. Евполис ја прикажал комедијата *Автолик*, во која го исмевал целото семејство на Автолик: татко му Ликон и мајка му Родија, која била прикажана како промискуитетна жена, што впрочем не е отстапување од комичките норми во периодот. Не се знае дали божемната хомосексуалност на Автолик и неговата врска со Калија бил главниот мотив во драмата, но како и да е, ова е драма за која со сигурност се знае дека се обработува на комички начин хомосексуалното однесување.

И другите поети од овој период се служеле со непристоен јазик во своите комедии, бидејќи тоа е обележје на периодот. Сепак, квалитативната и квантитативната застапеност покажува дека употребата на непристоен јазик исто така зависи од стилот на авторот. Комедиографот Платон на пр. не употребува во толкава мера директен непристоен јазик, туку се служи со еуфемизми или со јазик со метафоричка сексуална содржина, додека јазикот со екскреторна содржина во сите употреби е директен. На каков начин се служел со непристоен јазик најдобро може да се види од fr. 188 K-A од драмата *Фаон*, каде Афродита им се обраќа на жените објаснувајќи им што сè треба да жртвуваат за да имаат сексуални односи со Фаон, па заради тоа избобилува со сексуални референци:

5 εἰ γὰρ Φάωνα δεῖσθ' ἰδεῖν, προτέλεια δεῖ
 ὑμᾶς ποιῆσαι πολλὰ πρότερον τοιαδί.
 πρῶτα μὲν ἐμοὶ γὰρ κουροτρόφῳ προθύεται
 πλακοῦς ἐνόρχης, ἄμυλος ἐγκύμων, κίχλαι
 ἐκκαίδεχ' ὀλόκληροι μέλιτι μεμιγμένοι,
 10 λαγῶα δώδεκ' ἐπισέληνα. τᾶλλα δὲ

- ἤδη τάδ' εὐτελέστατ' ἔστ'. ἄκουε δὴ.
 βολβῶν μὲν Ὀρθάνη τρί' ἡμικτέα,
 Κονισάλω δὲ καὶ παραστάταιν δυοῖν
 μύρτων πινακίσκος χειρὶ παρατετιλμένων·
 15 λύχων γὰρ ὄσμάς οὐ φιλοῦσι δαίμονες.
 πύργης τετάρτης κυνὶ τε καὶ κυνηγέταιν,
 Λόρδωνι δραχμῇ, Κυβδάσφ τριώβολον,
 ἦρφ Κέλητι δέρμα καὶ θυλήματα.
 ταῦτ' ἐστὶ τὰναλώματ'. εἰ μὲν οὖν τάδε
 20 προσοίσετ', εἰσέλθοιτ' ἄν· εἰ δὲ μή, μάτην
 ἕξεστιν ὑμῖν διὰ κενῆς βινητιᾶν.¹⁹⁷

Имињата што се наведени во текстот имаат сексуална конотација. Ὀρθάνης (Aristoph. fr. 325 K-A) и Κονίσαλος (Aristoph. *Lys.* 982; fr. 325 K-A) се имиња за фалусот што се почитувал во Атина, додека Λόρδων, Κύβδασος и Κέλης се називи за различни положби во сексот. (Rosen, 1995) Употребата на вакви имиња за фаличките божества е особено популарна во периодот на средната комедија, како што може да се суди од фрагментите и од насловот на Евбуловата комедија *Ορταν*, но и подоцна во периодот на новата комедија ако се суди според комедијата *Κονισαλ* на Тимокле. Но, за овие наслови може со сигурност да се претпостави дека го покажуваат говорникот во прологот.

¹⁹⁷ „Ако треба да го видите Фаон, треба да направите претходно многу вакви претжртвувања: Прво мене, воспитувачката, да ми понудите жртва некастрирана торта, трудна торта, дроздови шеснаесет, целите потопени во мед и дванаесет парчиња како месечина, од заечко месо. А што [се однесува] за другите тие се многу евтини. Но, слушај! Три полумерки од корен од хијацинт за Ортан, а за Конисал и за двајцата помошници послужавник со мирта, измиена со рака, зашто боговите не сакаат миризба на ламба. Четири за кучето и двајцата ловци, драхма за Лордон, три оболи за Кибдас. За херојот Келет кожа и торта за жртвување. Тоа се трошоците. Значи, ако тоа го донесете, ќе влезете. Ако не, залудно ќе копнеете да ве ебат.“

Јазик со сексуална содржина во средната и новата атичка комедија се употребува не за да се навреди нечие однесување, туку за да се опише дејствувањето на хетајрата, чиј занает е сексот. Ова може да биде опишано со директен јазик или со метафорички и еуфемистички јазик, но не предизвикува смеа со својата појава во текстот. Типичен таков пример кај Менандар е говорот на хетајрата Хабротонон (*Ер.* 436-441), каде се жали на оној што ја најмил дека не ги исполнува обврските, така што сега може да учествува и на девствен празник. Ова повеќе претставува духовита забелешка, одошто шега што се темели на сексуална содржина. Од периодот на средната комедија, комедиографот Ксенарх во fr. 4 од драмата *Пентатлет*, употребувајќи јазик со експлицитна сексуална содржина, опишува како проститутките можат да се бираат во бордел и го употребува глаголот *βινεῖν*, што се смета дека е особеност на аристофанската комедија. Но, колку за споредба, тоа е далеку пософистицирано од јазикот на старецот Љубиклеон во Аристофановата *Оси* (1341-63), кога сака да добие сексуални услуги од авлетистката, или кога слугата Ксантија во истата комедија раскажува за сексуалните пози со проститутката во борделот (500-2):

{Ξα.} κάμέ γ' ἡ πόρνη χθές εἰσελθόντα τῆς μεσημβρίας,
ὄτι κελητίσαι 'κέλευον, ὄξυθυμηθεῖσά μοι
ἦρετ' εἰ τὴν Ἰπλίου καθίσταμαι τυραννίδα.¹⁹⁸

Во оваа шега слугата употребува политичка сатира преку игра на зборови, кои ги става во сексуален контекст. Игра на зборови е со името Хипија Ἰπλίας и коњ = ἵπλος. Инаку Хипија е син на Пејсисрат, атински тиранин од 6-тиот век, кој владеел заедно со својот брат Хипарх. Кога во 524 Аристоклејтон и Хармодиј го убиле Хипарх, Хипија ги убил нив и вовел тиранија. Во 510 год. е протеран од Атина, па се приклучува од страната на персискиот крал Дареј. Во 490 год. се борел на Маратон од страната на Персијците, а имено против Атињаните. Слугата на овој начин алудира дека некој е против демократското/актуелно уредување, сакајќи да ја воведома омразената тиранија.

Комедиографот Тимокле е познат исто така по тоа што користи јазик со експлицитно сексуална содржина и по описот на проститутки, но повторно неговата експлицитност е нешто што ѝ служи на содржината, а не е дадена во комичка шега, како кај

¹⁹⁸ „И јас вчера напладне си отидов кај курвата и ѝ реков да ме јавне, кога лута извика јас сум сакал да ме јавне тиранија на Хипија.“

Аристофан, или за навреда, како бројните примери на Евполис. Дури и кај Менандар во fr. 138.8 го има глаголот *βιβεῖν*, но не се знае контекстот на зборот, зашто фрагментот е многу оштетен. Ова покажува дека јазикот со сексуална содржина не исчезнува, туку добива поинаков контекст, што е попристоен.

Генерално може да се каже дека непристојното говорење бележи регресија во атичката комедија, додека во дорската комедија воопшто не е забележано. Сепак, ставот дека нагло се напушта заради политичките услови во голема мера е неточен. Имено, тоа не е нов стил на пишување, туку стил на пишување во комедијата, што се памети од самите почетоци. Но, репризирањето на комедиите по останатите хеленски театарски центри, довело до унифицирано пишување, на кое се прилагодиле повеќето комедиографи. Примерите како Тимокле се поретки, а многу е веројатно дека тој не ги прикажувал своите комедии надвор од Атика.

3.3.3. ЈАЗИЧКА ПАРОДИЈА

3.3.3.1. ПАРОДИЈА НА КНИЖЕВЕН ЈАЗИК

Пародијата како литературен род не постои во антиката. Кога се зборува за пародија се мисли на пародирање на одредени елементи кои се особеност за некој книжевен род или начинот на кој одреден автор ги обработува тие елементи, па тогаш станува збор за интергенеричка пародија. Интергенеричката пародија најчесто се манифестира преку обработка на одделни сцени или епизоди, т.е. се однесува на составот на собитијата. Кога тие сцени се преземени од друг литературен род, тогаш станува збор за пародирање, а кога се преземени од комичката традиција, тогаш тоа е работење во рамките на традицијата. Но, ваквата постапка може со право да се нарече и интрагенеричка пародија. Имено не е забележано да се пародираат комедиографите на начин како што тоа го прават со епскиот или трагичкиот материјал, или ова е погрешно мислење поради незачуваниот материјал. Всушност почетниот дијалог во *Жаби* на Аристофан е можеби токму тоа – пародија на комедија, само не на некоја определена комедија, туку на определен тип комедии.¹⁹⁹ Освен пародирањето на делови од фабулата, интергенеричката пародија во комедијата многу често се манифестира и преку употреба на интергенерички јазик и ритам. Еден од генеричките идентификатори на комедијата е метарот, според кој се разликува од останатите книжевни родови.

¹⁹⁹ v.s. pp. 31-2 за Аристофановиот став кон мегарскиот тип комедии.

Впрочем метарот е генерички идентификатор на секој книжевен род во хеленската книжевност, па според тоа е добар елемент за распознавање и за пародирање.

Интересот кон епот како предмет на пародирање се гледа уште кај комедиографот Епихарм и тоа не само содржински како што беше обработено, туку и во рамките на јазикот и ритмот. Епските генерички маркери во претходно цитираните фрагменти од *Одисеј дезертер* (fr. 97-103 K-A) се хомерските епитети, кои се возвишени и несоодветни на нехеројското однесување на Одисеј, или парафразираниот хомерски јазик на дорски дијалект, преточен во трохајски тетраметар, наместо во вообичаениот епски метар – дактилски хексаметар. Од друга страна, Епихарм користи и дактилски хексаметар во fr. 50 K-A (*Венчавката на Хеба*) за комички цели, за да претстави нехеројска ситуација. Оваа поврзаност со Хомеровото творештво и воопшто со епот покажува дека овој книжевен род бил многу популарен и во дорските колонии на Западот.

Паратрагичкиот генерички маркер, од друга страна, е многу поредок во комедиите на Епихарм, затоа што не е посведочено прикажување на трагедии од локални трагедиографи во Сиракуза или воопшто на Сицилија, освен оние на Ајсхил, кој два пати ја посетил Сицилија. Таа посета на Ајсхил е посведочена во еден схолион кон Ајсхиловата трагедија *Евмениди* (Scholia in Aeschylum, Eum. 626), каде се вели дека Епихарм го исмевал Ајсхила заради честата употреба на партиципот *τιμαλφούμενος* во своите трагедии: *τιμαλφούμενον] συνεχές τὸ ὄνομα παρ' Αἰσχύλῳ διὸ σκόπτει αὐτὸν Ἐπίχαρμος.*²⁰⁰

Освен овој посведочен доказ за интергенеричка комуникација во вид на пародија, постои уште една индикација за паратрагички елемент кај Епихарм, а тоа е комедијата со наслов *Персијци*. Сосем е веројатно дека Епихарм ја гледал репризата на Ајсхиловата трагедија *Персијци*, но дали се впуштил во пародирање на истата не може да се тврди со сигурност, затоа што е зачуван само насловот на комедијата. Се знае дека речиси истовремено и атичкиот комедиограф Хионид, напишал комедија *Персијци* или *Асирци*, од која не е зачуван ниту еден фрагмент (v.s. p. 79). Но, она што е

²⁰⁰ „,почитуван“, чест термин кај Ајсхил; заради тоа му се потсмева Епихарм.“

Имено овој термин не е вообичаен во атичкиот говор. Она што се користи како синоним е партиципот *τιμοῦμενος*.

сигурно за атичката комедија уште од самите почетоци е хорот од комасти, според кој често се именува драмата. Ротвел (Rothwell, 2007: 33-34) укажува на една карактеристика на хорот, особено на почетоците, во атичката комедија, а впрочем и на комастите – дека тој никогаш не е составен од обични Атињани; тие се или териоморфен хор, или хор од странци. Според тоа, називот *Персијци* не мора да укажува на пародија, туку на различност на хорот. Но, ако се земе предвид сицилиската комедија, за која не е со сигурност потврдено постоењето на хорот, тогаш пародијата е поверојатна варијанта.

Пародирањето на хомерскиот јазик било особено популарно и во старата атичка комедија, како што покажуваат фрагментите. Комедија на Хермип *Носачи на кошнички* (fr. 63 K-A), која веројатно е прикажана во раните години од Пелопонеската војна, е пародија на епски јазик. Фрагментот 63 K-A е напишан во дактилски хексаметар; првиот стих е ист со *Илијада*, а изобилува и со хомерски формули. Содржината на фрагментот потсетува на каталогот на бродовите во *Илијада*, затоа што говорникот набројува различни типови на производи што се увезуваат во Атина, што е извртување на оригиналот. Насловот на драмата, пак, се однесува на мажите што ги носеле тие производи од пристаништето до местата каде што се продавале. Ова не е осамен случај во хеленската комедија, затоа што се бројни примерите со хомерски епитети и со хомерски метар во комедиите од старата комедија, и тоа сè со една намена: да се стави тој возвишен елемент во несоодветно опкружување. Со оваа неконгруентност на јазикот со контекстот се постигнува комички ефект, на истиот начин како со фабулата и со карактерите.

Пародијата на хомерскиот јазик не завршува со старата комедија, туку е мошне честа и во фрагментите од средната комедија. Пародија на хомерски јазик се сретнува и во единствениот зачуван фрагмент од комедијата на Стратон *Фојникијки* (fr. 1 K-A), во кој некој старец истрчува од внатре жалејќи се на готвачот што го најмил, дека употребува чудни зборови. Зборовите на готвачот кој употребува хомерски јазик не се толку невообичаени, туку домаќинот е малку прост. Но, она што е смешното во оваа сцена се хомерските зборови во невообичаено не-хомерско опкружување, а имено во кујна. Во новата комедија ваквите примери се многу поретки, што покажува дека епот веќе ја немал истата популарност како во претходните периоди.

Примерите што се земени од трагедијата, пак, исто така се бројни во комедијата од сите периоди. Ова може да се забележи и кај комедиографот Кратет, иако кога се работи за пародија Сара Мајлс (Miles, 2009: 42) претпоставува дека разновидноста од метри сугерира повеќе поетска пародија, одошто пародија на трагедии. Единствено во fr. 28 K-A од *Игри* Кратет реферира на говорот во трагедијата. Можеби во тој дел од драмата пародирал трагички елементи, но не може да се претпостави од кој трагедиограф. Исто така не може да се знае дали тоа пародирање се однесува само на трагичкиот возвишен јазик, или пак се пародирани цели сцени, како што тоа го прави Аристофан, или, пак, пародијата се однесувала на танцот и на музиката. Употребата на трагички јазик за пародирање е многу честа во комедиите на Аристофан. Во *Мир* Аристофан употребува цитати од Еврипидовата трагедија *Белерофонт*, истовремено пародирајќи го и моментот на патување на Белерофонт кон небото со својот коњ. Цитатите од *Белерофонт* ги употребува ќерката на Тригај, кои во дадената ситуација – поаѓањето на Тригај кон небото со бумбар смрдливец, што е хранет со измет, предизвикува неконгруентност и комички ефект. Трагичкиот цитат, пак, во Менандаровата комедија *Парничари* (1123-4) од Еврипидовата трагедија *Авга* не претставува пародија, туку се користи за да се нагласи достоинството на тонот на дадилката која ги цитира тие стихови и да се истакне простотилакот на старецот Змикрин, кој не знае што зборува дадилката. Тоа се всушност две различни употреби на трагички говор, или митолошки парадигми во комедијата. Во истата комедија на Менандар уште еден од слугите се служи со парадигма од трагедиите (трагедијата *Тиро* на Софокле), за да направи споредба со сегашната ситуација, а тоа е робот Сирос (325-33). Имено Сирос, во сцената во која се одвива парницата, се залага накитот на пронајденото дете да оди заедно со детето, и ги наведува причините зошто:

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

ἐγένοντο βασιλεῖς οἱ τότε ὄντες αἰπόλοι.²⁰¹

Митските парадигми во комедијата се исто така комичко средство што припаѓа на изразот, но имаат различна намена кај Аристофан и кај Менандар. Митска приказна, дадена како парадигма за сегашната ситуација, која се испревртува за комички цели, е приказната за Меланион и Аталанта кај Аристофан (*Lys.* 781-828). Имено хорот од старци им ја раскажува приказната за Меланион на стариците, дека тој ги презирал жените толку многу што избегал во планините со својот пес. Тогаш еден од старците сака да бакне една од стариците, но таа го одбива со удар. Како возврат на песната на старците хорот од старици пее песна за Тимон²⁰², мажот кој мразел мажи толку многу што отишол да живее на напуштено место каде се дружел само со жени. Ова е всушност извртувања на две познати приказни. Првата е од митологијата, а втората е за вистински лик. Приказната за Меланион оди всушност вака: Меланион бил вљубен во Аталанта, која одбегнувала брак со тоа што ги предизвикувала просителите на трчање и секогаш ги победувала. Но, кога Меланион фрлил златно јаболко пред неа таа се наведнала да го земе и тој ја одминал во трчањето, победувајќи ја во трката. Приказната на хорот од старци е измислена за да ги навредат стариците. Хорот од старици, пак, соодветно ја извртува приказната за Тимон – дека тој мрази мажи, кога всушност Тимон е познат по тоа дека мрази и мажи и жени подеднакво, бидејќи е самотник. Ова извртување на приказната го прави хорот, додека карактерите во старата атичка комедија не користат толку често митски парадигми, ни за да ги разбијат на комички начин, ни за да ги прикажат како пример за својата постапка.

Од друга страна кај Менандар ваквите примери, како што е Кнемоновото раскажување за митскиот лик на Персеј во *Намќор* (153-7) е заради парадигма, а не заради исмевање. Она што предизвикува смеа во оваа сцена е неговата аспирација да биде како Персеј,

²⁰¹ Си гледал трагедии
и сè ќе сфатиш. Зар оној Нелеј и Пелија
– обајцата – не ги најде еден старец маж
што козар бил и носел кожа ко и јас?
Па кога видел кои се: од него подобри,
им открил род, им кажал дека ги пронашол
им предал накит – знак за распознавање.
Од ова си сфатиле каква е работата
и кралеви се сториле козарите.

²⁰² За Тимон v.s. p. 166.

кој имал крилја и можел да се оддалечи од луѓето кога сакал. Кнемон го посакува ова зашто е намќор и не сака средби со луѓе.

Дитирамбот, бидејќи имал раскошна текстуална подлога и високо стилизиран говор, бил многу често пародиран во комедиите. Но, оваа постапка е почеста во првата половина на 4-тиот век, кога дитирампскиот израз добил облик што може да се спореди со барокот. Од тој период е и изразот καὶ διθυράμβων νοῦν ἔχεις ἐλάττωνα („имаш краток ум дитирампски“). Дитирампското изразување (λέξις διθυραμβική) станало синоним за празни фрази на кои има фалела подлабока смисла. Дитирампскиот израз станал особеност на еден тип на ликови во подоцнежната комедија, а тоа се готвачите и слугите. Претходните примери покажаа дека овој тип на ликови многу често се служи и со хомерски израз, како и со трагички парадигми. Тоа е така зашто овие книжевни родови имаат возвишен израз, кој е несоодветен за типови како готвачот и слугите, кои припаѓаат на пониските слоеви од општеството. Присвојувајќи го овој израз, овие ликови на несоодветен начин се доближуваат до повисоките класи, или ги имитираат, што предизвикува комички ефект.

3.3.3.2. ПАРОДИЈА НА ТУЃИ ДИЈАЛЕКТИ И ЈАЗИЦИ

Во комедиите пародирањето не се ограничува само на другите книжевни родови, туку и на дијалектите или на странските јазици. Ова е впечатокот што се добива од атичката комедија (особено од старата атичка комедија), чиј дијалект е добро познат, каде што се бројни примерите со пародија на туѓи дијалекти.

Што се однесува до сицилската комедија, повторно се наидува на пречка, не само поради малкуте зачувани фрагменти од комедиите, туку и поради тоа што фрагментите од комедиографите Епихарм, Формис, Дејнолох и мимографот Софрон се главните извори за проучување на дорскиот дијалект кон крајот на 6-тиот и почетокот на 5-тиот век пр. н.е. Натписите нудат минимални информации. Па, затоа доколку се најде на јонска фонологија или морфологија во фрагментите од дорските комедиографи, тешко е да се определи дали е намерно претставена од Епихарм, дали е измена направена од препишувачите, или е маркер за туѓ дијалект, или, пак, влегол во говорниот јазик на Сиракуза која била отворена за луѓе од културата. Исто така мора да се наведе фактот дека Епихарм имал можности да живее во различни делови на Хеллада, како што

сведочи и лексиконот *Суда* (s.v.), така што неговиот јазик може да имал примеси од различни дијалекти, без намера да пародира.

За пародија на дијалектите во старата атичка комедија од значење е студијата на Стивен Колвин, според кого следнава листа од потенцијални драмски ситуации овозможува експлоатирање на нестандартен атички говор (Colvin, 2000: 287):

- (a) барбари на сцена, коишто зборуваат или неозначен или барбаризиран грчки;
- (б) клеветени политичари на сцена, коишто зборуваат неозначен или барбаризиран грчки;
- (в) не-атички Грци на сцена, коишто зборуваат на дијалект, или неозначен атички, или разбирлив барбаризиран грчки;
- (г) слуги и селани, коишто зборуваат неозначен грчки, или дијалект, или барбаризиран грчки, или супстандарден грчки;
- (д) типични карактери, како што е лекарот кој зборува на дорски дијалект.

Комедиографот Евполис се чини дека се служел прилично со ова средство за предизвикување комички ефект во своите комедии. Тој во своите комедии исмева познати политичари, претставувајќи ги како барбари кои зборуваат на туѓ дијалект. Во опусот на Евполис, прво, има неколку наслови што сугерираат барбари или неатички Грци, како што се *Хелоти*, *Лаконци*, *Марикант* и *Градови*. Во комедијата *Граѓани* се коментира за некој што зборува атички пред своите пријатели (ἀττικίζειν, fr. 99 K-A, 25), иако тоа не му е мајчин јазик. Слична констатација има и за ликот на Сиракужанецот во *Градови* (fr. 220 K-A), како и за Марикант (= Хипербол), во истоимената драма, кој за таа цел е претставен како барбарин. Но, бидејќи се фрагменти не може да се знае дали Евполис различно се однесувал кон ликовите со барбарско потекло и Хелените со не-атичко потекло. Во секој случај се добива впечаток дека овие примери се дадени заради потсмевање.

Ликовите со не-хеленско, т.е. барбарско потекло се предмет на потсмевање и во драмите на Аристофан. Такви примери се скитскиот стрелец во *Жени на празникот Тезмофори*, Трибал, тракискиот бог во *Птици*, или Персиецот во *Ахарнијци*. Аристофан го користи нивното присуство на сцена за да предизвика комички ефект претставувајќи ги овие ликови како говорат на чуден, не-хеленски јазик, со пониска интелигенција од останатите, хеленските карактери во драмата. Имено, ги прави

предмет на ругање заради нивната различност, претставувајќи ја како нешто помалку вредно од атичките обичаи и јазик.

Во комедиите на Аристофан се забележува дека характерите што зборуваат на грчки дијалект се обработени многу понеутрално одошто барбарите. Не-атицки дијалекти што се претставени на сцена кај Аристофан и зборуваат на своите дијалекти се Мегариец, Бојотиец и Спартанец. Во дијалогот меѓу овие лкови и ликовите со атичко потекло нема недоразбирање, така што нивниот говор не е предмет на исмевање, туку нивна идентификација. Во комедијата *Мир* на Аристофан (45-8) слугата, обраќајќи се директно кон публиката, посочува наводно маж Јонец (зашто комедијата е прикажана на Дионисиите, па имало и странци во публиката), имитирајќи го неговиот јонски говор. Но, оваа имитација нема за цел да се руга на јонскиот говор, туку да ја претстави нивната различност. Јонскиот говор како пример го наведува и понатаму во драмата во стиховите 929-31. Ова се чести примери во старата атичка комедија, која продолжува низ комичката традиција, но не со толкав интензитет во понатамошните години. Кај Менандар исто така говорот на не-атицките Хелени не се употребува за да се исмева ликот, туку за да се диференцира, т.е. да се покаже неговото неатичко потекло.

Но, континуитетот не е толку застапен во аристофанската комедија што се однесува до изразот. Како што укажува и Довер јазикот на характерите кај Аристофан зависи од драмскиот контекст, а не од 'етхосот'. Лингвистички континуитет има само во јазикот на не-Атињаните, кои зборуваат на своите дијалекти и некои минорни сценски фигури, како дитирамцските поети.²⁰³ Дисконтинуитетот е нешто што е континуитетно во аристофанската комедија во сите нејзини делови.

3.3.4. ЛИЧНИТЕ ИМИЊА И НИВНАТА КОМИЧКА ВРЕДНОСТ

Во врска со личните имиња во комедијата Аристотел вели (*Poet.* 1451b 10-15): „Кога станува збор за комедијата, тоа е веќе сосем јасно; зашто оние што ја составуваат фабулата од веројатни случки, подоцна ги пополнуваат случајните имиња, а не пишуваат за секој посебно, како што прават писателите на јамби.“(превод Петрушевски, 1979) Синтагмата „случајни имиња“ кај Аристотел покажува дека не

²⁰³ Наведено според Willi, 2007: 29.

треба во комедијата да се пишува приказна за одреден лик како во јамбот, туку комичкиот лик (кој може да биде од каква било провениенција и со какво било име) да биде подреден на потребите на фабулата. Имињата во комедијата, како што посочува и Антифан во fr. 189 K-A²⁰⁴, се најчесто измислени имиња од поетот, кои имаат своја специфична функција во постигнувањето на комичкиот ефект. Заради тоа имињата во комедијата треба да звучат или несекојдневно, или, нивното секојдневно значење да биде употребено во несекојдневен и несоодветен за нив амбиент. За да името биде смешно, тоа треба да означува нешто семантички примарно или секундарно. Имињата може да се класифицираат на следниов начин:

- (а) типични комички имиња;
- (б) еднонаменски имиња;
- (в) имиња на реални ликови или *κωμικοδόμενοι*.

3.3.4.1 Типични комички имиња

Има една група имиња во хеленската комедија, кои веднаш ја покажуваат својата поврзаност за определен комички лик, па дури и за определен период од развојот на комедијата. Тие не мора да бидат измислени за потребите на комедијата, напротив – тие може да бидат имиња од секојдневниот живот, кои добиле комичко значење во некоја комедија и станале дел од комичкиот инвентар на имиња. Семантичката вредност на ваквите имиња не е нужно врзана за комичкиот ефект, т.е. за потребите на комедијата барем во подоцнежната употреба, но повеќето од тие имиња припаѓаат во групата 'имиња што зборуваат' и носат одредена комичка вредност.

За да се сфати различната употреба на имињата од секојдневниот живот најдобро е да се разгледаат имињата Мирина и Кинесија (типични имиња во 5-тиот век во Атина), а тоа се два лика од комедијата *Лисистрата* на Аристофан. Името Мирина (Μυρρίνη = мирта) според Николета Канаву (Κανавου, 2011: 132) има религиозни асоцијации и припаѓа на свештеницата на Атина-Нике. Ова значење е потенцирано имплицитно во Аристофановата *Лисистрата*. Истото име во во средната и новата атичка комедија станува типично име за средовечна жена, и тоа вообичаено оној тип на слободни жени што се или вдовици, или имаат родено деца пред бракот, затоа што биле обљубени. Во *Лисистрата* комичката вредност на името Мирина може да се согледа само во

²⁰⁴ За fr. 189 K-A v.s. p. 104.

релација со името Лисистрата, т.е. како две спротивставени имиња (v.i. p. 219). Надвор од оваа комедија името Мирина не предзивикува комички ефект, па сепак станува типично комичко име за лик кој исто така нема голема улога за комичкиот ефект. Од друга страна, името Кинесија (Κινησία) е исто така често име во 5-тиот век – Аристофан во *Геритад* (fr. 156, 10 K-A) наведува дитирамписки поет со ова име – но во комедијата *Лисистрата*, името Кинесија не се однесува на реален лик туку на мажот на Мирина. Може слободно да се каже дека ова име претставува име што зборува, зашто Кинесија се обидува во драмата да има сексуални односи со својата жена, која не му дозволува, а неговото име е етимолошки поврзано со глаголот *κινεῖν*, кој има примарно значење *се движам*, но според Хендерсон (Henderson, 1991: 35) се употребува и како примарна опсценост со значење *општам сексуално*. Оттука произлегла и именката *κινητήριον* (= место за блудничење, бордел), и е посведочено во комедијата *Граѓани* на Евполис (fr. 99, 27 K-A). Но, ова име не станува типично комичко име како Мирина, туку има комичка важност само во оваа драма. Имено, ова не е *име што зборува* измислено за потребите на драмата, туку е употребено како *име што зборува*.

Типични имиња добиваат и старците во комедијата, а тоа е процес што започнува исто така во старата комедија. Името Блепир (Βλέπιρος) што се појавува кај Аристофан (*Eccl.*) не се сретнува во подоцнежната комедија во иста форма, но имиња со коренот *βλεπ-* се чини дека стануваат типични за старците во комедијата, а исто така се чести и како имиња од секојдневниот живот во Атина. Блепир во наведената коомедија кај Аристофан има комичка вредност исто така во релација со името Праксагора, која му е жена. Имено Праксагора е таа што дејствува, а Блепир е оној што гледа, набљудува, кој е пасивен и не дејствува. Истиот корен се наоѓа и во името Блепсидем (Βλεψίδημος) во комедијата *Плутос* на Аристофан како име на старец, а и кај Менандар се употребува името Блепес (Βλέπης) со истиот корен како име на старец исто така (*Sic.*). Но, комичката вредност на ова типично име за старец веќе се губи по првобитната употреба и останува само типично комичко име за ликот на старецот.

Слугите во комедијата вообичаено имаат имиња што ја покажуваат нивната етничка провениенција, кои уште во старата комедија станале типични имиња. Таков е слугата Ксантија, кој се појавува во повеќето комедии на Аристофан (*Ach., Nu., V., Av., Ra.*). Но, Ксантија не ги поминува границите на старата комедија. Од старата атичка

комедија слугата Сосија е тој што влегол во новата комедија како име на слуга, како што може да се види од фрагментите на Менандар и Филемон. Но, од тој период веќе се појавуваат и слугите Даос и Гета, како неизбежни во секоја комедија. Нивните имиња се типични за областите од каде потекнуваат – Фригија и Тракија соодветно (cf. Men. As. 241-245), и се препознавале според различните маски што ги носеле. Во периодот кога се формира ликот на готвачот во комедијата, како што е Карион (Καρίων) во *Плутос* на Аристофан, тоа име почнува да се користи исто така како типично име за готвач, без да означува некоја особина на готвачот, туку неговата етничка припадност (од Карија). На тој начин почнуваат да се фиксираат повеќе имиња за определени ликови, а се разбира и за определени маски, сочинувајќи ја комедијата на типични карактери. Но, она што може да се заклучи за слугите (од обата пола) е дека нивните имиња се поврзуваат со местото од каде што доаѓаат. Ваквите имиња немаат улога да засмеат, туку да го покажат нивниот понизок општествен статус.

Кај Менандар веќе нашироко се употребуваат типичните комички имиња, а повеќето од нив се имиња што зборуваат. Но, разликата меѓу имињата што зборуваат кај Менандар и Аристофан е голема. Кај Менандар тие покажуваат во која категорија припаѓа ликот. Вообичаено имиња што зборуваат имаат ликови кои имаат недостатоци и кои се предмет на исмевање, како што се војниците, старците, слугите, хетајрите, итн. Кај Аристофан, пак, овие имиња се користат за комички ефект, така што значењето на името се искористува повеќе пати во драмата.

3.3.4.2. ЕДНОНАМЕНСКИ ИМИЊА

Голем дел од типичните комички имиња и еднонаменските имиња припаѓаат на групата 'имиња што зборуваат'. Еднонаменските имиња се комички важни само за определена комедија и можат да бидат реални имиња, или имиња што се измислени за потребите на драмата. Имено, сите хеленски лични имиња имаат некакво значење, што е сосем логично и очекувано за секој јазик. Таков тип на име е Лисистрата (Λυσιστράτη), што значи *онаа што ја распушта војската* (λύω = ослободувам, распуштам; στρατός = војска). Ова име е посведочено и како лично име во 5-тиот век во Атина, но во истоимената комедија на Аристофан, тоа име си ја оправдува својата значенска функција, зашто Лисистрата навистина се залага за мир, преку отпуштање на војската. Самото име нема комичко значење надвор од оваа драма, каде може да се види контекстот на името, на ист начин како и името Кинесија во истата драма, или

името на Калоника (*καλός* = убав; *νίκη* = победа). Затоа ова име не станува типично име. Истото се однесува и на името Праксагора (*Πραξαγόρα*) кое е име на главната хероина кај Аристофан во *Жени во народното собрание*. Ова име е посведочено како име надвор од комедијата во 4-тиот век во Атина, така што нема комичка вредност само по себе. Но, во наведената комедија тоа е име што предизвикува комички ефект со своето значење, зашто Праксагора – жена – дејствува (*πράττει*) на машкиот простор – плоштад (*ἀγορά*) и донесува промени. Како што беше речено претходно, комичноста на употребата на името Праксагора најдобро може да се види во релација со името на нејзиниот маж Блепир.

Втората група имиња се оние што се измислени за самата драма, како што е примерот во Аристофановата комедија *Оси*, и не се среќаваат надвор од оваа драма. Содржината на *Оси* се темели на контрастот меѓу таткото и синот, кој е прикажан и во образувањето на нивните имиња: таткото е Љубиклеон, а синот Мразиклеон. Имињата на Мразиклеон и Љубиклеон се всушност преведени, затоа што станува збор за имиња што зборуваат. Оригиналната транскрипција на имињата е Бделиклеон (*Βδελυκλέων*) и Филоклеон (*Φιλοκλέων*), кои буквално значат *Оној што го мрази Клеон* и *Оној што го љуби Клеон*, соодветно. Втората компонента на имињата е заедничка и е подложна на акција од првите компоненти, кои го прават контрастот на имињата. Компонентата *φίλο-* (љуби-) е многу честа во образувањето на лични имиња во грчкиот јазик, додека компонентата *βδελυ-* (мрази-), нормално, не се употребува во образување на лични имиња, ниту пак се употребува како компонента во зборообразувањето. Почесто се користи синонимот *μισο-* кој Аристофан го употребува дури трипати во *Оси* за да создаде свои зборови (*μισόπολι* 411 = кој мрази градови, *μισόδημι* 473 = кој го мрази народот, *μισολάκων* 1165 = кој мрази Лаконци). Со самото тоа *Βδελυκλέων* добива една издвоена улога. Втората компонента е личното име Клеон, кој е историска фигура, државник во времето на Аристофан и ја застапувал демократската партија. Аристофан го исмева во повеќето од неговите комедии како претставник на тој тип луѓе, па поради тоа често е обвинуван од подоцнежните толкувачи како олигарх и противник на демократијата. Во таа смисла имињата Мразиклеон и Љубиклеон означуваат оној што е *за* и *против* демократското уредување со сите негови негативни појави како што е прекумерната опседнатост со судењето и демагогијата.

