M A T I C A H R V A T S K A
H I S T O R I J S K A K N J I Ž N I C A

NASLOV ORIGINALA
ПРОФ. И. М. ТРОНСКИЙ
ИСТОРИЯ АНТИЧНОЙ ЛИТЕРАТУРЫ
Ленинград 1946

TISAK: »TIPOGRAFIJA« GRAFIČKO-NAKLADNI ZAVOD, ZAGREB

POVIJEST ANTIČKE KNJIŽEVNOSTI

NAPISAO
prof. I. M. TRONSKI

PREVEO
prof. MIROSLAV KRAVAR

1951
M A T I C A H R V A T S K A
Z A G R E B

MF N-4356
87 (091)
TRO
P
FILOZOFSKI FAKULTET SVEUČILIŠTA U ZAGREBU
Knjižnica odsjeka za klasičnu filologiju
ZAGREB
Lučićeva 1
N4995

NAPOMENA

Ovo djelo predstavlja pokušaj, da se grčka i rimska književnost, organski povezane pod imenom »antičke književnosti« u širu cjelinu, izlože i protumače historijsko-materijalističkom metodom u vezi s razvojem antičkoga društva. Ono će u našim prilikama i opsegom građe i načinom njezine obradbe poslužiti u prvom redu širim obrazovanim krugovima kao popularno-naučno djelo. U prikazivanju razvoja grčko-rimske književnosti prvenstvo je dano onim književnim pojavama i imenima, po kojima je književna ostavština antike preživjela umjetničke potrebe svoga vremena i, utječući na književno stvaranje potonjih vjekova, postala neotuđivo dobro svjetske književnosti. Time se, vjerojatno, može opravdati i činjenica, da sve antičke vrste nisu prikazane u jednaku opsegu. Mnogo su opširnije obrađeni ep, lirika, drama, satira, pa roman i manji pripovjedni oblici nego neke druge, za antičku književnost važne prozne vrste, koje danas ostaju obično izvan granica umjetničke književnosti (historiografija, filozofija i govorništvo). Što se pak tiče načina obradbe predmeta, vidi se, da je u skladu s opsegom ispušteno sve ono, što bi knjigu opteretilo filološkim aparatom i učinilo nepristupačnom širim krugovima.

U namjeri, da knjigu što više približim našem čitaocu, unio sam u prijevod nekoliko sitnijih dopuna i promjena, ne dirajući ipak u sam piščev tekst. Kako će se kod nas ovom knjigom poslužiti među ostalima nastavnici, studenti i uopće ljudi, koji imaju ili su imali posla s grčkim i latinskim originalima, dodao sam uz imena pisaca i uz naslove važnijih djela i grčko-latinski oblik imena. Umetnuo sam, osim toga, i nešto bilježaka pod tekstom, u kojima se tumače manje poznata ruska imena i pojmovi ili se upućuje na naše književne veze s antikom. Na kraju knjige, mjesto popisa ruskih prijevoda grčko-rimskih pisaca, stavio sam popis hrvatskih i srpskih prijevoda.

Stihove iz djelâ grčkih i rimskih pjesnika navodim prema hrvatskim metričkim prijevodima. Neke sam od tih stihova preinačio, uglavnom iz jezičnih ili metričkih razloga. Stihove, koji dosada nisu kod nas bili metrički prevedeni, preveo sam sâm.

Radeći na ovom prijevodu, češće sam zagledao u dva naša starija djela s područja antičke književnosti, u Musićevu »Povijest grčke književnosti« (Zagreb, 1893.—1900.) i Maixnerovu »Historiju rimske književnosti« (Zagreb, 1884.). Činio sam to najviše radi toga, da bez osobita razloga ne odstupam od već prihvaćenih stručnih naziva i naslova antičkih djela.

Prevodilac

UVOD

1. HISTORIJSKO ZNAČENJE ANTIČKE KNJIŽEVNOSTI

Tečaj antičke književnosti ima za predmet književnost grčko-rimskoga robovlasničkog društva. Time se određuju kronološke i teritorijalne granice, koje antičku književnost odvajaju s jedne strane od umjetničkoga stvaranja pretklasnoga društva, a s druge — od književnosti srednjega vijeka, kao i od ostalih književnosti staroga svijeta, kao što su književnosti staroga Istoka. Osobito izdvajanje grčko-rimske antike kao specifična jedinstva, koje se razlikuje od drugih starih društava, nije samovoljno; ono je dobilo svoje potpuno naučno obrazloženje u Marxovu i Engelsovu učenju o »antičkom društvu« kao osobitu stupnju razvoja u povijesti čovječanstva.[1] Što se pak tiče termina »antika« i »antički«, koji potječu od latinske riječi *antiquus* — »stari«, njihova je isključiva primjena na grčko-rimsko društvo i njegovu kulturu konvencionalna pa se može priznati pravilnom samo s ograničeno »evropskoga« stanovišta. I doista, grčko-rimska je civilizacija najstarija civilizacija Evrope, ali se razvijala znatno kasnije nego civilizacija Istoka. Taj isti odnos postoji i na području književnosti: književnost Egipta, Babilonije i Kine mnogo je »starija« nego »antička«, grčko-rimska književnost. Ograničena upotreba terminâ »antika« i »antički« ustalila se kod evropskih naroda zbog toga, što je grčko-rimsko društvo bilo jedino staro društvo, s kojim su oni bili vezani neposrednim kulturnim kontinuitetom; mi se i dalje služimo tim ustaljenim terminima kao kratkim oznakama za socijalno i kulturno jedinstvo grčko-rimskoga robovlasničkog društva.

Antička književnost, književnost starih Grka i Rimljana, također predstavlja specifično jedinstvo i čini osobit stupanj u

[1] K. Marx, Najamni rad i kapital. Djela, sv. V., 1929., str. 429 (na ruskom).

razvoju svjetske književnosti. Usto se rimska književnost počela razvijati znatno kasnije nego grčka. Ona nije samo neobično bliska grčkoj književnosti po svome tipu (što je potpuno naravno, budući da su istoga tipa bila i dva društva, koja su stvorila te književnosti), nego je i nasljedno vezana s njome, stvarala se na njezinu temelju i koristila njezinim iskustvom i njezinim postignućima. Grčka je književnost najstarija evropska književnost i jedina, koja se razvijala potpuno samostalno, ne oslanjajući se neposredno na iskustvo drugih književnosti. Sa starijim književnostima Istoka upoznali su se Grci pobliže tek onda, kad je doba procvata njihove vlastite književnosti bilo već odavna prošlo. To ne znači, da istočnjački elementi nisu prodirali i u raniju grčku književnost, ali su prodirali usmenim, »folklornim« putem; grčki se folklor, kao i folklor svakoga naroda, obogaćivao dodirom s folklorom susjedâ, ali je grčka književnost rasla na tlu toga obogaćenog folklora i stvarala se dalje bez neposredna djelovanja književnosti Istoka. A po svome bogatstvu i raznolikosti, po svojoj umjetničkoj vrijednosti ona je daleko prestigla istočne književnosti.

U grčkoj i s njome srodnoj rimskoj književnosti već su bile dane gotovo sve evropske vrste; velik je dio njih i do danas sačuvao svoja antička, uglavnom grčka imena: epski spjev i idila tragedija i komedija, oda, elegija, satira (latinska riječ) i epigram, različni oblici povijesnoga pripovijedanja i govora, dijalog i književno pismo, — sve su to vrste, koje su već u antičkoj književnosti dostigle znatan razvoj; u njoj su zastupane i takve vrste, kao što su novela i roman, iako u manje razvijenim, više zametnim oblicima. Antika je također položila temelj teoriji stila i umjetničke književnosti (»retorika« i »poetika«).

Međutim, historijsko značenje antičke književnosti, njezina uloga u svjetskom književnom procesu ne sastoji se samo u tome, što su u njoj »nastale« i što od nje izvode svoje podrijetlo mnoge vrste, koje su poslije doživljavale znatne preobražaje u vezi s potrebama kasnije umjetnosti; mnogo su važnija višekratna v r a ć a n j a evropske književnosti na antiku kao stvaralački izvor, iz kojega su se crple teme i principi njihove umjetničke obradbe. Stvaralački dodir srednjovjekovne i nove Evrope s antičkom književnošću nije se, općenito govoreći, nikada prekidao, on postoji čak i u crkvenoj književnosti srednjega vijeka, principijelno neprijateljski raspoloženoj prema antičkom »poganstvu«, kako u zapadnoevropskoj, tako i u bizantinskoj, koje su i same u znatnoj mjeri izrasle iz kasnijih oblika grčke i rimske književnosti; no valja istaknuti tri razdoblja u povijesti evropske kulture, kad je taj dodir bio osobito znatan

i kad je orijentacija prema antici bila kao neka zastava za vodeći književni smjer.

1. To je, prije svega, doba r e n e s a n s e (»preporoda«), koje je teološkom i asketskom gledanju na svijet srednjega vijeka suprotstavilo novo, ovostrano »humanističko« gledanje na svijet, koje afirmira zemaljski život i zemaljskoga čovjeka. Težnja za potpunim i svestranim razvojem ljudske prirode, poštovanje individualnosti i živ interes za realni svijet najvažniji su momenti toga ideološkog pokreta, koji je oslobađao misli i osjećaje od crkvenoga tutorstva. U antičkoj su kulturi humanisti nalazili ideološke formule za svoja traženja i ideale, slobodu misli i nezavisnost morala, ljude s oštro izraženom individualnošću i umjetničke likove za njezino utjelovljenje. Sav se humanistički pokret odvijao pod parolom »preporoda« antike; humanisti su marljivo sakupljali prijepise djelâ antičkih pisaca, što su se čuvali u srednjovjekovnim samostanima, i izdavali antičke tekstove. Još je prethodnica renesanse, poezija provansalskih trubadura u XI.—XIII. stoljeću »čak usred najdubljega srednjeg vijeka uskrsnula jedan odsjev staroga helenstva.«[1]

Humanistički pokret, koji se začeo u Italiji u XIV. stoljeću, dobio je općeevropsko značenje od druge polovice XV. stoljeća. »U rukopisima, spašenim nakon propasti Bizanta, — piše Engels u starom uvodu u »Dijalektiku prirode«, — u antičkim kipovima, iskopanim ispod ruševina Rima, iskrsnuo je pred zadivljenim Zapadom nov svijet — grčka starina; pred... njezinim su svijetlim likovima iščezle sablasti srednjega vijeka; u Italiji je došlo do neviđena procvata umjetnosti, koja se javila kao odsjev klasične starine i koja se poslije nije više nikada dizala do takve visine. U Italiji, Francuskoj i Njemačkoj nastala je nova, prva moderna književnost; Engleska i Španjolska doživjele su naskoro svoje klasično književno doba.«[2] Ta se prva »moderna književnost« Evrope stvarala u neposrednu dodiru s antičkom književnošću, poglavito s kasnogrčkom i rimskom; jedno vrijeme (u XV.—XVI. stoljeću) humanisti su njegovali pjesništvo i govorništvo na latinskom jeziku, nastojeći reproducirati antičke stilske oblike (»novolatinska« književnost za razliku od srednjovjekovne književnosti na latinskom jeziku).

2. Drugo doba, za koje je orijentacija prema antici bila književna parola, bilo je razdoblje k l a s i c i z m a XVII.—XVIII. stoljeća, vodeće struje u književnosti toga vremena. Predstavnici kla-

[1] F. E n g e l s, Debata o poljskom pitanju u Frankfurtu. Djela, sv. VI., 1930., str. 407 (na ruskom).

[2] F. E n g e l s, Dijalektika prirode. Djela, sv. XIV., 1931., str. 475—476 (na ruskom).

sicizma nisu više obraćali poglavitu pažnju na one strane antičke književnosti, koje su po duhu bile bliske razdoblju renesanse. Klasicizam je težio za generaliziranim likovima i za strogim nepokolebljivim »pravilima«, kojima se mora podrediti kompozicija svakoga umjetničkog djela. Pisci toga vremena tražili su u antičkoj književnosti i u antičkoj književnoj teoriji (osobitu je pažnju uživala u tome Aristotelova »Poetika«) takve momente, koji bi bili srodni s njihovim vlastitim književnim zadacima, pa su odanle nastojali izvući odgovarajuća »pravila«, ne zaustavljajući se ni pred nasilnim tumačenjem antike. Među takva »pravila«, što su ih teoretičari klasicizma nasilno pripisali antici, ide i znameniti »zakon triju jedinstava« u drami, jedinstva mjesta, vremena i radnje (v. str. 135, 226—227). Gledajući na svoja »pravila« kao na vječne norme istinski umjetničke književnosti, klasicisti su postavljali sebi kao zadatak ne samo da »oponašaju« stare, nego da se i natječu s njima, kako bi ih nadmašili u slijeđenju tih »pravila«. Usto se klasicizam, kao i renesansa, oslanjao uglavnom na kasnogrčku i rimsku književnost. Djela ranijih razdoblja grčke književnosti, na primjer Homerovi spjevovi, činila su se nedovoljno profinjena za dvorski ukus apsolutne monarhije; normativnim epskim spjevom smatrala se Vergilijeva »Eneida«. Najveći je procvat dosegao klasicizam u francuskoj književnosti XVII. stoljeća. Njegov je glavni teoretičar i zakonodavac bio Boileau, autor spjeva »Pjesničko umijeće« (*L' art poétique*, god. 1674.).

3. Snažni uspon buržoazije u drugoj polovici XVIII. stoljeća doveo je do novoga »uskrsavanja« antike, ovoga puta s jasno izraženim buržoasko-demokratskim tendencijama. Taj novi klasicizam na koncu XVIII. i na početku XIX. stoljeća dobivao je u različnim zemljama različite oblike, već prema oštrini političke situacije.

a) U Francuskoj je buržoaski klasicizam dobio revolucionarnu boju i postao vladajući smjer u književnosti Prve francuske revolucije. Za doba francuske revolucije antika je bila zanimljiva u prvom redu po svome političkom i građanskom sadržaju. U likovima Atene, a osobito staroga Rima bio je utjelovljen republikanski ideal sa svojim građanskim »krepostima«. Čitava umjetnost revolucije, — književnost, kazalište, pa čak i primijenjena umjetnost, — bila je obučena u antičko ruho. »Da bismo prikazali našu ideju, — pisao je jedan od najistaknutijih pjesnika toga vremena André Chénier, — pozajmimo od starih boje, zapalimo naše zublje na njihovoj političkoj vatri i stvorimo antičke stihove, prožete novim mislima.« Klasicistička je struja postojala i dalje za Napoleona, ali već s orijentacijom prema umjetničkom stilu rimskoga carstva. Marx je u »Osamnaestom brumaira Louisa Bonaparta« dao sjajnu karakteristiku toga iskorišćivanja antičkih oblika u buržoaskoj revoluciji i otkrio njegov unutrašnji smisao. »Upravo onda, kad se čini, da su ljudi zauzeti time, da prerađuju sebe i svoju okolinu i da stvaraju nešto, čega još nije bilo, — upravo u takvim epohama revolucionarnih kriza oni bojažljivo dozivaju u pomoć duhove prošlosti, pozajmljuju od njih imena, borbene parole i kostime te u starinom posvećenom ruhu, na tuđem jeziku izvode novi čin svjetske historije. Tako se... revolucija od god. 1789.—1814. zaodijevala naizmjence u kostim rimske republike i u kostim rimskoga carstva... Camille Desmoulins, Danton, Robespierre, Saint Just i Napoleon, heroji, kao i stranke i masa stare francuske revolucije, — u rimskom kostimu i s rimskim frazama izvršili su posao svoga vremena, — oslobodili od feudalnih okova i uspostavili moderno buržoasko društvo... Koliko god buržoasko društvo bilo neherojsko, da bi se ono javilo na svijet, trebalo je heroizma, požrtvovanja, terora, građanskoga rata i bitaka narodâ. U klasično strogim predajama rimske republike našli su borci za buržoasko društvo ideale i umjetničke oblike, iluzije, koje su im bile potrebne, da bi sami pred sobom prikrili građanski ograničeni sadržaj svoje borbe i da bi svoje oduševljenje održali na visini velike historijske tragedije.«[1]

Za rusku književnost, kako je poznato, imao je najveće značenje klasicizam XVII.—XVIII. stoljeća. Ali u njoj je našao odraza i buržoasko-demokratski klasicizam, i to poglavito u svome francuskom revolucionarnom obliku. Predstavnici su revolucionarno-klasicističkoga odnosa prema antici kod nas Radiščev[2] i pjesnici-dekabristi[3] (na primjer Katenin i Kjuhelbeker), a djelomično i Puškin u dekabrističkom razdoblju svoga stvaranja.

b) Drukčijega je karaktera bio klasicizam druge polovice XVIII. stoljeća u Njemačkoj. I ovdje se antika shvaćala kao republikanski ideal, ali zbog ništavosti političke uloge njemačke buržoazije u XVIII. stoljeću u prvi plan nije bila istaknuta politička, nego estetska strana ideala, »plemenita jednostavnost i mirna veličina« antičkih likova. Na antiku se gledalo kao na carstvo ljepote i harmonije, blaženo djetinjstvo čovječanstva i utjelovljenje

[1] K. Marx, Osamnaesti brumaira Louisa Bonaparta. Djela, sv. VIII., GIZ, 1931., str. 323—324 (na ruskom).

[2] A. N. Radiščev (1749.—1802.) — ruski književnik-revolucionar. — Op. prev.

[3] Dekabristi (tako nazvani po krvavo ugušenom ustanku u decembru 1825.) — ruski aristokrati-revolucionari, među kojima je bilo više istaknutih pjesnika — Op. prev.

»čiste čovječnosti«. Jedan od teoretskih osnivača toga smjera, nazvanoga poslije »neohumanističkim«, bio je znameniti teoretičar umjetnosti Winckelmann (1717.—1768.), a glavni književni predstavnici na koncu XVIII. stoljeća — Goethe i Schiller. »Neohumanizam« je težište interesa za antiku prenio iz Rima u Grčku i od kasnih epoha grčkoga društva na rana razdoblja, na koja je dvorski klasicizam gledao sa stanovitim prezirom. Taj interes progresivne buržoazije za epohe porasta antičkoga društva podizao je tumačenje antike na viši stupanj. Winckelmann je pozivao na »oponašanje Grka« i uspostavljao izravnu vezu između procvata grčke umjetnosti i političke slobode starih republika, između gubitka slobode i epoha propadanja umjetnosti; u političkoj slobodi vidio je bazu antičke »harmonije«. No revolucionarni sadržaj, koji se nalazio u umjetničkom učenju Winckelmannovu i naišao na velik odjek u Francuskoj, sasvim se raspao u njegovoj vlastitoj domovini, pa je estetsko pristajanje uz antički »ideal« u njemačkom buržoaskom klasicizmu označavalo odustajanje od revolucionarnoga preuređenja društva i poziv na »samoograničenje« (Goethe). Neohumanističko shvaćanje antike imalo je golemu ulogu kako u književnosti, tako i u nauci, i ušlo u osnovu Hegelovih pogleda na filozofiju historije i estetiku. Neke Winckelmannove postavke preuzeo je kasnije, u materijalističkoj preradbi, Marx.

U Rusiji je izrazit predstavnik novoga shvaćanja antike bio Bjelinski. On je zajedno s neohumanistima tvrdio, da je »grčko stvaranje bilo oslobođenje čovjeka ispod jarma prirode, lijepo pomirenje duha i prirode, koji su dotada bili u neprijateljstvu. I stoga je grčka umjetnost oplemenila, prosvijetlila i produhovila sve naravne sklonosti čovjekove... Svi su oblici prirode bili jednako lijepi za umjetničku dušu Helena; ali kako je čovjek najplemenitiji sud duha, na njegovu se lijepom stasu i raskošnoj eleganciji njegovih oblika s ushićenjem i ponosom zaustavio stvaralački pogled Helena, pa su se plemenitost, veličina i ljepota čovječjega stasa i oblikâ javili u besmrtnim likovima Apolona Belvederskoga i Venere Medicejske.« Ali revolucionarno gledanje na svijet velikoga ruskog prosvjetitelja nije se moglo zadovoljiti jednostrano-estetskim odnosom prema antici, pa on ističe njezino progresivno značenje u borbi s »feudalnom tiranijom«: »tu, na tome klasičnom tlu, razvilo se sjemenje humanosti, građanske vrline, mišljenja i stvaranja; tu je početak svakoga razumnog društvenog života, tu su svi njegovi prototipi i ideali.« Bjelinski je ujedno smatrao, da je u antičkom svijetu »društvo oslobodilo čovjeka od prirode, ali ga odviše i pokorilo sebi«; on nastoji izbjeći opasnu pogrešku, u koju

su padali mnogi istraživači staroga svijeta, — modernizaciju[1] antike, težnju, da joj se pripišu takve društvene uredbe, misli i osjećaji, koji su zapravo mogli nastati tek na kasnijim etapama razvoja ljudskoga društva.

Sasvim je očevidno, da su višekratna »uskrsavanja« antike, koja su se poduzimala u različno vrijeme i s različnim zadacima, stvarala za sebe iskrivljenu, idealiziranu sliku antike, tumačeći je jednostrano i dopunjujući je svojim vlastitim ideološkim sadržajem. S druge strane, jednako je očevidno, da antika ne bi mogla odigrati tako izvanrednu ulogu u povijesti evropske kulture, ne bi mogla služiti kao oslonac takvim progresivnim pokretima, kao što su resesansa i Prva francuska revolucija, da se u njezinu kulturnom naslijeđu nije zaista nalazilo golemo ideološko bogatstvo, da u njoj nisu nastajali takvi problemi i takve metode za rješenje tih problema, koje su mogle pružiti znatan interes i biti iskorištene u potonjim vremenima, pri drukčijem načinu proizvodnje i drukčijim odnosima klasnih snaga. Na književnost se može potpuno primijeniti primjedba, koju Engels stavlja grčkoj filozofiji: »... u raznovrsnim oblicima grčke filozofije nalaze se u zametku, u nastajanju, gotovo svi kasniji tipovi gledanja na svijet«, i to je jedan od uzroka, »zbog kojih ćemo biti primorani da se u filozofiji, kao i na mnogim drugim područjima, neprestano vraćamo na djela onoga malog naroda, kojemu je njegova univerzalna darovitost i djelatnost osigurala u povijesti razvoja čovječanstva takvo mjesto, na koje ne može pretendirati nijedan drugi narod.«[2]

2. POJAM O ANTIČKOM DRUŠTVU

Marx i Engels okarakterizirali su antičko društvo kao robovlasničko društvo; antički način proizvodnje osnivao se na eksploataciji ropskoga rada, po svome historijskom postanku prvom obliku eksploatacije. S postankom ropstva »nastala je i prva velika podjela društva u dvije klase — gospodare i robove, eksploatatore i eksploatirane.«[3] Robovlasničkom društvu ne prethodi nikakav drugi oblik klasnoga društva; ono se razvija neposredno u procesu raspadanja pretklasnoga, rodovskoga društva.

[1] Na tu pogrešku upozorava i V. I. Lenjin, Filozofske bilježnice, 1936., str. 258 (na ruskom).

[2] F. Engels, Anti-Dühring. Djela, sv. XIV., 1931., str. 340 (na ruskom).

[3] F. Engels, Podrijetlo porodice, privatnoga vlasništva i države. Djela, sv. XVI., 1., 1937., str. 137 (na ruskom).

Ropstvo je »postalo dominantan oblik proizvodnje kod svih naroda, koji su prerasli način života stare zajednice, i bilo na koncu glavni uzrok njihova raspadanja.«[1]

Prema Staljinovoj definiciji temelj je proizvodnih odnosa pri robovlasničkom načinu proizvodnje: »... vlasništvo robovlasnika na sredstva za proizvodnju, kao i na proizvođača — roba, kojega gospodar može prodati, kupiti i ubiti kao životinju.«[2]

Staljin jasno pokazuje, da je prijelaz od uređenja prvobitne zajednice na robovlasničko uređenje bio izazvan razvojem proizvodnih snaga.

»Takvi odnosi proizvodnje u osnovi odgovaraju stanju proizvodnih snaga u tom razdoblju. Mjesto kamenih oruđa ljudi su sada raspolagali metalnim oruđima, mjesto oskudnoga i primitivnog lovačkog gospodarstva, koje nije znalo ni za stočarstvo ni za ratarstvo, pojavilo se stočarstvo, ratarstvo, obrti, podjela rada između tih grana proizvodnje, pojavila se mogućnost razmjene proizvoda između pojedinih lica i zajednice, mogućnost gomilanja bogatstva u rukama nekolicine, stvarno gomilanje sredstava za proizvodnju u rukama manjine, mogućnost podređivanja većine manjini i pretvaranja članova većine u robove.«[3]

Kako ističe Engels, ropstvo na prvim stupnjevima svoga razvoja predstavlja progresivan oblik podjele rada: »... dok je ljudski rad bio tako slabo produktivan, da je donosio samo malen suvišak iznad bezuvjetno potrebnih sredstava za čovjekov život, dotle je povećavanje proizvodnih snaga, proširenje trgovine, razvoj države i prava, stvaranje umjetnosti i nauka bilo moguće samo uz povećanu podjelu rada, a u njezinu osnovu morala je ući velika podjela rada između masa, zauzetih običnim fizičkim radom, i maloga broja povlaštenih, koji upravljaju radom, bave se trgovinom, državnim poslovima, a također umjetnošću i naukom. Najjednostavniji, najnaravniji oblik te podjele rada bilo je upravo ropstvo.«[4]

»Tek je ropstvo omogućilo širu podjelu rada između ratarstva i industrije, a time i procvat starogrčkoga svijeta. Bez ropstva ne bi bilo grčke države, grčke umjetnosti i nauke; bez ropstva ne bi bilo ni Rima. A bez temelja, što su ga položili Grčka i Rim, ne bi

[1] F. Engels, Anti-Dühring. Djela, sv. XIV., GIZ. 1931.. str. 183 (na ruskom).

[2] J. Staljin, Pitanja lenjinizma. Izd. 11., 1939., str. 555 (na ruskom).

[3] J. Staljin, Pitanja lenjinizma. Izd. 11., 1939.. str. 555 (na ruskom).

[4] F. Engels. Anti-Dühring, Djela, sv. XIV., GIZ, 1931., str. 183—184 (na ruskom).

bilo ni moderne Evrope... U tome smislu imamo pravo reći, da bez antičkoga ropstva ne bi bilo ni modernoga socijalizma.«[1]

Međutim, progresivna uloga ropstva ograničuje se na prve stupnjeve njegova razvoja, kad ono rastvara uređenje prvobitne zajednice i omogućuje širu podjelu rada. Pošto je ovladalo proizvodnjom, ropstvo postaje smetnja njezinu daljnjem razvoju te stvara tehnički zastoj i prezir prema radu među slobodnim stanovništvom. »Doba najvećega procvata«... antičkoga društva sačinjava razdoblje, kad se »prvobitno istočnjačko zajedničko vlasništvo bilo raspalo, a ropstvo još nije bilo ozbiljnije ovladalo proizvodnjom«, kad je ekonomska osnova antičkoga društva bilo »kako sitno seljačko gospodarstvo, tako i nezavisna obrtnička proizvodnja.«[2]

Antičko, grčko i rimsko društvo prošlo je kroz sve etape razvoja robovlasničkoga načina proizvodnje. Povijest Grčke i Rima pokazuje nam i postanak robovlasničkoga uređenja, i njegov razvoj, i njegovo propadanje i prijelaz od robovlasničkoga uređenja na feudalno. Antičko društvo ima ujedno i svoje specifične osobine, koje ga razlikuju od drugih robovlasničkih društava, na primjer istočnjačkih.

Osnovnu specifičnost antičkoga razvoja vidio je Marx u osobinama antičkoga oblika vlasništva.«[3] Historijska je pretpostavka antičkoga privatnog zemljišnog vlasništva u gradu koncentrirana zajednica, koja je povezana krvnim srodstvom ili predstavlja savez plemenâ. Za bazu joj služi grad, »kao već stvoreno naselje (centar) ratarâ (zemljišnih vlasnika). Oranica je ovdje teritorij grada« (»Oblici«, str. 11). »Povijest klasičke starine jest povijest gradova, ali povijest gradova osnovanih na zemljišnom vlasništvu i ratarstvu« (str. 15). Na svome teritoriju zajednica dopušta privatno vlasništvo samo kod svojih članova, ali ga nastoji dati svim svojim članovima. Tako je u Rimu »privatni zemljišni vlasnik takav samo kao Rimljanin, ali je kao Rimljanin obavezno privatni zemljišni vlasnik« (str. 13). »Zajednica (kao država), s jedne strane, jest uzajamni odnos između tih slobodnih i jednakih privatnih

[1] Ibidem str. 183.

[2] K. Marx, Kapital, sv. I. Djela, sv. XVII., 1937., str. 363, bilj. 24 (na ruskom).

[3] K. Marx, Njemačka ideologija. Djela, sv. IV., 1933., str. 12—13. Rukopis »Grundriss der Kritik der politischen Ökonomie«, objavljen god. 1939.; prijevod poglavlja iz toga rukopisa — »Oblici, koji prethode kapitalističkoj proizvodnji«, štampan je u časopisu »Proleterska revolucija«, 1939., Br. 3. i djelomično preštampan u časopisu »Vjesnik stare povijesti«, 1940., Br. 1 (dalje se citira po »Vjesniku stare povijesti« — sve na ruskom).

vlasnika, njihov savez protiv vanjskoga svijeta; a u isti mah ona je njihova garancija« (str. 12). Prema tome, privatno zemljišno vlasništvo izraženo je posredno u državnom (str. 16). U »Njemačkoj ideologiji« Marx i Engels karakteriziraju »antičko zajedničko i državno vlasništvo« kao »zajedničko privatno vlasništvo aktivnih građana države, primoranih da pred robovima čuvaju taj prirodni oblik asocijacije« (»Njemačka ideologija«, str. 12). Taj odnos između individuuma i zajednice jest osnova antičkoga društva, ali kasnije razvoj ropstva i koncentracija zemljoposjeda ruše tu osnovu: »... čitavo društveno uređenje, koje se osniva na tom temelju, a s njime ujedno i vlast naroda počinju propadati u istoj mjeri, u kojoj se razvija poglavito nepokretno privatno vlasništvo« (ibidem, str. 12—13).

Osobine »antičkoga oblika vlasništva« neobično su važne za objašnjavanje strukture antičkoga društva, njegove ideologije i zakona njegova kretanja.

Državni je izraz antičkoga vlasništva p o l i s, »gradska država«, zajednica slobodnih građana, koja izrasta iz rodovskoga društva i u principu čuva »prirodni« karakter plemenskoga saveza, osnovanoga na pretpostavljenom krvnom srodstvu. U razvijenom antičkom društvu robovi su bili samo inozemci, pa je kolektiv »građana« bio ujedno pleme, »narod«. Zbog te osebujnosti državnoga oblika antički polis i organizaciono i ideološki reproducira mnoge crte rodovskoga uređenja, koje mu je prethodilo. Čuvajući »prirodni oblik asocijacije«, polis se nije nikada mogao odreći religiozno-mitološkoga posvećenja, koje je učvršćivalo tu asocijaciju: »... „istinska religija« starih bio je kult njihove vlastite »narodnosti«, njihove »države«.[1] Poput roda, svaki polis ima svoje božanstvo, kojega se kult vrši na »zajedničkom ognjištu« i obavezan je za sve građane; poput roda, polis traži štovanje predaka, navlastito onih, koji se smatraju »osnivačima« ili »dobročiniteljima« polisa, »herojâ«. Tuđinac nema u zajednici političkih prava; građanin polisa, stupajući na tuđi teritorij, postaje bespravan. Osnovne eksploatirane skupine u antičkoj zajednici bili su robovi i negrađani. No na pozadini toga osnovnog antagonizma odvija se vrlo intenzivna borba među »građanima«. Jer isto robovlasničko uređenje, što ga je polis stvarao kao organizaciju »građana«, koja stoji nasuprot robovima

[1] K. M a r x, Uvodnik u Br. 179 »Kölnskih novina«. Djela, sv. I., 1938., str. 180 (na ruskom).

i negrađanima, dovodilo je u procesu razvoja robovske proizvodnje do porasta nepokretnoga privatnog vlasništva i robnih odnosa, do gomilanja protivurječja između pojedinih skupina građana i napokon do propadanja sitnih vlasnika, žive snage polisa. Taj proces, koji je tekao u zaoštrenim oblicima političke i ideološke borbe, imao je za rezultat raspadanje polisa i prijelaz na vojničku monarhiju, koja je postala tipičan državni oblik antičkoga društva u razdoblju njegova propadanja.

U antičkim prilikama »ne može se zamisliti slobodan i potpun razvoj ni individuuma ni društva, jer takav razvoj stoji u protivurječju s prvobitnim odnosom između individuuma i društva« (»Oblici«, str. 18). Antički je individuum ograničen na okvire svojih odnosa prema polisu, ali u tim ograničenim okvirima dobiva široke mogućnosti za očitovanje svojih stvaralačkih sposobnosti, jer je postavljen »u takve prilike za stjecanje životnih sredstava, da mu cilj ne bude bogaćenje, nego samostalno osiguranje svoje egzistencije, reprodukcija samoga sebe kao člana zajednice« (ibidem, str. 13). U antičkom shvaćanju čovjek »uvijek nastupa kao cilj proizvodnje«, za razliku od buržoaskoga svijeta, »gdje proizvodnja nastupa kao čovjekov cilj, a bogatstvo kao cilj proizvodnje« (str. 18—19). Stvaranje ideala č o v j e k a, iako u još ograničenom, statičkom obliku, jest svjetskohistorijska zasluga antičke misli i antičkoga umjetničkog stvaranja. Antička se ličnost oslobodila veza rodovske zajednice, koje su okivale njezin razvoj u pretklasnom društvu, ali u razdoblju procvata polisa ta povećana samostalnost ličnosti nije prelazila u izolaciju, odvajanje od kolektiva. Tijesna veza ličnosti, koja je postigla stanovitu samostalnost, s društvenom cjelinom sačinjava jednu od najvažnijih pretpostavki antičkoga umjetničkog stvaranja u razdoblju njegova procvata.

Antičko umjetničko stvaranje nije nikada prekidalo sa svojim n a r o d n i m, f o l k l o r n i m vrelima. Likovi i predmeti mita i obrednih igara, dramski i usmeni folklorni oblici igraju i dalje golemu ulogu u antičkoj književnosti u svim etapama njezina razvoja. »Pretpostavka grčke umjetnosti, — piše Marx, — jest grčka mitologija, t. j. priroda i društveni oblici, već prerađeni na nesvjesno-umjetnički način u narodnoj fantaziji. To je njezina grada.«[1] Novi problemi, koji nastaju u procesu razvoja antičkoga

[1] K. M a r x, Prilog kritici političke ekonomije. Uvod. Djela, sv. XII. 1., 1933., str. 203 (na ruskom).

svijeta, daju drugi smisao toj građi, unose u nju nov sadržaj, ali svladavanje mitološke građe i folklornih oblika ostaje nemoguće za društvo, koje se osniva na »antičkom zajedničkom i državnom vlasništvu«. Čuvanje folklornih oblika pridaje antičkoj književnosti stanovitu konzervativnost i ujedno olakšava kontinuitet školovanja i majstorstva; s druge strane, intenzivnost klasne borbe, koja se raznoliko odvijala na različitim etapama povijesti antičkoga društva, čuvala je te oblike od ukočenosti i omogućivala da se u njihovim granicama razvija znatna gipkost i raznolikost.

3. IZVORI ZA PROUČAVANJE ANTIČKE KNJIŽEVNOSTI

Glavni su izvori za proučavanje antičke književnosti, dakako, sami spomenici, t. j. književna djela grčkih i rimskih pisaca, ukoliko su se sačuvala i došla do našega vremena. No sačuvalo se nije ni izdaleka sve, a i ono, što je došlo do nas, nije ni izdaleka došlo uvijek u potpunom obliku. Poznat je vrlo velik broj imena antičkih pisaca, od kojih nemamo nijednoga retka; ali ni od onih pisaca, kojih su se djela sačuvala, nije u većini slučajeva došlo do nas sve. Tako su od mnogobrojnih po imenu poznatih pjesnika grčke tragedije došla do nas cjelovita djela samo trojice najistaknutijih — Eshila, Sofokla i Euripida, pri čemu se od 90 komada Eshilovih potpuno sačuvalo 7, od 120 drama Sofoklovih također 7, a od 92 djela Euripidova 19, među njima i jedan komad, koji po svoj prilici ne pripada njemu. Mnogovjekovna književna proizvodnja antike bila je vrlo velika, pa djela, koja su do nas došla u cjelovitu obliku, sačinjavaju kvantitativno njezin neznatan dio.

U tome, što su se jedna djela antičke književnosti sačuvala, a druga propala, ima stanovit element slučajnosti; ali slučaj nije u tome igrao odlučnu ulogu. U svojoj osnovnoj masi broj spomenika, koji su do nas došli, rezultat je dosljedna izbora, što ga je u samoj antici i na početku srednjega vijeka vršio niz pokoljenja, koja su iz književnoga naslijeđa prošlosti čuvala samo ono, što je i dalje izazivalo interes. Vjekovima ležati sakrivena antička knjiga nije mogla već zbog fizičko-kemijskih svojstava materijala, koji se u grčko-rimskoj starini upotrebljavao za književne zapise. Glavni pisaći materijal bio je od VII. stoljeća pr. n. e. egipatski p a p i r u s, vrsta trske, od koje su se vlakna pravili listovi i široke plohe, što su se zatim savijale u obliku svitka; papirusovi listovi, koji se na

tisuće godina mogu čuvati u suhoj egipatskoj klimi, razmjerno se brzo trgaju pod evropskim klimatskim prilikama. Oko II.—I. stoljeća pr. n. e. papirusu je počela konkurirati p e r g a m e n a[1] od životinjske kože, ali pergamenska knjiga (tako zvani »kodeks« u obliku obične knjige) istisnula je papirusov svitak tek u doba prijelaza u srednji vijek. Antički se tekst, zapisan na papirusu, mogao čuvati samo u slučaju, ako se od vremena do vremena prepisivao. Djela, koja su gubila interes za potomstvo, neizbježno su propadala. Broj izgubljenih stvari rastao je sa stoljećima, osobito u vezi s naglim opadanjem kulturnoga nivoa u razdoblju propasti antičkoga društva. Međutim, upravo u to doba, kad su se papirusovi svici prepisivali na pergamenu, trajniju pod evropskim prilikama, imalo je odlučno značenje za daljnje čuvanje spomenika antičke književnosti. Antički tekstovi, koji su u prvim stoljećima srednjega vijeka ostali čitavi, u pretežnoj su većini slučajeva došli do nas, jer je od IX. stoljeća n. e. interes za njih počeo rasti.

U pogledu umjetničke književnosti izbor, što ga je izvršila kasna antika, polazio je poglavito od potreba škole, koja je obučavala književnom jeziku i stilističkoj vještini. U doba raspadanja robovlasničkoga društva književni jezik vladajuće klase oštro se razlikovao od živoga jezika narodnih masa, pa se književni jezik morao učiti na starim spomenicima, grčkim u istočnoj polovici rimskoga carstva, a latinskim u zapadnoj. Škola je za svoje svrhe odabirala najistaknutije pisce prošlosti i čuvala njihovo stvaranje, ali obično ne u obliku sabranih djela, već samo pojedina djela, uzorke. Pri tom izboru klasikâ književnosti mogle su pojedine grane, pa čak i čitava razdoblja ispadati iz sfere školskih interesa, i ta se okolnost jako odrazila na broju spomenika, koji su došli do nas. Osobito su postradale grčka lirika, književnost helenističkoga razdoblja i rana rimska književnost. No u cijelosti je tendencija izbora bila usmjerena prema čuvanju u kvalitativnom pogledu najvrednije građe.

Osim te osnovne mase spomenika, koji su se prepisivali u srednjem vijeku, ima i književnih tekstova, koji su došli do nas neposredno iz antike. U pjeskovitim krajevima južnoga Egipta otkriven je, osobito u posljednjih 50 godina, velik broj komadića papirusa, koji idu u helenističko ili rimsko doba; to su u većini

[1] Oblik »pergamenat«, koji se često susreće, pogrešan je.

FILOZOFSKI FAKULTET SVEUČILIŠTA U ZAGREBU Odjelna knjižnica ZAGREB Lučićeva 3

slučajeva dokumenti, pisma i sl., ali neki sadržavaju i književnu građu. Pa iako među tim papirusima ima vrlo malo svitaka s čitavim djelima, tako da predstavljaju obično neznatne krpice, nalazi papirusa svake godine obogaćuju naše obavijesti o antičkoj književnosti, osobito o onim njezinim područjima, koja su postradala od kasnoantičkoga izbora. Prirast građe, što ga donose papirusi, odnosi se gotovo isključivo na grčke tekstove; djela rimske književnosti rijetko su dospijevala na jug Egipta.

Međutim, povijest antičke književnosti ne može se ograničiti na razmatranje djelâ, koja su do nas došla u cijelosti; važno značenje imaju i f r a g m e n t i (»ulomci«) nesačuvanih spomenika. Fragmenata ima dvije vrste. To su, prvo, prave krpice, komadići papirusa ili pergamene, oštećeni svici i kodeksi, tekstovi, prepisani u nepotpunu obliku, i t. d. Drugo, — a ovamo ide golema većina fragmenata, koji u današnje vrijeme postoje, — to su citati iz djela, koja nisu došla do nas, a nalaze se u sačuvanim tekstovima, na primjer u učenim raspravama, komentarima uz klasična djela književnosti, u rječnicima, hrestomatijama i školskim priručnicima, koji su došli do nas iz antike. U kasnoj antici i na početku srednjega vijeka sastavljali su se za različne svrhe specijalni izvaci (t. zv. e k s c e r p t i) iz starih pisaca, i neka su se djela te vrste sačuvala. Osim doslovnih citata, ima i niz izvoda, skraćenih prikaza različitih književnih spomenika. Fragmenti su došli do nas u golemom broju i od vrlo mnogih pisaca; zahvaljujući njima, može se stvoriti predodžba o književnom liku pisaca, kojih se sama djela nisu sačuvala, a u gdjekojim slučajevima čak i restaurirati u glavnim crtama sadržaj spomenika, koji nisu došli do nas.

Znatnu pomoć u proučavanju grčke i rimske književnosti pružaju obavijesti o piscima i o njihovu stvaranju, koje su do nas došle iz same antike (tako zvana s v j e d o č a n s t v a, *testimonia*), kao što su: biografije pisaca, popisi njihovih djela, kronološki podaci, kritička mišljenja, istraživački radovi o postanku i razvoju književnih vrsta. No iskorišćivanje te kategorije izvora zahtijeva stanovitu opreznost, jer se u njima često nalazi nedovoljno provjerena građa (na primjer biografske anegdote), a također vlastite, ne uvijek temeljite pretpostavke antičkih učenjaka. Veliku vrijednost imaju arhivski dokumenti (u obliku natpisa na kamenu ili mramoru) o vremenu prikazivanja kazališnih komada (t. zv. didaskalije), ali takvih se dokumenata sačuvalo malo.

Istraživački rad na izvorima spomenikâ antičke pismenosti, njihovo izdavanje i komentiranje, ispravljanje i dopunjavanje od prepisivačâ iskrivljenih ili oštećenih tekstova, sakupljanje i sređivanje fragmenata, analiza originalnosti spomenikâ i vjerodostojnosti svjedočanstava — sve to sačinjava sadržaj specijalne naučne discipline — a n t i č k e (ili k l a s i č k e) — f i l o l o g i j e.[1]

[1] Termin »klasička filologija« upotrebljava se katkada i u širem smislu pa označuje »nauku o starini«, t. j. cio kompleks naučnih disciplina, kojima je predmet kultura antičkoga društva u svim svojim pojavama.

PRVI DIO

GRČKA KNJIŽEVNOST

PRVI ODSJEK

ARHAJSKO DOBA GRČKE KNJIŽEVNOSTI

PRVO POGLAVLJE

PRETKNJIŽEVNO RAZDOBLJE

1. Grčki folklor

Najstariji pisani spomenici grčke književnosti jesu spjevovi »Ilijada« i »Odiseja«, koji se pripisuju Homeru (str. 40). Te velike epopeje s razvijenom umjetnošću pripovijedanja i s već ustaljenim postupcima epskoga stila moraju se promatrati kao rezultat dugotrajna razvoja, kojega prethodni stadiji nisu ostavili pisanih tragova, a možda se joj uopće i nisu pismeno utvrđivali. Antički učenjaci (na primjer Aristotel u »Poetici«) nisu sumnjali, da je »prije Homera« bilo pjesnika, ali povijesnih obavijesti o tom razdoblju nije bilo već ni u samoj starini. O tom su vremenu kružile samo priče mitološkoga karaktera: kao njihov primjer može služiti priča o tračkom pjevaču Orfeju, sinu muze Kaliope, koji je svojim pjevanjem očaravao divlje zvijeri, zaustavljao tekuće vode i prisiljavao šume, da idu za svojim pjevačem.

Moderna nauka ima mogućnosti da u stanovitoj mjeri popuni tu prazninu i da, unatoč odsutnosti izravne povijesne tradicije, stvori u glavnim crtama sliku grčke usmene književnosti »prije Homera«. Za tu svrhu povijest antičke književnosti upotrebljava, pored obavijesti, koje se mogu izvući neposredno iz grčke pismenosti, i građu, koju pružaju druge, susjedne naučne discipline.

