



УДК: 821.124+821.14-2.09(049.3)
УДК821.124+821.14-2(091)(049.3)

Весна Томовска, Даниела Тошева, *Античка драма*

(Три, Скопје, 2018. Стр. 286. ISBN 978-608-230-608-7)

Војислав Саракински

Институт за историја
Филозофски факултет
Универзитет „Св. Кирил и Методиј“, Скопје

sarakinski@gmail.com

Тешко е за верување дека *Античка драма* на Весна Томовска и Даниела Тошева е објавена пред повеќе од две години, а сè уште не му е претставена на македонскиот читател со подолг приказ или рецензија; пропустот на фелата го исправаме во овој број на списанието *Систасис*. Во продолжение ќе ги разгледаме главните теми во ова по многу нешта посебно дело – начинот на кој се претставени и изложени, нивната разработка и основните заклучоци што се наметнуваат од текстот. Богатата содржина и низата од крупни теми нема да ги следиме *pari passu*, зашто тогаш би кажале навистина премногу, туку од случај до случај; во овој приказ ќе се задржиме само на ударните точки и позначајните поенти, а секој читател, разбирливо, ќе го заинтригира некој друг дел од книгата.

Во првиот дел од книгата, со наслов *Контекстот на античката драма: митови и култови* (стр. 11–66), се испитуваат потеклото и појдовните импулси на античката драма, како и религискиот и општествениот контекст во кој се јавува. Драмскиот текст што го препознаваме во трагедиите и во комедиите на античките автори е еволутивна индивидуализација на еден сакрален чин; драмата како книжевен облик се појавува и се развива како драмска претстава,

која пак е дел од една значајна општествена полисна пракса во одржувањето на обредните релации со вегетативното божество Дионис. Затоа и првото поглавје во овој дел се занимава со односот на *Дионис и драмската уметност* (стр. 13–28).

Иако почетоците на античката драма се разгледуваат во релација со богот Дионис и неговото обредно чествување на Големите дионисии во Атина, Дионис бил почитуван меѓу Хелените многу порано од посочениот датум; на ова место, особено внимание му се посветува на проблемот на поврзувањето на Дионис со театарот. Приказот на Дионис, неговиот култ и обредите – многу посодржаен одошто би се добил впечаток од бројот на страниците – е поделен на две целини, посветени на преддрамскиот и на драмскиот Дионис. Ова е одлична идеја, зашто на читателот му помага да направи разлика меѓу оригиналниот архаичен култ на Дионис и оној што го гледаме преку дионисиските празнувања: а овие два Диониса, ако може да се наречат така, не секогаш се идентични. Преддрамскиот Дионис ни е прикажан преку анализа на неговото место во архајската книжевност, во митолошката традиција, во култот и во раната иконографија, сето ова проследено со умешно одбрани примери и извадоци; од анализата, пак, на драмскиот Дионис читателот сфаќа дека во зачуваните трагедии не секогаш се пее за страдањата на Дионис, односно дека тој не е генерички маркер на драмата. За овој книжевен род да може да се нарече дионисиски, не било нужно присуството на богот; трагедиите, комедиите и сатирските драми прикажуваат песни и дијалог *во чест на Дионис*, а не *за Дионис*. Прикажувањето на драмата не било ритуал, ниту пак некаква имитативна игра врз основа на точно определена фабула. Ова, пак, е сосем блиско до Рајнер Фридрих, кој тврди дека трагедијата не треба да се толкува како верски обред, зашто трагедијата е дионисиска и полисна, но не и обредна.

Текстот природно продолжува со приказ и опис на четирите големи Дионисови празници во Атина – Антестерии, Ленаи, Големите дионисии и Селски или Мали дионисии. Описот на свеченостите е подробен и колоритен, збогатен со подробности што се нови и интересни дури и за класичните филолози, кои ги поседуваат нужните општи познавања за темата.

