

MARINA BRICKO

Menandar, nova komedija i ironija¹

1.

Ako se današnja književno obrazovana javnost prema ironiji određuje dvojako, pa se ocjene toga komunikacijskog fenomena stupnjevito, ali razgovijetno svrstavaju oko dva vrijednosno suprotstavljenia pola — prema jednima, naime, ironija je dužnost, za druge, riječ je o nečasnom uzmaku intelekta pred izazovom — u antičkom svijetu nije bilo većih dvojbih o etičkim pretpostavkama ironičnoga govora. Εἰρωνεῖα i εἰρῶν nikada se nisu uspjeli oslobođiti tereta pogrdnog etimološkog nasljeda. Aristotelovi neznatni ustupci pozitivnom vrednovanju ovih pojmove pamte se kao najblagonakloniji pomaci prema oprečnom stajalištu.² »Običan« je svijet, sa svoje strane, paradigmatskog ironičara oduvijek prepoznavao u liku prijetvorne lisice, lukave lažljivice iz basne.³

Nepravedno bi bilo govoriti o antičkoj neosjetljivosti za fine mehanizme ironije ili dokazivati da je njezino mjesto među tadašnjim standardnim komunikacijskim postupcima bilo zanemarljivo. O zastupljenosti različitih tipova ironije u komunikacijskoj svakodnevici antičkog svijeta uvjerljivo svjedoče ne samo različite podvrste ironije o kojima govore stari gramatičari i retoričari nego i svi oni tropi kojima neki od njih kao viši rodni pojam nadređuju *alegoriju*, a u kojima mi gotovo uvijek prepoznajemo ironiju.⁴ Uz to se još u antici začeo danas već neugodno umnogostručen raskol unutar pojma ironije: Sokratova ironija na prvi se pogled čini teško spojivom s jasnim, nedvosmislenim retoričkim tropom što ga antički udžbenici obrazlažu gotovo identičnim definicijama, neznatno varirajući lakonsku formulu »reći jedno, a misliti suprotno«. Ipak, uloga ironije u antičkoj književnosti tek je nedavno postala predmetom književnokritičkog razmatranja.⁵ Razumije se, pojam kojim barataju suvremeni autori znatno je složeniji, ali i problematičniji od onoga koji poznaju stari pisci. Na tragu angloameričke tradicije, danas je uobičajeno govoriti ne više o ironiji, nego o *ironijama* — verbalnoj ironiji, ironiji situacije, ironiji sudsbine, romantičnoj ironiji itd. — a zadatak pokazivanja njihova dubinskog identiteta (ili, eventualno, pobijanja toga identiteta) i dalje se smatra prvom zadaćom svakoga tko se ironijom ozbiljnije bavi.

Jednostavna analogija podigla je Thirlwallou *tragičnu ironiju*, formuliranu na Sofoklovu primjeru,⁶ na viši stupanj općenitosti i već poduzećem popisu ironija pridružila

1 Tekst je znatno proširena verzija referata pripremljenog za znanstveni skup *Grčko-rimska antika u Jugoslaviji i na Balkanu*, održan u Skopju od 26. do 30. rujna 1989.

2 O razvoju pojmove εἰρῶν i εἰρωνεῖα usp. O. Ribbeck, *Über den Begriff des Eiron*, »Rheinisches Museum« 31 (1876) str. 381-400, W. Büchner, *Über den Begriff der Eironieia*, »Hermes« 76 (1941) str. 339-358, L. Bergson, *Eiron und Eironieia*, »Hermes« 99 (1971), str. 409-422, te G. Markantonatos, *On the origin and meanings of the word eironieia*, »Rivista di filologia classica« 103 (1975) str. 16-21.

3 Usp. mnogo citirani Filemonov fragment, u kojem se lisica karakterizira kao nepopravljivi εἰρῶν τῇ φύσει (fr. 89 Kock, CAF).

4 Kao podvrste ironije autori, u različitim kombinacijama, navode χλευασμός, μυκτηρισμός, σαρκασμός, ἀστεισμός, διασυρμός, ἐπικερτόμησις, κατάγελως, εἰκασμός, χαριεντισμός, ἐναντίωσις, ἔξονθενισμός. Latinski gramatičari govore o sedam vrsta alegorije: *ironia, antiphrasis, aenigma, charientismos* (kod drugih umjesto ove vrste stoji *cacophemia*), *paroemia, sarcasmus, asteismos*.

5 Usp. npr. A. Haury, *L'ironie et l'humour chez Cicéron*, Leiden 1955, Z. Pavlovskis, *Aristotle, Horace, and the Ironic Man*, »Classical Philology« 63 (1968), str. 22-41, A. Köhnken, *Das Problem der Ironie bei Tacitus*, »Museum Helveticum« 30 (1973), str. 32-50, A. E. Horstmann, *Ironie und Humor bei Theokrit*, Meisenheim am Glan 1976, itd.

6 Usp. C. Thirlwall, *On the Irony of Sophocles*, »The Philological Museum«, Vol. 2, Cambridge 1833.

dramsku ironiju — čini se, više u težnji za zaokruženim, simetričnim terminološkim sustavom nego zbog pragmatičke nužnosti. Takoreći isključiva usmjerenošć i književnoznanstvenih i klasičnofiloloških interesa na *tragičnu* ironiju dovela je do nezasluženog zapostavljanja komplementarnog aspekta dramske ironije — *komične* ironije, a tako i ostalih oblika ironije koji se javljaju u komediji.

Donekle je razumljivo da se bezopasni, veseli nesporazum likova u komediji mora činiti trivijalnim u odnosu na herojsku zabludu tragičnog junaka, pogotovo unutar tradicionalnog sustava vrijednosti koji tragičnomu dodjeljuje mjesto na samom hijerarhijskom vrhu. Bez obzira na to, diskretna, samozatajnja Menandrova ironija nije promakla pažnji klasičnih filologa. Ona se, međutim, uglavnom pronašla na razini oblikovanja karaktera, dok su njezine dubinske, dramske implikacije ostajale neprepoznate.⁷

2.

Koliko nam Menandrova oskudna ostavština dopušta, u njegovim je komedijama moguće uočiti najmanje tri kompleksne razine na kojima se fenomen ironije manifestira. Prva, dakako, pripada *verbalnoj ironiji*: Menandrovi likovi znaju biti ironični kako na tuđ, tako i na vlastit račun — i ta se njihova osobina u interpretacijama uglavnom redovno ističe. Prominentno mjesto, bez sumnje, pripada onom tipu verbalne ironije koji su antički autori nazivali ἀστεισμός — i to u oba značenja što su ga ovom pojmu pridruživali: to je prije svega profinjena, otmjena, urbana ironija (suprotstavljena običnoj, lako prepoznatljivoj), ali i autoironija (koju je, uostalom, moguće shvatiti kao poseban slučaj prvoga tipa). Bilo bi besmisleno navoditi svaki pojedini slučaj verbalne ironije; nekoliko karakterističnih primjera dostojno će zastupati sve ostale.