Градењето комички имиња со еднократна употреба не потекнува од Аристофан, зашто и кај Епихарм се забележува таква тенденција на градење на комички имиња, како што може да се суди според комедијата *Говор и Говорка*. Според Касио (Cassio 2002 : 69-70) суфиксот *-iva* за градење женски род е повообичаен за латинскиот говор (*gall-īna*, *reg-īna*, итн.) одошто во грчкиот, каде што има само неколку примери: *ἡρωίνη* (*ἡρῶναι* *Ar. Nub.* 315) и *ἐργαστίνη*. Според Kaibel (1899: 106) суфиксот во *Λογίνα* е од италско потекло и е искористен за да предизвика комички ефект. Меѓутоа ако *Λογίνα* е ќерка на *Λόγος*, тогаш суфиксот е добро оправдан и посведочен во класичниот грчки јазик (cf. *Ἄδραστίνη* ќерка на *Ἄδραст* кај Хомер и *Ὠκεανῖναι* ќерките на *Ὠκεан*). Заклучокот на Cassio е дека *Λογίνα* звучело комично не заради суфиксот, чија употреба била широкораспространета во Сиракуза, туку заради измислената женска форма на збор од машки род, што немал соодветен женски род. И атичкото *Λόγαινα* би предизвикало комички ефект, заради тоа што е во женски род, исто како и во македонскиот измислениот женски род *Говорка*. Содржината на оваа драма останува неизвесна, затоа што се зачувани неколку фрагменти од по еден стих. Оваа пракса на измислување комички имиња на апстрактни појави се почитува во старата атичка комедија и не завршува таму, туку продолжува и во 4-тиот век. Ова е значајно зашто е еднократно име, за разлика од другите имиња на персонификации или алегориски имиња, кои имаат поширока, т.е. нееднонаменска употреба.

3.3.4.3. ИМИЊА НА РЕАЛНИ ЛИКОВИ ИЛИ ΚΩΜΩΙΛΟΥΜΕΝΟΙ

Во оваа категорија имиња не влегуваат *имињата што зборуваат*, освен ако случајно не се погоди, зашто тоа се имиња земени од реални личности. Тие не предизвикуваат комички ефект сами по себе, туку со нивната содржина, која го покажува карактерот што стои позади ова име. Реалните личности се честа појава во хеленската комедија, но тие може да учествуваат во драмата или како драмски ликови, кои носат одредена содржина, или како средство за постигнување комички ефект преку постапката ругање по име (*ὄνομαστί κωμῶδεῖν*), односно да преставуваат референца за некаков вид на неприлично однесување. Ова комичко средство повеќе се употребувало на Ленаите одошто на Дионисиите. Имено, комедијата за првпат е прикажана на Ленаите во 444-441 год. пр. н.е. Во овие години Перикле само што стекнал доминација. Според Растен (Rusten, 2006) непријателскиот став кон Перикле, пак, е заедничко нешто на сите Ленајски победници: Телеклид (5 Ленајски победи), Кратин (почнува на Ленаите подоцна во неговиот живот, но освоил 3 победи) и Хермип (4 Ленајски победи). Од

друга страна, „неполитичкиот“ Кратет никогаш не освоил победа на Ленаите, а веројатно и никогаш не се натпреварувал на овој фестивал. Претпоставката на Русо (Russo, 1994: 1-12) дека Ленаите уште од почетокот биле повеќе политички настроени од Дионисиите може да се смета за точна. Можеби фестивалот Ленаи бил востановен со цел да прикажува политички комедии, односно комедии кои го содржат јампскиот елемент според Аристотел.

Реалните ликови што се земени за ругање во комедијата, без разлика дали учествуваат во драмата како драмски ликови или не, имаат различна провениенција. Тие можат да бидат уметници, философи, политичари, луѓе од секојдневието познати по некоја постапка или карактерна особина, т.е. сите оние што се погодни за комичка обработка, но и за обработка во кој било ругачки жанр.

Како што беше наведено и претходно, одредени реални ликови добиваат стандардизирана содржина на својот карактер, така што стануваат претставници на одредена група луѓе, како што е Сократ пример за софист во комедиите, а Клеон пример за корумпиран политичар. Таквите ликови толку се имаат вдомиено во комедијата, што да не постојат податоци дека се историски личности, ќе произлегла истата дилема за нивното постоење како за Архилоховите ликови Ликамб и Необула.

Ваквите ругања кон одредени ликови од реалноста во старата атичка комедија најчесто се случуваат во парабасата, иако не се исклучени ни од телото на драмата. Аристофан се чини навистина смел зашто во своите комедии безмилосно се руга на политичарите и на сите ликови што заслужиле да се најдат на комичката сцена како предмет на ругање, но оваа постапка е особеност на старата атичка комедија што преминува и во генерички маркер. Комедиографот Хермип уште пред Аристофан го руга политичарот Клеон (fr. 46 Kock), кој е честа мета во Аристофановите комедии, како и Перикле, кого го нарекува крал на сатирите (fr. 46, 1 Kock).

Аристофан не е ниту првиот што го карикира Сократ. Телеклид, fr. 41, во јампски тетрамтар од неидентификувана драма ги поврзува Сократ и Еврипид. Сè што се знае за Телеклид е дека имал кариера пред дебитирањето на Аристофан. Ова покажува дека Сократ како комички лик влегол во комичката традиција, од каде што Аристофан го презел, а не дека го напаѓа лично.

Во периодот на средната и новата комедија забележано е дека непристојното говорење не отсуствува сосем, а ругањето политичари е се поретко. Во овој период κωμφοῦμενοι се однесува повеќе на други категории граѓани одошто на политичарите. Комедиографот Тимокле е еден од ретките примери што покажуваат дека ругањето политичари не исчезнало сосем од атичката сцена кон крајот на 4-тиот век, како што генерално се смета, а доказ за тоа е неговата драма *Икаријци*. И покрај експлицитното тврдење на Атенај дека Тимокле комедиографот и Тимокле трагедиографот се една иста личност (*Deipn.* IX 407d), фрагментите од драмата *Икаријци* (fr. 14-16 K-A) не даваат многу повод за да биде наречена сатирска драма. Дејна Сатон (Sutton, 1974: 121, 1999: 102) се држи до ставот дека *Икаријци* на Тимокле е сатирска драма, зашто е вообичаено за сатирските драми на натписите да имаат до насловот допишано *Σάτυροι*. Комедиите кои носат наслов *Σάτυροι* немаат алтернативен наслов, т.е. го немаат ова како допишано туку *Σάτυροι* им е единствен наслов, а кај Тимокле, *Σάτυροι* е допишано до *Ἰκάριοι*, така што сугерира дека се работи за сатирска драма. Но, од друга страна *Ἰκάριοι* може да се сфати и како придавка на *Σάτυροι*, така што не мора да се чита како двоен наслов, туку како еден наслов: *Икаријски сатири*. Но, ако се земе тврдењето на Сатон како точно, тогаш оваа сатирска драма претходи на Питоновата сатирска драма *Аген*²⁰⁵, што значи дека *Аген* не е првата сатирска драма во која се исмеваат познати личности, зашто овде се зборува за истата хетајра Питионика која му била љубовница на политичарот Харпал како во *Аген*, но како да е жива. Ова значи дека драмата е напишана пред 326 год., годината кога е прикажана *Аген*. Меѓутоа, екскреторниот хумор, претставен во толку директна форма (fr. 16 Kock) и сексуалните инсинуации (fr. 14 Kock), повеќе потсетуваат на комедија од периодот на старата и средната комедија, одошто на сатирска драма, која во овој период се занимава со сатиризирање, а не со непристоен јазик.

Икаријците од насловот на драмата се народ од островот Икарија, кои се занимавале со риболов. Насловот не е ставен случајно, туку, како што предлага Атенај, Питионика имала љубовни врски со синовите на Хајрефил, кои продавале солени риби (ταρίχους). Затоа во фрагмент fr. 14 Kock нејзините соработнички се опишани како видови на

²⁰⁵ Драмата *Аген* Атенај (*Deipn.* 13.50.27.) ја нарекува сатирска драмичка (σατυρικὸν δράματιον), што упатува на големината на текстот. Прикажана е во 326 год. пр. н.е. за време на походот на Александар Велики во Индија, кога Харпал проневерил голема сума пари.

риби, а самата Питионика како ужива да се насладува со риби. Во fr. 15 Коск, пак се споменува Хиперејд (с. 390 – 322 пр. н.е.), кој бил логограф од Атина и е еден од 10-те атички оратори вклучени во Александрискиот канон, составен од Аристофан Византиецот и Аристарх од Самотрака во 3-тиот век пр. н.е. Хиперејд се поврзува и со аферата со исчезнувањето на парите на Харпал, благајникот на Александар Велики. Во fr. 16 Коск, пак, се претставени повеќе имиња, кои не се познати, но веројатно се работи за современици, кои ѝ биле познати на публиката.

Ако се разгледаат зачуваните фрагменти на Тимокле и од останатите негови комедии може да се заклучи дека тој употребувал политички напади во повеќето комедии, што не е толку вообичаено за неговите современици. Со Харпал се занимава и во комедијата *Делос* (fr. 4 К-А), каде не е зачувано името на Харпал, но се реферира на аферата со подмитувањето, во која настрадаваат Демостен, а подоцна и Хиперејд. Референци кон други современи политичари има во фрагментите 7; 12; 19 (К-А). Ако *Икаријци* е сатирска драма, тогаш делува нелогично дека Тимокле ги пишувал на ист начин своите сатирски драми и комедиите.

Од ова се гледа дека исмевањето на реални ликови, особено политичари, не завршува со аристофанската комедија, но сепак е поретка појава кон крајот на 4-тиот век. Самите имиња, пак, не мора да се смешни, туку ликовите што ги претставуваат тие имиња. Истите тие реални ликови со текот на времето добиваат стандардизирано или провербијално однесување во комедијата.

3.3.5. КОМУНИКАЦИЈА НАДВОР ОД ДРАМАТА

Една особеност на комичкиот израз, која може да се смета за комички генерички маркер, е комуникацијата со публиката. Оваа комуникација не ја исполнува едноставно релацијата автор-порака-реципиент, туку станува збор за директна комуникација и напуштање на сценската илузија според денешните стандарди. Овој генерички маркер не е забележан во другите драмски родови. Меѓутоа не е ексклузивен за комедијата, како што е пародирањето на митските приказни и херои, туку поскоро претставува особеност на ругачките жанрови. Од една страна оваа комуникација со публиката може да се нарече ругање по име, зашто најчесто зазема таква форма, но тоа е само еден облик на оваа комуникација, што може да води кон одржување или кон разбивање на сценската илузија. Ваквата комуникација што денес може да се детектира во текстот на

комедијата, делува еднострано, зашто е позната само едната страна на таа комуникација. Денешната консумација на тој текст не може да се спореди со онаа во антиката, кога драмата се прикажувала. Реакцијата на публиката, оние на кои им се обраќа драмското лице или хорот, е непредвидена и со тоа не е дел од драмата како текст за читање. Впрочем комедијата не е импровизација, туку книжевно дело.

Оваа комуникација се постигнува на тој начин што драмското лице се обраќа на членови од публиката по име, на начин што е посведочен во прологот на Аристофановата *Оси* (54-135), кога слугата Ксантија именува поединци од публиката и го раскажува она што тие го „коментираат“. Се разбира оваа комуникација не е таква како што е опишана во драмата, но дава повод за размислување како комуницирале шегувачите и импровизаторите со публиката. Обраќањето на слугата во *Оси* е во рамките на самата драма, значи нема разбивање на драмското единство, туку води кон градење на драмското единство. Дали се разбива сценската илузија во комедијата преку ваквата комуникација со публиката? Тоа е нешто на кое не се инсистира во ругачките жанрови, така што е беспредметно да се зборува за разбивање на сценската илузија преку употреба на ова комичко средство, зашто автореференците кон публиката се именентни на овој драмски род, како што се иманентни и на јамбот. По тоа всушност и се разликува ваквиот начин на комуникација со оној во комичките парабаси, каде хорот се обраќа на публиката, но излегувајќи од драмата, импровизирајќи друга драма. Комуникацијата со публиката не е ограничена само во дадени делови на драмата во старата атичка комедија, туку слободно се протега низ целата драма.

Во подоцнежната комедија, пак, не е забележано ова средство за постигнување комички ефект, особено не во така директна форма. Најчесто обраќањата кон публиката не се така директни и се случуваат кога драмскиот лик се наоѓа сам на сцена, обраќајќи се на публиката со именката *мажи*. Но, од комуникација со публиката на директен начин како што е прикажана во наведеното место во *Оси* на Аристофан, новата атичка комедија речиси сосем се дистанцира. Впрочем таа комуникација со публиката што се воспоставува во новата атичка комедија, поточно кај Менандар, не оди во правец на разбивање, туку во правец на одржување на сценската илузија, зашто е дел од драмското дејство, а обраќањето кон публиката поскоро делува како зборување сам со себе одошто вистинска комуникација.

Укажувањето на сопствениот театрицитет е уште едно средство за разбивање на сценската илузија, ако може така да се зборува за аристофанската комедија. Тоа е најмногу забележително во комедијата *Μυρ* (passim) на Аристофан, каде што се драмскиот лик укажува на сите театарски елементи и вработени, покажувајќи дека се работи за претстава, без да настојува да створи илузија. Но, ова е само средство за постигнување комички ефект во старата комедија, кое во средната и новата атичка комедија не е забележано во таква форма. Но, затоа е забележано кај трагичкиот поет Астидамант помладиот, кој твори во периодот на средната комедија, во неговата сатирска драма *Херакле*. Впрочем оваа сатирска драма е прикажана во периодот пред осамостојувањето на сатирската драма, така што може да се каже дека новиот тип на сатирски драми започнал да се прикажува уште во рамките на тетралогитата. Во фрагментот што следи поетот кажува како треба да се пишува драмско дело – веројатно сатирска драма, што е показател за театарскиот идентитет:

fr. 4 (*TGrF*) ἀλλ' ὥσπερ δείπνου γλαφυροῦ ποικίλην εὐωχίαν
 τὸν ποιητὴν δεῖ παρέχειν τοῖς θεαταῖς τὸν σοφόν,
 ἴν' ἀλίη τις τοῦτο φαγῶν καὶ πίων, ὅπερ λαβῶν
 χαίρει <τις>, καὶ σκευασία μὴ μί' ἢ τῆς μουσικῆς ... ²⁰⁶

Ваквиот однос кон илузијата во сатирската драма и трагедија од 5-от век е сосем недокументирана и неверојатна. Ова е фрагмент од драмата *Херакле*, за која се знае дека е сатирска од сведоштвото на Атенај (*Deipn.* 10, 1, 5). Овде поетот предлага како треба да се пишува (сатирска) драма: дека содржините треба да бидат разновидни, а исто така и подготовката на музика, што можеби сугерира дека сатирската драма навистина се наоѓала во некаков период на декаденција.

Друг начин на комуникација надвор од драмата е метатеатарската и метажанровската комуникација. Метатеатарската комуникација се постигнува преку поетско себе-претставување, а тоа е постапка што комедиографите ја презеле или ја задржале од архајската поезија. И оваа постапка може да се третира како комички генерички маркер, зашто во другите драмски родови е поскоро исклучок одошто правило. Но,

²⁰⁶ „Туку како разновидното јадење на убава вечера (така и) мудриот поет треба да им прикажува на гледачите, за да си отидат задоволни откако се најале и напиле со тоа што е принесено, а подготовката на музиката да не биде една ...“

овој генерички маркер, значи има своја историја и тоа не само во ругачките жанрови, туку воопшто во поезијата што има агонистички карактер. Ова себе-претставување го потенцира агонистичкиот карактер на комедијата, што само по себе повлекува метатеатарска комуникација меѓу поетите што се соперници. За да биде таа комуникација обострана, потребно е поетите да живеат во ист временски период. Метатеатарската комуникација може да се одржи во драмскиот дел, како дел од драмското дејство, без да ја разбива или разбивајќи ја сценската илузија, или да се случува во парабасата, во анапајстичкиот дел, кој вообичаено е посветен на гледиштето на поетот за актуелностите. Овој дел е надвор од драмското дејство, така што тој е првиот што почнува да исчезнува од парабасата и од драмата. Ова од друга страна придонесува да се намали и ваквата комуникација, која е многу блиска со ругањето по име, затоа што имињата на соперниците се директно посочени.²⁰⁷ Комуникацијата меѓу Кратин и Аристофан преку нивните комедии, како и меѓу Евполис и Аристофан, покажува дека оваа постапка била особено популарна во 20-тите и 10-тите години од 5-тиот век.²⁰⁸ Преку нивните комедии може да се види оваа постапка не е еднострани критика, туку вистинска комуникација на театарско рамниште, која може да се нарече интрагенеричка комуникација.

Комуникацијата не мора да се држи строго до истиот жанр или пак воопшто само на драмата, зашто се забележани еднострани примери кај Аристофан што ги надминуваат границите на драмата. Имено, во една комедија Аристофан успева да соедини неколку генерички маркери: паратрагички, паракомички и парадитирамписки маркер, т.е. сите оние што се натпреваруваат на фестивалот Дионисии, а тоа е во комедијата *Геритад*, која е цитирана кај Атенај (*Deipn.* 12. 75, 10-23):

καὶ Ἀριστοφάνης δ' ἐν Γηρυτάδῃ λεπτοῦς τοῦσδε καταλέγει, οὗς καὶ πρέσβεις
ὑπὸ τῶν ποιητῶν φησιν εἰς Ἄιδου πέμπεσθαι πρὸς τοὺς ἐκεῖ ποιητὰς λέγων
οὕτωςι ·

καὶ τίς νεκρῶν κευθμῶνα καὶ σκότου πύλας

²⁰⁷ Во трагедијата таквата комуникација е имплицитно посочена како во Еврипидовата трагедија *Електра*, каде се критикува Ајсхиловата *Орестија*. Но, бидејќи не е возможно дека Ајхил одговорил некако на оваа провокација, останува дека ова е само метатеатарска критика, која е омилена постапка на Аристофан.

²⁰⁸ Аристофан го дефинира поетскиот лик на Кратин во комедијата *Коњаници* (424 год.) како пијаница кој не е во состојба да твори повеќе (*Eq.* 526-36), а Кратин го потврдува овој опис во комедијата *Чоканче* (423 год.) претставувајќи се себеси како лик во драмата, кој повеќе сака да пие одошто да општи со својата жена Комедија.

ἔτλη κατελθεῖν; {B.} ἓνα γὰρ ἀφ' ἐκάστης τέχνης
εἰλόμεθα κοινῇ γενομένης ἐκκλησίας,
οὓς ἦσμεν ὄντας ἄδοφοίτας καὶ θαμὰ
ἐκεῖσε φιλοχωροῦντας. {A.} εἰσὶ γάρ τινες
ἄνδρες παρ' ὑμῖν ἄδοφοῖται; {B.} νῆ Δία
μάλιστα γ', ὥσπερ Θρακοφοῖται. πάντ' ἔχεις.
{A.} καὶ τίνες ἄν εἶεν; {B.} πρῶτα μὲν Σαννυρίων
ἀπὸ τῶν τρυγῶδῶν, ἀπὸ δὲ τῶν τραγικῶν χορῶν
Μέλητος, ἀπὸ δὲ τῶν κυκλίων Κινησίας.²⁰⁹

Паратрагички зашто зборува за Мелит, паракомички зашто зборува за Санирион, а парадитирампски заради поетот Кинесија. Не се знае дали е ова еднострана комуникација, т.е. критика на книжевноста, како што тоа го прави во *Жабу*, зашто не се познати делата на посочените автори. Ако немало одговор на оваа провокација, тогаш ова е поскоро ругање по име на посуптилен начин одошто метатеатарска или метажанровска комуникација.²¹⁰

Оваа метатеатарска комуникација и метатеатрска критика/ругање станува посуптилно во 4-тиот век, токму заради посоченото: парабасата исчезнува. Комуникацијата надвор од драмата е отежната заради содржината на комедиите, како и заради начинот на кој се одржува сценската илузија, а кој повеќе наликува на оној во трагедиите. Исчезнувањето на фантастичните содржини не дава подлога за рагранување на метатеатарска или метажанровска комуникација воопшто. Она што може да се затекне е коментар кон нечија поетска пракса, но кој ништо не се разликува од коментарите упатени кон некој актуелен философ или граѓанин со прекумерно однесување.

²⁰⁹ „И Аристофан во *Геритад* ги набројува овие остроумни луѓе, кои вели дека биле пратени во Хадот како пратеници од поетите кај поетите што се таму, велејќи вака:

А: кој е тој што се дрзна да се симне во бездната на мртвите и портите на мракот? **Б:** По еден за секоја уметност сме одбрани со заеднички избор, коишто сме познати како скитачи во Хадот и често таму сакаме да шетаме. **А:** Има ли некои мажи меѓу вас што скитаат во Хадот? **Б:** Да, жими Севса, навистина, како што по Тракија скитаат. Сè имаш. **А:** А, кои се тие? **Б:** Прво значи Санирион од комедиографите, од трагичките хорови е Мелет, а од кикличките е Кинесија.“

²¹⁰ Како што Пиндар (*Pythia* 2.52-56) го критикува Архилох.

Изборот на наслови во ова поглавје сугерира дека сето она што се однесува на комичкиот израз е преземено, или наследено од јампската традиција. Овој изглед мора да се оправда, зашто јампската поезија што претходи на комедијата е само уште еден книжевен жанр што се служи со сличните средства за остварување на својата цел. Имено, јампската поезија е дел од ругачките жанрови, што ги содржи претходно наведените особености. Комедијата не ги наследува овие средства од некој жанр, туку претставува дел од таа традиција, што се развива нешто подоцна. Она што ги прави овие средства на изразот да бидат наречени комички израз е нивната посебна употреба во комедијата. Всушност секој книжевен род си ги прилагодува средствата што стојат на располагање на своите потреби. Потребите на комедијата се да предизвика смеа прикажувајќи фабула со смешна содржина, во кои карактерите се служат со соодветен на приказната израз, кој е наречен комички израз.

3.4. КОМИЧКИ МИСЛИ

Аристотел за овој дел од драмата вели дека припаѓа на политиката и на реториката, зашто се занимава со тоа некој да зборува како што треба и прилега (*Poet.* 1450b 5). Тој ги поврзува заедно мислите и characterот, зашто според овие две нешта постигнуваат успех или не. Ова би можело да се протолкува на следниов начин: драмскиот лик или characterот во драмата поседува одредени можности, односно одредена содржина, кои се конструирани низ комичката традиција, или, пак во конкретна драма, а комичките мисли се она што драмскиот лик, т.е. поетот, одбира што од таа содржина да се прикаже и како да се прикаже во некоја конкретна драма. Тоа може да се спореди со содржините што поетите ги одбираат за своите комедии и фабулите во кои се обработуваат тие содржини; имено содржината на некоја епска епизода е иста, но начинот на кој поетот ќе ја обработи и измени е она што ѝ дава уникатност на фабулата во неговата комедија. Поетот може да се осврне на различни аспекти од приказната, земајќи ја или целосно од традицијата, уфрлајќи некои комички апсурдни моменти, или сосем изменувајќи ја за потребите на фабулата. Истото се однесува на characterите и мислите. Како што може да се види од претходните поглавја, типичноста е еден белег на хеленската комедија, која се гледа во сите нејзини делови. Но, таа типичност што се содржи во деловите на комедијата може да се обработи на најразлични начини и да не заморува со монотонија токму поради богатата содржина и на приказните и на characterите, како и на нивните шеги.

Во трагедијата е многу важно драмскиот лик да зборува како што треба и прилега, како што беше речено. Хероите треба да зборуваат со возвишен јазик и да пројавуваат намери како што прилега на овие characterи, додека слугите може да покажат слабости што приличат на луѓе од пониските класи. Трагедиографот Еврипид отстапува од ова правило, поради што му замерувале. Не може да се каже дека истото важи и за драмските ликови во комедијата, затоа што возвишеноста и дејствувањето на херојски начин во комедијата нема да предизвика комички ефект доколку припаѓа на соодветната личност и се случува во соодветните околности. Тоа може да предизвика комички ефект ако се употреби еврипидовскиот елемент: да се измешаат улогите, или да се примени сатирскиот елемент: да се мешаат две неконгруентни појави: херои што дејствуваат и зборуваат херојски и некој лик од пониска провениенција и интелигенција. Ако се каже „секој да зборува како што треба и прилега“ во комедијата

тогаш многу поинаква дефиниција произлегува за нештата, зашто ликовите што се прикажуваат во комедијата се грди и изобличени, без разлика на нивната провениенција. Ова не се однесува само на изразот, туку и на содржината на кажаното. А, содржината на кажаното ги покажува намерите на драмскиот лик со кои дејствува, и како ја исполнува својата веќе поставена дефиниција (на пр. лакомоста, феминизираност итн.).

Преку митолошките карактери може многу добро да се илустрира како функционираат комичките мисли. Како пример може да се земе Дионис, чиј карактер е прикажан претходно и е утврдено дека содржината на неговиот карактер во комедијата е разновидна: тој е феминизиран, кукавица, а тоа се особини што го тераат да дејствува во определена насока на покажување и исполнување на тие особини. Имено, заради таквата негова содржина Аристофан во *Жаби* одбира да го претстави Дионис преку облеката на Херакле, но и задржувајќи ги комичките атрибути на Дионис, за да ја потенцира неговата кукавичност и феминизираност, а дејствувањето на Дионис е она што тој одбира да го прави според веќе утврдениот шаблон. Значи, овде се употребува правилото секој да зборува како што треба и прилега, зашто Дионис не отстапува од својата содржина, само што преку фабулата на комедијата Дионис одбира мисли што го водат во дејствување во одредена насока на исполнување на својата содржина. Тоа дејствување, пак, се повинува на потребите на фабулата. Евполис во својата комедија *Началници* одбира да ја искористи феминизираноста и кукавичноста на Дионис со тоа што го претставува во воен амбиент, а неговото дејствување е повторно услогласено со неговата содржина: Дионис одбира да дејствува кукавички, прилагодувајќи го својот избор на дејствувања според потребите на фабулата, како што тоа го прави и Дионис во Кратиновата комедија *Дионисалександар* дискутирана претходно.

Имено работите се јасни кога станува збор за митолошки ликови. Но, кај Аристофан, како што беше речено постои голем фонд на комички ликови, кои покажуваат извесен дисконтинуитет, без разлика дали се земени од комичката традиција или се наменски ликови, погодни/измислени/уредени за потребите на драмата. Што значи овој дисконтинуитет во рамките на комичките мисли? Бидејќи карактерот и мислите се тесно сврзани и произлегуваат едно од друго, следува дека и дисконтинуитетот во карактерот предизвикува дисконтинуитет во комичките мисли. Она што драмскиот лик го поседува како содржина преземена од комичката традиција може многу лесно кај

Аристофан да се надмине, со тоа што ќе одбере друг вид на дејствување што отстапува од неговата содржина, па тоа може да се смета како дисконтинуитет и во рамките на мислите. Но, ако веќе се работи за нетипичен лик, кој има една намена кај Аристофан и е дисконтинуитетен како замисла, тогаш важи претходно кажаното дека тој одбира да дејствува дисконтинуитетно заради неговата отсутност на претходна содржина. Имено ваквиот лик истапува со одредена замисла и дејствува според неа, за да потоа ја смени замислата и дејствува поинаку. Но, тоа му е дозволено, бидејќи таквиот лик не поседува некаква содржина, или, доколку поседува Аристофан ја деформира преку комичките мисли, кои даваат поинаква насока на дејствувањето и со тоа го менуваат и characterот.

Според ова следи дека во средната и новата атичка комедија би требало да има континуитет во characterите, а и комичките мисли исто така да поседуваат одреден репертоар, кој би се сметал за типичен. Тоа е можеби така, но кај Менандар типичните ликови отстапуваат со своите комички мисли во рамките на традицијата, затоа што во својата типичност тие покажуваат атипични дејствувања проицирани од атипични комички мисли. На пример ликот на војникот има извесна содржина во комичката традиција, но кај Менандар тој добива други квалитети, т.е. решава да дејствува на поинаков начин од она што е предвидено за него. Наместо да биде негативен лик, тој станува симпатичен лик, одбирајќи да се заљуби, односно одбирајќи мисли што вообичаено му припаѓаат на заљубениот младич во комедијата. Но, во таа негова преобразба голема улога игра и фабулата, зашто војникот во текот на случувањата се здобива со знаење дека е атички граѓанин и со тоа среќната судбина му е загарантирана.

Кај типичните characterи може да се каже дека мислите се условени од она што го содржи characterот, без разлика дали е тоа реален лик или митолошки лик. Имено, ликот одбира мисли според својата содржина, како впрочем што дејствува според својата содржина. Но, многу често оваа условеност е обратна; доколку драмскиот лик нема своја историја во комичката традиција тој може да го формира својот character според мислите, односно гледачот го формира мислењето за неговиот character според мислите и дејствувањата проицирани од тие мисли. Исто така, како што може да се види од комедиите на Менандар, таа условеност е обратна кога типичниот лик не

дејствува според својата содржина, туку одбира мисли што го водат до делумно менување на својот карактер.

Мислите исто така придонесуваат да се постигне комичкиот ефект, односно придонесуваат за да се развие хуморот во комедијата, како што тоа се постигнува со дејствувањата на карактерите или со презентирање на фабулата. Поради тоа имаат голема важност во целината на комедијата и не можат да се издвојат како посебен дел. Тие се поврзани со подражавањето (*μίμησις*) исто како фабулата и карактерите, за разлика од изразот и музичкиот елемент, кои се поврзани со значењето, и претставата, која е поврзана со начинот.

3.5. (ВОН)ТЕКСТУАЛНИТЕ ЕЛЕМЕНТИ ВО КОМЕДИЈАТА

Денешните студии за театарот имаат широк предмет на изучување што ги надминува рамките на текстот и театарот како градба каде што се исполнува текстот до таа мера, што се инволвирани и со практичната страна на театарот. Тоа значи дека се изучува продуцирањето на драмите, публиката, гледањето, значи сето она што е контекст на самата драма во пошироки рамки, излегувајќи надвор од театарската изведба или перформансот. Во овој труд предмет на обработка е само театарската изведба со текстуалните и вонтекстуалните елементи, а се исклучува детална обработка на случувањата за и околу изведбата, кои имаат значење за периодот во кој првпат се прикажале. Освен текстот на комедијата, што досега беше проучуван од различни аспекти, од големо значење за разбирање на театарската изведба се и вонтекстуалните елементи, кои можат да бидат аудитивни и визуелни. Двојноста на насловот, пак, покажува дека вонтекстуалните елементи може да се регистрираат во самиот текст, или евентуално да се насетат, па оттаму тие се и текстуални истовремено.

Вонтекстуалните елементи, значи она што треба да се види и слушне за да предизвика комички ефект, во комбинација со текстот или сами за себе, може да се поделат на три групи според тоа дали се однесуваат на визуелниот елемент, просторот или движењето на глумците/хорот. Во првата група припаѓаат маските и костимите на глумците и на хорот како и сценската декорација, кои се важни елементи во хеленската комедија. Во втората група е самата сцена, т.е. просторот на сцената заедно со предметите на сцената кои имаат комичка важност. Во третата група, пак, се истражуваат движењата, т.е. хуморот постигнат преку физичко насилство, сексуални или екскреторни инсинуации, кои се наоѓаат во текстот експлицитно или имплицитно, но во секој случај биле визуелизирани со движења, или ритмичките движења, т.е. танцот на хорот и на глумците проследени со соодветна музика.

3.5.1. МАСКИТЕ И КОСТИМИТЕ И СЦЕНСКОТО УРЕДУВАЊЕ

Носењето костими и маски не е ексклузивно за драмскиот род, зашто води потекло од предкнижевната традиција, а ниту претставува атичка карактеристика. Имено, според важните сведоштва од останатите делови на Хелада е јасно дека маскирањето на мажите во териоморфни суштества, травестијата итн. се практикувало насекаде во хеленската екумена. Она што ја одвојува Атина од останатите градови е тоа што беше

речено и претходно: ваквите култови прераснале во книжевни родови, кои за првпат биле прикажани на новоснованиот фестивал во чест на Дионис – Големи Дионисии, што го востановиле Пејсиграт и неговите потомци. Диференцирањето на книжевните облици на Големите Дионисии довело до тоа да се диференцираат и маските и костимите за трагедијата, сатирската драма, комедијата и дитирамбот, кои добиле свои генерички особености, односно станале препознатливи и надвор од контекстот.

Кога станува збор за маските и костимите најмногу ликовни сведоштва има за комичките хорони. За костимите и маските на глумците од пораниот период на хеленската комедија не постојат вазни или теракотни сведоштва. Дури кога почнале да се доделуваат награди за најдобри глумци на фестивалот Ленаи во 432 год. сликарите започнале да прикажуваат и комички глумци на своите илустрации (Hughes, 2006: 41). Во самиот текст, пак, по референците за храна во комедијата, најмногу има референци за костимите, по што може доста да се дознае каква била облеката на глумците – не многу поразлична од онаа на граѓаните. Но, подлогата на костимот е она што го сочинува комичкото кај глумците. Иновација во атичката комедија е претставувањето на комичкото трико, кое се носело под комичкиот костим, кое како додаток го имало фалусот и традиционалните додатоци на грбот и стомакот. Всушност комичките хоревти се разликуваат од хоревтите единствено според фалусот. Поради тоа што трикот било новина, сликарите на вазите го прикажувале многу често, но подоцна кога сликањето на комички сцени со глумци станало многу модерно и побарувачката била голема, сликарите ги претставувале глумците во комички костими, како што може да се види од претходните вазни илустрации на кои се прикажани сцени од комедии.

Во старата, но и во средната атичка комедија, која не се разликува во овој поглед многу од старата комедија, маската и костимот не можат да се гледаат како посебни делови. Во аристофанската комедија маската и костимот се гледаат како целина, зашто само маската не го постигнува ефектот, додека во трагедијата и во менандаровската комедија маската може да се гледа како посебен елемент, зашто костимот не содржи елементи на претерување. (Varakis, 2010: *passim*). Треба да се нагласи дека во периодот на старата и средната атичка комедија маската и костимот соодветствуваат на карактерите и на типот на хуморот = полн со сексуални и екскреторни шеги, покажувајќи комичката грдост која е концентрирана во долните региони на телото. Имено, комичката грдост во костимот и маската покажуваат физички и морално грд

човек. Таквото прикажување се однесува и на реалните ликови што се исмевале во комедиите, за кои не постоеле портретни маски. Тоа значи дека Клеон или Сократ не биле препознати на сцената според својата маска, туку се именувани во текстот како такви, зашто деталите на лицето на овие маски не се гледале во театар со толкава големина како што е Дионисовиот театар во Атина.

Во новата комедија работите значително се менуваат, затоа што се менува и естетиката. Маската станува поважна од костимот, а тоа се познава и од големината и од елаборираноста на цртите на лицето. Имено, костимот исто така покажува сличност со модата во тоа време, но додатоците на задникот и стомакот, како и фалусот не се толку видливи, така што грдоста во долните региони на телото не е толку нагласена. Меѓутоа маската добива поголема величина, за да може комичкиот лик да се диференцира по самата маска. Ова, од друга страна, е во согласност со стандардизирањето на комичките ликови и на комичките содржини. За комичката грдост во 5-тиот и во 4-тиот век Реверман (Revermann, 2006: 152) вели дека класната поделеност не прави разлика на сцената во 5-тиот век, зашто машката и женската грдост е прикажана иста, без разлика на социјалниот статус. Но, во наредниот век угледните жени и угледните граѓани ги губат овие грди црти во својот костим, кои се резервирани за ликови што стојат пониско на општествената скала, така што маските и костимите веќе ја покажуваат социјалната разлика меѓу ликовите.

Сценското уредување, пак, не треба да се изедначува со содржината на фабулата, зашто античката кореографија не покажува натурализам на сцена. Според тоа, сцената во античката комедија е само место каде што се прикажува дејството, а не детално подражавање на фабулата. Опис на сценското уредување во различните драмски родови дава античкиот автор Витрувиј (*De arch.* 5.6.9), кое сосем одговара на содржините и локациите во трите драмски рода:

genera autem sunt scaenarum tria: unum quod dicitur tragicum, alterum comicum, tertium satyricum. horum autem ornatus sunt inter se dissimili disparique ratione, quod tragicae deformantur columnis et fastigiis et signis reliquisque regalibus rebus; comicae autem aedificiorum privatorum et maenianorum habent speciem prospectusque fenestris dispositos imitatione, communium aedificiorum

rationibus; satyricae vero ornantur arboribus, speluncis, montibus reliquisque agrestibus rebus in topeodis speciem deformati.²¹¹

Она што Витрувиј го дава како опис за сцената во комедијата, се темели на новата атичка комедија, која се прикажувала во хеленистички театри, т.е. театри со поинаков изглед од класичните театри. Меѓутоа, описот на сцената во трагедијата и во сатирската драма соодветствува на содржините што се прикажувале во класичниот период, затоа што во овој период тие два драмски рода го доживуваат својот подем. Во новата атичка комедија изгледот на сцената, односно сценското уредување веќе се доближува до некаков натурализам, но и тоа е стандардизирано како и приказните (сл. 17 и 18). Единствена разлика може да постои во сценските предмети, доколку се специфични за одредена комедија, иако почесто и предметите претставуваат редовен инвентар на сцената.

