

Doc. dr. Fahrudin Kujundžić

Univerzitet u Sarajevu / University of Sarajevo

Filozofski fakultet / Faculty of Philosophy

fahrudin.kujundzic@ff.unsa.ba

UDK / UDC 82.09

Pregledni naučni rad / Scientific review article

Primljeno / Received: 21. 10. 2024.

Prihvaćeno / Accepted: 21. 01. 2025.

ODNOS PREMA DRUŠTVU U ARISTOFANOVIM KOMEDIJAMA

SOCIETY IN ARISTOPHANIC COMEDY

Sažetak

Ovaj rad se bavi različitim aspektima odnosa prema društvu u Aristofanovim komedijama. Analize obuhvataju svih jedanaest sačuvanih Aristofanovih drama, a fokus je prvenstveno na unutrašnjoj logici i pitanjima dramske tehnike: početna dramska situacija, likovi, radnja i odnos između likova i sižea. Na taj način se pokušava ukazati na Aristofanovu dramsku konstrukciju društva u samim komedijama, da bi se na tom temelju otvorili i najvažniji širi, žanrovski i historijski problemi. U uvodnom dijelu se ukratko uspostavlja okvir uz pomoć osnovnih teza tradicionalnog pristupa Aristofanu, u kontekstu proučavanja tzv. političke komedije, kako je Aristofanove drame definirao Albin Lesky. U poglavlju "Dramska konstrukcija društva u Aristofanovim komedijama" predstavljaju se rezultati istraživanja svih Aristofanovih drama pojedinačno, u skladu sa zadatim metodološkim principima. Na tom temelju, poglavlje "Aristofanova proturječja" razvija diskusiju o istaknutim najvažnijim osobinama Aristofanove poetike, da bi se u zaključku ukazalo na šire probleme do kojih dovodi analiza dramske tehnike. Na tragu odabrane tradicionalne kritičke literature, ali i uz značajan uticaj primjera savremenog pristupa, u ovome radu se prihvata redovno isticana teza da je Aristofan bio duboko ukorijenjen u svom historijskom i kulturnom kontekstu, u stalnom dijalogu sa aktualnim društvenim pitanjima. Ipak, iako se nezaobilazno uvodi okvirna historijska dimenzija, cilj ovog rada je da ukaže na samu tehničku osnovu Aristofanovih drama, za koju se tvrdi da predstavlja pouzdan književni temelj za rasprave o Aristofanovom društvenom angažmanu.

Ključne riječi: *Aristofan, politička komedija, angažirana književnost, dramska tehnika.*

Summary

This paper deals with various aspects of the relationship to society in Aristophanes' comedies. The analyzes include all eleven preserved plays of Aristophanes, and the focus is primarily on the internal logic and issues of dramatic technique: the initial dramatic situation, characters, action and the relationship between the characters

and the plot. In this way, an attempt is made to point out Aristophanes' dramatic construction of society in the comedies themselves, in order to open up the most important wider, genre and historical problems on that basis. In the introduction of the paper, the framework is briefly established with the help of the basic theses of the traditional approach to Aristophanes, in the context of the study of the so-called political comedy, as Aristophanes' plays were defined by Albin Lesky. The chapter "Dramatic Construction of Society in Aristophanes' Comedies" presents the results of the research of all Aristophanes' plays individually, in accordance with the given methodological principles. On this basis, the chapter "Aristophanes' Contradictions" develops a discussion on the most important highlighted features of Aristophanes' poetics, in order to conclude by pointing out the broader problems that the analysis of dramatic technique leads to. On the trail of selected traditional critical literature, but also with the significant influence of examples of a contemporary approach, this paper accepts the regularly emphasized thesis that Aristophanes was deeply rooted in his historical and cultural context, in constant dialogue with current social issues. Nevertheless, although a framework of historical dimension is inevitably introduced, the aim of this paper is to indicate the very technical basis of Aristophanes' plays, which is claimed to be a reliable literary foundation for discussions about Aristophanes' social involvement.

Keywords: *Aristophanes, Political Comedy, Engaged Literature, Dramatic Technique.*

1. Uvod

Ovaj rad je nastao u sklopu naučne konferencije o angažiranoj umjetnosti.¹ U skladu sa mojim interesima i profesionalnim usmjerenjem, odlučio sam se povodom te teme vratiti na same početke evropske tradicije, da bih napomenuo da, koliko god problem angažmana umjetnosti jeste jedna specifična moderna tema, kao i mnoge druge suštinski važne teme i ona ima svoje korijene na samim počecima evropske književnosti još u antičkoj Grčkoj. S obzirom na to da su sva ostala izlaganja na konferenciji bila posvećena različitim umjetničkim primjerima iz XX i XXI stoljeća, smatram da se ta odluka potvrdila opravdanom i time vjerovatno još dodatno dobila na značaju.

Svjestan sam da je još neko također odlučio vratiti se antici povodom ove teme, Aristofan bi bio očekivan izbor. Aristofanova komedija se već

¹ Naučna konferencija "Angažovana umjetnost", održana na Filozofskom fakultetu u Sarajevu 19. aprila 2024, u organizaciji Odsjeka za komparativnu književnost i informacijske nauke i Instituta za književnost i kulturološke studije (Centar NIRSA Univerziteta u Sarajevu – Filozofskog fakulteta).

tradicionalno definira kao “politička komedija”, kao što se može naći u *Povijesti grčke književnosti* Albina Leskyja, a njene najvažnije osobine, uz uvažavanje specifičnosti izvornog konteksta, očito su bliske principima angažiranosti o kojima govore i moderni autori. Pritom, kao što je lijepo formulirao Lesky, Aristofanova komedija nije politička samo zato što raspravlja o dnevnoj politici, “premda je Stara komedija dobrim dijelom crpla svoju građu s tog izvora”, nego je još važnije, politička i u širem smislu, zato što podrazumijeva “tijesnu povezanost tog žanra sa sveukupnim životom polisa, povezanost koja je svojom prisnošću bez premca bilo gdje u grčkoj književnosti”. (Lesky, 2001: 414)

Dodatni razlog zašto je korisno baviti se Aristofanom u ovom kontekstu jeste činjenica da je u pitanju pisac komedije. Siegfried Melchinger na početku svoje *Povijesti političkog teatra* ističe tezu da ustvari čitava “svjetska povijest kazališta počinje s političkim kazalištem” (Melchinger, 1989: 21), posvećujući prva poglavlja velikim grčkim tragičarima Eshilu, Sofoklu i Euripidu, ukazujući na političke dimenzije njihovih tragedija. I Melchinger također u svojoj koncepciji posebno mjesto dodjeljuje Aristofanu, ali značajno zapaža da je komedija, u široj historijskoj slici, “ponajčešće bila rubna pojava u povijesti političkog kazališta” (Melchinger, 1989: 80), dok se kod Aristofana ubjedljivo demonstrirala njena potencijalna snaga.

Komedija će se u tom smislu već u antičkoj Grčkoj nužno mijenjati, pošto politička komedija više neće biti ni moguća “nakon što je polis izgubio slobodu” (Melchinger, 1989: 79), tako da će Menandrova nova atička komedija funkcionirati znatno drugačije od Aristofanove stare komedije. Melchinger dobro prepoznaje kako će ta nova, “nepolitička komedija” poslije Menandra ostvariti veliki uticaj na historiju evropske komedije od Rimljana, preko srednjeg vijeka, pa sve do modernih vremena. Međutim, iako će evropskom tradicijom komedije zaista dominirati ta nepolitična struja, “od stare, političke komedije Grka opstalo [je] nešto što se više nikada nije moglo ušutkati, iako je to katkada izgledalo da je ugušeno” (Melchinger, 1989: 79), tako da će se kroz čitavu evropsku historiju moći prepoznati i komediografi koji će i dalje biti bliski Aristofanu.

Osim toga, bavljenje Aristofanom u ovom kontekstu omogućuje historijsku distancu u kojoj se mogu jasnije sagledati i brojni važni problemi angažirane umjetnosti uopće. Tako naprimjer, u skladu sa naknadnim znanjem o daljem razvoju evropske komedije, vrijedi primijetiti iz naše perspektive kako su Aristofanove komedije čudesne, uzbudljive, i danas smiješne, što nije baš slučaj sa sačuvanom Menandrovom komedijom *Mrzovoljnik*, koja u odnosu prema Aristofanu može djelovati blijedo i siromašno. Zašto je onda Menandrov tip komedije ostvario tako neuporedivo veći uticaj na naredne

epohe? Čini se da se jedan od važnih razloga tiče upravo Aristofanove angažiranosti, što zanimljivo dopunjuje opomenu koju Jean-Paul Sartre upućuje angažiranim piscima, “da u ‘angažovanoj literaturi’ *angažovanost* ni u kom slučaju ne treba da potisne *literaturu*”. (Sartre, 1984: 16) Ovako postavljeno, angažiranost kod Aristofana nije naštetila umjetničkoj vrijednosti njegovog djela, ali je moguće bitno ograničila njen uticaj u budućnosti.