Pošto su se sve nedoumice u *Samljanki* razjasnile, stari Demeja zbijala s onim manje fleksibilnim ocem, Nikeratom, uvjeravajući ga da je njegovu kćer moralu snaći sudska poput Danajine i da je za misterioznu trudnoću zacijelo kriv neki nebesnik (st. 586 i d.). U *Sikioncu* Moshion — prema Blepetovu kazivanju — svoju nevjericu u Stratofanovu iskrenost iskazuje tobožnjim prihvaćanjem njegovih argumenata, dok na pravi smisao njegovih riječi nedvosmisleno upućuje izraz κενή τραγωδία (st. 260 i d.). U trećem činu *Štita* Smikrin svoje nezadovoljstvo Davovim izvršavanjem zadataka zaodijeva u prividnu pohvalu njegovoje ekspeditivnosti i brizi (st. 391-392). Za autoironiju kakva je svojstvena Menandrovim likovima osobito je karakterističan monolog što ga, razočaran, po povratku s polja izgovara Sostrat u *Mrzvoljniku* (st. 522 i d.). Mladićeva replika počinje ironijom u najobičnijem, kolokvijalnom smislu riječi — jasan ironijski signal u neuvjerljivu povezivanju članova sintagme κακῶν ἀπορεῖ morao je biti prepoznatljiv i naivnijem gledaocu — a onda postupno prelazi u duhovito ruganje samomu sebi i gradskom zazoru od fizičkog rada.

Kao i u svakodnevnoj govornoj razmjeni, tako je i u Menandrovim komedijama osobito česta ona svima vidljiva, takoreći leksikalizirana ironija, fiksirana za riječi poput καλός, χρηστός, ἀγαθός i sl. koje su — opterećene tragovima prethodnih upotreba —

7 Jedina studija posvećena ironiji kod Menandra, koliko je meni poznato, jest neobjavljena i, na žalost, teško dostupna disertacija Warrena E. Blakea iz 1924. godine (*De Menandi ironia*). Koliko se može suditi prema engleskom sažetku (»Harvard Studies in Classical Philology« 35, 1924, str. 171-172), riječ je o kompetentnom i ozbiljnom pokušaju analize ironije kao jedne od najvažnijih komponenata Menandrove dramaturgije. Autor osobito naglašava ulogu ironije u povezivanju oslikavanja karaktera i dramskoga zapleta, i utoliko, prepostavljam, njegova rasprava predstavlja korak naprijed u odnosu na dotadašnja zapažanja o Menandru ironičaru.

već samom pojavom u tekstu signalizirale da tekst treba čitati ironično.⁸ U Štitu, primjerice, Herestrat naziva lakomoga brata Smirkina svojim »krasnim bratom« (ὁ καλὸς ἀδελφός, st. 308); koreći ih što plaču za otjeranom Hrizidom, Demeja u Samljanki ironično dobacuje sluškinjama da im je iz kuće otišlo »veliko dobro« (μέγα ἀγαθόν, st. 443-444); uvjeren da ga je prevarila s njegovim vlastitim sinom, na drugom je mjestu zove »krasnom Samljankom« (ἡ καλὴ Σαμία, st. 353-354), dok ona njega u razgovoru s Nikeratom povrijedeno apostrofira kao Nikeratova »vrijednog prijatelja« (ὁ φίλος ὁ χρηστός σου, st. 408); u Seljaku stara Filina ne čeka da Dav završi svoju priču već, aludirajući na njegove ranije riječi, ogorčeno uzvikuje kako je uistinu došao javiti »dobre vijesti« (st. 53-54); ojaden postupcima hetere za koju vjeruje da misli samo na njegov novac, Sostrat je u Dvostrukoj podvali ogorčeno naziva »lijepom i dobrom ljubljenom« (st. 91-92), itd.

Nadalje, moguće je govoriti o onome što D. C. Muecke naziva »protoromantičnom tronijom« — naime, o autorovu razotkrivanju konvencija vlastita posla, o izravnu obraćanju glumaca gledaocima i prokazivanju drame kao privida i igre.⁹ Naravno, u usporedbi s praksom stare komedije — koliko god Mueckeova interpretacija parabaze kao preteće romantične ironije zasluživala ozbiljnu provjeru — razbijanje iluzije u novoj komediji prilično je zanemarljiv postupak. Ono je u Menandru više nego očevidno u prolozima, koji publiku obavještavaju o relevantnim, scenski nevidljivim dijelovima priče, a tako i u završnim stihovima komedije gdje likovi, štoviše, »ispadaju« iz uloge i otvoreno se obraćaju publici kao *glumci*, ne komentirajući više igranu situaciju, već samu *igru*. Do slična preklapanja komunikacijskih razina dolazi, dakako, i unutar ovoga konvencionalnog okvira: svaki govor lika *a parte* koji nije namijenjen ušima nekog drugog lika s pravom podliže sumnji kako je njegov neposredni adresat gledalac. Apostrofiranje publike nerijetko se eksplicira vokativom ἄνδρες, no ima i takvih monoloških iskaza koji su podjednako očvidni primjeri obraćanja publici, iako u njima nema ni vokativa niti upotrebe drugog lica plurala: o pravom adresatu replike dovoljno rječito govore pragmatički pokazatelji, kao u slučajevima kad se lik, iako na pozornici nema nikoga osim njega, predstavlja.¹⁰

U ovu potkategoriju ulaze i tzv. *paratragički* iskazi. Najcitiraniji je, svakako, unebesni paratragički ispad sluge Dava u Štitu (st. 401 i d.); suprotnom polu paratragedije primiče se Davov prvi izlazak na scenu (st. 1 i d.); na sličan način tragediju evocira i Siriskov uzvišeni stil u znamenitom prizoru kojem Parničari zahvaljuju ime (294 i d.), kuharev poneseni opis gozbe na kraju Mrzvoljnika (946-953), scena u Samljanki u kojoj zgraniuti Nikerat nabraja sablažnjive zločine iz poznatih tragedija (492 i d.), itd. Interpretatori nisu uvijek skloni tumačiti ovakve tragičke ekskurze kao paratragediju. Razlog za to, čini se, ponajprije leži u trajnom nesporazumu oko razumijevanja termina *parodija*. Ne ulazeći u raspravu o parodiji, važno je naglasiti da tragički citati ili preuzimanje tragičke dikcije u Menandru nipošto ne podrazumijevaju ismijavanje tragedije kao književne vrste, a niti njezinih autora kao pjesnika. Uz to valja imati na umu da se Menandrovo posezanje za eminentno tragičkim postupcima ne može svesti na jednoznačnu posudbu s razgovijetnom parodijskom nakanom; kako je vidljivo već i iz nasumce navedenih primjera, riječ je o intertekstualnim zahvatima koji se s

⁸ Vjerojatno nije slučajno da se u pet od sedam primjera verbalne ironije o kojima raspravlja komentar Gommea i Sandbacha pojavljuju upravo takve riječi; u dva preostala primjera na ironiju upućuje manje pouzdan verbalni signal, uzvik νὴ Δία koji ponekad prati ironične izričaje. (Usp. A. W. Gomme-F. H. Sandbach, *Menander. A Commentary*, Oxford 1973).