»Ilijada« i »Odiseja« oblikovale su se tek na posljednjoj etapi razvoja rodovskoga društva, na koncu »višega stupnja barbarstva« i na granici doba »civilizacije« (po Morganovoj terminologiji, koju je Engels prihvatio u »Podrijetlu porodice«). Karakter usmenoga

stvaranja, svojstvenoga ranijim stadijima pretklasnoga društva, dobro je poznat po etnografskim opažanjima o primitivnim narodima i po ostacima toga stvaranja u folkloru civiliziranih naroda. Od grčkoga se folklora sačuvalo vrlo malo tekstova, i to u razmjerno kasnim zapisima: no i ta neznatna građa pokazuje, da u osnovi grčke književnosti stoje isti oblici usmene književnosti, kakvi se obično nalaze na stadiju rodovskoga društva: miti i bajke, basme, pjesme, poslovice, zagonetke i t. d. Etnografske su podatke majstorski iskoristili Marx i Engels radi osvjetljivanja ranih razdoblja antičke povijesti. »Kroz grčki rod, — pisao je Marx, — očigledno proviruje divljak (na primjer Irokez).«[1] Jednaku ulogu imaju ti podaci i u proučavanju antičke književnosti te pomažu da se u njoj otkriju tragovi ranijih stadija usmenoga stvaranja.

Klasična istraživanja na području primitivnoga pjesništva pripadaju velikom ruskom književnom povjesničaru, akademiku Aleksandru Veselovskom (1838.—1906.); njegovi radovi iz »historijske poetike« predstavljaju golemu vrijednost i za povijest antičke književnosti, omogućuju da se grčki folklor i razvoj grčkoga pjesništva uvedu u široku povijesnu vezu i razjašnjuju njihovo mjesto u općem procesu književnoga razvoja. Jedna od najvažnijih osobina primitivnoga pjesništva sastoji se u tome, što je to poezija kolektiva, iz kojega se ličnost još nije izdvojila; stoga mu kao osnovni sadržaj služe osjećaji i predodžbe kolektiva, a ne pojedine ličnosti. Druga je njegova osobina za najstarije pjesništvo karakteristični sinkretizam (termin Veselovskoga), t. j. »spajanje ritmičkih, orkestičnih kretnja s pjesmom — glazbom i elementima riječi«.[2]

Na tim ranim stupnjevima riječ u stihovima ne nastupa samostalno, nego spojena s pjevanjem i ritmičkim tjelesnim kretnjama. Ritam radnih operacija prati glazbena riječ, pjesma u taktu s proizvodnim procesom. Poslenička pjesma radnoga kolektiva, koji je na osnovi obične koordinacije zauzet vršenjem jedne i iste radne akcije, predstavlja jedan od najjednostavnijih oblika stvaranja pjesme. Antički izvori javljaju o pjesmama, koje su se izvodile pri žetvi, gnječenju grožđa, mljevenju žita, pečenju kruha, pri predenju i tkanju, crpenju vode i veslanju. Tekstovi, koji su došli do nas, idu već u razmjerno kasno vrijeme. U Aristofanovoj komediji »Mir« navodi se (vjerojatno u književnoj obradbi) pjesma nosačâ, koji moraju izvući na konopu božicu mira iz duboke jame; ona

[1] F. Engels, Podrijetlo porodice, privatnoga vlasništva i države. Djela, sv. XVI., I., 1937., str. 80 (na ruskom).
[2] A. Veselovski, Historijska poetika, Lenjingrad, 1940., str. 200, (na ruskom). Orkestični — plesni.

sadržava pozive na istodobno naprezanje snage i praćena je uzvikom »eja«, u obliku pripjeva. »O eja, eja, eja, sad! O eja, eja, eja, svi!« (isp. burlačko »uhnem«[1]). Sačuvao se i jedan originalan primjerak poslenička pjesme, pjesma mlinaricâ, sastavljena na početku VI. stoljeća na otoku Lezbu: »Melji, mline, melji. Ta i Pitak je mlio, vladajući u velikoj Mitileni.«

To »melji, mline, melji« pjeva se u Grčkoj i danas, ali se u modernom grčkom folkloru »Pitak« više ne spominje, nego je mjesto njega unesena novija socijalna građa.

Pjesma prati i obrednu igru, koja se vrši prije svakoga važnog čina u životu primitivnoga kolektiva. Zavisnost čovjeka toga vremena od njemu nerazumljivih prirodnih i društvenih sila, njegova nemoć pred njima nalazili su svoj izraz u fantastičnim, mitološkim predodžbama o prirodi i o načinima djelovanja na nju (isp. niže, str. 31 i d.). »Svaka mitologija svladava, podređuje i formira prirodne sile u mašti i pomoću mašte.«[2] Kao jedno od najsigurnijih sredstva za postizanje uspjeha u bilo kojoj radnji služi čaranje (magija), koje se sastoji u tome, da se ta radnja prethodno odigra sa željenim rezultatom. Lovački kolektivi pred odlazak u lov, na ribolov, u rat i t. d. reproduciraju u imitativnom plesu one momente, koji se smatraju potrebnima radi uspješna završavanja poduzetoga posla. Ratarska plemena stvaraju složen sistem obredâ, da bi osigurali ljetinu. Kao građa za reproduciranje u igri služe pritom i mitološke predodžbe, vezane s procesom, koji se prikazuje: tako se pri nastupu topla vremena, s ciljem da se ono »ustali«, igra borba ljeta i zime, koja se, dakako, završava pobjedom ljeta, i »ubija« se zima, t. j. utapa ili spaljuje strašilo, koje prikazuje zimu. Obredna igra reproducira u tom slučaju prirodni proces, izmjenu godišnjih doba, ali ga reproducira u mitološkom shvaćanju, kao borbu dviju neprijateljskih sila, koje se zamišljaju kao samostalna bića. Prijelaz iz jednoga stanja u drugo često se zamišlja u slici »smrti« i novoga »rođenja« (ili »uskrsnuća«). Ovamo idu, na primjer, u primitivnom društvu vrlo rašireni obredi »posvećivanja mladićâ«. Još na vrlo ranom, predrodovskom stadiju ustanovila se dioba društva na skupine po oznakama spola i dobi (»spolnodobna komuna«), a prijelaz iz »dobnoga razreda« mladićâ u »razred« odraslih ljudi obično se sastoji u ceremoniji, pri kojoj mladić »umire«, a zatim »uskrsava« kao odrastao čovjek (ceremonija toga

[1] »Burlacima« su se zvali radnici na ruskim rijekama, koji su s obale vukli na konopu lađu uz vodu, prateći se povikom »úhnem« (»huknimo!«). — Op. prev.
[2] K. Marx, Prilog kritici političke ekonomije. Djela, sv. XII., I., 1933., str. 203 (na ruskom).

tipa sačuvala se u kršćanskom obredu zaređivanja redovnika). Smrt i uskrsnuće boga plodnosti imaju golemu ulogu u vjeri mnogih starih sredozemskih naroda — Egipćana, Babilonaca i Grka. Na mjestu »smrti« i »uskrsnuća« mogu stajati druge slike: »iščezavanje« i »pojavljivanje«, »otmica« i »nalaženje«. Tako u grčkom mitu bog podzemnoga carstva »otima« Koru (Persefonu), kćer Demetre, božice ratarstva; no Kora provodi pod zemljom samo trećinu godine, hladno vrijeme; u proljeće »dolazi« na zemlju, a s njom se javlja ujedno i prvo proljetno rašće. Jednako je važan moment u agrarnim obredima »oplođivanje«: u Ateni se svake godine igralo sveto »vjenčanje« boga Dionisa sa ženom arhonta kralja, vjerskoga poglavice grada. Od spajanja takvih obreda stvara se obredna igra, »drama«, preteča književne drame.

Obrednu igru prati pjesma, i pjesma ima pritom isto značenje kao i obredni ples, smatra se kao sredstvo djelovanja na prirodu, kao pomoć procesu, radi kojega se obred vrši. Budući da u obredu sudjeluje zajednica u sastavu svojih različitih skupina, obredna se pjesma, kao i radna, izvodi kolektivno, u k o r u (zboru). Pritom kor po svom sastavu odrazuje spolno-dobnu podjelu primitivnoga društva; tako se grčki obredni kor sastoji obično od osoba istoga spola i istoga dobnog razreda; korovi djevojaka, žena, dječaka, muževa, staraca i sl. sudjeluju u obredima, odvojeno ili zajedno, ali kao samostalne korske jedinice, koje katkada stupaju međusobno u borbu, »natjecanje« (grčki — »agon«).

Na spartanskim svetkovinama plesala su tri kora. Kor staraca je počinjao:

Mi nekada mladići bjesmo hrabreni.

Kor muškaraca srednjih godina nastavljao je:

A mi smo sada; ako hoćeš, gledaj nas.

Kor dječaka je odgovarao:

A mi ćemo tek biti mnogo snažniji.

Neki su sačuvani primjerci obrednih pjesama vezani s ratarskim kalendarom. Na otoku Rodu djeca bi išla od kuće do kuće oglašujući dolazak lastavice, koja »donosi lijepo godišnje doba i dobru godinu«, i molila, »da se otvore lastavici vrata« i da joj se štogod dade — slatkiša, vina i sira. U drugim bi mjestima poslije žetve djeca nosila »iresione«, vunom omotane maslinove ili lovorove grančice, na kojima su visjeli različiti plodovi; vješajući te grančice kraj kućnih vrata, dječji bi kor obećavao domaćinima obilje hrane i svaku sreću i molio ih, da im štogod dadu. Karakter

proljetnih traženja prvoga cvijeća ima, kako se čini, ples, što su ga izvodila vjerojatno dva kora:

Gdje su ruže, ljubice gdje su, gdje mi je peršun lijepi?
Evo ruža, ljubica evo, evo peršuna lijepoga.

Razuzdana su karaktera bile proljetne svetkovine plodnosti. Prikazujući pobjedu svijetlih sila života nad mračnim silama smrti, ratari su računali na bogatu ljetinu i na plodnost stoke. Na svetkovinama toga tipa nakon žalosti, posta i uzdržavanja slijedilo je reproduciranje životnih sila u obliku razuzdanosti, proždrljivosti i spolne raspuštenosti. Smijeh, grdnje i psovanje zamišljali su se kao sredstva, koja magički osiguravaju pobjedu života, pa su se preko godine uobičajena pravila pristojnosti ukidala za vrijeme tih svetkovina. Ondje su se orile podrugljive i pogrdne pjesme, »jambi«, upereni protiv pojedinih osoba ili čitavih skupina (isp. str. 93). Te su pjesme mogle biti sredstvo obličivanja, javnoga kuđenja; poslije, u doba klasnoga cijepanja, obredna sloboda pogrdne pjesme postala je jedno od oruđa klasne borbe i političke agitacije (atenska politička komedija V. stoljeća).

Na svadbi su se orile pjesme, koje su bile praćene uzvikom »ju Himeneju« (božanstvo braka). Svadbena se povorka opisuje u »Ilijadi«:

Svati vođahu mlade iz njihovih soba po gradu
Uz svjetlost zublji, i pjesme svatòvskê se oriše mnoge:
U kolu igrajući okrétali su se momci.
Svîrâlâ, fòrmîngâ mnogo se tu razlijegala jeka.

»Ilijada«, knj. XVIII., str. 492—495.

Iz svadbene obredne pjesme razvila se poslije posebna vrsta grčke lirike (a kasnije i svadbenoga govora), h i m e n e j (ὑμέναιος) ili e p i t a l a m i j (ἐπιθαλάμιος), koji je sačuvao niz folklornih motiva, kao što je oproštaj s djevičanstvom ili veličanje mladoženje i nevjeste. Takav je, na primjer, odlomak iz epitalamija pjesnikinje Sapfe (oko god. 600.):

Visoko čađavi strop, o ljudi tèsâri, diž'te —
Ju, Himèneju!
Mladenac ulazi Aresu sličan —
Ju, Himèneju!
Mnogo je veći od čovjeka diva.

Ili:

»Djevičanstvo, djevičanstvo, kamo ode ostaviv me?«
»Ne ću više doći k tebi, k tebi više ne ću doć.«

Drugi je oblik obredne pjesme t u ž a l j k a (θρῆνος), naricanje za pokojnikom. U »Ilijadi« se prikazuje slika plača, pri kojem započinju specijalisti-pjevači, a za njima plaču u koru žene:

... Uvezu mrca, na ȍdar
Metnu ga provrtani, pjevače postave uza nj
Tužnjave započinjače, i nȁrîcȁhu pjevači
Tužaljku plačnu, a žene iza njih jecati stanu.
»Ilijada«, knj. XXIV., st. 719—722.

Poslije toga nastupaju s naricaljkom udovica, majka i nevjesta pokojnikova. U »Ilijadi« nalazimo također još jednu stilizaciju udovičine naricaljke: ona oplakuje svoj nesretni udes, nevolje, koje čekaju sirotu-sina.

U budućnosti muke i nevolja imat će vazda,
Jerbo će njegove drugi oranice manjiti ljudi.
A sirotovanja dan dječaku otima drûge.
Sasvim je oboren tada, i lica mu puna su suza.
»Ilijada«, knj. XXIII., st. 488—491.

U kontekstu »Ilijade« ta se tužaljka kasnijoj antičkoj kritici činila neumjesna, jer je siroče, o kojem se govori, kraljevski unuk. Ta se prividna neumjesnost objašnjuje time, što je »Ilijada« još bliska narodnom pjesništvu pa je sačuvala motive tradicionalne obredne naricaljke. »Plač« je bio poglavito ženski posao: postojale su čak profesionalne »narikače«, koje su se pozivale na pogrebni obred za plaču.

Bez pjesme nije prolazila ni g o z b a, zajednički ručak muškaraca. Na ranim stadijima grčkoga društva i gozba je imala obredni karakter, a gosti su bili obično povezani među sobom sudjelovanjem u kakvoj rodovskoj ili dobnoj zajednici. Tematika i način izvođenja počašnica bili su raznovrsni. Pjesme su bile ljubavne, šaljive, satirične, ali i ozbiljna sadržaja — sentencije ili epske pjesme na mitološke i povijesne teme. U Ateni u V. stoljeću pr. n. e. susrećemo se s običajem, da učesnici gozbe naizmjence izvode, pa čak i improviziraju pjesme, i pritom predaju jedan drugom u određenom »krivudavom« redu mrčevu grančicu (zato se pjesma i zvala: »skolij«, t. j. »krivudarka«). U »Odiseji«, gdje se prikazuju gozbe rodovskoga plemstva, na gozbi se nužno javlja a e d (ἀοιδός), t. j. pjevač-profesionalac, koji nazveseljava sakupljene svojim pjesmama o djelima ljudi i bogova. Takve epske pjesme nisu više vezane uz određen obred: junak »Ilijade« Ahilej sam u dokolici »veseli srce zvonkom formingom« pjevajući »slavu junakâ«.

U pretknjiževno razdoblje ide, napokon, i postanak različnih oblika b o g o s l u ž n e pjesme, himna, molitava i sl. Te su pjesme

u starini dobivale različite nazive, već prema tome, kojem su božanstvu bile upućene (na primjer pean i nom u kultu Apolonovu, ditiramb u kultu Dionisovu), pa prema sastavu kora (na primjer partenij — pjesma djevojačkoga kora) i prema načinu izvođenja (ophod, ples i sl.), ali je zajednički naziv za sve bogoslužne pjesme bila riječ »h i m n a« (ὕμνος). Grčka himna predstavlja obično molitvu, upućenu ovome ili onom bogu, ali u svojoj strukturi čuva ostatke ranijega stadija razvoja religije, kad je čovjek težio za tim, da čarobnom silom ritmičke riječi veže demona, čija mu se pomoć činila potrebna, i da prisili demona, da ispuni ljudsku volju. Kao tipičan primjer za to može služiti molitva svećenika Hrisa bogu Apolonu u »Ilijadi«:

Čuj, srebrnȍlukî bože, što Hrisu i presvetu Kilu
Štitiš, koji si moćni gospodar Teneda, čuj me,
Smintije! Ako ti hram sagradih ikada mio,
Ili ako ti ikad od bikova pretila stegna
I od koza ti spalih, izvrši ovu mi želju:
Tvojim strjelama moje naplati Danajcem suze!
»Ilijada«, knj. I., st. 37—42.

U toj su kratkoj molitvi sačuvana sva pravila antičkoga obraćanja božanstvu. Bog je spomenut po imenu (Smintije je jedan od ritualnih nadimaka Apolonovih), zajedno s epitetom »srebrnoluki«, nakon čega se on mora javiti na zov. Pokazuje se njegova moć, — to se radi zato, da se bog ne bi mogao izgovoriti, da nije u stanju ispuniti moliteljevu želju. Zatim se spominju počasti, koje su bogu bile iskazane i nametnule mu obavezu, da vrati uslugu za uslugu, i izlaže se sadržaj molbe. Takva će se struktura himne mnogo puta susretati u antičkoj književnosti. Osobito mnogo mogućnosti za umjetničku obradbu daje motiv opisivanja moći božanstva, jer se u vezi s time mogu pripovijedati miti o različitim njegovim »djelima«.

M i t o l o š k o m građom priča o bogovima i herojima prožete su sve vrste grčkoga folklora; »... mitologija, — po Marxovim riječima, — nije bila samo arsenal grčke umjetnosti nego i njezina podloga.«[1]

Postanak mitoloških predočaba ide u vrlo rani stupanj razvoja ljudskoga društva. Kod naroda, koji se nalaze na stadiju lovačkoga i sabiračkoga gospodarstva, miti u golemoj većini slučajeva predstavljaju priče o p o d r i j e t l u ovih ili onih predmeta, prirodnih pojava, obreda i uredaba, koje imaju znatnu ulogu u društvenom životu. Primitivni lovac osobito je zainteresiran u životinjama, pa svako

[1] K. M a r x, Prilog kritici političke ekonomije. Djela, sv. XII., 1., Partizdat, 1933., str. 203 (na ruskom).

pleme ima mnogo priča o tome, kako i odakle su došle različne vrste životinja i kako su dobile svoj posebni vanjski izgled i boju. Priča se gradi po analogiji s ljudskim doživljajima. Za Australce crvene mrlje na perju crnoga kakadua i jastreba potječu od jakih opeklina, dišni otvor kita od udarca kopljem, što ga je nekada, kad je još bio čovjek, dobio u zatiljak. Analogne priče postoje i o postanku stijena, jezera i rijeka; pritom se zavoji rijeke povezuju s kretanjem kakve ribe ili zmije. Svuda su raširene priče o podrijetlu vatre, pri čemu je vatra obično negdje sakrivena, a zatim ukradena i dana ljudima (na lovačkom stadiju ljudi mnogo češće nalaze stvari, nego što ih prave). Predmet su mita i nebeska tjelesa, sunce, mjesec i zviježđa; mit pripovijeda o njihovu dolasku na nebo i o tome, kako se stvarao njihov oblik, smjer kretanja, faze i t. d. Znatnu ulogu u svim tim pričama imaju životinje i motivi pretvorbe. Ujedno svako pleme, svaka skupina imaju mite o svome postanku, koji određuju njihove međusobne odnose, mite o tome, kako su bili ustanovljeni svakojaki magični obredi i zaklinjanja. Na mit se nikada ne gleda kao na nešto izmišljeno, pa primitivni narodi strogo razlikuju izmišljotine, koje služe samo za razonodu, ili priče o istinitim događajima u svome plemenu i kod tuđih naroda od mitâ, koji se također zamišljaju kao istinita povijest, ali osobito vrijedna povijest, koja ustanovljuje norme za budućnost. Socijalna je funkcija mita da bude ideološko opravdanje i jamstvo za čuvanje postojećega poretka u prirodi i društvu. Opravdanje se postiže time, što se postanak odgovarajućih predmeta i odnosa prenosi u prošlost, kad su osobito poštovana bića ustanovila stanovit svjetski poredak; pripovijedanje mita ima za cilj da ulije uvjerenje u trajnost toga poretka, a katkada se i na sam proces pripovijedanja gleda kao na magično sredstvo djelovanja na čuvanje toga poretka, pa je ono često praćeno odgovarajućim magičnim radnjama ili je sastavni dio bogoslužne ceremonije. Mit je »sveta povijest« plemena, a njegovi su čuvari društvene skupine, koje su pozvane, da čuvaju nerazorivost postojećih običaja, — starci, a na kasnijim stadijima šamani, čarobnjaci i sl., već prema oblicima socijalne podjele. »Sveto« se zamišlja kao prototip, norma i pokretna snaga svakidašnjega.

Jedna od najvažnijih pretpostavki oblikovanja mita jest pripisivanje svojstava ljudske psihe predmetima okoline. Sve živo, a također sve, što se kreće pa se prema tome čini živo — životinje, biljke, more, nebeska tjelesa i sl. — zamišlja se kao osobne sile, koje vrše ove ili one radnje iz istih motiva kao i ljudi. Uzrok se svakoj stvari vidi u tome, što ju je netko jednom napravio ili našao. Druga, jednako važna pretpostavka oblikovanja mita sastoji

se u nedovoljnoj diferenciranosti predočaba o stvarima, u nesposobnosti razlikovanja bitnih strana stvari od nebitnih; tako se ime predmeta zamišlja kao njegov neotuđiv dio. Primitivni čovjek smatra za moguće da »magički« djeluje na stvar, vršeći kakve radnje nad dijelom stvari, nad njezinim imenom, slikom ili sličnim predmetom. Primitivno je mišljenje »metaforično«: ono dopušta, da dio stvari, ili njezino svojstvo, ili sličan predmet, priča o stvari, njezina slika ili plesna reprodukcija mogu »zamijeniti« samu stvar.

Te osobine primitivnoga mišljenja postavljaju pred nauku složeno pitanje o historiji mišljenja, o stadijima, kroz koje je ono prošlo. Francuski učenjak Lévy-Bruhl stvorio je teoriju o »predlogičkom mišljenju«, iz kojega izvodi postanak mitâ. U SSSR-u je problem stadijalnoga razvoja mišljenja postavio tvorac novoga učenja o jeziku, akademik N. J. Marr i njegova škola. No valja se čuvati idealističkoga tumačenja mitološkoga mišljenja, predodžbe, da primitivna svijest tobože ne odrazuje objektivnu stvarnost. Osobine mišljenja primitivnih ljudi imaju korijen u slabom razvoju apstraktnih oblika mišljenja, u nedovoljnom poznavanju svojstava objekta, uvjetovanom niskim nivoom razvoja proizvodnih snaga, nedovoljnim umijećem aktivnoga mijenjanja prirode.

Mitsko stvaranje nije jednostavna igra fantazije; to je stadij u procesu usvajanja svijeta, kroz koji su prošli svi narodi: »...niski ekonomski razvoj prethistorijskoga razdoblja imao je kao dopunu, a kadšto i kao uvjet, pa čak i kao uzrok, krive predodžbe o prirodi.«[1] Spoznajni korijen te fantazije dobiva objašnjenje u Lenjina: »Razdvajanje čovjekove spoznaje i mogućnost idealizma (= religije) dani su već u prvoj elementarnoj apstrakciji »kuća« uopće i pojedine kuće. Prilaženje uma (čovjeka) pojedinoj stvari, skidanje otiska (= pojma) s nje nije jednostavan, neposredan i zrcalno-mrtav, već složen, razdvojen, krivudav akt, koji uključuje u sebi mogućnost udaljivanja fantazije od života; štoviše: mogućnost pretvaranja (i to neprimjetna pretvaranja, kojega čovjek nije svijestan) apstraktnoga pojma, ideje u fantaziju (u krajnjoj liniji = boga). Jer i u najjednostavnijoj generalizaciji, u najelementarnijoj općoj ideji (»stol« uopće) ima stanovit komadić fantazije.«[2]

Niski nivo proizvodnih snaga i nedovoljno gospodstvo nad prirodom otvaraju u primitivnom društvu široko polje fantastičnim

[1] F. Engels, Pismo K. Schmidtu od 27. listopada 1890. Djela, sv. XXVIII., 1940., str. 260 (na ruskom).

[2] V. I. Lenjin, Filozofske bilježnice, 1934., str. 335—336 (na ruskom).

predodžbama o stvarnosti, a poslije, s razvojem socijalne nejednakosti i s oblikovanjem klasa, fantastične se religiozne predodžbe utvrđuju u interesu vladajućih slojeva.

Bogato razrađen mitološki sistem jest jedan od najvažnijih sastavnih dijelova naslijeđa, što ga je grčka književnost dobila od prethodnih stadija kulturnoga razvoja, pa je stvaranje mitâ prošlo mnogo etapa, prije nego je poprimilo oblike, koji su nam poznati iz grčke mitologije. U njoj je otkriven velik broj naslaga, koje su nastajale u različnim razdobljima, pa »stvarnost prošlosti nalazi svoj odraz u fantastičnim tvorevinama mitologije.«[1] Grčki miti sadržavaju mnogobrojne odjeke grupnoga braka, matrijarhata, ali ujedno odrazuju i historijsku sudbinu grčkih plemena u kasnijim vremenima. Kao osnovni oblik ideološkoga stvaranja u pretklasnom društvu, mitologija je tlo, na kojem poslije izrastaju i nauke i umjetnosti. Ti oblici ideologije još nisu diferencirani, već se stapaju u mitu, koji predstavlja fantastično shvaćanje prirode i društvenih odnosa, a ujedno i njihovu »nesvijesnu umjetničku obradbu u narodnoj fantaziji« (Marx), nesvijesnu upravo u tom pogledu, što umjetnički moment nije još izdvojen ni svijesno shvaćen. Vidjeli smo, da mitološka fantazija, za razliku od kasnije umjetničke fantazije, shvaća svoje slike kao stvarnost, i to kao posebnu, »svetu« stvarnost, koja se razlikuje od svakodnevne stvarnosti. Grčki miti pripovijedaju o postanku prirodnih pojava i predmeta materijalne kulture, društvenih uredaba i vjerskih obreda, o postanku svijeta (k o z m o g o n i j a) i o postanku bogova (t e o g o n i j a). U grčkim mitološkim pričama nalaze odraz predodžbe o prirodi, koje su spomenute gore u vezi s različitim oblicima obredne igre. Borba dobre i zle sile, smrt i uskrsnuće, silazak u mrtvačko carstvo i sretan povratak odanle, pa otmica i vraćanje otetoga — sve su to obični predmeti grčkoga mita, veoma rašireni i kod drugih naroda.

Kako pokazuju opažanja o književnom stvaranju primitivnih naroda, takve se pripovijesti najčešće zaodijevaju u oblik p r o z n e p r i p o v i j e t k e i mnogim crtama podsjećaju na modernu folklornu b a j k u. Od grčke narodne bajke nisu se sačuvali uzorci: u razvijenom antičkom društvu obrazovani su se slojevi s prezirom odnosili prema »babljim pričama« za djecu ili za žensku polovicu kuće, pa nisu sakupljali bajke. Do nas je došla samo jedna književna obradba antičke bajke, koja potpuno čuva njezine stilističke oblike, ali ide već u kasno vrijeme: to je bajka o »Amoru i Psihi« u romanu rimskoga pisca iz II. stoljeća naše ere Apuleja — »Metamorfoze« (str. 361—362). No ima cio niz neizravnih podataka o grčkoj bajci, i građa »bajoslovnoga« tipa iskorištena je u mnogim spomenicima antičke književnosti (»Odiseja« i komedije). Među mitima o grčkim »herojima« susreću se predmeti vrlo bliski bajci. Takav je, na primjer, mit o Perseju. Kralj Arga Akrisije dobio je proroštvo, da će ga ubiti unuk, koji će mu se roditi od kćeri. Prestrašen proročanstvom, on zatvori svoju kćer, djevojku Danaju, u podzemnu mjedenu odaju. No do Danaje se probije bog Zeus, koji se radi toga pretvorio u zlatnu kišu, i Danaja rodi sa Zeusom sina Perseja. Tada Akrisije stavi Danaju i njezino dijete u kovčeg i baci ga u more. Valovi bače kovčeg na otok Serif, gdje ga nađu i puste zatvorene na slobodu. Kad Persej odraste, kralj otoka mu naloži, da donese glavu Meduse, jedne od triju nakaznih Gorgona, koja je pretvarala u kamen svakoga, tko bi je pogledao. Gorgone su imale glavu pokrivenu zmijskim ljuskama, zube velike kao svinja, mjedene ruke i zlatna krila. S pomoću bogova Herma i Atene Persej dođe k sestrama Gorgona, trima Forkidama, staricama od rođenja, koje su sve tri imale jedno oko i jedan zub, pa su se naizmjence njima služile. Persej oduzme Forkidama oko i zub te ih prisili, da mu pokažu put do nimfa, a ove mu dadu krilate sandale, čarobnu kapu i torbu. Pomoću tih čudesnih predmeta, a također čeličnoga srpa, što mu ga je darovao Hermo, Persej izvrši nalog. Na sandalama poleti preko Okeana ka Gorgonama, odrubi Medusi u snu srpom glavu, ne gledajući ravno u nju, nego na njezin odraz u mjedenom štitu, pa sakrije njezinu glavu u torbu i, zahvaljujući čarobnoj kapi, spasi se od progona drugih Gorgona. Na povratku oslobodi etiopsku kraljevnu Andromedu, koja je bila dana u vlast morskoj nemani, i uzme je za ženu. Zatim se s majkom i ženom vrati u Arg; prestrašeni Akrisije žurno napusti svoje kraljevstvo, ali ga Persej poslije nehotice ubije u gimnastičkim natjecanjima.

Međutim, bogatstvo »bajoslovnih« elemenata, što ga susrećemo u mitu o Perseju, za grčku je mitologiju već u znatnoj mjeri prijeđena etapa. U doba, koje neposredno prethodi najstarijim književnim spomenicima, u grčkoj se mitologiji opaža težnja da se uklone ili barem ublaže grubo-čudesni elementi predaja. Figure grčkoga mita gotovo su potpuno a n t r o p o m o r f i z i r a n e. U mitološkim sistemima mnogih naroda znatnu ulogu imaju životinje; to je, na primjer, slučaj u mitologiji Egipćana ili Germana, da se i ne govori o primitivnijim narodima. I Grci su prošli kroz taj stadij, ali su od njega ostali samo neznatni ostaci. Za Grke su karakteristične dvije osnovne kategorije mitoloških likova: »besmrtni« bogovi, kojima se pripisuje ljudsko obličje i ljudske kreposti i mane, a

[1] F. E n g e l s, Podrijetlo porodice, privatnoga vlasništva i države. Djela, sv. XVI., 1., 1937., str. 82 (na ruskom).

zatim smrtni ljudi, »heroji«, koji se zamišljaju kao davne rodovsko-plemenske vođe, preci historijski postojećih rodovskih zajednica, osnivači gradova i t. d. Grčko stvaranje mitâ u vrijeme, o kojem se govori, razvija se uglavnom u obliku priča o herojima; bogovima je dana centralna uloga samo u nekim specijalnim oblicima mitâ — u kozmogonijama i bogoslužnim legendama. Druga se osobina grčke mitologije sastoji u tome, što su miti u vrlo maloj mjeri opterećeni metafizičkim mudrovanjem, kojega ima u mnogim istočnjačkim sistemima, što su se oblikovali u klasnom društvu pod ideološkim gospodstvom zatvorene kaste svećenikâ. »Egipatska mitologija, — primjećuje Marx na već citiranom mjestu iz uvoda »Prilogu kritici političke ekonomije«, — ne bi nikada mogla biti podloga ili majčino krilo grčke umjetnosti.« »Podloga grčke umjetnosti« bila je mitologija u svome najantropomorfnijem obliku, no ni primitivniji oblici mitoloških predočaba nisu umirali, već su se zaodijevali u folklorne vrste bajke ili basne.

Valja, napokon, spomenuti i male folklorne oblike, pravila narodne mudrosti, poslovice, od kojih su se mnoge veoma raširile kod evropskih naroda (»početak je polovica svega«, »jedna lasta ne čini proljeća«, »ruka ruku mije« i t. d.), pa zagonetke, basme i sl.

2. *Kretsko-mikensko doba*

Uspoređivanjem grčke građe s podacima etnografije i folkloristike može se ustanoviti samo opći nivo grčkoga usmenog stvaranja u »pretkniževnom« razdoblju; važne dopunske obavijesti o razvoju kulture na grčkom teritoriju u nižu tisućljećâ, koja prethode grčkim pisanim spomenicima, ima povijest antičke književnosti zahvaliti jednoj drugoj susjednoj disciplini — arheologiji. Zahvaljujući arheološkim otkrićima može se u današnje vrijeme pratiti kulturna povijest stanovnika Grčke od kamenoga doba sve do historijskih vremena.

U historiji tih otkrića odigralo je vrlo znatnu ulogu iskorišćivanje podataka grčke mitologije. Oni su služili kao neki kompas, koji usmjeruje put arheoloških istraživanja. Sistematskim iskapanjima na mjestima starogrčkih naselja položio je temelj ne profesionalan učenjak, već samouk Heinrich Schliemann (1822. —1890.), trgovac i oduševljeni ljubitelj Homerovih spjevova, koji je svakakvim špekulacijama stekao veliko imanje, a zatim prekinuo trgovačku djelatnost i posvetio svoj život arheološkom radu na mjestima, koja su proslavljena u Homerovim spjevovima. Schliemann je polazio od naivna uvjerenja, da je u tim spjevovima točno

opisana povijesna stvarnost, pa je postavio sebi za cilj da nađe ostatke predmeta, o kojima pripovijeda grčki ep. Postavljanje zadatka bilo je nenaučno i fantastično, jer Homerovi spjevovi nisu povijesni ljetopis, nego umjetnička obrada priča o herojima. Činilo se, da su i iskapanja, poduzeta s takvim ciljem, osuđena na neuspjeh, ali su dovela do sasvim neočekivana rezultata, mnogo znatnijega, nego što je pitanje o točnosti Homerovih opisa. Pokazalo se, da su mjesta, s kojima je bila vezana radnja grčkih herojskih priča, bila središta stare kulture, koja je po svome bogatstvu nadmašivala kulturu ranih razdoblja historijske Grčke. Ta kultura, koja je dobila naziv mikenska, po imenu grada Mikene, gdje ju je Schliemann prvi put otkrio god. 1876., bila je nepoznata već antičkim povjesničarima. Nejasne uspomene na nju sačuvale su se samo u usmenoj tradiciji mitoloških priča. Mitski su navodi privukli Schliemannovu pažnju na otok Kretu, ali je ozbiljan arheološki rad na Kreti pošlo za rukom postaviti tek Englezu Evansu na početku XX. stoljeća, i tada se pokazalo, da je mikenska kultura u mnogom pogledu nastavak starije i vrlo osebujne kretske kulture. Sve su grane rane grčke kulture mnogobrojnim nitima vezane s njezinim historijskim prethodnicama, s mikenskom i kretskom kulturom.

Još u prvoj polovici II. tisućljeća pr. n. e. nalazimo na Kreti bogatu, čak i bujnu materijalnu kulturu, visoko razvijenu umjetnost i pismenost; ali kretska slova još nije pošlo za rukom pročitati, pa je jezik, na kojem su napisana, nepoznat. Nepoznato je također, kojoj su skupini plemena pripadali nosioci kretske kulture. Dok tekstovi nisu dešifrirani, kretska nam je kultura zastupana samo u arheološkoj građi pa ostaje u znatnoj mjeri »atlas bez teksta«: najvažnija pitanja, koja se tiču socijalne strukture kretskoga društva, i dalje izazivaju sporove. No nesumnjivo je, da na Kreti nalazimo mnogobrojne ostatke matrijarhata, pa je u religioznim predodžbama Krećana centralno mjesto zauzimalo žensko božanstvo, vezano s ratarstvom. Kretska božica mnogo podsjeća na »veliku majku«, koju su štovali narodi Male Azije kao utjelovljenje sile plodnosti. Na kretskim se spomenicima vrlo često prikazuju bogoslužni prizori, praćeni plesom, pjevanjem i sviranjem na glazbenim spravama. Tako je nađen jedan sarkofag, išaran slikama prinošenja žrtava: na jednoj od tih slika prikazan je čovjek, koji drži glazbalo sa žicama, vrlo slično kasnijoj grčkoj kitari; na drugoj se slici prinošenje žrtve prati frulom. Postoji jedna vaza sa slikom ophoda: učesnici stupaju uz pratnju sistra (vrsta glazbala) i pjevaju sa široko otvorenim ustima. Kretski su glazbenici i plesači uživali glas i u kasnije vrijeme. Pretpostavlja se, da grčke glazbene

sprave stoje u nasljednoj vezi s kretskima. Karakteristično je, da se imena grčkih glazbala većinom ne mogu objasniti iz grčkoga jezika: mnoge vrste grčke lirike, elegija, jamb, pean i dr. imaju također negrčke nazive; vjerojatno su i ta imena naslijedili Grci od kultura-prethodnica.

Od druge polovice II. tisućljeća dolazi do propadanja Krete i, paralelno s time, na grčkom kopnu počinje cvasti kultura, koja se uvjetno zove »mikenskom«. U umjetnosti »Mikenaca« primjećuje se jak utjecaj Krete, ali se »mikensko« društvo mnogim crtama razlikuje od kretskoga. Ono je patrijarhalno, pa u »mikenskoj« religiji imaju znatnu ulogu muško božanstvo i kult predaka, plemenskih vođa. Snažne utvrde »mikenskih« dvoraca, koji dominiraju nad okolnim naseljima, svjedoče o daleko odmaklom procesu socijalnoga cijepanja, a možda već i o početku stvaranja klasa. Nasuprot kretskoj umjetnosti često se prikazuju prizori iz rata i lova. U stanovitom pogledu kulturni je nivo kopna niži nego na Kreti: tako su vještinu pisanja »Mikenci« iskorišćivali samo u vrlo neznatnoj mjeri. Plemena, koja su u to vrijeme naseljavala Grčku, spominju se više puta u egipatskim tekstovima pod imenima »Ahajvaša« i »Danauna«, a ta imena odgovaraju nazivima »Ahejci« i »Danajci«, koji se upotrebljavaju u Homerovu epu za oznaku grčkih plemena u cjelini. Prema tome su nosioci »mikenske« kulture neposredni prethodnici historijskih grčkih plemena. Iz egipatskih i hetitskih dokumenata vidi se, da su »Ahejci« vršili daleke napade na Egipat, Kipar i Malu Aziju.

»Mikensko« je doba imalo odlučnu ulogu u oblikovanju grčke mitologije. Radnja najvažnijih grčkih mita vezana je s mjestima, koja su bila središta »mikenske« kulture, i što je znatnija bila uloga mjesta u »mikensko« doba, to je više mita usredotočeno oko toga mjesta, iako su u potonje vrijeme mnoga od tih mjesta već izgubila svako značenje. Čak je vrlo moguće, da među grčkim herojima ima realnih povijesnih osoba (u nedavno dešifriranim hetitskim dokumentima pročitana su imena vođâ naroda »Ahijava«, t. j. Ahejaca, slična imenima poznatim iz grčkih mita, — no čitanje i tumačenje tih imena ne može se još smatrati potpuno pouzdanim).

»Mikensko« je doba povijesna baza osnovne jezgre grčkih herojskih priča, i te priče sadržavaju u sebi mnogo elemenata mitologiziranе povijesti, — to je nepobitan zaključak, koji proizlazi iz uspoređivanja arheoloških podataka s grčkim mitima; i ovdje je »stvarnost prošlosti odražena u fantastičnim tvorevinama mitologije.« Mitološki predmeti, koji sami po sebi često potječu

iz mnogo dublje starine, oblikovani su u grčkoj predaji na građi iz povijesti »mikenskoga« vremena. Grčka je mitologija sačuvala uspomenu i na stariju, kretsku kulturu, iako već mnogo nejasniju. Sjajni rezultati iskapanja Schliemanna i drugih arheologa, koji su u svome radu polazili od grčkih predaja, objašnjuju se time, što je u tim predajama zapečaćena opća slika odnosâ između grčkih plemena u drugoj polovici II. tisućljeća, a također i mnogi detalji kulture i života toga vremena.

Odatle se može izvesti zaključak, koji ima veliko značenje za povijest grčke književnosti. Ako Homerovi spjevovi, odvojeni od »mikenskoga« doba nizom stoljeća, ipak reproduciraju mnogobrojne crte toga doba pretvorivši ga u mitološku prošlost, onda se u odsutnosti pisanih izvora to može objasniti samo trajnošću epske tradicije i neprekidnošću usmenoga pjesničkog stvaranja od »mikenskoga« razdoblja do vremena oblikovanja Homerovih spjevova. Izvori grčkoga epa moraju se u svakom slučaju izvesti iz »mikenskoga« doba, a možda i iz ranijih vremena.

Pod konac II. tisućljeća »mikenska« kultura počinje propadati, pa nastaje t. zv. »tamno razdoblje« grčke povijesti, koje se proteže do VIII.—VII. stoljeća pr. n. e., — doba decentralizacije malih samostalnih zajednica i slabljenja vanjskih trgovačkih odnosa. Unatoč stanovitu tehničkom progresu (prijelaz od bronce na željezo), opaža se opadanje općega nivoa materijalne kulture: tvrđave i riznice »mikenskoga« vremena postaju već predaja. U tome »tamnom« razdoblju, koje neposredno prethodi najstarijim književnim spomenicima, konačno se formiraju grčka plemena historijskoga vremena i izgrađuje grčki jezik, koji se dijeli na niz narječja, prema glavnim skupinama plemenâ. Ahejsko-eolska plemena zauzimala su sjevernu i djelomično srednju Grčku, dio Peloponesa i niz sjevernih otoka Egejskoga mora; veći dio otokâ i Atiku u srednjoj Grčkoj naselila su jonska plemena; Dorani su se utvrdili na istoku i jugu Peloponesa i na južnim otocima, ali su ostavili znatnih tragova u sjevernoj i srednjoj Grčkoj. Na sličan su se način razmjestila grčka plemena i na malo-azijskoj obali: na sjeveru Eoljani, u sredini Jonjani, a omanji pojas na jugu zauzeli su Dorani.

Napredno područje Grčke u VIII.—VII. stoljeću bila je Mala Azija, u prvom redu Jonija. Tu su prvi put procvali novi gospodarski oblici, stvoreni nastajanjem robovlasničkoga društva. Tu se najintenzivnije odvijao proces stvaranja polisâ kao specifična oblika antičke države. Tu su Grci došli u neposredan dodir sa starijim klasnim kulturama robovlasničkoga Istoka. S Jonijom VI.

stoljeća vezan je zametak grčke nauke i filozofije, ali je ona još prije toga vremena postala kulturno središte, u kojem se prvi put oblikovala grčka književnost.

DRUGO POGLAVLJE

NAJSTARIJI KNJIŽEVNI SPOMENICI

1. *Homerov ep*

Kako je već bilo spomenuto (str. 25), najstariji sačuvani spomenici grčke književnosti jesu dva velika spjeva »Ilijada« (Ἰλιάς) i »Odisej a« (Ὀδύσσεια), za kojih je autora antika smatrala Homera (Ὅμηρος). O vremenu postanka »Ilijade« i »Odiseje« i o prilikama, u kojima su bile stvorene, nisu se sačuvala izravna povijesna svjedočanstva, pa cio skup problema, vezanih s tim spjevovima, sačinjava složeno i još ni izdaleka neriješeno »homersko pitanje«.

1) Priča o trojanskom ratu

Predmeti obaju spjevova uzeti su iz ciklusa herojskih priča o trojanskom ratu, vojni Grkâ na grad Troju (ili Ilij). Prema priči, trojanski je kraljević Paris oteo spartanskom kralju Menelaju, koji ga je gostoljubivo primio, mnogo blaga i ženu, ljepotицu Helenu. Uvrijeđeni Menelaj i njegov brat, mikenski kralj Agamemnon, skupe iz svih grčkih pokrajina vojsku za vojnu na Troju pod vrhovnim zapovjedništvom Agamemnonovim. Deset godina opsjedala je grčka vojska bez uspjeha Troju, i samo lukavstvom pođe za rukom Grcima, sakrivenim u drvenom konju, da prodru u grad i zapale ga. Troja izgori, a Helena bude vraćena Menelaju. No povratak grčkih junaka u domovinu bio je žalostan: jedni su poginuli na putu ili odmah nakon povratka, a drugi su se dugo vremena skitali po različitim morima, prije nego im je pošlo za rukom vratiti se kući. Sve te priče zajedno sačinjavaju t. zv. »trojanski« ciklus grčke mitologije.

Troja je zaista postojala. Taj se grad nalazio na maloazijskoj obali prema jugu od Dardanela. Smještena na omanjem brežuljku nekoliko kilometara od mora, Troja je dominirala nad trgovačkim putovima, koji su prolazili uzduž ulaza u Dardanele; u njoj se lako moglo gomilati bogatstvo, pa je predstavljala primamljiv plijen za osvajače. Iskapanja Schliemanna i njegovih nasljednika otkrila su na mjestu stare Troje niz naselja, koja su nastajala jedno za

drugim, među njima i dvije tvrđave. Starija tvrđava (tako zvana Troja II.) pripada koncu III. tisućljeća pr. n. e. Ona je zaista propala od požara, a čini se, da ju je zapalio neprijatelj, jer se za nekoliko stoljeća poslije požara grad nije obnavljao. No opisima Homerova epa mnogo više odgovara druga tvrđava (Troja VI.), koja ide u »mikensko« vrijeme i također je razorena. Tragovi požara nađeni su i u kasnijem sloju, u t. zv. Troji VII[a]. Pa iako su u grčkoj priči događaji pobrkani, a razorenju Troje »mikenskoga« tipa pripisan požar, koji nije bio uzrok njezine propasti, u osnovi predaje mora biti povijesna jezgra, pa je »ahejska« vojna na Troju vjerojatno povijesna činjenica, koja se dogodila u XIII. ili XII. stoljeću pr. n. e.

Međutim, u grčkim pričama o trojanskom ratu ta se povijesna činjenica javlja već u mitološkom ruhu. To se ne ogleda samo u tome, što su nosioci radnje u priči, uporedo s ljudima, i bogovi. Važnije je, što se i među figurama »heroja« susrećU stari bogovi lokalnoga značenja, koji nisu uživali općegrčko priznanje, pa ih je epska tradicija pretvorila u heroje. Tako Helena, koje je otmica, prema priči, bila uzrok rata, predstavlja na ljudski nivo svrgnutu božicu rašća, koja se štovala u Sparti. Povijesni događaji, a možda čak i povijesna imena, isprepleteni su u trojanskom ciklusu s mitološkim predmetom o oslobođenju božice plodnosti, koju su otele neprijateljske sile, i o potonjim nezgodama oslobodilelja, koje neprijatelj progoni. Priča o vojni na Troju prenosila se iz pokoljenja u pokoljenje u toku čitava »tamnoga« razdoblja grčke povijesti pa je doživjela mnogo promjena i širila se u različnim varijantama, dok nije bila književno utvrđena u Homerovu epu.