“Aristofan nikad nije imao sljedbenika” (Škiljan, 1988: 5), ističe Mladen Škiljan, dodajući ipak da treba biti pažljiv i u insistiranju na političnosti Aristofanovog djela, da ne bismo u našim interpretacijama time zapravo umanjivali sveukupnu vrijednost njegove komedije. Zanimljiv je primjer u tom smislu pristup Olge Frejdenberg, koja uopće ne želi staru komediju odrediti kao “politički žanr” (Frejdenberg, 1986: 128), nego umjesto toga raspravlja o specifičnostima antičke parodije, koja je u grčkoj kulturi imala poseban status kao “hibristički aspekt ozbiljnog, kao poleđina izvornog, i kao neizbježni pratilac svega postojećeg”. (Frejdenberg, 1986: 117)

Ipak, i ako prihvatimo teze o “drevnosti misaonog sustava koji je rodio ovu komediju” (Frejdenber, 1986: 126), ne može se previdjeti duboka ukorijenjenost Aristofanovog djela u njegovoj društvenoj i političkoj aktualnosti, koja nam danas predstavlja ozbiljan izazov za razumijevanje, zbog stalnog Aristofanovog upućivanja na brojne “činjenice koje su njegovoj publici bile dobro poznate ali koje današnjem gledaocu ne znače gotovo ništa”. (Škiljan, 1988: 7)

Treba dodati da će se sa sličnim problemom susresti već Menandar, u čijem vremenu bi pisati aristofanovsku komediju bilo pomalo elitistički, pošto je u mnogo raznorodnijoj helenističkoj publici bilo sve više gledalaca “koji raznih estetskih prikazivanja, mitoloških travestija ili finih parodija nisu više mogli da razumeju”. (Đurić, 1972: 673) Nova atička komedija će zato odustati od aristofanovskog tipa odnosa prema društvu i posvetiti se helenističkom pojedincu i njegovoj svakodnevnicu, pošto ništa drugo neće ni preostati u vremenu u kojem “pojedinaac sa svojim krugom čini svijet za sebe s njegovim vlastitim potrebama, željama i strastima”. (Lesky, 2001: 624)

Dževad Karahasan je u pravu kada u Aristofanu prepoznaje manirističkog pisca, dakle pisca “u vremenima raspada jednog koncepta svijeta”. (Karahasan, 2004: 24) Ali to još uvijek nije neki potpuno novi svijet u odnosu na klasičnu tradiciju, kao što će biti slučaj kod Menandra. Aristofan se u tom smislu nalazi zapravo u svojevrsnom međuvremenu, u vremenu krize koje se još uvijek barem dobro sjeća svoje klasične prošlosti, od koje Aristofan neće željeti da odustane i za koju će se svojom komedijom i dalje boriti.

U skladu sa svim dosad uvedenim tezama, zahvaljujući kojima se dobija neophodna šira slika za razumijevanje Aristofana, u ovom radu se želim ipak detaljnije posvetiti tehničkim mehanizmima njegovih komedija. Zanimaju me unutrašnji principi, po kojima Aristofan gradi tip komedije koja se bavi problemima društva. Nezaobilazno će se morati ponegdje uvesti i ključne informacije iz šireg historijskog konteksta, ali će ovdje biti mnogo više govora o konstrukciji društva u samim komedijama, u vezi sa centralnim likovima i radnjom konkretnih drama.

Na taj način se želi istaći da čak i ako ne poznajemo temeljito pojedinosti historijske aktualnosti, jasno možemo prepoznati da se svaka Aristofanova komedija razvija upravo kao rasprava o određenom društvenom problemu. Koji su to problemi i kako ih Aristofan tehnički konkretizira u svojim dramama, kako se njegovi likovi odnose prema njima, u kojim pravcima se razvija radnja – to su pitanja kojima će se ovaj rad prvenstveno baviti. Pokušat ću, dakle, skrenuti pažnju na tehničku osnovu Aristofanove komedije.

Koliko god zagovarao ideju angažirane književnosti, i sâm Sarte je također upečatljivo naglasio da “čovjek ne postaje pisac zato što je odabrao da kaže izvesne stvari, već što je odabrao da ih kaže na izvestan način”. (Sartre, 1984: 30) U skladu s tom napomenom, ni Aristofan nije pisac političke komedije zato što svojim likovima jednostavno daje da izgovaraju određene aktualne političke poruke, nego je mnogo važnije to što je njegova komedija građena kao složena dramska rasprava o društvenim problemima, iz čega se potom mogu prepoznati i Aristofanovi politički stavovi i njegov odnos prema grčkom društvu tog vremena.

Za one koji se žele baviti Aristofanovim stavovima, kao predmet analize nameće se parabaza, dio komedije u kojem se odvija “ulazak kora uz pjevanje stihova agresivne invektive” (Lesky, 2001: 240), koji predstavlja svojevrstu pauzu u radnji i direktno obraćanje publici. To je nesumnjivo značajna karakteristika Aristofanove drame, pogotovo pošto su se u vezi s tim razvile rasprave o prethodnim fazama u razvoju same komedije. (Sifakis, 1971) U interpretacijama koje slijede podrazumijeva se doprinos i Aristofanovih parabaza, iako u ovom radu one neće biti u posebnom fokusu, pošto će biti riječi o tehničkoj konstrukciji cjeline drame, u kojoj parabaza predstavlja jedan od elemenata. U parabazi se, istina, direktno govori gledaocima, ali stvar je upravo u tome da je i takvo direktno obraćanje samo jedna od dimenzija složene komunikacije koju uspostavlja Aristofanova komedija.

2. Dramska konstrukcija društva u Aristofanovim komedijama

Od svih izvora koji se ovdje koriste, vjerovatno najbliži istaknutom fokusu je Alan Sommerstein, kada u knjizi *Talking about Laughter*, na početku poglavlja “An alternative democracy and an alternative to democracy in Aristophanic comedy”, ističe da se Aristofanovi likovi u pravilu bore za ciljeve koji nadilaze njihovo vlastito dobro i tiču se čitave zajednice. (Sommerstein, 2009: 205) Sommerstein pritom kao izuzetke izdvaja komedije *Oblaci* i *Ženska skupština u Tesmoforiju*, zbog ponašanja Strepsijada i Euripida u njima, pošto je njihova osnovna motivacija ipak lična, ali tim povodom primjećuje da upravo zato ti likovi ni ne uspijevaju da ostvare ono što su naumili.

Sve ostale sačuvane komedije bave se direktno nekim širim društvenim krizama, koje se kroz radnju na različite načine pokušavaju riješiti. Jedna od najvažnijih Aristofanovih tema sigurno je rat i ona je u centru komedija *Aharnjani*, *Mir* i *Lisistrata*, mada je prisutna i u drugim primjerima također. Sommerstein također ukazuje na srodnost komedija *Vitezovi*, *Ose*, *Ptice* i *Pluto*, pošto one u osnovi uvode i variraju probleme vezane za vlast i sudstvo. *Žene u narodnoj skupštini* otvoreno kritiziraju sebične lične interese koji štete društvu, dok *Žabe* žele riješiti loše stanje u kojem se nalazi grčka tragedija tog vremena.

To su vrlo korisna zapažanja za početak, ali je neophodno zadržati se detaljnije na komedijama pojedinačno i prepoznati različite nijanse, pa čak i svojevrсна unutrašnja proturječja karakteristična za Aristofana.

Tako već *Aharnjani*, kao najstarija od sačuvanih komedija, bitno usložnjava ovu početnu premisu. Iako sve zaista počinje sa kriznim ratnim stanjem društva, zbog čega se Pravomil na narodnoj skupštini javno zalaže za mir, glavni lik ove komedije vrlo brzo shvata da ne može uvjeriti ostale u ispravnost svojih stavova, te se zbog toga odlučuje boriti za sebe i svoju porodicu. Pravomil će zato pregovarati direktno sa Spartom samo u svoje ime, a kada uspije dobiti svoj mir, on čak neće željeti ni da ga dijeli sa ostalima, koji će to uzalud moliti od njega, osim sa jednom djeverušom, pošto žene ipak nisu krive za rat.