Второто поглавје во овој дел е посветено на не секогаш јасниот однос помеѓу *Дитирамбот* и *драмата* (стр. 28–46). Дури и етимологијата на зборот *дитирамб* е нејасна, па уште во антиката се јавиле повеќе теории и расправи; во поново време, едни толкувачи во дитирамбот гледаат збор со предгрчко, егејско или фригиско потекло, а други се обидуваат да го поврзат со грчкиот јазик, можеби со значење „танцовачки вител“, т.е. ритмички развиен обреден танц во чест на богот Дионис. Оттука, се претполага дека кај дитирамбот првично најважен бил танцот, а подоцна им била дадена позначајна улога на песните и музиката што го придружувале овој танц.

По еден продлабочен приказ на генеричките обележја, главните претставници и улогата на дитирампскиот хор, авторките заклучуваат дека во постарите дитирамби, кои биле култни песни посветени на Дионис, наративот не играл улога, а подоцнежниот т.н. книжевен дитирамб повеќе се сосредоточувал на наративот. Единствената, пак, работа што ги разликувала формалните дитирамби од другата поезија биле пригодата и музиката, која дури и во времето на Аристотел останала страсна и екстатична. Токму овој факт најјасно го поврзува дитирамбот со Дионис – но, за жал, музиката е и единствениот елемент од мелосот што не може да се реконструира со сигурност, па иследувањето на овој проблем мора да запре тука.

Третото, и последно поглавје од првиот дел по природата на нештата мора да се задржи на *Театарот и изведувачите на античката драма* (стр. 47–66). Ова е особено важно, не зашто едно вакво поглавје е – и треба да биде – општо место во една книга посветена на античката драма, туку зашто дава добра прилика уште еднаш да се нагласи и објасни фактот дека драмската претстава не е модел со кој се претставува драмскиот текст, како што можеби се сфаќа денес, туку обратно: драмската претстава го овозможува постоењето на драмскиот текст; или, кусо кажано, без претстава нема ниту текст. Текстот најпосле ќе доживее целосна еманципација како книжевна појава на која не ѝ треба гледалиште за да биде напишана и објавена, но тоа ќе се случи дури на истекот на антиката. Во продолжение, подробно се објаснуваат и се анализираат основните поими и елементи врзани за театарот и театарската претстава – театарот како

место за изведба, орхестрата, сцената, гледалиштето, сценското уредување, сценските помагала, изведувачите и хорот; овие податоци ќе му бидат полезни на читателот речиси веднаш, зашто следува вториот дел од книгата во кој подетално ќе се прикажат драмските видови, авторите, нивните дела и, дури, нивните манири и препознатливиот уметнички потпис.

Во вториот дел, со наслов *Драмските видови во класичниот период* (стр. 67–195), детално се разгледуваат класичната трагедија, сатирската драма и комедијата. Авторките нагласуваат дека станува збор за културни појави што патуваат долго низ историското време и, очекувано, ја менуваат својата семантичка содржина напоредно со менувањето на контекстот, при што многу често, делумно или целосно, ја напуштаат првичната област на семантичко дејствување и стануваат активни во други средини, каде што означуваат поинакви појави. Токму затоа подоцнежните пројави на трагедијата, сатирската драма и комедијата, заклучно со римско време, се одвоени во посебни делови и поглавја, на кои ќе се задржиме подолу.