2) »Ilijada«

Radnja »Ilijade« (t. j. spjeva o Iliju) stavljena je u desetu godinu trojanskoga rata, ali se ni uzrok rata, ni njegov tok u spjevu ne izlažu. Pretpostavlja se, da su priča u cjelini i glavni nosioci radnje slušaocu već poznati; sadržaj spjeva samo je jedna epizoda, i u njezinim je granicama koncentrirana golema građa priča i prikazan velik broj grčkih i trojanskih junaka. »Ilijada« se sastoji od 15.700 stihova, koje su poslije antički učenjaci razdijelili na 24 knjige, po broju slova grčkoga alfabeta. Tema spjeva objavljena je već u prvom stihu, gdje se pjesnik obraća Muzi, božici pjesme:

Srdžbu, boginjo, pjevaj Ahileja, Peleju sina.

Ahilej, sin tesalskoga kralja Peleja i morske božice Tetide, najhrabriji ahejski junak, jest centralna figura »Ilijade«. On je

»kratkovječan«, suđena mu je velika slava i skora smrt. Ahilej je prikazan kao tako snažan junak, da se Trojanci ne usuđuju izaći iz gradskih zidina, dok on sudjeluje u ratu; čim se on pojavi, svi drugi junaci postaju nepotrebni. Ahilejeva »srdžba«, njegovo odustajanje od ratnih operacija, služi prema tome, kao organizacioni moment za cio tok radnje spjeva, jer samo Ahilejevo mirovanje dopušta, da se razvije slika bojeva i prikaže sav sjaj grčkih i trojanskih junaka.

»Ilijada« se započinje ekspozicijom (t. j. izlaganjem situacije i ishodnih događaja) »srdžbe«. Vrhovni vođa ahejski Agamemnon oštro je odbio Apolonova svećenika Hrisa, kad je ovaj došao u ahejski tabor s otkupninom za kćer, koja je bila zarobljena prigodom razaranja susjednih mjesta i dana kao plijen Agamemnonu. Ožalošćeni se svećenik obratio svome bogu s molitvom, kojoj je tekst bio naveden na str. 31.

... i Fêb Apòlôn ga čuje
Te on u srcu srdit s visina ölimpskih siđe
Luk na plećima noseć i tulac ozgo i ozdo
Zatvoren; strijele mjemu na plećima srditu zveknu,
Kada se maknuo sam, a iđaše naličan noći.
Òd lâđâ zatim na strani sjedéći izmetne str'jelu
Med njih, i njihov luk zazvekeće srebrni strašno.
Najprije gađaše mazge Apolon i pseta brza,
Onda i nä ljûde same oštro'rtu odapne str'jelu,
I tad učèstajû gorjet mrtvácâ lomače silne.

Knj. I., st. 43—52.

U vojničkoj se skupštini ohola silovitost Agamemnonova sukobljuje s Ahilejevom naprasitošću. Agamemnon pristaje da Hrisovu kćer vrati ocu, ali zato oduzima Ahileju njegovu robinju Briseidu. Uvrijeđeni Ahilej odustaje od sudjelovanja u bitkama:

Nije u junačku slavu — u skupštinu, a niti u rat
Išao, nego je srce izjedao ostajuć ondje,
A rata i cikê bojne u duši bijaše željan.

Knj. I., st. 490—492.

Zaplet »Ilijade« ne ograničuje se na to: radnja se spjeva odvija u dva paralelna plana, ljudskom pod Trojom i božanskom na Olimpu. Trojanski je rat razdijelio i bogove na dva neprijateljska tabora, pa se među njima neprestano zameću grube prepirke, koje su prikazane sa znatnom primjesom komičnoga elementa. No Ahilejeva majka Tetida dobiva od Zeusa obećanje, da će Ahejci trpjeti poraze, dok ne dadu naknadu za uvredu, što su je nanijeli njezinu »kratkovječnom« sinu (knj. I.). Zeus izvršava to obećanje i šalje Agamemnonu lažan san, koji nagovješćuje skori pad Troje, pa Agamemnon odlučuje zametnuti boj s Trojancima.

Tada se odigrava osebujan prizor »kušanja« vojske. Agamemnon drži prijetvoran govor i predlaže, da se rat prekine, a vojska vrati kući. Narod smjesta trči na lađe, pa »domišljati« Odisej s mukom umiruje uzbunu. Pri tome je dana zanimljiva slika »grdioca kraljeva« Tersita, koji poziva ratnike, da se vrate kući i da ne troše svoje napore na bogaćenje sebičnoga Agamemnona. Na pozadini općega dobrodušnog stava epskoga pjesnika prema svojim figurama Tersitov se opis ističe svojim zlobnim karakterom karikature. Već i ime Tersitovo podsjeća na riječ »drznik« (θάρσος — »drskost«); on je odvratne vanjštine i ističe se nepristojnim ponašanjem; Tersitov istup, prema »Ilijadi«, nije stvar masa pa kod vojske izaziva samo negodovanje. Svi se veselo smiju, kad Odisej umiruje »jezičnoga psovača« udarivši ga žezlom »po leđima i po plećima«. Nosiocu protesta donjih slojeva dane su crte folklorne figure budale-nakaze, koju su tukli, protjerivali ili bacali sa stijene radi »očišćenja« zajednice o svetkovinama plodnosti. Dugim popisom lađa, plemena i vođa grčke vojske (»kazalo brodova«), a također trojanskih snaga, koje izlaze iz grada pod vodstvom svoga najhrabrijeg junaka Hektora, završava se druga knjiga »Ilijade«.

Trojanci nisu odmah postigli ratne uspjehe, koje im je Zeus bio obećao. Naredne knjige »Ilijade« (III.—VII.) crtaju bojna junaštva ahejskih vođa i stvaraju atmosferu osuđenosti Troje. Taj dio spjeva sadržava niz prizora, koji su od vremena renesanse izazivali oduševljenje evropske kritike. Treća nas knjiga upoznaje s krivcima rata — Parisom, Menelajem i Helenom. Ljepotan Paris pred početak bitke izaziva na dvoboj najhrabrijega Ahejca, ali u strahu uzmiče pred uvrijeđenim mužem Heleninim; tek ga Hektorovi prijekori nagone, da se vrati natrag. Uvjeti su dvoboja: Helena će pripasti pobjedniku.

... Tad se Ahejci povèselê i s njima Trojci
Misleći, da će se sad osloboditi čemernog rata.

Knj. III., st. 111—112.

Dok se vrše pripreme za megdan i svečanom zakletvom uglavljuju uvjeti dvoboja, daje se uzgredna karakteristika glavnih ahejskih junaka u prizoru »gledanja s bedema«. Na bedem Troje, gdje se nalaze kralj Prijam i trojanske starješine, dolazi Helena, puna »slatke žudnje za pređašnjim mužem i grâdom, za mäterôm, ocem«.

Kada Helenu spaze na kulu gdje uzlazi k njima,
Jedan drugome tiho progovore krilate r'ječi:
»Zamjere nazuvčarom Ahejcem ni Trojcima nije,
Što zbog takove žene već òdâvno nevolje trpe!
Licem je ona vrlo na besmrtne boginje nalik!

Nego kakva je, da je, nek u lađah vrati se kući
I mek ne ostavlja nama i našim sinovima tugu.«
Tako reku, i tada pozove Helenu Prijam:
»Dođi, o draga amo o kćeri, i uza me sjedni,
Prvoga muža i rôd i prijatelje da vidiš.
Ti mi kriva nijesi, već bogovi krivi su meni,
Koji su plačni rat navalili ahejski na me.«

Knj. III., st. 154—165.

U Prijamovim pitanjima i Heleninim odgovorima iskrsava niz likova — veličanstveni Agamemnon, »dosjetljivi« Odisej i snažni Ajant.

U dvoboju Menelaj već gotovo ostaje pobjednik, ali božica Afrodita, koja štiti Parisa, otima ovoga s bojnoga polja (knj. III.).

Dok se ljudi na obje strane tješe nadom u skori svršetak rata, bogovi, neprijateljski raspoloženi prema Troji, nezadovoljni su mogućnošću mirnoga svršetka. Osobito se ljuti Hera, žena Zeusova, i njegova kći Atena. Po nagovoru Ateninu trojanski saveznik Pandar izmeće na Menelaja strijelu. Primirje je prekršeno; kršenje zakletve od strane Trojanaca stvara kod Ahejaca uvjerenje u konačnu pobjedu:

Doći će dan, u koji i Ilij će propasti sveti
I kralj kopljometnik Prijam i narod Prijama kralja.

Knj. IV., st. 164—165.

Centralno mjesto u opisu prvoga dana boja zauzima V. knjiga »Diomedova junaštva«. Diomed ubija Pandara i ranjava bogove Aresa i Afroditu, koji štite Trojance. Ta je knjiga vrlo arhaična karaktera i sadržava niz »bajoslovnih« crta, koje su obično tuđe pripovijedanju »Ilijade« (na primjer motiv čarobne kape). Bogovi i ljudi prikazani su ovdje, gdje se bore kao jednaki.

Sasvim je drukčijega karaktera VI. knjiga, u kojoj se radnja odvija uglavnom među zidinama opsjednute Troje. Osuđenost grada prikazana je u dva prizora. Prvi je odlazak trojanskih žena u hram Atene, štitnice grada, s molitvom za spas, —

... al' Palada odbi Atena.

Knj. VI., st. 311

Drugi — Hektorov oproštaj s njegovom ženom Andromahom i nejakim sinom — daje sliku porodične sreće, koju ruši predosjećaj budućih nevolja. Neustrašivi Hektor, prikazan kao nježan otac i muž, pa vjerna Andromaha i dijete, koje se plaši konjske grive na očevoj kacigi, izaziva svojim plačem osmijeh roditeljâ i samim time ublažuje napetost njihova razgovora, — svi su osjenjeni tragikom predstojeće propasti Troje. Taj prizor uživa zasluženi glas u svjetskoj književnosti i jedan je od izrazitih uzora Homerove »humanosti«.

Neodlučnim dvobojem Ajanta i Hektora (knj. VII.) svršava se prvi dan boja.

Od VIII. knjige stupa na snagu Zeusova odluka, da će pomagati Trojancima, i oni počinju nadvladavati Ahejce. Tada Agamemnon otpravlja poslanstvo k Ahileju (IX. knjiga), obećavajući, da će mu vratiti Briseidu i dati bogate darove, ako pristane da opet sudjeluje u ratu. Ahilej prijazno dočekuje poslanike, ali ni vješta rječitost Odisejeva, ni snažne i otvorene riječi Ajantove, ni pripovijedanje staroga učitelja Ahilejeva, Feniksa, o analognom događaju u prošlosti, zlosretnoj »srdžbi« Meleagrovoj, ne mogu navesti Ahileja, da promijeni svoju namjeru.

U općem toku pripovijedanja »Ilijade« napose stoji X. knjiga — pripovijest o noćnoj ekspediciji Odiseja i Diomeda u trojanski tabor, na kojoj zarobljuju trojanskoga uhodu Dolona i vrše pokolj u taboru trojanskoga saveznika, Tračanina Resa, koji je tek bio stigao.

XI. knjiga i naredne knjige crtaju nove uspjehe Trojanaca. Opis boja razdijeljen je na niz epizoda, posvećenih »junaštvima« različnih ahejskih junaka, i prepleće se s radnjom u »olimpskom« planu, gdje bogovi, prijateljski raspoloženi prema Ahejcima, pokušavaju da im pomognu, prevarivši Zeusovu budnost. Osobito je zanimljiv prizor »zanošenja Zeusova« u XIV. knjizi: Hera odvlači Zeusa pomoću ljubavnih čari i uspavljuje ga. Ljubav Zeusa i Here prikazana je kao kozmički akt (str. 28).

Pod njima nova trava iz zemlje izbije divne,
Rosni izbije lotos i šafran, perunika k tome.

Knj. XIV., st. 347—348.

Kad se Zeus probudi, zapovjedi bogovima, da prekinu svaku pomoć Ahejcima. Pri koncu XV. knjige položaj Grka gotovo je beznadan: potisnuti su prema morskoj obali, pa se Hektor već sprema da im zapali lađe i na taj način presiječe put za povratak kući.

Od XVI. knjige počinje se zaokret u toku događaja. Uznemiren trojanskim napredovanjem Ahilej pristaje, da njegov ljubljeni prijatelj Patroklo obuče njegovo oružje i odbije neposrednu opasnost. Patroklo na čelu Ahilejeve družine otjera Trojance od lađa, a zatim ih, zanesen svojom pobjedom, goni dalje, sve do zidina Troje; tu ga Apolon razoružava, i on pogiba od Hektorove ruke.

Duša iz udova njemu izleti, ode k Aídu
Udes oplakujuć svoj i ostaviv jakost i mladost.

Knj. XVI., st. 856—857.

Oko Patroklova tijela zameće se ogorčena borba, ali Hektor je već osvojio oružje, te Ahejci, ne nadajući se, da će obraniti tijelo, šalju Ahileju vijest o onom, što se dogodilo (knj. XVII.).

Ahilej je potresen prijateljevom smrću; »srdžbu« zamjenjuje čežnja za osvetom. Nemajući oružja, izlazi bez njega i samom svojom vikom tjera Trojance od Patroklova tijela. Na molbu Tetidinu Hefest, bog kovač, izrađuje Ahileju novo oružje. Potanko se opisuju slike na Ahilejevu štitu. U središtu su prikazani predmeti kozmičke naravi — zemlja, nebo, more, sunce, mjesec i zvijezde; na obodu je štita »voda Okean«, koji optječe zemlju, a u sredini niz slika iz ljudskoga života, mira i rata, veselja i razdorâ, rada i odmora (knj. XVIII.).

XIX. knjiga donosi »prestanak srdžbe«. Ahilej se vraća u ratne operacije vlastitom voljom, kao osvetnik; preko volje prima Agamemnonova opravdanja i »darove«, pa čak i Briseidu, i samo se žuri u borbu, iako zna, da mu je suđena skora smrt.

Pripovijedanje, koje se odvija u znaku Ahilejeve osvete, dobiva mračan karakter. Dolazi do strašna pokolja, u kojem na obje strane sudjeluju bogovi; Ahilej pokriva polje tjelesima neprijateljâ, ali još ne susreće Hektora, a Eneju, kojemu je suđeno vladati Trojancima, bog Posidon spasava od Ahileja (knj. XX.).

Ali Enèja će snažni Trojancima vladati jednoć,
On i sinóvâ mu sinci, što poslije od njeg se rode.

Knj. XX., st. 307—308.

Zajažena leševima rijeka Ksant uzalud nagovara Ahileja, da popusti u svome bijesu, pa se čak obara na njega svojim valovima, ali Ahileju dolazi u pomoć Hefest, okrenuvši protiv voda pustošeću vatru (knj. XXI.). Najveću napetost dostiže pripovijedanje u XXII. knjizi (»smrt Hektorova«). Trojanci se kriju iza svojih zidina, a na polju ostaje sam Hektor. Uzalud ga s vrha trojanskoga bedema dozivaju otac i majka, nagovarajući ga, da se vrati u grad. Hektor se želi sukobiti s protivnikom, ali

. . . Ahilej se ko Enijàlij
Njemu približi tad sjajnošljemcu i vojevaču;
Niz rame desno je on strahovitim pelijskim kopljem
Mahao, à mjed se sjala na njemu te bijaše nalik
Na sjaj gorućeg ognja il' sunca, kada se rađa.
Hektora osvoji strah, kad Ahileja vidi.

Knj. XXII., st. 131—136.

Hektor udara u bijeg, a Ahilej ga progoni.

Junak bježaše čestit, a njega mnogo još bolji
Brzo gonjaše junak; za klánicu, za kožu nisu

Njih se mučili dva, zbog čega je utrka ljudma,
Već su se radi života konjokrote Hektora gnali.

Knj. XXII., st. 158—161.

Triput su protrčali oko zidina Troje. Svi su ih bogovi gledali. Ovdje, u olimpskom planu spjeva, rješava se Hektorova sudbina.

Mjerila raširi zlatna tad Otac i dvije Kere
Prebolne smrti vrgne unútra namjenjujuć jednu
Divnom Ahileju, drugu konjokroti Hektoru dičnom,
Primiv sredinu povúčê, i Hektoru nagne se udes,
Ode k Aídu.

Knj. XXII., st. 209—213.

Po lukavom nagovoru Atene, koja se javila u liku Hektorova brata, tobože da mu pomogne, Hektor prihvaća borbu, ali božica pomaže Ahileju, i Hektor pogiba. Ahilej privezuje Hektorovo tijelo za svoja kola i tjera konje, vukući protivnikovu glavu po zemlji. Ahejci pjevaju pobjedni pean, a s trojanskoga se bedema razliježu tužaljke Prijama, Hekabe (Hektorove majke) i Andromahe.

Ahilej je izvršio svoju dužnost osvete, pa ne preostaje drugo, nego da se sahrane mrtvi. XXIII. knjiga, vrlo zanimljiva za povijest grčkih religioznih predočaba, posvećena je Patroklovu pogrebu. Patroklova duša dolazi k Ahileju u obliku utvare i traži, da ga što prije sahrani. Opisuje se pogrebni obred i natjecanja, što ih je Ahilej tom prigodom priredio.

Umirujuću notu unosi u spjev posljednja, XXIV. knjiga. Ahilej i dalje svaki dan privezuje Hektorovo tijelo za kola i vuče ga oko Patroklova groba. Ali jedne noći dolazi k njemu Prijam s ucjenom:

Obujmi koljena starac Ahileju, poljubi ruke
Njegove ljüdomôrnê, — sinóvâ mu ubiše mnogo.

Knj. XXIV., st. 478—479.

Prijam pred Ahilejevim nogama i Ahilej držeći Prijama za ruku — obojica oplakuju nevolje ljudskoga života. Ahilej pristaje da primi ucjenu i vrati tijelo. Opisom Hektorova pogreba »Ilijada« se završava.

Izlaganje »Ilijade« ide, prema tome, preko pobjeda Ahejaca k njihovim porazima, k pogibiji Patroklovoj, koja traži osvetu, i k smrti Hektorovoj od Ahilejeve ruke. A u času, kad su obavljeni pogrebni obredi nad Patroklom i Hektorom, sve su posljedice »Ahilejeve srdžbe« iscrpene i predmet doveden do kraja. Daljnji tok trojanskoga rata, koji nije vezan s Ahilejevom srdžbom, u spjevu se isto tako malo dodiruje kao i početak rata, i pretpostavlja se, da je slušaocu poznat.

Na tu predmetnu okosnicu nanizan je velik broj imena i epizoda s područja grčkih herojskih priča; neke od njih nisu čak ni dovedene u predmetnu vezu s trojanskim ciklusom, nego ih lica pripovijedaju kao predaje prošlosti. Trojanska je vojna jedan od najkasnijih događaja u sistemu grčkih mita, pa je u »Ilijadi« nosilac uspomene na prošlost, kao neka živa veza među različitim pokoljenjima herojâ, starac Nestor, kralj Pila (u zapadnom Peloponesu); njemu je stavljeno u usta mnoštvo herojskih predaja Piljana; spominju se tu i tamo i drugi mitološki ciklusi, »vojna protiv Tebe«, Heraklovi pothvati i sl. Sva je ta golema građa koncentrirana u okviru jedne epizode, pripovijesti o »Ahilejevoj srdžbi«.

3) »Odiseja«

Isto takva težnja za koncentracijom opsežne građe u okvirima kratke radnje opaža se i u drugome »Homerovu« spjevu — »Odiseji«, ali to nije toliko »herojska« građa koliko svakodnevnoživotna i bajoslovna. Tema su »Odiseje« lutanja i doživljaji »domišljatoga« Odiseja, kralja Itake, koji se vraća s trojanske vojne; za to vrijeme njegovu vjernu ženu Penelopu prose mnogobrojni prosci, a Odisejev sin Telemah odlazi u potragu za ocem. Osnovni predmet »Odiseje« pripada tipu priča o »povratku muža«, veoma raširenom u svjetskom folkloru; poslije dugih i čudesnih lutanja muž se vraća kući u času, kad je njegova žena već pripravna da se uda za drugoga, pa — na miran ili nasilan način — osujećuje novu svadbu. S tim je predmetom povezan u »Odiseji« dio jednoga drugog predmeta, jednako raširenoga kod različnih naroda, — o »sinu, koji odlazi u potragu za ocem; sin, koji se rodio u očevoj odsutnosti, odlazi da ga traži, otac i sin, ne poznavajući jedan drugoga, stupaju u borbu, koja se u jednim varijantama završava tragično — smrću oca ili sina, a u drugima — pomirenjem boraca. U grčkim pričama o Odiseju taj je predmet zastupan u cjelini, ali »Homerov« spjev daje samo jedan dio predmeta, ne dovodeći ga do borbe oca sa sinom.

»Odiseja« je u stanovitoj mjeri nastavak »Ilijade«; radnja spjeva smještena je tek u desetu godinu nakon pada Troje, ali se u pripovijedanju licâ spominju i epizode, kojih se vrijeme stavljalo u razdoblje između radnje »Ilijade« i radnje »Odiseje«. Svi najvažniji junaci grčkoga tabora u »Ilijadi«, živi i mrtvi, prikazani su i u »Odiseji«. »Odiseju« su kao i »Ilijadu« antički učenjaci razdijelili na 24 knjige.

Spjev se, poslije uobičajenoga obraćanja Muzi, započinje kratkom karakteristikom situacije: svi učesnici trojanske vojne, koji su umakli smrti, već su se sretno vratili kući, samo se Odisej, kojega silom zadržava nimfa Kalipsa, muči daleko od rodbine. Daljnje su pojedinosti stavljene u usta bogovima, koji pretresaju pitanje o Odiseju u svome vijeću: Odisej se nalazi na dalekom otoku Ogigiji, a zavodnica Kalipsa želi ga ostaviti kod sebe, nadajući se, da će on zaboraviti rodnu Itaku,

> ... al' on je umr'jeti gotov,
> Kõliko želi da i dim od zemlje svoje još vidi,
> Kako se uvis diže.
>
> Knj. I., st. 56—58.

Bogovi mu ne pružaju pomoći zbog toga, što se na njega srdi Posidon, kojemu je Odisej u svoje vrijeme oslijepio sina, Kiklopa Polifema. Atena, koja štiti Odiseja, predlaže, da se Kalipsi pošalje glasnik bogova Hermo sa zapovijeđu, da pusti Odiseja, a onda odlazi na Itaku, k Odisejevu sinu Telemahu. U to se vrijeme na Itaci Penelopini prosci svaki dan goste u Odisejevoj kući i rastaču mu bogatstvo. Atena potiče Telemaha, da otiđe k Nestoru i Menelaju, koji su se vratili iz Troje, da se propita za oca i pripravi za osvetu proscima (knj. I.).

Druga knjiga daje sliku narodne skupštine Itačana. Telemah se tuži na prosce, ali je narod nemoćan protiv ugledne mladeži, koja traži, da Penelopa zaustavi na kome god svoj izbor. Uzgred iskrsava lik »razumne« Penelope, koja pomoću lukavstava odugovlači pristanak na udaju. Uz pomoć Ateninu Telemah oprema lađu i potajno odlazi s Itake u Pil k Nestoru (knj. II.). Nestor obavješćuje Telemaha o povratku Ahejaca ispod Troje i o smrti Agamemnonovoj, ali ga po daljnje vijesti upućuje u Spartu k Menelaju, koji se vratio kući kasnije od drugih ahejskih vođa (knj. III.). Ljubazno primljen od Menelaja i Helene, Telemah saznaje, da Odisej čami u Kalipsinu ropstvu. Međutim prosci, prestrašeni Telemahovim odlaskom, spremaju zasjedu, da ga na povratku ubiju (knj. IV.). Sav je taj dio spjeva bogat crtežima iz života: prikazuju se gozbe, svečanosti, pjesme i razgovori za stolom. »Junaci« se javljaju pred nama u mirnoj kućnoj sredini.

Počinje se nova linija u pripovijedanju. Slijedeći nas dio spjeva prenosi na područje bajoslovnoga i čudesnog. U V. knjizi bogovi šalju Herma ka Kalipsi, i njezin je otok prikazan crtama, koje podsjećaju na grčke predodžbe o carstvu smrti (samo je ime *Καλυψώ* — »skrivačica« — vezano sa slikom smrti). Kalipsa nerado pušta Odiseja, i on odlazi morem na splavi. Pošto se, zahvaljujući čudesnom upletanju božice Leukoteje, spasio od oluje, koju je digao Posidon, Odisej ispliva na obalu otoka Sherije, gdje živi sretni

narod — Feačani, brodari, koji posjeduju bajoslovne lađe, brze »ko krilo ili ko misao«, kojima ne treba kormila i koje razumiju misao svojih brodara. Odisejev susret s Nausikajom, kćeri feačkoga kralja Alkinoja, na obali mora, kamo je došla prati rublje i loptati se s dvorkinjama, sačinjava sadržaj VI. knjige bogate idiličnim momentima. Alkinoj i njegova žena Areta primaju putnika u raskošnom dvoru (knj. VII.) i njemu u čast priređuju igre i gozbu, gdje slijepi pjevač Demodok pjeva o Odisejevim junaštvima i time izaziva gostu suze na oči (knj. VIII.). Slika sretnoga života Feačana vrlo je zanimljiva. Imamo razloga misliti, da su Feačani u iskonskom smislu mita brodari smrti, koji prevoze u carstvo mrtvih, ali je taj mitološki smisao u »Odiseji« već zaboravljen, pa su brodari smrti zamijenjeni bajoslovnim »vesloradim« narodom pomoraca, što provode miran i raskošan život, u kojem se uporedo s crtama života trgovačkih gradova Jonije u VIII.—VII. stoljeću, mogu zapaziti i uspomene na doba moći Krete.

Napokon Odisej otkriva Feačanima svoje ime i pripovijeda o svojim zlosretnim doživljajima na putu iz Troje. Odisejevo pripovijedanje zauzima četiri knjige spjeva (IX.—XII.) i sadržava cio niz folklornih predmeta, koji se često susreću i u bajkama novoga vijeka. Oblik pripovijedanja u prvome licu također je tradicionalan za pripovijesti o bajoslovnim doživljajima pomoraca i poznat nam je iz egipatskih spomenika II. tisućljeća pr. n. e. (t. zv. »brodolomčeva pripovijest«). Prvi je doživljaj još potpuno realističan: Odisej sa svojim pratiocima pljačka grad Kikonaca (u Trakiji), ali mu zatim oluja nekoliko dana goni lađe po valovima, i on dospijeva u daleke, čudesne zemlje. Najprije je to zemlja mirnih Lotofaga, »žderača lotosa«, čudesna slatka cvijeta; kad ga čovjek okusi, zaboravlja domovinu i zauvijek ostaje berač lotosa. Zatim Odisej dospijeva u zemlju Kiklopâ, jednookih nemani, gdje div-ljudožder Polifem proždire u svojoj pećini nekoliko Odisejevih pratilaca. Odisej se spasava time, što opija i osljepljuje Polifema, a zatim izlazi iz pećine zajedno s ostalim drugovima, držeći se za trbuh gustorunih ovaca. Osveti od strane drugih Kiklopa Odisej izmiče nazvavši sebe »Nitko«: Kiklopi pitaju Polifema, tko ga je uvrijedio, ali kad dobiju odgovor »nitko«, ne će da se upletu; no osljepljenje Polifema postaje izvor mnogobrojnih nezgoda Odisejevih, jer ga odsada progoni srdžba Posidona, oca Polifemova (knj. IX.). Za folklor pomoraca karakteristična je priča o bogu vjetrova Eolu, koji živi na plovećem otoku. Eol prijazno uruči Odiseju mijeh, u kojem su bili svezani nepovoljni vjetrovi, ali već nedaleko od rodnih obala Odisejevi pratioci razvežu mijeh, i oluja ih opet odbaci na more. Zatim opet dospijevaju u zemlju divova-ljudoždera, Lestrigonaca, gdje se

»dotiču staze dana i noći« (do Grka su, očevidno, dopirali daleki glasovi o kratkim noćima sjevernoga ljeta); Lestrigonci unište sve Odisejeve lađe, osim jedne, s kojom on zatim pristane na otok čarobnice Kirke. Kirka, kao tipična folklorna vještica, živi u tamnoj šumi, u kući, iz koje se iznad šume diže dim; ona pretvara Odisejeve pratioce u svinje, ali Odisej pomoću čudesne trave, koju mu je dao Hermo, odolijeva čarima i godinu se dana naslađuje Kirkinom ljubavlju (knj. X.). Zatim, po uputi Kirkinoj, odlazi u mrtvačko carstvo, da upita za sudbinu dušu znamenitoga tebanskog vrača Tiresije. U kontekstu »Odiseje« potreba posjeta mrtvačkom carstvu nije nikako motivirana, ali taj element priče, kako se čini, sadržava u ogoljenom obliku osnovni mitološki smisao čitava predmeta o »lutanjima« muža i o njegovu povratku (smrt i uskrsnuće; isp. str. 28). U »Odiseji« je iskorišten zato, da junaka dovede u vezu s dušama ljudi, koji su mu u prošlosti bili bliski. Pošto dobije Tiresijino proročanstvo, Odisej razgovara sa svojom majkom, s ratnim drugovima, Agamemnonom i Ahilejem, te vidi različne junake i junakinje iz prošlosti (knj. XI.). Na povratku iz mrtvačkoga carstva Odisej opet posjećuje Kirku, plovi svojom lađom mimo smrtonosnih Sirena, koje zavode pomorce svojim čarobnim pjevanjem, a zatim ih ubijaju, prolazi pokraj hridina, blizu kojih stanuju Skila i Haribda, što proždiru ljude. Završna epizoda Odisejeva pripovijedanja crta okrutnost bogova i njihov prezir prema ljudskom bolu. Na otoku Trinakriji, gdje su pasla stada boga Helija (sunca), bili su Odisej i njegovi pratioci prisiljeni da se zadrže zbog nepovoljnih vjetrova, te su im se potrošile zalihe hrane. Jednom, kad se Odisej molio bogovima za spas, bogovi mu pošalju san, a njegovi pratioci, mučeni ljutom glađu, prekrše njegovu zabranu i počnu ubijati svete životinje. Na Helijevu žalbu Zeus pošalje oluju, koja uništi Odisejevu lađu sa svim njegovim pratiocima. Spasio se samo Odisej, bačen valovima na otok Ogigiju, gdje se zatim nalazio kod Kalipse (knj. XII.).

Feačani bogato obdaruju Odiseja i prevoze ga na Itaku, a zato im rasrđeni Posidon pretvara lađu u kamen. Odsada Feačani više ne će prevoziti putnike morem na svojim hitroplovnim lađama. Carstvo se bajke svršava. Odisej, kojega je Atena pretvorila u starca prosjaka, odlazi k vjernome svinjaru Eumeju (knj. XIII.). »Neprepoznavanje« junaka stalan je motiv u predmetu o »povratku muža«, ali dok tradicionalni predmet ne traži nimalo složenu radnju između momenta povratka muža i njegova prepoznavanja, u »Odiseji« je neprepoznavanje iskorišteno za unošenje mnogobrojnih epizodičnih figura i slika iz života. Pred slušaocem prolazi povorka likova, prijatelja i neprijatelja Odisejevih, pri čemu su i jedni i

drugi izgubili nadu u mogućnost njegova povratka. U sukobu neprepoznanoga Odiseja s tim figurama opet se ocrtava lik »mnogopatnoga«, ali u kušnjama postojanoga i »domišljatog« junaka. Boravak kod Eumeja (knj. XIV.) jest idilična sličica; odani sluga, pošten i gostoljubiv, ali prokušan u teškom životnom iskustvu i donekle nepovjerljiv, prikazan je s velikom ljubavlju, iako ne bez lake ironije. Kod Eumeja se Odisej susreće sa svojim sinom Telemahom, koji je sretno umakao zasjedama prosaca na povratku iz Sparte; sinu se Odisej otkriva (knj. XV.—XVI.). U liku prosjakaskitnice dolazi Odisej u svoju kuću i, podnoseći svakojake uvrede od strane prosaca i sluga, sprema se na osvetu. »Prepoznavanje« Odiseja više puta se pripravlja i ponovno odgađa. Samo stara dadilja Euriklija prepoznaje Odiseja po brazgotini na nozi, ali je on primorava na šutnju. Izrazito su prikazana nasilja oholih i »silovitih« prosaca, koja moraju za sobom povući kaznu od strane bogova; znamenja, sni i proročka viđenja — sve nagovješćuje skoru propast prosaca (knj. XVII.—XX.).

Od XXI. knjige počinje se nasplet. Penelopa obećava svoju ruku onome, tko zapne Odisejev luk i izmetne strijelu kroz dvanaest sjekira. Prosci su nemoćni da ispune taj zadatak, ali ga siromašni došljak lako izvršava (knj. XXI.), pa se otkriva proscima i uz pomoć Telemaha i božice Atene ubija ih (knj. XXII.). Tek se nakon toga odigrava Penelopino »prepoznavanje« Odiseja (knj. XXIII.). Spjev se završava prizorom, kako duše prosaca dolaze u podzemlje, pa Odisejevim sastankom s njegovim ocem Laertom i sklapanjem mira između Odiseja i rodbine ubijenih (knj. XXIV.).

Po kompoziciji je »Odiseja« složenija od »Ilijade«. Predmet »Ilijade« dan je u linearnom redoslijedu, a u »Odiseji« je taj redoslijed pomaknut: pripovijedanje se počinje od sredine radnje, a za prethodne događaje slušalac saznaje tek kasnije, iz pripovijedanja samoga Odiseja o njegovim lutanjima. Centralna je uloga glavnoga junaka istaknuta u »Odiseji« oštrije nego u »Ilijadi«, gdje je jedan od organizacionih momenata spjeva Ahilejeva odsutnost, njegov bezbrižan odnos prema toku ratnih operacija. U »Odiseji« junakova odsutnost određuje samo prvu liniju pripovijedanja (knj. I.—IV.), prikazivanje prilika na Itaci i Telemahovo putovanje, a od V. knjige pažnja se koncentrira gotovo isključivo oko Odiseja: motiv neprepoznavanja muža, koji se vraća, iskorišten je, kako smo vidjeli, u istoj funkciji kao i junakova odsutnost u »Ilijadi«, ali međutim slušalac ne gubi Odiseje iz vida, pa i to svjedoči o usavršavanju umjetnosti epskoga pripovijedanja.

4) Vrijeme i mjesto stvaranja Homerovih spjevova

Vrijeme stvaranja Homerovih spjevova može se odrediti samo približno, na temelju slike društvenoga uređenja i materijalne kulture »herojskoga doba«, koja je u tim spjevovima prikazana.

Engels, analizirajući strukturu »Homerova društva«, dolazi do slijedećega zaključka: »Tako u grčkome društvenom uređenju herojskoga doba vidimo još u punoj snazi staru rodovsku organizaciju, ali ujedno i početak njezina rušenja: očinsko pravo s prijelazom imovine na djecu, što pogoduje nagomilavanju bogatstva u porodici i jača porodicu nasuprot rodu; utjecaj imovinskih razlika na društveno uređenje stvaranjem prvih zametaka nasljednoga plemstva i monarhije; ropstvo isprva samo ratnih zarobljenika, ali pripremajući već mogućnost porobljavanja vlastitih suplemenika, pa čak i rodovskih drugova; stari rat među plemenima, koji se već izrođuje u sistematsko razbojstvo na kopnu i na moru, da bi se nagrabilo stoke, robova i blaga, i pretvara se u pravi obrt; jednom riječju, veličanje i poštovanje bogatstva kao najvećega dobra i zloupotrebljavanje starih rodovskih ustanova, da bi se opravdala nasilna otimačina bogatstva. Nedostajalo je samo jedno: ustanova, koja bi osiguravala novostečena bogatstva pojedinaca ne samo od komunističkih tradicija rodovskoga uređenja, koja bi ne samo posvetila prije tako slabo cijenjeno privatno vlasništvo i to posvećenje proglasila za najviši cilj svakoga ljudskog društva, nego i stavila žig općega društvenog priznanja na nove oblike stjecanja vlasništva, što se razvijaju jedan za drugim, dakle, i na sve brže nagomilavanje bogatstva; nedostajala je ustanova, koja bi ovjekovječila ne samo sve veće cijepanje društva na klase nego i pravo imućne klase na eksploataciju siromašnih i njezinu vladavinu nad ovima.

I ta se ustanova pojavila. Bila je pronađena država.«[1]

Homerov ep, prema tome pruža sliku kasnorodovskoga društva, koje se nalazi već u procesu raspadanja. Imovinsko cijepanje u plemenu odmaklo je već dosta daleko, — društvo je razdijeljeno na »zle« i »najbolje«; uporedo s plemenskim vođom (»kraljem«)[2] raste

[1] F. Engels, Podrijetlo porodice, privatnoga vlasništva i države. Djela, sv. XVI., 1., 1937., str. 86—87 (na ruskom).

[2] Grčki naziv »basileus« obično se prevodi prema kasnijem značenju toga naziva riječju »kralj«, ali starogrčko »basileus« »nipošto ne odgovara« modernom značenju riječi »kralj« (Engels, ibidem, str. 86). U tom pogledu prijevodi često iskrivljuju pravi smisao Homerova teksta, dajući mu

i nasljedno plemstvo, koje proširuje svoju vlast na račun »kralja« i naroda. Već spomenuta epizoda s Tersitom (str. 43) svjedoči o rađanju socijalnoga antagonizma u rodovskom društvu. No rodovsko uređenje nije još slomljeno, pa ropstvo i dalje čuva patrijarhalni karakter, ne čineći osnovu proizvodnje. »Homerovo« društveno uređenje odgovara u glavnim crtama stanju grčke u posljednjim stoljećima prije revolucija VII.—VI. stoljeća, koje su dovele do konačna oblikovanja klasnoga društva i stvaranje države, — iako to podudaranje nije potpuno: koristeći se arhaičnom građom priča, ep čuva niz momenata, koji se odnose na društveno uređenje ranijega vremena (crte »mikenskoga« doba i tragovi matrijarhata), a s druge strane, epski pjevači nisu sve pojave suvremene stvarnosti prenosili u »herojsko doba«.

Ta razmatranja potvrđuje i analiza »Homerove« materijalne kulture, koja je osobito zanimljiva po tome, što se dade usporediti s materijalnim spomenicima, koji se razmjerno točno datiraju. Ta je kultura raznorodna. Epska je tradicija sačuvala mnogo osobina »mikenskoga« vremena, sve do brončanoga naoružanja ratnika, no ep već vrlo dobro poznaje i upotrebu željeza, a odjeća i frizura Homerovih junaka reproduciraju istočnjačku modu, koja je u IX.—VIII. stoljeću prodrla u Malu Aziju i u grčke krajeve. Stoga većina istraživača priznaje VIII.—VII. stoljeće za vrijeme završavanja Homerovih spjevova. Usto je »Odiseja« nešto mlađa od »Ilijade« i u svojim slikama iz života bolje odrazuje suvremenu stvarnost, početno razdoblje razvoja grčke trgovine i pomorstva. »Domišljati« i »mnogopatni« Odisej predstavlja figuru, koja se po umnim i moralnim svojstvima veoma razlikuje od većine junaka »Ilijade«, pa je drugi Homerov spjev već zahvaćen produbljenošću moralnoga momenta u religioznim predodžbama, s kojom ćemo se poslije susresti u Hesioda (str. 77 i 80) i u grčkoj lirici VII.—VI. stoljeća.

Mjesto stvaranja Homerovih spjevova jest Jonija: o tome svjedoči j e z i k spjevova. »Ilijada« i »Odiseja« napisane su jonskim narječjem sa znatnom primjesom eolskih, t. j. sjevernoahejskih oblika. »Eolizmi« epskoga jezika nisu slučajna karakteristika, već su tijesno vezani s uobičajenim ritmičkim tokom stiha i često se susreću u tradicionalnim epskim formulama. Odatle se može izvesti zaključak, da »miješanje« narječjâ u Homerovu jeziku odrazuje

»monarhijsku« nijansu; osobito mnogo zloupotrebljava naziv »kralj« Žukovski u prijevodu »Odiseje«.

[V. A. Ž u k o v s k i (1783.—1852.) — poznati ruski pjesnik-romantičar. Mnogo je prevodio pa je među ostalim preveo i »Odiseju« (1849.), ali više prema njemačkom prijevodu nego prema grčkom originalu. — O p. p r e v.]

historiju epa kod Grka: jonskome stadiju epskoga jezika prethodio je raniji, eolski stadij. Priče o ahejskim junacima »mikenskoga« vremena razrađivali su sjevernoahejski pjevači u Tesaliji i u eolskim krajevima Male Azije, a zatim su Jonjani, usvajajući već razvijenu eolsku umjetnost, stvorili specifičan književni jezik epa. Taj historijski put grčke herojske sage objašnjuje i spajanje južnogrčkih elemenata predaje (Agamemnon i njegov krug) s tesalskim (Ahilej), što ga nalazimo u »Ilijadi«. Na početku puta stoji usmeno stvaranje »mikenskoga« doba, iz kojega su se sačuvale dosta točne uspomene o povijesnim prilikama u XIV.—XII. stoljeću, a na kraju — Homerov ep VIII.—VII. stoljeća i trajanje toga puta punih pet stotina godina.

Karakteristično je, da se u »Ilijadi« i »Odiseji«, unatoč njihovu maloazijskom podrijetlu, nikada ne spominju grčki maloazijski gradovi. To svjedoči, da su epski pjevači, pjevajući o događajima iz prošlosti, težili za tim, da sačuvaju stanovitu historijsku perspektivu, ukoliko im je bila pristupačna: postanak maloazijskih kolonija stavljao se u očevidno kasnija vremena nego vojna na Troju. Isto takva težnja za arhaizacijom diktira vjerojatno i gotovo potpunu odsutnost navoda o pismu, koje je u doba završavanja Homerova epa bilo već veoma razvijeno (samo se jedamput u VI. knjizi »Ilijade«, st. 168., spominju »žalosni znaci«, ali je i ovdje nejasno, da li se imaju na umu prava slova ili konvencionalni znaci druge vrste).

5) A e d i i r a p s o d i. — H e k s a m e t a r

Prethodnica književnoga epa jest folklorna e p s k a p j e s m a (str. 30). Navodi o takvim pjesmama i o profesionalcima epskoga pjevanja, a e d i m a, postoje u samome Homerovu epu. »Ilijada« gotovo ne spominje aede, a Ahilej sam pjeva i svira na liri; lik pjevača u družini, poznat iz srednjovjekovne epike, kod Homera ne postoji: ali se zato u »Odiseji«, gdje je prikazana slika mirnoga i kasnijega života, govori o pjevačima vrlo često. Pjevačeva lira »pripada gozbi«, pjevač Femije zabavlja Penelopine prosce, koji se goste u Odisejevoj kući, a na gozbi kod Alkinoja ore se pjesme slijepoga Demodoka, u kojem je antička predaja gledala »Homerov« autoportret. Jednako kao vrač, ljekar i graditelj, aed ide u kategoriju »demiurga«, t. j. obrtnika, koji se nalaze u službi zajednice i dobivaju plaću za svoje usluge; on je često putujući stranac. Aed izvodi pjesme omanjega opsega, odabirajući teme iz priča o bogovima i herojima, i od vremena do vremena prati se na liri; pjeva po »božanskom nadahnuću«, t. j. više improvizira, nego što izvodi

gotove pjesme s utvrđenim tekstom. »Ja sam samouk, — kaže Femije, — i bog mi je zasadio u srce svakakve pjesme« (knj. XXII., st. 347—348). Improvizacijski stadij pjevanja epskih pjesama poznat je u folkloru mnogih naroda. Pjevač ne ponavlja gotovu pjesmu, nego je stvara, imajući na raspolaganju bogatu zalihu »tipičnih mjesta«; t. j. tradicionalnih situacija, opisa, usporedaba, epiteta i sl., svega onoga, što se u »Odiseji« zove »tokom« pjesme. U »Odiseji« se također kaže, da slušaoci najviše vole »novu« pjesmu, t. j. pjesmu na svježu temu: nov i zanimljiv događaj smjesta se epski oblikuje. Ali i u slučaju, kad pjevač izvodi već složenu pjesmu, izvođenje ne prestaje biti stvaralačko, jer on pamti samo opći tok predmeta, a oblikuje ga na svoj način. Tako ruski skazitelj, izvodeći dva puta jednu i istu bilinu, ne ponavlja je mehanički, a kod raznih skazitelja ona zvuči već sasvim različito, prema individualnosti izvođača.[1] Takva se poluimprovizirana pjesma omanjega opsega može s velikom vjerojatnošću smatrati za etapu, koja prethodi Homerovu epu.

Kao sadržaj pjesama služe aedu »djela ljudi i bogova«, t. j. mitološke priče o bogovima i herojima, koje se ne zamišljaju kao pjevačeva izmišljotina, nego kao istina, stvarna pripovijest (str. 32; isp. rusko: »bajka je laž, a pjesma zbilja«). Mitološka je prošlost prototip sadašnjosti (isp. str. 32), pa pjevač, »očaravajući« slušaoce, u isto je vrijeme i njihov odgojitelj. Talenat pjevanja shvaća se kao »znanje«, što ga je pjevač dobio od Muze, božice pjesništva. Aed počinje svoju pjesmu obraćajući se Muzi s molbom, da govori na njegova usta.