⁹ Usp. D. C. Muecke, *The Compass of Irony*, London 1969, str. 164 i d.

¹⁰ Za podrobnu raspravu o obraćanju publici u novoj komediji usp. D. Bain, *Actors and Audience. A Study of Asides and Related Conventions In Greek Drama*, Oxford 1977, poglavje »Audience Address in New Comedy«, str. 185-207.

obzirom na intendirani učinak — komički ili ne — mogu razvrstati u nekoliko kategorija.¹¹

Pretresajući ulogu poigravanja s kazališnom iluzijom u novoj komediji, David Bain ističe kako u tom kontekstu aluzijama na tragediju i tragičku dikciju ne bi trebalo pridavati veću težinu, te da pažnju valja usredotočiti na eventualno tematiziranje *komedije i njezinih* konvencija. Odmah zatim Bain dodaje da je takvih primjera malo, a njihovo tumačenje problematično.¹² No potrebno je istaknuti još jedan srođan aspekt Menandrova ironičnog stajališta, čiji referentni okvir pribavlja upravo komediju.

Već je srednja komedija djelomično izgradila stalne karakterne tipove i ostavila ih u naslijede novoj: škrti starac, lakoumni zaljubljeni sin, pohlepna hetera, dovitljivi rob, radoznali i dosadni kuhar ondašnju su publiku mogli iznenaditi jedino svojim izostankom. Menandar, kako je poznato, ovom naslijedenom etičkom kodu gotovo redovito odriče poslušnost: umjesto lakomoj i vulgarnoj curi, uloga hetere u *Parničarima* povjerena je pametnoj, dobronamjernoj i neizmjernoj simpatičnoj Habrotoni: ona, štoviše, i rukovodi spletkom: ona, prema tome, obavlja, funkciju dovitljivoga roba; s druge strane, lik od koga bi se takvo što očekivalo — rob Onezim — nije naročito spretan momak čega je, uostalom, dobro svjestan, pa i ne skriva svoje divljenje spram Habrotonine ženske snalažljivosti;¹³ u *Samljanki* umjesto strogog oca upoznajemo liberalnog Demeju, punog razumijevanja za mlađenačke muke svog sina; uza svu naglost i nepromišljenost, Polemon iz *Djevojke ošišane kose* vrlo je daleko od hvalisava vojnika kakav bi odgovarao naslijedenom tipu, itd. Oglušujući se o postojeći, očekivani kod, Menandar ga utoliko uspješnije doziva u svijest svojega gledaoca: ogoljujući tu komičku konvenciju on problematizira ne samo kazališni, već i društveni kod.¹⁴

Na trećoj se razini pojavljuje *komična ironija* u pravom smislu riječi. Kao i tragična, i ona proizlazi iz nesklada povlaštena uvida publike i ograničenijeg znanja što ga posjeduju likovi. U Menandrovim komedijama ta vrsta ironije ima izuzetno važnu ulogu u konstrukciji zapleta. Tako, na primjer, u *Štitu* junaci nemaju pojma o tome da Kleostrat uopće nije poginuo i da se, štoviše, sretno vratio u domovinu; u *Samljanki* Demeja i Nikerat krivo vjeruju da je dijete koje se našlo u kući Hrizidino i Moshionovo; u *Parničarima* junaci, prije nego što dolazi do prepoznavanja, ne znaju da je otac Pamfilina predbračnog djeteta zapravo njezin muž glavom; u *Djevojci ošišane kose* Polemon ne sluti da je Moshion zapravo Glierin brat (to je, napokon, nepoznato i Moshionu samom); i tako redom. Naličje takve ironije nerijetko je *intriga*: kako bi riješili problem s kojim su suočeni, likovi spremno pribjegavaju za vlastitom predstavom unutar predstave — u rasponu od relativno jednostavne laži do vrlo složene spletke koja tvori samu jezgru komedije.¹⁵ Rudimentaran oblik intrige predstavlja,

11 Za sveobuhvatnu analizu odjeka tragedije u Menandrovou djelu usp. A. Katsouris, *Tragic Patterns in Menander*, Athens 1975.

12 Usp. D. Bain, o. c., str. 213.

13 Menandrovu intervenciju u ustaljenu tipologiju komičkih likova vjerojatno najbolje ilustrira upravo Onezimov karakter. Očekivani dovitljivac, naime, nije naprsto zamijenjen suprotnom krajnošću — umišljenom i antipatičnom budalom. Onezim nije glup: on poznaje svoje sposobnosti i svoje granice, i o njima razumno sudi. Kontrast između zadanog i ostvarenog nije maksimalan: nije riječ o karikiranju tipskoga koda koje pozitiv zamjenjuje negativom, već o supostavljanju jednoga koda (književnog, komičkog) drugomu (svakodnevnoj analizi ljudskih karaktera).

14 Ta specifično Menandrova ironija ponaša se zapravo kao zrcalni odraz standardne komične ironije: i ovdje se radi o supostavljanju superiornog i inferiornog uvida u stanje stvari, no u povlaštenu položaju u ovom slučaju nije publika nego lik.

15 Za tumačenje intrige kao predstave u predstavi usp. J. Blänsdorf, *Die Komödienintrige als Spiel im Spiel*, »Antike und Abendländ« 28 (1982), str. 131-154. Pojam intrige upotrebljavam u uobičajenu, užem značenju riječi koje osim nesporazuma podrazumijeva i postojanje aktivnog *intriganta*, tj. nečije svjesno manipuliranje tudim nepoznavanjem pravog stanja stvari. Široko shvaćanje intrige kakvo dopušta Wilpertov rječnik književnih termina rezultiralo bi pronaalaženjem intrige u svakom dramskom zapletu koji uključuje bilo kakvu razliku u znanju likova.

recimo, Hrizidino izdavanje za majku Moshionova djeteta u *Samljanki* ili Habrotonina plemenita laž da je upravo ona žrtva Harizijeva nasilja u *Parničarima*; krajnje domete rješavanja problema spletkom najbolje ilustrira pomno smišljena predstava kakvu uz pomoć tobožnjeg dorskog liječnika izvode Dav i Herestrat u *Štitu* ne bi li spriječili ostvarenje Smikrinovih mračnih planova. Menandrova komična ironija, međutim, podrazumijeva mnogo više od uobičajene kombinacije zabune i varke. Njezin najzanimljiviji aspekt treba tražiti na *aktancijalnoj razini* dramske priče.