Поглавјето посветено на *Трагедијата* (стр. 69–138) започнува со неопминливата теоретска расправа за името и дефиницијата на трагедијата. Најпрвин се објаснуваат претпоставките врзани за името на трагедијата, неговото потекло и значење, а потоа, како што се очекува – и впрочем, како што доликува – се минува на дефиницијата на трагедијата каква што ја гледаме во Шестата глава на Аристотеловата Поетика, со познатата емендација на нејзиниот последен дел предложена од проф. Михаил Д. Петрушевски. Расправата за емендацијата на Петрушевски би требало да му е одлично позната на секој класичен филолог; сепак, добро е што тука ѝ е посветен значителен простор (стр. 71–79), зашто претпоставувам дека со книгава обилно се служат и читатели што не се класични филолози, па можеби и првпат слушаат за овој научен проблем. Затоа е дотолку поважно што емендацијата на Петрушевски е одново прикажана со јасен и прецизен јазик и поткрепена со соодветни примери и извадоци. На трагедијата ѝ се пристапува како на уметнички облик, систем од логички поврзани и заемно зависни делови, кој може да се анализира по две основи – „каквоста“ и „колкавоста“, т.е. квалитетот и квантитетот. Следи приказ на квалитативните делови на трагедијата (и општо, на драмата), кои ја

прават автентична и ексклузивна, а тоа се, според Аристотел, фабулата, характерите, јазичниот израз, расудувањето, гледањето и музичката композиција. Секако, на крајот се објаснети и квантитативните делови на трагедијата: прологот, пародот, епејсодионот, стасимонот, ексодот и епипародот.

Во последниот дел од поглавјето детално е претставен канонот на тројцата атински трагедиографи, Ајсхил, Софокле и Еврипид. Веројатно нема автор што пишувал за античката трагедија, а да не се обидел да излезе од традиционалното школско излагање на овој дел од материјалот и на некој начин да избега од матрицата на изложување на (она што се знае за) животниот пат на трагедиографите, нивниот авторски каталог и кусото сиже на зачуваните дела. Тука нема такво излагање. Овие нешта не се наведени таксативно, туку се испреплетени во густ и збиен наратив во кој елементите од животописот на авторите течат напоредно не само со нивните дела туку и со историските настани, промените во атинското општество и уредувањето на празнувањата и претставите. На овој начин текстот бега од здодевна предвидливост и го задржува напонот на научниот и критичкиот наратив, кој веднаш потоа одлично се прелева во следното поглавје.

Следното поглавје, пак, се занимава со *Сатирската драма* (стр. 139–163), за која уште во античко време има најмалку сведоштва и чиј статус е занемарен во однос на трагедијата, веројатно зашто не се прикажувала самостојно, туку само како дел од трагичката тетралогија. Сатирските драми рано престанале да се умножуваат, па денес преку ракописната традиција располагаме со само една сатирска драма, *Киклон* на Еврипид. Затоа и не е лесно да се определи барем нејзината појавна природа, ако не и нејзината суштина. Називот „сатирска драма“ упатува на хорот составен од сатири, што укажува дека сатирската драма произлегува од песната и танцот на сатирите како нејзин интегрален дел. Деметриј ја нарекува сатирската драма „трагедија што се шегува“; овој назив се однесува не само на митот туку и на мешањето на два целосно различни света – возвишеното и она што припаѓа на ниските страсти.

Прашањето е сложено и засега нема задоволителен одговор во современата наука. Врз основа на иконографскиот материјал и на некои податоци кај Атенај, Карл Шо тврди дека до истекот на VI век

ст. е. сатирските, преткомичките и дитирампските изведби во голема мера се преклопувале по облик и смисла. Сатирите навистина биле дел од културата на комосот, а сатирската игра се изродила од дитирампската комичка поворка, па сепак, Пратина прави разлика меѓу театарска изведба и изведба во поворка. Односот меѓу сатирската игра и комедијата станува сè поинтересна тема за современите истражувачи. Проблемот е можеби најдобро опишан кај Антонио Лопес Еире, кој, разгледувајќи го јазикот на сатирската драма, вели: „таа не е ниту трагедија, ниту комедија, ниту пародија на трагедијата, ниту посебен вид стара комедија. Нејзиниот ефект почива врз мешањето на два нескладни елементи, трагичкото и сатирското, мешавина што јасно се гледа и во нејзиниот јазик – понекогаш возвишен и благороден, понекогаш слободен и бесрамен“. Патемно, според него, јазикот на сатирската драма е поблизок до оној на трагедијата, а не на комедијата.