Međutim, Guido Paduano je značajno istakao da bi bilo pogrešno zbog toga Pravomila razumjeti kao egoističnog lika “koji odbija da deli stečene privilegije”. (Paduano, 2011: 132) Pravomil se jeste distancirao od društva, ali kao što interpretira Paduano, on se svojim djelovanjem nije postavio “izvan polisa”, nego tačnije “na mesto polisa”. (Paduano, 2011: 132) Tome u prilog govori i bukvalni prijevod imena glavnog lika: “Dikajopolis (Pravedna

država)". (Šalabalić, 1987: 28) Nakon što na početku drame nije uspio pridobiti ostale da se svi zajedno posvete miru, on svojim primjerom kroz dramu pokazuje koliko je mir bolji od rata, što se dodatno kontrastira i u odnosu prema nesretnoj sudbini ratnika Lamaha, pogotovo na samome kraju. Time Pravomil ustvari uspijeva u onome što je i bio njegov osnovni cilj, da društvo "uveri o koristi svoga čina". (Đurić, 1972: 347)

I *Vitezovi* jasno raspravljaju o stanju u društvu, pošto se radnja drame razvija u odnosu prema liku Puka, koji "predstavlja, s jasnom alegorijom, atinski narod". (Paduano, 2011: 133) Puk je na početku komedije pod negativnim uticajem Pafloganca, pa dvojica Pukovih sluga pokušavaju da nađu rješenje za nepovoljnu situaciju u kojoj se nalaze. Kao što se redovno ističe, lik Pafloganca nedvosmisleno upućuje na tadašnjeg atinskog demagoga Kleona, i to u vremenu velikih ratnih pobjeda, kojem se suprotstavljaju likovi "u kojima prepoznamo zagovornike mira Nikiju i Demostena". (Šalabalić, 1987: 28) U skladu s tim, Šalabalić zaključuje da Aristofan ovom komedijom, dakle, "pokušava da urazumi narod zaražen ratnom histerijom demagogâ i osuđuje ga što dopušta da ga zavedu sračunate i providne mahinacije". (Šalabalić, 1987: 28)

Iako zbog tako otvorene kritike, I. M. Tronski *Vitezove* smatra najoštrijom od svih sačuvanih Aristofanovih komedija (Tronski, 1951: 193), u samoj drami opet imamo detalje koji zaslužuju dodatnu pažnju. Naime, radnjom ove komedije će dominirati rasprava između Pafloganca i Kobasičara, u borbi za naklonost Puka. U skladu sa proročanstvom, robovi pronalaze Kobasičara koji se treba suprotstaviti Paflogancu, ali se ispostavlja da će njihov odnos biti daleko od bilo kakve pojednostavljene borbe između koristi i štete po društvo. Odranije "naviknut da obmanjuje", Kobasičar se vrlo brzo pokazuje čak kao "zloćudniji i bestidniji od Paflagonca". (Paduano, 2011: 133)

Pritom nam i lik Puka razotkriva da razumije mnogo više nego što se na početku čini, tako da je njegova pretjerana naivnost zapravo maska. Paduano opet ima zanimljivo tumačenje kojim se pokušavaju pomiriti naizgled proturječni Aristofanovi postupci: "Obnavljanje politike, naime, svakako se ne postiže davanjem zajednici lidera goreg od trenutnog koji je veoma loš; ali ono se ne bi postiglo ni ako bi joj bio dat bolji, pa čak i najbolji lider. Ono se postiže, naprotiv, vraćanjem samoj zajednici statusa političkog subjekta." (Paduano, 2011: 135) To je ono čemu teži Aristofanov Puk, koji se zato na kraju pojavljuje podmlađen, "u odeći iz herojskih vremena Maratona i Salamine", kao "otelotvorenje moćne, slavom i pobjedom ovenčane Atine". (Šalabalić, 1987: 29) Tu slavnu prošlost Maratona i Salamine, Aristofan će i u drugim svojim komedijama dozivati i veličati kao svoj ideal. (Đurić, 1976: 97-98)

Za *Oblake* je, dakle, Sommerstein istakao da centralni lik Strepsijad djeluje u skladu sa svojim ličnim interesima. To jeste tačno, Strepsijad je dosad najsebičniji lik, a siže pokreće njegova želja da se riješi nagomilanih dugova, u koje je dospio zbog rasipništva svog sina Fidipida, što će pokušati izvesti otvoreno na štetu drugih, ne predstavljajući pritom nikakve više ideale kao što je to predstavljao Pravomil u *Aharnjanima*. Međutim, i u takvom slučaju se kroz radnju drame itekako otvara i jedan širi društveni problem, pošto Strepsijad odlazi po pomoć kod Sokrata, što će Aristofanu poslužiti kao povod za žestoku kritiku odnosa Sokrata i njegovih učenika prema društvu, pošto se Sokratu prigovara da je “rušitelj uzorâ starog dobrog vremena” (Paduano, 2011: 137), što se naknadno otkriva kao šira društvena kriza koja se osvjetljava u kontaktu sa Strepsijadovim ličnim problemom.

U odnosu prema Sokratu, Aristofan tako gradi komediju koja se ustvari suprotstavlja sofistima njegovog vremena, potencijarajući opasnosti koje Aristofan u njima prepoznaje. U samoj komediji to je najjasnije u dijelu u kojem se na sceni odvija “pravnički agon između logosa dikajosa i logosa adikosa (između govora koji zastupa pravednu i onoga koji zastupa nepravednu stvar” (Šalabalić, 1987: 42), u kojem će pobijediti nepravda, zahvaljujući samoj vještini govornništva. Upravo to je Strepsijad želio naučiti kod Sokrata, da bi se riješio svojih dugova. Zato će mu Aristofan na kraju prirediti farsičan preokret, pošto nakon što sâm nije uspio ništa usvojiti, Strepsijad šalje u školu sina, koji će biti mnogo uspješniji, ali će nakon jedne rasprave u kući istući oca, argumentirajući to na sofistički način. Komički pretjerano, Strepsijad na kraju komedije zbog toga spaljuje Sokratovu školu.

Iako su sofisti nesumnjivo odigrali značajnu ulogu u razvoju grčkog društva i grčke kulture, Šalabalić ukazuje na razloge potenciranja njihovog negativnog uticaja, pošto Aristofan “uočava da je narod sposoban da zapamti i usvoji samo ono što ne valja, ili da iskrivi ono što valja u njihovom učenju”. (Šalabalić, 1987: 33) Aristofanu pritom naročito smeta slabljenje snage samoga društva, što će se također pripisivati sofistima i njihovom preispitivanju svih tradicionalnih vrijednosti. (Šalabalić, 1987: 41) To je pogotovo sporno u kontekstu ratnih vremena, što je i dalje širi kontekst na koji računa i ova Aristofanova komedija, iako je to pitanje naizgled ostavljeno potpuno u drugom planu. Strepsijad je seljak koji je zbog rata morao preseliti u grad, tako da tim povodom Šalabalić ističe Aristofanovu “idiličnu sliku seoskog života” kao kontrast ratu: “Kada se Strepsijad u *Oblacima* seća prošlih srećnih dana, on sanja o smokvama u svom vrtu, među iz svojih košnica i mirisu belog luka i majčine dušice kao u nekom nepovratnom raju.” (Šalabalić, 1987: 43)

Poput *Oblaka*, i *Ose* se grade kroz centralni sukob između oca i sina, Ljubikleona i Mrzikleona, s tim što je sada “situacija obrnuta”, kao što primjećuje Lesky, pošto otac pravi probleme sinu. (Lesky, 2001: 430) Ipak, još važnija razlika je u tome što je u *Osama* taj sukob odmah u osnovi direktno slika šireg društvenog problema, pošto je otac “utjelovljenje strasti koja je tada bila poput pošasti”. (Lesky, 2001: 430) Otac je, naime, prikazan do karikature kao bolestan čovjek, koji “u svom životu ne vidi ništa drugo do vršenje službe narodnog sudije (s namerom da kažnjava i optužuje)”. (Paduano, 2011: 138)

Zato se radnja drame razvija kroz sinovljeve pokušaje da izliječi oca, ali tako da je sve vrijeme jasno da je to istovremeno komična rasprava o lošem stanju sudstva u Atini. Međutim, kraj opet ne nudi jednoznačno rješenje. Otac jeste odustao od suđenja, ali njegovo ponašanje se i dalje u suštini nije popravilo, pošto sin “ne može da učini ništa protiv kovitlaca agresije koje otac nastavlja da čini” (Paduano, 2011: 139), praveći potpuni kaos na gozbi s kojom komedija završava. Sin je ipak dobio potvrdu od hora sudija, koji su na kraju priznali da se slažu s njim, iako su na početku komedije bili na strani oca.

Treba također prepoznati da Aristofan kroz sama imena glavnih likova ponovo uvodi Kleona, pri čemu je negativni junak onaj koji Kleona podržava. Ipak, kako napominje Šalabalić, ovo je “poslednja Aristofanova komedija koja je uperena protiv Kleona”, pošto Kleon umire iste te godine kada se igraju *Ose*, u jednom teškom porazu atinske vojske, nakon čega će se ukazati prilika za primirje, čime će se baviti već naredna Aristofanova komedija. (Šalabalić, 1987: 29)

Zbog toga će se Aristofanov *Mir* približiti čak klasičnom skladu koji je Karahasan prepoznao u Sofoklovoj tragediji. (Karahasan, 2004: 11-16) Početnu situaciju određuje rat, a seljak Berko pokreće radnju, u ime društva i u odnosu prema bogovima, podsjećajući tako svojim djelovanjem na tragičkog heroja. Uostalom, redovno se potencira da je fantastični put Berka prema Zeusu ustvari “parodija Euripidova *Belerofonta* u kojem je junak pokušao doprijeti do bogova na svom krilatom konju”, uz napomenu da “kod Aristofana pothvat završava uspješnije nego u tragediji”, pošto Berko zaista uspijeva na kraju da donese mir. (Lesky, 2001: 431)

Aristofan se, za promjenu, “ovoga puta [...] izvanredno slaže s duhom epohe i, konkretnije, s vladajućom klasom svoje zemlje” (Paduano, 2011: 141), što bi se moglo tumačiti i kao izvor za ovako predstavljen klasični sklad ove drame. Zato i Šalabalić kaže kako Aristofan piše *Mir* “u svom pacifističkom zanosu” i možda zbog toga “previđa stvarno stanje stvari”, pošto će se vrlo brzo ispostaviti da to primirje neće potrajati kako je bilo dogovoreno.