3.

Aktancijalna struktura gotovo svakog Menandrova komada kojem je zaplet barem u glavnim crtama poznat — a tu je mahom riječ o nastojanju mladića da se domogne voljene djevojke — gotovo se uzorno uklapa bilo u Souriauov bilo u Greimasov obrazac dramskoga konflikta. No potanja analiza te strukture u velikoj većini slučajeva vodi k sasvim neočekivanom uvidu. Bez obzira na to da li se komički junaci prepreci na koju su naišli suprotstavljaju intrigom ili ne, dramskoga konflikta koji upravlja radnjom zapravo i *nema!* Provjerimo ovu tezu na svakoj pojedinoj Menandrovoj komediji — u mjeri u kojoj stupanj njezine očuvanosti to dopušta.

U *Štitu* se kao eksplisitni *pošiljalac* priče gledaocu predstavlja Sreća. *Primalac* je, otprilike, humano uredena gradanska zajednica čiji su eksponenti »pozitivni« likovi komedije. *Subjekt* je dramske radnje mladi Hereja, a *objekt* njegova htijenja Kleostratova sestra; pomažu mu Dav i Herestrat kao najistaknutiji *pomoćnici*, a *protivnik* je pohlepni rodak Smikrin. I dok se *protivnik* doista objektivno pojavljuje u drami — Smikrinova crna figura neznatno se razlikuje od demonskog nitkova iz melodrame — prepreka koja tobože ugrožava junake, kako će obznaniti izgubljen, ali u potpunosti pretkaziv kraj, samo je iluzija: Kleostrat je živ i zdrav, a *protivnikova* moć, koja se osnivala isključivo na suprotnoj pretpostavci, ništavna. Tako se i čitava pomno iskonstruirana spletka otkriva kao nepotreban trud: u zbilji, *subjektovo težnji* baš ništa ne stoji na putu.¹⁶

Dramska struktura *Mrzovoljnika*, rane Menandrove komedije koja se u cijelosti očuvala, doima se prema većini nama poznatih fabula krajnje rudimentarno; ovdje nema prave intrige, ali ni prave prepreke. Prije se radi o tehničkoj nevolji nego o nekoj ozbiljnoj, stvarnoj smetnji: mrzovoljnem je Knemonu *fizički* nemoguće prići — naprasit se starac nabacuje kamenjem i grudama zemlje, bijesno više i psuje — pa tako ni zaprositi ruku njegove kćeri. Gorgijin plan, u koji ionako nisu polagane velike nade, neslavno propada: Sostrat je uzalud satima izigravao radina seljaka požrtvovno kopajući na njivi na kojoj se Knemon toga dana nije ni pojavio. Skromni se pokušaj, doduše, može promatrati kao zametak intrige, no u tom je slučaju posrijedi *neuspjela* intriga s kojom sretan ishod priče nije ni u kakvoj vezi. Prije nego što su mladići uopće i došli u priliku da smisle nešto drugo, njihov se problem rješava sam od sebe: gotovo bez ikakve muke, *igrom slučaja*, Sostrat dobiva voljenu djevojku.

I u *Parničarima* prepreka se prokazuje kao umišljena. Pamfilino nezakonito dijete zapravo je Harizijev, i nema nikakve smetnje njihovu sretnom bračnom životu (a činjenica da Harizije nije spremjan oprostiti ženi grijeh kakav je i sam počinio uvodi dodatnu ironiju). Intriga se u ovoj komediji pojavljuje, ali na neuobičajen način: njezin autor nije Harizije ili njegov rob, već kitarašica Habrotona. Cilj njezine spletke i nije razrješavanje središnje dramske situacije, tj. pomirenje Harizija i njegove žene: ona želi

16 Koristim se terminima Anne Ubersfeld koja je Greimasov aktancijalni obrazac prilagodila zahtjevima dramskog teksta (Usp. A. Ubersfeld /A. Ibersfeld/, *Čitanje pozorišta*, Beograd 1982, osobito poglavje »Aktancijalni model u pozorištu«, str. 45-90).

pronaći roditelje nahočeta, a sebi samoj pribaviti slobodu. Habrotonin plan, doduše, uspijeva, no ostvarenje Harizijevih želja posve je uzgredna posljedica intrige. Prividnost dramskoga sukoba, dakle, razotkrio je isključivo *slučaj*.

Posebno je zanimljiva fabula *Samljanke*. Tu zapravo ne postoji ni pravi protivnik niti prava prepreka, jer su Demeja i Nikerat ionako već ranije planirali svadbu svoje djece. Intriga što su je smislili Hrizida i Moshion potpuno je nepotrebna, a uz to i dovodi u opasnost sretnu vezu Hrizide i Demeje. Zabavan niz predrasuda, zabluda i krivih procjena pripada površinskoj strukturi drame, ali poželjnom raspletu dubinske dramske situacije ne može nauditi.

Ako je točna privlačna hipoteza kako Kratija u *Mrskom čovjeku* odbija Trazonida zato što krivo vjeruje da je on ubojica njezina brata, dok je izgubljeni brat zapravo živ, onda je i u ovoj drami prepreka imaginarna, a dramska situacija zasnovana na netočnoj pretpostavci.¹⁷ Intrige, po svemu sudeći, nema: kako za zaplet, tako i za rasplet komedije i opet je odgovoran slučaj.

Za *Djevojku ošišane kose* vrijedi slično: budući da je zaljubljeni Moshion Glierin brat, Polemonova je ljubomora bezrazložna, a jedina prepreka sreći mladih ljudi može biti Polemonov brzoplet i nagao karakter.¹⁸

O zapletu *Seljaka* ne zna se mnogo, ali se o njegovu *tipu* može zaključivati s priličnom sigurnošću.¹⁹ Zaljubljeni se mlađić, po svemu sudeći, boji da otac neće prihvati njegov brak sa siromašnom djevojkom. Bez obzira na to da li se na kraju pokazalo da je djevojčin otac u stvari bogati seljak Kleenet, kako bi volio Sandbach, ili je to neki drugi slobodni Atenjanin, slabo je vjerojatan rasplet u kojem djevojka ne bi bila dobro stoeća i slobodna gradanka.²⁰ Ako mlađičev otac i jest objektivan i djelotvoran *protivnik* željama svojega sina, djevojčin neprihvatljiv društveni položaj samo je *fiktivna* prepreka.