Приказот на сатирската драма продолжува со приказ на вообичаените теми и мотиви, еротските и дионисиските теми, како и мотивот на чудовишта – зашто голем број сатирски драми во своите содржини вклучуваат и победа над некакво чудовиште или озлогласен лик од страна на некој херој. Излагањето завршува со сумарно исцртување на генеричките маркери на сатирската драма: хорот од сатири, локацијата на драмата, која (спротивно на комедијата или трагедијата) е надвор од цивилизацијата, како и приказна за раѓање на некое божество, некаква иновација, или пак херој што треба да изврши спасување.

Последното поглавје од вториот дел е посветено на *Класичната комедија* (стр. 164–194). Она што денес може да се каже за комедијата не е последица на некаков академски избор на автори што најубаво ни ја претставуваат комедијата, туку, според авторите, „избор направен во храмот на божицата Тихе, Случајноста, кој попусто ќе го испрашуваме и преиспитуваме“; ако располагавме со повеќе зачувани дела од повеќе автори и развојни етапи на комедијата, тогаш можеби и нејзиниот приказ ќе беше многу поинаков. Егзегезата на комедијата го следи истиот план воспоставен во поглавјето за трагедијата. По разгледувањето на потеклото и суштината на називот, како и на генезата на старата атичка комедија од комосот, чии учесници се маскирале и се престорувале во разни

териоморфни ликови, се минува на дефиницијата на комедијата; таа, за жал, не може да се потпре врз Аристотел, но, она што недостига од *Поетика* се надополнува од анонимниот спис *Tractatus coislinianus*.

Сосем разбирливо, најголемиот дел од ова поглавје му е посветено на Аристофан. Наспроти угледот и препознатливоста на неговото име, Аристофан не го надживеал сопственото време; неговите комедии исчезнале од сцената, публиката не го познавала, и никогаш, па ни денес, не станал репертоарски поет како Еврипид. Во текстот сосем правилно се нагласува дека, за да се следи Аристофан, е потребна експликација, и тоа сè поголема како што се оддалечуваме од неговото автентично време. Веројатно тука лежат никулците на заблудата дека Аристофан е политички поет – предрасуда што се негува долго и која сè уште ја има во многу толкувања на неговото дело. А вистината е, всушност, дека комедијата на Аристофан не е ништо повеќе политичка од кој било друг театарски чинител во неговото сопствено време; како книжевен чинител, тој обработува политички теми што произлегуваат од животот на полисот, исто како и другите книжевни облици. Класичната грчка литература не е индивидуална, туку полисна и политичка; заедно со трагедијата, и комедијата на Аристофан учествува во колективната книжевна и обредна комуникација на полисот. Ова е само една од предрасудите – иако можеби најголемата – која се разобличува во ова поглавје; следи расправа за уште неколку слични заблуди, со која на читателите им се нуди еден Аристофан што е ослободен од духот на подоцнежните времиња и светогледи, но и од толкувачите што произлегле од нив.

Третиот дел на книгата се занимава со проблематиката на *Драмата во посткласичниот период* (стр. 195–240), тема што по својата природа мора да излезе од границите на филологијата и да понуди експликација што ќе биде и историска, и социолошка, и политичка. Причина за ова е новиот културен контекст на хеленизмот, кому му е посветено воведното поглавје во овој дел. Четвртиот век ст. е. е време на политички и културни превирања, кои се одразиле врз севкупното живеење, па така и врз драмската уметност. Трите дионисиски видови – трагедија, сатирска драма и комедија – и натаму се прикажувале, но Атина веќе не била средиште на драмската

продукција. Промените што се случувале на општествен и на политички план поттикнале обликување на поинакви естетски вредности во сите сфери на уметноста и, неизбежно, поинаков однос кон традиционалните книжевни облици.