(Šalabalić, 1987: 30) U skladu s onim što će se poslije dešavati, sa distance se može tvrditi i da je Aristofan ustvari napisao “utopističku” i “nostalgičnu komediju”, u kojoj ima i mnogo “crnog humora i pesimističke simbolike”. (Šalabalić, 1987: 31)

Na tome će posebno insistirati Vladan Švacov, koji će u prvi plan staviti “posvemašnju dezorijentaciju ljudi i bogova” kod Aristofana. (Švacov, 2014: 80) Zaista, kada Berko u *Miru* stigne do Zeusa, shvatit će da su razočarani bogovi napustili ljude i ostavili ih da međusobno ratuju, što će Aristofanov lik svojim djelovanjem pokušati vratiti u stari red. U tom smislu Švacov u Aristofanu prepoznaje svjedoka “duhovnoga i moralnoga držanja jedne epohe na zalazu” (Švacov, 2014: 80), a osim *Mira* u tom kontekstu s pravom spominje i *Ptice*.

Na početku Aristofanovih *Ptica*, Dobrosvjet i Natko odlučuju čak da potpuno napuste Atinu. Iako postoje rasprave u kojima se pokušavaju otkriti mogući razlozi takvog čina na tragu aktualnog historijskog trenutka, Lesky ipak upozorava da se u samoj Aristofanovoj komediji navodi tek “parničarsko bjesnilo Atenjana i ništa drugo”. (Lesky, 2001: 433) U dogovoru sa pticama, dva Atinjanina grade fantastični Kukumagljaj-grad između zemlje i neba, “postavljen na stratešku poziciju između ljudi i bogova” (Paduano, 2011: 142), tako da mogu odatle ucjenjivati i ljude i bogove. Kroz radnju drame pratimo izazove u osnivanju tog grada u odnosu prema ljudima i pogotovo prema bogovima, pošto je Dobrosvjet zapravo zamislio da preuzme vlast nad svijetom, što će na kraju komedije zaista i uspjeti.

Slično poput Leskyja, i Škiljan je u svojim analizama naglasio kako u čitavom tekstu *Ptica* ima “veoma malo aluzija na aktualna politička zbivanja”, te da također “nema očekivanog broja osobnih Aristofanovih obračuna sa suvremenicima”. (Škiljan, 1988: 54) Međutim, iako su zbog toga “prividno, površinski, bile apolitične”, *Ptice* su “dublje, značajnije, sveobuhvatnije i djelotvornije nego suvremeno političko kazalište konfrontirale sa sudbinom, s budućnošću, sa zakonitostima atičkoga društva i helenskoga svijeta, i čovjeka uopće”. (Škiljan, 1988: 57-58)

Napuštajući Atinu, pa čak i ljude uopće, Dobrosvjet i Natko žele postati gospodari pticama, a djelujući dalje za dobrobit svog novog grada, oni će izgraditi svojevrsnu aristofanovsku utopiju. Utopija, ipak, kao što potcrtava i Škiljan, ne mora nužno značiti bijeg od stvarnosti. U ovom slučaju bi se moglo reći da je upravo suprotno, jer *Ptice* ustvari nude “suočenje s unutrašnjim licem demokratskog polisa”. (Škiljan, 1988: 69) S tim se odlično slažu i Paduonove primjedbe da samo na prvi pogled može izgledati da se u Aristofanovim *Pticama* čak “odbacuje opšti model udruženog života u korist

prirodnog stanja, koje se prikazuje zavodljivom slikom ptica”. (Paduano, 2011: 144) Ipak, umjesto povratka prirodnoj idili, što je inače nerijetko karakteristično za književnost u vremenima krize, Aristofanovi likovi se odlučuju da ponovo osnuju grad.

Slično kao što je ranije istaknuto povodom *Mira*, i *Lisistrata* se po pitanju odnosa centralnog lika i društva približava skladu koji je obilježio klasičnu tragediju. To se može prepoznati već u početnoj situaciji drame, kada Lisistrata okuplja sve žene Grčke, obraćajući im se u želji da se riješi opći problem, koji je u ovoj komediji opet rat, što bi se moglo porediti sa početkom Sofoklovog *Edipa*, gdje također čitavo društvo dolazi pred Edipov dvor zbog opće krize, koju će Edip raz riješiti svojim herojskim djelovanjem. I Lisistrata se tako poput tragičke heroine odlučuje boriti za zajedničko dobro, beskompromisno istrajavajući na tom putu kroz radnju drame, sve do konačnog uspostavljanja mira na kraju. Njenu uzvišenost dodatno potencira kontrast i u odnosu na druge žene, koje nisu tako odlučne poput nje.

Naravno, sredstva kojima se Lisistrata koristi su nesumnjivo komična, pošto toliko naglašena tjelesnost i tema seksualne apstinencije nisu mogle imati mjesta u tragediji. I u kontekstu Aristofanove ostavštine, Paduano smatra da je *Lisistrata* zbog toga “najslobodnija” od svih sačuvanih komedija, pošto “postizuje svoj cilj žestokim i istrajnim podsticanjem muške požude, koju dugo lišavanje čini opsesivnom i apsolutnom, postizujući kod muškaraca u obe ratne sile to da pristupe pregovorima o miru”. (Paduano, 2011: 146) Međutim, čak i tako vulgarizirano, jasna je vrlo ozbiljna Aristofanova kritika rata, uz precizno detektiranje problema koji leže u njegovoj osnovi: “Zahtevajući kontrolu nad sobom i drugima, ovaj plan je, dakle, veoma udaljen od svodenja odnosa među polovima na grubost poriva. Naprotiv, u njemu se prepoznaje nadmoćna intelektualna građevina, simetrično suprotna političkoj gluposti, koja upravlja ponašanjem muškaraca i ovde se smatra pravim uzrokom društvene propasti.” (Paduano, 2011, str. 146-147)

Lisistrata zato želi da očisti društvo i da vrati izgubljeno grčko jedinstvo. Kada se prilikom dogovora o miru na kraju drame ponovo obraća svima, “njezin govor”, kao što ističe Lesky, “u kojem ona sukobljena grčka plemena podsjeća na njihovu zajedničku sudbinu, pripada među ono najozbiljnije i najljepše što možemo pročitati kod Aristofana”, po čemu se *Lisistrata* može izdvojiti kao jedna od najvažnijih Aristofanovih komedija. (Lesky, 2001: 436)

Za *Žensku skupštinu u Tesmoforiju* je, dakle, Sommerstein naglasio lične motive Aristofanovog lika Euripida. Ipak, kao što je dopunjeno i povodom *Oblaka*, uprkos tome i ova drama također ulazi u zone općeg interesa čitavog društva, pošto se raspravlja o negativnom uticaju Euripidovih tragedija. Žene

se bune zbog načina na koji su predstavljene kod Euripida, dok se on, uz pomoć svog tasta Mnesiloha, pokušava spasiti od njihovih prijetnji. Za razliku od Lisistrate, Euripid se sigurno ne bori u ime društva za neko opće dobro, nego naprotiv pokušava riješiti svoj problem u kojem se zatekao na početku drame. Ali bi se također moglo reći da je njegov nepovoljan položaj zapravo posljedica širih problema koje je on sâm prouzrokovao i koji će se kroz radnju drame riješiti tako što će morati prihvatiti svoju odgovornost, “sklapanjem mira sa ženama i obećanjem da neće više govoriti loše o njima”. (Paduano, 2011: 148)

Paduano je zato dobro istakao da predstavljanje žena u Euripidovim tragedijama jeste tema koja se i dalje treba tretirati kao “kulturni i društveni problem”, ali je ipak primijetio da taj problem, “ma koliko imao značaja, očigledno nije na visini uobičajene tematike”, koja je prethodno bila zastupljena kod Aristofana. (Paduano, 2011: 148) Istim povodom je Šalabalić opet ponudila i širu historijsku analizu, povodom čega u kritičkoj literaturi postoje rasprave o odnosu Aristofana prema velikim političkim promjenama tog vremena. Naime, kao ni u prethodnoj *Lisistrati*, ni u *Ženskoj skuštini u Tesmoforiju* “nema ni pomena o ovim burnim događajima, o padu demokratije koju je toliko napadao dok je bila na vlasti, niti o perfidnim zaslugama Alkibijadovim koje njegovom sarkazmu nisu mogle promaći; nema ni komentara na novu oligarhijsku vlast”. (Šalabalić, 1987: 61)

Đurić zbog toga zaključuje da *Ženska skupština u Tesmoforiju* “nema političku, nego književnu pozadinu”. (Đurić, 1972: 351) Međutim, tome se mora dodati da sama rasprava o tragediji za Aristofanovu Grčku još uvijek nije tek književni problem, nego je i dalje značajno društveno pitanje.