Tako aede prikazuje »Odiseja«, uvodeći ih u herojsku sredinu; ali sami su se Homerovi spjevovi izvodili već drukčije. Na mjesto improvizatora aeda došao je recitator r a p s o d (prema antičkom tumačenju naziva — »sašivač pjesama«), putujući pjevač, koji pred nepoznatim slušaocima izvodi više ili manje utvrđen tekst. Na rapsodičkom stadiju izvođenje se već odvojilo od stvaranja, iako su pojedini rapsodi mogli u isto vrijeme biti i pjesnici. »Homera« su u antici zamišljali kao rapsoda. Homerovi su se spjevovi recitirali na svetkovinama; njihovo je izvođenje katkada dobivalo oblik natjecanja rapsodâ: tako je u VI. stoljeću pr. n. e. atenski tiranin Pisistrat ustanovio na panatenejskoj (»sveatenskoj«) svetkovini natjecanje rapsodâ, koji su nastupali s recitacijom pojedinih dijelova »Ilijade« i »Odiseje« prema redoslijedu teksta. Izvedba epa na svetkovinama priređivala se veoma svečano. Raskošno obučeni umjetnik sa zlatnim ili lovorovim vijencem na glavi držao je u ruci žezlo, simbol magične vlasti i prava riječi u skupštini. Starinska lira više nije bila potrebna: rapsod je recitirao, prateći svoju recitaciju živahnom gestikulacijom. No izvedba je uvijek čuvala stanovit karakter napjeva. »Ilijada« i »Odiseja« određene su za rapsodičko izvođenje i pretpostavljaju utvrđen tekst. Neki njihovi dijelovi (na primjer govori licâ) građeni su složeno i umjetno, pa bi se smjesta raspali, ako bi se spjevovi ostavili na milost i nemilost usmene improvizacije.

[1] »Skazitelj« je pjevač, ili točnije »kazivač« ruskih »bilina«, epskih narodnih pjesama, koje po sadržaju i načinu izvođenja odgovaraju našim junačkim pjesmama. — Op. prev.

Homerovi su spjevovi napisani u h e k s a m e t r u. No treba imati na umu, da se grčki sistem stiha radikalno razlikuje od ruskoga.[1] Dok se ruska versifikacija osniva na izmjenjivanju naglašenih i nenaglašenih slogova, koji se razlikuju jedan od drugoga j a č i n o m, grčki se sistem stiha osniva na razlici u d u ž i n i (»kvantitetu«) slogova. Grčka se riječ sastoji od slogova, koji se po stupnju svoje dužine dijele na k r a t k e (označuju se znakom ◡) i d u g e (—). Pravilno izmjenjivanje dugih i kratkih slogova i sačinjava grčki stih. Ritmički jaki dijelovi stiha padaju pritom na duge slogove,[2] a ritmički slabi na duge ili na kratke slogove. Naglasak je u grčkom jeziku postojao, ali je bio muzikalan, t. j. naglašeni slog nije bio okarakteriziran p o j a č a n j e m glasa, kao u ruskom, nego njegovim p o v i š e n j e m; u stihu taj naglasak ne igra ulogu pa se može susresti kako na ritmički jakim, tako i na ritmički slabim mjestima stiha. Te se osobine antičke versifikacije u modernom čitanju obično ne reproduciraju: kod nas je prihvaćeno konvencionalno čitanje, pri kojem se na svim ritmički jakim mjestima antičkoga stiha pravi naglasak jačine, a antičko izmjenjivanje dugih i kratkih slogova izjednačuje s izmjenjivanjem naglašenosti i nenaglašenosti naše obične tonske versifikacije. Na istom se principu osniva i prenošenje antičkih metara u novu književnost, »prijevodi u metru izvornika« i sl., jer se antički ritam ne da reproducirati sredstvima modernih evropskih jezika.

Heksametar (»šestomjerac«) sastoji se od šest stopa. Prvi je slog svake stope dug (—) i čini njezinu arzu (dizanje); tezu (spuštanje) čine dva kratka sloga (◡◡) ili jedan dugi (—). Stopa može biti d a k t i l s k a (— ◡◡) ili s p o n d e j s k a (— —); teza posljednje

[1] Sve, što se ovdje govori o odnosu grčkoga stiha prema ruskome, vrijedi i za hrvatski stih, koji se uglavnom temelji na istim principima kao i ruski. — Op. prev.

[2] U nekim se metrima dopušta zamjena toga dugog sloga dvjema u izgovoru tijesno povezanim kratkim slogovima.

stope uvijek je jednosložna, a u pretposljednjoj obično dvosložna. Shema je heksametra:

— ⏑⏑ — ⏑⏑ — ⏑⏑ — ⏑⏑ — ⏑⏑ — ⏑

Igra daktilâ i spondejâ daje antičkom heksametru znatnu gipkost i bogatstvo ritmičkih varijacija. Bitan je moment u ritmu heksametra i c e z u r a, obavezan odmor u trećoj ili četvrtoj stopi; tako u niže navedenom početnom stihu »Ilijade« nalazimo cezuru poslije prvoga dugog sloga treće stope, između riječi *θεά* i *Πηληιάδεω*. Pomoću cezure stvara se stanka u ritmičkom kretanju, koja dijeli stih na dva dijela, ali stvara osjećaj, da ta dva dijela nisu samostalna, već da pripadaju jedinstvenoj cjelini. Bogatstvo i raznolikost ritma u epskom stihu mogu se, dakako, osjetiti samo pri glasnom čitanju, ali Homerov ep pretpostavlja rapsodovu izvedbu pred slušaocima. Uostalom, i sva je potonja grčka umjetnička književnost određena za glasno čitanje, što čitalac našega vremena, navikao na čitanje »u sebi«, valja da uvijek ima na umu.

U skladu s tim izmjenjivanjem antičkih daktila i spondeja u antičkom heksametru, u ruskom se heksametru dopuštaju između naglasaka jednosložni intervali osim običnih dvosložnih (daktilsko-horejski heksametar). Prvi stih »Ilijade«:

Μῆνιν ἄειδε, θεά, Πηληιάδεω Ἀχιλῆος

(sa spondejem u trećoj stopi) glasi u Gnjedićevu prijevodu[1]:

Гнéв, богúня, воспóй Ахиллéса, Пелéева сы́на

(prva je stopa horej).[2]

Homerov se stih, kao i uopće antička versifikacija, ne služi srokom.

6) Homersko pitanje

Dok se stvaranje pjesme nije odvajalo od izvođenja i dok je otpjevana pjesma bez traga nestajala, pjesnička se individualnost aeda-improvizatora gubila u općoj bujici kolektivnoga epskog stvaranja. Na rapsodičkom stadiju epa, pri izvođenju više ili manje

[1] N. I. Gnjedić (1784.—1833.) — poznati ruski pjesnik i prevodilac. Najviše se proslavio metričkim prijevodom »Ilijade« (1829.). — Op. prev.

[2] U hrvatskom prijevodu Maretićevu glasi taj stih:

Srdžbu, boginjo, pjevaj Ahileja, Peleju sina

(s horejem također u prvoj stopi). — Op. prev.

utvrđena teksta, već može nastati pitanje o »autorstvu« s obzirom na dotični tekst, o pjesniku, koji je dao određen umjetnički oblik herojskim pričama. No u prvo vrijeme pjesnikovo ime ne izaziva posebna interesa pa se lako zaboravlja. Epski spjevovi često ostaju bezimeni, unatoč tome, što postoji fiksiran tekst: takve su, na primjer, starofrancuska »Pjesma o Rolandu« ili njemačka »Pjesma o Nibelunzima«.

»Ilijada« i »Odiseja« vezane su u antičkoj tradiciji s određenim pjesnikovim imenom, s H o m e r o m.

Točnih obavijesti o tobožnjem autoru »Ilijade« i »Odiseje« antika nije imala: Homer je bio legendarna figura, i u njegovoj je biografiji sve ostajalo prijeporno. Poznat je antički dvostih o »sedam gradova«, koji su prisvajali sebi čast da su Homerova domovina. Uistinu je tih gradova bilo više nego sedam, jer se u različitim varijantama predaje imena »sedam gradova« nabrajaju različito. Jednako je prijeporno bilo i vrijeme Homerova života: antički su ga učenjaci različito datirali, počevši od XII. pa sve do VII. stoljeća pr. n. e. Ono, što se pripovijeda o njegovu životu, fantastično je: tajanstveno vanbračno rođenje od boga, osobno poznanstvo s mitskim ličnostima epa, putovanje po gradovima, koji su Homera smatrali za svoga građanina, i krađa rukopisnih djela Homerovih, oko kojih su se autorstva vodili sporovi, — sve su to tipični domišljaji biografa, koji su u odsutnosti sigurnije predaje pokušavali čime god ispuniti Homerov životopis. Samo ime »Homer«, koje se potpuno može zamisliti kao grčko vlastito ime, često se i u starini i u novom vijeku tumačilo kao opća imenica; tako izvori javljaju, da kod maloazijskih Grka riječ »homer« označuje slijepca. Predaja pripovijeda o Homerovoj sljepoći, pa se on u antičkoj umjetnosti uvijek slika kao slijep starac. Homerovo je ime imalo gotovo zbirno značenje za oznaku epskoga pjesništva. Homeru se, osim »Ilijade« i »Odiseje«, pripisivalo mnogo drugih spjevova, koji su ulazili u repertoar rapsodâ; pod Homerovim je imenom došla do nas zbirka epskih himna i malih pjesama. U V. stoljeću pr. n. e., s rađanjem historijske kritike, počinje se na temelju različitih razloga odvajati »pravi« Homer od nepravoga. Na osnovi te kritike Homeru se priznaju samo »Ilijada« i »Odiseja«, a također »Margit«, parodijski spjev o junaku-budali, koji nije došao do nas. U kasnije vrijeme pojedini su antički učenjaci izricali misao, da »Ilijada« i »Odiseja« pripadaju različitim autorima, pa su Homeru pripisivali samo »Ilijadu«. No ipak je prevladalo suprotno mišljenje, koje je Homerovo ime vezivalo s obadva spjeva; razlika u stilu između patetične »Ilijade« i mirnije »Odiseje« objašnjavala se time, da je Homer sastavio »Ilijadu« u mladosti, a

»Odiseju« u odmaklim godinama. Nitko nije sumnjao u to, da je svaki pojedini spjev plod stvaranja individualnoga pjesnika; spor se vodio samo oko identiteta tvorca »Ilijade« s tvorcem »Odiseje«. Nije se sumnjalo ni u historijsko postojanje Homerovo, a ni u to, da je on bio autor barem »Ilijade«.

Međutim, polazeći od postavke o jednom autoru (ili o dvojici autora) Homerova epa, antička je kritika smatrala, da ima pravo postaviti jedno drugo pitanje: da li su se spjevovi sačuvali u svome prvobitnom obliku? Antički filolozi, izdajući i komentirajući Homera, primjećivali su u spjevovima mnogobrojna predmetna nepodudaranja, protivurječja, ponavljanja i stilističku nesuglasnost. Vrlo je malo bilo onih, koji su se usuđivali pripisivati te nedostatke autoru, Homeru. U predodžbi starih Homer je uvijek ostajao najveći pjesnik, a »Ilijada« i »Odiseja« nedostižni uzori epa. Stoga su uzrok nedostataka vidjeli u lošoj sačuvanosti Homerova teksta, koji je postradao od samovoljnih umetaka. Učeni su izdavači smatrali za svoju dužnost da čiste tekst spjevova, uklanjajući ili barem bilježeći sumnjiva mjesta. Tako je, na primjer, postupao znameniti izdavač i komentator Homerov Aristarh (oko 217.—145.). Jedan drugi smjer u antičkoj kritici predložio je radikalnije rješenje pitanja. Bilo je obavijesti, da se Pisistrat, uvodeći na panatenejskoj svetkovini rapsodičko izvođenje Homerovih spjevova (str. 56), pobrinuo i za utvrđivanje nekakva službenoga teksta. S redakcijskim radom, izvršenim za Pisistrata, vezivalo se, na primjer, nekoliko umetaka u Homerove spjevove, u kojima se slavi Atena. S druge strane, antički su učenjaci primjećivali, da se Homerovi junaci ne služe pismom i da se iz doba trojanskoga rata nije sačuvalo pisanih spomenika. U vezi s tim opažanjima predaja o Pisistratovoj redakciji »Ilijade« i »Odiseje« dobila je nov oblik: Homer se nije služio pismom, pa su se njegova djela sačuvala samo usmeno, u sjećanju pjevača, u obliku pojedinačnih pjesama; za Pisistrata su te razasute pjesme bile skupljene zajedno. S toga je stanovišta tekst Homerovih spjevova prošao tri etape: cjelovit i zaokružen u ustima samoga Homera, rasplinuo se i bio iskrivljen od rapsodâ; napokon je Pisistratova redakcija uspostavila izgubljenu cjelovitost, ali više nije imala mogućnosti da ukloni protivurječja među pojedinim pjesmama, koja su se nagomilala u razdoblju njihova usmenoga prenošenja. Izricala se i pretpostavka, da su Pisistratovi redaktori uključili u tekst i takve Homerove pjesme, koje nisu bile u sastavu spjevova i da, na primjer, X. knjiga »Ilijade« (str. 45) predstavlja samostalno djelo. No te su radikalne hipoteze nalazile malo pristaša i poznate su nam na žalost samo fragmentarno.

U prvobitnu cjelovitost spjevova nije se uopće sumnjalo. Priznajući Homerov ep za uzor i normu umjetničkoga stvaranja, za predmet »oponašanja« i »natjecanja« kasnijih pjesnika, antika se nije mogla odreći predodžbe o isprvičnom savršenstvu, a prema tome i o zaokruženosti svakoga spjeva. Na istom su stanovištu stajali i teoretičari u doba renesanse sve do XVI. stoljeća.

U doba klasicizma u XVII. stoljeću razvio se negativan stav prema Homerovim spjevovima (isp. str. 10), pa je književna kritika tražila u njima svakojake nedostatke, uglavnom sa stanovišta neispunjavanja »pravila« epske kompozicije, što ih je klasicizam određivao. U »Ilijadi« se primjećivala odsutnost »jedinstvena plana« i »jednoga junaka«, pa ponavljanja i protivurječja. Već je tada opat d'Aubignac dokazivao, da »Ilijada« nije jedinstvena cjelina, nego da predstavlja mehaničan spoj samostalnih, među sobom nevezanih pjesama o opsadi Troje i da nije postojao jedan Homer, već da je bilo mnogo »homera«, t. j. slijepih pjevača, koji su te pjesme izvodili.[1] D'Aubignacove ideje nisu imale uspjeha kod njegovih suvremenika: prema problemima »usmenoga« stvaranja poetika klasicizma odnosila se prezirno.

Prva strogo naučna postavka »homerskoga pitanja« pripada Friedrichu-Augustu Wolfu, koji je god. 1795. objavio »Uvod u Homera« *(Prolegomena ad Homerum)*. Wolf je pisao već u prilikama pojačanoga interesa za narodnu poeziju, koji se razvio u Engleskoj i Njemačkoj u doba Prosvjetiteljstva. Prema klasicizmu neprijateljski raspoloženi smjer u književnosti i estetici utvrđivao je duboku, principijelnu razliku između »prirodnoga« narodnog i »umjetnoga« književnog epa; Homerove su spjevove stavljali u prvu kategoriju. Njemački pjesnik i kritičar Herder (1744.—1803.) smatrao je Homera za »narodnog pjesnika«, improvizatora, čije su pjesme bile poslije zapisane iz usta kasnijih pjevača. Tim idejama, što su ih izricali vodeći pisci i mislioci toga doba, Wolf je pokušavao dati historijski dokumentirano obrazloženje. On navodi tri argumenta protiv tradicionalne predodžbe o jedinstvu Homerovih spjevova: 1) razmjerno kasni razvoj pisma kod Grka, koji on stavlja u VII—VI. stoljeće pr. n. e.; 2) antičke vijesti o prvom zapisu spjevova za Pisistrata; 3) pojedini umeci i protivurječja u spjevovima. Nemogućnost stvaranja velikih spjevova u vrijeme,

[1] Tim se pitanjima bavio nešto kasnije i jedan naš zemljak, dubrovački pjesnik i učenjak Ignjat Đorđić (1675.—1737.), koji je u svojim raspravama na latinskom jeziku također dokazivao, da »Homer nije nikada postojao«. — Op. prev.

kad nema pisma,[1] i njihova nepotrebnost u doba, kad su se tražile samo kratke počašnice u čast bogova i heroja, dovodi Wolfa do uvjerenja, da »Ilijada« i »Odiseja« nisu ništa drugo nego zbirka pojedinačnih pjesama. Te su se pjesme sačuvale u sjećanju rapsoda i bile zapisane tek za Pisistrata; tada je bio proveden i stanovit redaktorski posao oko njihova povezivanja. Wolf ne poriče jedinstvo i cjelovitost spjevova, ali smatra da se to jedinstvo nalazi već u samoj građi, u mitu, i stoga ne traži pretpostavku o jednome autoru spjevova. Uza sve to Wolf dopušta, da većina pojedinačnih pjesama, što su ušle u spjevove, pripada jednom pjevaču, kojega on zove Homerom; kasniji su pjevači sastavili niz drugih pjesama, i one su se sačuvale u rapsodičkoj predaji zajedno s pravim Homerom i bile povezane s njime za Pisistrata. Ta je posljednja pretpostavka Wolfova kompromis, ustupak tradiciji i ne proizlazi iz njegovih osnovnih dokaza. Već je god. 1796. poznati njemački romantičar F. Schlegel, razvijajući Herderove i Wolfove postavke, izveo iz njih dosljedan zaključak: umjetnička cjelovitost spjevova nije vezana sa stvaralačkom zamisli individualnoga autora, već s jedinstvom »naroda stvaraoca«. Drugim riječima: Homerov je ep rezultat kolektivnoga stvaranja narodnih pjesnika.

Nakon pojave Wolfova rada istraživači »homerskoga pitanja« podijelili su se na dva tabora — »volfovce« ili »analitičare«, koji su smatrali, da su pojedine dijelove Homerovih spjevova složili različiti pjevači, i »unitarce«, branitelje »jedinstvenoga« Homera.

U daljnjem razvoju nauke jedan od osnovnih dokaza, što ih je Wolf isticao u prilog svoje teorije, bio je priznat potpuno pogrešnim, i to njegov pogled na kasni razvoj grčkoga pisma. Otkrića na području grčkih natpisa pokazala su, da je pismo bilo Grcima vrlo dobro poznato davno prije VII.—VI. stoljeća i da je već u VIII. stoljeću bilo u obilnoj upotrebi. Doba stvaranja »Ilijade« i »Odiseje« ne može se smatrati kao vrijeme, u kojem nema pisma. S druge strane, bilo je razjašnjeno, da vijesti o Pisistratovoj redakciji predstavljaju u znatnoj mjeri domišljaje kasnoantičkih učenjaka i ne daju razloga da se u radu na tekstu, provedenom za Pisistrata, vidi prvi zapis Homerovih spjevova. Težište »homerskoga pitanja« prešlo je na treći Wolfov argument, što ga je sam najmanje razradio, na protivurječja i nepodudaranja među pojedinim dijelovima spjeva. Otkrivajući ta protivurječja, volfovci su pokušavali izdvojiti u »Ilijadi« i »Odiseji« njihove sastavne dijelove i dati sliku postanja Homerova epa.

[1] Wolf zamišlja opseg repertoara starih pjevača mnogo manjim, nego što doista biva u društvima, u kojima nema pisma: pjevači pamte velike mase teksta, na desetke tisuća stihova.

Tridesetih godina XIX. stoljeća oblikovala su se među volfovcima dva smjera. Jedan je od njih u Homerovim spjevovima vidio samo mehanički skup među sobom nezavisnih epskih pjesama o temama iz priča trojanskoga ciklusa. Ta je misao našla najjasniji izraz u Lachmannovoj »teoriji o pjesmama« (1837.); on je smatrao, da se »Ilijada« sastoji od 18 samostalnih pjesama maloga opsega. Nijedna od tih pjesama nije zaokružena cjelina, a mnoge nemaju ni početka ni kraja, ali Lachmanna ta okolnost nije zbunjivala: on je držao, da narodne priče imaju općepoznat utvrđen i postojan predmet i da narodni pjevač može početi od bilo kojega momenta kretanja predmeta i s bilo kojim momentom završiti. Druga je varijanta toga istog smjera t. zv. »teorija o kompilaciji«, koja u Homerovim spjevovima nije gledala skup pjesama, nego jedinica velikoga opsega, »malog epa«. Tako je po Kirchhoffu (1859.) »Odiseja« »obradba« četiriju samostalnih spjevova — spjeva o Telemahovu putu, dvaju spjevova o Odisejevim lutanjima i napokon spjeva o Odisejevu povratku u domovinu. »Mali ep« zamišlja se s toga stanovišta kao posredna karika između pjesme i velikoga spjeva.

Drugi smjer predstavlja »teorija o prvobitnoj jezgri«, koju je stvorio Hermann (1832.). Prema toj teoriji »Ilijada« i »Odiseja« nisu nastale kao spoj samostalnih djela, već kao proširenje stanovite »jezgre«, koja je u sebi već sadržavala sve osnovne momente predmeta spjevova. Osnovu »Ilijade« čini »Prailijada«, a osnovu »Odiseje« »Praodiseja«, i jedna i druga omanji epi. Kasniji su pjesnici raširivali i dopunjavali te epe unošenjem nove građe; katkada su nastajale paralelne redakcije jedne i iste epizode. U toku niza uzastopnih »proširenja« »Ilijada« i »Odiseja« izrasle su do dimenzija, u kojima su nam i danas poznate. Protivurječja u epu stvorila su se time, što su ih različiti autori »raširivali«, ali je osnovna »jezgra«, koja se nalazila u svakom spjevu, osiguravala čuvanje stanovitih elemenata jedinstva.

Nasuprot svim tim teorijama unitarci su isticali na prvi plan momente jedinstva i umjetničke cjelovitosti obaju spjevova, a pojedinačna protivurječja objašnjavali kasnijim umecima i iskrivljivanjima. Među odlučne unitarce pripadao je Hegel (1770.—1831.). Po Hegelovu mišljenju, Homerovi spjevovi »čine istinsku, iznutra ograničenu epsku cjelinu, kakvu je sposoban stvoriti samo jedan individuum. Predodžba o odsutnosti jedinstva i jednostavnom spajanju različnih rapsodija, sastavljenih u sličnom tonu, jest protuumjetnička i barbarska predodžba«. Homera je Hegel smatrao za historijsku ličnost.

Problem postanja Homerovih spjevova ostaje i u današnje vrijeme neriješen. Sadašnje stanje »homerskoga pitanja« može se svesti na slijedeće postavke.

a) Nesumnjivo je, da u građi »Ilijade« i »Odiseje« ima naslaga različna vremena, od »mikenskoga« doba pa sve do VIII.—VII. stoljeća pr. n. e. Okolnost, da je Homerov ep sačuvao niz uspomena na vrijeme, o kojem kasniji Grci nisu imali pisanih izvora, svjedoči o neprekidnosti usmene epske predaje. Pjesme o »mikenskom« vremenu prenosile su se s pokoljenja na pokoljenje, prerađivale se, dopunjavale novom građom i među sobom prepletale. Mnogovjekovna povijest grčkih herojskih priča, njihovo širenje i prijelaz iz evropske Grčke na maloazijsku obalu pa epsko stvaranje Eoljana i Jonjana — sve se to staložilo u naslagama u predmetnoj građi i stilu epa, kao i u slici Homerova društva. No te naslage ne leže u spjevovima u kompaktnim masama; one se obično nalaze u šaroliku miješanju.

b) Isto su tako nesumnjivi elementi jedinstva, koji svaki spjev povezuju u umjetničku cjelinu. To se jedinstvo očituje kako u građenju predmeta, tako i u crtanju licâ. Kad bi »Ilijada« bila ciklus pjesama o trojanskoj vojni ili o Ahilejevim junaštvima, sadržavala bi dosljedno izlaganje cijele priče o Troji ili o Ahileju pa bi se završavala, ako ne požarom Troje, a ono barem Ahilejevom smrću. Međutim, »Ilijada« je ograničena na okvire »Ahilejeve srdžbe«, t. j. jedne epizode, predmeta omanje dužine, i u granicama te epizode razvija opsežnu radnju. Ciklusima pjesama takav način kompozicije nije svojstven. Kad su, s Patroklovim i Hektorovim pogrebom, sve posljedice »srdžbe« iscrpene, spjev se završava. Cjelovitost »Ilijade« postiže se podređivanjem toka radnje dvjema momentima: »Ahilejeva srdžba« daje priliku da se istakne niz drugih figura kako ahejskih, tako i trojanskih, koje djelujú u njegovoj odsutnosti, i da se od Ahileja stvori ujedno centralna figura spjeva; s druge strane, »Zeusova odluka« objašnjuje neuspjeh Ahejaca i unošenjem olimpskoga plana čini radnju raznolikom. Još su oštrije izraženi moment jedinstva u »Odiseji«, gdje je ono uvjetovano cjelovitošću predmeta o »povratku muža«, pa čak ni takav razmjerno izolirani dio spjeva, kao što je Telemahov put, nema karaktera samostalne cjeline. Metoda razvijanja opsežne radnje u okvirima kratke epizode primijenjena je i u »Odiseji«: spjev se počinje u času, kad je Odisejev povratak već blizak, pa su svi prethodni događaji, Odisejeva lutanja, stavljeni u usta samom junaku kao njegovo pripovijedanje na gozbi kod Feačana, u skladu s tradicionalnim oblikom pripovijesti o bajoslovnim zemljama (isp. str. 49—50). Likovi licâ u oba su spjeva dosljedno provedeni u čitavu toku radnje i postepeno se otkrivaju u njezinu razvoju; tako Ahilejev lik, dan u I. knjizi »Ilijade«, biva sve složeniji, obogaćujući se novim crtama u IX., XVI. i XXIV. knjizi.

c) Uporedo s postojanjem vodeće umjetničke zamisli, može se i u »Ilijadi« i u »Odiseji« ustanoviti niz nepodudaranja, protivurječja u kretanju predmeta, do kraja nedovedenih motiva i sl. Ta protivurječja u epu, barem znatnim svojim dijelom, proizlaze iz raznorodnosti u spjevovima povezane građe, koja nije uvijek dovedena u sklad s osnovnim tokom radnje. Sama težnja za koncentracijom radnje dovodi katkada do nedosljedno provedenih situacija. Tako bi prizori iz III. knjige »Ilijade« (dvoboj Parisa i Menelaja i gledanje s bedema) bili mnogo umjesniji na početku opsade Troje nego u desetoj godini rata, u koju je stavljena radnja »Ilijade«. U Homerovu pripovijedanju često polazi za rukom otkriti ostatke ranijih stadija predmeta, što ih potonja preradba nije uklonila; bajoslovna građa, koja služi kao osnova »Odiseji«, bila je, na primjer, znatno prerađena s ciljem, da se ublaže grubo-čudesni momenti, ali su se od prijašnjega oblika predmeta sačuvali tragovi, koji se u kontekstu današnje »Odiseje« osjećaju kao »protivurječja«.

d) Mala je pjesma bila prethodnica velikoga spjeva, ali je pogled na spjev kao na mehanički skup pjesama, što ga je istakla »teorija o pjesmama«, pogrešan. Teorija o pjesmama ne samo da ne može objasniti umjetničku cjelovitost Homerovih spjevova, nego protivurječi svim opažanjima o epskoj pjesmi kod narodâ, gdje je ta pjesma došla do nas u zapisima ili se čuva u životu. Pjesma ima uvijek zaokružen predmet, koji se dovodi do raspleta. Lachmannova predodžba, da pjevač može svoju pjesmu prekinuti na bilo kojem momentu razvoja predmeta, ne odgovara stvarnosti. Razlika između »velikoga« epa i »male« pjesme nije u stupnju zaokruženosti predmeta, već u stupnju njegove razvijenosti, u karakteru pripovijedanja. U epu se, u uspoređenju s pjesmom, stvara nov tip raširenoga pripovijedanja, sa složenijom radnjom, s unošenjem mnogo većega broja figura, s podrobnim opisivanjem prilika i otkrivanjem duševnih doživljaja junakâ u njihovim razmišljanjima i govorima. »Ahilejeva srdžba« mogla bi služiti kao predmet pjesme, ali pripovijedanje »Ilijade« u cjelini i u većini epizoda ne ide više u stil pjesme, nego u »raširenî« stil. U spjevu Homerova tipa epsko se stvaranje uzdiže na viši stupanj u uspoređenju s pjesmom, i on ne može nastati iz mehaničkoga spajanja pjesama. Spjev se stvara na temelju građe iz pjesama i predstavlja stvaralačku preradbu te građe u skladu s višim kulturnim nivoom i složenijim estetskim potrebama.

e) Razmimoilaženje između vodeće umjetničke zamisli i građe sabrane u Homerovim spjevovima dopušta različna objašnjenja. To se razmimoilaženje moglo javiti zbog toga, što su mala »Prailijada« i »Praodiseja«, koje su u sebi sadržavale već čitavu osnovnu zamisao, doživjele poslije različne preradbe i proširenja (teorija o »jezgri«). Nasuprot tome unitarska hipoteza pretpostavlja, da je umjetnička zamisao spjevova u njihovu današnjem obliku tek posljednji stadij u historiji njihova slaganja, t. j. da svaki spjev ima svoga »tvorca«, koji je prerađivao staru građu podređujući je svojoj zamisli, ali nije bio u stanju da uništi sve tragove raznorodnosti građe, koju je iskoristio. Vrlo je raširено i mišljenje, da su »Ilijada« i »Odiseja« već kao veliki spjevovi bile dopunjene nizom novih epizoda. Prema tome, konkretna historija slaganja Homerova epa ostaje prijeporna.[1]

7) Homerova umjetnost

Homerovi su spjevovi klasičan primjer epopeje, t. j. velikoga epskog spjeva, koji nastaje na temelju folklornoga stvaranja pjesme. Njihove su umjetničke vrednote nerazdvojno vezane s prilično niskim stadijem društvenoga razvoja, na kojem su nastali. »U pogledu umjetnosti poznato je, — pisao je Marx, — da određena razdoblja njezina procvata ne stoje ni u kakvom razmjeru s općim razvojem društva... U pogledu stanovitih oblika umjetnosti, na primjer epa, čak je i priznato, da oni u svome klasičnom obliku, koji čini epohu u svjetskoj historiji, nikada ne mogu biti stvoreni, čim se započne umjetnička proizvodnja kao takva, i da su, prema tome, na području same umjetnosti stanoviti oblici, koji imaju veliko značenje, mogući samo na razmjerno niskom stupnju umjetničkoga razvoja.«[2] Stupanj društvenoga razvoja, u koji ide Homerov ep, definirao je Engels (v. citat na str. 53) kao doba rušenja rodovskoga uređenja i porasta bogatstva pojedinaca, koje je prethodilo postanju države. Na pozadini tih društvenih odnosa objašnjuju se osnovne osobine Homerove poetike.

Homerova je umjetnost po svojoj usmjerenosti realistična, ali je to elementarni, primitivni realizam.

[1] Pisac ove knjige po svojim osobnim pogledima na »homersko pitanje« pristaša je unitarske hipoteze; unitarsko stanovište proveo je u uvodnim člancima i komentarima novom izdanju »Ilijade« u Gnjedićevu prijevodu i »Odiseje« u prijevodu Žukovskoga (*Academia*, 1935.).

[2] K. Marx, Prilog kritici političke ekonomije. Djela, sv. XII., I., 1933., str. 200 (na ruskom).

Dok folklorna pjesma usredotočuje pažnju na omanji broj lica, često blijedo okarakteriziranih, Homerovi spjevovi razvijaju opsežnu galeriju individualnih karaktera. »Ljudi su različiti«, — kaže se u »Odiseji«, — »jedni ljube ovo, a drugi ono« (knj. XIV., st. 228), a Marx (Kapital, sv. I., Djela sv. XVII., 1937., str. 403) citira te riječi kao ilustraciju progresivnoga značenja ranih stadija podjele rada za razvoj individualnih sklonosti i talenata. Homerovi se karakteri, unatoč velikom broju prikazanih figura, među sobom ne ponavljaju. Oholi Agamemnon, otvoreni i smioni Ajant, donekle neodlučni Menelaj, vatreni Diomed, iskustvom opamećeni Nestor, domišljati Odisej, duboko i oštro osjećajni i tragikom svoje »kratkovječnosti« osjenjeni Ahilej, lakoumni ljepotan Paris, postojani branič rodnoga grada i nježni otac porodice Hektor, godinama i nedaćama pritisnuti dobri starac Prijam, svaki od tih junaka »Ilijade« ima svoj izrazito ocrtani lik. Isto se takva raznolikost opaža i u »Odiseji«, gdje čak i siloviti »prosci« dobivaju individualizirane karakteristike. Individualizacija se proteže i na ženske figure: lik žene predstavljaju u »Ilijadi« Hekaba, Andromaha i Helena, a u »Odiseji« Penelopa, Helena i Areta, — i svi su ti likovi sasvim različiti; no uza svu raznolikost individualnih karaktera lica grčkoga epa ne suprotstavljaju se društvu, već ostaju u okviru kolektivne etike. Ratnička hrabrost, koja donosi slavu i bogatstvo, pa postojanost i svladavanje samoga sebe, mudrost u savjetima i vještina u govorima, odgojenost u odnosima s ljudima i poštovanje prema bogovima, — svi ti ideali rodovskoga plemstva stoje nepokolebljivo pred Homerovim junacima i izazivaju među njima natjecanje.

Vazda nek najbolji budem i odličan između drugih.
»Ilijada«, knj. VI., st. 208.

Individuum se u rodovskom kolektivu već izdvojio, ali se još nije otrgnuo od njega, i to je buđenje individuuma dobilo kod Homera svježu, realističku sliku.

Još je Hegel primijetio, da je Homerov individuum slobodan i da ga ne pritište aparat državne sile. »Sve ono, što kasnije postaje tvrda vjerska dogma ili građanski i moralni zakon, ostaje još potpuno živo duševno raspoloženje, neodvojivo od pojednoga individuuma kao takva.« U društvu, koje se prikazuje kod Homera, po Engelsovim riječima, »nije bilo još nikakve od naroda odvojene javne vlasti«,[1] pa se junak osjeća samostalan čak i onda, kad se drži normi rodovskoga morala. Ličnost i društvo ne stoje jedno s

[1] F. Engels, Podrijetlo porodice, privatnoga vlasništva i države. Djela, sv. XVI., 1., 1937., str. 84 (na ruskom).

drugim u protivurječju, i to daje Homerovim figurama cjelovitost i izrazitost individualnoga lika.

Međutim, uza svu svoju životnu snagu i čovječnost, Homerovi su likovi statični, pa im je nepristupačan unutrašnji razvoj. Karakter junaka čvrsto je fiksiran u nekoliko glavnih crta i prikazan u radnji, ali se u toku te radnje ne mijenja. Analize unutrašnjih doživljaja ne nalazimo u grčkom epu. Kad je junak obuzet protivurječnim osjećajima i napokon donosi odluku, pjesnik još ne zna motivirati tu odluku. Kao karakterističan primjer za to može služiti jedan prizor u I. knjizi »Ilijade«, kad se rasrđeni Ahilej koleba, bi li trgnuo mač i ubio Agamemnona ili bi se uzdržao. On već izvlači mač, ali ga spušta natrag u korice. Da bi motivirao tu promjenu raspoloženja, pjesniku je trebalo »božansko« upletanje: Ahileju nevidljivo dolazi božica Atena i potiče ga na mirovanje. Doživljaji junaka jednostavni su i naivni kako po sadržaju, tako i po načinu svoga izražavanja, pa je umjetnička izrazitost Homerovih likova nerazdvojno vezana s njihovim primitivnim crtama. Kasniji čitalac lako popunja svojim unutrašnjim sadržajem te doživljaje, koje nije otkrio stari umjetnik, ali ih je pravilno fiksirao u njihovim vanjskim očitovanjima.

Prikazujući mnogobrojne likove u različnim situacijama i vezama, Homerov ep postiže vrlo širok zahvat stvarnosti. »Ilijadu« i »Odiseju« zvali su čak »enciklopedijom starine« (Gnjedić); to nije sasvim točno, jer se u spjevovima opaža stanovito arhaiziranje, isključivanje nekih strana suvremene stvarnosti iz slike »herojskoga doba«; ali uza sve to u njima je sabrana golema građa, koja se odnosi na najraznovrsnije strane grčke kulture. Različitosti u građi odgovara i različitost u tonu pripovijedanja. Slike iz borbe izmjenjuju se u »Ilijadi« s dirljivim prizorima među zidinama opsjednute Troje i donekle komičnim svađama na Olimpu; u »Odiseji« nalazimo svakidašnji život i bajku, heroiku i idilu. Tu težnju Homerova epa za univerzalnošću vrlo izrazito karakteriziraju slike, kojima olimpski umjetnik Hefest ukrašuje Ahilejev štit (str. 46). U vidokrug epskoga pjevača ne ulazi samo svakidašnji život, koji neposredno okružuje njegove junake, nego i čudesa tuđih zemalja, osobine naroda, pa rijetki i nerazumljivi običaji. Zbog toga su Homerovi spjevovi po bogatstvu građe neusporedlv povijesni izvor. Mnogostran interes za prirodu i život vezan je s jačanjem osjećaja za realnost. Već je gore istaknuto, da Homerovo pripovijedanje uklanja iz mitoloških predmeta ono, što se na početnom stadiju razvoja činilo odviše grubo fantastično. Po davnoj predaji Ahilej je bio »neranjiv«, ali »Ilijada« odbacuje tu arhaičnu crtu. »Ta i njemu se koža probušiti mđeđu već dade«, kaže za njega jedan Trojanac. »Neranjivost« je zamijenjena tvrdim štitom, djelom Hefestovim. Čak su i u Odisejevim lutanjima bajoslovni elementi ublaženi u uspoređenju s odgovarajućim folklornim predmetima, pa se bajka već izmjenjuje s vijestima pomoraca o znamenitostima dalekih zemalja.

Raznolična stvarnost odražena u epu, prikazana je s neobičnom zornošću, ali i ta zornost sadržava u sebi mnogo primitivnoga. Ona se postiže u znatnoj mjeri time, što se umjetnik potpuno unosi u slikanje detalja, nezavisno od njihova značenja za cjelinu. U »Ilijadi« ima mnogo opisa bojeva, ali oni nemaju karakter masovnih prizora, već se raspadaju na niz pojedinih dvoboja, koji se pripovijedaju samostalno, jedan za drugim, u polaganu tempu; opća se slika stvara tek iz uspoređivanja pojedinih momenata. S neobičnom podrobnošću opisuju se u spjevovima pojedini predmeti. Hegel u vezi s time primjećuje, da je Homer »neobično opširan u opisivanju kakvoga žezla, skeptra, postelje, oružja, odjeće, vratnica, pa ne zaboravlja spomenuti čak ni šarke, na kojima se vrata okreću«, i s pravom dovodi tu osobinu Homerova prikazivanja u vezu s nerazvijenom podjelom rada, s jednostavnim načinom života junakâ, koji se sami bave kuhanjem hrane i izrađivanjem predmeta za kućnu upotrebu; stoga stvari za njih predstavljaju nešto lično blisko i »stoje zasada još u jednom i istom rangu.« U Homerovu pripovijedanju nedostaje perspektiva. Univerzalnost prikazivanja stvara se zahvaljujući obilju epizoda i sitnih prizora, ali oni koče razvoj radnje, a relijefno dotjerivanje dijelova zastire opće kretanje cjeline.

Zanimljiv je ostatak primitivnoga načina pripovijedanja i tako zvani »zakon kronološke nespojivosti«: dva događaja, koja se u stvari moraju zbivati u isto vrijeme, ne izlažu se kao paralelni, nego kao da se zbivaju uzastopce, jedan za drugim. Kad završi jedan događaj, pripovjedač se ne vraća natrag, već prelazi na drugi događaj, kao da se ono, o čemu se kasnije pripovijeda, mora kasnije i dogoditi.

U prikazivanju općega toka radnje, u spajanju epizoda i pojedinih prizora golemu ulogu ima »božansko upletanje«. Predmetno kretanje određuje nužda, koja leži izvan karaktera junakâ, što se prikazuju, volja bogova, »sudbina«. Mitološki moment stvara ono jedinstvo u slici svijeta, koje ep nije u stanju da obuhvati racionalno. No za Homerovo su tumačenje bogova karakteristične dvije okolnosti: Homerovi su bogovi mnogo više antropomorfizirani, nego što su zaista bili u grčkoj vjeri, gdje se još čuvao kult fetišâ, štovanje životinja i sl.; njima je potpuno pripisan ne samo ljudski lik, nego i ljudske strasti, pa ep individualizira božanske karaktere isto tako izrazito kao i ljudske. Drugo, bogovima su — osobito u »Ilijadi« — pridane mnogobrojne negativne crte: oni su sitničavi, hiroviti, okrutni i nepravedni. U međusobnom općenju bogovi su

mnogo grublji nego ljudi: na Olimpu se neprestano vode prepirke, i Zeus često prijeti udarcima Heri i drugim nepokornim bogovima. »Ilijada« ne stvara nikakvih iluzija o »dobroti« božanskoga upravljanja svijetom. Drukčije je u »Odiseji«: ondje se, uporedo s crtama, koje podsjećaju na bogove »Ilijade«, susreće i shvaćanje bogova kao čuvara pravde i morala.

Mitološki karakter epa nije slučajan. Kako je već istaknuto (str. 32), za antičkoga čovjeka mit predstavlja sferu uzornoga, tipičnog, prototip stvarnosti. U skladu s uzvišenošću te sfere ep se odlikuje svečanim stilom, na koji je već antička kritika obratila pažnju. Grčki pisac iz I. stoljeća naše ere Dion Hrisostom kaže: »Homer je slavio sve: životinje i biljke, vodu i zemlju, oružje i konje. Može se reći, da mu treba samo što spomenuti, i već nije u stanju proći mimo toga bez hvale i slavljenja. Čak i onoga jedinog, kojega je grdio, Tersita, zove glasnim govornikom.«

U stilu spjevova sačuvalo se mnogo elemenata, koji potječu iz vremena pjesme, iz poluimprovizacijskoga stadija u razvoju epa. Ovamo idu tako zvana tipična mjesta, koja se ponavljaju svaki put, kad pripovijedanje dolazi do određene točke u opisu boja, gozbe, plovljenja lađe i sl., na primjer, tipičan opis gozbe:

Stanu se gostit, i gozbe premàklo se nije im srcu
Podjednake; pa žudnju kad za jelom već i za pićem
Namire, vrče do vrha dječaci napune vinom
I čaše razd'jele redom natočiv ih žrtvenog vina.

Bogovi, ljudi i stvari — sve dobiva epitete: Zeus je »nebeski oblačnik«, Hera »volooka«, Ahilej »brzonogi«, Hektor »sjajnošljemac«, koplje »dugosjeno«, lađa »rumengruda«, more »prešumno« i t. d. Broj tih epiteta vrlo je velik. Za Ahileja je, na primjer, iskorišteno 46 epiteta. Gdjekada epiteti dobivaju karakter »stalnih« epiteta, t. j. upotrebljavaju se bez obzira na to, da li su umjesni u dotičnoj vezi: tako nebo i danju dobiva epitet »zvjezdano«.

U spjevovima ima uopće mnogo ponavljanja. Ne ponavljaju se samo epiteti i tipična mjesta, nego i čitavi govori. Izračunato je, da u »Ilijadi« i »Odiseji« broj stihova, koji se ponavljaju potpuno ili s omanjim odstupanjima, iznosi 9.235, t. j. trećinu čitava opsega spjevova. Pri usmenom izvođenju takva ponavljanja služe slušaocima kao momenti odmora i slabljenja pažnje. U nekim su slučajevima formule, koje se ponavljaju potrebne za pravilno razumijevanje onoga, što se sluša. U dijalogu se replika uvijek uvodi formulom, koja pokazuje, kome replika pripada, na primjer:

Silni odgovori kralj Agamemnon njemu ovako.

Takve formule omogućuju da se prati kretanje dijaloga i čuvaju slušaoca od pogrešaka.

Za ep karakteristično neužurbano, podrobno izlaganje, ispunjeno epitetima i formulama, koje se ponavljaju, čini tako zvanu »epsku opširnost«. No uporedo s tim usporenim izlaganjem, u Homera se susreće i sažeto pripovijedanje u brzom tempu.

Pripovijedanje o mitološkoj prošlosti, koje pretendira na povijesnu vjerodostojnost, teče u bezličnom tonu. Pjevačeva se ličnost gubi pred »znanjem« dobivenim »od Muze«. To ne znači, da u spjevovima nikako nema pjevačevih izjava i sudova, ali njih ima malo. Vrlo se rijetko susreće čak i izravna karakteristika licâ (tako u pogledu pjesniku mrskoga Tersita). Junaci se karakteriziraju njihovim vlastitim postupcima i govorima, ili se njihova karakteristika stavlja u usta drugim licima (na primjer u prizoru »gledanja s bedema«). Govori junaka, dijalozi ili monolozi, jesu jedan od omiljelih postupaka karakteristike u Homerovu epu, i tehnika njihova građenja dostiže vrlo visok nivo; antička je kritika vidjela u Homeru preteču kasnije nauke o govorništvu, retorike. Osobit su glas uživali govori i prizori poslanstva k Ahileju (IX. knjiga »Ilijade«).

Posebna spomena zaslužuju Homerove usporedbe. One razvijaju pred slušaocima čitave slike, koje su nezavisne od toka pripovijedanja i daleko prelaze okvire slike, što je poslužila kao povod za usporedbu. Tako u XII. knjizi »Ilijade« Ahejci i Trojanci bacaju kamenje jedni na druge (st. 278 i d.):

Kao kad u zimski dan pahuljice padaju snježne
Guste, kada se digne da sn'ježi premudri Zeus-bog,
I on ljudima tada pokazuje strijele svoje,
Vjetrove umiri sve i jednako snijegom sipa,
Dok ne ogrne vrške planinâ i glavice njihne,
Polja lotosa puna i tege obilate ljudske,
Zalive pjenastog mora i obale obaspe snijeg,
Ali ga pljuskajuć voda od šebe goni; — a sve je
Ostalo zavito njim, kad od Zeusa mećava udri:
Tako je s obje strane lijetalo kamenje gusto.