Rasplet *Heroja* nije očuvan, no očito je kako je i to jedna od dubinski ironičnih komedija: otkriće da je Plangona Lahetova kći istodobno otklanja zapreku njezinoj svadbi s Fidijom.

Perinčanka je još jedna komedija o kojoj ne znamo mnogo; neizvjesno je koliko se Terencije u *Djevojci s Andra* pridržavao Menandrova predloška poslije početnog prizora, no ako pretpostavimo da su i zaplet i rasplet u oba komada bili strukturno podudarni, onda je i ovdje posrijedi nepostojeća prepreka: djevojka je slobodna i dobra roda, a njihov je brak prirodna posljedica tih povoljnih okolnosti.

Sikionac se pridružuje većini Menandrovih komedija: bez obzira na brojne nedoumice koje uporno odolijevaju rekonstrukciji, sigurno je da su i Stratofan i Filumena atenski građani, pa niti postoji kakva zapreka njihovu braku, niti ijednom od njih prijeti opasnost od beotskog vjerovnika.

Ako se rasplet *Prikaze*, kao što je vjerojatno, isto tako osnivao na otkriću djevojčina slobodna podrijetla, ni tamo realna prepreka nije postojala.

Preostaju dvije fragmentarno očuvane komedije koje — možda — odudaraju od prethodnih. Prva je *Dvostruka podvala*: ondje su i *protivnik* i prepreka stvarni, i treba ih svladati. Ako je suditi prema Plautovim *Bakhidama*, spletka što je smisljavu Moshion i njegov sluga potrebna je i uspješno uklanja prepreku (istina, tek u drugom pokušaju):

17 Usp. Gomme-Sandbach, o. c., str. 452-453.

18 Ne treba, međutim, zaboraviti da Neznanje, božanstvo iz prologa, izrijekom upozorava gledaoca kako Polemon nije po prirodi tako naprasit, već da je incident izazvalo upravo ono, Neznanje, kako bi se razdvojena Patekova obitelj ponovno sastala (usp. *Djevojka ošišane kose*, st. 162-167).

19 U raspravi o ostalim komedijama ne navodim eksplicitno nosioce aktancijalnih funkcija, budući da su oni — pod uvjetom da ljubav mlađića prema djevojci odredimo kao središnju pokretačku silnicu u drami — sasvim očevidni.

20 Usp. Gomme-Sandbach, o. c., str. 106-7.

spletkari izmamljuju novac od mladićeva oca i otkupljuju djevojku od svodnika.²¹ Pod uvjetom da je rekonstrukcija koju nude Kuiper i Körte valjana, čini se da i u komediji poznatoj pod naslovom *Fabula incerta* spletka postiže zacrtani cilj i uklanja objektivnu prepreku.²² Ipak, teško je oteti se dojmu da bi se i bez intrige sve dobro završilo — riječ oca obitelji iznudena lažima ne čini se neporecivom. U svakom slučaju, obje komedije treba uzimati u obzir samo uvjetno.²³

4.

Promatrane iz ove perspektive, Menandrove komedije neizbjegno frustriraju očekivanja prosječnog gledaoca koji je svoju recepciju kompetenciju izgradio na zapadnoevropskoj komediografskoj tradiciji. Naime, kad eksponicija komedije otkrije onaku školski jednostavnu i lako čitljivu aktancijalnu strukturu kakvu preferira Menandar, gledalac se obično ponada sljedećem: a) da će *subjekt* konstelacijsku ravnotežu nastojati riješiti sebi na korist i pokušati na neki način eliminirati *protivnika* odnosno prepreku, b) da će *subjekt* uz suradnju svih onih aktera koji se svrstavaju u aktancijalnu kategoriju *pomoćnika* pokušati na nastali problem odgovoriti bilo izuzetno složenom, bilo tek djelomičnom *intrigom* koja će stanovite aspekte dramske situacije prikazati u lažnom svjetlu i tako dovesti do njezina povoljna dokidanja.²⁴ Gledalač, dakle, očekuje otprilike ono što u Plautovim komedijama uglavnom i nalazi: kao odgovor na ozbiljnu prepreku *subjektovoj* ljubavnoj sreći pokreće se intriga koja u idealnom slučaju uspijeva, a protivnik, u triumfu poetske pravde, obično biva okrutno nasamaren (*Perzijanac*, *Trgovac*, *Hvalisavi vojnik*, *Pseudol*, *Bakhide*, *Trukulent* i, eventualno, *Amfitrion*²⁵). Gledalac se neće začuditi niti neuspjehu intrige — naravno, pod uvjetom da se situacija zauzvrat povoljno razriješi dobrom voljom nekoga lika ili sretnim slučajem koji može, ali i ne mora, na neki sporedan način biti povezan s intrigom (*Komedija o sablasti*, *Zarobljenici*, *Kurkulion*).

Ovako shvaćen komički kod ostavlja mjesto za komediografsku originalnost unutar zadanog obrasca prije svega u mogućnosti umnogostručenja intrige ili čak mijenjanja prvobitne aktancijalne konstelacije. Primjer je takva odudaranja od spomenutoga »nultog stupnja« dramskoga raspleta Plautov *Epidik*. Mladi ljubavnik Stratipoklo najprije žudi za sviračicom Akropolistidom i spretni mu je Epidik nabavlja — to se zbiva još u pretpriči. Momak se potom predomišlja — dramska se konstelacija mijenja: Stratipoklu je sada stalo do *druge* djevojke. Epidik rješava i taj problem. Sve se isprepleće i s trećom dramskom situacijom kojoj je *subjekt* Stratipoklov otac: on želi osloboditi svoju nezakonitu kćer koja je dopala u ropstvo. Pošto se ispostavlja da je druga djevojka zapravo mladićeva izgubljena sestra, Stratipoklo se silom prilika ponovo predomišlja: aktancijalna se struktura opet vraća u prvobitno stanje, koje se razrješava na opće zadovoljstvo svih zainteresiranih.²⁶

21 Vjerujem da nije potrebno ponovno dokazivati kako je izvođenje zaključaka o Menandrovoj dramskoj tehničici na temelju Plautovih i Terencijevih prerada dopustivo samo uz maksimalan oprez.

22 Za spomenuto rekonstrukciju usp. Gomme-Sandbach, o.c., str. 683-684.

23 Nejasno je tko je *protivnik* u *Kitarašu* i što se to prepriječilo sreći mladih ljudi; u *Ulizici protivnik* je poznat, ali ne znamo kako je izgledao rasplet. Stoga je bolje izostaviti ih iz diskusije.