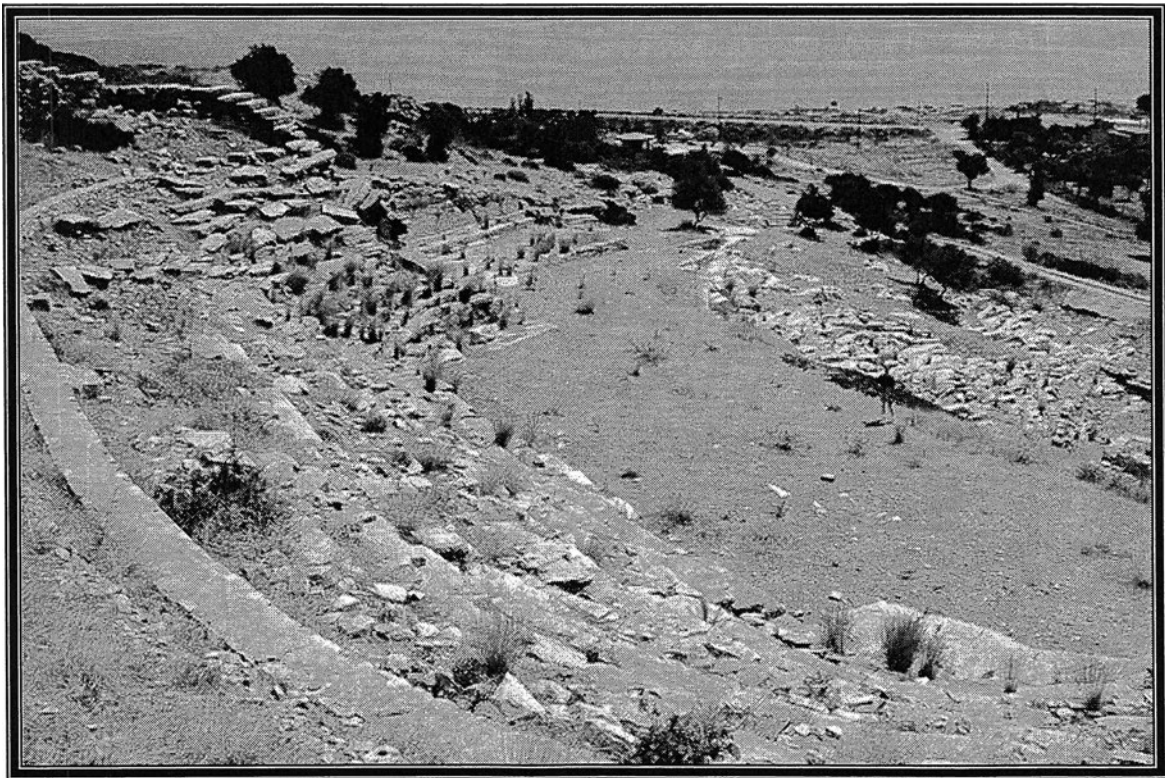
Што се однесува до изгледот на сцената во сицилската и старата атичка комедија, не постојат многу податоци. Се претпоставува дека во Сиракуза, другиот важен центар за драмската продукција во 5-от век, имало театар во првите децении на 5-от век. Тој театар имал трапезоиден театрон во периодот кога творел комедиографот Елихарм. Но, во 460-тите години овој прото-театар добил конечен облик, а во 4-тиот век го добива обликот каков што е зачуван денес (сл. 16). Она што ја издвојува атичката театарска традиција поврзана со култот во 5-от век од останатите театри во Хеллада е прво тоа што се зачувани најмногу драмски дела, а второ тоа што доминантен драмски род е трагедијата,²¹² па според тоа можат да се прават претпоставки за изгледот на сцената и во недокументираните периоди.

Денес се зачувани околу 200 хеленски театри од Марсеј до Авганистан, од средоземноморскиот брег на Африка до Балканот, што покажува колку овој вид на забава, или прослава, бил раширен меѓу хеленскиот свет. Но, сите овие театри се од подоцнежниот период; само два театра можат да се датираат пред 350 год. пр.н.е.

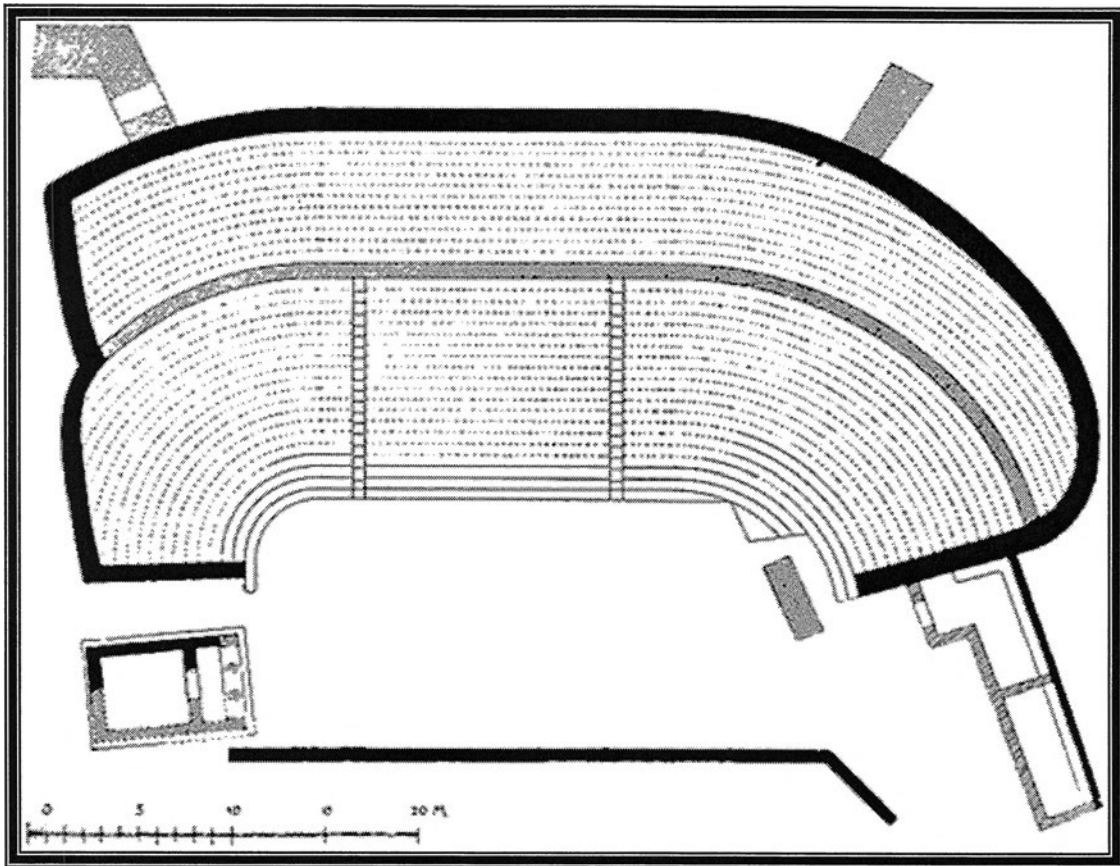
²¹¹ „Има три вида сцени: едниот се нарекува трагички, другиот комички, а третиот сатирски. Тие, меѓусебе се различно украсени, на нееднаков начин; трагичките сцени се насликани со столбови, предни делови од храмови, со статуи и со останати кралски предмети; комичките сцени, од друга страна, имаат приватни згради и балкони со погледи кои се имитација на подредени прозори, на начин како заедничките згради; сатирските сцени, пак, се украсени со дрвја, пештери, со ридови и со останати дивни работи, вообличени во вид на пејзаж.“

²¹² Освен Гела и регионот, каде што исто така постоеле трагички продукции, од кои ништо не е зачувано.

(Ashby, 1999: 17), а тоа се театарот во Торик (сл. 14 и 15) и театарот во Аргос, кои имале дрвени сцени, затоа што не се зачувани, а се градени во 5-от век. Поради подоцнежниот датум, тешко е да се определи која била комичката функција на сцената во аристофанската комедија и дали воопшто сцената имала некоја елаборирана кореографија, како што се знае за 4-тиот век.



Сл. 14 - Театарот во Торик од 6-от век пр. н.е. со трапезоидна орхестра и театрон.



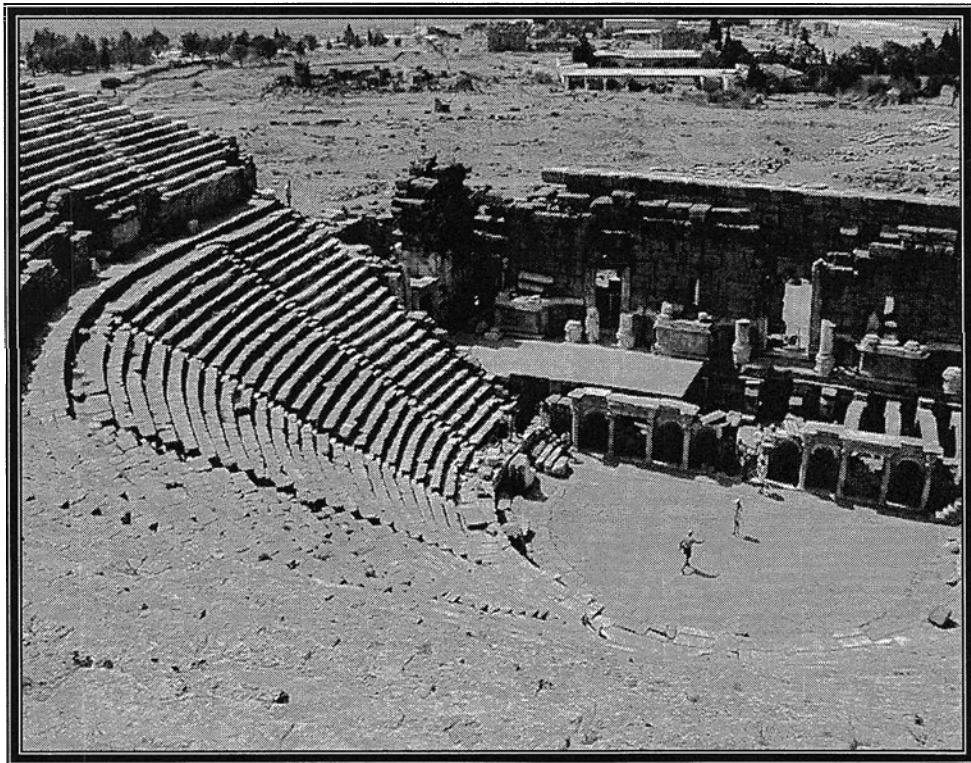
Сл. 15 - План на театарот во Торик



Сл. 16 - Театарот во Сиракуза во 4-от век



Сл. 17 – Изглед на хеленистичка комичка сцена



Сл. 18 – Хеленистички театар

Комичкиот лик не треба да се екстернализира од маската и костимот и тие работи да се гледаат како засебни целини. Она што го содржи ликот како комички карактер, го содржи и маската и костимот, иако тие не покажуваат детална елаборација, туку само усмеруваат. Имено маската и костимот придонесуваат да се нагласи таа физичка грдност на ликот соодветствувајќи на неговите морални недостатоци, па според тоа придонесува да се постигне комичкиот ефект. Комичката сцена, пак, како градба во 5-тиот век не придонесува многу за постигнување комички ефект, туку за остварување на комичкиот ефект преку другите елементи. Ова е така, затоа што комедијата најдоцна влегува во театарот и најдоцна го прилагодува просторот на театарот за своите потреби. Комичното на сцената се постигнува со предметите што се носат на сцена, кои прават комички хаос и имаат своја определена комичка функција. Но, во хеленистичкиот период просторот на театарот е прилагоден за подоминантниот тип на драма, а тоа е комедијата. Изгледот на сцената се прилагодува на содржината на комедиите, така што сцената добива понатурализиран изглед исто така. Но, ова не е во функција на предизвикување смеа, туку во функција на остварување на среќниот крај во комедијата.

3.5.2. ПРЕДМЕТИТЕ НА СЦЕНА – РЕКВИЗИТИ ИЛИ КОМИЧКИ СРЕДСТВА?

Другата компонента на визуелниот хумор се предметите на сцена и сценските помагала, како кранот (*μηχανή*) и колесницата (*ἐγκύκλιμα*). За нив најчесто се чита во самиот текст експлицитно, или, пак, се претпоставува според контекстот на кажаното. Сценските предмети, пак, имаат различна функција и застапеност низ историскиот развој на хеленската комедија и нивната комичка вредност варира. Тие најдобро може да се видат од комедиите на Аристофан и да се утврди развој кај самиот автор. Комедиите на Аристофан покажуваат дека сцената била полна со предмети што постојано се донесуваат на сцена и има потреба да се изнесат, но не биле носени од самите глумци, зашто станува физички невозможно, туку веројатно од статистите или вработените во театарот. „Кон почетокот на 4-тиот век Аристофан се оддалечува од т.н. ‘object humor’ [= хумор што се темели на предмети], што ја дефинира неговата работа во пораниот период. Тој го заменува овој тип на хумор со физички хумор, игра на зборови и домашна фарса.“ (English, 2005). Станува збор за тип на предмети како што се „судските“ реквизити во Аристофановата комедија *Оси*, кои не се вистински

туку пародиска замена на истите: нокширот, кој се употребува и како клепсидра – песочен часовник со кој се мерело времетраењето на говорите, предмет потребен во судница; оградата за свињи, која се употребува наместо судската ограда итн. Сите овие предмети се спомнуваат во текстот на комедиите, па оттаму се знае дека биле употребувани во драмата. Имено, кога старецот Љубиклеон уринира во нокширот (V. по стих 936), тогаш се нагласува функцијата на клепсидрата и предизвикува комички ефект, зашто се употребува хумор со екскреторна содржина, кој е визуелизиран. Друг пример кај Аристофан во кој предметите добиваат функција во постигнување комички ефект е винската мешина во *Жени на празникот Тезмофорији*, која претставува исто така и бебе на жената. За комичката функција на овој предмет, кој претставува истовремено и пародија, извртување на Еврипидовата драма *Телеф*, се знае и од вазните сведоштва (сл. 6 претходно). Во комедиите на Аристофан од подоцнежниот период предметите на сцена немаат нужно ваква функција, туку претставуваат реквизити, со кои се исполнува фабулата. Нивната комичка важност е секундарна.

Ваквиот тип на хумор кај останатите стари комедиографи не може да се определи, зашто не се зачувани целосно комедиите. Предметите претежно се набројуваат во фрагментите и не може да се добие претстава дали стварно се наоѓале на сцена или, пак, само се раскажува за нив. Ова се однесува најмногу на трпезните елементи, кои избилуваат во дорската и во средната атичка комедија. Тоа го поставува прашањето дали во дорската комедија имало трпезни елементи, дали се јадело на сцена навистина, или пак ова е само привид створен од изборот на фрагменти на Атенај?

Кај Менандар ситуацијата е поинаква. Во неговите комедии нема голема разновидност во сценските предмети. Според зачуваниот материјал може да се утврди дека станува збор за речиси исти предмети во сите комедии, кои имаат исклучително функција на реквизити. Ова не мора да биде чудно кога се знае дека новата атичка комедија е комедија на типични ситуации, карактери, па и типично сценско окружување, што придонело да се градат определен тип на театри кои ги задоволувале потребите на таквиот тип драми.

Постојат некои нетипични предмети во комедиите на Менандар, кои се од важност само за определената комедија, како што се ловечката опрема на Хајреја и Сострат во комедијата *Намќор* во почетната сцена што следи по прологот. Дека навистина носеле

ловечка опрема се претпоставува според последните зборови на богот Пан во прологот (*Dys.* 42-9), кој ги најавува како ловци. Понатаму, предмет што не се знае дали го има во другите комедии е кофата што ја носи девојката (189-214) во *Намќор*. Ова е предмет што помага да се изгради дејството и да се постигне комички ефект, зашто дадилката претходно, пред драмското дејство, или можеби само надвор од сцена, ја изгубила кофата во бунарот, па девојката сега, во драмата, оди со друга кофа да наполни вода кај изворот на нимфите. За истата кофа се лути старецот Кнемон и за истата кофа паѓа во бунарот, овозможувајќи им на Горгија и на Сострат да ја покажат својата добра природа и на тој начин овозможувајќи да се направат свадбите со кои завршува ваквиот тип комедија. Ова исто така овозможува да се прават шеги на негова сметка кон крајот на драмата, зашто тој е во неподвижна состојба откако паѓа во бунарот по кофата и не може да се брани од вербалните напади на готвачот и робот Даос.²¹³ Други предмети што се појавуваат во оваа комедија се мотиката, што исто така има свое место во структурата на комедијата, зашто тоа е мотиката (206-232, 233-392, 521-618) што ги зближува Горгија и Сострат, па овозможува да се оствари венчавка меѓу Горгија и Плангон, сестрата на Сострат, и меѓу Сострат и сестрата на Горгија, која останува безимена. Сите овие предмети се средства за остварување на среќниот љубовен крај.

Заедничко за повеќето комедии на Менандар се реквизитите на готвачот. Имено готвачот во секоја драма си ја има истата задача, да направи гоштемка за свадба или некој друг тип на веселба. Кога доаѓа на сцена во комедијата *Намќор*, готвачот Сикон носи овца на своите рамења (393-426), а неговата придружба ги носи останатите лонци и други предмети потребни за готвење. Други предмети што се поврзани со гоштемка и жртвување се оние што ги носи робот Гета (*Dys.* 402-26), како простирки, кошници (*Sam.* 297), садови (*Sam.* 302) колачи, света вода (*Dys.* 440-1). Дека венците, овцата и сусамовиот колач се редовни реквизити во новата атичка комедија покажува и Демеја во комедијата *Самјанка* (189-92):

{(Δη)} Παρμένων, παῖ, Παρμένων,
[στε]φάνους, ἱερεῖον, σήσαμα
[] πάντα τὰξ ἀγορᾶς ἀπλῶς

²¹³ Паѓањето во бунарот е комичка постапка што можеби ја искористил претходно Алексис во својата комедија *Во бунарот*.

πρίάμενος ἦ]κε. ²¹⁴

Демеја го тера робот да испазарува за венчавката на неговиот син. Во стих 280 Демеја го забележува Парменон со сите овие работи што ги порача, па веројатно и навистина ги носи на сцената овцата, колачот и венците. Овцата како многу чест реквизит на сцена се појавува и во fr. 1 од комедијата *Ласкавец* на Менандар, каде зборува готвачот. Тој му вели на робот Сосија да му донесе леанка и цигер, а нуди зготвен јазик, што укажува на жртвување откако се случило колењето на животното. Сигурно имало и овца претходно на сцената. Овцата на Никерат што ја спрема за свадба не се знае дали е на или вон сцена (*Sam.* 349-405), зашто тој раскажува за крвта, цигерот итн, што не би требало да се случува на сцена. Само во *Острижена* Полемон наредува да се жртвува свиња за неговата венчавка со Гликера (996). Меѓутоа свињата изгледа е надвор од сцена, зашто во зачуваниот дел не се споменува. Во *Намќор*, пак, овцата е реквизит што со сигурност се покажал на сцена која ја носи готвачот Сикон и од таа сцена може да се види комичката вредност на ваквите реквизити. Сигурно не биле користени за предизикување комички ефекти во сите комедии (како веќе наведената шегга со овцата во *Намќор*, која е поскоро осамена појава), а нивната комичка вредност се ограничува на тоа да се исполни гозбата на крајот. Животни на сцена се гледаат и од вазиите илустрации од Јужна Италија, што покажува дека биле чест реквизит, кој понекогаш добива и примарна комичка вредност (сл. 19 и 20).

²¹⁴ „Парменон! Робу Парменон!
венци, овца, колач сусамов
сето тоа од пазарот набрзина
 дај купи го!“



Сл. 19 – Старец, младич и кошница со гуска.²¹⁵



Сл. 20 – Старец, младич и кошница со заклана гуска.²¹⁶

²¹⁵ Апулиски кратер, кој е датиран ок. 370 год. пр. н.е. (Boston goose play)

Заеднички предмети за сите комедии на Менандар се венците и факелите на крајот од драмата, кои имаат своја функција во прославата (*Dys.* 964; *Sam.* 731; *Sic.* 418-419). Меѓутоа, венците и факелите може да се појават и на друго место во драмата, не во вид на формула, како на крајот од драмата, а нивната функција да биде конструиращка за дејството. На пример во комедијата *Земјоделец* робот Даос носи цвеќиња, мирта и бршлен (35-40), кои се потребни за да се направат венци за венчавката на младичот, но не со вистинската девојка. Ова го забележува Мирина, мајката на обесчестената девојка, која дознава од Даос и други новости што ја тераат да реагира во насока на распознавање и остварување на среќниот крај. Во две други комедии на Менандар венците и факелите се употребуваат и како реквизити за друга намена, а не за венчавка. Во *Обземена* (20) се споменува венец во индиректен говор, па не може да се знае дали навистина бил на сцената. Станува збор за девојка која шетала со венец пред порти, како да е некој празник, а не обичен ден. Во *Перинтијка*, во петтиот чин (единствениот зачуван во многу мал дел) се спремаат факели и оган, но не станува збор за венчавка, туку за некакво жртвување, зашто учесниците се редат во круг, палејќи оган. Се носат и гранчиња за оганот, кој можеби бил вистински оган. Но, овие предмети немаат примарна комичка вредност, туку го овозможуваат реализирањето на фабулата.

Покрај овие стандардни предмети што веројатно ги употребувал секој комедиограф од овој период, се појавуваат и предмети што се обележје на одреден лик, како што е готвачкиот прибор за готвачите. На пример ножот како реквизит му припаѓа на готвачот (*Sam.* 284), но и на војникот (*Pc.* 471). Старците, пак, не излегуваат од дома без стап, што било вообичаено и надвор од комедијата (*Sam.* 578 стапот му припаѓа на Никерат и му служи за тепање; *Er.* 249 му припаѓа на Змикрин), но и Севс е прикажан со стап на вазните илустрации.

Во предмети исто така може да се спомнат и делови од облека, кои многу често се појавуваат во текстот (хламида *Sam.* 688, наметка *Pc.* 180 припаѓа на војникот; хланида во *Намкор*, му припаѓа на Сострат, итн.). Функцијата на споменување на облека кај

²¹⁶ Апулиски кратер датиран околу 400 год. пр. н.е. (New York goose play)

Овие две илустрации (сл. 19 и 20) се смета дека припаѓаат на иста комедија, иако се насликани во период од 30 години. Според датирањето, оваа комедија припаѓа на старата атичка комедија и веројатно била многу популарна и надвор од Атина, затоа што е фатен специфичен момент од драмата, кој е нејасен за оние што не ја гледале.

Аристофан има строго функција на постигнување комички ефект во одредена ситуација, како што е употребата на смешката и игра на зборови во *Оси* со наметката трибон, која ја носи старецот Љубиклеон, а која ја носеле сиромашните и селаните. Аристофан за таа цел употребува игра на зборови: трибон (τρίβων) бил едноставен плашт, додека прилогот τρίβωνικῶς значи вешто, што овде е преведен како просто, за да се поврзе со 'плаштот прост'. Ова е единственото место во античката литература каде што е спомнат овој прилог. Со трибонот не се покажува социјалниот статус, туку има комичка вредност. За разлика од Аристофан, кај Менандар во *Намќор* се кажува дека младичот Сострат носи хланида, но тоа не е за да предизвика комички ефект, туку за да се прикаже неговиот статус во општеството, како и неговата провениенција.

Се разбира неизбежни во новата античка комедија се предметите кои придонесуваат да дојде до распознавање. И тие предмети исто така имаат ограничен број и се повторуваат во повеќе комедии. Имено, како знаци за распознавање најчесто се користат: прстен (*Ep.* 408), пелени *Pc.* 768-826); писменце (*Sic.* 141), штит (*As.* 1-92) итн., но нивната комичка вредност е во развивањето на фабулата.

Што се однесува до сценските помагала, се знае дека во трагедијата започнале да се употребуваат во 40-тите години од 5-тиот век. Во комедијата најрано што е забележана употребата на колесницата е во 30-тите години на 5-тиот век во комедијата на Кратин *Одисеевци* кога Одисеј со својата придружба стигнува од море на копно во почетниот дел од драмата. Овде употребата на справата не претставува пародија²¹⁷, туку нужност за да се изведе сцената со бродоломот. Употребата кај Аристофан, пак, на вакви сценски помагала најчесто претставува еврипидовски елемент, пародија на употребата на ваква справа во определена трагедија на Еврипид. Сигурно е дека Аристофан ја користи колесницата во *Ахарнијци* и во *Жени на празникот Тезмофори*, а кранот во *Птици*; во *Ахарнијци* за да го исмее Еврипид, а во *Жени на празникот Тезмофори* за да го исмее феминизираниот поет Агатон.

Кај Менандар е забележана употребата на колесницата во последната сцена од комедијата *Намќор*, каде се прикажува сцена од внатре, зашто старецот Кнемон е неподвижен. Се претпоставува дека и во *Штит* 299–387 Клеострат се онесвестува зад

²¹⁷ Барем така покажуваат фрагментите, иако не е исклучено тоа да е визуелно пародирано.

сцена, а тоа станува видливо кога ќе биде изнесен на колесницата. Ваквата употреба на колесницата во оваа сцена има трагички призвук, но не за да се исмее трагичката употреба, туку едноставно претставува трагички момент.

Сценските реквизити и предмети со или без некакво значење преовладуваат на комичката сцена во раните години на Аристофановата кариера, а веројатно и кај неговите современици. Употребата на ваквите предмети, како и на сценските помагала, има одредена комичка функција: да се доближи комедијата до секојдневниот живот, правејќи ја на тој начин поларна спротивност на трагедијата, но и за да се пародира некој трагички момент преку употребата на реквизитите. Ваквата употреба на сценските предмети се намалува во наредните децении од Аристофановата кариера, а во комедиите од наредниот период предметите и употребата на сценските помагала добива строго утилитарна функција. Поголемата употреба на разни предмети на сцената во комедијата од 4-тиот век одошто во трагедијата не покажува поларитет, туку соодветствува на содржината на комедијата која се занимава со секојдневниот живот. Кранот, пак, има помала употреба во подоцнежната комедија, зашто неговата употреба повеќе одговара на фантастичните содржини, или на митолошки бурлески, одошто на комедии со содржини од секојдневниот живот. Последна употреба на кранот е забележана во комедијата *Белерофонт* на Евбул, каде се употребува за комички ефект преку пародирање на истоимената трагедија на Еврипид. Ова не претставува новина на комичката сцена, зашто овој момент од трагедијата го пародира и Аристофан со справата кран во комедијата *Мир*.

3.5.3. ФИЗИЧКИ ХУМОР

Аристофанската комедија е многу сиромашна со сценски дирекции, односно показатели дека има движење, но всушност има многу повеќе движење отколку во трагедијата, каде што тоа се навестува во текстот. Постои генерален консензус дека и во новата атичка комедија, т.е. менандаровската комедија сцената е статична, т.е. нема движења како во аристофанската комедија, или како во Плаутовата, за кого се смета дека си го прилагодил дејството за потребите на поинаква публика. Но, ако фрагментите не нудат доволно јасна слика, тогаш комедијата *Намќор* на Менандар покажува дека не е воопшто статична комедија и дека движењето се изразува и преку физичко насилство, т.е. избегнување на физичко насилство со трчање, но и преку танците, кои се најавени во самиот текст. Имено, движењата во комедијата, без разлика

какви се, не се нужно идентификувани во текстот, или пак се идентификувани подоцна во текстот, но сите укажуваат на тоа дека комедијата без разлика од кој период, покажува раздвиженост на сцената и тоа е една нејзина одлика, или генерички маркер.

Физичкиот хумор во комедијата може да се изрази на повеќе начини: преку физичко насилство и трчање предизвикано од насилство, кое е или прикажано на сцена или се раскажува на сцена, а се случило зад сцена или пред драмското дејство; преку сексуални инсинуации кои се изразени со непристојни движења; преку танците кои имаат комична природа или пародираат некој сериозен перформанс. За овие физички активности може да се слушне во текстот, но не се знае дали навистина се случувале на сцена ако станува збор за фрагментарно зачувани комедии. Работите се појасни во целосно зачуваните комедии, каде од контекстот се дознава дали имало движење и што воопшто се случува на сцена.

Во фрагментите од Епихарм физичко насилство е раскажано само во говорот на паразитот во комедијата *Надеж* или *Богатство* (fr. 32 K-A) (v.s. p. 158) и тоа за да постигне комички ефект. Меѓутоа од ова не може да се тврди дека постоело насилство на сцена. Посигурен показател дека во дорската комедија постоело физичко насилство на сцена за да се предизвика комички ефект е Аристофановиот коментар во веќе цитираната парабаса на *Облаци* 537-548 (v.s. p. 31), дека се прикажувале комедии во кои старецот го удира присутниот со стап додека зборува (а, старците секогаш се прикажани со стапови на ликовните претстави, сл. 21 понатаму). Имено, ваквото насилство најверојатно не е пријавено во текстот во комедијата, што покажува колку всушност е физичка старата комедија.

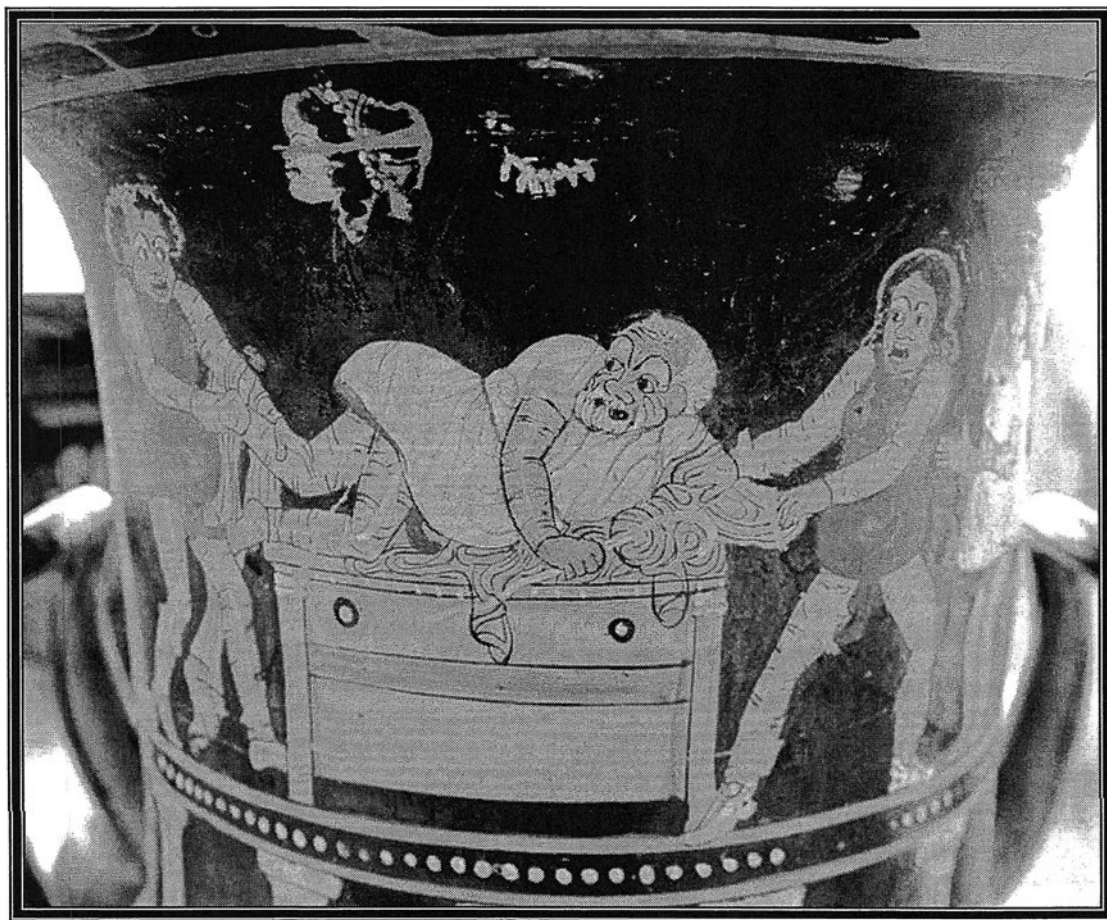
Карактеристично за комедиите на Аристофан е тоа што скоро во секоја комедија има физичка пресметка меѓу хорот и протагонистот или некој друг лик на сцена. Тоа се случува во пародот и претставува прва видлива физичка пресметка. Ова е еден вид конвенционално однесување на сцена. Џо Паркер По (Poe, 2000: 271) истражувајќи го мултиплицитетот на аристофанската сцена, има направено листа на места во комедиите каде што се појавува физичко насилство, посочувајќи ги примерите за кои

со сигурност може да се каже дека се случиле на сцена.²¹⁸ За некои од овие примери не се дознава веднаш во текстот, туку се разоткрива понатаму во драмата. Уште побројни се примерите со заканување дека ќе има физичко насилство, што исто така предизвикува комички ефект. Од примерите кај Аристофан може да се заклучи дека насилството не се случува како кај оние што тој ги критикува: старец тепа роб или сл., туку дека физичкото насилство не одминува никого, дури ни жените. Во таа смисла Аристофан покажува дисконтинуитет во однос на комичката традиција. Дисконтинуитет има и во ликот на Љубиклеон (*V.*): тој на почетокот е предмет на насилство, но станува насилник во втората половина на драмата, односно во епизодните делови на драмата, односно станува типичен старец - недоделкан.

Во драмската пракса на Менандар повторно има друга ситуација. Насилството постои и како раскажувано и како актуелно (физичкото насилство на сцена е многу поретка појава), но обете предизвикуваат комички ефект. Во *Намќор*, иако е целосно зачувана комедија, не може да се каже дека има физичко насилство на сцена, но насилството цело време го има во раскажувана форма. На пр. во стих 59 Паразитот Хајреја хиперболично раскажува што би направил ако неговиот пријател се вљуби во хетајра за да му ја донесе хетајрата: би се пијанчел, би палел порти, и би ја грабнал. Во стиховите 81-125 робот Пирија истрчува на сцената и раскажува за насилството што над него го извршил Кнемон, кога овој отишол да разговара со него во улога на стројник. Насилството главно се состои од фрлање предмети врз Пирија, како камења, грутки земја, круши итн. Сè што му паднало во рака на стариот намќор Кнемон. Понатаму (195-6) ќерката на Кнемон, во која е вљубен Сострат, си зборува сама на себе и кажува дека татко ѝ ќе ја здроби од ќотек слугинката ако дознае дека ѝ паднала кофата во бунарот, но и самата се плаши дека ќе изеде ќотек од татко ѝ, ако ја види излезна пред порти (205-6). И робот Даос исто така се плаши од Кнемон дека ќе биде обесен ако Кнемон го затекне пред неговиот дом. Заради лошиот третман од Кнемон и готвачот Сикон е навреден и се обраќа кон домаќинството на Кнемон посакувајќи сè

²¹⁸ *Ach.* 827f. (Дикајополис/ сикофантот), 925f. (Дикајополис/ Никарх); *Eq.* 247 ff. (колбасичарот и првиот слуга/ Пафлагонецот), 452 ff. (колбасичарот и првиот слуга/ Пафлагонецот); *Nu.* 1297 ff. (Стрепсијад/ вториот лихвар:), 1321 ff. (Фејдипид/ Стрепсијад), 1508f. (Стрепсијад и робовите/ Сократ и учениците); *V.* 251 ff. (хороводецот/ момчето), 399 ff. (Ксантија/ Љубиклеон), 456 ff. (Ксантија, [?]Мразиклеон/ хорот), 1384f. (Љубиклеон/ Мразиклеон), 1436 (Филоклеон/ обвинителот); *Pa.* 256 (Војна/ Метез), 1119 ff. (робот/ Хиерокле); *Av.* 989f. (Пејсетајр/ пророкот), 1018f. (Пејсетајр/ Метон), 1029 ff. (Пејсетајр/ свештеникот), 1335 ff. ([?]Пејсетајр/ Манес), 1464 ff. (Пејсетајр/ сикофантот); *Lys.* 459 ff. (жените/ скитските стрелци); *Ra.* 644 ff. (Ајак/ Дионис и Ксантија).