Slično i za *Žabe* postoje interpretacije po kojima je to “čisto literarna komedija”, ali je tome još lakše suprotstaviti stav da, iako “tematski” to jeste “književna karikatura”, “smisao te karikature [je] politički”. (Šalabalić, 1987: 92, 95-96) Ubjedljivi argumenti nalaze se u samoj komediji, pošto se o tome otvoreno govori u toku rasprave između Eshila i Euripida u zagrobnom svijetu, gdje je jedno od ključnih pitanja upravo društvena funkcija tragedije.

U skladu s pristupom u ovom radu, to je također jasno i u konstrukciji drame. Aristofanov Dionis jeste izrazito slobodno parodiran, ali i takav, on pokreće i vodi radnju u smjeru rješavanja jednog društvenog problema. Pošto više nema dobre tragedije, Dionis odlazi u svijet mrtvih, da bi odatle vratio Euripida. Na kraju će, doduše, vratiti Eshila, tako da i taj nesrazmjer između namjere i čina potvrđuje Dionisov komički karakter, ali komički lik kod Aristofana ponovo donosi odluku o kojoj ovisi dobrobit društva.

Pobjeda Eshila u ovoj komediji tumači se kao još jedan u nizu dokaza da je Aristofanov ideal bila "Atina za persijskih ratova, strašna varvarima, a u slozi s ostalim Helenima, silna prema spoljašnjem neprijatelju, umerena kod kuće". (Đurić, 1976: 98) Pošto je u raspravi između Eshila i Euripida u fokusu bila "vrijednost pjesništva za zajednicu", i to "osobito njegova odgojna vrijednost", Dionis kod Aristofana "vodi sa sobom na gornji svijet Eshila kao jamca moralnog ozdravljenja". (Lesky, 2001: 439)

Međutim, detaljnije historijske analize otkrivaju dodatnu kompleksnost historijskog trenutka. Društvene i političke okolnosti se brzo mijenjaju u odnosu na kontekst *Lisistrate* i *Ženske skupštine u Tesmoforiju*. Atina, pritom, slavi još jednu ratnu pobjedu, dok se Peloponeski rat konačno približava svom kraju. Ali već sljedeće godine nakon *Žaba*, "čija je osnovna ideja", kako formulira Šalabalić, bila "naći spas za Atinu", kraj rata će ustvari značiti veliki poraz Atine. (Šalabalić, 1987: 93)

Ovdje je neophodno uvesti taj historijski okvir ne samo za šire razumijevanje *Žaba*, nego još više zbog dvije posljednje sačuvane Aristofanove komedije, *Žene u narodnoj skupštini* i *Pluto*, koje se redovno u kritičkoj literaturi obrađuju odvojeno od ostalih drama. U svom skoro letimičnom pregledu, i Melchinger koristi priliku da povodom njih istakne da "odbacivanjem politike navješćuju epohu u kojoj nije moglo ili smjelo biti političke komedije". (Melchinger, 1989: 89) I Tronski također konstatira da je "konačan [...] udarac komičkoj slobodi zadao zlosretan svršetak peloponeskog rata", tako da poslije *Žaba* "kasnija se djela Aristofanova znatno razlikuju od prijašnjih i svjedoče o novoj etapi, koja se počinje u razvoju komedije". (Tronski, 1951: 199) Kod Leskyja možemo naći još preciznija određenja, da su za *Žene u narodnoj skupštini* i *Pluto* "zajednička [...] obilježja bila svođenje na minimum aktualnih aluzija na suvremene ljude i događaje, dok je povećan prostor dan čistoj fantaziji". (Lesky, 2001: 440)

Koristan je u tom kontekstu rad Hellmuta Flashara, *The Originality of Aristophanes' Last Plays*, koji se temeljito posvećuje upravo specifičnostima ovih komedija. Flashar posebno razmatra formalne razlike, kao što su odsustvo parabaze u ove dvije drame, smanjeno učešće hora u radnji, jednostavnija metrika i rjeđe agonalne scene. (Flashar, 1996: 314) Flashar, međutim, također prepoznaje i dalje prisutne veze sa starijim Aristofanovim komedijama, pošto se brojni motivi očito ponavljaju. Iako prihvata tezu da više nije riječ o konkretnim političkim aktualnostima novog historijskog konteksta, Flashar i ove dvije drame smatra političkim komedijama, pošto pitanju političkog pristupa šire, slično poput već navedene Leskyjeve definicije. (Flashar, 1996: 315)

To se slaže i sa prethodnim zapažanjima povodom tehničke analize ovih drama, pošto u oba slučaja i dalje itekako imamo posla sa društvenim, a ne samo ličnim problemima likova. *Žene u narodnoj skupštini* su u tom smislu bliske *Lisistrati*, pošto se i Praksagora kao centralni lik također ponaša kao svojevrsna predstavica društva, u želji da riješi društvenu krizu, tako što će opet žene preuzeti vlast od muškaraca. U komediji *Pluto*, seljak Hremil postavlja pitanje Apolonu, treba li svom sinu reći da bude lopov ako ne želi biti siromašan, pošto je Hremil čitav život bio pošten, pa nije stekao nikakvo bogatstvo. I to se, međutim, dalje kroz radnju drame obrađuje kao društveni problem, a Hremil se neće boriti samo za sebe i svog sina nego ustvari za sve poštene ljude koji su nepravедno siromašni.

U obje drame likovi postižu ono što su željeli, mada treba primijetiti da su, u odnosu na Aristofanove ranije kriterije, njihovi uspjesi čak pretjerani. U potpunoj pobjedi zajedničkog nad ličnim u *Ženama u narodnoj skupštini*, koja će kulminirati ponovo na terenu seksualnosti, Lesky ističe i suštinsku razliku u odnosu na *Lisistratu*, pošto se u *Lisistrati* “kroz svu fantastiku moglo čuti ozbiljno opominjanje i nada u pobjedu razuma”, dok u *Ženama u narodnoj skupštini* “slobodna igra mašte bezbrižno vodi u *reductio ad absurdum*”. (Lesky, 2001: 440) S druge strane, *Pluto* završava utopijski, što je i prije bilo prisutno kod Aristofana, ali se ovaj put, zbog očite neostvarivosti takvog rješenja, već sigurno može govoriti “o njegovom pesimističkom odnosu prema socijalnim problemima”. (Šalabalić, 1987: 50-51)

3. Aristofanova proturječja

Nakon što je prethodni dio rada bio posvećen svim Aristofanovim dramama pojedinačno, kroz fokus na pitanja dramske tehnike u predstavljanju društva i uz podršku odabrane kritičke literature, sada je moguće ući i u dodatne razrade u potrazi za najvažnijim zajedničkim načelima Aristofanove poetike.

Treba napomenuti da, kada je u pitanju metodologija, otpočetak ovog istraživanja nisam imao ambiciju za uspostavljanjem bilo kakvog čistog strukturalističkog modela. Kao što se redovno ističe, strukturalizam podrazumijeva ahistoričan pristup književnosti (Eagleton, 1987: 123-124), te je kao takav izrazito nepogodan za proučavanje antičkih djela i nezaobilazno uvažavanje njihovog historijskog konteksta. Ovaj rad, doduše, ne predstavlja ni primjer klasičnog historijskog pristupa, mada fokus na tehniku drame uključuje i historijsku dimenziju. Pošto prihvatam Karahasanovu tezu da se u samoj dramskoj tehnici u isto vrijeme može prepoznati i “način artikuliranja određenog koncepta stvarnosti sredstvima dramske književnosti”, jasno je da historija i dalje ima značajnu ulogu, ali nije u prvom planu. (Karahasan, 2004: 10)

Pored odsustva historijske svijesti, strukturalistički pristup se također ne čini adekvatnim ni zbog pretjerane dominacije općeg nad pojedinačnim, što je naprimjer strukturalizmu prigovarao već Hugo Friedrich. “Književnost u stvari pripada oblasti *parole*, a ne *langue*”, tvrdio je Friedrich, suprotstavljajući se književnoj teoriji koja je željela vjerno slijediti lingvističke postavke Ferdinanda de Saussurea, “njen domen je izdiferencirano mnoštvo koje nastaje zahvaljujući konkretnim autorima, a ne anonimno jedinstvo ‘strukturalizovane celine’”. (Burzynska & Markowski, 2009: 336) Slično bi se moglo prigovoriti pokušaju strogog strukturalističkog pristupa Aristofanovoj ostavštini, koji bi svojom apstraktnom shematičnošću nužno reducirao njeno specifično bogatstvo. Kao što je Lesky značajno upozorio, “u Staroj komediji sve tipično samo pruža okvir za genijalno oblikovanu i neponovljivu živost”. (Lesky, 2001: 426) Zato je bilo neophodno barem u osnovnim crtama posvetiti se svakoj Aristofanovoj komediji pojedinačno, prije bilo kakvih ozbiljnijih okvirnih komentara.