24 Nemalu važnost u analizi dubinske strukture nove komedije mogla bi imati Souriauova aktancijalna kategorija *arbitra* koju Greimas i Anne Ubersfeld odbacuju, a koja je, čini se, motivirana upravo ovakvim tipom vodenja dramske radnje.

25 U *Amfitriionu*, naime, *Subjekt* ostvaruje svoj naum već u pretpriči; scenska radnja koja slijedi Jupiterovu uspjehu ne dodaje mnogo.

26 Dakako, moguće je prvu aktancijalnu konstelaciju interpretirati kao osnovnu, a drugu Stratipoklovu zaljubljenost shvatiti kao prepreku njezinu razrješavanju; u tom se slučaju može govoriti o svojevrsnoj aktancijalnoj *mise en abyme*. Ukoliko osnovnom aktancijalnom konstelacijom proglašimo onu drugu, valja naglasiti da se ona ne razrješava subjektu na korist.

U Menandra, ipak, nije riječ o tome da intrige nema ili da ona ne uspijeva. Ono čega u Menandrovim komedijama nema jest sama *dubinska dramska situacija*. Rasplet, kako se pokazalo, gotovo redovito razotkriva savršen aktancijalni odnos kao imaginaran, kao sukob koji postoji isključivo u glavama junaka. Prepreka koja je radnju uopće i stavila u pokret i kojoj se pokušava doskočiti intrigom kao posljednjim sredstvom, ispostavlja se na koncu, nikada nije ni postojala — bila je samo prividna. Zdušna nastojanja Menandrovih likova da nepovoljnu aktancijalnu ravnotežu razriješe u svoju korist poslije svega ostaju samo *love's labour lost*: uzaludnost njihovih napora očituje se ne u tome što željeni cilj nije postignut nego u tome što postizanju toga cilja nikada ništa i nije stajalo na putu. U najboljem slučaju, smetnja uspostavljanju željenog stanja nije određena strukturon dramske radnje. Njezino ishodište leži ili u karakternim osobinama likova, ili u društvenoj prisili. Tako se još jednom potvrđuje često isticana teza o presudnoj ulozi što je u Menandrovim komedijama ima *karakter junaka*.

Ovakav zaključak nipošto nije nova formulacija poznate činjenice da se zaplet većine Menandrovih komedija zasniva na nesporazumu oko identiteta nekoga od likova — što najčešće znači na nesporazumu oko djevojčina građanskog statusa. U *Štitu* ili *Mrzovoljniku* takva nesporazuma uopće nema, a u *Samljanki i Djevojci ošišane kose* krivo protumačeni identitet ima znatno manju težinu nego obično. Proglašavati Menandrovu komediju »komedijom zabluda« pogotovu je promašeno. O tome može rječito posvjedočiti klasičan primjer »komedije zabluda« — Plautovi *Menehmi*. *Subjekt* je dramske radnje Menehmo II (pravim imenom Soziklo), a njezin *objekt* Menehmo I; dramska je situacija realna, a tako i prepreke *subjektovu* nastojanju, no *protivnika* koji bi bio utjelovljen u nekoj osobi — nema. Također nema ni intrige, a svi komični nesporazumi i ljubavne zgode i nezgode dvojice junaka rezultat su slučaja koji s dubinskom strukturon drame nemaju nikakve čvršće veze. Dubinska dramska situacija uočljivo je potisnuta na periferiju radnje: ona definira njezin okvir, ali primarni interes drame prebiva drugdje.

Slične osobine pokazuje i *Komedija o čupu*, nastala na osnovi Menandrova predloška. Središnja dramska situacija, kako je to u Menandra uobičajeno, vodi k ljubavnom zapletu (Megadorov nečak Likonid voli Euklionovu kćer Fedriju, a napravio joj je i dijete) koji usprkos Euklionovoj škrnosti — zahvaljujući djetetu i činjenici da je Fedrija slobodna djevojka — ne bi bilo teško sretno rasplesti. No ova je dubinska situacija samo nužna, ali krajnje nenametljiva podloga dramske radnje. Kao i *Menehmi*, i *Komedija o čupu* jest komedija zabluda: međutim, zabluda koja je u njezinu središtu ne tiče se nepoznavanja nečijega (djevojčina, djetetova ili silovateljeva) identiteta, kao što je to obično slučaj u Menandra, već Euklionovih krivih prepostavki o sudbini blaga kojim je bolesno opsjednut. U središtu je interesa drame komični nesporazum koji ne izvire u aktancijalnoj strukturi drame; tipična menandrovska zabluda, naprotiv, ugradena je u samu jezgru dramske strukture.²⁷

Plautovi zapleti, dakle, odstupaju od Menandrova uobičajena postupka u dva smjera. U prvom slučaju ljubavni konflikt zadržava dominantno mjesto unutar dramske radnje: tada se gotovo redovito poseže za intrigom, a ona ili uspijeva — a komički učinak

27 Plautovo marginaliziranje ishoda središnje aktancijalne situacije možda je najuočljivije u *Kazini*, komediji nastaloj na osnovi Difilova predloška. Kako je robinja Kazina zapravo Alkezimova kći i djevojka slobodna roda, suparništvo između oca i sina oko kojega se konstituira dramska radnja ne dolazi u obzir: prema moralnom kodeksu nove komedije svoje ljubavne želje može ostvariti jedino sin, i to u zakonitu braku. Nadmetanje oko djevojke, doduše, jest u središtu radnje, ali je cijela akcija prepunjena aktancijalnim dvojnicima zaljubljenih gospodara — robovima. Intriga ne uspijeva, i ni na koji način ne pridonosi Eutinikovoj pobradi. Autoru je očito bilo prije svega do komičnih scena s robovima koje će kulminirati preoblačenjem jednoga od njih u djevojku. Lišen melodramatskog prizora prepoznavanja na kakve smo navikli kod Menandra, istinu o Kazinu podrijetlu gledalač saznaće iz jedne jedine, uzgredne rečenice epiloga: kako je do prepoznavanja došlo, i da li je ikoji element intrige tomu pomogao, ostaje zauvijek nepoznatim, ili bolje, irelevantnim.

doseže kulminaciju u kažnjavanju prevarenog protivnika — ili ne uspijeva, pa povoljan rasplet treba zahvaliti bilo slučaju bilo dobrohotnoj intervenciji kojega lika. U drugom se slučaju ljubavni konflikt potiskuje, a prostor za komični učinak pronalazi u površinskoj strukturi dramske radnje. Vrlo su rijetke Plautove komedije u kojima je i sama prepreka prividna: tako je u *Komediji o čupu* i u *Komediji o kovčežiću* — a činjenica da su obje fabule preuzete od Menandra ne može biti beznačajna — te u *Kazini*, napisanoj prema Difilovoj komediji. Najbliža je Menandru svakako *Komedija o kovčežiću*, dok posebno mjesto zauzima *Stib*, u kojem je gotovo nemoguće odrediti dramsku situaciju u punom smislu riječi: ukoliko se složimo da prepreka postoji (što baš i nije izvjesno), ona nipošto nije prividna, a za njezino uklanjanje najzaslužniji je slučaj. Napokon, dok je u Menandrovim dramama dubinska situacija uvijek lako čitljiva, kod Plauta je ponekad teško odrediti koga valja smatrati *subjektom*, a odabir *ljubavnog sukoba* kao temeljnog nerijetko se čini nategnutim ili, kao u *Menebmima* ili *Zarobljenicima*, nemogućim.