најлошо зашто оттаму добиваат само ќотек (кој се однесува на Пирија), пцости и навреди (сите што стапиле во контакт со Кнемон) (623-4). Сикон ја советува старата Симиха да го гаѓа стариот Кнемон (631-2), кој веќе е паднат во бунарот, со камења или со тули. Од примерите се гледа дека насилството во оваа драма е врзано за старецот, за кого впрочем е и драмата. Самиот Кнемон, пак, на крајот од драмата настрадува, зашто припаѓа во групата карактери со недостаток. Имено, тоа е вообичаен третман за старците кои поседуваат некој карактерен недостаток, како што може да се види и од сл. 21 долу.



Сл. 21 - Тројца мажи (Гинмил, Косиј и Карион) физички го напаѓаат старецот, кој носи стап.²¹⁹

Во *Самјанка* насилството се покажува на поинаков начин – може да се каже дека оваа е една од поагресивните драми на Менандар, која е зачувана во поголем обем. Во комедијата има двајца старци, од кои едниот припаѓа на карактерна група. Насилството најмногу припаѓа на старците Демеја и Никерат, но оној што трпи насилство на сцена е

²¹⁹ Илустрацијата се наоѓа на предната страна на каликс-кратер направен во Пајстум околу 350–340 год. пр. н.е.

старецот со карактерен недостаток, а имено Никерат.²²⁰ Во оваа комедија се случува физичко насилство на сцена еднаш, и тоа меѓу двајца со ист ранг – припаѓаат на категорија старци. Инаку, во оваа драма најголемиот насилник е Демеја, кој не припаѓа на карактерна група.

Во *Парничари*, во тоа што е зачувано од драмата, не се случува насилство на сцена, ниту се раскажува за тоа. Единствено старецот Змикрин се заканува два пати, еднаш на робот Сирос дека ќе го удри со стапот (248-9), а втор пат на слугинката Софрона дека ќе ѝ ја искрши главата (1062-3). Покрај Змикрин, и робот Онесим ѝ се заканува на хетајрата Хабротонон, дека ќе постапи лошо со неа ако таа го измами. Овие двајца се на ист ранг – и двајцата се робови.

Комедијата *Острижена*, пак, носи наслов според насилството што се случило: војникот Полемон мислејќи ја својата сопруга Гликера за неверна ѝ ја сече косата. Не се знае дали овој чин на отсекување на косата се случил на сцена, или, пак за него раскажува Сосија во дијалогскиот дел што му претходи на прологот што го раскажува персонификацијата Агноја. Барем таа така навестува.²²¹

И уште во една комедија – *Перинтијка* е забележано насилство: робот Даос е врзан, а старецот Лахет се заканува дека ќе го запали. Другите слуги носат дрва, а Лахет носи факел. Овде сцената завршува, која му припаѓа на 5-от чин, така што не се знае што придонело за ваквото однесување на старецот. Во останатите комедии на Менандар не се зачувани деловите кајшто имало насилство.

²²⁰ Во стих 306 Старецот Демеја му се заканува на робот Парменон дека ќе го искамшикува, а во стиховите 321-5 тој зема камшик и го брка Парменон по сцената кој излегува од страната на градот. Во стиховите 388-9 Демеја му се заканува на готвачот, да не му додева, зашто тој веќе е во нервозна состојба, откако дознава дека Мосхион е татко на бебето што го чува Хрисиди, неговата новоневенчана жена. Во стих 440 Демеја им се заканува на слугинките кои внатре спремаат за свадбата. Во стиховите 560-1 Никерат му кажува на Демеја дека ќе ја истепа Хрисиди мислејќи дека таа има дете со Мосхион неговиот иден зет, која Демеја ја има веќе избркано од дома и се наоѓа во куќата на Никерат. Во стиховите 568-584 Никерат ја брка низ сцената Хрисиди за да ја тепа, но Демеја, кој во меѓувреме ја дознава вистината, ја брани и самиот го тепа Никерат. Во стих 663 Мосхион му се заканува на Парменон дека ќе го искамшикува ако не стори како што му наредува. Во стих 718 Никерат му се заканува на Мосхион дека ќе го врзе ако не се врати за да направат свадба.

²²¹ Мосхион и Даос решаваат Мосхион да го обеси Даос ако овој лаже (267-72); Мосхион го удира Даос зашто тој лаже (332-6); Сосија се заканува пред Даос дека ќе ја уништат куќата на Мосхион и го предизвикува Мосхион на тепачка (388-97); Сосија ѝ се заканува на Дорида (397-406); Полемон сака да се самоубие (976).

Сексуалните инсинуации претставени физички се особеност за старата и средната атичка комедија, зашто претставуваат физичка грдост (сл. 13, Aristoph. *V.* 1341-80). Во фрагментите од подоцнежната комедија не постојат такви примери, а тоа може да се посведочи и со костимот, кој во старата комедија има поизразен виснат фалус, кој е истакнат заради кратката наметка, а во новата комедија е помал и затскриен од наметката. Сексот исчезнува од сцената, зашто комедијата добива натуралистички карактер. Ова средство за постигнување комички ефект претставува само реликт од минатото. Од друга страна, постигнувањето комички ефект со движењата, кои вклучуваат физичко насилство, трчање по сцената никогаш не ја напуштаат комедијата, а се особено ценети и во римската палијата. Тоа предизивува комички ефект, зашто не е насилство што завршува трагично. Со насилството во комедијата секој си го добива она што го заслужува, а имено завршува добро за добрите, а лошо за лошите, но тоа никогаш не е крајно лошо.

Физичкиот хумор може многу лесно да се постигне преку танците, кои денес не можат да се реконструираат, ниту од вазните сведоштва. Она што се знае се само описи од подоцнежни автори за типот на формацијата и начинот на кој се играле одредени танци, како и тоа на кои инструменти се играле, но тоа е премногу општо за да се направи конкретна реконструкција. Се знае дека секој драмски род имал свои соодветни танци, иако во комедијата се употребуваат и трагички и сатирски танци со цел да се пародираат. За танците и музиката говори Амониј (Ammonius Gramm.: *De adfinum vocabulorum differentia*, 275, 3-4): καλεῖται δὲ ἢ μὲν τραγικὴ ὄρχησις ἐμμέλεια, σίκινις δὲ ἢ σατυρικὴ, κόρδαξ δὲ ἢ κωμικὴ („трагичкиот танц се нарекува емелеја, сикинис е сатирскиот, а комичкиот кордакс“). Но, освен името на танците, ништо друго не се знае за овие танци: како биле изведувани, или каква била музиката на која се танцувало, со што се лишува една важна карактеристика на сите поетски форми. Веројатно е дека секој танц си имал сопствена музика и движења, кои ѝ давале една целина на изведбата.

За кордаксот (сл. 22), кој претставува само еден тип на комички танц, односно танц што комедијата си го присвоила, но никогаш не станал комички генерички маркер, се знае дека бил непристоен танц, а затоа кажува и самиот Аристофан во *Облаци* (540). Теофраст, пак, зборува за овој танц под насловот „расипаност“ (ἀλόνοια = губење на приземноста на духот): „Тој ви е токму таков човек верувајте, способен да заигра

кордакс додека е уште во трезна состојба и без маска на лицето да се врцка наваму-натаму кога ќе најде на бучна и распуштена свита.“ (превод: Чичева-Алексиќ, 2007) А, во *Scholia in Lucianum* (24, 27, 7) кордаксот се нарекува „танц после пијанство“, што покажува дека ова не е танц што се практикувал надвор од дозволените места: театарот и пијанките. Меѓутоа кордаксот ниту произлегол, а ниту се задржал само во комедијата. Тоа е танц што се користел во комедијата заради срамната содржина. Но, дека се користел и надвор од театарот покажува и Петрониј во *Сатирикон*, кога домаќинот на гозбата Трималхион пред гостите вели: 'nemo' inquit 'vestrum rogat Fortunatam meam ut saltet? Credite mihi, cordacem nemo melius ducit.' („Зарем никој од вас нема да ја праша моја Фортуната да танцува?, праша, Верувајте ми, никој не води кордакс подобро.“). (*Satiricon* 52) Фортуната, сопругата на Трималхион која треба да игра кордакс е жена со сомнително минато, т.е. била нечесна жена пред Трималхион да ја направи „домаќинка“. Петрониј го употребува глаголот *salto* што исто така значи *скокам*, а кордакс бил танц во кој високо се кривале нозете, како што може да се види од вазната илустрација на сл. 22.

Покрај кордаксот веројатно е дека постоеле и други типови на танци, кои не дошле во нововековието како дефинирани, зашто биле употребени само еднаш или измислени за потребите на комедијата. Имено, станува збор за кореографија измислена за самата драма, како што е танцот на Каркиновите синови и на старецот на крајот од Аристофановата комедија *Оси*, што завршува со танцување на хорот, кое претставувало новина како што забележува авторот.

Танцувањето во новата атичка комедија е маргинализирано, затоа што хорот и драмскиот дел суштествуваат одвоено, барем во денешните сведоштва. Но, од најавите на хорот на крајот од секој прв чин, како пијана група момчиња, може да се претпостави дека хорот подражавал исто така некој комастички, пијан танц, кој имал смешна содржина за да соодветствува на она што се пеело. Сепак, тоа не биле танци чија кореографија била измислена за потребите на комедијата, туку популарни или традиционални танци, кои биле вообичаени за ваквите изведби. Во самата содржина на драмата, пак, не постојат многу примери дека имало танцување, освен најавата во *Намќор* на крајот, кога има и античко сценско упатство, кое впрочем се подразбира и од контекстот, како и спомнувањето на кимбала, тимпани, авлос, во fr. 27 од

комедијата *Обземена*. Сите тие се карактеристични за обожувањето на Кибела, која се споменува во текстот кој е сосем оштетен од левата страна.



Сл. 22 - Тансувачи на кордакс (5-ти век пр. н.е.)²²²

Античката комедија, без разлика на кој период припаѓа, покажува дека е сложен состав, кој во својата структура опфаќа повеќе димензии на комуницирање. Многу често таа комуникација не е обележана експлицитно во текстот, но продлабочено читање овозможува да се лоцира, така што текстот на комедијата останува главно поле на истражување и кога се истражува вонтекстуалната комуникација во драмата.

Вонтекстуалните елементи на драмата што беа споменати претходно претставуваат комички средства, кои имаат различна употреба во различни периоди од развојот на комедијата. За ваквата различност голема улога игра типот на фабулата, како и структурата на комедијата. Може да се даде една генерална забелешка дека вонтекстуалните елементи како комички средства во старата античка комедија се средства за постигнување комички ефект, но нивната комичка вредност е ограничена за некоја сцена – тие поретко имаат продолжено комичко значење. Во подоцнежниот период од развојот на античката комедија оваа ситуација се менува според потребите на

²²² Не може да се каже со сигурност дали е ова комички кордакс, или претстава на кордакс само.

фабулата. Имено, вонтекстуалните елементи задржуваат, но многу поретко, дел од својата традиционална функција, т.е. да бидат средства за постигнување комички ефект, што се погодни во одредена сцена, но најчесто нивната функција станува важна за фабулата. На тој начин тие не се примарно важни за постигнување комички ефект, туку се средства за исполнување на фабулата.

3.6. ЗАКЛУЧОК: (НЕ)ТИПИЧНОСТ ВО ХЕЛЕНСКАТА КОМЕДИЈА

Самиот факт што хеленската комедија уште во антиката била класифицирана по периоди и по локации, покажува дека имало разлики што произлегле од овие параметри и кои во прв ред овозможиле да се направи класификација, иако втората класификација никаде не е наведена експлицитно. Во овој труд е одбран терминот *хеленска комедија* за појава што се случувала во поширок временски и географски простор, односно од 600-тата до 200-тата год. пр. н.е. на територијата на древна Хелада. Од една страна има поделба на стара средна и нова комедија, која се однесува единствено на атичката комедија, а од друга страна е недоволно документираната дорска, односно сицилиска комедија, која се поврзува со средната атичка комедија поради отсуството на инвектива и поради изборот на слични теми за обработка. Но, ова поврзување што го направиле античките автори е само споредување, а не и поистоветување на комедиите од Сицилија со комедиите од периодот на средната атичка комедија. Најчесто како претставници на сицилиската комедија античките автори ги обработувале делата на Епихарм и на Софрон, кои живееле во првата половина на 5-тиот век пр. н.е. Во оваа група често е додаван и авторот на флиаки од Јужна Италија, Ринтон, кој творел во периодот на новата атичка комедија. Ниту Софрон ниту Ринтон не се комедиографи – првиот е мимограф, а вториот автор на флиаки, како што беше речено. Групирањето на Софрон заедно со комедиографот Епихарм произлегува најмногу од истиот временски период во кој пишувале обајцата автори, како и градот во кој работеле – Сиракуза. Освен ова, групирањето на Епихарм, Софрон и Ринтон во иста категорија произлегува и од пишувањето на слични теми (теми од митологијата²²³, од секојдневниот живот и философски расправи со комичен тон). Сепак Софрон не е наречен комедиограф, зашто и покрај сличноста на темите, во неговите мимови отсуствуваат комичките генерички маркери²²⁴, додека Епихарм многу често се наведува во листата на комедиографи заедно со атичките комедиографи. Но, наведувањето на Епихарм заедно со атичките комедиографи е дело на доцноантичките и средновековните автори, кои ги немале делата на овие автори пред себе. Она што може да се заклучи од фрагментите на Епихарм е дека тој пишувал

²²³ Во флиаките се обработувале единствено теми од митологијата, поточно на митолошки теми преземени од популарните трагедии.

²²⁴ Софрон ги пишувал своите мимови во прозна форма, што од друга страна, пак, не е генерички маркер на мимот, но не е ниту невообичаен начин на пишување мимови. Имено во хеленистичкиот период се појавуваат мимови пишувани во јампски триметар, кој е најчесто користен метар во комедијата, особено во новата атичка комедија.

некаков тип на комедија, што се разликувал од атичкиот комос, изведуван во чест на Дионис, кој го дал името на комедијата каква што ја познаваме денес. Култот кон вегетативните божества, како што се Дионис, Деметра и Персефона, е она што ги поврзува овие комички претстави во Хелада, но во Атика поголемо влијание врз структурата на комичката претстава извршиле комастичките танци. Тоа може да се види и од насловите на комедиите од најраниот период, чии наслови се напишани во множина, што укажува на хорот. Во дорскиот свет, пак, дијалогскиот облик на комичните *in promptu* претстави имал поголемо влијание врз обликот на комедијата одошто танците. Всушност не се знае дали воопшто постоел музички дел во овие претстави. Дорските протокомички претстави имале комична содржина и вообичаено биле поврзани за некое вегетативно божество, па затоа често се поврзуваат со фаличките култови. Од овие *in promptu* претстави со комична содржина се развил книжевен род во Сиракуза, кој ја задржал ругачката природа и извршил влијание и врз атичката комедија. Тоа влијание не е така директно како што претпоставуваат античките извори, затоа што комедиографот Епихарм не се наведува никаде во атичката литература пред философот Платон. Овие протокомички претстави на дорскиот свет се одликувале со типични содржини во кои учествувале типични ликови, кои не се преземени од митологијата. Таа постапка се применувала и во јампската поезија, а станала особено популарна во подоцнежниот развој на атичката комедија.

Сличноста на темите што се обработувале во комедијата со другите книжевни родови, кои биле слични, е всушност работење во рамките на една развиена книжевна традиција, која имала одреден фонд на заеднички теми. Разликите што се појавуваат во обработката на истите теми меѓу различните книжевни родови, кои може да се наречат интергенерички – се јасно воочливи. Имено, секој книжевен род има генерички маркери, т.е. обележја што се особеност за тој книжевен род, како и различна крајна цел. Во самиот род, пак, се јавуваат интрагенерички разлики, кои зависат најмногу од авторот, но и од периодот во кој работат. „Од идентификациските бази внатре во генусот – да ги наречеме *интрагенерички* – најпостојани се покажаа фабулата, характерот (ликот) и јазичниот израз.“ (Novaković, 1988: 113) Тие генерички бази, или квалитативни делови: фабулата, характерите, изразот, мислите и сценското уредување се всушност стабилните идентификатори на комедијата без разлика за кој период или автор се работи. Секоја од овие бази има своја улога во постигнувањето на комичкиот ефект.

Комичкиот ефект, т.е. она што произлегува како краен производ од комедијата, е објаснет во посебно поглавје. Бидејќи Аристотел не напишал, или барем не е зачувана, посебна студија за комедијата, комичкиот ефект се анализираше во споредба со дефинициите поставени за трагедијата и трагичкиот ефект во Аристотеловата *Поетика*, но и преку дискурсите забелешки за смешното и комедијата во останатите негови дела. Како пример за тоа како се сфаќал комичкиот ефект во антиката беше земена и студијата во Коислинијанскиот трактат. Таа студија е доцноантичко дело, што се темели во голема мера на Аристотеловите дефиниции за поезијата, во која се прави поделба на поезијата и се даваат дефиниции за трагедијата и трагичкиот ефект и комедијата и комичкиот ефект. Смешното (τὸ γελοῖον) е идентификувано како крајна цел, кое (може да) се содржи во квалитативните (внатрешни) делови на комедијата. Тоа може да се постигне со комички средства, односно средства за постигнување комички ефект, коишто претставуваат најчесто комички генерички маркери преземени од комичката традиција, или, од пошироката традиција на ругачките жанрови, зашто комедијата е исто така ругачки жанр. Заедничко за овие жанрови е тоа што предизвикувањето смеа е вон секојдневните животни навики и правила, па поради тоа и Аристотел не ги одобрува како модел за предизвикување смеа надвор од книжевниот род. Но, ова се однесува повеќе на старата атичка комедија што е позната преку Аристофан, или поточно аристофанската комедија, како што вообичаено се нарекува комедијата од тој период. Моделите за предизвикување смеа во сицилската и подоцнежната комедија се оддалечуваат од ритуалната смеа и се доближуваат до натурализам, што оди во согласност и со изборот на содржини за обработка. Во последнава група може да се сместат и некои комедии на Кратет, Ферекрат и Фриних, автори од периодот на старата атичка комедија, кои се претставници на другата струја во атичката комедија. Според тоа, менувањето на средствата за постигнување комички ефект не оди праволиниски, туку уште од самите почетоци на комичките претстави постоеле две струи на пишување: едната поблиску до јампската традиција или традицијата на ругачките жанрови, а другата поблиска до трагичкиот натурализам во прикажувањето на фабулата.

Средствата за постигнување комички ефект можат да бидат со примарна или секундарна комичка вредност, или да ги поседуваат и обата квалитета истовремено. Тоа се гледа од фактот дали комичките средства се важни само за одредена сцена и

имаат моментално видлива комичка вредност, или, пак, се важни за целината, а нивната комичка вредност не може да се воочи веднаш. Истражувањата во временскиот и географскиот простор на хеленската комедија во овој труд се однесуваат на квалитативните делови на комедијата, според Аристотеловата поделба на трагедијата, кои се третираат како бази во кои се испробуваат различни комички средства што имаат различна вредност за комичкиот ефект. Во тие внатрешни делови на комедијата беа истражувани средствата за постигнување комички ефект, но пред сè беа истражувани самите генерички бази како поле на исполнување на комичкиот ефект.

Аристотел вели дека фабулата е основа и душа на трагедијата (*Poet.* 1450b 1-2), односно дека е најважен дел од драмата. Според тој редослед во трудот прво беше разгледувана фабулата на комедијата како поле на исполнување на комичкиот ефект, и беше направена поделба на комичките фабули според содржините што се обработуваат во нив. Имено општата поделба е на фабули со измислени собитија и на фабули со митолошки содржини. Првото води потекло од ругачките жанрови. Во склоп на таа општа поделба, која се однесува не само на атичката, туку и на епихармовската (=дорската) комедија, комедиите се делат на митолошки трагестии или комедии со содржини преземени од митологијата, на комедии со фантастични содржини и на комедии со содржини од секојдневниот живот. Овој тип содржини се употребуваат како граѓа на фабулата во сите периоди на хеленската комедија.

Митолошките трагестии биле особено популарни во периодот на средната атичка комедија, така што овој период вообичаено се поистоветува со ваквиот тип комедии. Поголем дел од насловите на комедиите на сицилискиот поет Епихарм исто така покажуваат дека се митолошки трагестии. Поради ова се вели дека Епихармовите комедии се пишувани во стилот на средната атичка комедија. Она што се занемарува во ваквата релација е старата атичка комедија од 30-тите години на 5-тиот век. Се чини дека и во тој период била особено популарна митолошката трагестија, а истражувањата покажуваат поголема блискост на Епихармовите митолошки трагестии со овој тип комедии. Имено, тоа е така затоа што во средната атичка комедија митолошката приказна најчесто е пародија на митот прикажан во некоја трагичка или дитирампска претстава; ретко се земаат теми од епот или од митолошките приказни пренесни преку усмената традиција. Во пораниот период митолошките трагестии

многу често претставуваат пародија на епот или на митолошка приказна позната преку усмената традиција. Пародирањето на митолошките приказни приказани во трагедијата е пракса што се популаризира во времето на Аристофан, кој се смета за мајстор на трагичката пародија. Но, Аристофан многу ретко ги зема овие содржини како граѓа на целата фабула; тој е мајстор на пародирање трагички елементи во епизоди или сцени. Едно е заедничко за сите митолошки трагедии и за комедиите во кои митот се третира како маргинален генерички маркер, а тоа е извртување на митолошката приказна што е позната преку некој друг медиум и доместифицирање на таа приказна. Комедијата, употребувајќи го митот како генерички маркер од друг книжевен род го прави комички генерички маркер, т.е. митска приказна со комички особености.

Освен разликата што се однесува на митската приказна, митолошките трагедии од 30-тите години на 5-тиот век и оние подоцнежните се разликуваат и во обработката на боговите и хероите, кои се неизбежни ликови во митолошките приказни. Во пораниот период боговите се обработуваат како комички анти-херои, т.е. како ликови со недостатоци погодни за комичка обработка, додека во подоцнежната митолошка трагедија боговите и хероите добиваат пореална димензија. Митот од усмената традиција нема големо значење во подоцнежната комедија, зашто таа ги темели своите приказни единствено на трагедијата. Таквите промени се должат и на тоа што комедијата претрпела големо влијание од трагедијата: дејството се темели на веројатни случки, музичкиот елемент се намалува за сметка на дијалогот, а ликовите добиваат типично однесување во типични комички ситуации.

Доместифицирањето на проблемот е особеност и на комедиите со фантастична содржина, кои имаат најголема популарност кон крајот на 5-тиот век. Како биле обработувани овие содржини најдобро може да се види од комедиите на Аристофан, но и од сведоштвата на Атинај, каде има најголем број цитати од комедии со утописка содржина. Од комедиите на Аристофан, зашто се зачувани во целост, може да се види како се употребувала фантастичната содржина како граѓа на целата фабула. Во ни една од овие комедии на Аристофан не се фаворизира утопијата, туку се применува во епизодните делови и се испревртува на комички начин. На крај, утопијата или фантастичната епопеја на херојот/хероите не завршува со разбивање на тој штотуку изграден свет, туку со негово проработување, но на комички начин, со извртување на

сите елементи од тој свет таа утопија продолжува да функционира. А, најчесто користен начин за извртување на тој свежо изграден свет е веќе наведеното доместифицирање.

Домот како место на исполнување на комичката приказна станува особено популарен во новата атичка комедија, каде содржините се земаат од секојдневниот живот и се обработуваат семејни случувања, во кои соединувањето на младите во брак е главна цел. Ниту ова не е новина, зашто на слични теми работел и Епихарм, но и некои комедиографи од периодот на старата атичка комедија, т.н. школа на Кратет, или другата струја на пишување, кои меѓу другото и не пишувале инвектива.

Анализата на различните содржини што се обработувале во комичките фабули покажуваат навидум дека нема ништо оригинално кај поетите, туку дека тие преземаат нешто што веќе е обработено, т.е. преземаат традиционален материјал, но и дека преземаат едни од други. А, оваа позајмица не се одвива само во рамките на атичката комедија, туку се забележани слични теми и употреба на слични шеги и во епихармовската комедија исто така. Вообичаено се смета дека унификацијата на темите настапува во периодот на новата атичка комедија, а во средната тоа само се најавува. Но, оваа постапка е особеност и на поетите како Аристофан, кои обработуваат политички теми во фантастични содржини, по еден сличен образец. Типичноста во овој тип комедии не се однесува на целината, туку на поединечните сцени и епизоди. За ваквите позајмици беше речено дека не претставуваат плагијат, зашто често не се знае иноваторот, туку тоа е работење во рамките традицијата. Од Аристофановите комедии се забележува дека тој си подигрува со традиционалниот комички материјал употребувајќи го на ваков начин и исмевајќи се. Имено, овие приказни што се обработувале од сите комедиографи, без разлика дали се аплицирале на целата фабула или на посебни сцени, претставувале заеднички фонд на теми, со кои комедиографите се служеле. Оригиналноста не се сфаќала во денешни рамки, но дека комедиографите се обвинувале за плагијаторство може да се види од метатеатарската комуникација меѓу Евполис и Аристофан во врска со комедијата *Коњаници* на Аристофан и *Марикант* на Евполис. Авторските права не можеле да се заштитат, така што метатеатарската комуникација е еден од начините да се укаже на плагијаторство. Но, ова обвинување се однесува само на иновациите во комичката техника, а не и на

заедничкиот комички материјал. Оригиналоста се состоела во начинот на употреба на ваквиот традиционален или заеднички материјал.

Типичноста на фабулата во комедијата се однесува на макроструктурално рамниште: постои проблем од различна провениенција (= стари и дотраени структури, љубовници што не можат да бидат заедно, итн.), кој се однесува на сегашната ситуација и треба да се реши со новото, кое стапува на сила и завршува со прослава и победа на новото над старото. Во старата атичка комедија постои суштинска разлика во начинот на третирање на новото; тоа не се прифаќа како такво, туку комички се извртува и се испробува, како што беше речено. Според тоа новото не победува на крајот, како што денес се очекува, туку по победата продолжува приказната само за да новината биде комички извртена и претставена како апсурдна, но продолжува да суштествува. Тоа е така зашто старата комедија не е комедија за љубовта како новата комедија, која е предвесник на хеленистичкиот тип поезија. Во новата комедија новото е претставено преку младиот пар кој е раздвоен/ неспоен и треба да се соедини кон крајот на драмата, а тоа соединување, што значи надминување на пречките, да се прослави со свадба кон крајот на драмата. Тука завршува новата атичка комедија; нема продолжување по овој чин, ниту постои исмевање на таа ситуација. Сите промени што се случуваат се во рамките на фабулата, на која ѝ се подредени другите составни делови. Имено, не се менува само фабулата и содржините што се работат во неа, туку тоа оди паралелно со менувањето и на карактерите, кои соодвествуваат на типот на содржината, а понекогаш постои и мешање, бидејќи границата не е строга.

Неизбежно комичко средство во сите периоди на хеленската комедија е спојување на неконгруентни елементи. Во 5-тиот век се обработувале неконгруентни елементи во фабулата, кои предизвикуваат комички ефект. Тоа подразбира мешање на фантастичното со реалното, претставување на богови и херои во несоодветен амбиент, со несоодветно – нехеројско дејствување. Ваквата обработка не е забележана во другите книжевни родови, па со право може да се нарече комички генерички маркер. Заедничко за сите видови фабули што беа наброени е сместување на проблемот во несоодветен амбиент, а тоа е најчесто доместифицирање на проблемот, кој станува доминантна идеја врз основа на која дејствуваат ликовите, ја испробуваат и покрај тоа што се покажува неадекватна, но во секој случај различна од постоечката неснослива ситуација. Неконгруентноста што е особеност за старата комедија може да се

детектира и во новата комедија. Имено, неконгруентноста се состои во тоа што постојат обиди да се направи пар од две несоодветни страни, но тоа се спречува.

Аристотеловата теорија за драмскиот род предизвикала доста промени во конструирањето на составот на собитијата во комедиите од 4-тиот век. Имено, се напушта фантастичниот елемент во фабулите. Комичкиот ефект се постигнува со претставување на сложени фабули, во кои има елабориран заплет, кој му претходи на драмското дејство. Заплетот во ваквите фабули доведува до комичка иронија – разминување на појавното со реалното, така што ликовите дејствуваат надвор од она што вообичаено им е дозволено, или не претставува дејствување според општествените норми. Ова предизвикува комички ефект, бидејќи публиката е запозната со фактичката ситуација преку прологот што го кажува некое божество. Според оваа формула се градат фабулите и во митолошките трагедии од подоцнежниот период. Заедничкото, пак, за сите видови фабули е тоа што се случуваат овде и сега, без разлика дали се работи за митолошки трагедии, за комедии со содржини од секојдневниот живот или за комедии со фантастични содржини.

Не може да се знае кога точно се изгубил интересот за комедии од типот на аристофанската комедија, зашто постојат примери од крајот на 5-тиот век што покажуваат сличности со средната комедија, како што е Платон, но и примери од 4-тиот век што покажуваат блискост со содржините, но и со структурата што ја обработувал Аристофан. Според некои истражувачи последните комедии на Аристофан што се зачувани: *Жени во народното собрание* и *Плутос*, се градени според моделот што се практикувал во 5-тиот век и покажуваат дека Аристофан тежнееел кон застарен тип на драма, дека не го следел трендот во комичката пракса. Но, ова не е во целост така заради претходно кажаното: моделот што Аристофан го практикува продолжува и во 4-тиот век, но со помал замав, додека т.н. нови модели на пишување, кои всушност не се нови, се тенденција уште во 5-тиот век. Кон крајот на 5-тиот век новата комедија била популаризирана од комедиографот Платон, во чии фрагменти се забележуваат тие тенденции, но тој не бил особено популарен, како што бил Аристофан. Ова покажува дека публиката не фаворизирала таков тип на комедии. Новата драма си ја нашла својата публика во наредниот век, така што драмите како оние на Аристофан се сметале за застарени, иако тоа не е соодветниот термин.

Типичноста во хеленската комедија не се однесува само на содржините, туку и на останатите внатрешни делови. Всушност се забележува и прогресивна типизација и стандардизација како што комедијата преминува во понапредна фаза од својот развиток. Но, во недостаток од доволно материјал за споредба, не може да се види како тие типични теми, со типични карактери и јазичен израз се разликувале од автор до автор. Може да се каже со сигурност дека потребите на пошироката публика довеле до таа толку видлива стандардизација и унификација на комедиите во секој поглед. Денес се смета дека новата атичка комедија всушност добива популарност како некој вид на сапунска опера. Поради тоа била особено популарен и баран производ низ хеленистичкиот свет. Поради таа популарност новата атичка комедија била адаптирана подоцна и во римска палијата. Но, ваквата споредба покажува дека новата атичка комедија е масовна продукција, како што покажува и големиот број на комедии што ги пишувале комедиографите од овој период. А, во масовната продукција често изостанува уметничката вредност. Всушност губењето на уметничката вредност настапува дури во периодот на хеленизмот, кога авторите немаат популарност како онаа што ја имал Менандар и неговите современици на почетокот од овој период.

Ликовите во комедијата, како втор важен елемент во внатрешната поделба, исто така можат да бидат измислени или митолошки ликови, кои може да се употребуваат во сите типови на фабули. Тие исто така може да бидат преземени од комичката традиција, но и да бидат измислени за потребите на драмата. Може да се забележи дури и настанувањето на некои ликови преку комедиите од постариот период, кои со повторната употреба од други автори станале типични комички ликови и влегле на тој начин во комичката традиција со веќе дефинирано однесување. Типичноста не се однесува само на измислените ликови или на ликовите преземени од традицијата туку и на митолошките ликови. Има одредена група на митолошки ликови кои се земаат за обработка во комичките фабули, зашто не е секој митолошки лик погоден за комичка обработка. Имено во комедијата овие ликови не се измислуваат, туку се преземаат такви какви што се познати од усмената и писмената традиција, но нивните особини се испревртени на комички начин. Најпознати такви ликови се Одисеј, Херакле, Хермес, Дионис и Севс. Овие ликови добиваат типично комичко однесување, кое се аплицира на типичните ситуации во кои се наоѓаат. Аристофан, но и другите комедиографи ги употребуваат митолошките ликови и во комедии со фантастични содржини, но не ги менуваат, туку ги употребуваат со особините по кои се познати овие ликови. Но,

ваквата типизација е построга во средната комедија, одошто во пораниот период. Покрај митолошките ликови, кои станале типични, во комедијата се формира и група на типични ликови кои се измислени за комедијата, или преземни од преткомичката традиција, како ликови податливи за ругање. Тоа се ликови со некој карактерен недостаток, како што е паразитот, мизантропот, докторот, философот, војникот, готвачот итн. Забележливо е дека овие ликови што содржат недостаток, а се преземени од прекомичката традиција, немаат главна улога во комедиите, иако во средната комедија некои наслови сугерираат такво нешто. Имено, насловите најчесто се дадени според најголемата пречка во комедијата, а не според големината на улогата. Според тоа треба да се земат со внимателност претпоставките дека во средната комедија комедиографите им посветувале цели комедии на овие комички ликови. Тие се погодни како средства за постигнување комички ефект, зашто може да употребуваат вулгарен комички израз, комички шеги што не им прилегаат на другите ликови, а најмногу поради тоа што се податливи за ругање. Нивната појава на сцена подразбира и ругање на нивните особини, кои се типични. Како и да е, не може да се зборува за развивање на карактери, како што тоа се прави во нововековната книжевност. Комичките карактери содржат здрвеност – тие не личат на луѓе со емоции, зашто тоа не е генерички маркер на хеленската комедија. Впрочем, како што вели и Аристотел, комичките ликови се положни од сегашниве луѓе (*Poet.* 1448a16-7). А, тоа што се „положи“ ги прави податливи за комичка обработка, во која е вклучено и ругањето на повеќе рамништа. Флексибилноста на комичките ликови се движи во одредени рамки, кои не отстапуваат од комичката ’нечувствителност’.

Типичноста се гледа не само во ползувањето на слични содржини и ликови, туку и во изразот, кој е именуван како комички израз. Тој најчесто се препознава преку шегите, кои се заеднички и за различните локации како и за различните временски периоди. Истражувачите се согласни дека во аристофанската комедија комичкиот ефект повеќе се темели на деловите на изразот одошто на фабулата и на карактерите. Ова покажува дека овој тип комедија има поголема поврзаност со јамбот, зашто покажува поголема оддалеченост од општото одошто подоцнежната комедија. Комичкиот израз може да согледа исто како база за постигнување комички ефект, во која се манифестираат повеќе различни средства, како што се веќе наведените комички шеги, потоа преку непристојното говорење, преку метарот т.е. ритамот во комедијата, кој покажува свои генерички особености, преку јазичката и ритамската пародија, која се однесува не само

на другите книжевни родови, но и на другите не-атички дијалекти и говори, понатаму преку авторските кованки, преку личните имиња, и на крај преку комуникацијата со публиката и метатеатарската комуникација на сите рамништа.

Едно од главните обележја на старата атичка комедија, кое ја поврзува со ругачките жанрови е непристојното говорење. Истражувањата на ова средство за постигнување комички ефект покажуваат дека непристојното говорење бележи регресија во атичката комедија, додека во дорската комедија воопшто не е забележано. Но, не треба да се зазема ставот дека ова средство нагло се напушта заради политичките услови, зашто фрагментите не го потврдуваат. Постојат поети и кон крајот на 4-тиот век кои сè уште употребуваат непристоен говор во своите комедии, но тоа не е толку нагласено како во аристофанската комедија. Може да се каже дека овие поети го негувале „аристофанскиот“ стил на пишување, во кој инвективата и непристојното говорење имаат поголема улога. Репризирањето на комедиите по останатите хеленски театарски центри, довело до унифицирано пишување, на кое се прилагодиле повеќето комедиографи. Примерите како комедиографот Тимокле од периодот на новата атичка комедија, кој употребува инвектива и непристоен говор, се поретки; многу е веројатно дека тој не ги прикажувал своите комедии надвор од Атика.