Već je ranije spomenuto da je Karahasan za Aristofana ustvrdio da je u pitanju maniristički pisac. Pritom je posebno korisno da u toj kratkoj analizi Aristofana iz *Dnevnika melankolije*, Karahasan do svojih zaključaka dolazi upravo kroz raspravu o dramskoj tehnici. Zato bi dijalog sa Karahasanovim tezama mogao značajno dopuniti i produbiti prethodne analize, uz usputno uvođenje i još nekih dodatnih izvora.

Nakon što je predstavio Euripidovu tehniku, insistirajući i kod njega na manirističkim karakteristikama, Karahasan tvrdi da Aristofan odlazi i nekoliko koraka dalje u odnosu na unutrašnju harmoniju klasične Sofoklove tragedije. To je jasno kada je riječ o odnosu između likova i sižea: “Siže, koji je kod Eshila potpuno dominirao nad likovima, kod Sofokla bio u ravnoteži s njima a kod Euripida subordiniran likovima, kod Aristofana je likovima direktno suprotstavljen ili od njih naprosto odvojen.” (Karahasan, 2004: 20) Karahasan, naime, pokazuje da “Aristofanovi likovi ne čine ono što žele niti ono što moraju, nego im se događa ono čega se boje ili ono što im ni na um nije palo”. (Karahasan, 2004: 20) Kao primjeri se navode *Ptice* i *Žabe*: “Pisteter i Euelpid sklanjaju se iz grada da bi na kraju sagradili grad i premiru od straha pred pticama da bi na kraju vladali i njima i bogovima. Slično tome, Dionis silazi u podzemlje da izvede Euripida, pa izvodi Eshila, a sve to čini strahujući od same pomisli na svoj poduhvat.” (Karahasan, 2004: 20)

Karahasan također smatra da je “Aristofan radikalizirao odvajanje svojih likova od svijeta”, pošto je “osnovna dramska situacija Aristofanove komedije [...] svojevoljno isključenje iz stvarnosti”, te se tim povodom kao dodatni primjeri uvode još *Aharnjani* i *Oblaci*: “u jeku ratova seljak proglašava svoj mir, u Sokratovoj mislonici se boravi iznad zemlje, Kukumagljajgrad je

između neba i zemlje, Dionis silazi u svijet mrtvih...” (Karahasan, 2004: 20) Zato Karahasan zaključuje da “Aristofanovi likovi grade sebi novi ‘objektivni’ svijet”, a u radnji Aristofanovih drama prepoznaje “stvaranje svijeta kojim se poriče onaj iz kojega se krenulo”. (Karahasan, 2004: 20)

Iako se na prvi pogled to može činiti kao primjer drugačijeg stava u odnosu na prethodna zapažanja o Aristofanovim komedijama, ove interpretacije se ne moraju nužno isključivati, pošto bi se na tragu Karahasanovih zaključaka mogla zapravo prepoznati Aristofanova unutrašnja proturječja.

Što se tiče Karahasanovih primjedbi o likovima, Silvio D’Amico je jednostavno objasnio da Aristofan ne gradi “karaktere”, niti ga zanimaju “tajne ljudske psihologije”. (D’Amico, 1972: 61) Aristofanovi likovi nisu nikakvi “tipovi”, kao što će to biti kod Menandra, nego D’Amico umjesto toga spominje “marionete”, “maske” i “lakrdijaške predstavnike pučke duše, klaune, ili, ako to netko još više voli, pulčinele”. (D’Amico, 1972: 61) August Schlegel je upravo povodom Aristofanove komedije tvrdio da, “kao što tragedija voli harmonično jedinstvo, tako komedija živi u haotičnom izobilju: ona traži najšarenije suprotnosti i protivurečnosti, koje se neprekidno ukrštaju”. (Schlegel, 2015: 264) Kod Aristofana se to, dakle, može prepoznati i u samim likovima, koji redovno funkcioniraju kao skup proturječnih osobina, za razliku od principijelnosti tragičkih heroja, dosljedno realizirane kod klasičnog Sofokla.

U tom kontekstu vrijedi dodati Michaela Silka, koji je u svom radu *The People of Aristophanes* naveo još mnogo više primjera kada je u pitanju nekonzistentnost Aristofanovih likova, koja je, pritom, osim u njihovom djelovanju, također prisutna čak i u načinu na koji govore, pošto je kod Aristofana često grubo i naizgled potpuno nemotivirano mijenjanje registara. Tim povodom Silk značajno tvrdi da Aristofan ne pripada tipu realističke tradicije koja će poslije dominirati evropskom književnošću. Iako se mogu prepoznati određeni elementi te tradicije i kod Aristofana, Silk ističe “diskontinuitet” kao jednu od suštinskih osobina u konstrukciji Aristofanovog lika. (Silk, 1996: 237) Umjesto klasičnog realističkog razvoja, kod Aristofana se promjene dešavaju naglo, kroz uvijek moguće inverzije i preokrete. (Silk, 1996: 240) Pritom, kako se na kraju tog rada dodaje, to nije karakteristično samo za Aristofanove likove, nego je ista takva logika prisutna i u konstrukciji sižea u Aristofanovim dramama (Silk, 1996: 247), po čemu nam se Aristofan otkriva i kao daleki srodnik nekih modernih pisaca i teoretičara, poput naprimjer Bertolda Brechta.

Slične su i analize Olge Frejdenberg, koja za razliku od Silkovog pogleda prema modernim primjerima, tim povodom insistira na dubokim arhaičnim

korijenima Aristofanove komedije. Frejdenberg zato piše o “točkolikosti” likova i motiva kod Aristofana, također ističući da je stara komedija “ravnodušna prema psihološkoj argumentaciji” i da “ne poznaje postupni razvoj sižea”. (Frejdenberg, 1986: 133)

Smatram, ipak, da mogući i redovno prisutni diskontinuitet i u likovima i u radnji, ne isključuju mogućnost predstavljanja Aristofanovih drama na način na koji je to učinjeno u prethodnom dijelu ovog rada. Iako je naglašavala da stara komedija nema “formalno jedinstvo” niti “pojmovnu, kauzalnu izgradnju”, i Frejdenberg je konstatirala da je “želja znanosti da pokaže semantičko jedinstvo u strukturi drevne komedije posve [...] legitimna”. (Frejdenberg, 1986: 133) Zato sam, u skladu sa fokusom na dramsku tehniku, svjesno isticao početak i kraj, dramski problem s kojim se otvaraju pojedinačne komedije i početni odnos likova prema toj krizi, te onda u odnosu na to završno, izmijenjeno stanje. Između te dvije tačke u svakoj od drama, manje ili više, postoji aristofanovsko bogatstvo različitih faza, koje su vrlo rijetko strogo uzročno-posljedično uvezane, što bi ipak za ciljeve ovog rada bilo suviše opširno detaljnije predstavljati. Naglašavanje početka i kraja pomaže u dosezanju preglednosti cjeline pojedinačnih drama, pošto se na taj način može jasnije uočiti obrada centralnih pitanja kojima se te drame bave, postavljanje problema i njegovo dramsko rješenje.

Time se pokazuje da, uprkos različitim unutrašnjim proturječjima, u Aristofanovim komedijama se ipak može izdvojiti ono što bi bio njihov centralni problem, te se u skladu s tim može uspostaviti ideja o cjelini. I Schlegel je slično tvrdio za Aristofana i staru komediju, smatrajući da “radnja može da bude čak i nepovezana i besmislena, ako je samo dovoljno vešto isprepletena, da bi obelodanila krug komičnih životnih uslova i karaktera i to u najbleštavijem svjetlu”, na što je potom dodao da “delo doduše sme, pa čak i mora da ima jednu glavnu svrhu, ako ne želi da ostane bez ikakvog oslonca: kao što nam to pokazuju i Aristofanove komedije”. (Schlegel, 2015: 264)

Na temeljima manirističkog odnosa likova i sižea, Karahasan je, dakle, ponudio i svoju interpretaciju odnosa Aristofanovih likova prema svijetu, koja pogotovo može izgledati da proturječi prethodnim analizama zbog tvrdnji o isključenju iz stvarnosti i stvaranju potpuno novih svjetova koji poriču stvarnost. Ipak, kao pomoć u približavanju teza može poslužiti uvođenje u raspravu značaja fantastike za Aristofana.

Schlegel je smatrao da stara komedija “daleko prevazilazi jednu uslovljenu stvarnost, da bi dospela na područje slobodne, stvaralačke fantazije”. (Schlegel, 2015: 262) Već je navedeno da je Lesky prepoznao pojačanu dominaciju fantastike u posljednje dvije sačuvane Aristofanove komedije, ali

je ona bila itekako prisutna i ranije u ostalim primjerima, do te mjere da Tronski s pravom u svom uvodnom pregledu navodi i fantastiku kao jednu od temeljnih osobina stare atičke komedije. Slično Karahasanu, i Tronski posebno ističe značaj fantastike kroz “nemogući nacrt izmjene postojećih društvenih odnosa”. (Tronski, 1951: 190) Moglo bi se reći da se na taj način susreću fantastično i političko u još jednom aristofanovskom proturječnom spoju, što zaslužuje posebnu pažnju za neko eventualno dodatno istraživanje.