Usporedba je tradicionalan postupak narodne pjesme, ali ona u Homerovu epu dobiva osobitu primjenu i služi za unošenje građe, kojoj nema mjesta u običnom toku pripovijedanja. Ovamo idu slike prirode. Opis prirode kao pozadine pripovijedanja još je tuđ »Ilijadi« i tek se u zametnom obliku susreće u »Odiseji«; ali zato se obilno iskorišćuje u usporedbama, gdje se daju crteži mora, brdâ, šuma, životinja i t. d. Nisu rijetke usporedbe iz života ljudskoga društva, pri čemu je vrlo zanimljivo, da se u usporedbama spominju takve crte života i društvenih odnosa, koje se uklanjaju iz pripovijedanja o herojskom vijeku. Dok ep uopće daje sliku socijalne sreće u herojskim vremenima, u usporedbama se javljaju

nepravedni suci, siromašna udovica-obrtnica, koja svojim radom stječe oskudnu hranu za djecu. Osobito su karakteristične usporedbe za stil »Ilijade«; »Odiseja« se njima služi mnogo rjeđe.

U Homerovoj umjetnosti ima mnogo crta, koje nisu specifična osobina grčkoga epa, već su svojstvene i epskom stvaranju drugih naroda; ali nigdje umjetničke mogućnosti primitivnoga realizma nisu našle tako izrazito ostvarenje kao u Homerovim spjevovima.

I napokon, ono, što »Ilijadu« i »Odiseju« stavlja na sasvim posebno mjesto među epopejama svjetske književnosti, jest vedro i humano gledanje na svijet. Mračna praznovjerja primitivnoga društva, kao na primjer čaranje ili obožavanje mrtvaca, u spjevovima su prevladana. Barbarski običaj pogrđivanja neprijateljeva leša osuđuje se kao nečovječan. S jednakom su ljubavlju ocrtane u »Ilijadi« obje zaraćene strane, pa su, uporedo s pohvalom ratne hrabrosti Ahejaca, dane dirljive slike Trojanaca, koji brane svoju domovinu. Spjevovi slave vrlinu, heroizam, snagu uma, čovječnost i postojanost u preokretima sudbine; i dok se u to vedro shvaćanje života ulijevaju bolne note pri pomisli na kratkotrajnost ljudskoga života, dotle svijest o neizbježnosti smrti rađa u čovjeka samo želju da za sobom ostavi slavnu uspomenu.

Ta da nas dva se ratu, oj dragoviću, uklonit
Možemo tom i živjet bez prestanka uvijek mladi,
Ne bih se ni ja sam med rniike miješati išo,
Niti bih slao tebe u borbu, u junačku slavu,
Al' kad smrtnijeh Kera na hiljade ima okò nâs,
Kojima čovjek uteć ni pobjeći ne može smrtni,
Hajd'mo, il' drugom da slavu stečemo, il' drugi tko nama.

»Ilijada«, knj. XII., st. 322—328.

Homerovi spjevovi nisu narodni spjevovi samo u tom smislu, što svim svojim korijenima ulaze u grčki folklor; u svojim likovima oni utjelovljuju najvrednije crte grčkoga naroda, koje su odredile njegovu izvanrednu ulogu u povijesti kulture. Nastavši u Joniji, brzo su se raširili po cijelom teritoriju Grčke, postali Grcima neka vrsta »biblije« i služili kao temelj odgoja, dok je god postojalo antičko društvo. Kad je Grk izgovarao riječ »pjesnik« bez ikakvih daljnjih objašnjenja, razumio je pod tim Homera. Idealni likovi antičkoga Grka bili su u zoru rađanja antičkoga društva anticipirani u Homerovu epu.

Homerovu umjetnost, koja se u antici visoko cijenila, srednjovjekovni je Zapad sasvim zaboravio. Neposredna poznavanja Homera bilo je u srednjem vijeku samo u Bizantiji, pa je zapadnoevropski ep osjetio samo neizravan utjecaj Homerovih spjevova, preko Vergilijeve »Eneide« (str. 454). Na zapadu oni postaju poznati od druge polovice XIV. stoljeća (Petrarca i Boccaccio), a značenje

faktora u književnom životu dobivaju tek od konca XV. stoljeća. Pjesnici XV.—XVI. stoljeća (Boiardo i Ariosto u Italiji, Spencer u Engleskoj i Hans Sachs u Njemačkoj) više puta iskorišćuju bajoslovno-fantastične elemente »Odiseje«. Parola »jedinstva« epskoga spjeva, koja se formulira na koncu XVI. stoljeća, izaziva velik interes za »Ilijadu«, na primjer kod Torquata Tassa u njegovu spjevu »Oslobođeni Jeruzalem« (1575.), a osobito u kasnijoj redakciji toga spjeva »Osvojeni Jeruzalem« (1593.). No za dvorsko društvo u razdoblju apsolutizma Homerovi su se spjevovi činili nedovoljno »pristojni« i »veličanstveni« zbog svoga ne uvijek učtiva odnosa prema bogovima i herojima, jednostavnosti Homerovih običaja (kraljevna Nausikaja, koja sama pere rublje, »božanski« svinjar Eumej i sl.), pa »gruba« stila i »niskih« usporedaba: tako se nijedan prevodilac »Ilijade« do sredine XVIII. stoljeća nije usudio prevesti jedno mjesto iz XI. knjige (st. 558—569), gdje se Ajant, koji polagano uzmiče, uspoređuje s tvrdoglavim magarcem. Klasicizam XVII. stoljeća, osobito francuski, davao je prednost »Eneidi« pred Homerovim spjevovima, pa su se Homerovi predmeti razrađivali u običnom stilu toga vremena (na primjer Fénelon »Telemahove zgode«, 1694.). Oni su se mnogo više cijenili u Engleskoj kao prirodno djelo »genija«, i ta se ocjena još više povisila, kad je buržoaska struja u književnosti XVIII. stoljeća probudila interes za narodno pjesništvo.[1] »Prirodnost« i »nevinost« Homerovih običaja izazivale su oduševljenje teoretičara buržoaske književnosti.

Odmah za Englezima Herder (isp. str. 61) definira Homera kao »narodnoga pjesnika« (»Glasovi narodâ«, 1778.) i uzvisuje Homerove spjevove zbog raspoloženja radosti i humanosti, koje u njima dominira. Ta nova ocjena Homera, koju je donio »neohumanizam«, postaje zatim dominantna. Za Gnjedića »ljepote homerske poezije, ... svemirske i vječne kao priroda i srce čovjekovo«, proizlaze iz »jednostavnosti i snage«. »Homer i priroda jesu jedno i isto.« Gogolj proglašuje »Odiseju« za »doista najsavršenije djelo svih vjekova«, riznicu »djetinjski-lijepoga, koje je (nažalost!) izgubljeno, ali koje čovječanstvo mora sebi vratiti kao svoje zakonito naslijeđe.« Problemi, koji nastaju iz te nove ocjene, našli su klasičan izraz u završnim riječima Marxova rukopisa, koji je bio namijenjen kao uvod u njegov rad »Prilog kritici političke ekonomije«.

»Međutim, — pisao je Marx, — teškoća se ne sastoji u tome, da se shvati, da su grčka umjetnost i ep vezani za stanovite oblike

[1] U to su doba bili na glasu latinski prijevodi Homerovih spjevova dvojice dubrovačkih pjesnika, Rajmunda Kunića (»Ilijada«, Rim, 1776.) i Brna Zamanje (»Odiseja«, Siena, 1777.). — Op. prev.

društvenoga razvoja. Teškoća se sastoji u tome, da se shvati, da nam oni još i dalje pružaju umjetnički užitak i u stanovitom smislu čuvaju značenje norme i nedostižna uzora.

Čovjek se ne može ponovno pretvoriti u dijete, osim da podjetinji. Ali zar ga ne raduje naivnost djeteta, i zar i sam ne mora težiti za tim, da na višem stupnju reproducira njegovu istinsku bit? Zar u dječjoj naravi u svako doba ne oživljuje njezin vlastiti karakter u svojoj priprostoj istini? I zašto ne bi djetinjstvo ljudskoga društva tamo, gdje se ono najljepše razvilo, posjedovalo za nas vječnu milinu kao stupanj, koji se nikada ne ponavlja? Ima neodgojene djece i starački pametne djece. Mnogi stari narodi idu u tu kategoriju. Normalna su djeca bili Grci. Čar, što ga za nas posjeduje njihova umjetnost, ne stoji u protivurječju s nerazvijenim društvenim stupnjem, na kojem je izrasla. Naprotiv, ona je njegov rezultat i nerazdvojno je vezana s time, što se nezreli društveni odnosi, u kojima je nastala, i samo mogla nastati, više nikada ne mogu ponoviti.«[1]

2. *Hesiod*

Herojski ep, što su ga stvarali maloazijski Jonjani, odražavao je promjene u gledanju na svijet, koje su se događale u naprednom dijelu grčkoga svijeta u doba raspadanja kasnorodovskoga društva. Putujući izvođači epskih pjesama, rapsodi, širili su jonsku umjetnost po različnim krajevima kopnene Grčke, i to je već bio jedan znak njezina pristajanja uz novu kulturu, koja se rađala u Joniji. Jezik jonskog epa postaje prvi općegrčki književni jezik, prihvaćen i u onim mjestima, gdje je stanovništvo govorilo drugim grčkim narječjima; epski je heksametar postao glavno oruđe književnoga izražaja misli. Svećenici najvažnijega grčkog svetišta, Apolonova hrama u Delfima, služili su se epskim stihom u sastavljanju proroštava.

Jezikom Homerova epa piše i najstariji nama poznati pjesnik kopnene Grčke Hesiod (*Ἡσίοδος*).

Vrijeme Hesiodova života dade se tek približno odrediti: konac VIII. ili početak VII. stoljeća pr. n. e. On je, prema tome, mlađi suvremenik Homerova epa. Ali dok pitanje o indivilualnom »tvorcu« »Ilijade« ili »Odiseje« predstavlja, kako smo vidjeli, složen i neriješen problem, Hesiod je prva jasno izražena ličnost u grčkoj književnosti. On sam spominje svoje ime i daje o sebi neke biografske

[1] K. Marx, Prilog kritici političke ekonomije. Djela, sv. XII., I., str. 203—204 (na ruskom).

obavijesti. Hesiodov je otac zbog teške neimaštine napustio Malu Aziju i naselio se u Beotiji, blizu »gore Muzâ« Helikona.

... u selu jadnome Askri,
Zimi rđavom, ljeti baš nemilom, ugodnom nikad.
»Poslovi i dani«, st. 639—640.

Beotija je pripadala među razmjerno zaostale ratarske pokrajine Grčke s velikim brojem sitnih seljačkih gospodarstava i sa slabo razvijenim obrtom i gradskim životom. U tu zaostalu pokrajinu već su prodirali novčani odnosi, koji su potkopavali zatvoreno naturalno gospodarstvo i tradicionalni način života, ali je beotsko seljaštvo još dugo vremena branilo svoju ekonomsku samostalnost. Sam je Hesiod bio mali zemljoposjednik i ujedno rapsod. Kao rapsod vjerojatno je izvodio i herojske pjesme, ali njegovo vlastito stvaranje ide u područje d i d a k t i č k o g a (poučnog) epa. U doba rušenja starih društvenih odnosa Hesiod nastupa kao pjesnik seljačkoga rada, učitelj života, moralist i sistematizator mitoloških predaja.

Od Hesioda su nam se sačuvala dva spjeva: »T e o g o n i j a« (Postanak bogova) i »P o s l o v i i d a n i«. U pristupu »Teogonije« crta Hesiod svoje pjesničko »posvećenje«.

Muze, stanovnice Helikona, prolazile su u noćnom plesu i pjevale divne pjesme slaveći pleme besmrtnih bogova.

One Hesioda nekoć naučiše pjesmama l'jepim,
Dok je pasao ovce pod presvetim on Helikónom.
Ovu najprije riječ prozboriše boginje meni,
Muze olimpske te, egidònošê Zeus-boga kćeri:
»Pastîri poljski, ružni o pokori, trbusi sami!
Mnoge mi znamo laži govoriti istini slične,
Al' ako hoćemo, onda i istinu pričati znamo.«
St. 22—28.

Izrezavši od bujnoga lovora žezlo (odličje rapsoda, v. str. 57). Muze ga daruju Hesiodu, udahnu mu dar božanskih pjesama i zapovjede, da slavi bogove.

Hesiod, prema tome, nije bezličan epski pjevač; on se osjeća nosiocem i učiteljem istine, koju suprostavlja lažnim pjesmama drugih pjevača, što su ih Muze zavele u zabludu. U »Poslovima i danima« stavlja sebi isti zadatak — »govoriti istinu«. Hesiodovi spjevovi predstavljaju pokušaj sistematskoga shvaćanja svijeta i života s pozicija slobodna ratara, koji u žilavom radu obrađuje svoje malo zemljište i kojega tlače »kraljevi-darojeđe«, što prave nasilja i izriču krivi sud. Hesiodova sredstva shvaćanja svijeta još su čisto folklorna — miti, parabole, uzrečice, pravila narodne mudrosti, ali potreba, da se izgradi svijestan pogled na svijet, suprotstavljen

idealima rodovskoga plemstva, i težnja, da se prodube moralni pojmovi, već diktiraju sistematizaciju te građe.

U tom je pogledu osobito značajan spjev »Poslovi i dani« (Ἔργα καὶ ἡμέραι). Napisan je u obliku »opomene«, upućene pjesnikovu bratu Persu, koji je s Hesiodom vodio parnicu oko nasljedstva, dobio je uz pomoć »kraljeva-darojeđa«, a zatim osiromašio i imao namjeru povesti novu parnicu. Takve su nam »opomene« s pripovjednim momentima, koji motiviraju njihovu potrebu, dobro poznate iz književnosti staroga Istoka (na primjer iz egipatske književnosti).[1] Nepravedni zahtjevi Persovi i njegov nevoljni položaj služe Hesiodu kao prilika za razvijanje čitava kodeksa moralnih pravila i gospodarskih pouka. Hesiod nagovara Persa, da ne računa na nepravdu i svjetuje ga, da traži bogatstvo u radu. No obradba teme »pravde« i »rada« daleko prelazi granice tobožnjega sudskog procesa, pa je obraćanje Persu samo forma, obična za vrstu »pouka«: u stvari Hesiodov je spjev namijenjen mnogo širem krugu slušalaca.

Hesiodov je pogled na svijet hladan. Beotsko je seljaštvo trpjelo od oskudice zemlje, zaduženosti i tlačenja od strane plemstva i bilo rascjepkano konkurencijom i uzajamnim nepovjerenjem. Život se Hesiodu čini kao neprekidna borba, koja prolazi u suparništvu među predstavnicima istoga zanimanja. »Lončar gleda sa srdžbom na lončara, tesar na tesara, prosjak zavidi prosjaku, a pjevač pjevaču.« »Poslovi i dani« započinju se suprotstavljanjem dviju »Erida« — dvaju oblika suparništva. Ima zla Erida, koja rađa razdore i rat, i dobra Erida — natjecanje u radu. Hesiod, prema tome, odbacuje Homerov ideal ratničke hrabrosti kao izvora slave i plijena. Ali i u radu vidi Hesiod samo tešku potrebu, koju je ljudima poslao rasrđeni Zeus.

Sakrita drže bozi od ljudi dobra života.

St. 42.

Prilike života sve se više pogoršavaju; ta se misao ilustrira dvjema mitima — o tome, kako je žena Pandora, koju je Zeus poslao ljudima za kaznu, što im je Prometej dao ukradenu vatru, otvorila posudu s nevoljama i pustila ih na slobodu, i o pet »rodova« ljudi, koji su se redom izmjenjivali među sobom na zemlji. Zlatni »rod«, koji nije znao ni za rad ni za boli, zamijenjen je srebrnim, a srebrni mjedenim. Iza mjedenoga pokoljenja moralo bi po mitu neposredno slijediti željezno, ali Hesiod uvodi između njih još pokoljenje

[1] B. A. Turajev, Egipatska književnost, sv. I., Moskva, 1920., str. 76—78 (na ruskom). Kod Hesioda se opažaju i tematske veze sa staroistočnjačkim predodžbama (na primjer u mitu o »pokoljenjima«), ali to pitanje nije još dovoljno istraženo.

herojâ, vezujući na taj način figure herojskoga epa s mitom o smjeni pokoljenjâ. Ali i vrijeme herojâ ide u područje prošlosti kao i zlatni vijek; sam Hesiod osjeća za sebe, da pripada petome, željeznom ljudskom »rodu«, koji gubi sva uobičajena moralna načela i kreće se prema svojoj propasti.

Samovolju plemstva prikazuje Hesiod u paraboli o jastrebu i slavuju, koju upućuje »kraljevima«. Jastreb drži slavuja u pandžama i obraća mu se s riječju:

»Jadniče, čemu pištiš? Ta mnogo jači te drži;
Ići ćeš, kamo te ja odvedem, iako si pjevač,
Pa ću te, budem li htio, za ručak pojest il' pustit.
Lud je onaj, tko hoće da s jačim od sebe se mjeri:
Pobjedu gubi pa rug i nevolje ujedno trpi!«

St. 207—211.

O političkoj borbi protiv rodovskoga plemstva Hesiod i ne sanja. On se, doduše, nalazi u predvorju revolucionarnoga pokreta VII.-VI. stoljeća, koji je slomio moć aristokracije u svim naprednim krajevima Grčke, ali tome pokretu nije stajalo na čelu seljaštvo, nego sve brojniji robovlasnički elementi grada, pa on nije ni dodirnuo zaostalu Beotiju. Hesiod prijeti »kraljevima-darojeđama« samo božanskom odmazdom, srdžbom Zeusa, koji kažnjava nasilje i nepravedan sud. Zeusov lik dobiva kod Hesioda crte svemogućega božanstva, čuvara pravednosti: po svijetu obilazi trideset tisuća »besmrtnih stražara«; oni, zajedno s »djevicom Pravdom«, javljaju Zeusu o nepravednim postupcima ljudskim. Iako Hesiod, prema tome, produbljuje tradicionalne religiozne predodžbe, naglašujući u njima moralne momente, ipak ostaje potpuno u okvirima mitoloških likova. Sama se božanska plaća zamišlja kod njega na stari način, u obliku gladi ili kuge, koja je zadesila čitavu zajednicu zbog krivnje mogućnikâ, »kraljeva«.

U tu sliku svjetskoga poretka unosi autor svoju moralno-gospodarsku građu. Hesiod je konzervativan pa ne traži putove za izmenu socijalnoga poretka; cilj je poukama da pokažu, na koji način u postojećim prilikama može siromašan čovjek pošteno postići blagostanje i čast. U slikovitim aforizmima crta Hesiod trudoljubiva, proračunljiva i štedljiva seljaka, koji svoje odnose s ljudima gradi na osnovi stroge uzajamnosti usluga i pobožno računa, da će mu bogovi uzvratiti naklonost. Cilj je prinošenja žrtava i ljevanica bogovima obogaćivanje:

Drugih da kupuješ zemlju, ne drugi da kupuje tvoju.

St. 341.

Za Hesiodovo je gledanje na svijet vrlo karakterističan njegov pogled na porodicu. Od ljubavnih oduševljenja Hesiod odvraća:

Ona[1] se laskavo zna umiljati kuću ti prazneć.

St. 374.

Ženidbu svjetuje u dobi od trideset godina s mladom djevojkom, koju je lako naučiti »ćudorednosti«; ne valja imati više od jednoga sina, da se ne sitni zemljište.

Najvažnije je sredstvo za bogaćenje kod Hesioda ratarski rad. Taj rad mora biti sistematski i sređen:

... najbolji red je
Ljudima smrtnim, a nered od svega je najgori njima.

St. 471—472.

Hesiod analizira jedan za drugim sve poslove ratarske godine, počevši od jesenske sjetve, i pokazuje rokove tih poslova; upute gospodarske i tehničke naravi izmjenjuju se s moralnim sentencijama i opisima prirode u različita godišnja doba. Sve su pouke određene za omanje, ali imućno gospodarstvo, koje u doba žetve pribjegava i iskorišćivanju najamnoga rada; no težište leži na ličnom radu gospodarevu.

Drugi izvor bogaćenja može biti pomorska trgovina; ali prema pomorstvu se beotski seljak odnosi s velikim nepovjerenjem. Sam je Hesiod samo jedamput u životu putovao morem na natjecanje rapsoda i priznaje, da se ne razumije u pomorstvo; uza sve to i tu nastoji pokazati »rokove«, t. j. godišnja doba, kad je plovidba skopčana s najmanjim rizikom.

Završni dio spjeva predstavlja razmatranje »danâ«. Tu se izlažu vjerovanja vezana s određenim danima u mjesecu, koji se smatraju kao »sretni« ili »nesretni« za različne poslove. Postojanje toga dijela označeno je u tradicionalnom naslovu spjeva (koji teško da potječe od samoga autora): »Poslovi i dani«.

Hesiodova se razmišljanja i pouke, prema tome, grupiraju oko nekoliko tema: uvjeti ljudske egzistencije, što su ih ustanovili bogovi, pa pravda i nasilje, ratarov rad, pomorstvo i »dani«. No izlaganje se ne odlikuje strogom dosljednošću; osnovna je građa uokvirena u pojedine aforizme i pravila ponašanja za različite životne prigode. Misao se samo s mukom zaodijeva u apstraktne formule i najčešće dobiva slikoviti izraz, kadšto vrlo točan i realističan, u stilu narodnih poslovica i uzrečica. Pouke se razvijaju u omanje, ali zorne sličice iz života. Uporedo s time Hesiod, koji se služi Homerovim narječjem i stihom herojskoga epa — heksametrom, ima na raspolaganju bogatu zalihu izražajnih sredstava, što ih je izgradila epska tradicija; arhaični jezik epa sa svojim »stalnim« epitetima i formulama daje stanovit svečan karakter moralnom patosu »Poslova i dana« i »istini«, koju spjev objavljuje.

[1] Žena.

Još je jače protkan elementima epskoga stila drugi spjev Hesiodov — »Teogonija« (*Θεογονία* — »Postanak bogova«). Smjena društvenih uredaba u pretklasnom društvu (na primjer prijelaz iz matrijarhata u patrijarhat) nalazila je mitološki odraz u pričama o borbi između starijih i mlađih bogova i pobjedi mlađih bogova nad starima; grčki su bogovi bili stavljeni u različna pokoljenja, a antropomorfizirani bogovi epa bili su u tome sistemu »najmlađi«. Hesiodov spjev predstavlja opsežno rodoslovlje bogova, koje je u isto vrijeme i povijest postanja svijeta. U početku su, po Hesiodu, bili Haos (»zjajuća praznina«), Zemlja i Eros (»ljubav«), koji ima vlast nad besmrtnicima i smrtnicima. Od Haosa i Zemlje nastali su u različitim pokoljenjima ostali dijelovi svemira — Ereb (Tama), svijetli Eter, Nebo, More, Sunce, Mjesec i t. d. Taj je sistem zanimljiv po tome, što pokazuje, kako su u njedrima mitologije sazrijevali filozofski pojmovi: mitološki likovi Haosa, Zemlje i Erosa jesu pretkodnici filozofskih pojmova prostora, materije i kretanja. No kod Hesioda oni još u punoj mjeri čuvaju svoj mitološki karakter. Haos i Zemlja jesu božanska bića, koja iz sebe rađaju nova bića, a ova opet sklapaju među sobom brakove i postaju roditelji drugih bogova. U sistem Hesiodova rodoslovlja ne ulaze samo bogovi, koji su bili predmet realnoga štovanja u grčkim kultu, već i personifikacija onih sila, za koje mu se činilo da djeluju na ljudsko ponašanje: Rad, Zaborav, Glad, Boli, Bitke, Ubojstva, Razdori, Lažne riječi i sl. Hesiod teži za potpunošću svoga rodoslovlja, pa u njegovu spjevu znatno mjesto zauzima golo nabrajanje imena, »katalozi« mitoloških figura. S velikom se podrobnošću zaustavlja na momentima prijelaza vrhovne vlasti s jednoga božanskog pokoljenja na drugo. Miti, što ih Hesiod saopćuje o »starim« bogovima, sadržavaju mnogo arhaičnih crta, koje se iz Homerova pripovijedanja obično uklanjaju kao odviše grube, na primjer mit o Kronu, koji štroji svoga oca Urana (Nebo) i proždire vlastitu djecu iz bojazni, da će izgubiti vlast. Kruna je pripovijedanja Zeusova pobjeda nad Titanima i drugim nemanima iz prošlosti. Zeus učvršćuje svoju vlast i uzima za ženu Metidu (Razboritost), a zatim Temidu (Pravdu), koja mu rađa Zakonitost, Pravednost, Mir i božice sudbine Mere. Na taj se način i ovdje ocrtava lik Zeusa kao svemogućega čuvara pravde. Karakteristično je, da Zeusove potomke, koji su ušli u sistem olimpskih bogova i imaju golemu ulogu u Homerovu epu, kao što su na primjer Apolon i Atena, Hesiod spominje samo letimično, u nabrajanju. Međutim se upravo oko tih likova u Hesiodovo doba razvijalo svježe mitsko stvaranje, vezano s raspadanjem rodovskoga uređenja i procesima oblikovanja klasa: religija Apolona Delfskoga dobivala je aristokratsku boju, a Atena je postajala zaštitnica

obrtničke demokracije. Seljaku Hesiodu ti bogovi ostaju tuđi; delfski, a u stanovitoj mjeri i Homerovi miti činili su mu se, vjerojatno, kao ona »laž« pjevačâ, na koju upozorava u pristupu »Teogonije« (str. 75).

Nastavak »Teogonije« bio je spjev »Katalog žena« (*Κατάλογος γυναικῶν*), koji se također pripisivao Hesiodu. U njemu su se izlagale priče o »heroinama«, »pramajkama«, od kojih su izvodili lozu grčki rodovi. Predodžba o pramajkama, koja po svoj prilici potječe iz doba matrijarhata, dobila je u patrijarhalnom razdoblju nov smisao na taj način, što se začetnikom priznavao »heroj«, koji je potekao iz spajanja muškoga božanstva sa smrtnom ženom, pramajkom. Kao što je »Teogonija« dovodila bogove u sistem jedinstvenoga rodoslovlja, tako je i »Katalog« sadržavao opsežno rodoslovlje herojskih rodova i bio kao neki zbornik herojskih priča različnih krajeva Grčke. Priče su se izlagale kratko, u pregledu, bez uspostavljanja predmetne veze među njima. Od »Kataloga« su se sačuvali samo odlomci, koji su se nedavno znatno obogatili zahvaljujući nalazima papirusa.

Hesiodov rad na sistematiziranju mitologije prožet je istim tendencijama kao i »Poslovi i dani«. Hesiod ne teži ni za kakvim reformama na području vjerskih i mitoloških predočaba, već nastoji srediti, utvrditi tradicionalne poglede na božanski svjetski poredak, ističući u prvi plan moralne momente, što su se sačuvali u narodnim predajama. No samo naglašavanje moralnih problema i težnja za sistematskim shvaćanjem svijeta već svjedoče o započetom rušenju tradicionalnoga pogleda na svijet, o ideološkom preokretu, koji se zbivao u razdoblju raspadanja rodovskoga društva.

Hesiod je našao niz sljedbenika i nastavljača na području kako »kataloškoga«, tako i čisto »poučnoga« epa, pa je njegova didaktika prethodnica poučne lirike i filozofske poezije VII.—VI. stoljeća.

Antička je kritika u Hesiodovim djelima isticala stanovitu suhoparnost izlaganja (osobito u »kataloškim« dijelovima), ali je visoko cijenila odgojno značenje njegovih spjevova. Povjesničar Herodot (V. stoljeće pr. n. e.) tvrdio je, da su Hesiod i Homer »sastavili Helenima rodoslovlje bogova, opskrbili imena bogova epitetima, razdijelili među njih vrline i poslove i nacrtali njihove likove.« Hesiodovo veličanje mirnoga rada dopunjalo je, u očima starih, ratničku heroiku Homerovu. S druge strane, suprotstavljanje Homera i Hesioda našlo je izraza u legendi o »natjecanju« među dvojicom pjesnika, na kojem su prisutni Heleni dali prvenstvo Homeru, a kralj Paned, predsjednik natjecanja, »ovjenčao Hesioda rekavši, da pobjeda po pravu pripada onome, tko poziva na ratarstvo i mir, a ne

onom, tko pripovijeda o ratovima i pokoljima«.[1] No Hesiodova se djela nisu mogla takmičiti s Homerovim epom ni po snazi ni po trajnosti svoga utjecaja, pa je legendarni Paned ušao u kasniju grčku poslovicu kao utjelovljenje slaboumlja.

TREĆE POGLAVLJE

RAZVOJ GRČKE KNJIŽEVNOSTI U RAZDOBLJU NASTAJANJA KLASNOGA DRUŠTVA I DRŽAVE

(VII. stoljeće — početak VI. stoljeća)

1. Grčko društvo i kultura VII.—VI. stoljeća

Vrijeme od VII. do VI. stoljeća pr. n. e. jest doba socijalne revolucije, koja je učinila kraj grčkome rodovskom društvu i dovela do stvaranja klasnoga robovlasničkog društva. Stare su se rodovske veze rušile porastom polisâ, razvojem trgovine i obrta, novčanim odnosima i sve većim klasnim protivurječjima u okvirima rodovskoga uređenja. »Sukob među novim društvenim klasama ruši staro društvo, koje počiva na rodovskim vezama; na njegovo mjesto stupa novo društvo organizirano u državu, kojega niže jedinice nisu više rodovske, nego teritorijalne zajednice, — društvo, u kojem su porodični odnosi potpuno podređeni odnosima vlasništva i u kojem se sada slobodno razvijaju klasne suprotnosti i klasna borba, koje čine sadržaj čitave dosadašnje pisane historije.«[2] Očitujući se s različnom snagom u različitim krajevima Grčke u skladu s njihovim ekonomskim nivoom i razmještajem klasnih snaga, prevnat je obuhvatio sve strane grčkoga života.

Neobično se raširio teritorij naseljen Grcima. Proširenje trgovine i pogoršanje prilika života slobodnoga seljaštva, koje je trpjelo od kronične oskudice zemlje, dovelo je do organiziranja kolonija u širokom razmjeru. Gustom mrežom grčkih kolonija pokrila se Sicilija i južna Italija (tako zvana »Velika Grčka«), niz kolonija bio je osnovan na sjeveru Balkanskoga poluotoka, na obalama Mramornoga i Crnoga mora, u zapadnom Sredozemlju i u sjevernoj Africi. U vezi s time proširile su se i kulturne veze Grka s drugim narodima.

[1] »Natjecanje Homera i Hesioda« došlo je do nas u kasnoj redakciji iz II. stoljeća n. e., gdje se spominje car Hadrijan (117.—137. n. e.), ali postoji na papirusu jedan ulomak »Natjecanja«, koji ide u III. stoljeće pr. n. e., a sama je priča nastala znatno ranije (isp. str. 118).

[2] F. Engels, Podrijetlo porodice, privatnoga vlasništva i države. Djela, sv. XVI., 1., 1937., str. 8 (na ruskom).

Isticao se nov društveni sloj, imućni građani — trgovci i obrtnici — neugledna podrijetla, jezgra buduće robovlasničke klase; u vezi s tim slojem odvijao se revolucionarni pokret porobljenoga seljaštva protiv rodovske aristokracije. Revolucija, koja je zahvatila sve napredne krajeve Grčke, tekla je u oštrim, čak ogorčenim oblicima i često dovodila do privremene »tiranide«, t. j. gospodstva jedne osobe (»tiranina«), koji je silom osvojio vlast za borbu protiv aristokratske opozicije. U toku revolucije poništavale su se rodovske povlastice, ukidalo se ropstvo zbog dugova i utvrđivali se pisani zakoni namjesto starih rodovskih normi. »Klasni antagonizam, na kojem su sada počivale društvene i političke ustanove, nije više bio antagonizam između aristokracije i prostoga naroda, nego između robova i slobodnih, između nepunopravnih stanovnika i građana.«[1] Raspad rodovskih veza imao je za posljedicu s jedne strane izgrađivanje novoga kolektivnog osjećaja polisa, a s druge — razvoj individualnih snaga, porast samosvijesti ličnosti, koja nastoji odrediti sebe i svoje zadatke prema prirodnim i društvenim uvjetima svoje egzistencije.

Socijalni pokreti VII.—VI. stoljeća ideološki su se oblikovali u moralnoj propovijedi, u vjerskim previranjima i u krizi olimpske religije i mitologije. »P r a v d a« (δίκη) i »pravednost«, koje su zauzimale tako znatno mjesto već u Hesiodovu pogledu na svijet (str. 77 i 79), postaju parole borbe za pisano zakonodavstvo, a zatim — u naprednim gradovima — i za radikalnije preuređenje života polisa i uništenje povlastica plemstva. U »zakonu« grčka misao počinje gledati temelj društva. »Zakon je kralj«, — kaže poslije pjesnik Pindar. Prva je dužnost građanina pokoravati se zakonima polisa. U skladu s time mijenja se i ideal »v r l i n e« (ἀρετή), koji u sebi sadržava cio skup građanskih vrijednih svojstava, fizičkih i moralnih. Na posjedovanje tih svojstava pretendira prije svega aristokracija, koja njima opravdava svoja tradicionalna prava. Aristokratska se »vrlina« smatra kao nešto, što prelazi po nasljedstvu i održava se sistemom odgoja, osnovanoga na gimnastičkom treniranju i »muzičkom« obrazovanju, t. j. usvajanju didaktičke poezije aristokracije i njezinih priča o »uzornim« postupcima mitoloških heroja. Kod ideologâ aristokracije naziv »dobar« postaje gotovo ekvivalentan »uglednom«, a »rđav« »neuglednom«. Nasuprot tome aristokratskom idealu stvaraju se druga shvaćanja »vrline«, koja na prvi plan ističu »pravednost« ili »mudrost« (σοφία).

Rađanje ideala »mudrosti« vezano je već s kritikom tradicionalnoga religiozno-mitološkog sistema. Najradikalnije je oblike ta kritika poprimila pod konac razdoblja, o kojem se govori, na mjestima najpotpunije pobjede robovlasničke klase, u maloazijskim jonskim gradovima. Antropomorfizirani bogovi olimpske religije počeli su se zamišljati kao besmislena i nemoralna izmišljotina, počeli su se javljati pokušaji da se prirodne pojave dovedu u sistem na temelju unutrašnjega razvoja same prirode, bez pretpostavke o djelovanju bogova. Ideja »sređenosti« (»kozmosa«) prenosi se s polisa na prirodu. Tako se u Joniji stvorila grčka nauka i filozofija. S druge strane, seljački nemiri u evropskoj Grčkoj bili su praćeni vjerskim pokretima, koji su na prvi plan isticali ratarsku religiju podzemnih sila, poštovanje bogova, koji umiru i uskrsavaju, kult Demetre i Kore (str. 28), a navlastito boga D i o n i s a, sjedinjavanje s božanstvom u svetoj igri, »misteriji«. Dok je aristokratska religija odvajala čovjeka od boga ponorom, opravdavajući tom fantastičnom granicom realnu granicu između plemstva (»Zeusovih gojenaca«, t. j. potomaka bogova, »kraljeva«) i naroda, religija misterija izjednačivala je s božanstvom svakoga učesnika svete igre i samim time imala više demokratski karakter. Tirani su u borbi s aristokracijom uporno uvodili Dionisov kult, nastojeći usto učiniti politički neškodljivima i paralizirati vjerska previranja u masama: tako je u Ateni tiranin Pisistrat ustanovio svetkovinu »Velikih Dionisija«, koja je imala znatnu ulogu u razvoju grčke drame (str. 131).

Aristokracija se sa svoje strane ponovno naoružavala, obnavljajući tradicionalnu ideologiju, kako bi što više učvrstila svoju unutrašnju solidarnost. Središte aristokratskoga idejnog pokreta bio je A p o l o n o v hram u Delfima. Delfska se religija borila sa starim običajem krvne osvete, koji je stvarao beskonačne razdore među aristokratskim rodovima, tražila »čistoću« od svake »nečisti« i pozivala na čuvanje aristokratske »vrline«. Iz Delfa je dolazila propovijed »umjerenosti« (»ništa odviše«), »razboritosti« i borbe s »obiješću«. »Spoznaj samoga sebe«, t. j. svoju ograničenost, bilo je napisano na hramu. Ako se u kojoj zajednici dogodio »zločin«, delfsko je proročište »čistilo« grad od »nečisti«, a za oproštenje grijehâ propisivalo, da se uvode aristokratski kultovi novih »heroja«.

Osebujno spajanje religije misterija s moralnom problematikom nalazimo u propovijedi o r f i k â, koji su svoje učenje izvodili od mitskoga pjevača Orfeja (str. 25), pa u njima bliskoj školi p i t a g o r o v a c a, koju je u VI. stoljeću osnovao filozof i matematičar Pitagora sa Sama. Za oba je ta učenja karakterističan mračan pogled na zemaljski život: tijelo je »tamnica« ili »grob« božanske duše, koja je dobila tjelesnu ljusku zbog neke vrste grijeha. Božansko »dionisijsko« načelo udruženo je u čovjeku sa zlim »titanskim«, koje se dade ubiti pomoću moralno-asketskoga života. U vezi s time or-

[1] Ibidem, str. 97.

fici i pitagorovci razvijali su složeno i maglovito učenje o prekogrobnoj plaći, o seobi duša i o budućem kraljevstvu pravde; prema pitagorovcima, što je čovjek grešniji, to je niža životinja, u koju će se nakon smrti preseliti grešnikova duša. Osobit je uspjeh imalo pitagorovsko učenje u zapadnohelenskom svijetu, u grčkim kolonijama u Italiji i na Siciliji.

Revolucija je dovela do golemih promjena na polju umjetnosti: glazba je postala složenija; brzo se počela razvijati likovna umjetnost, i u njezinim se različnim stilovima odražavala raznolikost novih društvenih i ličnih ideala: tako je isto bilo na području književnoga umjetničkog stvaranja. Stari ep, koji je prikazivao društvo, »gdje nije bilo još nikakve od naroda odvojene javne vlasti«, i »junaštva« herojâ, koji ne znaju za državnu silu (str. 67), počeo je gubiti aktuelnost. Nastajanje klasnoga društva, »spojenoga u državu«, i napeta politička i ideološka borba rodili su novu pjesničku tematiku, i ona više nije mogla ući u okvire epskoga pripovijedanja o prošlosti, koje je težilo za tim, da sačuva životni kolorit »herojskih« vremena. »Heroj« je i dalje čuvao značenje uzora, ali su se u tom uzoru naglašavala već druga umna i moralna svojstva, druge strane sudbine heroja. Međutim, uz slabu diferenciranost ideoloških oblika i oblika usmenoga stvaranja, pjesma ostaje još najvažnije sredstvo književnoga izražavanja misli. U stihove se zaodijevaju razmišljanja o moralnim i državnim temama, politička agitacija i pozivi na borbu. Atenski zakonodavac Solon izlaže program svojih reforama u stihovima i u stihovima polemizira s protivnicima. Čak se i filozofi u prvo vrijeme često služe stihom u izlaganju svojih učenja. U isto vrijeme s time pjesništvo postaje oruđe za izražavanje osjećaja i raspoloženja ličnosti, koja se osvješćuje. Ali ličnost se osvješćuje prije svega u vezi s kakvom skupinom, s malim kolektivom, koji je nastao u toku socijalnoga cijepanja u klasnom društvu; prema točnoj primjedbi Veselovskoga, »progres ličnosti« odvija se na bazi »skupnoga pokreta«, pa se lični izljev još slijeva s moralnim učiteljstvom i ima poučan, »didaktičan« karakter. U svome književnom obliku ta se aktuelna tematika nadovezuje na različne vrste folklorne pjesme, obogaćujući je novim sadržajem. Vodeća književna vrsta toga doba postaje l i r i k a. U književnost se uvodi golem broj novih metričkih oblika, vezanih s domaćim bogoslužnim i narodnim pjesmama i s domaćim narječjima, koja se za dugo vremena vezuju uz određeni oblik pjesama. Gotovo svi krajevi Grčke, uključujući i nove kolonije na Siciliji i u južnoj Italiji, sudjeluju u tome književnom pokretu, pa jonski jezik gubi svoju pretežnu ulogu općegrčkoga pjesničkog jezika.

Odrazujući ideološku borbu onoga doba, lirske su se vrste odlikovale velikom raznolikošću. Uporedo s oblicima pjesme, određene za pojedinačna izvođača, razvijala se i svečana korska lirika, poezija himna na svetkovinama i gimnastičkim natjecanjima, a aristokratske su se države koristile korskom lirikom za svoje političko-pedagoške ciljeve. Mitološke su teme sačuvale veliko značenje i u lirici, ali se promijenila i književna funkcija mita, i način njegova pripovijedanja, a u znatnoj mjeri i ideološka usmjerenost mitâ. Mit postaje poglavito ilustracija lirskim razmišljanjima i poukama, predmet se ne izlaže dosljedno, već samo u nekoliko osnovnih momenata, koji pjesnika zanimaju, pa se prilagođuje novoj klasnoj etici i novim vjerskim pokretima (religija Apolonova i religija Dionisova).

Jonija je u VII—VI. stoljeću i dalje ostala u kulturnom pogledu najnaprednija pokrajina. Paralelno s kritikom olimpske mitologije u Joniji se, osim lirike, počinju razvijati novi oblici pripovjedne književnosti, u kojoj se mitološka tematika zamjenjuje povijesnom i svakodnevno-životnom. Stvara se k n j i ž e v n a p r o z a, s jedne strane naučno-filozofska, a s druge pripovjedna — basna, priča iz života i povijesti, historiografija. Po predmetima i stilu te se nove vrste pripovjedne proze nadovezuju na folklorne oblike prozne pripovijetke, napose na bajku, i predstavljaju njihov daljnji razvoj u prilikama klasnoga društva, isto kao što je književna lirika bila daljnji razvoj folklorne pjesme.

Prema tome, najvažniji književni procesi u razdoblju, o kojem se govori, jesu 1. propadanje i izumiranje staroga epa, 2. procvat lirike i 3. zameci književne proze. U VI. stoljeće idu i začeci drame, ali se drama književno razvila tek u slijedećem razdoblju.

2. *Pohomerski ep*

Grandiozna koncentracija herojskih priča u »Ilijadi« i »Odiseji« postala je osnova za daljnje epsko stvaranje. U toku VII. i prve polovice VI. stoljeća nastao je niz spjevova sastavljenih u stilu Homerova epa i određenih za to, da se povežu s »Ilijadom« i »Odisejom« i zajedno s njima slože u jedinstvenu suvislu kroniku mitološke predaje, tako zvani epski »kiklos« (ciklus, krug). Antička je tradicija mnoge od tih spjevova pripisivala »Homeru« i time naglašavala njihovu predmetnu i stilsku vezu s Homerovim epom. Poslije, kad je antička kritika znala odvojiti »kikličke« spjevove od »pravih« Homerovih, našla su se za spjevove »kikla« druga autorska imena, ali ni izdaleka uvijek pouzdana. Od kikličkih su se spjevova sačuvali samo sasvim neznatni ulomci, ali nam je sadržaj

spjevova poznat iz izvodâ antičkih učenjaka. »Kiklos« je bio građen tako, da se jedan spjev nadovezivao na drugi, nastavljao pripovijedanje od momenta, kojim se završavao prethodni spjev.

»Ilijada« i »Odiseja« po strukturi svoje kompozicije nisu bile nipošto određene, da budu dio opsežnije cjeline. Oba Homerova spjeva okupljaju golemu građu u okvirima jedne epizode (»Ahilejeva srdžba« i »Odisejev povratak«), zaokružene kraće radnje. Drukčije je u »kiklu«. Tako se u spjevu »Kiprije« (*Κύπρια*) izlaže cio tok trojanskoga rata do početka radnje »Ilijade«. Spjev se započinjao osebujnim mitološkim tumačenjem uzroka vojne na Troju, vrlo karakterističnim za Grčku u VII. stoljeću, kad su oskudica zemlje i suvišak stanovništva nagonili grčke gradove na intenzivnu kolonizaciju obala Sredozemnoga mora: u »Kiprijama« se Zeus svjetuje s Temidom (božicom pravednosti), kako da »olakša« prenaseljenu zemlju, pa odlučuje zapaliti plamen rata, u kojem će izginuti pokoljenje heroja. Da bi izvršio taj plan, rađa Helenu i udaje morsku božicu Tetidu za tesalskoga kralja Peleja. Dalje se pripovijedalo o svadbi Peleja i Tetide, gdje su bili prisutni svi bogovi, pa o jabuci s natpisom »najljepšoj«, koju je bacila božica svađe, o sporu triju božica i sudu Parisa, koji je dao prvenstvo Afroditi. Opisivala se otmica Helenina, dugotrajne pripreme grčkih vođa za vojnu, odlazak iz Aulide (u Beotij), gdje je Agamemnon bio primoran da uvrijeđenoj božici Artemidi žrtvuje svoju kćer Ifigeniju, pa niz epizoda, vezanih s plovidbom u Troju, i ratne operacije pod Trojom u toku deset godina. Spjev se završavao diobom plijena, pri kojoj je Agamemnon dobio Hrisovu kćer, a Ahilej Briseidu.