Друго важно средство во комичкиот израз се комичките имиња. Имињата во комедијата, како што посочува и Антифан во fr. 189 K-A²²⁵, се најчесто измислени имиња од поетот, кои имаат своја функција, односно придонесуваат да се постигне комички ефект. Заради тоа имињата треба да звучат или несекојдневно, или, нивното секојдневно значење да биде употребено во несекојдневен и несоодветен за нив амбиент. За да името биде смешно, тоа треба да означува нешто семантички примарно или секундарно. Имињата се класифицирани на следниов начин:

- (a) типични комички имиња;
- (б) еднонаменски имиња;
- (в) имиња на реални ликови или *κωμωδοῦμενοι*.

Имињата употребени како средства за комички ефект ретко се смешни како изолирани појави; нивната комичка вредност се гледа во контекстот, односно во релација со

²²⁵ За fr. 189 K-A v.s. p. 104.

останатите елементи на комедијата, но и со поширокиот политички и актуелен историски контекст. Ова особено се однесува на имињата на историските личности, за кои вообичаено се смета дека се одлика на аристофанската комедија. Исмевањето на реални ликови, особено на политичарите, не завршува со аристофанската комедија, но сепак е поретка појава кон крајот на 4-тиот век. Самите имиња, пак, не мора да се смешни, туку ликовите што ги претставуваат тие имиња. Карактеристично за овие ликови уште во старата атичка комедија е тоа станале типични ликови во комичката пракса, поради нивното стандардизирано или провербијално однесување во комедијата. Оваа постапка е многу слична со типизацијата на митолошките ликови, како и со типизацијата на измислените ликови. Оттаму и нивните имиња станале секундарно смешни – не поради семантиката, туку поради содржината.

Една особеност на комичкиот израз, која може да се смета за комички генерички маркер, е и комуникацијата со публиката. Оваа метатеатарска комуникација и метатеатарска критика/ругање станува посуптилно во 4-тиот век, поради тоа што парабасата исчезнува. Комуникацијата надвор од драмата е отежната поради содржината на комедиите, како и поради начинот на кој се одржува сценската илузија, а кој повеќе наликува на оној во трагедиите. Исчезнувањето на фантастичните содржини во 4-тиот век не дава подлога за разгранување на метатеатарска или метажанровска комуникација воопшто. Она што може да се затекне е коментар кон нечија поетска пракса, но кој ништо не се разликува од коментарите упатени кон некој актуелен философ или граѓанин со прекумерно однесување.

Последниот елемент на комедијата се комичките мисли. Нивната улога во постигнување на комичкиот ефект е исто така значајна како и на останатите делови, но се тесно поврзани и суштествуваат заедно со драмските ликови, на начин како што фабулата на комедијата е во релација со содржината. Драмскиот лик или characterот во драмата поседува одредени можности, односно одредена содржина, кои се конструирани низ комичката традиција, или, пак во некоја конкретна драма, а комичките мисли се она што драмскиот лик, т.е. поетот, одбира што од таа содржина да се прикаже и како да се прикаже во конкретната драма. Комичките мисли придонесуваат да се развие хуморот во комедијата, како што тоа се постигнува со дејствувањата на characterите или со презентирање на фабулата.

Што се однесува, пак, до музичкиот елемент, сценското уредување, маските и костимите, односно сите оние елементи што се надвор од драмскиот текст, постои значителна разлика која се однесува на периодите. Но, таа разлика не е голема меѓу современците, особено ако се работи за сценското уредување и маските и костимите. Маската како обележје на ликот во аристофанската комедија има помали димензии и недефинирани црти, туку генерални грди комички црти. Но, затоа костимот носел обележја на ругачките жанрови, кои биле значително повидливи од маските. Оваа состојба се менува во наредниот век, кога комедијата се оддалечува од ругачките жанрови, и кога моделите на предизиковање смеа се поблиску до натурализам. Елаборираноста на костимите е значително поголема во аристофанската комедија, а ова особено се однесува на членовите на хорот, за чие маскирање често биле потребни териоморфни маски. Со тоа всушност се исклучува типичноста во маските и костимите. Истото се однесува и на сцената, ако се суди според текстот на комедиите. Имено, не постојат многу ликовни сведоштва за да се знае како била уредена сцената, но акцентот бил ставен на реквизитите, кои биле бројни и имале примарна комичка вредност. Типичноста во вонтекстуалните елементи се поврзува со подоцнежниот период на хеленската комедија. Уште во последните комедии на Аристофан изостанува посебна песна за хорот, така што се претпоставува дека се употребувале генерички хорови, кои пееле популарни песни. Исто така и маските во подоцнежниот период се врзани за определни типични ликови, кои исто како комичките содржини, претставувале заеднички фонд на комедиографите. Сцената, пак, која е подокументирана преку ликовните сведоштва, била уредена според потребите на новиот тип драма и не покажува разновидност. Всушност содржините на новата атичка комедија влијаеле и врз градбата на сцената во хеленистичките театри.

Сите овие средства за постигнување комички ефект што се наброени се типично комички, што не мора да значи дека водат потекло и настануваат првпат во комедијата. Единствено пародирањето на митолошките приказни и ликови е комички генерички маркер, бидејќи не е забележано во другите книжевни родови. Комичката традиција претставува дел од ругачките жанрови, или може да се каже дека претставува едно повисоко рамниште на ругачките жанрови, кој во себе носи елементи на таа традиција. Според тоа не треба да се смета дека во комедијата се преземени елементи од јампската традиција, туку дека тие се заеднички за обата книжевни рода, кои се дел од една иста традиција. Начинот на кој се прилагодуваат тие средства во целината е

суштествено различен зашто комедијата се занимава со општото, а јампската поезија со поединечното.

Ако хеленската комедија се сведе на типичност, којашто подразбира очекувано однесување во очекувана ситуација, тогаш во што се состои интересното? Типичните приказни, без разлика дали се обработуваат во целата фабула или само во дадени сцени или епизоди, понатаму типичните шеги, стандардизираните маски и костими, стандардизираното однесување на типичните ликови, не се статичка материја, туку со секое внесување во нова комедија, тие се преобразуваат и добиваат делумно карактеристики што се особеност само за таа комедија. На тој начин тие елементи се преобликуваат и повторно се создаваат, носејќи со себе секогаш дел од традиционалната употреба.

ДОДАТОЦИ

ДОДАТОК 1:

СПИСОК НА ХЕЛЕНСКИТЕ КОМЕДИОГРАФИ И НИВНИТЕ ДЕЛА

I. АТИЧКИ КОМЕДИОГРАФИ

1) СТАРА АТИЧКА КОМЕДИЈА

1. Сусарион (Σουσαρίων)

fl. 582/1 - 561/0 (?)

2. Евклид (Εὐκλίδης)²²⁶

3. Хионид (Χιωνίδης)

Херои (Ἥρωες), *Персијци* или *Асирци* (Πέρσαι ἢ Ἀσσυροί), *Бедници* (Πτωχοί).

4. Магнет (Μάγνης), fl. 473/2

Свирачи на барбит (Βαρβιτισταί), *Жаби* (Βάτραχοι), *Дионис* (Διόνυσος), *Лидијци* (Λυδοί), *Птици* (Ὀρνιθες), *Тревокосачка* (Ποάστρια), *Титакијци* (Τιτακίδης), *Стришлени* (Ψῆνες).

5. Екфангид (Εκφαντίδης) fl. ca. 450

Проби (Πεῖραι), *Сатири* (Σάτυροι)

6. Хојрил (Χοίριλος),²²⁷ fl. ca. 450

7. Толин (Τόλινος), fl. ca. 450

8. Кратин (Κρατῖνος), fl. 450-430

Архилоховци (Ἀρχίλοχοι), *Говедари* (Βουκόλοι), *Бусирис* (Βούσιρις), *Жени од Делос* (Δηλιάδες), *Драмски продукции* (Διдаσκαλία), *Дионисалександар* (Διονυσάλεξανδρος), *Дионисовци* (Διόνυσοι), *Бегалки* (Δραπετίδες), *Потпалени* или *Идајки* (Ἐμπιπράμενοι ἢ Ἰδαῖοι), *Евмениди* (Εὐμενίδες), *Евнејди* (Εὐνεῖδαι)²²⁸, *Тракијки* (Θραῖται), *Идајци* (Ἰδαῖοι), *Клеобулини* (Κλεοβουλῖναι), *Лаконци* (Λάκωνες), *Малодушници* (Μαλθακοί), *Немеса* (Νέμεσις), *Закони* (Νόμοι), *Одисеевци* (Ὀδυσσεῖς), *Панопти* (Πανόπται), *Богови на богатството* (Πλοῦτοι), *Заседание на Пилаја* (Πυλαία), *Чоканче* (Πυτίνη; прво место на Дионисиите во 423 год.), *Сатири* (Σάτυροι; второ место на Ленаите во 424 год.), *Серифијци*

²²⁶ Зачувани се два фрагмента од по еден ред кај Аристотел во *Поетика*. Се наведува исто така како јамбограф.

²²⁷ Му бил роб на комедиографот Екфангид и му помагал во создавањето на неговите комедии. Единствено во изданието на Мејнеке е наведен во листата на комедиографи. Споменат е кај Алексис во комедијата *Линос* (fr. 135 K-A).

²²⁸ Род во Атика.

(*Σερίφιοι*), *Трофониј* (*Τροφώνιος*), *Притеснати од бура* (*Χειμαζόμενοι*; второ место на Ленаите во 425 год.), *Хејрони* (*Χείρωνες*), *Годишни времиња* (*Ἔθραι*).

9. Диокле (Διοκλῆς)

Бакхи (*Βάκχαι*), *Море* (*Θάλαττα*), *Тиест* (*Θυέστης*), *Киклопи* (*Κύκλωπες*), *Пчели* (*Μέλιτται*), *Соништа* (*Ὀνειροί*).

10. Евник (Εὐνικός)

Антеја (*Ἄντεια*), *Градови* (*Πόλεις*)

11. Кратет (Κράτης), fl. 450-430

Соседи (*Γείτονες*), *Хероси* (*Ἥρωες*), *Сверови* (*Θηρία*), *Ламија* (*Λάμια*), *Метеци* (*Μέτοικοι*), *Игри* (*Παιδιαί*), *Оковани* (*Πεδῆται*), *Ретори* (*Ῥήτορες*), *Луѓе од Самос* (*Σάμιοι*), *Дрзости* (*Τόλμαι*).

12. Еуфрониј (Εὐφρόνιος)

13. Калија (Καλλία), fl. 450-430. Победил барем еднаш на Г. Дионисии во 446 год.

Можеби уште еднаш подоцна.

Ајгиптјанец (*Αἰγύπτιος*), *Аталанта* (*Ἀταλάντη*), *Жаби* (*Βάτραχοι*), *Киклопи* (*Κύκλωπες*; 434 год., трето место), *Оковани* (*Πεδῆται*), *Железни толчници* (*Ἵπερα τὰ Σίδηρα*; веројатно на Ленаите меѓу 436 и 432 год.), *Сатири* (*Σάτυροι*; веројатно на Ленаите во 437 год., трето место), *Бездејствувачи* (*Σχολάζοντες*).

14. Телеклид (Τηλεκλίδης), fl. ca. 440, победил три пати на Г. Дионисии во средината на 440-тите и пет пати на Ленаите.

Амфиктиони (*Ἀμφικτύονες*), *Чесни мажи* (*Ἀψευδεῖς*), *Евмениди* (*Εὐμενίδες*), *Хесиодовци* (*Ἡσιόδοι*), *Притани* (*Πρυτάνεις*), *Фригијци* (*Φρύγες*), *Жестоки мажи* (*Στερροί*).

15. Ферекрат (Φερεκράτης), fl. ca. 440

Добри луѓе или *Исчезнување на сребреникот* (*Ἀγαθοί ἢ Ἀργυρίου ἀφάνισμος*), *Диви луѓе* (*Ἄγριοι*), *Човекохеракле* (*Ἀνθρωφρακλῆς*), *Дезертери* (*Αὐτόμολοι*), *Старици* (*Γράες*), *Робоучител* (*Δουλοδιδάσκαλος*), *Заборавен* или *Море* (*Ἐπιλήσιμων ἢ Θάλαττα*), *Фурна* или *Ноќен празник* (*Ἴπνὸς ἢ Παννυχίς*), *Коријано* (*Κοριαννῶ*), *Ситни пари* (*Κραπαταλλοί*), *Златен накит* (*Λῆροι*), *Рудари* (*Μεταλλῆς*), *Метеци* (*Μέτοικοι*), *Мравколуге* (*Μιρμηκάνθρωποι*), *Персијци* (*Πέρσαι*), *Петала* (*Πετάλη*), *Тиранија* (*Τυραννίς*), *Хејрон* (*Χείρων*), *Лажниот Херакле* (*Ψευδηρακλῆς*).

16. Хермип (Ἑρμιππος), fl. ca. 435. Победил барем еднаш на Г. Дионисии во 435 год. и четири пати на Ленаите.

Агамемнон (*Αγαμέμνων*), Раѓането на Атена (*Αθηνᾶς γοναί*), Продавачки на леб (*Αρτοποιίδες*), Земјаци (*Δημόται*), Европа (*Εὐρώπη*), Богови (*Θεοί*), Керкопи (*Κέρκωπες*), Мојри (*Μοῖραι*), Војници (*Στρατιῶται*), Носачи на кошнички (*Φορμοφόροι*).

17. Аристофан (*Αριστοφάνης*), 450-388.

Зачувани: Ахарнијци (*Αχάρνης*; Ленаи 425; прва), Коњаници (*Ἴππης*; Ленаи 424; прва), Облаци 2 (*Νεφέλαι* II; ревидирана верзија на загубениот оригинал), Оси (*Σφήκες*; Ленаи 422; прва или втора), Мир I (*Εἰρήνη* I; Дионисии 421; втора), Птици (*Ὀρνιθες*; Дионисии 414; втора), Лиситрата (*Λυσιστράτη*; Ленаи 411), Жени на празникот Тезмофорији (*Θεσμοφοριάζουσαι*; Дионисии 411), Жаби (*Βάτραχοι*; Ленаи 405; прва); Жени во народното собрание (*Εκκλησιάζουσαι*; 391?), Плутос 2 (*Πλοῦτος* II; 388).

Наслови и фрагменти: Ајолосикон I и II (*Αἰολοσίκων*; постхумно продуцирани), Амфиарај (*Αμφιάραος*; Ленаи 414), Анагирунт (*Αναγυροῦς*), Бабилонци (*Βαβυλώνιοι*; Дионисии 426; прва), Земјоделци (*Γεωργοί*), Старост (*Γῆρας*), Геритад (*Γηρυτάδης*²²⁹), Дајдал (*Δαίδαλος*), Пирувачи (*Δαιταλεῖς*; 427; втора), Данаиди (*Δαναΐδες*), Дионис бродоломецот (*Διόνυσος Ναυαγός*), Драми или Кентаур (*Δράματα ἢ Κένταυρος*), Драми или Ниоб (*Δράματα ἢ Νίοβος*), Мир II (*Εἰρήνη*), Хероси (*Ἥρωες*), Жени на празникот Тезмофорији II (*Θεσμοφοριάζουσαι*), Кокал (*Κώκαλος*; постхумна продукција, 387 год.), Жени од Лемнос (*Λέμνιοι*), Облаци I (*Νεφέλαι*; Дионисии, 423; трета), Острови (*Νῆσοι*), Одомантиски пратеници (*Ὀδομαντοπρέσβεις*), Товарни бродови (*Ὀλκάδες*), Штркови (*Πελαργοί*), Плутос I (*Πλοῦτος*; 408), Поезија (*Ποίησις*), Полид (*Πολίδος*), Подготовка (*Προάγων*; Ленаи 422 год.; прва), Жени што заземаат шатори (*Σκηναὶς καταλαμβάνουσαι*), Скарамии (*Ταγηνισταί*), Телемесијки (*Τελεμησιῆς*), Трифал (*Τριφάλης*), Фојникијки (*Φοίνισσαι*), Годишни времиња (*Ῥοαί*).

²²⁹ K-A (Aristophanes, p. 101): *Γηρυτάδης* nomen, cuius originem a γῆρυς γηρύειν repetendam esse apparet, tamquam a *γηρυτής patronymicorum in modum comice fictum; στῶμυλιοσυλλεκτάδης, ρακιοσυρραπτάδης (Ran. 841 sq.) et Solonis Λιγυαιστάδης fr. 20, 3 W. (si modo nomen corrupte traditum recte restituerunt Bergk et Diels) conferuntur a v. Schmidt. vid. Lobeck ad Soph. Ai. 880, Schwyzer I p. 509 (2), Björk D. Alpha impurum u. d. trag. Kunstspr. (1950) p. 52. 'in poetis maxime tragicis perstringendis fabulae argumentum positum fuisse dubitari nequit, quamquam singulari nomine quemnam ex illis Γηρυτάδην poeta appellavit nescimus.

18. Кантар (Κάνθαρος) fl. 422

Славеи (Αἰδόνες), Медеја (Μήδεια), Мравки (Μύρμηκες), Сојужништво (Συμμαχία), Терез (Τηρέως).

19. Евполис (Εὐπολις), ca. 446-411

Кози (Αἴγες; Г. Дионисии, 424)²³⁰, Ослободени од воена служба или Женски петлиња (Αστράτευται ἢ Ἀνδροῦναι (Ἀνδρόγυνοι); 414-412), Автолик (Αὐτόλυκος I (420) и II (419 или 418)), Фарбања (Βαλταί; Ленаи или Г. Дионисии, 416), Граѓани (Δῆμοι; Ленаи или Г. Дионисии 417), Хелоти (Εἰλωτες; 428 или 427), Ласкавци (Κόλακες (Г. Дионисии 421; прва)), Лаконци (Λάκωνες), Марикант (Μαρίκας; Ленаи, 421)), Млади месечини (Νουμηνίαι; Ленаи, 425; трета)), Градови (Πόλεις; Г. Дионисии, 422), Проспатијци (Προσπάττιοι; Г. Дионисии или Ленаи, 429), Началници (Ταξίарχοι; Ленаи или Г. Дионисии, 415), Прекршувачи на законот (Υβριστοδίκαи), Пријатели (Φίλοι; 414-412), Златен род (Χρυσοῦν Γένος; Ленаи, 426).

20. Архип (Ἀρχιππος)

Амфитрион (Ἀμφιτρώων), Херакле се жени (Ἡρακλῆς γάμων), Риби (Ἰχθύες), Сенка на магарето (Ὀνοῦ σκιά), Плутос (Πλοῦτος), Ринон (Ῥίνων)

21. Фриних (Φρόνιχος), fl. ca. 414-405

Победил на Дионисиите меѓу 414 и 410-та година.

Ефијалт (Εφιάλτης), Накит (Κόννος), Кронос (Κρόνος), Лумпувачи (Κωμασταί), Самотник (Μονότροπος; Дионисии 414; трета), Музи (Μοῦσαι, Ленаи 405; втора), Мисти (Μῦσται), Тревокосачки (Ποάστριαи), Сатири (Σάτυροι), Трагедиографи или Ослободени (Τραγωδοί ἢ Ἀπελεύθεροι).

22. Амејпсија (Ἀμειψία), fl. ca. 420-400

Играчи на котаб (Ἀποκοτταβίζοντες), Гнетач (Κατεσθίων), Накит (Κόννος, Дионисии 423; втора), Лумпувачи (Κωμασταί, Дионисии 414; прва), Прелубници (Μοιχοί), Сапфо (Σαπφώ), Чатал (Σφενδόνη).

23. Платон (Πλατὼν), fl. ca. 410-390

Адонис (Ἄδωνις), Жени што се враќаат од жртвување (Αἱ ἀφ' ἱερῶν), Грифони (Γρῦπες), Дајдал (Δαίδαλος), Хелада или Острови (Ελλάς ἢ Νῆσοι), Празници (Ἐορταί), Европа (Εὐρώπη), Обесчестениот Севс (Ζεὺς Κακούμενος), Ијо (Ἰώ), Клеофонт (Κλεοφῶν; Ленаи 405; трета), Лаж (Λάιος), Лаконци или Поети

²³⁰ Датумите на комедиите, како и фестивалите се наведени според Storey (2003: 66).

(*Λάκωνες ἢ Ποιηταί*), *Мамино детење* (*Μαμμάκυθος*), *Менелаж* (*Μενέλεως*), *Метеци* (*Μέτοικοι*), *Мравки* (*Μύρμηκες*), *Победи* (*Νίκαι*), *Долга ноќ* (*Νύξ μακρά*), *Влачарки на волна* или *Керкони* (*Ξάντριάι ἢ Κέρκωπες*), *Детенец* (*Παιδάριον*), *Пејсандар* (*Πείσανδρος*), *Страдалник* (*Περιολγής*), *Поет* (*Ποιητής*), *Пратеници* (*Πρέσβεις*), *Опреди* (*Σκευαί*), *Софисти* (*Σοφισταί*), *Сојузништво* (*Συμμαχία*), *Сурија* (*Σύρφαξ*), *Хипербол* (*Υπέρβολος*), *Фаон* (*Φάων*).

24. Филилиј (Φιλόλλιος), fl. ca. 410

Ајгеј (*Αἰγέυς*), *Антеја* (*Αντεία*), *Аталианта* (*Αταλάντη*), *Авга* (*Αὔγη*), *Дванаесеттиот ден* (*Δωδεκάτη*), *Хелена* (*Ελένη*), *Херакле* (*Ηρακλῆς*), *Перачки* или *Навсикаја* (*Πλυντήριαι ἢ Ναυσικάα*), *Градови* (*Πόλεις*), *Копач на бунари* (*Φρεώρυχος*).

25. Полиох (Πολίοχος), fl. ca. 410

Курвар (*Κορινθιαστής*).

26. Метаген (Μεταγενής), fl. ca. 410

Ветриња (*Αὔραι*), *Туриоперсијци* (*Θουριοπέρσαι*; никогаш не била прикажана), *Хомер* или *Атлети* или *Софисти* (*Ὅμηρος ἢ Ἀσκηταί ἢ Σοφισταί*), *Љубител на жртвувања* (*Φιλοθύτης*).

27. Теопомп (Θεόπομπος), fl. ca. 400

Адмет (*Ἄδμητος*), *Алтаја* (*Ἀλθαία*), *Афродисии* (*Αφροδίσια*), *Батила* (*Βατόλη*), *Мир* (*Εἰρήνη*), *Хедонист* (*Ἠδονή*), *Тесеј* (*Θεσεύς*), *Калајсхар* (*Κάλλαισχος*), *Крчмарки* (*Καπηλίδες*), *Медиец* (*Μῆδος*), *Немеја* (*Νεμέα*), *Одисеј* или *Одисеевци* (*Ὀδυσσεύς ἢ Ὀδυσσεῖς*), *Деца* (*Παῖδες*), *Памфила* (*Παμφίλη*), *Панталеон* (*Πανταλέων*), *Пенелопи* (*Πηνελόπη*), *Сирени* (*Σειρήνες*), *Жени војници* (*Στρατιωτίδες*), *Тејсамен* (*Τεισάμενος*), *Финеј* (*Φινεύς*).

28. Никофонт (Νικοφῶν), fl. ca. 400

Победил на Дионисиите околу 400 год.

Адонис (*Ἄδωνις*; 388, на истиот фестивал со Аристофановата *Плутос*), *Раѓањето на Афродита* (*Αφροδίτης γοναί*), *Од рака во уста* (*Ευχειρογάστορες*), *Човекот што доаѓа од Хадот* (*Εξ Αἴδου ἀνίων*), *Пандора* (*Πανδώρα*), *Сирени* (*Σειρήνες*; никогаш не била прикажана).

29. Лисип (Λύσιππος), fl. ca. 400

Бакхи (*Βάκχαι*), *Чувар на тирс* (*Θυρσοκόμος*).

30. Миртил (Μύρτιλος)

Ероси (*Ἔρωτες*), *Титанопани* (*Τιτανοπάνες*).

31. Филонид (Φιλόνιδης)

Чифта (Απήνη), Котурни (Κόθορνοι), Подготовка (Προάγων), Пријател (Φιλέταιρος).

32. Санирион (Σανυρίων)

Смеа (Γέλως), Данаја (Δανάη), Ијо (Ίώ).

33. Тугенид (Θουγενίδης)

Дикасти (Δικασταί).

34. Аркесилај (Αρκεσίλαος), еден фрагмент од два стиха.

35. Дејнолох (Δεινόλοχος)

Алтаја (Άλθαια), Амазонки (Αμαζόνες), Комедитрагедија (Κωμωδοτραγωδία), Медеја (Μήδεια), Телеф (Τήλεφος).

36. Аристагора (Αριστάγορας)

Мамино детење (Μαμμάκυθος).

37. Аполофан (Απολλοφάνης)

Далида (Δάλις), Данаја (Δανάη), Силен старец (Ίφιγέρων), Кентаври (Κένταυροι), Крџетс (Κριτјани).

38. Арарот (Αραρός)

Адонис (Αδωνис), Кајнеј (Καινεύς), Кампилион (Καμπυλίων), Раѓањето на Панос (Πανός γοναί), Хименај Уμέναιος.

39. Аристомен (Αριστομένης)

Адмет (Αδμητος), Помошници (Βοηθοί), Измамници (Γόητες), Дионис атлетот (Διόνυσος άσκητής), Дрвоносачи (Υλοφόροι).

40. Аристоним (Αριστόνυμος)

Тесеј (Θησεύς), Смрзнатиот Хелиј (Ήλιος ριγών).

41. Автократ (Αὐτοκράτης)

Тапанари (Τυμπανισταί)

42. Кефисодор (Κεφισόδωρος)

Амазонки (Αμαζόνες), Антилаис (Αντιλαΐς), Трофониј (Τροφώνιος), Свиња (Ψύς).

43. Левкон (Λεύκων)

Магаре што носи мешина (Όνος άσκοφόρος), Пратеници (Πρέσβεις), Членови на фратрија (Φράτερες).

44. Полисел (Πολύζηλος)

Раѓањето на Арес или Раѓањето на Афродита (Άρεως γοναί ή Αφροδίτης γοναί),
Демотиндареј (Δημοτινδάρεως), Раѓањето на Дионис (Διονύσου γοναί),
Раѓањето на Музите (Μουσῶν γοναί), Миџење на нозете (Νίπτρα).

45. Деметриј (Δημήτριος)

Сицилија (Σικελία).

46. Стратис (Στράτις), fl. ca. 410-400

Добри луѓе (Άγαθοί), Уништувач на мажи (Άνθρωπορραίστης), Исчезнување на
сребреникот (Άργύρου άφάνισμος), Аталант или Аталанта (Ατάλαντος ή
Αταλάντη), Σοπир Потпалениот (Ζόπυρος Περικαιόμενος), Силен старец
(Ιφιγέρων; можеби му припаѓа на Аполофан), Калипид (Καλλιπίδης), Кинесија
(Κινησίας), Лемномеда (Λημνομέδα), Македонци или Павсанија (Μακεδόνες ή
Παυσάνιας), Медеја (Μήδεια), Мирмидонци (Μυρμιδόνες), Потамијци (Ποτάμιοι),
Питис (Πύτιος), Троил (Τρώιλος), Филоктет (Φιλοκτήτης), Фојникијки
(Φοίνισσαι), Хрисип (Χρύσιππος), Мажии што се ладат во сенка (Ψυχασταί).

2) СРЕДНА АТИЧКА КОМЕДИЈА

1. Демоник (Δημόνικος)

Ахелој (Άχελώιος)

2. Епилик (Επίλυκος)

Момченце (Κωραλίσκος)

3. Евтикле (Εὐθυκλής)

Развратници или Писмо (Άσωτοι ή Έπιστολή), Аталанта (Αταλάντη).

4. Никон (Νίκων)

Китаројд (Κιθαρφδός).

5. Менекрат (Μενεκράτης)

Манектро или Хермионеј (Μανέκτωρ ή Ερμιονεύς).

6. Никострат (Νικόστρατος) (син на Аристофан)

Прислужничка (Άβρα), Заљубена ривалка (Άντερῶσα), Антил (Άντυλλος),
Прогонет (Άπελαυνόμενος), Кралеви (Βασιλεῖς), Клеветник (Διάβολος), Хеката
(Εκάτη), Хесиод (ΗΣίοδος), Хиерофант (Γεροφάντης), Легло (Κλίνη), Лакоци
(Λάκωνες), Готвач (Μάγειρος), Винопијач (Οἰνοπίων), Ловец на птици
(Ορνιθεύτης), Пандрос (Πάνδρος), Пливачка (Παρακολυμβῶσα), Сонародници
(Πατριῶται), Плутос (Πλοῦτος), Говорник (Ρήτωρ), Сирот (Σῦρος), Лихвар

(Токистής), Лажно тетовиран (Ψευδοστιγματίας), Дропја (Ωτίς; насловот е оштетен и неизвесен).

7. Офелион (Οφελίων)

Девкалион (Δευκαλίων), Плаковна песна (Γάλεμος), Калаисхар (Κάλλαισχος), Кентаур (Κένταυρος), Самотник (Μονότροπος), Музи (Μοῦσαι), Сатири (Σάτυροι).

8. Анаксандрид (Ἀναξανδρίδης), fl. ca. 380-340

Недоделкани (Ἄγροικοί), Анхис (Ἀγχίσης), Ајсхра (Αἰσχρά), Девојка од Амбракија (Ἀμπραкиώτις; веројатно втора награда, кон крајот на неговата кариера), Заљубен ривал (Ἀντέρως; петта), Ахилеј (Ἀχιλλεύς), Лудило на старците (Γεροντομανία), Близнаци (Δίδυμοι), Раѓањето на Дионис (Διονύσου γοναί; можеби втора), Хелена (Ἑλένη), Ерехтеј (Ἐρεχθεύς; Дионисии 368, трета), Побожни (Εὐσεβεῖς), Сликари или Географи (Ζώγραφοι ἢ Γεώγραφοι), Херакле (Ἡρακλῆς), Тесалци (Θετταλοί), Богатство (Θησαυρός), Тесеј (Θεσεύς), Ио (Ἰώ; Дионисии 374, четврта), Носач на кошници (Κανηφόρος), Керкиј или Керкион (Κέρκιος ἢ Керκίων), Китаристка (Κιθαρίστρια), Ловци (Κυνηγέται), Комедиотрагедија (Κωμφοδοτραγωδία), Локријки (Λοκρίδες), Ликург (Λύκουργος), Полуден или Полудена (Μαινόμενος ἢ Μαινομένη; 364; веројатно втора), Мелилот (Μελίλωτος), Нереј (Νηρέυς), Нереиди (Νηρήιδες), Одисеј (Ὀδυσσεύς; Дионисии, меѓу 373 и 358; четврта), Тешко вооружен борец (Ὀπλόμαχος), Пандар (Πάνδαρος), Градови (Πόλεις), Протесилај (Πρωτεσίλαος), Жена од Самос (Σαμία), Сатирија (Σατυρία), Сосип (Σώσιππος), Тереј (Τηρέυς; не победила), Дрзост (Ὑβρις), Гатач со билки (Φαρμακομάντις), Носач на жртвен сад (Φιαληφόρος).

9. Евбул (Εὐβουλος), fl. ca. 375

Анкилион (Ἀγκυλίων), Анхис (Ἀγχίσης), Амалтеја (Ἀμάλθεια), Спасени (Ἀνασφζόμενοι), Антиона (Ἀντιόπη), Импотентни (Ἄστυτοι), Авга (Ἀύγή), Белерофонт (Βελλεροφόντης), Ганимед (Γανυμήδης), Главкос (Γλαῦκος), Дајдал (Δαιδάλος), Данаја (Δανάη), Девкалион (Δευκαλίων), Дионисиј (Διονύσιος), Долон (Δόλων), Мир (Εἰρήνη), Европа (Εὐρώπη), Ехо (Ἠχώ), Иксион (Ἰξίων), Ион (Ἴων), Носачи на кошници (Καλαθηφόροι), Кампилион (Καμπυλίων), Залепен (Κατακολλώμενος), Керкопи (Κέρκωπες), Клепсидра (Κλεψύδρα), Чучулига (Κορύδαλλος), Играчи на зарови (Κυβευταί), Лаконци или Леда (Λάκωνες ἢ Λήδα), Медеја (Μήδεια), Мелничарка (Μυλόθρις), Мисијци (Μῦσοι), Нанион (Νάννιον), Навсикаја (Ναυσικάα), Неотида (Νεότις), Ксутос (Ξοῦθος), Одисеј или Панопти

(*Οδυσσεὺς ἢ Πανόπται*), *Οἰδιπ* (*Οἰδίπους*), *Οἴνομαј* или *Πελοп* (*Οἶνόμαος ἢ Πέλοψ*), *Ολβιја* (*Ὀλβία*), *Ορταν* (*Ορθάνης*), *Памфил* (*Πάμφιλος*), *Ноќен празник* (*Παννυχίς*), *Пармениско* (*Παρμένισκος*), *Петобоец* (*Πένταθλος*), *Плангон* (*Πλαγγών*), *Подводаџија* (*Πορνοβόσκος*), *Прокрида* (*Πρόκρις*), *Просусија* или *Кикнос* (*Προσοῦσια ἢ Κύκνος*), *Семела* или *Дионис* (*Σεμέλη ἢ Διόνυσος*), *Чевлар* (*Σκοτεὺς*), *Продавачки на венци* (*Στεφανοπώλιδες*), *Сфингокарион* (*Σφιγγοκαρίων*), *Титани* (*Τίτανες*), *Доилки* или *Доилка* (*Τίτθαι* или *Τίτθη*), *Фојник* (*Φοῖνιξ*), *Харити* (*Χάριτες*), *Хрисила* (*Χρυσίλλα*), *Харфистка* (*Ψάλτρια*).

10. Ефип (Ἐφίππος), fl. ca. 360-350

Артемида (*Ἄρτεμις*), *Бусирис* (*Βούσιρις*), *Герион* (*Γηρυόνης*), *Трговија* (*Ἐμπολή*), *Ефеби* (*Ἐφηβοί*), *Кирка* (*Κίρκη*), *Кидон* (*Κύδων*), *Бродоломник* (*Ναύαγος*), *Слични* или *Носачи на ражен* (*Ὅμοιοι ἢ Ὀβελιαφόροι*), *Пелтаст* (*Πελταστής*)²³¹, *Сапфо* (*Σαπφώ*), *Филира* (*Φυλίρα*).