За театарскиот традиционалист, хеленистичкиот период бил време на скандалозни потреси: финансирањето на претставите веќе не одело преку хорегија, туку преку агонотесија; драмите се прикажувале на јавен трошок или под покровителство на хеленистичките владетели, кои ги користеле празнувањата за самопромоција; трагедиите од V век ст. е. се изведувале напоредно со нови трагедии, и тоа со значително намален број актери, со намален или без никаков хор, или пак со само еден актер што играл антологиски сцени. Сепак, треба да се сфати дека театарот е динамичен феномен, и дека неговите ритуални, општествени, политички и уметнички функции секако ќе се сменат во едно време на дејствителни новини, каков што бил IV век ст. е. Може долго да се расправа за промените во овој период – дали трагедијата станала „помалку политичка“, дали станала „поплитка“, како се одразила појавата на платени актери, дали се смениле и самите теми и содржини, а не само начинот на нивната обработка. Ова зависи од индивидуалниот пристап и впечаток на секој толкувач; некои одбираат да го нагласат динамизмот и еволутивниот момент, а други пак тврдат дека ниту една промена не одела подалеку од некакво површинско рамниште. Ќе беше мошне убаво ако ни беше дадена шанса да го провериме сево ова низ споредба налик на онаа што ја правиме кај комедијата; за жал, тоа е невозможно, зашто не знаеме речиси ништо поопипливо за трагедијата во IV век ст. е. Најпосле, не случајно Албин Лески во *Tragische Dichtung* посветува помалку од десет страници на трагедијата по Еврипид.

Поединечното разгледување на спомнативе промени започнува со приказот на средната и новата атичка комедија и нивните нови одлики; особено место е посветено на намалувањето на улогата на хорот, но и на менувањето на природата и целта на комичките шеги, што е можеби најочигледен показ за менувањето на општествениот светоглед и вкусот на публиката. Во продолжение се опфатени главните теми и автори, придружени со карактеристични примери; поради скудноста на зачуваните податоци, за овој

проблем не може да се каже многу, но приказот служи како одличен вовед во творештвото на Менандар, единствениот поет од новата античка комедија од кого е зачувана една целосна и една комедија во поголем обем, како и поголем број фрагменти со различна големина. Следува поподробна анализа на обликот, структурата и ликовите од три комедии на Менандар – *Намќор*, *Самјанка* и *Парничари*, како и приказ на она што е зачувано од Филемон и Дифил, кои пишуваат комедии на манири и комедии на грешки. За жал, кај комедијата не може да се понуди подетална споредба на темите, мотивите и техниките – како што се прави кај трагедиографите – зашто имаме целосно зачувана комедија само од Менандар, а Филемон и Дифил ги познаваме од секундарни извори и од адаптациите на Плаут и Терентиј. Сепак, може да се заклучи барем тоа дека Филемон и Дифил користат поексплицитен јазик и настојуваат да постигнат комички ефект во една сцена, а не преку целата приказна; од друга страна, Менандар внимателно ја гради фабулата, која за него е најсилно комичко средство за постигнување смеа.

Околу 340 год. ст. е., сатирската драма престанала да биде дел од трагичката тетралогија и започнала да се прикажува самостојно; автори на сатирски драми и натаму биле трагичките поети, за кои пак знаеме сосем малку или ништо. Осамостојувањето на сатирската драма повлекло и низа промени во нејзините квалитативни и квантитативни делови, но тие не биле најава за нејзиното популаризирање – како што е случај со комедијата – туку, напротив, за нејзиниот крај, и тоа во приближно исто време со крајот на хеленската трагедија. Во ова време сатирската драма презела два елемента од комедијата: ругањето поединци и срамното говорење; освен тоа, таа го сменила и начинот на комуникација и, наместо да ја одржува сценската илузија, таа почнала да ја разбива, што е нешто сосем туѓо за трагедијата и за сатирската драма од V век ст. е. Како и да е, сатирската драма се родила и завршила како хеленски производ; иако е посведочено мешање на книжевните облици, во изворите не ни е посведочено постоење на римска сатирска драма.