Nastavak »Ilijade« bila je »Etiopida« (*Αἰθιοπίς*). Taj se spjev počinjao nešto izmijenjenim posljednjim stihom »Ilijade«, pa se njegov tekst mogao neposredno nadovezati na »Ilijadu«. Pripovijedanje »Etiopide« dopiralo je do Ahilejeve smrti od Parisove strijele, a centralni su joj momenti bile Ahilejeve pobjede nad dvjema novim saveznicima Troje, nad Amazonkama s kraljicom Pentesilejom na čelu i nad etiopskim kraljem Memnonom, sinom božice Eoje (Zore), i napokon smrt Ahilejeva i spor oko Ahilejeva oružja, koji je nastao između Odiseja i Ajanta i završio se Ajantovim samoubojstvom. Ta se posljednja epizoda nije možda izlagala u samoj »Etiopidi«, nego u spjevu »Razorenje Ilija« (*Ἰλίου πέρσις*), koji je slijedio za njom i u kojem se pripovijedalo o drvenom konju i o razorenju i spaljivanju Troje. Drugi nastavak »Ilijade«, koji je unosio niz novih epizoda, bio je spjev »Mala Ilijada« (*Ἰλιὰς μικρά*), koji se također završavao razorenjem Troje.

Nezgode grčkih vođa na povratku ispod Troje bile su predmet spjeva »Povraci« (*Νόστοι*). Osobita se pažnja poklanjala ovdje

sudbini Agamemnonovoj i Menelajevoj. Agamemnona su nakon povratka kući ubili njegova žena Klitemestra i njezin ljubavnik Egist, ali se poslije Agamemnonov sin Orest osvetio ubojicama svoga oca. Istoga dana, kad ih je Orest ubio, vratio se u domovinu Menelaj, koji je mnogo godina proveo na putu. »Povraci« su dovodili predmet do momenta, kad se počinje radnja »Odiseje«. Ali i »Odiseja« je dobila nastavak, koji je pripovijedao o kasnijim doživljajima njezina glavnoga junaka. To je bio spjev »Telegonija« (*Τηλεγονία*), po imenu Telegona, sina Odiseja i Kirke. Završni je dio »Telegonije« razrađivao predmet »sina«, koji odlazi u potragu za ocem« (str. 48), djelomično iskorišten u »Odiseji«. Telegon u potrazi za Odisejem dospijeva na Itaku i, ne poznavajući svoga oca, ubija ga u borbi.

Nabrojeni su spjevovi obuhvaćali cio ciklus priča vezanih s vojnom na Troju. No u kronološkom sistemu grčke mitologije sama se trojanska vojna zamišljala kao jedna od posljednjih, najkasnijih karika. »Kiklička« je epika razrađivala predmete, koji su se stavljali u ranije vrijeme. Ovamo ide u prvom redu tako zvani »tebanski ciklus«, kojem su bila posvećena barem tri spjeva — »Edipodija« (*Οἰδιπόδεια*), »Tebaida« (*Θηβαΐς*) i »Epigoni« (*Ἐπίγονοι*). »Edipodija« je pripovijedala o sudbini Edipa, koji je, ne znajući za svoje podrijetlo, slučajno ubio svoga oca, tebanskoga kralja Laja, a zatim izbavio grad Tebu od krilate ženske nemani po imenu Sfinge i dobio od Tebanaca za nagradu ruku njihove kraljice, t. j. vlastite majke. Predmet »Tebaide« bila je »vojna sedmorice protiv Tebe«; među Edipovim sinovima, Eteoklom i Polinikom, nastale su svađe, pa je Polinik, protjeran od brata, doveo k zidinama Tebe saveznički vojsku od sedam grčkih vođa. Ta je vojna po saveznike bila nesretna, pa su sva sedmorica vođa poginula, ali su poginula i obadva sina Edipova, ubivši jedan drugoga u bratoubilačkom dvoboju. Spjev »Epigoni« pripovijedao je o ponovnoj vojni na Tebu, koju su opremili sinovi ubijenih vođa i koja se ovoga puta svršila razorenjem Tebe. Tebanske su priče po važnosti sačinjavale drugi ciklus grčkih herojskih predaja. Vrlo je moguće, da mit o vojni na Tebu, kao i trojanski rat, ima stanovitu povijesnu podlogu. Najstariji od spomenutih spjevova bio je, kako se čini, »Tebaida«, a dva druga su već njezine »kikličke« dopune.

Postojao je niz spjevova posvećenih predajama, koje nisu vezane ni s Tebom ni s Trojom, — na primjer o Heraklu (Herkulu), o Argonautima, koji su otišli u Kolhidu po zlatno runo, i t. d.

»Kikličke« se spjevovi duboko razlikuju od Homerovih po strukturi svoje kompozicije. »Ilijada« i »Odiseja« imaju cjelovit predmet, široko zahvaćaju stvarnost raširenim izlaganjem jedinstvena u sebi zaokružena događaja. Spjevovi »kikla« u golemoj većini slučaj-

jeva nemaju te predmetne zaokruženosti; oni razrađuju u dosljednom redu niz pojedinih epizoda vezanih među sobom samo kronološkom vezom. Uz takvu se građu nit pripovijedanja može početi na bilo kojem mjestu i prekinuti gdje mu drago. Već je Aristotel u »Poetici« upozorio na te osobine «kikličkih« djela kao na umjetnički nedostatak u uspoređenju s Homerovim spjevovima. Ep prelazi u mitološku kroniku ili u suvislu biografiju mitološkoga junaka i dobiva karakter povijesne pripovijesti: »kiklička« poezija u tom pogledu stoji u vezi s genealoškim epom Hesiodove škole i prethodnica je buduće grčke historiografije.

Unatoč obilju epizoda, »kiklički« spjevovi po svojoj veličini znatno zaostaju za Homerovima. To svjedoči o stanovitoj sažetosti izlaganja. Pjesnici »kikla« udaljili su se od neužurbane opširnosti Homerova pripovijedanja, izbjegavajući, po Aristotelovu svjedočanstvu, govore, koji se stavljaju u usta licima radi njihove karakteristike. Oni su, kako se čini, težili za zanimljivošću, za izrazitim, fantastičnim bojama i za bogatstvom doživljaja. Na žalost, gubitak samih spjevova ne dopušta suditi o tome, u kojoj su se mjeri na »kiklu« odrazili i ideološki pokreti onoga doba. Kod suvremenika je kiklički ep izazvao velik interes, barem u pogledu sadržaja: on je bio glavni izvor, iz kojega su crpli građu umjetnici i pisci VI.—V. stoljeća; grčka tragedija iskorišćuje uglavnom predmete, koji su se razrađivali u »kiklu«. Kasnija antička kritika nije priznavala »kiklu« umjetničke vrednote, pa je naziv »kiklički« postao sinonim svakidašnjega i banalnog.

Uporedo s historizacijom herojske predaje, opaža se prodiranje u epiku takvih elemenata folklorne pripovijetke, koji su se u Homerovim spjevovima ili sasvim izbjegavali ili su poprimali blaži oblik. O tome svjedoči himna Hermu u zbirci tako zvanih Homerovih himna. Rapsodi su s recitacijom epskih djela nastupali obično o svetkovinama, pa je tada običaj tražio, da rapsod počne s himnom u čast božanstvu, kojem je svetkovina bila posvećena. Pod »Homerovim« imenom došla je do nas zbirka takvih uvodnih himna; u nekima se od njih epski izlaže kakav mit vezan s bogom, koji se slavi. Glavna lica tih pripovijesti nisu, prema tome, »heroji«, već bogovi. Himna Hermu predstavlja »lopovsku« priču u oblicima epskoga stila. Bog se, po bogoslužnom običaju, nagrađuje nizom epiteta:

Okretno... dijete lukave ćudi,
Lupež, govêdâ tat i ljudskih snova provodič,
Uhoda noćni i vrebač pred vratima.

St. 13—15.

»Slavna djela« Hermova, o kojima rapsod pjeva, sastoje se u tome, što se

U zoru rodio... o podne na kitari sviro,
Navečer goveda ukro daljnòmetnôg on Apolona.

St. 17—18.

Apolon, bog-»prorok« aristokracije, ne pokazuje osobite pronicavosti u traženju svoje ukradene imovine. Hermovoj okretnosti on može suprotstaviti samo nadmoć u fizičkoj snazi. Novorođenče drsko poriče, kune se, i otac se Zeus veseli gledajući ga. Na koncu Apolon pristaje na pogodbu s opasnim bratom i daje mu krave u zamjenu za kitaru, koju je Hermo izumio. Ta himna sadržava niz ispada protiv koristoljublja delfskih svećenika i slavi pronalazački dar i dosjetljivost maloga čovjeka, koji mu donose priznanje moćnikâ. Taj će novi tip »niskoga« junaka imati poslije znatnu ulogu u proznoj pripovjednoj književnosti i u komediji.

Zanimljive su i druge himne. Himna Afroditi predstavlja pripovijest o Afroditinoj ljubavi prema Trojancu Anhisu, neku vrstu ljubavne novele; u sferu religije misterijâ uvodi nas himna Demetri, koja sadržava bogoslužnu legendu eleusinskih misterija (str. 26, isp. str. 130) o otmici Kore, o lutanjima Demetre, koja je traži, i o sastanku obiju božica; čudotvorna moć Dionisova slavi se u omanjoj himni »Dionis i razbojnici«. Više su arhaično-svečana karaktera dvije himne Apolonu, kojima se zbirka započinje. U prvoj se od njih spominje istaknuti pjevač, »sljepi muž, koji živi na Hiju«, pa je antika u tome vidjela navod o autoru himne, »Homeru«.

Na folklorni predmet o junaku-budali, koji sve radi naopako, bio je sastavljen najkasnije do sredine VII. stoljeća komički spjev »Margit« (*Μαργίτης* — samo ime označuje budalu). Spjev se nije sačuvao, ali je u starini uživao velik glas, pa ga je još Aristotel smatrao za »Homerovo« djelo. »Margit«, sin bogatih roditelja, »znao je mnogo toga, ali je sve znao naopako«: brojiti je znao samo do pet, ali je kušao izbrojiti morske valove; pitao svoju majku, da li potječe od nje ili od oca i sl. Spjev je bio napisan u epskim heksametrima s naizmjeničnim jambima, metrom narodnih podrugljivih pjesama, tako da je taj šaljivi ep, očevidno, bio zamišljen u stanovitoj mjeri kao parodija.

Izravna parodija na herojski spjev jest »Boj žaba i miševa« (»Batrahomiomahija« — *Βατραχομυομαχία*), koja ide već u konac VI., a možda i u početak V. stoljeća. Predmet su parodije i aristokratska heroika epa, i njegovi olimpski bogovi i tradicionalni postupci epskoga stila počevši od obaveznoga obraćanja Muzama u pristupu:

Na početku se molim, da Muze sa Helikóna
U kolu dođu i meni da u srce udahnu pjesmu,
Što je nedavno s daskom na koljenima napisah:
Borbu strahovitu onu i bojnu Aresa vrevu.

St. 1—4.

Žablji kralj Napniguša, prenoseći na leđima mišića Mrvičara preko bare, preplaši se vodene zmije i zaroni na dno, a mišić se utopi. Mrvičar potječe od odlična roda, ima čitavo rodoslovlje. Stoga među miševima i žabama plane rat. Obje se vojske naoružavaju po epskom uzoru: miševi prave nazuvke od bobovih mahuna, oklope od lasičje kože, za štitove im služe poklopci od svjetiljki, za koplja igle (»mjedeno Aresa djelo«), a za kacigu ljuske od oraha. Žabe za svoje naoružanje iskorišćuju sljezovo lišće, blitvu, kupus trske i puževlje kućice. Uvodi se, dakako, i olimpski plan, vijeće bogova. Parodija na bogove neobično je oštra i vjerojatno već idejno vezana s kritikom mitologije, koja je dolazila od filozofa. Atena, epska božica-ratnica i ujedno božica-obrtnica demokratskoga kulta, odbija da pomogne miševima:

Plašt mi izglodaše sav, što s mukom sam otkala bila
Od pređe tanke i usto još tanahnu oprela potku;
I rupe probiše na njem, a mene progoni krpa
Te mi kamate ište, a najgore bozima to je.
Ja sam na vjeru tkala, a sada platit ne mogu.

St. 182—186.

I uopće je bogovima bolje da se ne pletu u taj rat:

Od nas da tkogod str'jelom oštro'rtom ne bude ranjen,
Jer su borci izbliza, da i bog se sukobi s njima.

St. 194—195.

Poslušavši Atenin savjet bogovi odlaze na sigurno mjesto. Opis boja parodira dvoboje iz »Ilijade«, obilno iskorišćujući tradicionalne epske formule. Miševi pobjeđuju, a žabama ne mogu pomoći ni svemoćni gromovi Zeusovi. Tada im Zeus šalje u pomoć rakove,

a oni stanu tad mišima repove rezat,
I ruke i noge grizuć, i koplja se svijati počnu.

St. 295—296.

Miševi udaraju u bijeg, i »jednodnevnom ratu« nastupa kraj.[1]

Herojski ep, stvoren u kasnorodovskom društvu, bio je pod konac revolucionarnoga doba već zastarjela vrsta. Bilo je, doduše, još u VI. stoljeću pokušaja, da se on prilagodi propagandi nove delfske religije i religije misterijâ, orfičkim učenjima, no ti pokušaji nisu imali ozbiljna književnoga značenja.

[1] Da bi se izbjegao raširen nesporazum, valja napomenuti, da poznata bajka Žukovskoga »Rat miševa i žaba« ima samo vrlo malo dodirnih točaka s antičkom »Batrahomiomahijom«.

3. *Lirika*

1) Oblici grčke lirike

Naziv »lirika« ne pripada razdoblju, o kojem govorimo; on se stvorio tek kasnije, u vrijeme aleksandrijskih filologa, i zamijenio stariji naziv »melika« (od μέλος — »pjesma«), a primjenjivao se na one oblike pjesama, što su se izvodili uz pratnju glazbala sa žicama, u prvom redu lire sa sedam žica — izumu, što ga mit pripisuje bogu Hermu. U današnje vrijeme, kad se govori o grčkoj lirici, upotrebljava se taj naziv u širem značenju pa obuhvaća i takve vrste, koje se kod starih nisu priznavale za »lirske«, na primjer elegije, koje su se pratile zvucima frule. No antičko razlikovanje vrsta pjesme po karakteru njihove glazbene izvedbe, unatoč svome naoko čisto vanjskom karakteru, ima historijsku osnovu, jer su u grčkom pjesništvu vrste i njihovi stilovi bili doista tijesno vezani s određenim metričkim oblicima i s određenom glazbenom pratnjom. Nastajući iz bogoslužne i obredne folklorne pjesme, grčka je lirika dugo vremena čuvala tijesnu vezu sadržaja pjesme s njezinim tradicionalnim ritmičko-melodičkim tipom i karakterom njezina izvođenja. Prema antičkoj klasifikaciji potrebno je razlikovati: 1) elegiju, 2) jamb i 3) meliku ili liriku u užem smislu riječi; ova posljednja opet ima velik broj podvrsta prema sadržaju ili bogoslužnoj svrsi pjesme, ali je osnovna njezina podjela na dvije kategorije — na monodičku liriku, koju izvodi pojedini pjevač, i korsku liriku. Razlika između svih tih oblika bila je uvjetovana time, što su one nastajale iz različnih tipova folklorne pjesme, književno se razvijale u različitim krajevima Grčke i u različnim klasnim prilikama i što je svaka vrsta imala svoju tematiku, svoje stilističke i metričke osobine i čak čuvala narječje kraja, u kojem se prvi put književno oblikovala. Vrste su se razvijale samostalno i vrlo su se rijetko među sobom ukrštavale.

Kako je već bilo spomenuto (str. 19), grčka je lirika veoma postradala od kasnoantičkoga školskog izbora; sačuvana je građa fragmentarna pa, iako je posljednjih decenija znatno narasla zahvaljujući nalazima papirusa, daje ipak vrlo nepotpunu predodžbu o bogatstvu lirske proizvodnje VII.—VI. stoljeća. No cio niz autora toga vremena ima tako jasno izraženu pjesničku individualnost, da se ona može lako ocrtati unatoč fragmentarnom karakteru njihove ostavštine.

2) Elegija i jamb

Elegija i jamb jesu najvažnije lirske vrste stvorene u Joniji. I jedna i druga vrsta vezane su s folklornim obrednim pjesmama; no novi sadržaj, što ga je rodila socijalna revolucija VII.—VI. stoljeća, ne samo da tematski obogaćuje folklorne vrste, nego ih i diže na viši stupanj: narodna se pjesma pretvara u individualnu liriku, u kojoj nalaze svoj odraz protivurječja onoga doba, njegova politička borba i problemi gledanja na svijet.

Tako se elegijom (ἐλεγεία) u Maloj Aziji zvala tužaljka, naricaljka, koja odgovara grčkom trenu (str. 30); izvodila se uz pratnju maloazijskoga glazbala, frigijske frule. No starojonska književna elegija nema obavezno žalostan karakter: to je lirska pjesma poučna sadržaja, koja sadržava poticaje i pozive na važnu i ozbiljnu radnju, razmišljanja, aforizme i sl.[1] Elegije su se pjevale na gozbama i narodnim zborovima. Vanjska oznaka elegije, kojom se ona razlikovala od svih drugih vrsta, jest posebna metrička građa, pravilno izmjenjivanje heksametra sa stihom nešto drukčije strukture, pentametrom,[2] koje čini strofu od dva stiha, elegijski distih (dvostih). Ta je melodička građa bila vjerojatno svojstvena već staroj tužaljci, pa ju je književna elegija preuzela zajedno s pratnjom na fruli. Tragovi nekadašnjega žalosnog karaktera elegije sačuvali su se i u iskorišćivanju elegijskoga metra za natpise u stihovima na nadgrobnim pločama (»epigram«, — ἐπίγραμμα, t. j. »natpis«), ali je po sadržaju književna elegija daleko prešla okvire tužaljke. Metrički oblik (heksametar i srodni mu pentametar) zbližavao je elegiju s epom, pa se i njezina tematika često, osobito u prvo vrijeme, u VII. stoljeću, podudarala s razmišljanjima, što su ih epski pjesnici stavljali u usta svojim junacima; stoga je jezik elegije bio blizak epskome, pa se elegija lako širila po svim krajevima Grčke ne mijenjajući osobine svoga narječja.

[1] Jedva se može smatrati slučajem, što je poučna poezija prionula uz metrički oblik, koji je služio za tužaljku. Paralelu tome nalazimo u pogrebnom ritualu Egipćana: najstariji spomenici egipatske književnosti, nacrtani na zidovima piramida u III. tisućljeću pr. n. e., predstavljaju zbirku religioznih formula i izreka, koje su se smatrale kao pomoć pokojniku na njegovim prekogrobnim putovima.

[2] Pentametar (»petomjerac«) može se predočiti kao podvostručenje početnoga dijela heksametra, njegovih dviju i pô stopa — od početka do arze treće stope:

— ⏑⏑ — ⏑⏑ — ‖ — ⏑⏑ — ⏑⏑ —

Između dvije polovice stiha obavezan je odmor.

Sasvim je drukčijega postanja bio jamb (ἴαμβος). O ratarskim svetkovinama plodnosti (str. 29), za koje su bili karakteristični razuzdano veselje, grdnje i psovanje, orile su se podrugljive i optužbene pjesme, uperene protiv pojedinih osoba ili cijelih skupina. Te su se pjesme zvale jambi; one su, među ostalim, služile i kao folklorno sredstvo javnoga kuđenja. Sve te crte narodnoga jamba, satirički i optužbeni karakter, osobno zaoštrena poruga, sačuvale su se u književnoj jampskoj vrsti, ali je i ona prešla folklorne okvire pa se pretvorila u oruđe izražavanja ličnih osjećaja i raspoloženja, u sredstvo lične polemike o javnim i privatnim pitanjima. Vanjska je oznaka jampske vrste opet iskorišćivanje osobitih metričkih oblika, jamba (⏑—) ili troheja (horeja: —⏑). Od jampskih se stihova najviše upotrebljavao trimetar (»tromjerac«), koji se sastoji od tri metričke jedinice (»metra«), po dvije stope u svakoj:

⏓— ⏑— | ⏓— ⏑— | ⏓— ⏑—

Na primjer:

ἐπαινέσει μιν ξεῖνος ἐν δόμοισ' ἰδών.[1]

Dug se slog može pri tome zamijeniti dvjema kratkima.

Od trohejskih se stihova najviše upotrebljavao tetrametar (»četveromjerac«), obično razdijeljen odmorom na dva dimetra (»dvomjerca«):

—⏑ —⏓ | —⏑ —⏓ ‖ —⏑ —⏓ | —⏑ —

Na primjer:

οὐκ ἔφυ Σόλων βαθύφρων οὐδὲ βουλήεις ἀνήρ.[2]

Autori elegija i jamba u nizu slučajeva nisu bili profesionalni pjevači tipa aeda i rapsoda, već ljudi praktične politike, viđeni muževi svoga doba. To je značajno za političku ulogu lirike. Ono, što bi poslije, uz daljnje diferenciranje vrsta i razvoj književnoga oblika, našlo izraza u publicističkom pamfletu ili agitacionom govoru, u VII.—VI. stoljeću zaodijevalo se još u oblik lirskoga poziva u stihovima.

Jedan od najstarijih nama poznatih elegijskih pjesnika bio je Kalin (Καλλῖνος) iz Efesa (u Maloj Aziji), koji je živio u prvoj polovici VII. stoljeća. Od njega se sačuvala samo jedna pjesma — poziv na obranu domovine od neprijateljskoga napadaja.

[1] Pohvalit će je stranac vidjev u kući.

[2] Nije Solon čovjek uman niti dobar savjetnik.

Za dom, za dječicu svoju, za vjenčanu ženu junaku
Dika je i slava v'jek s ljutim dušmanom bit boj.

Smrti i onako nitko ne će umaći, a udes je hrabroga čast za života i nakon smrti.

Još izrazitije zvuči tema obrane domovine u elegijama spartanskoga pjesnika Tirteja (Τυρταῖος — vjerojatno na granici VII. i VI. stoljeća), koji je oduševljavao Spartance na borbu za vrijeme dugoga rata s Mesenjanima, kad su ovi ustali protiv Sparte. Obraćajući se spartanskim četama, Tirtej crta bijedan udes bjegunca, koji se s porodicom skita u tuđini, i sramotu, koja pogađa kukavicu, dok

Za dom se boriti svoj, u redu prvome pasti,
Život gubiti svoj — dika je čestitu to.

Ta je tema »domovine« bila još razmjerno slabo dodirnuta u Homerovu epu, gdje su se za domovinu borili samo na propast osuđeni Trojanci. Tirtejeva elegija polazi od novoga jedinstva, koje je zamijenilo prijašnju rodovsku vezu, od zajednice građana polisa. Dok je ep prikazivao poglavito individualne junake, koji su se borili radi plijena i slave. Tirtej poziva na masovni heroizam uime »polisa i čitava naroda«. Vrlo je zanimljiva Tirtejeva pjesma o istinskoj »vrlini«. On počinje s negativnim momentom, s nabrajanjem svojstava, koja još ne stvaraju vrlinu; sve su to svojstva, koja su se slavila u epu, pa ih Tirtej ilustrira mitološkim likovima. Gimnastički ideal brzine u trku i vještine u rvanju, stas i snaga Kiklopâ, Borejeva brzina, Titonova ljepota, Midino bogatstvo, Pelopovo veličanstvo i Adrastova slatkorječivost nisu dovoljni.

To je jednako dično i pō grâd i čitavi narod,
Ako junački tko ù prednji pokroči red —
Postojan, čvrst, a sramotni b'jeg na umu ne drži,
Ne žali život svoj hrabru izlažući grud.

Umrijeti u prvim redovima za domovinu najveće je junaštvo, koje ne proslavlja samo samoga paloga, već i grad, i građane, i oca i čitavo potomstvo hrabroga muža i stvara mu besmrtno ime. Ako pak izađe iz boja kao pobjednik, okusit će svu slast života okružen poštovanjem sugrađana. Slikajući taj svoj pozitivni ideal, Tirtej više ne pribjegava mitološkim primjerima, a to je i potpuno naravno, jer mu ep, koji potječe iz rodovske ideologije, nije mogao dati likove, koji oličuju vezu »aktivnih građana države« (Marx), što brane svoje »zajedničko privatno vlasništvo« — u ovom slučaju posjed Mesenije i gospodstvo nad njezinim helotima.

Tirtejeve su elegije veličale vrlinu i izlagale pravila bojnoga reda i temelje spartanske državne »zakonitosti«. Krug Spartančevih dužnosti izlagao se u formi stiha, koja se lako pamti. Tirtejeve su

stihove i u kasnije vrijeme pjevali spartanski ratnici za vrijeme vojna; kao katekizam rodoljublja polisa, uživali su veliku popularnost i izvan granica Sparte.

Stoga je vrlo karakteristično za trajnost grčkih književnih oblika, da te elegije, tako tijesno vezane s čitavim uređenjem Sparte, nisu bile sastavljene na domaćem dorskom narječju, nego jonski, iskorišćujući mnoge elemente epskoga stila. Kasnija je legenda pokušavala to objasniti time, da Tirtej nije bio Spartanac. Pripovijedalo se, da su se tobože Spartanci u teškom času mesenskoga rata, na savjet proročišta, obratili Atenjanima s molbom, da im pošalju vođu; Atenjani su, da se narugaju Sparti, poslali hromoga učitelja Tirteja, ali je on svojim pjesmama podigao Spartancima duh i doveo ih do pobjede. Kakvo god bilo pravo podrijetlo Tirtejevo, uspjeh njegovih pjesama u Sparti bio je moguć samo zahvaljujući tome, što je jezik jonskoga epa već bio stekao općegrčko značenje.

Iako Tirtej nastupa kao elegijski pjesnik u vlastito ime, on ipak nije tumač ličnih sudova, već javnoga mišljenja kolektiva spartanskih građana. Vojničko-aristokratsko uređenje Sparte nije stvaralo povoljne uvjete za razvoj individuuma i poezije ličnih osjećaja. Mnogo je oštrije izražen subjektivni moment u stvaranju Arhiloha (Ἀρχίλοχος; sredina VII. stoljeća), najvećega predstavnika starojonske lirike. Osnovni su sadržaj Arhilohove poezije njegovi lični doživljaji. Od njegove se ostavštine nije sačuvala nijedna čitava pjesma, pa uza sve to autorova ličnost izbija vrlo izrazito u onim kratkim odlomcima njegovih stihova, što su došli do nas. Rodom s otoka Para, sin aristokrata i robinje, Arhiloh je kao »nezakonito dijete« bio u stanovitoj mjeri deklasiran čovjek pa je zbog oskudice provodio nemiran skitnički život najamnoga ratnika i sudjelovao u ratnim operacijama za stvaranje novih kolonija, ne suživljujući se nigdje sa sredinom oko sebe. Sam sebe karakterizira kao službenika boga rata, koji poznaje i slatki dar Muza.« Rat mu je izvor za opstanak.

Pečen u koplju mi kruh, u koplju mi ismarsko vino,
Kopljem se podbočim ja, kadgođer želja me pit.

U elegijama posvećenim opisivanju borbenoga života susreće se vrlo mnogo epskih formula i izraza: pjesnik kao da se stavlja u položaj Homerovih junaka, pa to uspoređenje dobiva kadšto ironičnu nijansu. Arhiloh, na primjer, s humorom pripovijeda, kako je za vrijeme bijega izgubio štit (što se smatralo za sramotu):

Sajanin jedan se štitom sad diči, prekò voljê svoje
Čestito oružje to u grmlju ostavih ja,
A sam smrti umakoh. Štit onaj b'jes neka nosi!
Drugi ću dobavit štit, lošiji ne će mi bit.

Svečane formule homerskoga stila (»diči se«, »čestiti štit«, »smrti umakoh« i sl.) dobivaju parodičan prizvuk zahvaljujući pjesnikovu ironičnom stavu prema starim predodžbama o »vrlini«.

Arhilohova poezija lomi sve okvire staro-aristokratske pristojnosti. Prema navodima antičkih učenjaka on je osnivač književnoga jamba, koji čuva zajedljivost i grubu otvorenost folklorne optužbene pjesme. Prema svojim protivnicima, osobnim i političkim, Arhiloh je nemilosrdan; za oružje mu služi satirična basna, lična poruga i prokletstva. Basna »Lisica i majmun« uperena je protiv »skorojevićâ« neugledna roda, koji sebe smatraju za aristokrate. Bivšega prijatelja, kojega optužuje zbog nevjere, Arhiloh ispraća na put morem sa željom, da doživi brodolom i padne u ropstvo Tračanima.

Od zime se ukočio, i šumni val
Travom ga pokrio sveg,
Cvokoto zubma ko pas i na ustima
Ležao nemoćan on
Na kraju žala, a uz igru talasa!

Arhiloh se čak ponosi time, što umije uzvraćati zlo za nanesene mu uvrede.

Osobito su poznati bili u starini njegovi ogorčeni napadi na Paranina Likamba, koji je bio pristao da za Arhiloha uda svoju kćer Neobulu, ali ga je zatim odbio. Arhiloh mu je na to odgovorio cijelim nizom pjesama, uperenih protiv samoga Likamba i njegovih kćeri — pa je legenda pripovijedala o samoubojstvu žrtava Arhilohove poruge. No Arhiloh ne štedi u stihovima ni samoga sebe, već otvoreno pripovijeda o svom podrijetlu, siromaštvu, životnim nedaćama, pijankama i ljubavnim mukama. Javno ga je mišljenje malo uznemirivalo. S prezirom se odnosi prema »prijekorima naroda« i ne vjeruje u zahvalnost sugrađana. U Arhilohovoj se lirici, prema tome, već očituje sukob između ličnosti i društva, ali taj sukob još ne dovodi do izolacije. Lična raspoloženja ostaju vezana s moralnom normom, koja može pretendirati na opće priznanje. Kao ni ostalim grčkim piscima toga vremena, Arhilohu nije tuđa didaktika. On se zaustavlja na problemu promjenljivosti egzistencije, u kojoj sve zavisi od »sudbine i slučaja«, ali ujedno priznaje stvaralačko značenje ljudskih napora. Preokretima sudbine s njezinim naizmjeničnim »ritmom« žalosti i radosti čovjek mora suprotstaviti »postojanost«:

Nego u veselju se vesèli, u zlu odveć se
Ne žalosti! Misli, kako udes ljudski — m'jena je!

Arhiloh ima snažan, sažet i slikovit jezik i neusporediv je majstor stiha. Rapsodi su njegova djela izvodili uporedo s Homerovim i Hesiodovim spjevovima, a rodni otok ustanovio je njemu u čast kult i ubrojio ga u zbor »heroja«. Grube strane Arhilohovih pjesama smućivale su donekle kasnije moraliste, no čitava ga je antika priznavala za klasika jampske vrste, pa se njegovo ime stavljalo uz Homerovo. Arhilohova je ostavština bila izgubljena tek u bizantinsko doba.

Didaktičkim elementima u Arhilohovu stvaranju blizak je i njegov suvremenik, također Jonjanin, Semonid ili Simonid (Σημωνίδης ili Σιμωνίδης) Amorginac. Semonid je bio viđena ličnost u svome gradu, osnivač kolonije na otoku Amorgu, ali sačuvani stihovi Semonidovi ne sadržavaju političkih ili građanskih motiva. U njegovim poučnim elegijama i jambima prevladavaju pesimistička razmišljanja o varavosti ljudskih nada, o opasnostima starosti, bolesti i smrti, koje čovjeku prijete. U božanskom upravljanju svijetom Semonid ne vidi ništa osim samovolju. Zaključak je razmišljanjâ poziv na uživanje životnih dobara, dok je moguće. Semonidu pripada i jampska satira na žene, u kojoj se ženski karakteri klasificiraju po svome postanku od različnih životinja ili elemenata: od svinje je potekla nečista, od psa radoznala i brbljava, od mora hirovita i sl.; pohvale je vrijedna samo ona, koja potječe od pčele.

Motivi naslade dalje se razvijaju u Jonjanina Mimnerma (Μίμνερμος, oko god. 600.), kojega su stari smatrali za prvoga ljubavnog pjesnika, tvorca erotske elegije. Antički izvori pripovijedaju, da je pjevao o svojoj ljubavi prema frulačici Nani, i, kako se nedavno otkrilo, toj je Nani bio posvećen veliki spjev, koji nije došao do nas, pa nam njegov karakter nije pobliže poznat. Od Mimnerma se sačuvalo nekoliko malih pjesama, ali im sadržaj nije lični osjećaj, već razmišljanja o općim temama, obična za jonsku elegiju. Ljubav (»zlaćana Afrodita«) čini se Mimnermu kao najveće dobro života, i on tuguje zbog prolaznosti mladosti i tegoba starosti, koja brzo nastupa. Sebi želi vijek od šezdeset godina provedenih bez bolestî i briga. U tom se pogledu jonski pjesnik oštro udaljuje od tradicionalnoga pogleda na »starce« kao nosioce mudrosti i političkoga iskustva. Treba smatrati, da je i u spjevu Nani lični osjećaj služio samo kao okvir za razmišljanja o ljubavi i životu i za mite s ljubavnim predmetima. No Mimnermova se poezija nije iscrpljivala motivima ljubavi i naslade, pa su neki fragmenti, koji su došli do nas, posvećeni političkim i ratnim temama.

Na Mimnermovu želju, da proživi najviše šezdeset godina, odazvao se njegov znameniti suvremenik, atenski zakonodavac Solon (Σόλων), koji je predložio, da se Mimnermov stih preradi tako, da se broj šezdeset zamijeni brojem osamdeset. Za samoga Solona sti-

hovi su bili prije svega sredstvo djelovanja na građane. Kod njega prevladavaju političke i moralno-poučne teme, ali njihova obradba nije bezlična karaktera kao kod pjesnika spartanskih uredaba Tirteja. S velikim je poletom sastavljena, na primjer, elegija, koja poziva Atenjane, da osvoje natrag otok Salaminu, što im je bio oduzet. Cio niz pjesama vezan je sa Solonovim zakonodavstvom (god. 594.). Autor nastoji obrazložiti pomirljivi stav, što ga je zauzimao u klasnoj borbi u Ateni, objašnjujući svoje reforme i polemizirajući s protivnicima. Solonovi su argumenti većinom religiozno-moralna karaktera. On se obraća s prijekorima obadvjema zaraćenim stranama, aristokraciji i demosu, i poziva ih, da pristanu na uzajamne ustupke uime »pravde«, uvjerava ih, upozorava i prijeti im božanskom odmazdom za »nepravdu«. No karakteristično je, da božansku kaznu Solon ne vidi u nekakvim elementarnim nesrećama, koje se imaju dogoditi, kako je učila tradicionalna vjera, već u građanskim razmiricama i slabljenju vojničke moći grada kao posljedicama rđavih težnja građana. Božansko načelo postaje, prema tome, svojstveno naravnom toku stvari. Svi osnovni momenti reforme — ukinuće zemljišnih dugova, poništenje ropstva zbog dugova i dokinuće aristokratskih povlastica — nalaze odraza u Solonovim elegijama i jambima: on nipošto ne prikriva kompromisni karakter svoga zakonodavstva, nego više puta naglašava, da je smatrao za potrebno čuvati interese obadviju grupa »držeći štit između jednih i drugih.« U pjesmama prevladava ton mirne opomene, i tek kadikada govor dobiva karakter uzdržljive, ali srdite prijetnje.

Vi, što ste siti mnogih dobara, više no treba,
Tvrdo primirite već srce u grudima svi.
Čedna nek žudnja je vaša. Ta nit ćemo mi se pokorit,
Niti će vama to poći za rukom baš sve.

No književno se stvaranje Solonovo nije ograničivalo na teme, koje se neposredno odnose na njegovu političku djelatnost.

Tako se u velikoj elegiji, koja je poslije dobila naslov »Sebi«, razmatra o težnjama i sudbinama ljudskim. Atenski je zakonodavac tvrdo uvjeren u pogubnost nepravičnih postupaka i nepravedno stečenih bogatstava i u to, da božanska odmazda prije ili poslije stiže samoga krivca ili njegove potomke; ali uporedo s time on vidi, da ni dobri napori često puta ne dovode do željena rezultata i ne štite od nesreće. Štoviše, najzakonitije ljudske želje, kao na primjer težnja za bogatstvom, lako se pretvaraju u nezasitnost, za kojom dolazi »nesreća« kao kazna. Božanstvo, po Solonovu mišljenju, nevidljivo izravnava prekršaje »mjere«, ali, kako je rečeno u jednom fragmentu, »misao besmrtnih bogova sakrivena je od ljudi.« »Najteže je«, kaže se u jednome drugom fragmentu, »naći nevidljivu mjeru razumijevanja, koja jedina sadržava u sebi granice svih stvari.« Ali teškoća da se nađe to mjerilo životnoga ponašanja ne dovodi Solona do pesimizma. On prima život s njegovim tegobama, poukama i utjehama. Uz poučna razmišljanja bavi se u svojim pjesmama slavljenjem vina, ljubavi i Muza, obuhvaćajući na taj način čitavo područje jonske elegijske tematike.

Solon je o sebi ostavio uspomenu u svijesti Grka ne samo kao državnik i zakonodavac, već i kao »mudrac«, u kojem su vidjeli idealna predstavnika helenskoga gledanja na svijet. Priča, koju je zapisao povjesničar Herodot, dovodi Solona u vezu s lidijskim kraljem Kresom, vlasnikom nebrojena blaga, i oholoj uobraženosti Kresa, koji je sebe smatrao za najsretnijega među ljudima, suprotstavlja mirnu opreznost grčkoga mudraca, koji zna, da se nijedan čovjek ne može nazvati sretnim prije svoje smrti. Kres se, dodaje priča, doskora morao uvjeriti u pravilnost Solonovih riječi.

Među potonjim elegijskim pjesnicima VI. stoljeća od najvećega je interesa T e o g n i s (*Θέογνις*) iz Megare. Pod imenom toga pjesnika sačuvala se zbirka kratkih elegijskih pjesama, određenih za izvođenje na gozbama, neka vrsta stolne pjesmarice (isp. str. 30). U toj su pjesmarici skupljene kratke pjesme različitih autora i različita vremena, ali osnovna jezgra pripada Teognisu, pjesniku-aristokratu, kojega je revolucija protjerala iz rodnoga grada, pa se skitao po različnim krajevima Grčke. Teognisove su elegije upućene dječaku Kirnu, kojega pjesnik poučava u principima klasne etike. Među poukama ima, uporedo s tradicionalnim aforizmima o pobožnosti, poštovanju prema roditeljima i t. d., velik broj pjesama o aktuelnim temama, i one predstavljaju jedan od najizrazitijih primjera nepomirljive klasne mržnje aristokrata prema demokraciji, što se mogu susresti u svjetskoj književnosti. Ljudi se od rođenja dijele na »dobre«, t. j. aristokrate (str. 82), i »rđe«; »dobrima« su svojstvene sve kreposti, oni su smioni, otvoreni i plemeniti; »rđama« su svojstveni svi poroci: podlost, grubost i nezahvalnost; no »rđe« se bogate i dolaze do vlasti, dok plemstvo propada, i »plemenit« se pretvara u »podla«. Prema »rđama« »dobrome« su dopuštena sva sredstva:

L'jepo zaluđuj dušmána, a u ruke kada ti dođe,
Vrati mu, nikakva tad povoda ne čekaj još.

Aristokratov je prezir prema »svjetini« beskrajan: »Stani nogom na nerazumnu svjetinu, udaraj je oštrim ostanom, metni joj na vrat teški jaram«; on bi se htio »napiti crne krvi« svojih dušmana. Cilj je Teognisovih pouka učvrstiti aristokratsku solidar-

nost, pa ga osobito ozlojeđuju brakovi između članova osiromašenih uglednih obitelji i bogatih građana, zbog čega »tamni rod građana.« No navale mahnite mržnje izmjenjuju se u Teognisa s mračnim očajem: on gubi vjeru u uspjeh svoje stvari, žali se na tugu progonstva i nevjeru prijateljâ.

Teognis je sa svojim uvjerenjem, da su »dobrome« prirođena moralna svojstva, postao jedan od omiljelih pjesnika grčke aristokracije; ona je sačuvala njegove stihove i dopunila zbirku novom građom.

Posljednjim klasikom jambografije priznavao se Hiponakt (Ἱππῶναξ) iz Efesa (druga polovica VI. stoljeća), koji je bio na glasu s otvorenosti i oštrine svoje satire. Zbog napadâ na tirane, koji su vladali u Efesu, bio je Hiponakt prognan iz rodnoga grada. Folklorni jamb postaje kod njega oruđe poruge uobraženoj kulturi bogataša i plemstva; on kao da teži za tim, da nadmaši Arhiloha u preziru prema svakoj književnoj pristojnosti, neprestano prikazuje sebe kao gladna prosjaka i svadljivca, služi se jezikom ulice i jazbina. Parodija na visoki stil jest omiljeli postupak Hiponaktov. On parodira epsko pjesništvo, stil himna.

O Hermo, dragi Hermo, Majin sine ti
S Kilénê, molim — strašno, strašno zebe me.

I dalje:

Hipònaktu daj plašt, jer strašno zebe me
I cvokoćem.

Kasnija je antika smatrala Hiponakta za pjesnika-moralista; fragmenti, koji su došli do nas, ne opravdavaju taj sud, ali su odviše neznatni, da bi se na temelju njih mogao stvoriti jasan lik toga zanimljivog pjesnika.

Hiponaktove su pjesme napisane većinom u holijambima (»hromim jambima«); to je varijanta jampskoga stiha s poremećajem jampskoga toka u posljednjoj stopi:

Oh, jadima ću predat tužni svoj život,
Ne pošalješ li meni ječma što brže
Bar mjerov, da od krupe pripremim piće
I pijem ga ko lijek protiv zle sreće.

3) Monodička lirika

Uporedo s razvojem elegije i jamba išlo je i prilagođivanje drugih vrsta grčke narodne pjesme zadacima i temama, što ih je istaklo doba nastajanja klasnoga društva. Već se kod Arhiloha pjesma pretvarala u sredstvo izražavanja subjektivnih osjećaja, pa

je nosilac lirske emocije postajao pjesnikov lik sa svim svojim individualnim crtama i osobinama lične biografije. Daljnji su korak u tome smjeru učinili eolski pjesnici, kojima je književno i glazbeno središte bio otok Lezbo. Polazeći od domaćih folklornih pjesama, oni su uveli u književnost niz novih metričkih oblika, određenih za monodičko (t. j. solo) pjevanje uz pratnju lire. Tematiku bogoslužnih i obrednih pjesama, počašnica, svadbenih i ljubavnih pjesama, razrađuju lezbijski liričari u vezi s ličnim doživljajima pjesnikovim, s krugom njegovih prijatelja i sa svakodnevnim događajima. Te su pjesme obično namijenjene određenoj sredini i prilikama, u kojima se moraju izvoditi; razmišljanja o općim temama, karakteristična za elegiju, zauzimaju u stvaranju Lezbljana tek sporedno mjesto i najčešće stoje u tijesnoj vezi s ličnim momentima. I jezik je te lirike domaći, eolski.

Najviđeniji su predstavnici monodičke lirike u prvoj polovici VI. stoljeća Lezbljani Alkej i pjesnikinja Sapfa. Revolucionarni je pokret zahvatio u to vrijeme i Lezbo, aristokracija je vodila ogorčenu borbu s gradskim demosom i njegovim vođama — »tiranima«; vlast je više puta prelazila od jedne skupine na drugu, i u kratkom se razdoblju izmijenilo nekoliko tirana. Alkej (Ἀλκαῖος), koji je pripadao aristokraciji, aktivno je sudjelovao u toj borbi i proveo niz godina u progonstvu. Motivi građanskoga rata vrlo su česti u njegovim stihovima. On pjeva o oružju, što su ga pripravili urotnici spremajući se da zauzmu vlast, i poziva u borbu protiv tirana. Smrt jednoga od njih, Mirsila, daje povoda za jednu radosnu pjesmu:

Sad opiti se valja, pa i silôm
Da pije tko, jer nestade Mirsila.

Tučom poruga obasipa Alkej Pitaka, kojega je djelatnost na Lezbu bila analogna Salonovoj djelatnosti u Ateni i koji je na koncu omogućio Alkeju, da se među drugim prognanim aristokratima vrati u domovinu. Pitak je »trbušasti«, »krivonogi« i »neugledni« hvališa, koji se ženidbom vezao s potomcima kraljeva, što su svoj rod izvodili od Agamemnona. No uza sve svoje poštovanje prema onima, koji potječu od »plemenitih roditelja«, Alkej je prisiljen da prizna istinitost u ono vrijeme popularne uzrečice »čovjek je novac«, pa aristokrati iz Alkejeva kruga služe kao najamnici kod istočnih kraljeva.

Alkej nije uvjeren u sutrašnjicu. On prikazuje svoj polis kao brod, koji brodi morem uz »borbu vjetrova«. S političkim se temama prepleću razgovori za stolom. Za muško društvo tradici-

onalna počašnica (str. 30) postaje sredstvo za otkrivanje pjesnikovih osjećaja i misli pred krugom njegovih prijatelja. Radost i tuga, građanska borba i ljubavna priznanja, zimska studen i ljetna žega, razmišljanja o neizbježnosti smrti — sve to ulazi u okvir počašnice s njezinim završnim pozivom: »pijmo«. »Gdje je vino, tamo je i istina«, objavljuje Alkej. Vino je »ogledalo ljudi«, lijek od svih žalosti.

Ne valja dušu tjerati ū žalôst,
Ta ōd žalosti kakav će bit nam prid?
Oj Bakho, dajde vina amo,
Tuzi je najbolji melem vino.

Prema antičkim vijestima Alkej nije pjevao samo o vinu, već i o ljubavi; rimski pjesnik Horacije na slijedeći način karakterizira Alkeja u pjesmi, upućenoj liri:

Lezbijski je građanin, ratnik ljuti,
U te prvi udaro il' sred borbe
Il' privezav uz vlažno žalo' mora
Bacanu lađu.

Bakha, Muze, Veneru on je pjevo
I dječaka, koji je vazda prati,
Ili Lika dičnoga crnim okom
I crnom kosom.

Oda I, 32.