11. Антифан (Ἀντιφάνης), fl. ca. 360-350

напишал 365 драми според Суда, а според други 280 или 265. За чувани се 138 наслови: *Недоделкан* (*Ἄγροικος*), *Сестри* (*Ἀδελφαί*), *Адонис* (*Ἄδωνις*), *Атамант* (*Ἀθάμας*), *Ајгиптјани* (*Αἰγύπτιοι*), *Ајол* (*Αἴολος*), *Шивачка* (*Ἀκέστρια*), *Погодена од копје* (*Ἀκοντιζομένη*), *Жена што мачка со масло* (*Ἀλείπτρια*), *Фатена како риба* (*Ἀλιενομένη*), *Алкестида* (*Ἀλκηστис*), *Спасени* (*Ἀνασφoζόμενοι*), *Спасени* (*Ἀνδρομέδα*), *Антај* (*Ἀνταῖος*), *Антеја* (*Ἀντεῖα*), *Заљубена ривалка* (*Ἀντερῶσα*), *Човекот што гладува до смрт* (*Ἀποκαρτερῶν*), *Исчезнување на сребреникот* (*Ἀργυροῦ Ἀφάνισμος*), *Аркадиец* (*Ἀρκάς*), *Грабната* (*Ἀρπαζομένη*), *Архестрата* (*Ἀρχεστράτη*), *Архонт* (*Ἄρχων*), *Асклепиј* (*Ἀσκληπιος*), *Развратници* (*Ἄσωτοι*), *Авлетист* (*Ἀθλητής*), *Авлетистка* или *Близначки* (*Ἀθλητρίς ἢ Δίδυμαι*), *Самозаљубен* (*Ἀυτοῦ Ἐρῶν*), *Сладострасник* (*Ἀφροδίσιος*), *Раѓањето на Афродита* (*Ἀφροδίτης γοναί*), *Бакхи* (*Βάκχαι*), *Слабодушник* (*Βάταλος*), *Бојотијка* (*Βοιωτίς*), *Бумбар* (*Βομβύλιος*), *Бусирис* (*Βούσιρις*), *Буталион* (*Βουταλίων*), *Бисантиец* (*Βυζάντιος*), *Свадба* (*Γάμος*), *Ганимед* (*Γανυμήδης*), *Главкос* (*Γλαῦκος*), *Горгит* (*Γόργυθος*), *Девкалион* (*Δευκαλίων*), *Делии* (*Δήλια*), *Близнаци* (*Δίδυμοι*), *Двојни* (*Διπλάσιοι*), *Предводник на бегалци* (*Δραπεταγωγός*), *Несреќни во љубовта* (*Δυσέρωτες*), *Тежок за продавање* (*Δύσπρατος*), *Додонка* (*Δωδωνίς*), *Епидавриец* (*Επιδαύριος*), *Наследничка* (*Επίκληρος*), *Евтидик* (*Εὐθύδικος*), *Добро патување*

²³¹ Лесно вооружен војник

(Εὐπλοα), Ефесижка (Εφέσια), Закинтиец (Ζακύνθιος), Сликаp (Ζῳγράφος), Колар (Ηνίοχος), Тамирант (Θάμυρας), Теогонија [Θεογονία,], Луѓе од Торик или Конач на ров (Θορίκιοι ἢ Διορύττων), Јасон (Ίάσων), Лекар (Ίατρός), Коњаници (Ἴππεῖς), Кајнеј (Καινεύς), Каријци (Κάρες), Каријка (Καρίνη), Градинаp (Κήπουρος), Китарист (Κιθαριστής), Китаројд (Κιθαρωδός), Клеофан (Κλεοφάνης), Валавичар (Κναφεύς), Кнојтидеец или Шкембе (Κνοιθιδεὺς ἢ Γάστρων), Коринтијка (Κορίνθια), Моделар на фигури (Κουρόπλαθος), Берберка (Κουρίς), Играчи на зарови (Κυβευταί), Киклоп (Κύκλωψ), Кожна торба (Κώρκος), Факел (Λαμπάς), Оној што свети (Λάμπων), Лептиниско (Λεπτίνισκος), Левкадиец (Λευκάδιος), Леонида (Λεωνίδης), Лемнијки (Λήμνιοι), Лидиец (Λύδος), Ликон (Λύκων), Малтака (Μαλθάκη), Меланион (Μελανίων), Мелеагар (Μελέαγρος), Мелита (Μέλιττα), Метек (Μέτοικος), Медеја (Μήδεια), Жрец на божицата Кибела (Μητραγύρτης), Метрофон (Μητροφών), Мидон (Μίδων), Минос (Μίνως), Човек што мрази лошоотија (Μισοπόνηρος), Споменици (Μνήματα), Прелубницици (Μοῖχοι), Млинаp (Μύλων), Посветена (Μύστις), Младичи (Νεανίσκοι), Неотида (Νεόττις), Силен (Ὀβριμος), Ојномај или Пелоп (Οἰνόμαος ἢ Πέλοψ), Птицогледач (Οἰωνιστής), Слични (Ὅμοιοι), Браќа по татко (Ὅμοπάτριοι), Омфала (Ὀμφάλη), Истоименици (Ὀμώνυμοι), Орфеј (Ὀρφεύς), Педераст (Παιδεραστής), Паразит (Παράσιτος), Бегалка (Πарекдиδομένη), Поговорки (Παροιμῖαι), Богати (Πλούσιοι), Поезија (Ποίησις), Понтиец (Ποντικός), Пастир (Προβατεύς), Загатка (Πρόβλημα), Посиноци (Πρόγονοι), Решето за јаглен [Πύραυνος], Сапфо (Σαπφώ), Тешокотици (Σκληρίαι), Скитијци или Скитиец или Бикови (Σκόθαι ἢ Σκόθης ἢ Ταῦροι), Војник или Тихон (Στρατιώτης ἢ Τύχων), Тимон (Τίμων), Раненик (Τραυματίας), Тριгагонист (Τριταγωνιστής), Тириец (Τυρρηνός), Хидрија (Υδρία), Сон (Ύπνος), Фаон (Φάων), Филетајp (Φιλέταιρος), Филиско (Φίλισκος), Човекот што ги сака Тебанците (Φιλοθήβαιος), Филоктет (Φιλοκτήτης), Човекот што ја сака мајка си (Φилоμήτωρ), Човекот што го сака татко си (Φилоπάτωρ), Филотида (Φιλωτίς), Фреариец (Φρεάρριος), Хрисида (Χρυσίς).

12. Еуфан (Εὐφάνης), fl. ca. 350

Музи (Μοῦσαι), Решето за јаглен (Πύραυνος).

13. Алкај (Ἀλκαῖος)

Браќа прелубницици (Ἀδελφοὶ μοιχευόμενοι), Ганимед (Γανυμήδης), Ендимион (Ἐνδυμίων), Свет брак (Ἱερὸς γάμος), Калисто (Καλλιστώ), Комедиотрагедија Кωμωδοτραγωδία, Палестра (Παλαίστρα), Пасифаја (Πασифάη).

14. Алексис (Ἀλεξίς), fl. 350

245 комедии според Суда. Зачувани се 137 наслови: Анкилион (Ἀγκυλίων), Агонида или Коњче (Ἀγωνίς ἢ Ἵππισκος), Браќа (Ἀδελφοί), Козари (Αἰπόλοι), Ајсон (Αἴσωπος), Пленик (Αἰχμάλωτος), Жена што мачка со масло (Ἀλείπτρια), Лозар (Ἀμπελοργός), Сад со две рачки (Ἀμφωτίς), Антеја (Ἄντεια), Човекот со глаукома (Ἀπευλακώμενος), Скокач на коњи (Ἀποβάτης), Осакатен (Ἀποκοπτόμενος), Архилох (Ἀρχίλοχος), Асклепиоклејд (Ἀσκληπιοκλείδης), Учител по расипништво (Ἀσωτοδιδάσκαλος), Аталанта (Ἀταλάντη), Жена од Атика (Ἀτθίς), Авлетистка (Ἀύλητρις), Ахајка (Ἀχαιίς), Кадрица (Βόστρυχος), Девојка од Брутиј (Βρέττια), Олтар (Βῶμος), Галатеја (Γαλάτεια), Документ (Γραφή), Женска власт (Γυναικокρατία), Прстен (Δακτύλιος), Деметриј или Човек што сака пријатели (Δημήτριος ἢ Φιλέταιρος), Жени што пловат (Διαπλεῦσαι), Близнаци (Δίδυμοι), Два пати наскрбен (Δίς πενθῶν), Доркида или Девојка што потсвирнува со уста (Δορκίς ἢ Πομπύζουσα), Дропид (Δρωπίδης), Човекот што се вселува (Εἰσοικιζόμενος), Во бунарот (Εἰς τὸ φρέαρ), Изгонет (Ἐκκηρυττόμενος), Мајстор за чаши (Ἐκποματιποιός), Хелена (Ἑλένη), Грабнувањето на Хелена (Ἑλένης ἀρπαγή), Стројниците на Хелена (Ἑλένης μνηστῆρες), Хеленка (Ἑλληνίς), Епидавриец (Ἐπιδάυριος), Наследничка (Ἐπίκληρος), Писмо (Ἐπιστολή), Надзорник (Ἐπίτροπος), Седуметемина против Теба (Ἐπτὰ ἐπὶ Θήβαις), Еретријски (Ἐρέτρικος), Надничари (Ἐριθοί), Жена во бунарот (Ἡ εἰς τὸ φρέαρ), Хесиона (Ἡσιόνη), Обземен од бог (Θεοφόρητος), Теспотијци (Θεσπρωτοί), Тебанци (Θηβαῖοι), Најмени работници (Θητερόντες), Трасон (Θράσων), Жена од Јасос (Ἰασίς), Химилкон (Ἰμίλκων), Коњаници (Ἰππεύς), Коњче (Ἵππισκος), Исостасион²³² (Ἰσοστάσιον), Каласирус²³³ (Καλάσιρις), Картагинец (Καρχηδόnius), Наклеветен (Καταψευδόμενος), Кавнијци (Καύνιοι), Протеран со гласање (Κηρυττόμενος), Китаројд (Κιθαρωδός), Клобулина (Κλεοβουλίνη), Книдијка (Κνίδια), Молер (Κονιάτης), Берберка (Κουρίς), Кратева или Продавач на лекови (Κρατεύας ἢ Φαρμακοπόλης), Кормилар (Κυβερνήτης), Играчи на зарови (Κυβεῦται), Кикнос (Κύκνος), Киприец (Κύπριος), Факел (Λαμπάς), Котел (Λέβης), Левкадијка или Бегалки (Λευκάδια ἢ Δραπεταί), Левка (Λεύκη), Жена од Лемнос (Λήμνια), Линос (Λίνος), Локријци (Λοκροί), Ликиско (Λύκισκος), Жена што јаде мандрагора (Μανδραγοριζομένη), Пророци (Μάντεις), Мерионида (Μεροπίς), Мидон

²³² Име на хетајра

²³³ Египетска долга ленена наметка.

(Μίδων), Жена од Милет (Μιλήσια), Милкон (Μίλκων), Минос (Μίνως), Стројници (Μνηστήρες), Минар (Μυλωθρός), Одисеј капениот (Ὀδυσσεὺς ἀπονιζόμενος), Одисеј ткае (Ὀδυσσεὺς ὑφαίνων), Вино (Οἶνος), Олимпиодор (Ὀλυμπιόδωρος), Олинтијка (Ὀλίνθια), Слична (Ὀμοία), Берба (Ὀπόρα), Орест (Ὀρήστης), Танчарка (Ὀρχεστρίς), Натпреварувач во панкратиј (Παγκρατιαστής), Конкубина (Παλλακή), Памфила (Παμφίλη), Ноќен празник или надничари (Παννυχίς ἢ ἔριθοι), Паразит (Παράσιτος), Песоника (Πεζονίκη), Поети (Ποιηταί), Поетеса (Ποιήτρια), Поликлеја (Πολύκλεια), Злобница (Πονηρά), Понтиец (Ποντικός), Расфрлан (Προσκεδαννύμενος), Хороводец (Πρωτοχόρος), Питагорејка (Πυθαγορίζουσα), Собир кај Пилаја (Πύλαια), Решето за јаглен (Πύραυνος), Родион²³⁴ или Жена што свирка со устата (Ρόδιον ἢ Ποππύζουσα), Сикионец (Σικωνίος), Скирон (Σκείρων), Носач на леанки (Σπονδοφόρος), Војник (Στρατιώτης), Мажи што умираат заедно (Συναποθνήσκοντες), Мажи што се согласуваат (Συντρέχοντες), Роднини (Σύντροφοι), Сиракужанец (Συρακόσιος), Плетени кошници (Σώρακοι), Тарантијци (Ταραντῖνοι), Доилка (Τίθη), Лихвар или Наклеветен (Τοκιστής ἢ Καταψευδόμενος), Раненик (Τραυματίας), Трофониј (Τροφώνιος), Тиндареј (Τυνδάρεως), Сон (Ύπνος), Подметнато дете (Υποβολιμαῖος), Фајдар (Φαῖδρος), Фајдон или Фајдрија (Φαίδων ἢ Φαιδρίας), Човекот што сака Атињани (Φιλαθηναῖος), Филиско (Φίλσκοσ), Човекот што сака убавина или Нимфи (Φιλόκαλος ἢ Νύμφαι), Човекот што сака трагедија (Φιλοτραγωδός), Филуса (Φιλοῦσα), Фригиец (Φρύξ), Бегалец (Φυγός), Хоровотка (Χορηγίς), Лажливец (Ψευδόμενος).

15. Антидот (Ἀντίδοτος)

Незадоволен (Μεμφίμοιρος), Хороводец (Πρωτοχόρος).

16. Кратин помладиот (Κρατῖνος),

Бусирус (Βούσιρις), Гиганти (Γίγαντες), Терамен (Θηραμένης), Омфала (Ὀμφάλη), Питагорејка (Πυθαγορίζουσα), Тарантијци (Ταράντινοι), Титани (Τίτανες), Хејрон (Χείρων), Лажно подметнато дете (Ψευδυποβολιμαῖος).

17. Аристофонт (Ἀριστοφῶν) fl. 350

Бабија (Βαβίας), Близнаци или Решето за јаглен (Δίδυμοι ἢ Πύραυνος), Лекар (Ἰατρός), Калонид (Καλλωνίδης), Перитој (Περίθους), Платон (Πλάτων), Питагореец (Πυθαγοριστής), Филонид (Φιλωνίδης).

²³⁴ Име на хетајра

18. Аксионик (Ἀξιόνικος)

Тириец (Τυρρηνός), Љубиеврипид (Φιλευριπίδης), Филина (Φιλίνα), Χαλκιδικиец (Χαλκίδικος).

19. Амфис (Ἄμφις)

Ран четврти до средина на четврти век. Зачувани се 26 наслова:

Атамант (Ἀθάμας), Ако (Ἀκκό), Жена што мачка со масло (Ἀλείπτρια), Алкмеон (Ἀλκμέων), Лозар (Ἀμπελουργός), Амфикрат (Ἀμφικράτης), Бања (Βαλανεῖον), Женска власт (Γυναικοκρατία), Лудило по жени (Γυναικομανία), Прстен (Δακτύλιος), Дексидемид (Δεξιδημίδης), Дитирамб (Διθύραμβος), Седумтемина против Теба (Ἐπτὰ ἐπὶ Θέβαις), Надничари (Ἐριθοί), Плаковна песна (Ἰάλεμος), Калисто (Καλλιστώ), Молер (Κονιάτης), Берберка (Κουρίς), Играчи на зарови (Κυβευταί), Левкадијка (Λευκάδια), Одисеј (Ὀδυσσεύς), Берба (Ὀπόρα), Уран (Ὀυρανός), Пан (Πάν), Скитник (Πλάνος), Сапфо (Σαπφώ), Братолупци (Φιλάδελφοί), Човекот што ги сака другарите (Φιλήταιρος).

20. Анаксила (Ἀναξίλας)

Се претпоставува дека припаѓа на Средната комедија. 20 наслови:

Недоделкан (Ἄγροικος), Антидо[(Ἄντιδο[), Авлетист (Ἀύλητής), Ботрилион (Βοτρυλίον), Главкос (Γλαῦκος), Мажественост (Εὐανδρία), Ио (Ἰώ), Трасилеон (Θρασυλέων), Калипсо (Καλυψώ), Кирка (Κίρκη), Мајстор за лири (Λυροποιός), Готвачи (Μάγειροι), Самотник (Μονότροπος), Неомода (Νεοττίς), Нереј (Νηρέυς), Птичари (Ὀρνιθοκόμοι), Богати (Πλούσιοι), Хијакинт или Хијакинт подводацијата (Υάκινθος ἢ Υάκινθος πορνοβόσκος), Харити (Χάριτες), Златар (Χρυσοχόος), Годишни времиња (ᾠραι).

21. Кробил (Κρόβυλος)

Обесен (Ἀπαυχόμενος), Жената Што го напушти мажот (Ἀπολείπουσα), Лажно подметнат син (Ψευδυποβολιμαῖος).

22. Дромон (Δρόμων)

Херфистка (Ψάλτρια)

23. Епикрат (Ἐπικράτης)

Амазонки (Ἀμαζόνες), Взаемна љубов (Ἀντέρως), Антилаис (Ἀντιλαΐς), Тежок за продавање (Δύσπρατος), Трговец (Ἐμπορος), Крстопат или Продавач на дребулии (Τριδοῦς ἢ Ρωποπόλης), Хор (Χорός).

24. Епиген (Επιγένης)

Исчезнување на сребреникот (Αργυρίου αφάνισμος), Бакхида (Βακχίς), Хероина (Ηρωίνη), Откупен (Αυτρούμενος), Спомениче (Μνημάτιον), Понтиец (Ποντικός).

25. Ериф (Εριφος)

Ајол (Αϊολος), Мелибоја (Μελίβοια)²³⁵, Пелтаст (Πελταστής).

26. Хениох (Ηνίοχος)

Горгони (Γοργόνες), Два пати излажан (Δίς έξαπατόμενος), Наследничка (Επίκληρος), Торикион (Θωρύκιον), Полиевкто (Πολυεύκτος), Љубопитен (Πολυπράγμων), Трохил (Τρόχιλος), Човекот што ги сака другарите (Φιλήταιρος).

27. Хераклид (Ηρακλείδης)

28. Филетајр (Φιλέταιρος)

Жени на празникот Адони (Αδωνιάζουσαι), Антил (Αντολλος), Асклепиј (Ασκληπίος), Аталанта (Αταλάντη), Ахилеј (Αχιλλεύς), Кефал (Κέφαλος), Курвар (Κορινθιαστής), Ловџика (Κυναγίς), Факелоносачи (Λαμπαδηφόροι), Мелеагар (Μελέαγρος), Месеци (Μήνες), Винопијач (Οίνοπίων), Терез (Τηρέυς), Љубиавлос (Φίλαυλος).

29. Сотад (Σωτάδης)

Попалени (Ευκνήμεναι), Откупен (Παραλυτρούμενος).

30. Теофил (Θεόφιλος)

Патешественици (Απόδημοι), Бојотујка (Βοιωτίς), Епидавриец (Επιδαύριος), Лекар (Ιατρός), Китаројд (Κιθαρωδός), Неоптолем (Νεοπτόλεμος), Натпреварувач во панкратиј (Παγκρατιαστής), Пројмујски порти (Προϊτίδες), Љубиавлос (Φίλαυλος).

31. Филип (Φίλιππος)

32. Хераклит (Ηράκλειτος)

Гостопримник (Ξενίζων).

33. Диоксип (Διόξιππος)

Антипододаџија (Αντιπορνοβόσκος), Богатство (Θησαυρός), Запишувач на приказни (Ιστοριόγραφος), Среброљубец (Φιλάργυρος).

34. Евбулид (Εὐβουλίδης)

Лумпувачи (Κωμασταί).

35. Николај (Νικόλαος)

²³⁵ Град во Тесалија

36. Филиско (Φίλισκος)

Адонис (Ἄδωνις), Раѓањето на Артемида и Аполон (Ἀρτέμιδος καὶ Απόλλωνος γοναί), Раѓањето на Севс (Διὸς γοναί), Раѓањето на Хермес и Афродита (Ἑρμοῦ καὶ Ἀφροδίτης γοναί), Темистокле (Θεμιστοκλῆς), Олимп (Ὀλυμπος), Раѓањето на Пан (Πανὸς γοναί), Среброљупци (Φιλάργυροι).

37. Стратон (Στράτων)

Фојникид (Φοινικίδης).

38. Мнесимах (Μνестίμαχος)

Алкмеон (Ἀλκμέων), Бусирис (Βούσιρις), Намќор (Δύσκολος), Одгледувач на коњи (Ἰππότροφος), Победник на Истмијските игри (Ἰσθμιονίκης), Продавач на билки (Φαρμακοπώλης), Филип (Φίλιππος).

39. Навсикрат (Ναυσικράτης)

Капетани (Ναύκληροι), Персијка (Περσίς).

40. Никохар (Νικοχάρης)

Амимона (Ἀμυμώνη), Галатеја (Γαλάτεια), Херакле се жени (Ἡρακλῆς γάμων), Херакле хорегот (Ἡρακλῆς χορηγός), Кентаур (Κένταυρος), Критјани (Κρήτες), Лаконци (Λάκωνες), Лемнијки (Λήμνιαι), Пелоп (Πέλωψ), Поет (Ποιητής), Од рака во уста (Χειρογάστορες).

41. Ксенарх (Ξέναρχος)

Буталион (Βουταλίων), Близнаци (Δίδυμοι), Петобоец (Πένταθλος), Пурпурна облека (Πορφύρα), Приап (Πρίαπος), Скитијци (Σκύθαι), Војник (Στρατιώτης), Сон (Ὕπνος).

42. Софил (Σόφιλος)

Андрокле (Ἀνδροκλῆς), Браќ (Γάμος), Делијка (Δήλια), Мал меч (Ἐγχειρίδιον), Китаројд (Κιθαρῳδός), Залог (Παρακαταθήκη), Мажу што се согласуваат (Συντρέχοντες), Тиндареј или Леда (Τυνδάρεως ἢ Λήδα), Филарх (Φύλαρχος).

43. Стефан (Στέφανος)

Лаконољубец (Φιλολάκων).

44. Сопатер (Σωπάτηρ)

Бакхида (Βακχίς), Стројниците на Бакхида (Βακχίδος μνηστήρες), Венчавката на Бакхида (Βακχίδος γάμος), Келти (Γαλάται), Евбулотеомброт (Εὐβουλοθεόμβροτος), Хиполит (Ἰππόλυτος), Книдијка (Κνίδια), Плата за мустаќ (Μυστακοῦ θητεῖον), Задушница (Νέκεια), Орест (Ὀρέστης), Порти (Πύλαι), Молци (Σίλφαι), Леќа (Φακῆ), Природонаучник (Φυσιόλογος).

45. Евдокс (Εὐδοξος)

Капетан (Ναύκληρος), Подметнат син (Υποβολιμαῖος).

46. Симул (Σίμυλος)

Ефесијка (Εφήσια), Мегаријка (Μεγαρική).

47. Аполодор (Ἀπολλόδωρος)

Амфиареј (Ἀμφιάρεως), Благодарен (Ἀντευεργέτων), Мртви гладни (Ἀποκαρτεροῦντες), Жена што го напушта мажот (Ἀπολείπουσα), Мајстор за писменца (Γραμματειδιοποιός), Клеветник (Διάβολος), Свекрва (Ἐκυρά), Девет (Ἐννέα), Тужител (Ἐπιδικαζόμενος), Свештеница (Ἱέρεια), Дарувана со мираз или Продавачка на наметки (Προικιζομένη ἢ Ἰματιόπωλις), Жртвопринесувачка (Σφαττομένη).

48. Аполодор (Ἀπολλόδωρος)

Ајсхрион (Αἰσχρίων), Жена што го напушта мажот (Ἀπολείπουσα), Мајстор за писменца (Γραμματειδιοποιός), Фарбач (Δευσοποιός), Сисиф (Σισυφος), Братолупци или Мртво гладен (Φιλάδελφοι ἢ Ἀποκαρτερων), Лажниот Ајант (Ψευδαίας).

49. Аполодор од Карист (Ἀπολλόδωρος)

Браќа (Ἀδελφοί), Невидлив (Ἀφανιζόμενος), Келти (Γαλαταί), Збркан (Διαμαρτάνων), Китаројд (Κιθαρωδός), Лаконка (Λάκαινα), Детенце (Παῖδιον), Мажу што сметаат погрешно (Παραλογιζόμενοι), Синεфеби (Συνέφηβοι).

50. Деметриј помладиот (Δημήτριος)

Ареопагит (Ἀρεοπαγίτης).

51. Линкеј (Λύνκεος)

Кентаур (Κένταυρος).

52. Дексикрат (Δεξικράτης)

Сами од себе заблудени (Υφ' ἑαυτῶν πλανώμενοι).

53. Тимотеј (Τιμόθεος)

Кученце (Κυνάριον), Променет или Сменет боксер (Μεταβαλλόμενος ἢ Μεταφερόμενος πόκτης), Залог (Παρακαταθήκη).

54. Евангел (Εὐάγγελος)

Откриена (Ἀνακαλυπτομένη).

55. Евмед (Εὐμήδης)

Принесувач на жртви (Σφαττόμενος).

56. Атенион (Ἀθηνίων)

Самотаркијци (Σαμοθραῖκες)

57. Диодор (Διόδωρος)

Авлетистка (Ἀβλητρίς), Наследничка (Ἐπίκληρος), Полудениот мртовец (Μαινόμενος νεκρός), Празнувачи (Πανηγυρισταί).

58. Еуфрон (Εὐφρών)

Браќа (Ἀδελφοί), Ајсхра (Αἰσχρά), Предадена (Ἀποδίδουσα), Близнаци (Δίδυμοι), Пазар на боговите (Θεῶν ἀγορά), Свечено пратеништво (Θεωροί), Музи (Μοῦσαι), Предадена назад (Παραδιδόμενη), Синефеби (Συνέφηβοι).

59. Махон (Μάχων)

Агноја (Ἀγνοία), Писмо (Ἐπιστολή).

60. Авгеја (Ἀυγεία) (средна комедија)

Недоделкан (Ἀγροίκος), Пурпурна облека (Πορφύρα), Двапати обвинет (Δις κατηγορούμενος).

3) НОВА АТИЧКА КОМЕДИЈА

1. Дионисиј комедиографот (Διονύσιος), fl. 330

Ранет од копје (Ἀκοντιζόμενος), Законодавец (Θεσμοφόρος), Истоименици (Ὀμώνυμοι), Спасувачка (Σώζουσα).

2. Никомах (Νικόμαχος)

Ејлептија (Εἰλείθια), Поморска битка (Ναυμαχία).

3. Филемон помладиот (Φιλήμων)

Фокијци (Φωκεῖς).

4. Ксенон (Ξένων)

5. Скира (Σκίρας)

Мелеагар (Μελέαγρος).

6. Хипарх (Ἱππαρχος)

Спасени (Ἀνασφζόμενοι), Сликара (Ζώγραφος), Тауда (Θαῖς), Ноќен празник (Παννυχίς).

7. Лаон (Λάων)

Договори (Διαθήκαι).

8. Сосикрат (Σωσικράτης)

Залог (Παρακαταθήκη), Братолупци (Φιλάδελφοι).

9. Дифил (Δίφιλος), победил са. 310. Напишал 100 комедии.

Агноја (Άγνοια), Браќа (Αδελφοί), Градограбач (Αίρησιτείχης; ревидирана како Евнух - Εὐνούχος или Војник - Στρατιώτης), Жена што мачка со масло (Αλείπτρια), Амастрида (Αμαστρίς), Анагир (Ανάγυρος), Спасен или Спасени (Ανασφζόμενος ἢ Ανασφζόμενοι), Ненанситен (Απληστος), Скокач на коњи (Αποβάτης), Жена што го остава мажот или Жени што ги оставаат мажите (Απολιποῦσα ἢ Απολιποῦσαι), Бања (Βαλανεῖον), Бојотујка (Βοιωτίς), Венчавка (Γάμος), Данаиди (Δαναΐδες), Заблудена (Διαμαρτάνουσα), Повикувачи (Ευκαλοῦντες,) Хеката (Εκάτη), Чувари на маслиновата градина (Ελαιώνηφρουροῦντες), Лечени со кукурек (Ελλεβορίζόμενοι), Трговец (Εμπορος), Принесувачи на жртви или Жртви за мртвите (Εναγίζοντες ἢ Ἐναγίσματα), Тужител (Επιδικαζόμενος), Наследничка (Επίκληρος), Решение (Επιτροπή), Евнух (Εὔνοχος), Сликаp (Ζωγράφος), Измамници или Обожаваатели ([Ἡπερο]πενταί ἢ Θεραπευταί), Херакле (Ἡρακλῆς), Херос (Ἡρώς), Богатство (Θησαυρός), Тесеј (Θησεύς), Китаројд (Κιθαρωδός), Гласачи (Κληρούμενοι), Левкадијка (Λευκάδια), Лемнијки (Λέμνια), Полуден (Μαινόμενος), Мизантропи (Μισάνθρωποι), Μνημάτιον, Педерастии (Παιδερασταί), Конкубина (Παλλακίς), Парализиран (Παραλυόμενος), Паразит (Παράσιτος), Пелијади (Πελιάδες), Торба (Πήρα), Плиноφόρος, Љубопитен (Πολυπράγμων), Пира (Πύρρα), Сапфо (Σαπφώ), Сикелиец (Σικελικός), Војник (Στρατιώτης), Мажии што умираат заедно (Συναποθνήσκοντες), Заедно исчувани (Σύντροφοι), Синорида (Συνωρίς), Принесувач на жртва (Σφαττόμενος), Σχεδία (Чамец), Телесија (Τελεσία), Баба (Τήθη), Титравт (Τιθραύστης), Братолубец или Братолупци (Φιλάδελφος ἢ Φιλάδελφοι), Човекољупци [Φιλά.]νθρωποι, Бунар (Φρέαρ), Златар (Χρυσοχόος).

10. Клеарх (Κλέαρχος), победил на Ленаите околу 330 год.

Китаројд (Κιθαρωδός), Коринтијки (Κορίνθιοι), Пандрос (Πάνδροςος).

11. Филемон (Φιλήμων), са. 362 год. – са. 262 год. Победил на Дионисиите во 327 год.

Недоделкан (Άγροικος), Скитник (Άγύρτης), Браќа (Αδελφοί), Ајтолец (Αἰτωλός), Разоткривач (Ανακαλύπτων), Жена што одрекува (Ανανεουμένη), Мажоморец (Ανδροφόνος), Мртов гладен (Αποκαρτερῶν), Изгнаник (Απολις), Грабнат (Αρπαζόμενος), Авлетист (Αύλητής), Бабилонец (Βαβυλώνιος), Венчавка (Γάμος), Прстен (Δακτύλιος), Мал меч (Ευχειρίδιον), Трговец (Εμπορος), Иселеник (Εξοικιζόμενος), Тужител (Επιδικαζόμενος), Еврип (Εὐριπος), Ефедрити (Εφεδρίται), Ефеб (Ἐφηβος), Хероси (Ἡρώες), Тебанци (Θήβαοι), Богатство

(Θησαυρός), *Портир* (Θυρωρός), *Лекар* (Γατρός), *Лажливец* (Καταψευδόμενος), *Сојузници* (Κοινωνοί), *Ласкавец* (Κόλαξ), *Коринтијка* (Κορίνθια), *Молител или Црпалка за супа* (Μετίων ἢ Ζώμιον), *Метек* (Μέτοικος), *Прелубник* (Μοῖχος), *Мирмидонци* (Μυρμιδόνες), *Посветен* (Μυστικός), *Неајра* (Νέαира), *Наследници* (Νεμόμενοι), *Вонбрачен* (Νόθος), *Ноќ* (Νύξ), *Натпреварувач во панкреатиј* (Παγκρατιαστής), *Детенце* (Παιδάριον), *Деца* (Παῖδες), *Паламед* (Παλαμήδης), *Народен празник* (Πανηγυρίς), *Човекот што се обиде да се прикраде* (Παρεισίων), *Пијан* (Πάροις), *Човекот што се депилира* (Πιπτοκοπούμενος), *Крилце* (Πτερόγιον), *Просјачка или Жена од Родос* (Πτωχή ἢ Ρόδια), *Пир* (Πυρρός), *Огноносец* (Πυρφόρος), *Сардиски камен* (Σάρδιος), *Сикелиец* (Σικελικός), *Војник* (Στρατιώτης), *Мажи што умираат заедно* (Συναποθνήσκοντες), *Синефеб* (Συνέφηβος), *Подметнато дете* (Υποβολιμαῖος), *Привидение* (Φᾶσμα), *Философи* (Φιλόσοφοι), *Затвор* (Φυλακή), *Харити* (Χάριτες), *Вдовица* (Χήρα).

12. Тимокле (Τιμοκλῆς), победил на Ленаите са. 320 год.

Ајгиптијани (Αἰγύπτιοι), *Бања* (Βαλανεῖον), *Земјоделец* (Γεωργός), *Прстен* (Δακτύλιος), *Делос* (Δῆλος), *Демосатири* (Δημοσάτυροι), *Жени што славаат Дионисиу* (Διονυσιάζουσαι), *Дионис* (Διόνυσος), *Драконтион* (Δρακόντιον), *Писма* (Επιστολαί), *Злобник* (Επιχαιρέκακος), *Хероси* (Ἡρώες), *Икариски сатири* (Ἰκάριοι Σάτυροι), *Кавнијци* (Καυνοί), *Кентаур или Дексамен* (Κενταυρὸς ἢ Δεξάμενος), *Конисал* (Κονίσσαλος), *Заборава* (Λήθη), *Маратонци* (Μαραθῶνιοι), *Неајра* (Νέαира), *Ореставтоклејд* (Ὀρεσταυτοκλειδής), *Љубопитен* (Πολυπράγμων), *Понтиец* (Ποντικός), *Пурпурна облека* (Πορφύρα), *Боксер* (Πύκτης), *Сапфо* (Σαπφώ), *Сатири* (Σάτυροι), *Колеги* (Σύνεργοι), *Љубител на парници* (Φιλοδικαστής), *Лажни разбојници* (Ψευδολῆσται).

13. Менандар (Μένανδρος), 342-291

Браќа 1 или *Братолупци* (Ἀδελφοί Α' ἢ Φιλάδελφοι), *Браќа 2* или *Браќа по татко* (Ἀδελφοί Β' ἢ Ὀμοπάτριοι), *Рибар* (Ἀλιεύς), *Нејадени* (Ἀνάριστοι), *Посветена на бога или Месенијка* (Ἀνατιθεμένη ἢ Μεσσηνία), *Жена од Андрос* (Ἀνδρία), *Андрогин* (Ἀνδρόγυνος), *Анеψио* (Братучеди), *Човекот што издржува* (Ἀνεχόμενος), *Неверник* (Ἄπιστος), *Славеничка или Авлетистка* (Ἀρρηφόρος²³⁶ ἢ Αὐλητρίς), *Штит* (Ἀσπίς), *Човекот што се сожалува себеси* (Αὐτὸν πενθῶν),

²³⁶ Девојка што го слави празникот на Атена Палада, носејќи свечени предмети во храмот.

Мазохист (Αὐτὸν τιμωρούμενος), Сладострасник (Αφροδίσιος), Ахајци или Пелопонесијци (Αχαιοὶ ἢ Πελοποννήσιοι), Бојотијка (Βοιωτία), Замјоделец (Γεωργός), Гликера (Γλυκέρα), Прстен (Δακτύλιος), Дарданец (Δάρδανος), Празноверник (Δεισιδαίμων), Занаетчија (Δημιουργός), Близнаци (Δίδυμοι), Двоен лажго (Δίς ἑξαπατῶν), Намќор (Δύσκολος; единствена целосно зачувана), Εὐχειρίδιον (Мал меч), Потпалена (Εμπιπραμένη), Повикан (Επαγγελλόμενος), Наследничка (Επίκληρος), Парничари или Халијци (Επιτρέποντες ἢ Αλαεῖς), Евнух (Εὐνοῦχος), Ефесиец (Εφέσιος), Колар (Ηνίοχος), Херос (Ἡρώς), Тауда (Θαῖς), Обземена (Θεοφορούμενη), Тесалијка (Θετταλή), Богатство (Θησαυρός), Трасилеон (Θρασυλέων), Вратар (Θυρωρός), Свештеница (Ἱέρεια), Имбријци (Ἴμβριοι), Коњар (Ἰππόκομος), Носач на кошничка (Κανήφορος), Каријка (Καρίνη), Картагинец (Καρχηδόνιος), Лажливец (Καταψευδόμενος), Мрежа за коса (Κεκρύφαλος), Китарист (Κιθαριστής), Книдијка (Κνιδία), Ласкавец (Κόλαξ), Кормилари (Κυβερνήται), Жени што пијат кукута (Κωνειαζόμεναι), Левкадијка (Λευκαδία), Локријци (Λοκροί), Пијанство (Μέθη), Мнагуртис (Свештеник на Реја), Женомрзец (Μισογύνης), Омразен (Μισούμενος), Капетан (Ναύκληρος), Немеса (Νέμεσις), Вонбрачен (Νόθος), Номотет (Νομοθέτης), Собирач на наемни војници (Ξενολόγος), Олинтијка (Ὀλυνθία), Гнев (Ὀργή), Ропче (Παίδιον), Конкубина (Παλλακή), Залог (Παρακαταθήκη), Острижена (Περιχειρομένη), Перинтијка (Περινθία), Плетенка (Πλόκιον), Избрзана свадба (Προγαμῶν), Човек што обвинува предвреме (Προεγκαλῶν), Мажича за продажба (Πωλούμενοι), Истепана (Ραπιζομένη), Самјанка или Ородување (Σαμία ἢ Κηδεία), Сикионец (Σικωνίος), Војници (Στρατιῶται), Жени на обед (Συναριστῶσαι), Заљубена (Συνερωῶσα), Синефеби (Συνέφηβοι), Дошлка (Τίθη), Трофониј (Τροφώνιος), Хидрија (Υδρία), Химнида (Ὑμνις), Подметнато дете (Υποβολιμαῖος), Фанион (Φάνιον), Привидение (Φῶσμα), Халкеја (Χалкеία), Халкида (Χαλκίς), Вдовица (Χήρα), Добра жена (Χρηστή), Лажниот Херакле (Ψευδηρακλῆς), Страшливец (Ψοφοδεής).