Ovdje je, ipak, još važnije izdvojiti ono što je Karahasan prepoznao kao ključni problem, a što se u osnovi slaže i sa prethodnim analizama: Aristofanovi likovi se, naime, na početku svake komedije naglašeno suprostavljaju dramskom stanju u kojem se zatiču, što bi se zaista moglo uzeti kao temeljna razlika u odnosu na klasičnog Sofokla, za kojeg je Karahasan tvrdio da je “pisac savršenog društvenog sklada”. (Karahasan, 2004: 13)

Kao reprezentativan primjer u tom smislu može se izdvojiti već najstarija sačuvana komedija, *Aharnjani*. Poput Pravomila u toj komediji, Aristofanovi likovi su u pravilu nezadovoljni trenutnim, početnim stanjem i žele to nepovoljno stanje promijeniti. Pravomil, koji pritom i u samom svom imenu “nosi pravičnost” (Lesky, 2001: 423), javno problematizira ratno krizno stanje društva i zalaže se za mir. Uprkos otporu društva na koji nailazi, on nastavlja da djeluje dalje, insistirajući na miru, koji se na taj način predstavlja kao ideal od kojeg je njegovo društvo možda već odustalo, ali ideal za koji se Pravomil i dalje bori. Rješenje jeste “komička fantastika” (Lesky, 2001: 423), pošto, kako je navedeno, Pravomil ugovara mir samo za sebe i svoju porodicu, ali čak i u takvom rješenju njegova lična i porodična sreća i dalje aktivno komentiraju društveno stanje, poručujući svima da je mir moguć.

Radi kontrasta, korisno je barem u osnovnim crtama tome suprotstaviti karakteristike Menandrovog tipa komedije u *Mrzovoljniku*. Kod Menandra, mjesto zbivanja je selo, mladić Sostrat se zaljubljuje u djevojku, kćerku mrzovoljnika Knemona, a čitava radnja komedije posvećena je pokušajima ostvarivanja te ljubavne veze, dok je najveća prepreka na tom putu Knemonov karakter. Po svemu je jasno da umjesto Aristofanove politike, predmet interesa književnosti, kao i u drugim helenističkim primjerima, postaje samo “privatni život”, te u skladu s tim “teme ljubavi i porodičnih odnosa”, koje pritom više ništa ozbiljno ne mogu reći o širem stanju društva, za razliku od Aristofanovih ambicija. (Tronski, 1951: 239)

Treba, doduše, dodati da, na tragu analiza komičnog kod Henrija Bergsona, i u Menandrovoj komediji se i dalje može prepoznati određena “društvena gesta”. Po Bergsonovom shvatanju, naime, društvo smijehom “suzbija ekscentričnosti” i “ublažava svaku mehaničku krutost koja bi se mogla pojaviti

na površini društvenog tijela”, tako da otklanjanje prepreke koju kod Menandra predstavlja Knemonov karakter doprinosi “korisnom cilju općeg usavršavanja”. (Bergson, 1987: 20) Raspravljajući o vezi sa Teofrastovim *Karakterima*, i Lesky je naveo kako su Menandrove komedije smatrane “ogledalom života”, ali je odmah tim povodom naglasio da “za razliku od onoga u Aristofanovim komedijama, taj život nije politički”, tako da se “malo od beskrajnog meteža onog vremena dađe zamijetiti u Menandrovim kazališnim komadima”. (Lesky, 2001: 625)

Karahasan je drugom prilikom, u tekstu *Pojam i tipovi dramskog kronotopa*, ubjedljivo pokazao na primjeru organizacije dramskog prostora koliko se Menandrov svijet promijenio u odnosu na vrijeme tragedije i Aristofanove komedije. Menandrov scenski prostor, između dvije kuće sa svetištem nimfama u sredini, predstavlja “očigledno sjećanje na dramski prostor grčke tragedije i stare atičke komedije, odnosno na scenski prostor klasičnoga grčkog teatra”. (Karahasan, 2010: 24) Ipak, kod Menandra je to samo sjećanje na ono što su ranije bili trg i hram, jer “trg na kojem se razgovara o ljubavi i rješavaju se ljubavni jadi nije više javni prostor, kao mjesto na kojem nastaje ono što jedno društvo drži na okupu, mjesto na kojem se socijalna supstanca društva može osjetiti i upoznati”, dok “ni nimfe nisu bogovi i njihovo svetište nije hram”. (Karahasan, 2010: 24)

Zato Karahasan i povodom Knemonovog monologa, u kojem on na kraju drame pokušava da objasni uzroke svoje mizantropije, vidi također “sjećanje na čovjeka koji je, poput junaka grčke tragedije i stare atičke komedije, izložen djelovanju svetog, socijalnog i prirodnog, postavljen između nužnosti i slobode, uspijevao da bar jednim dijelom bude biće koje se razvija i sebe oblikuje”. (Karahasan, 2010: 25) To sjećanje je ipak toliko udaljeno od onoga što se doziva, da Karahasan smatra da bi se tu trebalo govoriti tek o “sjećanju forme na vlastite izvore i razvoj”, pošto se “umjetničke forme [...] sjećaju i onda kad ljudi izgube sposobnost za to”. (Karahasan, 2010: 25)

Iako se redovno tvrdi povodom posljednje dvije sačuvane komedije da Aristofan već najavljuje Menandra (Flashar, 1996: 314-315), i u tim slučajevima i dalje su velike, suštinske razlike kada je u pitanju ovdje istaknuti odnos prema društvu, pošto i te Aristofanove drame, kao i sve ostale prije njih, počinju sa slikom šire društvene krize i završavaju sa njenim rješenjem. Ta rješenja jesu manje ili više fantastična, ponekad pretjerana ili realno potpuno nemoguća, ali i kao takva ona uvijek na različite načine problematiziraju društvo i raspravljaju o nekim temeljnim društvenim idealima.

4. Zaključak

Posebno je pitanje koji su to Aristofanovi društveni ideali i koja je konkretno njegova politička pozicija. Iako ta tema prevazilazi ambicije ovog rada, pošto zahtjeva drugačiji, u mnogo većoj mjeri historijski pristup, ona se i ovdje treba otvoriti, kao svojevrsna granica do koje nas analize dramske tehnike mogu dovesti.

Šalabalić je povodom tih pitanja skrenula pažnju kako se od XIX stoljeća u kritičkoj literaturi vodi rasprava o tome da li je Aristofan zapravo pripadao “oligarhijskoj stranci”. (Šalabalić, 1987: 64) Šalabalić ukratko predstavlja neke najznačajnije autore i njihove argumente za i protiv te teze. Jedan od istaknutih autora u tom nizu je i Lesky, koji je branio Aristofana tvrdeći, između ostalog, da “kritika demokratije ne svedoči nužno o privrženosti autora protivničkoj stranci, pogotovu kada imamo u vidu da on piše svoje komedije u vreme kada je demokratija pokazivala tolike slabosti”. (Šalabalić, 1987: 65) S time je lako se složiti, ali to ipak ne objašnjava zašto Aristofan nije bio podjednako oštar i prema oligarhiji nakon pada demokratije.

Zanimljiv savremeni primjer predstavlja već spomenuta Sommersteinova knjiga, koja pokazuje da je ova rasprava još uvijek živa i na početku XXI stoljeća. Sommerstein, doduše, zastupa nešto blaži stav od onih koje navodi Šalabalić, ali također razmatra veze Aristofanove kritike demokratije sa nekim osnovnim oligarhijskim pogledima. (Sommerstein, 2009: 207-212) Sommersteinovi argumenti zaslužuju pažnju zato što su predstavljeni kao rezultat analize samih drama, u skladu sa sličnim principima kao u ovom radu. Pogotovo su zanimljiva zapažanja o Aristofanovim fantastičnim svjetovima, gdje Sommerstein prepoznaje u ponašanju centralnih likova čak manire monarhijskih vladara u *Pticama*, *Lisistrati* i *Ženama u narodnoj skupštini*. Sommerstein tim povodom uvodi i historijsku dimenziju za svoju interpretaciju, tvrdeći da se u ranijim Aristofanovim komedijama društvo na sceni uvjerava u ispravnost rješenja datog problema, dok se od *Ptica* pa nadalje to rješenje redovno nameće društvu. (Sommerstein, 2009: 217-218)

Za potrebe ovog rada nije neophodno ulaziti u dodatne rasprave sa Sommersteinom. Uostalom, na kraju tog poglavlja, i sâm Sommerstein dodaje diskusiju, u kojoj uvodi i nekoliko sugovornika koji se ne slažu s njegovim tezama, tako da bi ti kratki dijalozi mogli biti odlična osnova za detaljnija istraživanja ovih pitanja. U skladu sa pristupom u ovom radu, sasvim je dovoljno da se povodom takvih rasprava složimo sa Šalabalić, koja nudi širu, ne samo političku, nego i kulturnu perspektivu. Šalabalić, naime, zaključuje da Aristofan nije bio “ni oligarh ni režimski demokrata”, nego je “umesto

političkog stranačkog ubeđenja imao i zahtevao u politici *osećanje mere* – načelo koje su Grci vrlo rano istakli u teoriji, ali ga nikada u stvari nisu dostigli u praksi”. (Šalabalić, 1987: 67)

Kao jedan od dodatnih razloga za nemogućnost jasnog određenja Aristofanovih političkih stavova može se navesti i jednostavan problem nepotpunosti Aristofanove ostavštine, pošto se o izgubljenim dramama, koje bi nam možda mogle pomoći u tom smislu, može vrlo malo pouzdano znati. To bi moglo značiti da ova vrsta rasprave vjerovatno nikada neće moći biti definitivno završena, ali bi se ipak trebalo dodati da je sačuvano dovoljno primjera, u kojima bi se morao moći prepoznati jasan politički program, da je Aristofan zaista bio tek zastupnik neke konkretne političke stranke ili ideje.