Делот посветен на драмата во посткласичниот период завршува со осврт на мимот и на неговите претставници, авторот на мимијамбови Херода и буколскиот поет Теокрит. Во хеленистичко време,

мимот најпосле добива постабилни генерички маркери, кои натаму се користат во мимската традиција на грчко-римскиот свет.

Последниот дел од книгата ѝ е посветен на *Римската драма* (стр. 241–280). Во основа, римската драма не е автентичен книжевен производ, туку е превод и/или преработка на хеленската; затоа е сосем оправдано да се разгледува како развојна етапа од хеленската драма, или, поточно, како нејзина метаморфоза. Почетоците на римската драма се сметаат и за почетоци на формалната книжевност во Рим, а се поврзуваат со 240 год. ст. е., кога Ливиј Андроник првпат прикажал *fabula palliata* на веќе постојниот фестивал *Ludi Romani*. Во римско време, драмскиот вид комедија веќе добива генеричко значење на драма со забавна и смешна содржина и не е повеќе песна на комосот. За жал, овој развој не може да се следи дури ни во општи рамки, зашто од севкупниот комички опус на латински јазик е зачувано сосем малку. Врз основа на она со што располагаме, римската комедија ја поврзуваме со Плаут и Терентиј, авторите на префинети, елегантни, достоинствени и пријатни шеги – и, истовремено, единствените претставници на овој книжевен род од кои имаме зачувани комедии. Како што е веќе вообичаено во ова издание, читателот се запознава со нив и со нивните дела преку сплет од податоци за нивниот живот, приказ и анализа на зачуваните дела, како и преку одбрани извадоци од нив.

Ако за римската комедија може да се каже малку, за трагедијата не може да се каже дури ни толку. Од драмските видови што се прикажувале во римскиот театар, најскудни сведоштва има токму за трагедијата. Знаеме дека во римско време се правела разлика меѓу *tragoedia*, назив преземен од хеленската книжевност, кој означува латинска преработка на хеленски оригинал, и *fabula praetexta*, трагедија со теми од римското легендарно или (полу)историско минато. Даден е кус приказ на зачуваните сведоштва за главните претставници – Ливиј Андроник, Гнај Највиј, Квинт Ениј, Пакувиј и Акиј, како и подоцнежниот Сенека; но, по волја на случајноста, тука е границата на она што може да се каже. Во секој случај, јасен е барем основниот развоен правец – дека римската драма го контекстуализира драмскиот облик што веќе е неповратно видоизменет со хеленистичката драма и го подготвува драмскиот текст за негово

целосно ослободување од театарот и од обврска за негово претставување пред публика.

Аристотел ја означува суштинската разлика меѓу драмата и епската поезија врз основа на различниот начин на миметичката постапка: епот ги раскажува настаните, а драмата ги прикажува преку лица што дејствуваат. Но, оваа книга нè поучува дека драмата постигнува многу повеќе од тоа, и дека секоја нејзина одлика може да се толкува од литературна, обредна, антрополошка, историска и социолошка гледна точка – или, пак, во нераскинлив сплет од сите овие гледни точки, како што најчесто се случува на страниците на *Античка драма*.

Ова е книга што го стимулира и го наградува читателот со секој прочитан пасус. Без оглед дали се користи и како учебно помагало на Филозофскиот факултет и на други места – а би требало да се користи – таа никако не е учебник што ја соопштува „средната вредност“ во денешната наука, туку е книга за античката драма во вистинската смисла на зборот. Нејзината сила лежи токму во тоа што таа не нуди никакви средни вредности, туку целесообразни анализи и аргументирани расправи на големи, тешки, а понекогаш и контроверзни теми. Нема никаков сомнеж дека *Античка драма* мошне скоро ќе стане нераздвоен дел од секој курикулум посветен на литературата; а дотогаш, бездруго треба да ја има секој што се интересира за антиката и за античката литература.