Iako se, dakle, prava menandrovska ironija kod Plauta javlja samo u trima komedijama — *Kazini*, *Komediji o čupu* i *Komediji o kovčežiću*, rimski se komediograf donekle približava Menandru u tretmanu intrige. Dakako, klasični primjeri komedije intrige poput *Pseudola* ili *Perzijanca* na razini konstrukcije priče nisu ironični. Ironični su, naprotiv, svi oni njegovi komadi u kojima intriga — zamišljena da bi se uklonila *stvarna* prepreka — ne uspijeva, a drama se ipak završava sretno po inicijatore intrige. Ironične su i one komedije u kojima intriga, štoviše, uspijeva, ali taj uspjeh nema nikakva utjecaja na povoljan rasplet događaja.

Terencijev tretman dubinske strukture drame daleko je sličniji Menandrovu nego Plautovu. Od njegovih šest komedija samo se u *Braći* eventualno može prepoznati stvarna prepreka, i to jedino onda ako *subjektom* dramske radnje smatramo Ktezifonta, a *objektom* heteru u koju je zaljubljen. Očevидно je, međutim, da su oba ljubavna zapleta sasvim sporedna, i da centralni konflikt valja tražiti u sukobu dvaju svjetonazora, liberalnog i konzervativnog, utjelovljenih u Micionu i Demeji. U *Samomučitelju* aktancijalna je struktura potisнутa na još drastičniji način: tu je svaka prepreka uklonjena već prije početka komedije, samo što to zainteresiranim stranama još nije poznato. S jedne je strane Menedem (*protivnik*) poslije sinovljeva uvrijedjena odlaska shvatio da mu nije toliko stalo do čvrste očinske ruke koliko do njegove ljubavi, a sin (*subjekt*) u međuvremenu se pokajao zbog nepromišljena postupka i vratio.²⁸ Intrigu nalazimo samo u *Formionu* i, eventualno, u *Eunubu*. Uostalom, težina ljubavnoga zapleta osjetno je reducirana i njegovim udvajanjem: osim u *Svekrvi*, u svim se Terencijevim komedijama pojavljuju *dva* zaljubljena mladića, od kojih jedan voli slobodnu građanku, a drugi heteru.²⁹

Nepotrebno je analizirati svaku pojedinu komediju Menandrovih rimskih nastavljača. Podudarnosti i razlike u pristupu aktancijalnoj strukturi i korištenju intrige među trima autorima najbolje će predložiti tabelarni prikaz. Kako bi se izbjegao svaki nesporazum oko onih komedija koje u podjednakoj mjeri dopuštaju izbor različitih aktancijalnih konstelacija kao temeljnih, za svaku je komediju korisno odrediti nosioca aktancijalne funkcije *subjekta*. Ironija dramske strukture može se očitovati u nekoliko

28 Sukob ideja ni u Menandrovim komedijama nije nevažan, no on je pretežno *impliciran* radnjom; otvoreni i osvješteni istupi likova u obranu neke ideje od sporednog su značenja. U Terencija ideje se izrijekom *tematiziraju*: o njima raspravljaju likovi u oduljim replikama i svaki se gledalač mogao osjetiti pozvanim da o tim idejama razmisli. Menandro je promicanje ideja sofisticiranje, otvoreno prije svega za odabranu intelektualnu elitu gledalača koja je, čitajući između redaka, znala ispravno konstruirati aktancijalno čvoriste *primaoca* i prepoznati autorovu prikrivenu ideološku poziciju. Kategorija *primaoca* tek se rijetko ostvaruje u liku neke konkretnе osobe u drami (npr. Knemonova kći u *Mrzvoljniku*); uglavnom je riječ o afirmiraju novih gradanskih ideała koji se suprotstavljaju krutosti naslijedenih konvencija, manje iz načelne tolerantnosti, a više u ime humanizma.

29 Usp. D. Konstan, *Roman Comedy*, Ithaca and London 1983, str. 115.

konstrukcijskih točaka. Stoga najprije valja utvrditi da li je prepreka iz koje izvire dramski sukob stvarna ili samo prividna; zatim, da li se nosioci koje aktancijalne funkcije koriste intrigom ili ne. Razumije se, intrigi najčešće pribjegava *subjekt* ili njegovi *pomoćnici*, no njome se mogu poslužiti i drugi aktanti koji djeluju u *vlastitom* interesu: obično je to *protivnik* koji intrigom pokušava doskočiti *subjektovim* nastojanjima, ali intrigu može inicirati i *subjekt* druge dramske situacije koja se isprepleće s prvom, a koja za danu interpretaciju vrijedi kao sekundarna. Nadalje, intrigu može uspjeti ili propasti. No o raspletu drame ne mora nužno odlučiti intrigra, čak ni ako je uspjela: nerijetko je ishod povoljan po *subjekt* rezultat pukog slučaja, bio on indirektno ovisan o intrigi ili ne, ili pak nagovora, odluke ili promjene mišljenja nekoga od likova koja uopće nije motivirana intrigom. Vrlo uvjetno i vrlo pojednostavljenog govoreći, veći broj *minusa* uz naslov neke komedije upućuje na veći udio ironije u njezinoj dramskoj strukturi; *minus* u prvom stupcu, dakako, ukazuje na ironiju koju smo nazvali menandrovskom.