14. Филипид (Φίλιππίδης), победил на Дионисиите во 311.

Жени на празникот Адониу (Αδωνιάζουσαι), Амфиареј (Αμφιάρεως), Жена што испливува нагоре (Ανανέουσα), Ичезнување на сребреникот (Αργυρίου ἀφανισμός), Авлоси (Αὐλοί), Измачувана (Βασανιζομένη), Котурни ([Κόθορνοι]), Лакијади

(Λακιάδαι)²³⁷, Сводник (Μαστροπός), Олинтијка (Ολύνθια), Сопатнички (Συνεκπλέουσαι), Братолупци (Φιλάδελφοι), Човекот што ја сака Атина (Φιλαθηναῖος), Среброљубец (Φιλάργυρος), Филарх (Φιλάρχος), Љубеверипид (Φιλευριπίδης).

15. Анаксиπ (Ἀνάξιππος), крај на четврти век.

Сокриен (Ευκαλυπτόμενος), Тужител (Επιδικαζόμενος), Светкавица (Κεραυνός), Китаројд (Κιθαρωδός), Бунар (Φρέαρ).

16. Посејдип (Ποσειδίππος) Прв пат победил на Дионисиите са. 290-та.

Човекот што прогледа (Αναβλέπων), Затворена (Αποκληρομένη), Арсиноја (Αρσινόη), Келт (Γαλάτης), Демоти (Δημόται), Началник (Επίσταθμος), Хермафродит (Ερμαφρόδιτος), Ефесијка (Εφέσια), Своно (Κώδων), Локријки (Λοκρίδες), Промнети (Μεταφερόμενοι), Мравка (Μύρμηξ), Слични (Ὅμοιοι), Детенце (Παίδιον), Подводација (Πορνοβόσκος), заедно исчувани (Σύντροφοι), Таткољубец (Φιλοπάτωρ), Танчарки (Χορεύουσαι).

17. Дамоксен (Δαμόξενος) fl. са. 270.

Самосожалување (Αὐτὸν πενθῶν), Заедно исчувани (Σύντροφοι).

18. Фојникид (Φοινικίδης), 3-ти век (са. 290-270).

Спасени (Ανασφζόμενοι), Авлетистки (Αύλητρίδες), Омразена (Μισουμένη), Поет (Ποιητής), Филарх (Φύλαρχος).

19. Архедик (Ἀρχέδικος), fl. крај на четврти почеток на трети век.

Заблуден (Διαμαρτάνων), Богатство (Θησαυρός).

20. Хегесип (Ηγήσιππος), трети век.

Браќа (Αδελφοί), Мажу што си ги сакаат пријателите (Φιλέταιροι).

21. Батон (Βάτων), средина на трети век.

Ајтолиеџ (Αἰτωλός), Мажомореџ (Ανδροφόνος), Добродетели (Εὐεργέται), Заедничко мамење (Συνεξαπατῶν).

22. Теогнет (Θεόγνητος), доцен трети век.

Кентаур (Κανταυρός), Привидение или Среброљубец (Φᾶσμα ἢ Φιλάργυρος), Љубигосподар (Φιλοδέσποτος).

23. Сосипатер (Σωσιπάτηρ)

Наклеветен (Καταψευδόμενος).

²³⁷ Демос во Атина

24. Критон (Κρίτων)

Ајтолиец (Αἰτωλός), Ефесијци (Εφέσιοι), Месенија (Μεσσηνία), Трудолубив (Φιλοπράγμων).

25. Тимострат (Τιμόστρατος)

Расипник (Ἄσωτος), Прогласен за граѓанин (Δημοποιητός), Откупен (Λυτρούμενος), Пан (Πάν), Залог (Παρακαταθήκη), Љубигосподар (Φιλοδέσποτος), Човекот што си го сака семејството (Φιλοίκειος).

26. Блајсос (Βλαῖσος)

Полуискинат (Μεσοτρίβας), Сатурн (Σάτουρνος).

27. Биот (Βίотτος)

Поетот што не разбира (Ἄγνοῶν ποιητής).

28. Александар (Ἀλέξανδρος)

Козари (Αἰπόλοι), Дионис (Διόνυσος), Хелена (Ελένη), Пиене (Πότος), Штурец (Τιτυόνιον).

29. Дионисиј од Скимна (Διονύσιος Σκυμναῖος)

30. Аполониј (Ἀπολλώνιος)

31. Диофант (Διόφαντος)

Преселеник (Μετοικιζόμενος).

32. <Калип> (Κάλλιπος)

Ноќен празник (Παννυχίς).

33. Хариклид (Χарικλείδης)

Затвор (Ἄλυσις).

34. Филостефан (Φιλοστέφανος)

Делоски (Δήλιος).

35. Алкимен (Ἀλκιμένης)

Пливачки (Κολυμβῶσαι).

36. Каликрат (Καλλικράτης)

Мосхион (Μοσχίων).

37. Парамон (Παράμονος)

Хороводникот бродоломник (Ναύαγος Χορηγῶν).

38. Соген (Σώγηνης)

Љубигосподар (Φιλοδέσποτος).

39. Менип (Μένιπλος)

Керкопи (Κέρκωπες), Змии (Ὄφεις).

40. Формис (Φόρμις)

Аталанти (Αταλάνται).

41. Тимоксен (Τιμόξενος)

Оној што прекрива (Συγκρύπτων).

42. Филокле (Φιλοκλής)

Ранет (Τραυματίας).

43. Хајрион (Χαιρίων)

Самоклеветник (Αὐτοῦ καταψευδόμενος).

II. ДОРСКИ КОМЕДИОГРАФИ

1. Аристоксен од Селинт (Αριστόξενος), 540-445, зачуван е само еден фрагмент.

2. Епихарм (Επίχαρμος), активен са. 480-470 во Сиракуза.

Недоделкан (Αγρωστίνος), Алкионеј (Αλκιονεύς), Амик (Άμυκος), Антанор (Αντάνωρ), Грабнувања (Αρπαγαί), Аталанти (Ατάλανται), Бакхи (Βάκχαι), Бусирус (Βούσιρις), Земја и Море (Γᾶ καὶ θάλασσα), Старица (Γηραιά), Дексамен (Δεξαμενός), Дикти Δίκτυες, Дионисовци (Διονύσιοι), Надеж или богатство (Ελπίς ἢ πλοῦτος), Празник (Εορτὰ), Победник I и II (Επινίκιος), Венчавката на Хеба или Музи (Ἦβας γάμος ἢ Μοῦσαι), Херакле по појасот (Ἡρακλῆς ὁ ἐπὶ τὸν Ζωστήρα), Херакле кај Фолос (Ἡρακλῆς ὁ παρὰ Φόλω), Херакле <> (Ἡρακλῆς <>), Свети пратеништва (Θεαροί), Киклоп (Κύκλωψ), Лумпувачи или Хефајст (Κωμασταὶ ἢ Ἄφαιστος), Говор и Говорка (Λόγος καὶ Λογίνα), Мегарка (Μέγαρις), Медеја (Μήδεια), Месеци (Μῆνες), Музи (Μοῦσαι), Острови (Νῆσοι), Одисеј дезертер (Ὀδυσσεὺς αὐτόμολος), Одисеј бродоломник (Ὀδυσσεὺς ναύαγος), Одисеј <> (Ὀδυσσεὺς <>), Колбаси (Ὅρα sive Ὅρορα), Париап (Περίαλλος), Персијци (Πέρσαι), Мајмун (Πίθων), Граѓани (Πολῖται), Пира и Прометеј или Девкалион или Левкарион (Πύρρα καὶ Προμαθεὺς sive Δευκαλίων vel Λευκαρίων), Сирени (Σειρήνες), Скирон (Σκίρων), Сфинга (Σφίγξ), Триесеттите (Триаκάδες), Тројанци (Τρῶες), Креветољубец (Φιλοκλίνης), Филоктет (Φιλοκτήτας), Хоревти (Χορεύοντες sive Χορευταί), Грниња (Χύτραи).

3. Формис (Φόρμις)

Адмет (Ἄδμητος), Алкиној (Ἀλκίνοος), Алкүόνες, Аталанти (Ἀταλάνται), Уништувањето на Илиј или Коњ (Ἰλίου πόρθησις ἢ Ἴππος), Кефеј или Главни работи или Персеј (Κηφεὺς ἢ Κεφάλαια ἢ Περσεύς).

4. Дејнолох (Δεινόλοχος)

Алтаја (Ἀλθαία), Амазонки (Ἀμαζόνες), Лекар (Ἰατρός), Курка или Одис<> (Κίρκα ἢ Ὀδυσσ<>), Комедиотрагедија (Κωμωδοτραγῳδία), Левкарион (Λευκαρίων), Мелеагар (Μελέαγρος), Медеја (Μήδεια), Ојнеј (Οἰνεύς), Орест (Ὀρέστης), Телеф (Τήλεφος), Фолос (Φόλος).

5. Рингон (Ῥίνθων), fl. 323–285

Амфитрион (Ἀμφιτρίων), Мелеагар Робот (Δουλομελέαγρος), Херакле (Ηρακλῆς), Иобат (Ἰοβάτας), Ифигенија во Авлида (Ἰφιγένεια ἃ ἐν Αὐλίδι), Ифигенија ἃ ἐν Ταύροις Ифигенија кај Таврите, Медеја (Μήδεια), Орест (Ὀρέστας), Телеф (Τήλεφος).

ДОДАТОК 2:
ГЕНЕРАЛЕН ИНДЕКС

Ајсхил: 16; 44; 51; 90 бел. 99; 114; 121,
127; 210;
Орестија: 61 бел. 54; 227 бел. 207;
Персијци: 9; 77 бел. 71; 79; 122;
210;
Собирачи на коски: 97 бел. 107.

Алдус: 20.

Александар Ајтолеот: 17.

Александар Велики: 56; 174; 223 бел.
205; 224.

Александар комедиографот
Дионис: 149.

Александрија: 16; 16 бел. 6; 17; 29; 57.

Алексис: 56; 77; 157; 164-5; 189;
Бегалец: 164;
Во бунарот: 243 бел. 213;
Жена што јаде мандрагора: 175;
Линос: 28 бел. 12; 106-7; 143;
Одисеј капениот: 145;
Одисеј што ткае: 145;
Паразит: 157; 157 бел. 150.

Алкибијад: 18; 131; 147; 187; 198-9.

алузину: 73.

Амејпсија
Играчи на котаб: 149.

Анаксандрид: 55; 135;
Одисеј: 145; 161;
Раѓањето на Дионис: 149.

Антестерии: 74.

Антифан: 56; 164; 217;

Војник или Тихон: 173-4; 175;
Киклоп: 93;
Лекар: 175;
Паразит: 157;
Поезија: 104-5;
Раѓањето на Афродита: 153;
Тимон: 165.

Аполодор
Библиотека: 72; 99.

Аполодор Атињанинот: 18;
За Епихарм: 18;
За Софрон: 18.

Аполон: 17 бел. 7; 117; 147;
Аполон и Артемида: 33; 35; 103-4.

Апулија/апулиски: 111; 151; 245 бел.
215; 246 бел. 216.

Арарот: 102;
Хименај: 157.

Аристарх од Самотрака: 224.

Аристомен
Дионис атлетот: 149.

Аристотел: 10; 14; 16; 18; 39-42; 44; 46;
60 бел. 53; 61; 66-8; 69; 75; 81; 83;
115; 133; 135; 191; 205; 222; 259;
264;
Никомахова етика/EN: 16; 30; 30
бел. 18; 45; 49; 67; 202;
Поетика/Поет.: 9; 12-13; 29 бел.
14; 33; 39-40; 41; 42; 50; 60-62; 67;
68-69; 70-1; 73; 77-8; 188; 192;
193; 203; 216-7; 230; 259; 260; 266;

- Политика/ Pol.*: 67; 202;
Реторика: 61; 67.
- Аристофан: 11; 16; 17-9; 20; 22; 23; 25;
 28; 30 бел. 18; 31; 43; 45; 46; 50-1;
 53-4; 56; 65; 70 бел. 62; 76; 81; 83;
 96 бел. 106; 96; 103-4; 110; 113;
 115; 117; 121; 126; 128-32; 138;
 142; 157; 183; 185; 185-7; 188; 190;
 191; 192; 194; 197-8; 200; 201-2;
 203; 205; 206; 212; 216; 219; 222;
 227; 231-2; 241; 248; 249-50; 259;
 261; 262; 264; 265; 269;
Ајолосикон: 48; 93; 103;
Амфиарај: 53;
Ахарнијци: 9; 42; 53; 54; 111 бел.
 119; 112; 118; 171; 215, 247;
Бабилонци: 53; 54; 148;
Геритад: 42; 127; 218; 227-8;
Дајдал: 103-4; 150; 153;
Дионис бродоломник: 149;
Драми или Кентаур: 103;
Драми или Ниоб: 103;
Жаби: 53; 54; 90; 90 бел. 99; 121;
 127; 142; 148; 149; 149 бел. 144;
 187; 188; 205; 209; 228; 231;
Жени во народното собрание:
 127-8; 183; 186-7; 218; 220; 264;
Жени на празникот Тезмофори:
 20; 54; 110-2; 182 бел. 173; 187;
 196; 215; 242; 247;
Кокал: 103;
Коњаници: 54; 112; 117; 128; 130,
 171; 227 бел. 208; 262;
Лемнијки: 103;
Лисистрата: 20; 53; 54; 90 бел.
 99; 103; 110 бел. 118; 112; 117;
 128; 131; 149; 183; 185; 186-7; 190;
 207; 213; 217-8; 219;
Мир: 51 бел. 41; 54; 93; 105; 112;
 117; 127; 146-7; 190; 196; 199-200;
 205-6; 212; 216; 226;
Облаци: 18; 31; 35; 46; 53; 54; 93;
 116-8; 130; 167; 170; 177; 249; 253;
Оси: 31-2; 30 бел. 16; 53; 54; 99
 бел. 111; 113; 118; 128-9; 130; 159
 бел. 154; 166; 169; 180; 186; 187;
 196; 198-9; 208; 220; 225; 241-2;
 247; 254;
Пирувачи: 53; 54; 117;
Плутос: 17; 82 бел. 81; 94; 113;
 117; 127; 131; 146; 147-8; 171; 189;
 190; 218; 219; 264;
Полиид: 103;
Проагон: 53;
Птици: 53; 54; 112-3; 118; 127;
 143; 171; 188 бел. 175; 215; 247;
Телемесијци: 198;
Ќерките на Данај: 103;
Фојникијки: 103;
Херои: 80; 103.
- Аристофан Византиецот: 17-8; 171; 224.
 Артемида (Ортеја, Кордака): 34-5.
 Архилох: 39; 72-3; 145 бел. 142; 156-7;
 159; 173; 181 бел. 172; 187 бел.
 175; 199; 222; 228 бел. 210.
 Архип: 53; 54; 102;
Амфитрион: 100.
 Астидамант помладиот

- Херакле*: 226.
- Атенај: 19; 39, 45; 161-5; 242; 261;
Софисти на вечера: 10; 20; 32;
 56; 87 бел. 90; 119-20; 121; 141;
 149; 157-8; 171; 172; 177; 223;
 223 бел. 205; 226; 227.
- Атика: 9; 12; 26; 28; 35; 38; 41; 44; 80-1;
 87 бел. 91; 133; 148; 209; 258;
 267.
- Атина: 12; 16; 17 бел. 7; 18; 20-1; 26-29;
 32; 35-6; 38; 40-1; 43-7; 55; 56;
 57; 70; 74; 78; 93; 95; 98; 102;
 109; 111; 120 бел. 125; 121; 123-
 7; 130; 133; 135; 138-9; 142; 147;
 173; 181; 194; 198; 207; 208; 211;
 217; 218; 219-20; 224; 234; 236;
 246 бел. 216.
- Брилиха (Бриалиха): 35.
- Венеција: 20.
- Венецијански ракопис: 20.
- Византија: 20.
- Витрувиј: 10; 236-7.
- Гален: 59.
- Гнесип: 79; 79 бел. 77.
- Голема Хелада (Јужна Италија /и
 Сицилија): 12; 16; 18-9; 26-7; 29;
 33; 34; 41; 46-7; 55; 82; 101 бел.
 112; 142; 145; 189; 244; 257.
- (Големи) Дионисии: 9; 20-1; 44; 46; 49;
 54; 74; 82; 93; 205; 216; 221; 222;
 227; 235.
- Дејнолох: 102.
- Дејнолох од Сиракуза: 29; 214.
- Делос: 29.
- Деметра: 33; 41; 47; 71-4; 144; 258.
- Деметриј од Фалерон (Фалеронски): 62;
 66.
- Демострат: 53.
- Дидаскалии: 21.
- Диоген Лаертиј: 20; 42; 177.
- Дионис: 17 бел. 6; 29; 33; 36; 38; 39-42;
 45; 47; 57; 71; 73-5; 80; 84; 87;
 89-92; 121; 126 бел. 133; 141;
 142; 148-50; 187; 205; 231; 235;
 258; 265.
- Дионисијад од Малос: 17.
- Дифил: 39; 57-8; 107; 179; 181;
Гласачи: 58 бел. 50;
Паразит: 157;
Телесија: 162.
- Донат: 66.
- Евбул: 23; 55; 133 бел. 135;
Амалтеја: 106;
Белерофонт: 105; 248;
Дадилки: 128;
Лаконци или Леда: 153; 172;
Одисеј: 145;
Ојдит: 164;
Ортан: 207
Подводација: 179;
Продавачки на венци: 128; 182
 бел. 174;
Семела или Дионис: 149;
Харфистка: 128.
- Евполис: 16; 17; 18; 23; 30 бел. 16; 49;
 50-1; 52; 54; 76; 128-32; 201; 205-
 6; 215; 227;
Автолик: 53; 128; 131; 206;

- Бапти*: 128; 130-1;
Градови: 215;
Граѓани: 42; 124-7; 132; 215; 218;
Златен род: 52; 123;
Кози: 167;
Лаконци: 215;
Ласкавци: 160-1; 162; 166;
Марикант: 128; 130; 167-8; 215;
 262;
Началници: 126 бел. 133; 149;
 231;
Проспалтијци: 30 бел. 17; 129;
 182;
Хелоти: 215.
- Еврипид: 14; 16; 18; 44; 51; 83; 84; 90
 бел. 99; 96 бел. 106; 105; 108;
 110; 111 бел. 119; 114; 127; 134;
 182 бел. 173; 187; 222; 230; 247;
Авга: 212;
Алкестида: 144;
Алкмена: 100;
Белерофонт: 105; 112; 212; 248;
Главкос: 103;
Електра: 227 бел. 207;
Ион: 110;
Ифигенија во Таврида: 103;
Киклоп: 94-5;
Телеф: 110-2; 242;
Фојникијки: 103;
Хелена: 110;
Хиполит: 103.
- Егејското море: 33.
 Екфантид: 30 бел. 16; 50; 51; 78;
Обиди: 79;
- Сатири*: 79; 80.
- Епихарм: 12; 18; 19; 23; 25; 28 бел. 12;
 29; 32; 35; 39; 41; 42-4; 45; 47; 49;
 64; 70; 77-8; 79; 80; 83-7; 90; 95-
 6; 108-9; 116; 132-3; 139; 150;
 155; 165; 170; 172; 194-8; 201;
 204; 210; 214; 237; 257-8; 260;
 262.
- Бусирис*: 141;
Венчавката на Хеба: 141; 200;
 210;
Говор и Говорка: 116; 221;
Грабнувања: 45;
Дионисовци: 80;
Киклоп: 93; 95; 145;
Комасти или Хефајст: 45;
Куц: 45;
Мегаријка: 132; 180;
Надеж или Богатство: 132; 158-
 9; 162; 249;
Недоделкан: 80; 132; 167;
Одисеј бродоломник: 145;
Одисеј дезертер: 45; 84-7; 95; 98;
 144; 210;
Персијци: 79; 210-1;
Сирени: 145;
Скирон: 196-7;
Старица: 132;
Сфинга: 45;
Танцувачи: 45;
Филоктет: 118;
Херакле во потрага за појасот:
 200;
Херакле кај Фолос: 141.

- Ератостен: атичка: 9; 12; 14; 16; 17; 18; 22;
За старата комедија: 17; 24; 26-29; 30; 31; 34; 35; 41; 42;
Еригона: 17. 46; 47; 48; 70; 78; 79; 81; 90; 92;
- Еуфрониј граматичарот: 17. 109; 118; 139; 144; 148; 159; 161;
- Животите на хеленските поети*: 10. 175; 180; 200; 209; 211; 214; 235;
- Икар: 17 бел. 7; 38. 257; 258; 259; 260; 262; 267;
- Икарија (област во Атика): 38. дорска (сицилиска): 12; 18; 23;
- инвектива: 32; 62; 68-9; 70; 73; 93; 96; 24; 26-9; 32; 41; 42; 45; 46; 70;
 102; 115; 131; 157; 165; 184; 257; 86; 108; 123; 145; 148; 167; 170;
 262; 267. 180; 189; 200; 203; 209; 211; 214;
- in promptu претстави: 34; 47; 258. 237; 242; 249; 257; 259; 260; 267;
- интергенерички: 11; 80; 84; 209; 258. мегарска: 26; 29; 30-47; 50; 142;
 196;
- интрагенерички: 194; 200; 209; 227; 258. митолошка/и травестија/ии: 14;
- јамб(и): 17; 39; 41; 45 бел. 32; 64; 67; 68; 48; 52; 54; 56; 77-8; 80; 82-109;
 70-5; 156; 194; 202; 225; 266. 110; 115; 116; 133; 135; 138-9;
- јампски поруги: 41; 72. 140-55; 165; 172; 181; 184; 196;
- Јонија: 33; 47; 74; 149. 234; 260-1; 264.
- Калија (атински граѓанин): 18; 131; 161;
 206. комос: 41; 47; 189; 258.
- Калија (комедиографот), комасти: 41; 47; 81; 211.
- Киклопи*: 93-4. Константинопол: 20.
- Калимах, кордакс: 35; 253-4; 255.
- Таблички*: 17; Корид (комедиограф): 164.
- Причини*: 17. Коринт, коринтски: 35; 36; 37; 43; 190.
- Кампанија: 152. Кратет комедиографот: 23; 49-54; 57;
- Квинтилијан: 66. 70; 76; 78; 122; 133; 134; 175;
- Кикерон: 66. 180; 185; 204; 222; 259; 262;
- Клеомен (дитирампски поет): 79. *Сверови*: 119-20; 121;
- Клеон (атински државник): 18; 118; 129; *Игри*: 98 бел. 109; 212;
- 130; 220; 222; 236. *Ламија*: 120;
- Коислинијански трактат (Tractatus *Соседи*: 133;
- Coislinianus): 10; 61-2; 66; 68-9; *Херои*: 80.
259. Кратет од Малос: 18.
- комедија:

- Кратин: 16; 17; 18; 23; 49; 50-2; 54; 70;
76; 77; 87-96; 104; 110; 205; 221;
227;
Богови на богатството: 94; 121;
123-4; 127;
Бусирис: 87;
Дионисалександар: 52; 87; 88-92;
109; 148; 149 бел. 144; 153; 196;
231;
Луѓе од Сериф: 87;
Немеса: 87; 104; 150;
Одисеевци: 48; 87; 90; 92-6; 145;
247;
Хејрони: 123;
Чоканче: 51 бел. 41; 93; 117-8;
227 бел. 208.
- Ленаи: 21; 49; 54; 82; 221-2; 235.
- Ликофрон: 17;
За комедијата: 56;
Менедем: 177-8.
- Ликург: 16.
- Локри: 34.
- Магнет: 44; 49-50; 51; 78; 149;
Дионис: 79; 80;
Жаби: 79; 81;
Лидијци: 79;
Птици: 79; 81;
Свирачи на барбит: 78-9;
Стрилени: 79; 81;
Титакијци: 79; 80;
Тревокосачка: 79; 81; 128; 182.
- Махон: 17; 39; 165.
- Мегара: 28-9; 32; 38; 40; 45; 171.
- Мегара Хиблаја: 32; 45.
- Менандар: 11-2; 14; 19; 23; 24; 25; 48;
56; 57-8; 101; 114; 134-8; 140;
165; 169; 172; 173; 174; 184; 185;
189; 192; 205; 209; 213; 216; 219;
225; 232; 242-8; 250-3; 265;
Бес: 118;
Земјоделец: 246;
Картагинец: 137;
Ласкавец: 163; 174; 179; 244;
Намкор: 19; 24; 134; 136-7; 163;
166-7; 172; 183; 213-4; 242-3;
244; 246-7; 248; 250; 254;
Обземена: 246; 254-5;
Огрлица: 137;
Омразен: 174;
Острижена: 137; 174; 244; 252;
Парничари: 100; 136; 169; 171;
181; 208; 212; 252;
Перинтијка: 246; 252;
Пијанство: 118;
Самјанка: 136; 169; 181; 243-4;
251-2;
Сикионец: 137; 174; 218;
Херос: 136;
Штит: 168; 174; 176; 185; 247-8.
- Месопотамија: 33; 73.
- Мегаген: 79;
Туриоперсијци: 121.
- Мим(ови): 23; 29 бел. 14; 33; 68; 79 бел.
77; 133; 134; 153; 155; 180; 194;
196; 257.
- Морелиј: 19.
- Носис од Локри: 34.

- Одисеј: 84-6; 87; 93-5; 113; 141; 144-6;
152; 161; 210; 247; 265.
- Оксиринх: 19; 50 бел. 36.
- Павсанија: 72.
- папирологија: 23.
- Парос: 72-3; 95.
- Пароски мермер: 38 бел. 23; 39; 39 бел.
25; 43.
- Пелопонес: 26; 29; 39; 40.
- Пелопонеска војна: 52; 76; 129; 131;
135; 205; 211.
- Пергам: 16; 18.
- Перикле: 18; 92; 123; 125-6; 221; 222.
- Платон (комедиографот): 23; 48; 53; 54;
76; 92; 95-109; 166; 200; 264;
Долга ноќ: 98-102; 150;
Обесчестениот Севс: 97-8; 101;
142; 150; 181;
Фаон: 101-2; 153; 171; 206-7.
- Платон (философот): 66-8; 258;
Гозба: 18;
Државно уредување: 66-7;
Закони: 66;
Одбраната Сократова: 18;
Протагора: 122-3;
Теајтет: 44;
Филеб: 66; 67.
- Платониј: 48; 51-2; 92-3; 96;
За разликите на комедиите: 17;
За разликите на карактерите:
17.
- Плаут: 19; 24; 58; 83; 114; 248;
Амфитрион: 99-100; 148; 150;
Војникот фалбаџија: 175;
- Касина*: 58 бел. 50;
Трговец: 58 бел. 50;
Три гроша: 58 бел. 50.
- Плутарх: 14; 20; 45.
- Полемон (граматичар): 18.
- Полисел,
Раѓањето на Афродита: 153;
Раѓањето на Дионис: 149.
- Полукс: 10; 20; 35; 45; 162; 188 бел. 176.
- Порфириј: 18; 61 бел. 55.
- Псевдо-Лонгин: 66.
- Птолемаика: 29.
- Птолемај I Сотер: 29; 57.
- Птолемај II Филадельф: 29.
- Птолемај III Евергет: 16 бел. 6.
- Равенски ракопис: 20.
- Ринтон: 29; 34; 99; 100; 257.
- сатирска драма: 11; 17; 31 бел. 19; 62-3;
64; 68; 74; 77; 80; 80 бел. 78; 84; 88
бел. 92; 90; 109; 116; 144; 152; 153;
170 бел. 164; 177; 177 бел. 169;
178; 194; 202; 205; 223-4; 230; 235;
237.
- Сиракуза: 12; 26 бел. 9; 29; 32; 42; 43;
44; 45; 47; 49; 57; 78; 139; 165;
195; 210; 214; 221; 237; 257; 258.
- Сократ: 18; 116; 126; 167; 177; 222; 236.
- Сосибј од Спарта: 32-3; 34; 73; 175.
- Соситеј,
Дафнис или Литиерс: 144.
- Софокле: 16; 44; 51; 114;
Амфитрион: 100;
Гоштивка: 97 бел. 107;
Ловечки кучиња: 147; 200;

- Тереј*: 112-3;
Тиро: 212.
 Спарта: 29; 34; 90; 91.
 Стобај: 20; 87 бел. 90.
 Стратис: 54-5; 113.
Суда: 10; 17; 20; 29 бел. 14; 34; 43; 49;
 52; 53; 55; 135; 215.
 Сусарион: 35; 38-9; 41.
 Схолијастот: 10.
 Тарент: 26 бел. 9; 29; 46; 189.
 Тасос: 57; 73.
 Телесикле: 73.
 Телис: 73.
 Теопомп: 54; 102;
Одисеј или Одисеевци: 145;
Персијци: 79.
 Теофраст: 66;
Характери: 134; 143; 156; 161;
 168; 253.
 Терентиј: 19; 24; 58; 114.
 териоморфни: 30 бел. 17; 36; 37; 45; 81;
 116; 190; 211; 234; 268.
 Теспис: 38.
 Тимокле: 56-7; 208-9; 267;
Делос: 224;
Дионис: 149;
Драконтион: 162;
Икаријци: 223-4;
Конисал: 207;
Маратонци: 181.
 Тимон: 166; 213.
 Титимал: 164.
 Турии: 28 бел. 12; 56.
 фалички: 41; 71; 75; 207; 258.
 фалофори: 33.
 Фасти: 20-1.
 Ферекрат: 23; 52; 76; 121-3; 133-4; 187;
 259;
Диви луѓе: 122-3; 127; 167; 196
 бел. 183;
Добри луѓе: 133-4; 159-60;
Заборавен или Море: 133-4; 180;
Златен накит: 133;
Коријано: 133-4; 169; 180; 183;
Метеци: 133;
Персијци: 79; 121-2;
Петале: 180;
Робоучител: 133; 134;
Рудар: 121-2;
Ситни пари: 121; 190;
Старици: 128; 134; 160;
Тиранија: 128; 180;
Фурна или Ноќен празник: 133;
 180;
Хејрон: 168; 204.
 Филемон: 57-8; 219;
Војник: 175;
Лекар: 175.
 Филиско: 54; 150; 153.
 Филоксен (дигирамски поет): 94; 113.
 Фиренца: 20.
 флиаки: 23; 29; 33-4; 46; 99; 100; 101
 бел. 112; 196; 257.
 Формион: 18; 126 бел. 133; 149.
 Формис: 29; 46; 70; 77-8; 214.
 Фотиј: 20
 Фриних комедиографот: 23; 76; 141;
 146-7; 160; 205; 259;

- Накит*: 134;
Самотник: 134; 141; 166;
Тревокосачки: 81; 182.
- Фриних трагедиографот: 77 бел. 71.
- Хајрефонт: 164-5.
- характер(и), лик(ови): 12; 14; 60-2; 140-192; 193; 204; 211; 216; 229; 230-3; 258; 266; 268.
- Харпал: 223; 224.
- Херакле: 37; 84; 87; 97-100; 106-7; 121; 141-4; 148; 159; 160; 164; 171; 173; 181; 197; 200; 231; 265.
- Хермип: 39; 76; 87-8; 149; 205; 221; 222;
Агамемнон: 88;
Европа: 88;
Керкоти: 88;
Носачи на кошнички: 211;
Продавачки на леб: 128; 182;
Раѓањето на Атена: 88;
Судбини: 88.
- Херода: 134; 153.
- Херодијан: 20.
- Хесиод:
Дела и дни: 39;
Теогонија: 93.
- Хесихиј: 20; 35.
- Хиерон: 12; 44.
- Хионид: 44; 49-50; 78-9;
Херои: 78; 80;
Персијци или Асирци: 78; 79; 210-1;
Бедници: 78; 79.
- Хипербол: 18; 126; 130; 167; 215.
- Хиперејд: 224.
- Хомер: 17; 39; 83; 210; 221.
Илијада: 84-6; 211;
Одисеја: 86; 93; 94-95; 113; 145-6.
- Хомерска химна кон Деметра: 71-2; 113.
- Хомерска химна кон Хермес: 147, 148.
- Хоратиј: 51; 60 бел. 53; 66; 83; 93.
- хуморален систем: 69.