Ta je strana Alkejeva stvaranja slabo zastupana u sačuvanim fragmentima, ali i ono malo, što postoji, svjedoči o bliskoj vezi s narodnom ljubavnom poezijom. Tako, na primjer, postoji jedan stih iz tako zvane »pjesme pred vratima«, serenade zaljubljenika, koji traži, da ga puste k dragoj. Jedna je druga pjesma sadržavala žalbu djevojke, koja čezne za ljubavlju. Alkej je pisao stihove i u čast lezbijske pjesnikinje, »čiste Sapfe s mrkim kovrčama i slatkim smiješkom.«

Alkejev je vidokrug ograničen: obrana interesâ plemstva, vino i ljubav. Njegovi su osjećaji i misli elementarni, a po kulturnom nivou on zaostaje za svojim jonskim suvremenicima. Kad Alkej sastavlja himne bogovima ili pjesme na mitološke teme, ne prelazi granice tradicionalne obradbe mita. Ta je umjetnost još bliska primitivnom realizmu: snaga emocije spaja se kod Alkeja s izravnošću i jasnoćom izražaja, s oštrom i zornom slikovitošću. Antički su kritičari nalazili u njega »veličinu, sažetost i milozvučnost udružene sa snagom.« Alkejevi su stihovi muzikalni i odlikuju se bogatstvom svojih metara i načina strofičke građe. Strofa, koja se kod Alkeja najčešće upotrebljava, dobila je u antici naziv »a l k e j s k a«:

Shema je alkejske strofe:

$$\bar{\smile} - \smile - \bar{\smile} - \smile\smile - \smile \underline{\smile}$$

$$\bar{\smile} - \smile - \bar{\smile} - \smile\smile - \smile \underline{\smile}$$

$$\bar{\smile} - \smile - \bar{\smile} - \smile - \bar{\smile}$$

$$- \smile\smile - \smile\smile - \smile - \bar{\smile}$$

Ne pojmim pravca burnijem vjetrima:
Čas s jedne strane vali se valjaju,
Čas s druge, a mi u sredini
Plovimo na crnom brodu morem.

Do nedavna je Alkej bio poznat samo u slučajnim i fragmentarnim citatima; u XX. stoljeću bili su nađeni na papirusu ostaci antičkih primjeraka Alkejevh djela, ali se čitavih pjesama sačuvalo vrlo malo.

Novonađeni papirusi raširili su krug obavijesti i o Alkejevoj suvremenici S a p f i (Σαπφώ). Žena-pjesnikinja u doba, o kojem govorimo, predstavlja pojavu karakterističnu samo za dorsko-eolske dijelove Grčke, gdje je položaj žene bio slobodniji pa nije bila zatvorenica kao kod Jonjana.[1] U tim se krajevima sačuvalo mnogo ostataka primitivnih spolno-dobnih zajednica; muškarci su stvarali zatvorena društva i provodili život većinom zajednički, izvan obitelji; analogne su se zajednice stvarale i među ženama. Sapfa je stajala na čelu jednoga od takvih društava, u kojem su sudjelovale, kako se čini, mlade djevojke. Kao i svaka antička zajednica, taj je kolektiv bio posvećen određenim božanstvima, u ovom slučaju ženskima. Sapfa sama zove prostorije društva »kućom službenica Muza«. Krug interesa društva određuje i osnovnu tematiku Sapfine poezije: to su ženski kultovi sa svojim svetkovinama, svadbe, općenje među prijateljicama, njihove uzajamne naklonosti, suparništvo, ljubomora i rastanak. Politički život Lezba nalazi ovdje samo slučajne odjeke. Sapfina lirika rijetko prelazi granice doživljaja vezanih s njezinim zatvorenim krugom, ali su ti doživljaji izraženi s neobičnom jednostavnošću i jasnoćom, koje su stvorile potonju slavu lezbijske pjesnikinje.

Sapfa je, kao i Alkej, bliska folklornoj pjesmi pa umeće lični sadržaj u tradicionalne oblike. Pjesma upućena Afroditi crta čežnju ljubavi, koja još nije našla odgovora, ali je sastavljena u obliku

[1] Na razliku u položaju žene kod različitih grčkih plemena upućuje Engels [Podrijetlo porodice, privatnoga vlasništva i države. Djela, XVI., 1., 1937., str. 45—47 (na ruskom)].

himne sa svim njezinim potrebnim dijelovima — zazivom, epitetima božanstva i pozivima na nekada obećanu pomoć. Jedna druga pjesma, namijenjena, kako se čini, svadbi, počinje se slavljenjem »bozima sličnoga« mladoženje i nevjeste, koja »slatko zbori i umiljato se smije«, ali pjesnikinja odmah prelazi na svoje lične osjećaje: »Čim te samo začas vidim, glas mi već zapne, jezik mi zanijemi, po tijelu mi odmah prođe tihi oganj, očima ništa ne vidim, uši mi šume, znoj mi teče s čela, drhat me svu obuzima, žuća sam od trave i čini mi se, da sam gotovo mrtva.« Kod Sapfe slikanje doživljaja samo u vrlo neznatnoj mjeri sadržava momente psihološke analize: ona crta vanjska očitovanja osjećaja i prilike, u kojima se oni odvijaju. Za takvu pozadinu često služi priroda. U jednoj se pjesmi prikazuje prijateljica, kako tuguje daleko od Sapfe i njezina kruga: »Kad smo živjele zajedno, Arignota te je gledala kao božicu i najviše je voljela tvoj ples. Sada blista među Liđankama, kao što ružoprsti mjesec nakon zalaza sunca nadmašuje sve zvijezde i baca svoju svjetlost na slano more i cvijećem posute njive. U taj čas lijepo je razlivena rosa; bujno cvatu ruže i nježne trave, i slatka medunica. Dugo lutajući, ona muči čežnjom nježnu dušu i sjeća se drage Atide, a srce joj izjeda tuga. I glasno nas zove, da dođemo.«

Za ljubav se stvara »lijepa« pozadina — ukrasi, mirisi, cvijeće i proljeće, ali su doživljaji, kao i u narodnoj ljubavnoj pjesmi, najčešće bolna karaktera, pa je u svijesti kasnije antike lik pjesnikinje bio trajno vezan s predodžbom o nesretnoj ljubavi. Na jednoj grčkoj vazi prikazana je sa svitkom u rukama; k njoj leti Eros, a kod njega je napisano: »nesretni«. Bio je stvoren mit, da je Sapfa završila život skočivši sa stijene zbog beznadne ljubavi prema hladnom ljepotanu Faonu. Faon je mitološka figura, jedan od Afroditinih ljubimaca; spominjao se, vjerojatno, u kakvoj bogoslužnoj pjesmi Sapfinoj, koja nije došla do nas.

Didaktički element, svojstven starogrčkoj lirici, nije ni kod Sapfe odsutan. Ona razmišlja o ljepoti i ljubavi ilustrirajući svoje misli mitološkim primjerima i ličnim doživljajima: »najljepše je na zemlji ono, što ljubimo.«

Osim ljubavne lirike Sapfa je bila poznata i po svojim epitalamijima, svadbenim pjesmama (isp. str. 29). Te su pjesme obuhvaćale različne momente grčkoga svadbenog obreda; u sačuvanim odlomcima nalazimo nevjestin oproštaj s djevičanstvom, natjecanje između zbora mladića i zbora djevojaka, pa pjesme i šale pred bračnom ložnicom. Po stilu Sapfini epitalamiji neobično podsjećaju na narodne svadbene pjesme i bogato su ukrašene usporedbama folklornoga tipa. Tako se nevjesta uspoređuje s jabukom:

Ko što se jabuka slatka na vrhu najviše grane
Sva crveni; — berači zaboravili su na nju.
Nisu zaboravili, već doseć nisu je mogli...

Mladoženja se uspoređuje s vitkom granom ili s kakvim mitološkim herojem. Bogovi ljubavi neposredno sudjeluju u svadbi. Po riječima kasnoga antičkog pisca Himerija (IV. stoljeće n. e.), koji prepričava sadržaj svadbenih pjesama Sapfinih, ona »dovodi u bračnu odaju Afroditu na kolima Haritâ i kor Erosa, koji se s njom vesele« i koji lete pred kolima tresući zubljama; Sapfa opisuje i mitološke svadbe, na primjer svadbu Hektora i Andromahe.

Po ritmičko-melodičkom tipu Sapfina je poezija bliska Alkejevoj pa se također odlikuje velikom raznolikošću. Tako zvana »s a f i č k a« strofa predstavlja samo jedan uzorak te bogate strofike:

Shema je safičke strofe:

– ⏑ – ⏓ – ⏑ ⏑ – ⏑ – ⏓
– ⏑ – ⏓ – ⏑ ⏑ – ⏑ – ⏓
– ⏑ – ⏓ – ⏑ ⏑ – ⏑ – ⏓
– ⏑ ⏑ – ⏓

Šarotrona besmrtna Afrodita,
Mudro čedo Zeusovo, ja te molim:
Nemoj tugom, nemoj mi jadom, gospo,
Srce ubijat!

Bliskost narodnoj pjesmi, koja lirici Lezbljana daje karakter svježine i neposrednosti, u znatnoj je mjeri već izgubljena kod trećega istaknutog predstavnika monodičke lirike, Jonjanina A n a k r e o n t a (Ἀνακρέων), čije stvaranje ide u drugu polovicu VI. stoljeća. Rodom iz maloazijskoga grada Teja, Anakreont je napustio svoju domovinu, kad je pala pod perzijsku vlast. Pjesnički talenat otvorio mu je pristup na dvorove tiranâ, koji su težili za tim, da oko sebe okupljaju umjetnike i pjesnike. Anakreont je dugo vremena živio na dvoru samskoga tiranina Polikrata, nakon Polikratove smrti pozvao ga je tiranin Hiparh u Atenu, a kad je u Ateni tiranida pala, našao je utočište kod tesalskih kraljeva. Pripada na koncu VI. stoljeća dosta mnogobrojnoj skupini pjesnika, koji su svojom umjetnošću davali sjaj dvorovima različnih tirana nemajući dubokih veza sa socijalnim životom polisa, u kojem su bili kao privremeni gosti. U Anakreontovoj lirici ima samo vrlo neznatnih tragova o tome, da je ikada bila raspoložena drukčije nego veselo. Tako se, na primjer, kadikada susreću ratoborni motivi, a također

i motivi socijalne satire. Uistinu pak njegove su teme gotovo isključivo vino i ljubav, ali se te teme ne obrađuju ozbiljno, već na planu duhovite, šaljive igre. Pjesnik, koji je doživio duboku starost, rado prikazuje sebe kao sijeda, ali vedra starca, ljubitelja vina i ljubavnih pustolovina, i ironzira svoje ljubavne neuspjehe. Anakreontove pjesme nisu velike po opsegu; one ne slikaju složene doživljaje, nego fiksiraju pojedini moment u jednostavnim, ali originalnim i relijefnim slikama, često s neočekivanim završetkom. Eto, Eros ga udario, kao velikim čekićem, a zatim ga okupao u studenoj bujici. U jednoj se drugoj pjesmi Eros uspoređuje s dječakom, koji se lopta:

Opet Ero zlatokosi
Loptu bagrenu baca mi,
Zove, s djevom da igram se, —
Šara j' sandala u nje.

Al' iz naselja krasnog je
S Lezba ona, rad kose gle
Moje — s'jeda je — kudi me,
Nekog drugoga želi.

Ta se tema daje u različitim varijacijama. Anakreont »na lakim krilima« leti na Olimp, da Erosu podnese žalbu, i prijeti mu, da više ne će pjevati pjesme njemu u čast, ali Eros, ugledavši sijedoga pjesnika, prolijeće mimo njega. Bojažljivu djevojku crta Anakreont kao mlado lane, koje zaostaje u šumi za majkom i dršće, a tvrdoglavu — u liku neupregnute ždrebice, kojoj obećava, da će joj pokazati svoju jahačku vještinu. Tu je posljednju pjesmu, kako je poznato, preveo Puškin (»Kobilica mlada«); kod Puškina postoji i prijevod jedne druge pjesme, gdje Anakreont slika svoju starost (»Prorijedile se, pobijeljele«).

Stolne se teme susreću isto tako često kao i ljubavne. Uz pomoć vina Anakreont hoće da se pobije »na šake« s Erosom. No bučnu gozbu Anakreont ne voli:

Hajde, momče, nosi nama čašu veću, da na dušak
Iskapim je. Deset naspi mjera vode, a pet vina!
Bez ob'jesti svake želim opet sad se proveselit.
Deder, nemojmo mi više s krikom, vikom kao Skiti
Uz čašu se zabavljati, piti, nego pijuckajmo,
Krasne pjesme prip'jevajmo!

Živost, jasnoća i jednostavnost jesu glavne osobine Anakreontove poezije; čak se i himne bogovima pretvaraju kod njega u lake i elegantne pjesme. Karakter igre, što ga je Anakreont dao ljubavnoj lirici, potpuno je odgovarao odnosu prema ljubavi, koji je postao dominantan u razvijenom robovlasničkom društvu, pa ga

Engels s pravom zove starim klasičnim pjesnikom ljubavi.[1] Iz kasne antike sačuvala se čitava zbirka imitacija Anakreonta, tako zvane »anakreontske pjesme« (*Anacreontea*); one su se dugo vremena pogrešno smatrale za originalna djela starogrčkoga pjesnika. »Anakreontika« XVIII.-XIX. stoljeća nadahnjivala se upravo tom kasnoantičkom zbirkom, i ona je poslužila kao izvor mnogobrojnim ruskim prijevodima »iz Anakreonta« (Puškin: »Prepoznajem konje vatrene«, prijevodi Meja, Baženova i dr.[2]).

4) Korska lirika

Od svih vrsta grčke lirike korska je pjesma sačuvala najtješnju vezu s kultom i obredom, a njihovim je potrebama uglavnom i služila. U svojim folklornim oblicima korska je pjesma, razumije se, postojala posvuda, ali se osobito njegovala u državama, gdje se na vlasti održalo zemljoposjedničko plemstvo. Bogoslužno pjesništvo služilo je ovdje kao oruđe propagande aristokratske ideologije, koja je u to vrijeme dobila nov oblik u religiji Apolona Delfskoga (str. 83). Nasuprot staroaristokratskoj ideologiji, koja je potjecala iz vremena raspadanja rodovskoga uređenja, delfska religija i moral bili su već prilagođeni prilikama klasnoga društva i potrebama aristokracije kao vladajuće skupine u polisu. Korska je lirika postala književni tumač toga novog morala i novoga stvaranja, koje je prerađivalo tradicionalne mite u duhu delfske religije. Političko gospodstvo aristokracije sačuvalo se poglavito u dorskim krajevima; u skladu s time dorsko je narječje postalo vladajućim jezikom korske lirike.

S druge strane u bogoslužnom pjesništvu bili su zainteresirani i tirani, koji su vodili aktivnu vjersku politiku, podupirući pučke i općegrčke kultove nasuprot domaćim aristokratskim, i nastojali dati vjersko posvećenje svojoj vladavini. U tim prilikama korska lirika postaje jedan od najvažnijih ogranaka grčkoga lirskog pjesništva i ima vrlo važnu ulogu u književnom pokretu onoga doba.

Zbog svoga bogoslužnog i obrednog karaktera korska je lirika po načinu svoga izvođenja arhaičnija nego monodička melika ili elegija. Riječ ne ostaje vezana samo s glazbom, već i s ritmičkim kretnjama tijela; pjesma se izvodi u tradicionalnom obrednom koru, koji pjeva i ujedno pleše. Na čelu kora stoji korovođa; spolnodobni sastav kora i karakter plesa vrlo su često već unaprijed

[1] F. Engels, Podrijetlo porodice, privatnoga vlasništva i države. Djela, XVI., I., 1937., str. 58 (na ruskom).

[2] L. A. Mej (1822.—1862.) — ruski pjesnik i vrstan prevodilac klasične poezije. — A. N. Baženov (1835.—1867.) — pisac, kazališni kritičar i prevodilac »Anakreontovih pjesama«. — Op. prev.

određeni bogoslužnim zadatkom, jer se korska pjesma izvodi samo u određenoj prigodi, u vezi s kakvom svetkovinom ili obrednim činom. Grci su razlikovali mnogobrojne vrste korske pjesme već prema prigodi, koja je izaziva, prema božanstvu, kojemu je bila upućena, pa prema sastavu kora i karakteru plesa (isp. str. 31): u većini slučajeva ti su oblici književne korske lirike nastavci odgovarajućih folklornih vrsta, ali su neke od njih, i to po svome književnom značenju najvažnije, nastale ili su se barem veoma raširile u vrijeme, o kojem se govori, i tijesno su vezane sa socijalnom i idеološkom borbom VII.—VI. stoljeća. Tako d i t i r a m b (*διθύραμβος*), bogoslužna himna u čast Dionisa, ima svoj procvat zahvaljujući značenju, što ga u revolucionarnom razdoblju dobiva Dionisova religija. U korskoj lirici, počevši od VI. stoljeća, jedno od najvažnijih mjesta zauzima e p i n i k i j (*ἐπινίκιον*), pjesma koja slavi pobjednika na općegrčkim gimnastičkim natjecanjima. Te su igre bile narodne svetkovine, pa su pobjednici u svom zavičaju dobivali gotovo božanske počasti. A kako je u natjecanjima sudjelovala uglavnom aristokracija, koja je jedina imala dosta sredstava i slobodna vremena za potrebno gimnastičko treniranje, pobjeda na igrama bila je zgodna prilika za slavljenje aristokratske »vrline«. Činjenica, da predmetom pjesme nije postojao bog ni mitološki heroj, već živi predstavnik plemstva, samo je povećavala aktuelnost i klasno značenje epinikija. A već je sasvim nova vrsta korske lirike bio e n k o m i j (*ἐγκώμιον*), himna u čast određene osobe; ta vrsta svojom pojavom svjedoči o povećanom značenju ličnosti u socijalnom životu polisa pa se osobito razvila u dvorskoj okolini, koja je okruživala tirane.

U uspoređenju s folklornom korskom pjesmom postala je kudikamo složenija i glazbena strana. Korski je pjesnik bio u isto vrijeme i skladatelj i koreograf. Za svaku je pjesmu sastavljao posebnu glazbu, često čak i za svaku strofu. Ritam se nije očitovao samo riječju, nego i plesnim kretnjama kora. Stoga se grčka korska lirika odlikuje velikom slobodom ritama, koji se mijenjaju od pjesme do pjesme, od strofe do strofe. Te su strofe veoma raznolike i po svome unutrašnjem sastavu. Nigdje u antičkom pjesništvu nema takve raznolikosti i bogatstva ritmičkih oblika.

U djelima korske lirike obično se javljaju tri elementa vezana sa svečanim »himničkim« karakterom korske pjesme. Sastavni je dio bogoslužne himne od davnine mit (str. 22); u slobodnom izmjenjivanju s mitom davao se didaktički element, poučna razmišljanja o religioznim i moralnim temama; napokon, budući da je himna bila molitva, koja je izražavala moliteljeve želje, korska je pjesma sadržavala i lične izjave ume pjesnika ili njegova kora.

Spajanje tih triju elemenata nalazimo već u najstarijega nama poznatog predstavnika korske lirike — A l k m a n a (*Ἀλκμάν*, druga polovica VII. stoljeća). On je podrijetlom bio maloazijski Grk, ali je djelovao u Sparti. Arhaična Sparta još nije bila onaj bedem konzervatizma, kakav je postala poslije, pa se nije tuđila od umjetničkih novotarija; Spartanci su pozivali k sebi majstore iz drugih grčkih krajeva radi vođenja kora. Alkman je sastavljao različne himne, od kojih su se sačuvali samo kratki citati. Jedini je veliki ulomak bio nađen na papirusu god. 1855. u jednoj egipatskoj grobnici. To je »partenij«, t. j. himna djevojačkoga kora. Sačuvani se dio počinje tako, da se ukratko spominje cio niz mita, i usto se daju didaktični zaključci, a zatim kor prelazi na slavljenje svojih predvodnica, divi se njihovoj ljepoti i šaljivo aludira na njihovo samoljublje i takmičenje. Niz djevojaka spomenut je po imenu. To je tipična stara korska pjesma, namijenjena za jednokratno izvođenje ne samo u određenoj svečanoj prigodi, već i s određenim sastavom članova kora, kojih su imena unesena u tekst pjesme. Likovi su elementarni i konkretni: jedna je ljepotica »blistavo sunce«, a druga se ističe među prijateljicama kao »čili pobjednik konj, koji nogom topoće, među stadom«, »griva« joj je »čisto zlato«, a lice »srebrno«. Slavljenje prijateljica i njihova ljubomora podsjećaju na kasniju tematiku Sapfinu, i korijen im je u istim životnim prilikama djevojačkoga društva.

Korska je lirika sve do konca VI. stoljeća poznata samo vrlo fragmentarno. Majstorom ditiramba priznavao se Lezbljanin A r i o n (*Ἀρίων*). Plodni sicilski pjesnik S t e s i h o r (*Στησίχορος*), autor poluepskih i polulirskih djela, razradio je velik broj mitoloških predmeta, i njegovu su obradbu poslije obilno iskoristili atenski tragički pjesnici V. stoljeća. Ne ograničujući se na obični krug mitâ koji su sačinjavali predmet herojskoga epa, Stesihor se obraća neposredno narodnim pričama, zahvaćajući i ljubavne predmete, što ih je ep obično izbjegavao. Sa Sicilije je potjecao i I b i k (*Ἴβυκος*) koji su sačinjavali predmet herojskoga epa, Stesihor se obraća ne-Polikrata. U Ibikovim se stihovima mnogo mjesta davalo njegovim ljubavnim doživljajima, ali za razliku od Anakreontove jednostavnosti Ibik ima bujan i slikama prenatrpan stil:

Evo nam proljeća! Vilâ gaj
Sveti se stere, — tu cvjetaju
Jabuke kidonske, vodom ih
Potoci tope, u hladu pod grančicam
Grozdovi buje na lozici vinovoj.
Ali u meni se ljubav ne umîrî,
Ne stiša nikad ni jedan časak;

Kao s gromom što gromkijem
Bura nam tračka harat zna,
Tako od Kiparke ona se bez straha
Žarkijem ruši bijesom
Mrka i do dna mi dušu, srce
Potresa snagom svom.

Kako je već bilo spomenuto, od druge polovice VI. stoljeća u korskoj lirici počinju prevladavati nove vrste, posvećene slavljenju ljudi, živih (enkomij, epinikij) ili mrtvih (θρῆνος — »tužaljka«). Enkomije je sastavljao već Ibik. Vidnu ulogu u toj reformi, koja je aktualizirala značenje korske lirike i pridonijela njezinu bujnom procvatu na koncu VI. i u prvoj polovici V. stoljeća, imao je Simonid Kejanin (Σιμωνίδης, 556.—469.). Taj je mnogostrani pjesnik proveo mnogo godina na dvorovima različnih tirana, ali je ujedno bio blizak i vođi atenske demokracije Temistoklu. Po svome idejnom sadržaju Simonidova je lirika vezana s progresivnim strujama jonske misli: on se skeptički odnosi prema tradicionalnim predodžbama o božanstvu i ne dijeli predrasude aristokratske etike, da je »vrlina« tobože urođena samo uglednima. Za Simonida su karakteristični jednostavan i jasan stil, živost slika i velika snaga osjećaja. Njemu polaze za rukom i blagi, nježni tonovi (tužaljka Danaje zatvorene u kovčeg s nejakim Persejem; isp. str. 35) i patos borbe za domovinu (slavljenje palih u Termopilama). Najveći povijesni događaj njegova vremena — borba grčkoga naroda protiv Perzijanaca — našao je u Simonidu svoga pjesnika. Od korske lirike Simonidove došao je do nas samo malen broj kratkih fragmenata; nijedna se cjelovita pjesma nije sačuvala. No Simonidova se slava nije osnivala samo na korskoj lirici, nego je on bio poznat i kao jedan od tvoraca epigrama. Epigramom (t. j. »natpisom«) zvao se prvobitno natpis u stihovima, koji se stavljao na nadgrobne spomenike ili na predmete, što su se donosili na dar božanstvu. Ti su se epigrami sastavljali obično u elegijskom distihu (isp. str. 92). Poslije se taj naziv stao primjenjivati na svaku kratku lirsku pjesmu napisanu u elegijskom metru. Simonid je bio majstor takve sažete lirske pjesme, pa mu je kasnija antika pripisivala velik broj epigrama o temama iz grčko-perzijskih ratova, među njima i poznati nadgrobni natpis Spartancima palima u Termopilama:

Javi Lakoncima, stranče, da ovdje u grobu ležimo,
Znajući slušati v'jek njihovih zakona moć.

Potpunu suprotnost Simonidu predstavlja pjesnik, koji je u povijest grčke književnosti ušao kao klasik svečane korske lirike, Pindar (Πίνδαρος, oko god. 518.—422.), posljednji i najistaknutiji pjesnik grčke aristokracije. Pindar je bio rodom iz Tebe, a potjecao je iz ugledna roda; od mladih je godina bio tijesno vezan s Delfima, pa je delfska religija ostavila vrlo znatne tragove na čitavu njegovu pjesničkom radu. U Pindarovu su stvaranju zastupane različite vrste korske lirike: epinikiji, himne, peani (u čast Apolonu), ditirambi, prosodiji (ophodne pjesme), parteniji, hiporhemi (plesne pjesme), enkemiji i žalosne pjesme. Od bogate ostavštine Pindarove, koja je u antičkim izdanjima obuhvaćala 17 knjiga, sačuvale su se 4 knjige epinikija, ukupno 45 pjesama. Općegrčka gimnastička natjecanja održavala su se u to vrijeme na četiri mjesta: u Olimpiji, u Delfima (pitijske igre), na Istmu (blizu Korinta) i u Nemeji (u sjeveroistočnom Peloponesu). U skladu s time Pindarove ode u čast pobjednikâ na igrama bile su razdijeljene u četiri knjige. Epinikije nije sastavljao autor na vlastitu inicijativu, već su ih naručivale zainteresirane osobe ili gradovi, kojima su pobjednici pripadali. Pindar je, kao i Simonid prije njega, radio po narudžbi različitih gradova i dobivao nagradu za svoje stihove. Krug je Pindarovih naručilaca poglavito dorsko plemstvo i sicilski tirani; to je društvo, za koje on stvara i u kojem se proslavlja.

Već sam zadatak epinikija sadržava u sebi stanovit program, što ga je pjesnik dužan izvršiti. U sastav ode moraju ulaziti lokalni i osobni elementi, koji se tiču pobjednika, slavljenje njegova roda, predaka i grada, pa navodi o mjestu i karakteru natjecanja, gdje su pobjede bile održane. Isto su tako stalan dio miti i poučna razmišljanja. Ali nemaju sve strane programa za Pindara jednako značenje. Za njegov je stil karakteristično, da se na svim vanjskim okolnostima pobjede zaustavlja samo uzgred i nikada ne opisuje sama natjecanja. Pobjeda ga zanima samo kao očitovanje »vrline«, i on ovu posljednju slavi u pobjednikovoj osobi. Pindarov epinikij postaje kao neka ispovijest aristokratskoga gledanja na svijet, pa je sva građa ode podređena tome zadatku. Spominjanje slavljenikovih predaka dobiva osobit smisao u svijetlu uvjerenja, da »vrlina« nije lično svojstvo, da se ona u uglednim rodovima prenosi nasljedstvom od predaka na osnovi »božanskoga« podrijetla roda. Mitološki dijelovi pjesme stvaraju oko slavljenika »herojsku« atmosferu. Oni mogu ne stajati u izravnoj vezi s pobjedom ili ličnošću pobjednika, o kojem se pjeva; lica iz mita jesu uzori, pozitivni ili negativni, kojima se ilustriraju pjesnikove misli.

Pindarova su djela najizrazitiji književni dokument aristokratske ideologije, koja je nastala pod idejnim vodstvom Delfa. On je tvrdo uvjeren u svemogućnost, sveznanje i moralno savršenstvo bogova. Tamo, gdje je tradicionalna mitologija bila u protivurječju s kasnijim moralnim predodžbama, pa su se bogovima pripisivali nemoralni postupci, Pindar bez kolebanja »ispravlja« mite. Zajedno

s delfskom religijom naglašava ograničenost ljudskih mogućnosti i poziva na čuvanje »mjere« u svemu. »Obijest« je pogubna: »smrtniku dolikuje smrtno.« Vrhunac je ljudske sreće bogatstvo udruženo s »vrlinom«. Sposobnost da u sebi razvija svojstva, koja sačinjavaju vrlinu, svojstvena je uglednome od rođenja. »Kad spoznaš, kakav si, postani takav.« Onaj pak koji posjeduje samo »znanje« bez nasljednih svojstava, nije sposoban da postigne punovrijednu »vrlinu«. Sve te postavke, koje Pindar neprestano proglašava, polemički su zaoštrene protiv progresivnih struja grčke misli, koje su kritizirale mitološki sistem i aristokratskim tradicijama suprotstavljale snagu znanja, jednako pristupačnoga uglednima i neuglednima. Političke su simpatije Pindarove, razumije se, upravljene također u pravcu aristokratskih država, gdje vladaju »mudri«.

Ideal »vrline«, kojega je Pindar bio propovjednik, imao je veliko kulturno značenje, unatoč svome aristokratski ograničenom karatkeru. U Pindarovoj su »vrlini« nerazdvojno slivene atletika i etika, fizička i duševna svojstva: odatle poziv na oslobođenje svih snaga čovjekovih i na njihovo svestrano razvijanje. To je onaj isti harmonični ideal, koji nalazimo utjelovljen u djelima grčke likovne umjetnosti.

Kao primjer Pindarova građenja epinikija može služiti druga pjesma iz zbirke u čast pobjednikâ na igrama u Olimpiji. Upućena je Teronu, vladaru sicilskoga grada Akraganta. Teronovi su konji odnijeli pobjedu u natjecanju na kolima, a u takvim se slučajevima za »pobjednika« obično proglašavao vlasnik konjâ. Pindarova oda slavi fiktivnoga »pobjednika«, obuzeta u to vrijeme brigama oko učvršćenja svoje vlasti. Pindar počinje obraćajući se »pjesmama, kraljicama struna«: »kojega ćemo boga, kojega heroja, kojega čovjeka slaviti? U nekoliko stihova slijedi odgovor, koji iscrpljuje sav službeni program epinikija: spominje se mjesto pobjede, karakter natjecanja i pobjednikovo ime. Teron je »stup Akraganta«, »dika slavnih predaka«, predstavnik roda, koji je nekada iskusio nevolje, ali je opet postigao blagostanje svojim »vrlinama«. To stvara prijelaz na pitanja općenite naravi. Najprije sentencija: ni otac svega Hronos (vrijeme) ne može izbrisati ono, što je bilo, ali radosti daju zaborav od patnji; za primjer se navodi mit o heroinama, koje su nakon velikih patnji počašćene primanjem u krug bogova. Nova sentencija: nad ljude se naizmjence nadvijaju »bujice radosti i tegobe«; za primjer služi već sam rod Teronov, počevši od njegova mitološkoga pretka Edipa. Sada se Pindar vraća na Teronovu pobjedu, na njegovo »bogatstvo« ukrašeno »vrlinama«. Teronova vjera u prekogrobnu plaću služi kao prilika za unošenje novoga mita, opisa bezbrižna života na »otoku blaženih«. Zatim se poslije

oštra ispada protiv »učenih«, kojima se suprotstavlja »mudrac«, što mnogo zna od prirode, daje završni hvalospjev na adresu Terona kao »dobrotvora« svoga grada. Prema tome, centralni dio ode zauzimaju sentencije i miti obrubljeni s obje strane pohvalom u čast pobjednika. To je obični tip Pindarova građenja ode.

Pindarov se stil ističe svojim svečanim tonom i bujnošću, bogatstvom biranih slika i epiteta, koji često još čuvaju tijesnu vezu sa slikovitim sistemom grčkoga folklora. Pindar teži za tim, da maksimalno poveća izražajnu snagu stiha. Svaka je riječ odmjerena, sve se sporedno, neizrazito odbacuje; pjesnik kao da klizi po vrhovima mislî i slikâ propuštajući spojne karike. Pohvalna himna, po njegovim vlastitim riječima, prelijeće »poput pčele« s jedne teme na drugu. Te su se osobine teškoga stila Pindarova, u kojem veza slika i mitoloških predočaba prevladava nad vezom pojmova, shvaćale u XVI.—XVIII. stoljeću kao »lirski nered« i »lirski zanos«, a to je i poslužilo kao osnova nadutoga »pindariziranja« pjesnicima toga vremena.

Evo primjera Pindarova stila:

Zlatne žice, skupno, jedno blago
boga nam Apolona
I plavòkosijeh Muza! Noga, igra —
slave početak v'jek vas sluša.
Na zvuk vam pjevači paze svi,
Zujem zujeć prvi kad glasi
pjesme vam prve jeknu ĩ kolo na pjev zovnu.
Samu str'jelu, munju, iskru vječitu
Trnete; Zeusu gle na žezlu dr'jema orao,
kralj svih ptica, — obadva hitra spustila se krila.

I krivòkljunû mu glavu tamnom
maglicom òvîjâte,
Slatkim sankom trudne zaklapate vjeđe;
dr'jema, a pleći iznemògle
Nadimlju se njemu, — udar vaš
Skrši ga. I ljutica Ares
oštrih kopáljâ grozne nizove pušta, iz daleka
Stigne, — čarom srce mu se začara;
Bozima samim str'jele vaše dušu općine,
smetu darom Letina sina, darom Muzâ struka vitka.

Po svojoj ritmičkoj strukturi Pindarova je oda strofična. Iza dvije jednake strofe (s t r o f a i a n t i s t r o f a) dolazi vrlo često treća, koja se od njih razlikuje po strukturi (e p o d), i taj se kompleks od tri strofe, razmještene prema shemi *a a b*, ponavlja nekoliko puta u istom redoslijedu (*a a b, a a b* . . .). Navedeni odlomak sadržava prvu strofu i antistrofu prve ode iz zbirke u čast pobjednikâ na pitijskim igrama.

Razmjerno do nedavna Pindar je bio jedini korski liričar, od kojega su se sačuvala čitava djela. God. 1896. bila su nađena dva papirusova svitka, koja su sadržavala dvadeset pjesama Pindarova suvremenika i njegova književnoga takmaca, Bakhilida (*Βακχυλίδης*; rodio se na koncu VI. stoljeća), nećaka Simonida Kejanina. Većina tih pjesama ide u vrstu epinikija. Iako Bakhilid poslužuje često iste naručioce kao i Pindar, ipak mu je tuđ neslomljivi aristokratizam Pindarov. On veliča »vrlinu«, ali je ne shvaća kao skup tradicionalnih svojstava aristokratovih, nego kao sposobnost da se bude na visini svakoga zadatka. »Bezbrojne su ljudske vrline, ali jedna je ispred svih, vrlina onoga, tko se u svakom poslu upravlja pravilnim mislima.« Bakhilidov se stil odlikuje mirnom glatkoćom, u njega nema one bujnosti, a ujedno ni tamnoće, koja je karakteristična za Pindara. No mnogo veći književno-povijesni interes nego Bakhilidovi epinikiji pružaju njegovi ditirambi. Oni imaju karakter balada, u kojima se lirski razrađuju pojedine epizode iz mita. Vidno mjesto zauzimaju atenske predaje kao rezultat porasta političkoga značenja Atene nakon grčko-perzijskih ratova. Jedan od tih ditiramba, koji pripovijeda, kako je atenski heroj Tesej skočio u more, u dvore svoga oca Posidona, da nađe onamo bačeni prsten, stvara mitološko obrazloženje pomorske hegemonije Atene. Jedan drugi ditiramb na temu o istom Teseju zanimljiv je zbog svoga dijaloškog oblika: građen je u obliku razgovora atenskoga kralja Egeja s korom i u tom pogledu predstavlja posrednu kariku između korske lirike i drame.

Pindar i Bakhilid jesu posljednji istaknuti majstori epinikija. Ta je vrsta bila tijesno vezana s aristokratskom kulturom pa je gubila ideološku aktuelnost s razvojem robovlasničkoga društva. Grci su sačuvali interes za svoje igre i natjecanja, ali je doba procvata antičkoga društva postavljalo nove zadatke, koji su od čovjeka tražili prije svega duševna svojstva, pa je prvenstvo na natjecanjima prešlo u ruke profesionalnih atleta.

4. *Zameci književne proze*

Do početka VI. stoljeća književno se stvaranje Grka zaodijevalo u stih. Prozni su zapisi imali poglavito karakter dokumenata, i to dokumenata vrlo jednostavna sadržaja. Polisi su vodili popise službenih osoba ili kraljeva; u hramovima su se sastavljali imenici svećenika, pobjednika na igrama, a također pravila reda u hramu; ako su se ti dokumenti namjenjivali za obavješćivanje javnosti, pravili su se u obliku natpisa na tvrdom materijalu (drvo, kamen ili kovina) i izlagali na kakvome javnom mjestu.

Prvi su znatniji spomenik grčke proze bili pisani zakoni, kojih je donošenje postigao demokratski pokret naprednih gradova na granici VII. i VI. stoljeća, da bi učinio kraj sudskoj samovolji plemstva. Ti su se dokumenti pisali priprostim jezikom na narječju kraja, na koji su se odnosili; izgrađena stila književne proze još nije bilo. Uporedo s time postajala je, doduše, folklorna umjetnost prozne pripovijetke (str. 34), ali ona nije bila pismeno utvrđena. Bajke i basne koje su se pronosile od usta do usta, pripovijedale su se svaki put novim riječima i nisu imale stalna teksta. Tek u VI. stoljeću počinje se u Grčkoj razvijati prozna književnost.

Uzrok tome kasnijem postanju književne proze vide neki učenjaci u okolnosti čisto tehničke naravi, u oskudici prikladna pisaćega materijala. Oni upućuju na to, da se stih lakše pamti i da je u manjoj mjeri podvrgnut iskrivljivanju pri usmenom prenošenju nego proza. Prozni se tekst može dobro sačuvati samo u zapisu. Počevši od sredine VII. stoljeća učestali su trgovački odnosi Grka s Egiptom, zemljom papirusa; po mišljenju spomenutih učenjaka, tek se od vremena uvoza papirusa mogla zametnuti grčka proza.

To stanovište nipošto ne zadovoljava: mjesto socijalnih uzroka, koji su na različitim etapama razvoja grčkoga društva povukli za sobom nastajanje pjesničke i prozne književnosti, ono ističe uzgrednu okolnost, koja je mogla imati samo sporedno značenje. Papirus nije bio ni izdaleka jedini pisaći materijal. Narodi Prednje Azije stvorili su bogatu pismenost ne služeći se papirusom. Grci su i prije uvoza papirusa imali pisaćega materijala, koji se pravio od životinjske kože. Taj materijal nije bio tako zgodan, ali su tehničke mogućnosti za zapisivanje proznoga teksta ipak postojale. S druge strane, kako ćemo odmah vidjeti, grčka je prozna književnost već od svoga zametka imala idejni sadržaj, koji se razlikovao od sadržaja poezije, sadržaj, koji je mogao nastati tek na određenom stadiju društvenoga razvoja. Taj je novi sadržaj i bio uzrok, koji je izazvao pojavu novoga, proznoga književnog oblika.

Prve vrste grčke književnosti, ep i lirika, stvorile su se na temelju folklorne pjesme, vezane s kultom, obredom i herojskim pričama. Sadržaj te folklorne pjesme, poglavito mitološki, zauzimao je vidno mjesto u ideologiji rodovskoga društva. Prozni folklor, bajka i basna, nije imao tako znatne ideološke uloge, već je služio za razonodu. Književnost, koja se rađala, prionula je uz oblike pjesme, jer je s njima bio vezan ozbiljni sadržaj, pa je njihovu prevlast osiguravalo značenje, što su ga državna vjera i mitologija i dalje čuvale u robovlasničkom polisu. Nasuprot tome proza je imala svoj postanak zahvaliti porastu kritičke i naučne misli, koja je rušila mitološki sistem.

Proza se zametnula u Joniji, zajedno s grčkom naukom i filozofijom. Jonjani su vodili široku pomorsku i kopnenu trgovinu ploveći po Sredozemnom i Crnom moru od Kavkaza i sjevernih obala Crnoga mora do Egipta i Atlantskoga oceana i nalazeći se u stalnim vezama s Prednjom Azijom. Na svojim putovanjima Jonjani su dolazili u dodir s mnogim narodima i nagomilali golemu građu opažanja i obavijesti, koja je poslužila kao osnova grčkoj nauci. Ujedno je politički život Jonije bio vrlo buran, pa se Jonija brže nego drugi krajevi Grčke otresala gledanja na svijet rodovskoga doba. Tradicionalne predodžbe o prirodi i bogovima stale su se podvrgavati oštroj kritici. Mitološko shvaćanje prirode počelo je ustupati mjesto filozofskome, koje je razvoj prirode tumačilo kao naravan proces, koji se odvija bez sudjelovanja božanskih sila. Engels karakterizira gledanje na svijet jonskih filozofa kao »prvobitni elementarni materijalizam«.[1] Materijalističko gledanje na svijet, —objašnjuje Engels u »Ludwigu Feuerbachu«, — označuje naprosto shvaćanje prirode onakvom, kakva je, bez ikakvih sporednih dodataka, i baš je stoga to materijalističko gledanje na svijet bilo prvobitno kod grčkih filozofa nešto, što se razumije samo po sebi«.[2] U tom je umijeću da se priroda vidi »onakva, kakva je«, najveće postignuće jonske misli, koje je sebi tražilo nov oblik književnoga izraza.

Prvi jonski filozof Tales (*Θαλῆς*, početak VI. stoljeća), koji je učio, da je »voda početak svih stvari«, nije ostavio pisanih djela, ali je već njegov učenik Anaksimandar (*Ἀναξίμανδρος*), sastavljač prve geografske karte, izložio svoju filozofsku teoriju pismeno, i to u prozi. U prozi su pisali i potonji filozofi — Jonjani Anaksimen (*Ἀναξιμένης*) i Heraklit (*Ἡράκλειτος*). Prozni oblik filozofske rasprave bio je novotarija, koja se nije odmah posvuda primila. »Eleatska« filozofska škola,[3] koja je nastala u grčkim kolonijama u Italiji i na Siciliji, prvo se vrijeme još služila starim oblikom didaktičkoga spjeva u heksametru (Ksenofan — *Ξενοφάνης*, Parmenid — *Παρμενίδης* i Empedoklo — *Ἐμπεδοκλῆς*; Ksenofan se služio i oblikom elegije), ali je poslije i ona prešla na prozno izlaganje. Uporedo s filozofskim raspravama, u prozi su se počela javljati i naučna djela iz matematike, astronomije, medicine i geografije.

[1] F. Engels, Dijalektika prirode. Djela, sv. XIV., 1931., str. 498 (na ruskom).

[2] F. Engels, Djela, sv. XIV., 1931., str. 651—652 (na ruskom).

[3] »Eleatska« je škola suprotstavljala jedinstveni nepromjenljivi »bitak« promjenljivoj raznovrsnosti stvari. Glavna se filozofska zasluga te škole sastoji u razgraničenju biti i pojave.

Druga je grana jonske proze historiografija. Ona se razvijala u dva smjera. To su s jedne strane lokalne kronike, predaje o osnutku jonskih gradova, rodoslovlja, po svojoj građi bliska »kataloškim« spjevovima Hesiodove škole (str. 80), a s druge strane djela polugeografskoga karaktera, koja su u isto vrijeme sadržavala opise tuđih zemalja, priče o životu narodâ, koji ih naseljuju, i povijesne obavijesti o tim narodima. Taj se oblik historijsko-geografskoga pripovijedanja razvio iz priča pomoraca o njihovim putovanjima. Takve su priče postojale od davnine, ali su sadržavale u sebi mnogo fantastičnoga, kako smo već vidjeli na primjeru »Odiseje« (str. 49). Novo shvaćanje stvarnosti, koje se razvijalo u Joniji u VI. stoljeću, tražilo je kritičan odnos i prema mitološkim predajama i prema pričama o čudesima dalekih zemalja. Ta je kritika bila, doduše, još vrlo naivna karaktera. Rani su grčki povjesničari mislili, da raširene predaje reproduciraju pravu stvarnost, samo nešto iskićenu izmišljanjem i preuveličavanjem, i da je stoga dosta mehanički ukloniti iz priča nadnaravne i nevjerojatne momente, da bi se ustanovila istina.

Takva je bila metoda najviđenijega predstavnika rane grčke historiografije, Hekateja iz Mileta (*Ἑκαταῖος*; rodio se oko god. 540.). Hekatej je sastavio dvije rasprave: jedna geografska, koja se zvala »Opis zemlje«, sadržavala je obavijesti o svim zemljama i narodima, koji su u to vrijeme bili Grcima poznati; druga rasprava, »Rodoslovlja«, bila je historijsko-mitološkoga karaktera. Sačuvale su se riječi, kojima su se počinjala »Rodoslovlja«: »Hekatej Milećanin pripovijeda ovako. To pišem onako, kako mi se čini istinito, jer su mnoge helenske priče, kako se meni čini, smiješne.« Te »smiješne«, t. j. mitološke priče Hekatej prepričava na nov način, bez čudesnoga elementa. Mit je, na primjer, pripovijedao, kako je Heraklo doveo iz podzemlja Kerbera, psa podzemnoga boga Hada, kralju Euristeju. Hekatej ne sumnja u historijsko postojanje Herakla i Euristeja, ali Kerbera zamišlja kao otrovnu zmiju, kojoj su njezini smrtonosni ujedi stvorili nadimak »Hadova psa«; tu je zmiju, po Hekatejevu mišljenju, Heraklo doista donio Euristeju. Zahvaljujući takvoj metodi naravnoga objašnjavanja mitâ, u radove ranih povjesničara dospijevalo je vrlo mnogo mitološke građe, uporedo s točnim, pa čak i dokumentarnim podacima.