MENANDAR	SUBJEKT	I	II	A	B	C
<i>Aspis</i>	Hereja	-	+	+	?	-
<i>Dis exapaton</i>	Sostrat	+	+	+	+	+
<i>Dyskolos</i>	Sostrat	-	-			
<i>Epitrepontes</i>	Harizije	-	-			
<i>Misumenos</i>	Trazonid	-	-			
<i>Perikeironeme</i>	Polemon	-	-			
<i>Samia</i>	Moshion	-	-			
<i>Sikyonios</i>	Stratofan	-	+	+	-	
PLAUT						
<i>Amphitruo</i>	Jupiter	+	+	+	+	+
<i>Asinaria</i>	Demenet	+	+	+	+	-
<i>Aulularia</i>	Likonid	-	-			
<i>Bacchides</i>	Mneziloh	+	+	+	+	+
<i>Captivi</i>	Hegion	+	+	-	+	-
<i>Casina</i>	Eutinik	-	+	+	-	-
<i>Cistellaria</i>	Alcezimarah	-	-			
<i>Curculio</i>	Fedrom	+	+	+	+	-
<i>Epidicus</i>	Stratipoklo	+	+	+	+	-
<i>Menaechmi</i>	Menehmo I	+	-			
<i>Mercator</i>	Harin	+	+	+	+	-
<i>Miles gloriosus</i>	Pleuziklo	+	+	+	+	+
<i>Mostellaria</i>	Filolah	+	+	+	-	-
<i>Persa</i>	Toksil	+	+	+	+	+
<i>Poenulus</i>	Agorastoklo	+	+	+	+	-
<i>Pseudolus</i>	Kalidor	+	+	+	+	+
<i>Rudens</i>	Pleuzidip	+	-			
<i>Stichus</i>	Antifont	+	-			
<i>Trinummus</i>	Lizitel	+	+	+	-	-
<i>Truculentus</i>	Fronezija	+	+	+	+	+
TERENCIJE						
<i>Adelphoe</i>	Eshin	+	+	+	+	-
<i>Andria</i>	Pamfil	-	+	+	-	-
<i>Eunuchus</i>	Hereja	-	+	+	+	-
<i>Heautontimorumenos</i>	Klinija	-	+	-	-	-
<i>Hecyra</i>	Pamfil	-	-			
<i>Phormio</i>	Antifont	-	+	+	+	-

I = prepreka je *stvarna*

II = pokreće se *intriga*

A = intrigra štiti interes *subjekta*

B = intrigra uspijeva

C = rasplet je posljedica uspjeha intrigre

Napokon, čak i u onim Menandrovim komedijama u kojima intrige ni u najslobodnijem značenju riječi nema, dakle u slučajevima kada za zabludu nekih ili svih junaka nije odgovoran nitko od smrtnika, nerijetko se čitava dramska radnja — iz povlaštene gledaočeve perspektive — ukazuje u ironičnu svjetlu. Već u prologu pojavljuje se Sudbina/Sreća ili neki drugi božanski ironičar koji pred publikom ne skriva vlastito potezanje konaca u igri, a dramski se zaplet tako otkriva kao velika božanska intrig. Radnja *Mrzovoljnika*, primjerice, stavljena je u pokret isključivo zbog toga što se Pan želi odužiti prijaznoj i pobožnoj Knemonovoj kćeri: Sostrat nije došao u atičku Filu da bi se zabavio u lovnu, kako sam naivno vjeruje, već zato da bi ondje ugledao djevojku, zaljubio se i oženio njome. Božanski prolozi očuvani su u cijelosti ili gotovo u cijelosti samo u trima Menandrovim komedijama: u *Štitu* (Sreća), *Mrzovoljniku* (Pan) i u *Djevojci ošišane kose* (Neznanje); u sva je tri slučaja očevidno da bogovi-nosioci prologa nemaju samo superioran uvid u dramsko zbivanje nego su i izravni pokretači toga zbivanja.³⁰ Nema nikakva razloga za pretpostavku da u ostalim komedijama za koje znamo — ili zaključujemo — da su imale božanskog nosioca prologa nije bilo tako.³¹ U onim komadima koji božanski prolog nisu imali, ili nema indicija da su ga imali, ironija nije morala biti ništa manja: ako se prepreka pokazala fiktivnom, dramski je konflikt jednak imaginaran kao u slučaju božanske manipulacije smrtnicima.³²

Razmatranje različitih tipova ironije u Menandru jasno pokazuje gdje leži najvidljivija posebnost njegove ironijske prakse. Ne samo da je dramski sukob u Menandrovinim komedijama, kao što traži konvencija književne vrste, trivijalan nego je, štoviše, umišljen. Ne samo da se dramsko događanje razotkriva kao replika zbilje, nego se i sama dubinska struktura drame razotkriva kao ne-dramska, a iluzija kao dvostruka. Stoga »protoromantičnu ironiju«, ako dopustimo upotrebu takva termina u kontekstu antičke književnosti, valja tražiti upravo na ovoj razini.

30 Usp. Štit 146-8, Mrzovoljnik 36-44, Djevojka ošišane kose 162-7.

³¹ Te su komedije *Seljak*, *Parničari*, *Heroj*, *Mrski čovjek*, *Sikonac*, i *Prikaza*.
³² Tako je u *Dvostrukoju podvali*, *Opsjednutoj djevojci*, *Kartažaninu*, *Kitarašu*, *Ulizici*, *Ženama koje uzimaju kukutu*, *Perićanki*, *Samljanki*, *Fabula incerta*. Uostalom, prisutnost Tihe osjeća se u novoj komediji i onda kad se ne pojavljuje kao lik u drami; da je ljudski život u rukama Slučaja, ideja je koja nije bila strana ni obrazovanim Grcima ni puku: kult božice Tihe bio je u doba helenizma vrlo rasprostranjen, a Demetrije iz Falera, inače Menandrov priatelj, posvetio je Slučaju jednu svoju raspravu (usp. V. N. Jarho, *Menandr — poët, roždennyj zanovo*, str. 390-1, u V. N. Jarho (ur.), *Menandr. Komedij. Fragmenty*, Moskva 1982 str. 380-435).

SUMMARIUM

Marina Brcko

IRONIA APUD MENANDRUM ET IN NOVA QUAE DICITUR COMOEDIA

In Menandri comoediis quattuor ironiae genera distinguere potes. Primum est illud quod *in verbis* positum est, cum actores faceta dissimulatione contraria dicunt quam quae intellegi velint. Aliud ironiae genus est quo spectatores utuntur cum ineptam actorum ignorantiam irrident; hac ironia, quam facile *comicam* nominaveris, permulta comoediarum argumenta nituntur. Ab hac irrisione illa ironia differt quam vir doctus Douglas Muecke *protoromanticam* nuncupavit, quae ostendit quam »falsa« sint quamque arte quae sita ea quae in scenis aguntur; attamen haec ironica ratio quae fallaciam artis ludicrae redarguit in *vèq* raro invenitur. Menandri comoediis proprium est illud ironiae genus quod facilime reperies si ea *quae dramatis personae faciunt* attente observabis. Quae, etiamsi plerumque summa ope nituntur ut adversarios vel dolo circumveniant vel aperta vi opprimant, ingentem sudorem frustra effundunt. Nam impedimentum quod quoquo modo superandum videtur nonnisi opinatum est; nihil est quod re vera obstet et officiat.

annona

Aulularia

Bucolica

Capite

Castris

Circensis

Epitheatrum

Heroides

Hecuba

Helenae

Hecuba

Hecuba