ДОДАТОК 3:

ИНДЕКС НА ЦИТАТИ ОД АНТИЧКИ АВТОРИ

АЛЕКСИС	1448b28-32: 73
fr. 140 К-А: 106-7	1449a5: 70 бел. 61
fr. 146 К-А: 175-6	1449a31-1449b3: 62
АНОНИМЕН АВТОР	1449b5-9: 41
<i>Коментари за Никомахова етика</i>	1450b1-2: 60
186, 9-20: 30-1	1453b11-14: 60
<i>Prolegomena De Comoedia</i>	1454a15-36: 191
1-8 (Koster): 42	1456a25-32: 187
3-198 (Koster): 53 бел. 43	
9-13 (Koster): 43	
21 (Koster): 53 бел. 47	
<i>Tractatus Coislinianus</i>	
sect. 3-4: 68	
sect. 7: 68-9	
Schol. in Aeschylum, Eum.	
626: 210	
Schol. in Aristoph. <i>Pa.</i>	
185: 2196 бел. 181	
Schol. Lond.:	
442-565: 39	
АНТИФАН	
fr. 189 К-А: 104	
АПОЛОДОР	
<i>Библиотека</i>	
1.5.1: 72	
АРАРОТ	
fr. 16 Кокк: 157 бел. 151	
АРИСТОТЕЛ	
<i>Никомахова етика</i>	
1123a23-24: 30 бел. 18	
<i>Поетика</i>	
1448a28-1448b: 39-40	
	АРИСТОФАН
	<i>Ахарнијци</i>
	432: 111 бел. 119
	<i>Жаби</i>
	107: 142
	<i>Мир</i>
	114-7: 200
	182-7: 197
	<i>Облаци</i>
	528-33: 53
	537-548: 31
	<i>Оси</i>
	42-51: 198-9
	54-63: 31-2
	500-2: 208
	1252-5: 195
	<i>Птици</i>
	1604: 143
	1691: 143
	<i>Телемесијци</i>
	fr. 545 К-А: 197
	АРИСТОФОНТ
	fr. 5 К-А: 162-3

АРХИЛОХ	fr. 32 К-А: 158
fr. 120 <i>IEG</i> : 73 бел. 66	fr. 48 К-А: 201
fr. 124 <i>IEG</i> : 156 бел. 149	fr. 65 К-А: 200
АСТИДАМАНТ ПОМЛАДИОТ	fr. 97 К-А: 84-5
fr. 4 <i>TGrF</i> : 226	fr. 99 К-А: 86-7
АТЕНАЈ	fr. 123 К-А: 196
<i>Софисти на вечера</i>	fr. 131 К-А: 118
6. 94, 22-30: 119-20	fr. 146 К-А: 195
12.75, 10-23: 227	fr. 147 К-А: 197
14. 15, 1-22: 32-3	fr. 84, 118, <i>CGFP</i> : 170
ВИТРУВИЈ	<i>IG II</i> ²
<i>За архитектурата</i>	2325 40-44: 49 бел. 35
5.6.9: 236-7	2325: 51 бел. 40
ДЕМЕТРИЈ	fr e.col II.56: 52 бел. 42
<i>За стилот</i>	Кратет
169: 63	fr. 16 К-А: 119
ДИОГЕН ЛАЕРТИЈ	fr. 34 К-А: 204 бел. 194
<i>За животите на славните философи</i>	fr. 43 К-А: 204 бел. 195
8.78 1-13: 42-3 бел. 27	fr. 93 К-А: 205 бел. 196
ДИФИЛ	КРАТИН
fr. 101 К-А: 181	Р.Оху. 663: 88-9
ЕВБУЛ	fr. 45 К-А: 90 бел. 97
fr. 15 К-А: 105	fr. 114 К-А: 150 бел. 146
fr. 72 К-А: 164	fr. 116 К-А: 150 бел. 146
ЕВПОЛИС	fr. 143 К-А: 93
fr. 172 К-А: 160	fr. 151 К-А: 93
fr. 268 К-А: 149	fr. 203 К-А: 118
fr. 290 К-А: 123	fr. 327 К-А: 89 бел. 96
ЕВРИПИД	ЛИКОФРОН
<i>Киклон</i>	fr. 2-4 <i>TGrF</i> : 177-8
177-87: 154-5	МЕНАНДАР
ЕПИХАРМ	<i>Парничари</i>
fr. 18 К-А: 141	325-33: 212-3
fr. 31 К-А: 158	

- Самјанка*
189-92: 243-4
- НОСИС
Rhinton, Test. 3, K-A: 34
- ПАРОСКИ МЕРМЕР
Marm. Par. 239 A 39: 38, бел. 23
Marm. Par. 239 A 55: 43-4
- ПЛАТОН
Државно уредување
606b-c: 66
Теајтет
152, 4-9: 44
Филеб
50a: 67 бел. 59
- ПЛАТОН КОМЕДИОГРАФОТ
fr. 46 K-A: 96
fr. 47 K-A: 97
fr. 49 K-A: 98 бел. 109
fr. 188 K-A: 206-7
fr. 37 Kock: 200
- ПЛАТОНИЈ
3-6 (Kaibel): 51
29-31 (Koster): 92
46-52 (Koster): 92
- ПЛУТАРХ
Mor. 347 E: 14 бел. 5
- СОФОКЛЕ
Ловечки кучиња
308: 200
- СУДА*
alpha, 2735.1: 56 бел. 49
epsilon, 2766: 43, бел. 28
epsilon, 3386.2: 54
chi, 318: 51 бел. 50
- СУСАРИОН
IEG 147: 38
- ТЕЛЕКЛИД
fr. 1 K-A: 122 бел. 129
- ФЕРЕКРАТ
fr. 1 K-A: 160 бел. 157
fr. 85 K-A: 121 бел. 128
fr. 162 K-A: 167
- ФОЛНИКИД
fr. 4 K-A: 174 бел. 165; 176; 176-7;
- ФРИНИХ
fr. 19 K-A: 165
fr. 23 Kock: 141
fr. 58 K-A: 146
- ХАРПОКРАТИОН ГРАМАТИЧАРОТ
Лексикон за 10-те атички говорници
290, 2: 80 бел. 80
- ХИОНИД
fr. 4 Kock: 79
fr. 1 FCG: 80 бел. 79
- ХОМЕРСКИ ХИМНИ
За Деметра
200-5: 71-2
- ХОМЕРСКИ СХОЛИИ
17.577b. 2-3: 159
- ХОРАТИЈ
За поетската уметност
281-4: 93 бел. 103
333-4: 60 бел. 53
- Сатири*
1.4. 1-5: 51
- Писма*
II, 1,58: 83 бел. 82

ΔΟΔΑΤΟΚ 4:
ΙΝΔΕΚΣ ΗΑ ΓΡΧΚΙ ΖΒΟΡΟΒΙ

Άγέλαστον: 72	αὐτόματος βίος: 121
ἀγέλαστος: 71	Βδελυκλέων: 219, 220
ἀγορά: 220	βινεῖν: 207, 209
ἀγροικία: 169	Βλέπης: 218
ἄγροικος, ἄγροικοι: 123, 167	Βλέπυρος: 218
Ἀγρωσιτῖνος: 167	Βλεψίδημος: 218
ἄδειπνος: 161	βωμολοχεῖα: 171
Ἀδραστίνη: 221	(τὰ) γελοῖα: 61
ἄδω: 40	(τὸ) γελοῖον: 59, 68, 259
ἀείσιτον: 157	γελοῖον πρόσωπον: 62 βελ. 56
ἄθλος: 197	δεικηλισταί: 32
αἰδός: 202	δῆμοι, δήμους: 40, 42
αἰσχροκερδής: 168, 169	διὰ Δημοστράτου: 53
αἰσχρολογεῖν: 70	διάθεσις: 14
αἰσχρολογία: 41, 64, 67, 202	διὰ Καλλιστράτου: 53
Ἄττια: 17	διάνοια: 60, 61
αἴτιον: 72	διδάσκαλος: 45, 53
αἴτναιοι κάνθαροι: 200	διδάσκειν: 45
ἀλαζονεία: 172	δι' ἐμφάσεως: 92
ἀλαζονικόν: 172	διερριμμένην: 43
ἀλαζών: 173	διθύραμβος: 73
ἀλητήρ: 41	δοκιμασία: 125
ἀναίσθητος: 143	δρᾶν: 40
ἀναφλυσμός: 170	ἐγκύκλημα: 94, 241
ἀνεκτίσατο: 43	ἐθελοντάς: 33
ἀντιγελαῖν: 71 βελ. 63	(τὴν) εἰσβολήν: 104
ἀποδέδειχα κόσκινον: 163	ἔλεος: 60
ἀπὸ τῆς λέξεως: 68	ἐμβόλημα: 187, 188
ἀπὸ τῶν πραγμάτων: 68	ἐορτὴ ἀλῆτις: 41
ἀττική κωμωδία: 28	ἐπινίκια κωμωδός: 40
ἀττικίζειν: 215	Ἐπιχάρμειος λόγος: 43 βελ. 28
αὐτοκαβδάλους, αὐτοκάβαλοι: 33, 73	ἐργαστίνη: 221

Индекс на грчки зборови

- ἐς κόρακας: 199
ἐτρέψατο: 71 бел. 63
εὗρε: 43 бел. 28
εὕρεται: 31
εὐριπιδαριστοφανίζων: 109
ἐψήσας: 95
ἡδονὰς ἐν λύπαις ἀναμεμειγμένας: 67
ἡδονή: 67
ἦθη, ἦθος: 60, 61
ἡρώϊνη, ἡρῶναι: 221
θεατρ-ωδός: 40
θίασος: 36
θρίαμβος: 73
Ἰάμβη: 70
ιαμβίζειν: 70, 71
ιαμβικὴ ἰδέα: 50, 70
ἴαμβος: 70, 73
ιδέα: 71
ἴθυμβος: 73
Ἰκάριοι: 223
ἰλαροτραγωδίαι: 99
Ἰππίας: 208
ἵππος: 208
ἱστορική: 68
καθόλου: 71
καθόλου ποιεῖν λόγους καὶ μύθους: 70, 71
κακολογεῖν: 70
Καλλίχορον: 72
καλός: 220
Καρίων: 219
κατάρξας, ὁ κατάρξας κωμωδίας: 29, 38
(ὁ) καταπύγων: 53 бел. 44
(τὴν) καταστροφήν: 104
Κέλης: 207
κεστρῖνος νῆστις: 161
κιθαρ-ωδός: 40
κινεῖν: 217
Κινησίας: 217
κινητήριον: 218
κοιμάω: 40
κοινή: 177
κόλακος: 199
κόλαξ: 160
Κονίσσαλος: 207
κόπρος: 203
κόρακος: 199
κουροτρόφος: 102
Κύβδασος: 207
κωμάζειν, ἐκώμαζον: 40, 42
κῶμαι, κώμη, τὰς κώμας, κώμαις: 40, 42
κωμασταί: 40
Κωμασταὶ ἢ Ἀφαιστος: 45
κῶμος: 40
κῶμος+ἄδω: 40
κωμωδία: 40, 41
κωμωδίας ὕλη: 61
Κωμωδός: 40
κωμωδούμενοι: 50, 217, 223, 267
λαρυγγικόν: 160
λάρυγξ: 160
λέμβος: 161
λέξις: 60, 61, 193
λέξις διθυραμβική: 214
Λόγαινα: 221
Λογίνα: 221
(οἱ) λόγοι: 103

- Λόγος: 221
Λόγος καὶ Λογίνα: 116
λοιδορία, λοιδορῖαις: 51, 68
λοιδορεῖν: 70
Λόρδων: 207
λύπη: 67, 68
λυρ-φδός: 40
Λυσιστράτη: 219
λύω: 219
μαγειρεῖα: 171
μάγειρος: 170
μαίσων: 170
μασᾶσθαι: 171
μέθη: 117, 118
μεθόριος; μεθόριος τῆς μέσης κωμωδίας
καὶ τῆς παλαιᾶς: 55
μελαγχολή: 59
μελοποιία: 60
μέλος: 61
μέση: 48
μηχανή: (τὴν μηχανήν: 104), 105, 241
μικρολόγος: 169
μίμησις: 233
μιμητάς: 32
μιμοῦνται: 33
μισόδημε: 220
μισολάκων: 220
μισόπολιν: 220
μοιχεῖα: 196, 204
μῦθος: 60, 61
Μυρρίνη: 217
νέα: 48
νίκη: 220
οἶδημα: 198
Οιδίπους: 198
ὀλιγόσιτος: 141, 160
ὄνομαστὶ κωμωδεῖν: 64, 92, 204, 221
ὀπτήσας ἐπ' ἀνθρακιᾶς: 95
ὀργή: 118
Ὅρθάνης: 207
ὄρχεσις ἐμμέλεια: 61
οὐ προέρχεται: 201
ὄψις: 60, 61
ὄψον: 157
ὄψοφάγος: 143, 157, 178
πάθος: 60
παίγνιον: 79 βελ. 77
παιδευτικὴ: 68
παιδιᾶς εὐτραπέλου: 43
παλαιά (ἢ ἢ ἀρχαῖα): 48
παλαιότατος ποιητῆς τῶν ἀρχαίων: 50
πανοῦργος: 185
παρὰ σῖτον: 157
παράσιτος: 157
(παρὰ)σκόπτουσα: 71
Πενία: 117
Περίαλλος: 45
Περὶ διαφορᾶς κωμωδιῶν: 17
Περὶ διαφορᾶς χαρακτήρων: 17
Περὶ Ἐπιχάρμου: 18
Περὶ Σώφρονος: 18
Περὶ τῆς ἀρχαίας κωμωδίας: 17
περὶ τὸν καθ' ἕκαστον: 71
Πίνακες: 17
Πιτόνη: 117
Πλοῦτοι: 124

Иνδeкc нa γρчкu збoρoвu

- Πλοῦτος: 116
ποιεῖν: 40
πούς, ποδός: 198
Πραξαγόρα: 220
πράττειν, πράττει: 40, 220
πρόβατον: 201
προδιδόμειν: 145
προθύεται: 102 βελ. 114
πρόσωπον: 62 βελ. 56
Σάτυροι: 223
σηκίς: 196
σίτος: 157
σκᾶρ: 200
σκατολογία: 64
σκην-φδός: 40
σκευοποιούς: 32
σκευοποιεῖν: 33
σκήψις: 124
Σκιρωνίδες πέτραι: 197 βελ. 184
σκώμματα μαισωνικά: 170
σκόπτειν: 70
σκόπτουσα: 71 βελ. 63
σκᾶρ (γεν. σκάτος и σκατοῦς): 200, 202
σκόψασα: 72
σοφιστάς: 33
στρατός: 219
Σφίγξ: 45
(ὁ) σώφρων: 53 βελ. 44
ταινιόπωλις: 182
ταρίχους: 223
τὰ φοβερά καὶ ἔλεεινά: 61
τετρα-πεδ-γα: 198
τέττιξ: 171
τιμαλφούμενος: 210
τιμούμενος: 210 βελ. 200
τὸ δὲ δραματικὸν καὶ πρακτικόν: 68
τραγικωμωδίες: 99
τραγωδία παίζουσα: 63
τράπεζα: 198
τραπεζοποιοί: 172
τρίπους: 198
τρύγα, τρυγί: 42
τρυγωδία, τρυγωδία: 42
ύμᾱς: 161
ύποθήσεως ἀληθοῦς: 43
ύπόθεσις: 87
ύπόνοια: 67, 202
φαλλοφόρους: 33
φθόνος: 67
Φιλοκλέων: 220
φλέγμα: 59
φλύακας, φλύαξ: 33, 34
φλυαρία: 34
φόβος: 60
Φορμός: 196
Φροντιστήριον: 116
φρύξας: 95
Χαρακτῆρες ἢ Φιλοκώμωδοι: 17
χλευάζειν: 70
χλεύης: 71
χολή: 59
Χορεύοντες: 45
χορηγεῖν: 45
χόρηγος: 45
ΧΟΡΟΥ (ΜΕΛΟΣ или ΜΕΡΟΣ): 188
ψέγειν: 70

Индекс на грчки зборови

ψόγος: 68

Ὠκεανῖναι: 221

БИБЛИОГРАФИЈА

- Allen, T.W., Halliday, W.R., and Sikes, E.E. (eds.) (1936²), *The Homeric Hymns* (Oxford: Clarendon Press, first published 1904).
- Arnott, P. D. (1991), *Public and Performance in the Greek Theatre* (Routledge).
- Ashby, C. (1999), *Classical Greek Theatre: New Views of an Old Subject* (University of Iowa Press).
- Attardo, S. (1994), *Linguistic Theories of Humor* (Mouton de Gruyter, Berlin – New York).
- Austin, C., and Olson, S. D. (eds.) (2004), *Aristophanes 'Thesmophoriazusae'*, (Oxford University Press).
- Bakola, E. (2005), "The Drunk, the Reformer and the Teacher: Agonistic Poetics and the Construction of Persona in the comic Poets of the Fifth Century", *CCJ (PCPS)* 54, pp. 1-29.
- (2010), *Cratinus and the Art of Comedy* (Oxford University Press).
- Balme, M. (transl.) (2001), *Menander: The Plays and Fragments* with an Introduction by Peter Brown (Oxford University Press).
- Басотова, Љубинка. (превед.) (1995), *Квинт Хоратиј Флак За поетската уметност* (Мисла, Скопје).
- Bergk, T. (ed.) (1867), *Aristophanis Comoedias*, vol. I continens Acharnenses, Equites, Nubes, Vespas, Pacem (Lipsiae. Sumptibus et Typis B.G. Teubneri).
- Bethe, E. (ed.) (1967^{repr.}), *Pollucis onomasticon e codicibus ab ipso collatis denuo edidit et adnotavit Ericus Bethe*, 2 vols. (first published Leipzig: Teubner, 1900, repr. Stuttgart).
- Biles, Z. P. (2009), "The Date of Phrynichus' Lenaian Victory in IG II2 2325: A Reply to J. Rusten (*ZPE* 157 [2006] 22-6)," aus *Zeitschrift für Papyrologie und Epigraphik* 170, pp. 17-20.
- (1999), "Eratosthenes on Plato Comicus: Didascaliae or Parabasis?," aus *Zeitschrift für Papyrologie und Epigraphik* 127, pp. 182-8.
- Bloom, H. (ed.) (2004), *Greek Drama* (Philadelphia).
- Bowie, A.M. (1996²), *Aristophanes: Myth, Ritual and Comedy*, (Cambridge University Press, first published 1993).

- Brown, P.G.McC. (1992), "Menander, Fragment 745 I 746 K-T, Menander's *Kolax*, and Parasites and Flatterers in Greek Comedy" aus *Zeitschrift für Papyrologie und Epigraphik* 92, pp. 91-107.
- (2004), "Soldiers in New Comedy: Insiders and Outsiders", in *Leeds International Classical Studies*, 3.08. <http://lics.leeds.ac.uk/200304/20030408.pdf>.
- Colvin, S. (2000), "The Language of non-Athenians in Old Comedy", in *The rivals of Aristophanes: Studies in Athenian Old Comedy* (edited by David Harvey and John Wilkins, London), pp. 285-298.
- Consbruch, M. (ed.) (1971^{repr.}) "Enchiridion de metris", *Hephaestionis enchiridion cum commentariis veteribus* (first published Leipzig: Teubner, 1906, repr. Stuttgart), pp. 1-58.
- Cooper, L. (1922), *An Aristotelian Theory of Comedy: With an adaptation of the Poetics and a Translation of 'Tractatus Coislinianus'* (New York, Brace and Company).
- Csapo, E. (1994), "The Authorship of the Comoedia Dukiana", aus *Zeitschrift für Papyrologie und Epigraphik* 100, pp. 39-44.
- (2010), *Actors and Icons of the Ancient Theater* (Wiley-Blackwell).
- Чичева-Алексиќ, М. (превед.) (2007), *Теофраст Карактери* (Слово, Скопје).
- (превед.) (2011), *Хомерски химни*, (Сигмапрес, Скопје).
- Daniel, R. W. (1996), "Epicharmus in a Trier: A Note on the Monnus-Mosaic", aus: *Zeitschrift für Papyrologie und Epigraphik* 114, pp. 30–36.
- Davidson, J. (2000), "*Gnesippus paigniagraphos*: the comic poets and the erotic mime" in *The rivals of Aristophanes: Studies in Athenian Old Comedy* (edited by David Harvey and John Wilkins, London), pp. 41-64.
- Dickey, E. (1995), "Forms of Address and Conversational Language in Aristophanes and Menander", *Mnemosyne*, vol. 48, pp. 257-271.
- Димовска, В. (2000), „Кикероновата теорија за смешното и нејзините грчки извори“, во *Годишен зборник на Филозофскиот факултет на Универзитетот „Св. Кирил и Методиј“ – Скопје*, книга 27 (53), одделен отпечаток, стр. 123-131.
- Dindorf, W. (1838), *Aristophanis Comoediae: Accedunt Perditarum Fabularum Fragmenta*, tomi IV. pars II Scholia Graeca ex codicibus aucta et emendata (Oxonii, e typographeo academico).
- (ed.) (1969^{repr.}), "Lexicon in decem oratores Atticos", *Harpocratonis lexicon in decem oratores Atticos*, vol. 1 (Oxford: Oxford University Press, 1853 (repr. Groningen: Bouma)), pp. 1-310.

- Dover, K. J. (1972), *Aristophanic Comedy* (University of California Press, Berkeley and Los Angeles).
- (ed.) (1993), *Aristophanes 'Frogs'* (Clarendon Press Oxford).
- Duckworth, G.E. (1994²), *The Nature of Roman Comedy: A Study of Popular Entertainment* (University of Oklahoma Press: Norman, first published 1952 by Princeton University Press).
- Dunbar, N. (2002^{repr.}), *Aristophanes 'Birds'* (Clarendon Press Oxford, first published 1998).
- Duncan, A. (2001), "Agathon, Essentialism, and Gender Subversion in Aristophanes' *Thesmophoriazusae*", *Classics and Religious Studies: Faculty Publications, Classics and Religious Studies Department* (University of Nebraska – Lincoln).
- Easterling, P.E., Knox, B.M.W. (eds.) (1999^{repr.}) *The Cambridge History of Classical Literature*, vol. I, part 2: *Greek Drama* (Cambridge University Press, first published 1985).
- Ehrenberg, V. (1951²), *The People of Aristophanes: A Sociology of Old Attic Comedy* (Basil Blackwell, Oxford, first published 1943).
- English, M. (2005), "The Evolution of Aristophanic Stagecraft", *Leeds International Classical Studies*, vol. 4.03, <http://www.leeds.ac.uk/classics/lics/2005/200503.pdf>.
- Erbse, H. (ed.) (1969), *Scholia Graeca in Homeri Iliadem (scholia vetera)*, vol. 1 (Berlin: De Gruyter).
- Ђурић, М.Н. (1986), *Историја хеленске књижевности* (Завод за уџбенике и наставна средства, Београд).
- Gilula, D. (1995), "The *Choregoi* Vase – Comic yes, but Angels?", aus *Zeitschrift für Papyrologie und Epigraphik* 109, pp.5-10.
- Halliwell, S. (transl.) (1997), *Aristophanes: Birds, Lysistrata, Assembly-Women, Wealth* (Clarendon Press Oxford).
- (2008), *Greek Laughter: A Study of Cultural Psychology from Homer to Early Christianity* (Cambridge University Press).
- Hartnoll, P. (2006^{repr.}), *The Theatre: A Concise History* (Thames and Hudson world of Art, first published 1968).
- Heath, M. (1987), *Political Comedy in Aristophanes*, *Hypomnemata* 87 (Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht).
- (1989), "Aristotelian comedy", in *Classical Quarterly* 39 (1989), pp. 344-54.
- (1990), "Aristophanes and his Rivals", in *Greece & Rome* 37, pp. 143-58.

- Henderson, J. (ed.) (1980), *Yale Classical Studies 26: Aristophanes: Essays in Interpretation* (Cambridge University Press).
- (1991²), *The Maculate Muse: Obscene Language in Attic Comedy* (New York and Oxford, first published 1975).
- (ed.) (2002^{repr.}), *Aristophanes 'Lysistrata'* (Clarendon Press Oxford, first published 1987).
- (transl.) (2008), *Aristophanes: Frogs* (Focus Classical Library, R. Pullins Company).
- Henry, P., Schwyzer, H.-R. (eds.) (1951), *Plotini opera*, vol. 1. (Leiden: Brill).
- Heseltine, M. (ed.) (1961), *Petronius*, with an English translation by Michael Heseltine. Seneca. *Apocolocyntosis*, with an English translation by W. H. D. Rouse (Cambridge, Harvard University Press).
- Heylbut, G. (ed.) (1892), "In ethica Nicomachea ii-v commentaria", *Eustratii et Michaelis et anonyma in ethica Nicomachea commentaria* (Berlin: Reimer), pp. 122-255.
- Hughes, A. (2006), "The Costumes of Old and Middle Comedy", in *Bulletin of the Institute of Classical Studies*, vol. 49, pp. 39-68.
- Hunter, R.L. (1983), *Eubulus the Fragments* (Cambridge University Press).
- Jäkel, S., Timonen, A., Rissanen, V.-M. (eds.) (1997), *Laughter Down the Centuries*, vol. III (Turun Yliopisto, Turku).
- Janko, R. (1984), *Aristotle on comedy: towards a reconstruction of Poetics ii* (University of California Press).
- Јанковић, В. (превод.) (1972), *Менандар Намћор*, (Идеје, Београд).
- Jebb, R.C., Headlam, W.G., Pearson, A.C. (eds.) (2009), *The Fragments of Sophocles* vol. 1 (Cambridge University Press, 2009. First published 1917).
- Kanavou, N. (2011), *Aristophanes' Comedy of Names: a Study of Speaking Names in Aristophanes (Sozomena: Studies in the Recovery of Ancient Texts, vol. 8)* (Walter De Gruyter, Berlin/New York).
- Koerte, A. (ed.) (1959), *Menandri quae supersunt. Pars altera, Reliquiae apud veteres scriptores servatae* (Lipsiae in Aedibus B.G. Teubneri).
- Колева, Елена. (превод.) (2002), *Платон Политеја* (Три, Скопје).
- Konstantakos, I. M. (2011), "Conditions of Playwriting and the Comic Dramatist's Craft in the Fourth Century" in *Logeion* vol.1 (<http://www.logeion.upatras.gr/>).
- Kovacs, David. (1994), *Euripides, Alcestis, Cyclops, Medea* (Cambridge: Harvard University Press).

- Latte, K. (ed.) (1953), *Hesychii Alexandrini lexicon*, vols. 1-2 (Copenhagen: Munksgaard, 1:1953; 2:1966).
- Leo, F. (ed.) (1895), *Plauti Comoediae* (Berlin. Weidmann).
- Lesky, A. (1983), *Ιστορία της αρχαίας ελληνικής λογοτεχνίας*. Μετάφραση Αγαπητού Γ. Τσοπανάκη (Εκδοτικός οίκος Αδελφών Κυριακίδη, Θεσσαλονίκη).
- Long, T. (1986), *Barbarians in Greek Comedy* (Southern Illinois University Press).
- Lucida Intervalla: Prilozi odeljenja za klasične nauke*. 33-34 (1-2/2006), Filozofski fakultet u Beogradu, 2006.
- Martin, V. (ed.) (1958), *Papyrus Bodmer IV: Ménandre: Le Dyscolos* (Bibliotheca Bodmeriana).
- Martina, A. (ed.) (2000), *Menandro Epitrepontes* (Kepos Edizioni, Roma).
- McDonald, M., Walton, J. M. (eds.) (2007), *The Cambridge Companion to Greek and Roman Theatre* (Cambridge University Press).
- Merry, W.W. (ed.) (1898²), *The Wasps*, part I. – Introduction and Text (Oxford Clarendon Press, first published 1893).
- Müller, C.O. (1830), *The History and Antiquities of the Doric Race* (Oxford).
- Nieddu, G. F. (2004), “A Poet at Work: The Parody of *Helen* in the *Thesmophoriazusae*”, in *Greek, Roman, and Byzantine Studies* 44, pp. 331–60.
- Norwood, G. (1931), *Greek Comedy* (London).
- Novaković, D. (1988), »Generičke identifikacije komedije u antičkoj znanosti o književnosti« u zborniku *Relationes Polenses* (radovi članova Hrvatskog društva klasičnih filologa sa znanstvenog skupa u Puli 1986.), Zagreb, 1988, urednici Vladimir Vratović, Darko Novaković, Zlatko Šešelj, str. 105-117.
- Olson, S. D. (ed.) (2004), *Aristophanes 'Acharnians'*, (Oxford University Press, first published 2002).
- (2007), *Broken Laughter: Select Fragments of Greek Comedy* (Oxford and New York).
- Paparinska, V. (2010), “Ancient Comedy: Testimony of Sources” in *Literatūra* 52 (3), pp. 57-62.
- Паси, Исак. (1993³), *Смешното* (София, Университетско издавателство „Св. Климент Охридски“, прво издание 1971).
- Peerlkamp, P.H. (ed.) (1863), *Q. Horatii Flacci Satirae* (Amstelodami).
- Pernerstorfer, M. J. (2009), *Menanders Kolax: Ein Beitrag zu Rekonstruktion und Interpretation der Komödie* (Walter de Gruyter).

- Petrides, A. K. (2003), "Talking (from) Baskets: Epicharmus fr. 123 K.-A.", *Eikasmos* XIV, pp. 75-86.
- Петрушевски, М.Д. (превед.) (1979), *Аристотел За поетиката* (Македонска книга, Скопје).
- Pfeifer, R. (1968), *History of Classical Scholarship: From the Beginnings to the End of the Hellenistic Age* (Oxford at Clarendon Press).
- Platter, C. (2007), *Aristophanes and the Carnival of Genres* (The Johns Hopkins University Press Baltimore).
- Poe, J. P. (2000), "Multiplicity, Discontinuity, and Visual Meaning in Aristophanic Comedy," *Rheinisches Museum* n.F. 143, pp. 255–95.
- Rac, K. (prevod.) (1947), *Aristofanove komedije* (Zagreb: Matica Hrvatska).
- Revermann, M. (2006), *Comic Business: Theatricality, Dramatic Technique, and Performance Contexts of Aristophanic Comedy* (Oxford University Press).
- , Wilson, P. (eds.) (2008), *Performance, Iconography, Reception: Studies in Honour of Oliver Taplin* (Oxford).
- Rogers, B.B. (transl.) (1927^{repr.}), *Aristophanes* in three volumes, vol. II: *The Peace, The Birds, The Frogs* (London, New York, first published 1924).
- (1946), *Aristophanes* in three volumes, vol. III: *The Lysistrata, The Thesmophoriazusae, The Ecclesiazusae, The Plutus* (Harvard University Press).
- Rosen, R. M. (1989a), "Euboulos' *Ankylion* and the Game of Kottabos", *The Classical Quarterly*, New Series, Vol. 39, No. 2, pp. 355-9.
- (1989b), "Trouble in the Early Career of Plato Comicus: Another Look at P.Oxy. 2737", aus *Zeitschrift fur Papyrologie und Epigraphik*, Volume 76, 1989, pp. 223-8.
- (1995), "Plato Comicus and the Evolution of Greek Comedy", *Beyond Aristophanes: Transition and Diversity in Greek Comedy* (Atlanta: Scholars Press), pp. 119-137.
- (1998), "The Gendered Polis in Eupolis' Cities", *The City as Comedy: Society and Representation in Athenian Drama* (Chapel Hill: University of North Carolina Press), pp. 149-176.
- (1999), "Comedy and Confusion in Callias' Letter Tragedy", *Classical Philology*, Vol. 94, No.2., pp. 147-167.
- (2000), "Cratinus' *Pytine* and the Construction of the Comic Self", in *The rivals of Aristophanes: Studies in Athenian Old Comedy* (edited by David Harvey and John Wilkins, London), pp. 23-39.

- (2006), “Comic Aischrology and the Urbanization of Agroikia”, in *City, Countryside, and the Spatial Organization of Value in Classical Antiquity* (edited by Ralph M. Rosen and Ineke Sluiter, Leiden: Brill, 2006), pp. 219-38.
- (2007), *Making Mockery: The Poetics of Ancient Satire* (Oxford University Press).
- Rotstein, A. (2010), *The Idea of Iambos* (Oxford University Press).
- Rothwell, K. Jr. (2007), *Nature, Culture, and the Origins of Greek Comedy: A Study of Animal Choruses* (Oxford University Press).
- Ρούσσοις, Τάσος. (μεταφρασ.) (1992), *Μένανδρος Σάμια ή Κήδεια* (Κάκτος, Αθήνα).
- Russo, C. F. (1994), *Aristophanes an Author for the Stage* (Routledge).
- Rusten, J. (2006), “The Four ‘New Lenaeian Victors’ of 428-5 B.C. (and the Date of the First Lenaeian Comedy) Reconsidered”, aus *Zeitschrift für Papyrologie und Epigraphik* 157, pp. 22-6.
- Sandbach, F.H. (ed.) (1972), *Menandri reliquiae selectae*, (Oxford: Clarendon Press).
- Seaford, R. (2006), *Dionysos* (Routledge).
- Segal, E. (ed.) (1996), *Oxford Readings in Aristophanes* (Oxford University Press).
- (ed.) (2005^{repr.}), *Oxford Readings in Menander, Plautus, and Terence* (Oxford University Press, first published 2001).
- Seidensticker, B. (2005), “Dithyramb, Comedy, and Satyr-Play” in *A Companion to Greek Tragedy*, ed. by Justina Gregory (Blackwell Publishing), pp. 38-54.
- Snell, B. (1967), *Scenes from Greek Drama* (University of California Press, Berkeley and Los Angeles).
- Sommerstein, A. H. (2002), *Greek Drama and Dramatists* (London: rev. English version of *Theatron: Teatro Greco*. (Bari, 2000).
- (2009), *Talking about laughter and other studies in Greek Comedy* (Oxford University Press).
- Steinmetz, P. (ed.) (1960), *Theophrast. Charaktere*, vol. 1 (Munich: Hueber).
- Storey, I. C. (1995), “Wasps 1284-91 and the Portrait of Kleon in Wasps”, *Scholia*, 4: 3-22.
- (2003), *Eupolis Poet of Old Comedy* (Oxford University Press).
- , Allan, Arlene. (2005), *A Guide to Ancient Greek Drama* (Blackwell Publishing).
- (ed.) (2011), *Fragments of Old Comedy* vol. I (Harvard University Press).
- Stott, A. (2005), *Comedy* (Routledge).
- Suidae lexicon, 4 vols. ed. A. Adler, [Lexicographi Graeci 1.1-1.4. Leipzig: Teubner, 1.1:1928; 1.2:1931; 1.3:1933; 1.4:1935. (repr. Stuttgart: 1.1:1971; 1.2:1967; 1.3:1967; 1.4:1971)]: 1.1:1-549; 1.2:1-740; 1.3:1-632; 1.4:1-854.

- Sutton, D. F. (1985), "Aristophanes, *Plutus* 819-822", in *Rheinisches Museum für Philologie* 128, pp. 90-2.
- Škiljan, D. (ed.) (1996), *Aristofan 'Ose'*, grčki tekst uredio Dubravko Škiljan, preveo, uvod napisao i komentar sastavio Mladen Škiljan (Latina et Graeca, Zagreb).
- Škiljan, M. (prevod.) (2000), *Aristofan Izabrane komedije*, s grčkoga preveo Mladen Škiljan, komentare i pogovor napisala tamara Tvrđković (Zagreb).
- Шалабалић, Р. (превод.) (1978), *Аристофан Жабе* (Матица Српска, Нови Сад).
- Taplin, O. (2007^{repr.}), *Comic Angels: And Other Approaches to Greek Drama Through Vase-Paintings* (Clarendon Press Oxford, first published 1993).
- Томовска, В. (превед.) (2000а), *Аристофан Жаби* (Табернакул, Скопје).
- РЕТОРИКА
- (2000б), „Сликата на жената во комедиите на Аристофан“ во *Годишен зборник на Филозофскиот Факултет на Универзитетот „Св. Кирил и Методиј“*, Скопје, книга 27 (53), одделен отпечаток, стр. 105-22.
- (2002), „Константата како елемент во обликувачкиот јазик на античката хеленска книжевност“ во *Systasis* № 1.
http://www.systasis.org/index.php?option=com_content&view=article&id=53%3A2009-02-17-14-56-25&catid=36%3A2009-02-17-14-15-59&Itemid=60&lang=mk.
- (превед.) (2009), *Аполодор, Библиотека (хеленска митологија)*, (Македонска реч, Скопје).
- Тошева-Николовска, Д. (превед.) (2008), *Менандар Комедии и фрагменти* (Профундум, Скопје).
- (превед.) (2011), *Аристофан Оси* (Профундум, Скопје).
- (превед.) (2012), *Сатирски драми: Еврипид „Киклоп“, Софокле „Ловечки кучиња“* (Магор, Скопје).
- Urios-Aparisi, E. (1996-1997), "Old Comedy Pherecrates' Way", *Ítaca: Quaderns Catalans de Cultura Clàssica*, Num. 12-13: 1996-1997, pp.75-86.
- Übersetzung, D. (1958), *Papyrus Bodmer IV: Ménandre: Le Dyscolos*, English translation: Deutsche Übersetzung (Bibliotheca Bodmeriana).
- Varakis, A. (2010), "Body and Mask in Aristophanic Performance", *BICS* – 53 -1, 2010 (Institute for Classical Studies, School of Advanced Studies, University of London).
- Весов, И. (превед.) (2004), *Аристофан Облаци* (Аз-Буки, Скопје).
- Vickers, M. J. (1997), *Pericles on Stage: Political Comedy in Aristophanes' Early Plays* (Austin).

- Wachtler, H. (ed.) (1931), *Menander Epitrepontes* (Leipzig, B.G. Teubner. Berlin).
- Wagner, R. (ed.) (1894), *Apollodori bibliotheca (Mythographi Graeci, I)*, (Leipzig: Teubner).
- Webster, T.B.L. (1954), "Greek comic costume: its history and diffusion", in *Bulletin of the John Rylands Library*, vol. 36, issue 2, pp. 563-88.
- (1960), *Studies in Menander* (Manchester University Press).
- (1962), "Menander: Production and Imagination", in *Bulletin of the John Rylands Library*, vol. 45, issue 1, pp. 235-272.
- (1970), *Studies in Later Greek Comedy* (Manchester University Press, Barnes & Noble Inc, New York).
- (1974), *An Introduction to Menander* (Manchester University Press, Barnes & Noble Books).
- West, M. L. (1974), *Studies in Greek Elegy and Iambus* (Berlin; New York: de Gruyter).
- (1994), "Some Oriental Motifs in Archilochus", aus *Zeitschrift für Papyrologie und Epigraphik* 102, pp.1-5.
- Wilamowitz-Moellendorff, U. von. (1982), *History of Classical Scholarship*, translated from the German by Alan Harris (The John Hopkins University Press, Baltimore, Maryland, first published in German 1921).
- Wiles, D. (2004^{repr.}), *The Masks of Menander: Signs and Meaning in Greek and Roman Performance* (Cambridge University Press, first published 1991).
- Willi, A. (2003), *The Languages of Aristophanes: Aspects of Linguistic Variation in Classical Attic Greek* (Oxford University Press).
- (2004) "Epicharmus' *Odysseus automolos* and the Invention of a Comic Anti-Hero". <http://apaclassics.org/images/uploads/documents/abstracts/WILLI.pdf> 05.09.2011. посетено на 01.02.2011. (4.1.2004.: "Epicharmus' *Odysseus automolos* and the Invention of a Comic Anti-Hero" American Philological Association, Annual Meeting, San Francisco).
- (ed.) (2007^{repr.}), *The Language of Greek Comedy* (Oxford University Press, first published 2002).
- Woodard, R. D. (ed.) (2007), *The Cambridge Companion to Greek Mythology* (Cambridge University Press).
- Zagagi, Netta. (1995), *The Comedy of Menander: Convention, Variation, and Originality* (Bloomington: Indiana University Press).
- Ярхо, В. Н. (ред.) (1982), *Менандр Комедии, фрагменты* (издательство «Наука». Москва).