Aristofana bismo zato mogli braniti i iz perspektive umjetnosti, pošto to što se i dalje raspravlja o njegovim političkim stavovima, dokazuje pouzdano da je Aristofan bio pisac, a ne političar. Možemo se složiti i sa Leskyjem, koji tvrdi da “politička satira po prirodi živi u opoziciji prema vladajućem režimu čije slabosti uvijek nastoji razobličiti. Ako se stavi u službu poretka, onda degenerira u puku propagandu.” (Lesky, 2001: 421) Vrijedi se tim povodom sjetiti i Theodora Adorna, koji je slično postavio suštinsku razliku između angažmana i propagande, pošto “angažman kao takav, makar mu namjera bila i politička, ostaje politički mnogoznačan sve dok se ne svede na propagandu čije se uslužno obličje ruga svakom angažmanu subjekta”. (Adorno, 1973: 2) Otvorena rasprava o pripadnosti Aristofana različitim političkim strujama, zapravo dokazuje da on nije upao u zamku bilo kakve propagande, koja bi podrazumijevala nedvosmisleno jasne političke poruke. “Ne treba sumnjati da je Aristofan imao određenu ideologiju, tj. nazore, interese, simpatije i antipatije”, kako kaže Frejdenberg, “ali imati ideologiju i biti ideolog dvije su različite stvari”. (Frejdenberg, 1986: 129)

Treba na kraju još dodati da se u odnosu između Aristofana i Menandra u ovom kontekstu može prepoznati jedan presudan uslov koji ne bismo smjeli zaboraviti kada želimo govoriti o angažmanu umjetnosti, uslov koji se do te mjere podrazumijeva, da postoji opasnost da se previdi: pojedostavljeno rečeno, da bi uopće postojala društveno angažirana umjetnost, neophodno je da postoji društvo, s kojim ta umjetnost pokušava da komunicira. Koliko god nama danas predstavljao izazov zbog naglašene ukorijenjenosti u svom kulturnom i historijskom kontekstu, zbog čega u pravilu imamo izdanja za stručnjake sa mnogo popratnih objašnjenja, Aristofan u svom vremenu nipošto nije bio elitistički pisac samo za odabrane koji ga mogu razumjeti. To bi se suštinski protivilo njegovim osnovnim ciljevima, pošto je od svojih komedija želio napraviti “sredstvo za narodno vaspitanje” (Đurić, 1976: 97), što je jasno artikulirano i u samim dramama. Aristofan se zato oslanja na zajedničko

znanje na koje još uvijek može računati kod svoje publike, na temeljne vrijednosti klasične grčke kulture.

Iako je živio u izrazito turbulentnim vremenima, koja će, kako se sa distance može vidjeti, ubrzo dovesti do konačnog raspada klasičnog grčkog društva, konstrukcija Aristofanovih komedija pokazuje da on od tog društva nikada neće odustati, pošto će sve njegove drame na različite načine uključivati sliku društva i raspravu o društvenim problemima. Svaka njegova komedija na početku uvodi neku društvenu krizu, što bi se ujedno moglo shvatiti i kao dodatni, unutrašnji dokaz da su to zaista bila krizna vremena grčke historije. Ali kao što se u ovom radu pokušalo pokazati, Aristofanove komedije svaki put tragaju za rješenjem i nalaze izlaz iz krize. Klasična grčka kultura, na Aristofanovu žalost, to rješenje na kraju neće naći, ali Aristofan od svoje borbe ne odustaje čak ni u onim primjerima gdje se i kod njega već najavljuje Menandrov svijet, u kojem se više neće moći književno konstruirati društvo kao što je to bio slučaj kod Aristofana.

Literatura

1. Adorno, Theodor, 1973. "Angažman: o angažovanosti umetnosti". Prijevod: Kostrešević, Olga. – u: *Polja*, XIX/1975, broj 175, str. 2-6.
2. Aristofan, 2015. *Komedije*. Prijevod: Rac, Koloman. Beograd: Feniks libris. [Komedije: *Aharnjani*, *Vitezovi*, *Oblaci*, *Ose*, *Mir*, *Ptice*, *Lisistrata*, *Ženska skupština u Tesmoforiju*, *Žabe*, *Žene u narodnoj skupštini*, *Pluto*]
3. Bergson, Henri, 1987. *Smijeh: Esej o značenju komičnog*. Prijevod: Brlečić, Bosiljka. Zagreb: Znanje.
4. Burzynska, Anna & Markowski, Michal Pawel, 2009. *Književne teorije XX veka*. Prijevod: Đokić, Ivana. Beograd: Službeni glasnik.
5. D'Amico, Silvio, 1972. *Povijest dramskog teatra*. Prijevod: Čale, Frano. Zagreb: Matica hrvatska.
6. Đurić, Miloš N., 1976. *Istorija helenske etike*. Beograd: Beogradski izdavačko-grafički zavod.
7. Đurić, Miloš N., 1972. *Istorija helenske književnost*. Beograd: Zavod za udžbenike i nastavna sredstva Srbije.
8. Eagleton, Terry, 1987. *Književna teorija*. Prijevod: Pervan-Plavec, Mia. Zagreb: SNL.
9. Flashar, Hellmut, 1996. "The Originality of Aristophanes' Last Plays" – u: Segal, Erich [ur.], 1996. *Oxford Readings in Aristophanes*. Oxford, New York: Oxford University Press, str. 314-328.
10. Frejdenberg, Olga M., 1986. *Slika i pojam*. Prijevod: Medarić, Maša. Zagreb: Nakladni zavod Matice hrvatske.
11. Karahasan, Dževad, 2004. *Dnevnik melankolije*. Zenica: Vrijeme.
12. Karahasan, Dževad, 2010. "Pojam i tipovi dramskog kronotopa" – Bašović, Almir & Anđelković, Sava [ur.], 2010. *Drama i vrijeme: vrijeme kao*

- dramska tema i dramsko sredstvo, forme vremena i slike vremena*. Sarajevo: Dobra knjiga, str. 9-65.
13. Lesky, Albin, 2001. *Povijest grčke književnosti*. Prijevod: Dukat, Zdeslav. Zagreb: Golden marketing.
 14. Melchinger, Siegfried, 1989. *Povijest političkog kazališta*. Prijevod: Flaker, Vida. Zagreb: Grafički zavod Hrvatske.
 15. Menandar, 1981. "Mrzovoljnik". Prijevod: Bricko, Marina – u: *Latina et Graeca*, IX/1981, broj 18, str. 51-73.
 16. Paduano, Guido, 2011. *Antičko pozorište*. Prijevod: Popović, Dušan. Beograd: Clio.
 17. Sartre, Jean-Paul, 1984. *Šta je književnost*. Prijevod: Filipović, Frida & Bertolino, Nikola. Beograd: Nolit.
 18. Schlegel, August, 2015. "Stara i nova komedija". Prijevod: Ivanji, Ivan. – u: Jovanov, Svetislav [ur.], 2015. *Teorija dramskih žanrova*. Novi Sad: Pozorišni muzej Vojvodine, str. 261-274.
 19. Sifakis, G. M., 1971. *Parabasis and Animal Choruses: A Contribution to the History of Attic Comedy*. London: The Athlone Press.
 20. Silk, Michael, 1996. "The People of Aristophanes" – u: Segal, Erich [ur.], 1996. *Oxford Readings in Aristophanes*. Oxford, New York: Oxford University Press, str. 229-251.
 21. Sommerstein, Alan H., 2009. *Talking about Laughter: And Other Studies in Greek Comedy*. Oxford: Oxford University Press.
 22. Šalabalić, Radmila, 1987. "Aristofan – pesnik rata i mira" – u: Aristofan, 1987. *Žabe*. Prijevod: Šalabalić, Radmila. Novi Sad: Matica srpska, str. 7-100.
 23. Škiljan, Mladen, 1988. "Uvod" – u: Aristofan, 1988. *Ptice*. Prijevod: Škiljan, Mladen. Zagreb: VPA, str. 5-84.
 24. Švacov, Vladan, 2014. *Antička dramaturgija: Antropografija antičke drame*. Zagreb: ArTresor naklada.
 25. Tronski, I. M., 1951. *Povijest antičke književnosti*. Prijevod: Kravar, Miroslav. Zagreb: Matica hrvatska.