Preokret u gledanju na svijet odrazio se i na folklornom pripovijedanju. Javlja se nov tip folklorne priče, u kojoj namjesto starih mitoloških figura postaju junacima povijesne osobe ili ličnosti iz života, a radnja se predmeta razvija većinom bez neposredna upletanja božanskih sila. Ta pripovjedna vrsta nije u antici imala specijalna imena; služeći se nazivom, koji je nastao tek u

srednjem vijeku, mogli bismo je nazvati novelom. Novele su pripovijedale o viđenim političarima VI. stoljeća, o perzijskom kralju Kiru, lidijskom kralju Kresu, o Solonu, Pisistratu i Polikratu Samskom; njima se vjerovalo na riječ kao povijesnim pričama o pravim događajima, pa je poznati grčki povjesničar V. stoljeća Herodot unio cio niz novela u svoje pripovijedanje. Junaci su novela bili također mudraci i pjesnici. Novi je folklor brojio »sedam mudraca«, među koje su pripadali znameniti filozofi i političari VI. stoljeća, kao na primjer Solon, Pitak ili Tales, i kojima su se pripisivale različne mudre izreke (gnome); sastavljale su se priče o zajedničkoj »gozbi« mudraca i o njihovim »natjecanjima«. U to je vrijeme bila stvorena legendarna biografija Homerova, koja je pripovijedala o njegovim putovanjima i o natjecanju s Hesiodom (str. 80). Novela se obilno služila predmetima i motivima mita, ali ih je prenosila na figure nedavne prošlosti i u životne prilike. Tako se u mitu često pripovijeda o kraljeviću, koji je sretno umakao smrti, što mu je namijenjena po zapovijedi staroga kralja odmah poslije njegova rođenja, a zatim odrastao i oteo svome protivniku kraljevstvo (isp., na primjer, priču o Perseju; str. 35); junakom toga mitološkoga predmeta učinila je novela Kira, osnivača perzijskoga kraljevstva u VI. stoljeću pr. n. e.

Već smo pri razmatranju Homerovih himna mogli opaziti, kako u ep prodire »niski« junak (str. 88—89). To se još jače očituje u proznom folkloru. Takva je, na primjer, priča o spretnom tatu, koji je kao nagradu za svoje prijevare dobio ruku kraljevske kćeri; Herodot prenosi tu priču kao povijesnu činjenicu, koja se nekada dogodila u Egiptu za faraona Rampsinita. No najizrazitiji je junak pučkoga folklora VI. stoljeća Esop (Αἴσωπος), frigijski rob, ružni grbavac i sastavljač basana. Da li je taj Esop historijski postojao, ne zna se; priče o njemu imaju novelistički karakter i pripadaju narodnom stvaranju. Stara figura budale-nakaze, koja je u »Ilijadi« poslužila kao građa za karikiranu sliku demagoga Tersita, dobiva nov, ovoga puta pozitivan smisao. Narodna mudrost, životno i tehničko iskustvo masa utjelovljeni su ovdje u osobi roba suprotstavljena vrhovima, koji se diče svojim znanjima. U mnogobrojnim pričama, u kojima je bio junakom, Esop je uvijek pametniji i dosjetljiviji od svoga gospodara, mudriji od službenih mudraca. Od tih je priča bio sastavljen cio »životopis« Esopov, koji je do nas došao u nekoliko redakcija, ali one idu već u helenističko, pa čak i u bizantinsko vrijeme, a osnovna jezgra folklorne biografije Esopove potječe iz VI. stoljeća. Zanimljiva je priča o Esopovoj smrti: bacili su ga sa stijene delfski svećenici, koje je prekoravao zbog koristoljublja, pa je Apolon zato kaznio Delfljane kugom. Bacanje sa stijene stari je folklorni motiv; nekada je postojao

običaj, da se sa stijene baca kakva nakaza ili zločinac kao žrtva otkupnica bogovima. U predaji o Esopu taj je motiv prerađen na planu antagonizma između aristokratskoga svećenstva i mudraca iz naroda; karakteristična je za ideologiju grčkih masa njihova viera u pravednost delfskoga boga i ujedno negativan odnos prema priznatim službenicima toga boga. S takvim smo se odnosom prema delfskom svećenstvu već susreli u jednom drugom spomeniku pučkoga stvaranja toga vremena, u Homerovoj himni Hermu (str. 88—89).

S Esopovim je imenom kod Grka bila nerazdvojno vezana basna. Basne u stihovima kao samostalna vrsta poznate su u grčkoj književnosti od Arhilohova vremena (str. 96), a prozne su basne još čuvale svoj folklorni, usmeni karakter. Počevši od VI.—V. stoljeća širile su se pod imenom »Esopovih basana«, pa je čitavo kasnije antičko stvaranje basne izvodilo svoje predmete od Esopa. Sačuvane zbirke »Esopovih basana« pripadaju već bizantinskom razdoblju, ali su njihovi predmeti često vrlo stara podrijetla. Po svojoj tematici antičke basne idu poglavito u područje priča o životinjama, i mnoge su od njih trajno ušle u evropsku književnost basne (na primjer »Vuk i jagnje«, »Gavran i lisica«, »Žabe, koje mole kralja« i mnoge druge).

Pripovjednu prozu, uključujući ovamo i povijesnu, zvali su Grci toga vremena zajedničkim nazivom »logos« (λόγος — govor), koji se suprotstavljao »eposu« u stihovima. Stoga su se rani povjesničari zvali logografi (pisci logosa). I u pripovjednoj i u naučno-filozofskoj prozi upotrebljavalo se jonsko narječje; kao jezik epa u svoje vrijeme, tako je sada i jezik jonske proze dobio značenje općegrčkoga književnog jezika.

DRUGI ODSJEK

ATIČKO DOBA GRČKE KNJIŽEVNOSTI

PRVO POGLAVLJE

GRČKO DRUŠTVO I KULTURA V.—IV. STOLJEĆA

1. Procvat i kriza atenske demokracije

(V. stoljeće)

Grčko robovlasničko društvo, stvoreno u revolucijama VII.—VI. stoljeća, proživljuje u V. stoljeću razdoblje svoga najvećeg procvata — ekonomskog, političkog i umjetničkog. Taj je procvat nerazdvojno vezan s usponom Atene, do kojega je došlo nakon grčko-perzijskih ratova, i s razvojem atenske demokracije.

Jonija, napredno područje prethodnoga razdoblja grčke povijesti, koja je još u drugoj polovici VI. stoljeća dospjela pod perzijsku vlast, počela je gubiti svoje vodeće kulturno značenje. Umjetničkim, a poslije i filozofskim središtem Grčke postaje Atena; u znaku njezine kulturne hegemonije prolazi V. i IV. stoljeće, t. j. čitava daljnja povijest Grčke do njezina osvajanja od strane Makedonaca. Na polju književnosti prevlast Atene tako je znatna, da se V. i IV. stoljeća mogu nazvati atičkim razdobljem grčke književnosti (Atika je pokrajina, kojoj je središte bila Atena). Pored Atene samo Sicilija ima stanovitu samostalnu ulogu u književnom razvoju toga vremena.

Atenska je demokracija klasičan primjer društva osnovanoga na »zajedničkom privatnom vlasništvu aktivnih građana države« (Marx; v. citat na str. 16). Ona nije nipošto bila uređenje sveopće jednakosti. Atena je bila robovlasnička demokracija; »ravnopravnost atenskih građana bila je moguća samo zbog toga, što su od uživanja dobara demokracije bili odstranjeni elementi lišeni

građanskih prava, robovi i meteci,[1] koji su zapravo sačinjavali većinu stanovništva, a također zahvaljujući golemoj periferiji kolonija i zavisnih gradova, što ih je središte eksploatiralo. Svi su atenski građani u ovome ili onom obliku primali stanovit dio zajedničkoga prihoda dobivenoga eksploatacijom robova, stranaca, saveznih gradova i nekulturnih naroda. Stoga je atenski »demos« (narod), uza svu razliku u socijalnom i imovinskom položaju različnih slojeva, sačinjavao osebujan privilegiran kolektiv, pa je kolektivna zatvorenost jednako karakteristična za atensku demokraciju kao i za vladajući sloj aristokratskih država Grčke. S druge strane, utvrđujući formalnu jednakost građana, pozivajući ih sve na ravnopravno i podjednako obavezno sudjelovanje u državnom životu i dajući im slobodu pretresanja državnih poslova i slobodu privatnoga vođenja gospodarstva, demokracija je povećavala značenje i prava pojedinoga građanina. U razdoblju porasta demokracije jačanje moći polisa praćeno je povećavanjem prava građanina. To je prepletanje kolektivne solidarnosti polisa sa znatnom samostalnošću individuuma jedna od najvažnijih crta atenske demokracije u razdoblju njezina uspona.

Vrijeme najveće moći atenske države i ujedno završavanja demokratizacije državnoga uređenja Atene pada u 50—60-te godine V. stoljeća; to je tako zvani »Periklov vijek«, koji je Marx smatrao za doba najvećega unutrašnjeg procvata Grčke.[2] Prije toga vremena leži razdoblje grčko-perzijskih ratova, praćeno snažnim narodnim zanosom u borbi s tuđinskom najezdom, nagli porast atenske države i uništenje ostataka aristokratskih povlastica. Peloponeski rat, koji je nastao na koncu »Periklova vijeka«, otkrio je sva protivurječja robovlasničkoga polisa, protivurječja između robova i robovlasničke države, a u samoj državi — protivurječja između privatnoga vlasništva krupnih robovlasnika i »zajedničkoga privatnog vlasništva aktivnih građana«; cio sistem polisa počeo je propadati.

Uspon i kriza atenske demokracije bili su praćeni primjetnim preokretima u društvenoj svijesti.

Čuvajući strogo temelje života polisa, atenska se demokracija odlikovala stanovitim vjerskim konzervatizmom. Radikalne ideje jonske filozofije vrlo su sporo prodirale u Atenu, pa kod atičkih pisaca u doba razvoja demokracije božansko upravljanje svijetom ne izaziva još ni najmanje sumnje. No religiozne predodžbe dobivaju kod njih sve apstraktniji karakter. Božanstvo gubi svoju nad-

[1] Metek je stranac, koji se preselio u Atiku, da ondje stalno živi.

[2] K. Marx i F. Engels, Sabrana djela, sv. I., 1938., str. 180 (na ruskom).

naravnost te se raspada u prirodi i društvu. Tendencija prema panteizmu (obožavanju prirode u cjelini) opaža se na svim područjima grčke misli. Liječnici toga vremena u borbi s predodžbama o nadnaravnim uzrocima oboljenjâ često daju svojim mislima panteističku formulaciju. »Sve je božansko, i sve je ljudsko«, — tvrdi autor rasprave »O svetoj bolesti« (padavici); odatle proizlazi, da nijedna bolest nije više »božanska« nego druga. Za to je vrijeme panteizam bio progresivna pojava, korak naprijed prema oslobođenju misli od mitološkoga pogleda na svijet. S panteističkoga je stanovišta jonski pjesnik i filozof Ksenofan (oko 570.—479.; isp. str. 116) kritizirao sistem olimpske religije i mitologije. Daljnji korak u tome smjeru bila je filozofija Anaksagore (Ἀναξαγόρας, oko god. 500.—428.), jonskoga mislioca, koji je živio u Ateni sredinom V. stoljeća: on je »božanstvo« zamijenio razumom. Anaksagora je bio blizak Periklu; njegove je poglede prihvaćala samo nekolicina naprednih ljudi u Ateni, ali su oni činili jak dojam i na šire krugove obrazovanoga društva. Pa iako atički pjesnici V. stoljeća i dalje operiraju uobičajenim mitima, olimpski bogovi sve više postaju samo likovi, što izražavaju bit i smisao naravnoga svijeta, kojega se zakonitost shvaća još kao božanski pravni poredak.

Jednako je karakterističan za ideologiju razdoblja, o kojem se govori, optimistički pogled na kulturu, vjera u snagu čovjeka i ljudskoga razuma. Tu vjeru podupire porast materijalnoga blagostanja osnovne mase građana i tehnički uspjesi postignuti u pomorstvu, brodogradnji, metalurgiji, građevinarstvu i obrtima. Mjesto mitoloških predočaba o »zlatnom vijeku« i postepenom pogoršavanju ljudskoga života, koje je za njim uslijedilo, ističe se misao o sve naprednijem čovjekovu razvoju od poluživotinjskoga stanja do kulturna i moralna života. Čovjek postaje svijestan svoga gospodstva nad prirodom.

»Mnogo je silno, al' ništa nije od čovjeka silnije«, pjeva kor u Sofoklovoj tragediji »Antigoni«. Problem čovjeka i njegovih zadataka u društvu njemu ravnih ljudi zauzima jedno od centralnih mjesta u atičkoj književnosti V. stoljeća. I uporedo s normama društvenoga života naslijeđenim od prethodnoga razdoblja, koje su se u tradicionalnom gledanju na svijet smatrale za iskonske, nepomične i božanski ustanovljene, sve veće značenje dobivaju promjenljivi »zakoni«, što su ih ustanovili sami ljudi s ciljem, da urede vlastite uzajamne odnose. Gospodarstvo, država, moral i odgoj, sve strane društvenga života postaju predmetom praktičnoga pretresanja i teoretskih razmišljanja. Time je bio postavljen temelj društvenim naukama. Udružujući progresivne političke ideje Atene s jonskim prirodoznanstvom, Demokrit (Δημόκριτος) iz Abdere (jonski grad, koji je bio u sastavu atenskoga saveza), najveći grčki učenjak V. stoljeća, stvorio je razvijen i promišljen sistem materijalističke filozofije.

Za dosljedni materijalizam Demokritov u osnovi svih pojava bitka stoje vječni i nepromjenljivi atomi, koji se vječno kreću u praznini. Postanak i postojanje svijeta rezultat su mehaničkih zakona kretanja, koji se nalaze u samoj materiji. Demokrit dopušta dva oblika spoznaje — »istinsku« i »tamnu«; prvi se naziv odnosi na razum, a drugi na osjetno opažanje. Prava se stvarnost spoznaje samo združenim djelovanjem jednoga i drugog. U Demokritovoj etici najveće se značenje pripisuje postizanju »eutimije« — pravilna uređenja unutrašnjega života.

Demokritovi su se spisi sačuvali samo u obliku oskudnih odlomaka. Njegova se izvanredna učenost u potonjoj tradiciji još ukrašuje svakojakim legendarnim crtama. U kasnoj se antici stvara također lik »nasmijanoga filozofa« Demokrita, koji svojim smijehom obličuje poroke i slabosti suvremenikâ.

Službeni ideolozi atenske demokracije u doba njezina procvata gledali su u političkom uređenju svoga grada harmonično spajanje zahtjeva državnoga života s pravom svakoga čovjeka na slobodan razvoj svojih sposobnosti. U govoru palim atenskim ratnicima, što ga je povjesničar Tukidid stavio u usta Periklu,[1] slavljenje demokratskoga uređenja Atene završava se ovim riječima: »Ukratko rečeno, tvrdim, da je sav naš grad škola Helade i da svaki pojedini čovjek kod nas, po mome mišljenju, može, vršeći najraznovrsnije poslove s najvećom ljubavlju i okretnošću, pokazivati ličnu samostalnost.« Osvrćući se na nagli porast atenske države i na dobra, što ih demokracija pruža svajim građanima, govornik računa, da će povećanje blagostanja građana pridonijeti jačanju osjećaja građanske dužnosti i svijesne ljubavi prema rodnome gradu.

Uvjerenje o spojivosti kolektivnoga morala polisa sa »ličnom samostalnošću« individuuma, koja se osniva na privatnom vlasništvu, značajno je za »Periklov vijek«. Klasna borba u vrijeme peloponeskoga rata otkrila je protivurječnost tih dvaju načela. Ideološki rezultat krize gradske države bila je oštra kritika čitava načina života u polisu, koja se izrazila u tako zvanom sofističkom pokretu. Sofistima su se zvali profesionalni učitelji mu-

[1] Tukidid, Povijest peloponeskoga rata, knj. II., gl. 35.—46. U tome vrlo zanimljivom govoru izlažu se osnovni principi atenske demokracije sa stanovišta njezinih pristaša. Razumije se samo po sebi, da atenski povjesničar, govoreći o »ljudima«, ima na umu samo »građane«. U vezi s time nije suvišno sjetiti se Marxove primjedbe o starima: »Oni su opravdavali ropstvo jednih, ali kao sredstvo za potpun ljudski razvoj drugih« (Kapital, sv. I. Djela, sv. XVII., Partizdat, 1937., str. 449 (na ruskom).

drosti, koji su učili različnim znanjima, u prvom redu onima, koja su bila korisna političkom radniku. Sam po sebi sofistički pokret nije označavao određena političkog programa, nego je bio samo znak, da se stari sistem obrazovanja, koji se osnivao na učenju mitoloških uzora i tradicionalnih »gnoma«, preživio. Zahtjevi, koji su se postavljali »vrlini« (ἀρετή, str. 82), postali su složeniji, pa je demokratska kultura tražila od čovjeka, da se umije snalaziti u društveno-političkim pitanjima i govoriti pred narodom. Stoga je središte interesa sofistâ bilo na području društvenih nauka i teorije govorništva. U sofistici postoji razmjerno konzervativna struja, koja je nastojala naći naučno obrazloženje za postojeće uređenje, ali uporedo s njom i anarhične teorije, koje su državu proglašavale za nasilje, i antidemokratska učenja, da su zakone stvorili »slabi« radi ograničavanja »jakih«. Religija, obitelj i domovina, društvene granice, koje dijele ljude na bogate i siromašne, ugledne i neugledne, slobodne i robove, Helene i barbare, — svi temelji grčke gradske države bili su dovedeni u sumnju. Sofisti su dokazivali, da društvene ustanove i moralne norme nisu ljudima svojstvene po »prirodi«, već da postoje samo na osnovi »zakona«, t. j. sporazuma među ljudima, i on će biti ukinut, ako bude priznat za nesvrsishodan. Sofistička su se učenja širila poglavito među imućnim slojevima, kojima je kolektivnost polisa postajala teret; osnovna masa demosa ostala je čuvarica tradicija polisa. Stoga je karakteristično, da je Kritija, vođa oligarhijske vlade »tridesetorice tirana« u Ateni, ujedno jedan od najizrazitijih ateista toga doba. Vidno je mjesto u teorijama sofistâ zauzimalo i učenje o subjektivnosti istine. Njega je formulirao još jedan od najranijih sofista, Protagora (Πρωταγόρας, oko god. 485.—415.): »Čovjek je mjera svih stvari.« Tom se postavkom obrazlagao princip općega prava glasa: nema istinitih i lažnih mišljenja, nego ima »jako« mišljenje većine i »slabo«, kojega se drži manjina. Uvjeravajući građane može se »slabije učiniti jačim«. Mogućnost objektivne istine negirao je i drugi viđeni sofist V. stoljeća, jedan od osnivača grčkoga umjetničkog govorništva, Gorgija (Γοργίας, oko god. 483.—375.). Čitavo sofističko obučavanje u govorništvu prožeto je tim principom: ono teži za tim, da čovjeka nauči vještini da s jednakom uvjerljivošću dokazuje bilo kakve postavke, pa čak i takve, koje se međusobno isključuju. Protiv subjektivizma sofistâ istupila je idealistička škola Sokratova (Σωκρ ίτης), koja je dokazivala objektivno značenje zapovijedi moralnoga osjećaja.

Pod konac V. stoljeća Atena je postala duhovno središte, koje je privlačilo filozofe iz svih krajeva Grčke; ali još prije toga postala je ona najvažnije središte grčke umjetnosti. Za Perikla se

odvijala intenzivna građevna djelatnost oko utvrđivanja i ukrašivanja Atene. U to su vrijeme bili sagrađeni najznatniji spomenici grčkoga graditeljstva, kao na primjer Partenon, Propileje i Erehtej, koji su svi zajedno morali tvoriti umjetničku opremu atenske akropole; te su zgrade bile ukrašene kipovima Fidije (Φειδίας) i njegove škole. Grci su Periklov vijek smatrali za razdoblje najvećega procvata umjetnosti: »U to su se vrijeme, — piše Plutarh (oko god. 100. n. e.), — stvarala djela neobična po svojoj veličini i nedostižna po jednostavnosti i ljepoti.« Građevnu je djelatnost demokratske Atene financirala država, pa ona nije bila usmjerena prema gradnji i ukrašivanju privatnih kuća, već zgrada društvenoga značenja, uglavnom hramova. Sva umjetnost toga vremena ima jasno izražen monumentalan karakter. U kiparstvu je osnovna tema prikazivanje mitoloških figura bogova i heroja, ali oni imaju karakter idealnih ljudskih likova. U umjetnosti, kao i na drugim područjima grčke ideologije, problem čovjeka postaje centralan. Umjetnici traže idealne proporcije tijela, koje ne prelazi normalne ljudske okvire, ali nema individualnih odstupanja. Normalizirani ljudski lik vlada i u slikarstvu. U V. stoljeću ne slika se individuum sa svojim ličnim osobinama, već normalan čovjek. Umjetnosti u doba procvata tuđa je težnja za portretom; ona će se javiti kasnije, u razdoblju krize polisa. Likovi V. stoljeća jesu generalizacije, ali ujedno i živi likovi, koji ne prelaze u jednostavan iznaz apstraktne ideje. Demokratska Atena izgrađuje umjetnički ideal osnovan na principima mjere i harmonije. Fidija i njegova škola jesu najviđeniji tumači toga ideala na polju likovnih umjetnosti.

Jedno od vodećih mjesta u duhovnom pokretu Atene u V. stoljeću zauzima pjesništvo, koje je u predsofističkom razdoblju ostalo glavno oruđe književne obrade problema, što su se postavljali pred društvenu misao. Atenska demokracija stvara književnost, koja se duboko razlikuje od one, što se razvijala u aristokratskim državama ili na dvorovima tirana. Nasuprot aristokratskom karakteru, svojstvenom ovoj posljednjoj, atička je književnost u doba porasta demokracije upućena narodu, kolektivu atenskih građana, pa obrađuje pitanja, što ih je rodio socijalni i politički život atenskoga polisa. Pred demokraciju, koja se razvila »neposredno iz rodovskoga društva«[1] i usto se osnivala na izravnoj vladi naroda, na sudjelovanju čitave mase građana u pretresanju i rješavanju državnih poslova, postavljao se niz pitanja, koja su bila nepoznata na ranijim etapama razvoja grčkoga društva, a sada su tražila, da svaki građanin zauzme prema njima određen stav. Književnost se

[1] F. Engels, Podrijetlo porodice, privatnoga vlasništva i države. Djela, XVI., I., 1937., str. 98 (na ruskom).

odazivala na ta pitanja i pretresala izbor linije moralnoga ponašanja u različnim sukobima ozbiljna socijalnoga značenja. Odrazujući porast samostalnosti individuuma, ona je pri tome uporno postavljala problem etičkoga samoodređenja ličnosti, čovjekove moralne odgovornosti za odluku, koju je slobodno donio. Pokazivanje putova ljudskoga ponašanja u bitnim pitanjima života u polisu jest osnovna tema atičke, književnosti u doba njezina procvata; bliskost narodu, duboka ispunjenost aktuelnom problematikom, monumentalnost i čovječnost glavne su njezine crte.

U tim prilikama lirika, najvažnija književna vrsta prethodnoga razdoblja, nije mogla sačuvati svoju vodeću ulogu. Na bezbrojnim grčkim svetkovinama kako u Ateni, tako i izvan Atene, i dalje su se izvodile korske himne, ali taj oblik književnoga stvaranja nije više privlačio velike talente. Razvoj korske lirike išao je linijom kompliciranja i obogaćivanja njezine glazbene strane, i u uspoređenju s njom verbalni je tekst imao samo sporedno značenje.[1] Centralno mjesto u književnosti V. stoljeća zauzima d r a m a, prikazivanje sukoba, »radnje«. Drama V. stoljeća jest uporedo s Homerovim epom najznatniji prilog Grka svjetskoj književnosti. Poslije, u razdoblju sofistike, počinje se nagli razvoj u m j e t n i č k e p r o z e, no njezin procvat ide tek u IV. stoljeće.

2. *Raspad sistema polisa*

(IV. stoljeće)

Četvrto je stoljeće razdoblje raspada polisa. Sve su grčke države iz peloponeskoga rata izašle oslabljene i opustošene. Robovlasnički je sistem kao i prije gurao grčke države na ekspanziju, ali nijedna od njih nije posjedovala dovoljno moći, da stvori veliku silu poput atenske u V. stoljeću. U ekonomski razvijenim dijelovima Grčke nemogućnost vanjskoga širenja dovodi do sve intenzivnije proizvodnje, ropski rad sve više potiskuje slobodne obrtnike, novčano gospodarstvo prodire duboko na selo, a osiromašenje sitnih vlasnika dostiže još neviđene razmjere pa zahvaća i ekonomski zaostalije krajeve. Stoga se, uporedo s neprestanim malim ratovima u IV. stoljeću, gotovo svuda vodi ogorčena borba između sirotinje i bogatih slojeva stanovništva, i ta je borba zapravo sasvim bezizlazna. »Gdje je r o p s t v o vladajući oblik proizvodnje, —

[1] Jedan takav tekst, »Drame« Timotejeve (oko god. 450.—360.) bio je god. 1902. otkriven u jednoj egipatskoj grobnici; primjerak, koji je na taj način došao do nas, napisan je na koncu IV. stoljeća i predstavlja najstariju grčku knjigu, što se sačuvala u naravi.

piše Engles u »Dijalektici prirode«,[1] — ondje rad postaje ropski posao, t. j. nešto, što obeščašćuje slobodne ljude. Zbog toga se zatvara izlaz iz takva načina proizvodnje, dok se s druge strane traži njegovo uklanjanje, jer je ropstvo smetnja za razvoj proizvodnje. Svaka proizvodnja, koja počiva na ropstvu, i svako društvo, koje se na njemu osniva, propadaju od toga protivurječja. Ono se u većini slučajeva rješava tako, da društvo, koje propada, bude nasilno pokoreno od drugih, jačih (Grčku su pokorili Makedonci, a kasnije Rim). Sve dotle dok ova posljednja sa svoje strane počivaju na ropskom radu, dolazi samo do premještanja središta, i cio se proces ponavlja na višem stupnju... Grčka je propala zbog ropstva, pa je u vezi s time još Aristotel rekao, da općenje s robovima demoralizira građane, da se i ne govori o tome, da oni građanima oduzimaju rad.«

Karakteristična je crta toga doba naglo opadanje patriotizma polisa. »Domovina je svuda, gdje poslovi idu dobro«, glasi jedna uzrečica, raširena u to vrijeme. Većina grčkih država pribjegava pomoći plaćeničkih četa, nemajući mogućnosti da se oslone na svoje »građane«. Vojnik-plaćenik, koji stupa u službu tuđe države, tipična je figura za Grčku na koncu V. i u IV. stoljeću. Pitanja dnevne politike prestaju zanimati široke slojeve stanovništva; čak je i atenska demokracija primorana da uvede plaću za posjećivanje narodnih skupština, t. j. za vršenje najvažnije građanske dužnosti. U imućnim slojevima ta je ravnodušnost prema interesima polisa praćena težnjom za monarhijskim uređenjem, za vojničkom diktaturom, koja bi grčke polise udružila radi ekspanzije na istok i uklonila opasnost unutrašnjih revolucija. Makedonski su se osvajači oslanjali na imućne slojeve najrazličitijih krajeva Grčke.

Raspad veza u polisu, otuđivanje individuuma od polisa osjeća se na svim područjima ideologije. Sve više slabi tradicionalna religija sa svojim bogovima, zaštitnicima polisa: najviša sila, koja upravlja svijetom, postaje u očima obična Grka »T i h a« (v. str. 177), božica »slučaja«, »udesa«, promjenljive sreće. U filozofiji se izgrađuje ideal mudraca-promatrača, koji stoji daleko od društvenoga života i strogo čuva nepomućenost svoga duševnog mira; za filozofske nacrte preuređenja polisa (Platon, a djelomično Aristotel) karakteristična je potpuna povučenost od političke prakse. Likovna umjetnost gubi narodno obilježje i monumentalnost, koji su bili njezine značajne crte u razdoblju procvata atenske demokracije V. stoljeća. U graditeljstvu sada prevladava privatna narudžba, gradnja raskošnih zgrada za bogataše; kiparstvo i slikarstvo udaljuju se od idealnih figura u pravcu uglađene patetike ili pri-

[1] F. E n g e l s, Djela, sv. XIV., 1931., str. 450—451 (na ruskom).

bližavanja svakidašnjem životu. Umjetnost postavlja sebi za zadatak dublje otkrivanje subjektivnoga svijeta, slikanje duševnih afekata i individualnih karaktera. Razvija se umjetnost individualnoga portreta, pa se uporedo s kipovima bogova i heroja javljaju — kako na javnim mjestima, tako i u privatnim prostorijama — kipovi filozofa i pjesnika, državnika i trgovaca, pa čak i trgovaca roblja i hetera.

U Ateni u V. stoljeću poezija je još bila najvažnije oruđe književnoga postavljanja društvenih pitanja. Počevši od razdoblja sofistike stanje se promijenilo, pa kulturna funkcija poezije u znatnoj mjeri prelazi na prozu. Stare pjesničke vrste sa svojim bogovima i mitima, koji su izgubili kredit, lišavaju se vodeće uloge.

Četvrto je stoljeće vrijeme prevladavanja proznih vrsta. Ep je još u Joniji ustupio mjesto historiografiji. U prilikama sicilske i atenske demokracije široko se razvija g o v o r n i š t v o — sudbeno, političko i tako zvano »svečano«, t. j. govori na javnim zborovima o svetkovinama, na daćama, gozbama i sl., pa različne vrste »svečanih« govora (pohvalni, pogrebni i dr.) istiskuju odgovarajuće vrste korske lirike. Govornička je vještina bila u Grčkoj poznata od davnine, još u Homerovo vrijeme, ali čak ni u V. stoljeću znameniti govornici, na primjer Periklo, nisu zapisivali ni izdavali svoje govore; sada govorništvo postaje književna vrsta. Četvrto je stoljeće vrijeme najvećega procvata grčkoga govorništva. Stara kultura polisa tražila je poznavanje mitâ i tradicija; nova kultura, koju je pripremila sofistika, odbacuje znatan dio tih tradicija pa se osniva na teoretskom poznavanju pitanja morala i države i traži od čovjeka, da umije lijepo i uvjerljivo izlagati svoje misli. Ta potreba rađa novu disciplinu, r e t o r i k u, kojoj je sadržaj s jedne strane vještina govora i uvjerljive argumentacije, a s druge strane — popularno izlaganje osnova etike i politike. Ali dok su stari miti bili općenarodna svojina, retorička je obuka bila pristupačna samo vrhovima robovlasničkoga društva pa se orijentirala prema njihovim ideološkim potrebama.

Karakteristična crta proze, koja u mnogom pogledu zaprema mjesto, što ga je u kulturnom životu Grčke zauzimala poezija, jest orijentacija prema u m j e t n i č k o m govoru. Umjetnički oblik postaje od IV. stoljeća obavezan ne samo u govorništvu, nego i u historiografiji; postupci umjetničkoga govora primjenjuju se čak i u naučnim i filozofskim djelima. Stvara se specijalan oblik umjetničko-filozofskoga izlaganja — filozofski d i j a l o g. Stoga grčka historiografija i filozofija predstavljaju vrste umjetničke proze pa se s te strane moraju razmatrati u povijesti grčke književnosti, iako po svome sadržaju idu u druga područja našega historijskog znanja.

Korska lirika i drama, utvrđene u kultu i obredu, bile su uvijek u prvom redu namijenjene za određenu izvedbu pred određenim slušaocima; nove su vrste k n j i š k o g a sadržaja i namijenjene neodređenom čitaocu. To se ne odnosi samo na historiografiju i filozofiju, već u znatnoj mjeri i na govorništvo. »Govor« je bio često samo književni oblik, pa su se u nj zaodijevala publicistička i popularno-filozofska djela, koja uopće nisu ni bila određena za čitanje pred kakvim slušaocima. Atena u IV. stoljeću postaje prvo znatno središte književnosti u Grčkoj.

D R U G O P O G L A V L J E

RAZVOJ DRAME

1. Obredni izvori grčke drame

Pri razmatranju grčkoga folklora već je bilo istaknuto (str. 27) golemo značenje imitativne (»mimičke«) igre u obrednom sistemu primitivnih naroda, lovačkih i ratarskih, a također i u folkloru civilizirani naroda. Te igre, kako je poznato, nisu jednostavna zabava, već su vezane s primitivnim magičnim predodžbama, da igranje kakve radnje pomaže njezinu realnom ostvarenju. Postojanje obrednih igara mimičkoga karaktera ustanovljeno je gotovo kod svih naroda zemaljske kugle; one kadšto predstavljaju složenu masovnu igru, razvijenu o b r e d n u d r a m u. Takva je na primjer »medvjeđa drama« sjevernih naroda (Eskima, Čukča, Kamčadala i dr.); ona sačinjava cio sistem mimičkih obreda, koji se grupiraju oko ubijanja svete životinje — medvjeda.

Karakteristična je crta obredne drame m a s k i r a n j e, navlačenje maske kojega boga, demona ili životinje. I taj običaj ima korijen u primitivnom gledanju na svijet: smatra se, da čovjek, koji navlači masku, dobiva svojstva onoga bića, što ga maska prikazuje. Osobito su mnogo raširene kod primitivnih naroda životinjske maske, a također i maske duhova i mrtvaca (»predaka«). Na temelju takvih maski nastaju različni primitivni oblici kazališta, kao na primjer kazalište lutaka (marionetsko kazalište) ili kazalište sjena (silhueta).

Mimičke igre s maskiranjem vrlo su obične u ratarskim kultovima pa se nalaze u sastavu svetkovina posvećenih demonima plodnosti, koji umiru i uskrsavaju. Prikazujući pobjedu svijetlih sila života nad mračnim silama smrti, ratari su računali na bogatu lje-

tinu, na plodnost stoke. Na svekovinama toga tipa iza žalosti, posta i uzdržavanja slijedi reproduciranje životnih snaga u obliku razuzdanosti, proždrljivosti, spolne raspuštenosti i psovanja. Mnoge crte tih starih svetkovina sačuvale su se u obredima ruske maslenice[1] ili zapadnoevropskoga karnevala. Stari je običaj i »karnevalska sloboda«, uspostavljanje osobita karnevalskoga poretka, koji privremeno zamjenjuje normalni društveni poredak, i sloboda poruge pojedinim osobama ili zanimanjima, koja se prikazuju u malim mimičkim prizorima.

Mnogobrojni navodi antičkih pisaca svjedoče, da su obredi karnevalskoga tipa u Grčkoj bili rašireni. Oni su bili u vezi s kultovima seoskih božanstava i pretvarali se katkada u opsežnu dramsku igru. Kao primjer grčke bogoslužne drame može služiti sveta igra u vrijeme misterijâ (tajnâ, pristupačnih samo posvećenima), koje su se slavile u Eleusini blizu Atene. Tu se prikazivala otmica Kore (str. 26) od strane podzemnoga boga Plutona, lutanja njezine majke Demetre u potrazi za nestalom kćeri i Korin povratak na zemlju; prikazivalo se također vjenčanje Zeusa i Demetre. Iza smrti slijedio je život, a iza plača radost. Uloge božanstava izvodili su svećenici. Predstava se ponavljala iz godine u godinu u ukočenim, nepromjenljivim oblicima.

Vrlo je bogat mimičkim elementima bio i D i o n i s o v kult. Dionis (Bakho) je bog stvaralačkih sila prirode. Za njegova su se utjelovljenja smatrale biljke — drveće i vinova loza — ili životinje — bik, konj ili jarac; Dionisov je simbol bio falos, organ plodnosti. Najprimitivniji oblici Dionisova kulta sačuvali su se u Trakiji: poklonici boga, najčešće žene, vršili su kolektivne noćne obrede uz svjetlost zubalja i uz pratnju frula i talambasa; odjeveni u životinjske kože, katkada s rogovima na glavi, prikazivali su Dionisovu pratnju, u zanosnom plesu dolazili do bjesnila, trgali na komade životinju, koja je utjelovljivala boga, i proždirali je u sirovu obliku, »sjedinjujući se« na taj način s božanstvom. U tome stanju »božanske mahnitosti« muškarci su postajali »bakhanti«, a žene »bakhantice« ili »menade« (mahnite). Pošto bi svoga boga rastrgali, čuvali bi ga zatim kao djetešce, koje se ponovno rodilo i ležalo u kolijevci, tresući pri tome košaricom, u kojoj se nalazio falos. U užoj Grčkoj Dionisova je religija bila veoma raširena u doba revolucije VII.—VI. stoljeća (str. 81); o mjestu, što ga je nova religija zauzimala u socijalnoj borbi toga vremena, već je bilo rečeno gore (str. 82—83); ovdje je potrebno dodati, da su Dionisove »muke«

[1] »M a s l e n i c a« je posljednja nedjelja pred veliki post, u kojoj je crkvena ideja priprave posta vezana sa starim slavenskim običajima ispraćaja zime i dočeka proljeća kao u našim pokladama. — O p. p r e v.

dobile sada moralni smisao: oko rastrganoga boga, koji oživljuje, razvijala se problematika borbe dobrih i zlih sila u moralnom životu, nevine patnje i konačna trijumfa pravde. Primitivni oblici tračkoga kulta bili su znatno ublaženi. Dionis je bio uveden u sistem »olimpskih« bogova kao sin Zeusa i Tebanke Semele, pa mu je u građanskom kultu grčkih država bila određena funkcija boga plodnosti, napose boga vina i pijanosti, a također vladara duša pokojnikâ. Dionisov je kult lako primao u se kako različite obrede karnevalskoga tipa, tako i daće u čast »predaka« ili domaćih »heroja«. Mnogostrukost Dionisova lika našla je izraza u uvođenju niza svetkovina, u kojima se isticala sad jedna, sad druga strana toga lika.

U vezi s Dionisovim kultom, kao jedan od njegovih sastavnih dijelova, razvila se atička drama u svoja tri ogranka: t r a g e d i j a, k o m e d i j a i s a t i r s k a d r a m a. Izvori tragedije odražavali su »mučeničku« stranu dionisijske religije u njezinu moralnom shvaćanju, a komedija je bila vezana s njezinom karnevalskom stranom. U svome razvijenom obliku obje su se te vrste mnogo udaljile od neposrednih oblika obredne igre i postale najvažnije oruđe za postavljanje problema, koji su uznemirivali atensku demokraciju; što se tiče satirske drame (satiri su šumski demoni, Dionisovi pratioci), ona nije imala samostalne uloge, već je bila samo privjesak prikazivanju tragedije. Tragedija se književno razvila prije komedije i u toku čitava V. stoljeća ostala najvažnija grana atenske drame.

2. *Tragedija*

1) P o s t a n a k i s t r u k t u r a a t i č k e t r a g e d i j e

Na svečanosti »velikih Dionisija«, koju je ustanovio atenski tiranin Pisistrat, nastupali su, osim lirskih korova s ditirambom obaveznim u Dionisovu kultu, također i t r a g i č k i korovi. Antička tradicija zove prvim tragičkim pjesnikom u Ateni T e s p i s a (*Θέσπις*) i spominje godinu 534. pr. n. e. kao datum prvoga prikazivanja tragedije »o velikim Dionisijama«.

Ta rana atička tragedija s konca VI. i početka V. stoljeća još nije bila drama u potpunom smislu riječi. Ona je bila jedan ogranak korske lirike, ali se odlikovala dvjema bitnim osobinama: 1) osim kora nastupao je glumac, koji je koru nešto saopćivao i izmjenjivao s korom ili njegovim vođom (k o r i f e j e m) replike; dok kor nije napuštao mjesto radnje, glumac je odlazio, vraćao se, saopćivao koru nove stvari o onome, što se događa iza pozornice, a po potrebi

mogao i mijenjati lik, izvodeći pri svojim različnim dolascima uloge različitih lica; za razliku od vokalnih partija kora taj glumac, kojega je prema antičkoj tradiciji uveo Tespis, nije pjevao, nego je recitirao trohejske ili jampske stihove; 2) kor je sudjelovao u igri prikazujući skupinu lica dovedenih u predmetnu vezu s onima, što ih je predstavljao glumac. Kvantitativno su glumčeve partije bile još vrlo neznatne, ali je on uza sve to bio nosilac dinamike igre, jer su se prema njegovim saopćenjima mijenjala lirska raspoloženja kora. Predmeti su se uzimali iz mita, ali su se tragedije u pojedinim slučajevima sastavljale i na suvremene teme; tako je nakon zauzeća Mileta od strane Perzijanaca god. 494. pjesnik Frinih (Φρύνιχος) prikazao tragediju »Uzeće Mileta«; pobjeda nad Perzijancima kod Salamine poslužila je kao tema za »Fenčanke« istoga Friniha (god. 476.), u kojima se slavio atenski vođa Temistoklo. Djela prvih tragika nisu se sačuvala, pa karakter obradbe predmetâ u ranoj tragediji nije točno poznat; no već je u Friniha, a možda još i prije njega, osnovni sadržaj tragedije bilo prikazivanje kakve »patnje«. Počevši od posljednjih godina VI. stoljeća iza prikazivanja tragedije dolazila je »satirska drama« — komičan komad s mitološkim predmetom, u kojem se kor sastojao od satirâ. Prvim tvorcem satirskih drama za atensko kazalište zove tradicija Pratinu (Πρατίνας) iz Flijunta (u sjevernom Peloponesu).

Interes za probleme »patnje« rodila su vjerska i etička previranja VI. stoljeća, borba, koju je u svome nastajanju robovlasnička klasa grada, oslanjajući se na seljaštvo, vodila protiv aristokracije i njezine ideologije. Demokratska religija Dionisova imala je u toj borbi znatnu ulogu, pa su je tirani (na primjer Pisistrat ili Klisten) isticali nasuprot domaćim aristokratskim kultovima. U vrtlog novih problema nisu mogli ne dospjeti i miti o herojima, koji su pripadali među osnovne temelje života polisa i sačinjavali jedan od najvažnijih dijelova u kulturnom bogatstvu grčkoga naroda. Pri tome novom shvaćanju grčkih mita na prvi su se plan počela isticati ne više epska »junaštva« ni aristokratska »vrlina«, nego patnje, »muke«, koje su se mogle prikazivati isto onako, kako su se prikazivale »muke« bogova, koji umiru i uskrsavaju; na taj se način mit mogao učiniti tumačem novoga osjećanja svijeta, pa se iz njega mogla izvući građa za probleme »pravde«, »grijeha« i »plaće«, koji su u revolucionarno doba VI. stoljeća bili aktuelni. Tragedija, koja je nastala kao odgovor na ta pitanja, preuzela je običnim oblicima korske lirike najbliži tip prikazivanja »patnji«, koji se često susreće i u primitivnim obredima: »muke« se ne zbivaju pred gledaočevim očima, već se o njima saopćuje preko »glasnika«, a kolektiv, koji vrši obrednu radnju, reagira na ta saopćenja pjesmom

i plesom. Uvođenjem glumca, »glasnika«, koji odgovara na pitanja kora, ušao je u korsku liriku dinamički element, prijelazi raspoloženja od radosti na tugu i obratno — od plača na klicanje.

Vrlo važne obavijesti o književnoj genezi atičke tragedije daje Aristotel. U 4. glavi njegove »Poetike« pripovijeda se, da je tragedija »doživjela mnogo promjena«, prije nego je dobila svoj konačan oblik. Na ranijem stupnju imala je »satirski« karakter, odlikovala se jednostavnošću predmeta, šaljivim stilom i obiljem plesnoga elementa; ozbiljnim je djelom postala tek poslije. O »satirskom« karakteru tragedije govori Aristotel u nekoliko neodređenih izraza, ali je misao, kako se čini, ta, da je tragedija nekada imala oblik satirske drame. Za izvore tragedije Aristotel smatra improvizacije »započinjačâ ditiramba«.

Aristotelove su vijesti vrijedne već zato, što pripadaju vrlo dobro obaviještenu piscu, kojem je bila na raspolaganju golema građa, što nije došla do nas. Ali njih potvrđuju i navodi drugih izvora. Ima obavijesti, da su u Arionovim ditirambima (str. 109) nastupali maskirani korovi, pa su po njihovim imenima pojedini ditirambi dobivali ovo ili ono ime, i da je u tim ditirambima osim glazbenih dijelova bilo i recitatorskih partija satirâ. Prema tome, formalne osobine rane tragedije nisu predstavljale apsolutnu novotariju, već su bile pripravljene razvojem ditiramba, t. j. one vrste korske lirike, koja je neposredno vezana s Dionisovom religijom. Kao kasniji primjer dijaloga u ditirambu može služiti Bakhilidov »Tesej« (str. 114).

Druga je potvrda Aristotelovih navoda i samo ime vrste: »tragedija« (τραγῳδία). U doslovnom prijevodu to znači »jarčja pjesma« (τράγος — »jarac« i ᾠδή — »pjesma«). Smisao toga naziva bio je nepoznat već antičkim učenjacima, pa su oni stvarali različna fantastična tumačenja, kao što je ono, da je jarac tobože služio kao nagrada onome, tko je pobijedio u natjecanju kora. U svijetlu Aristotelovih vijesti o nekadašnjem »satirskom« karakteru tragedije postanje naziva može se lako objasniti. Stvar je u tome, da su se u stanovitim krajevima Grčke, uglavnom na Peloponesu, demoni plodnosti, među njima i satiri, zamišljali u jarčjem liku. Drukčije je u atičkom folkloru, gdje su peloponeskim jarcima odgovarale figure u konjskom liku (sileni); no i u Ateni je kazališna maska satira sadržavala, uporedo s konjskim crtama (griva i rep), također i jarčje (bradica i kozja koža), pa se kod atičkih dramatičara satiri često nazivaju »jarcima«. Figure u jarčjem liku utjelovljivale su pohotu, a njihove pjesme i plesove valja zamišljati kao grube i nepristojne. Na to aludira i Aristotel, kad govori o šaljivom stilu i plesnom karakteru tragedije na njezinu »satirskom« stadiju.

»Tragički«, t. j. u jarce maskirani korovi bili su i izvan Dionisova kulta vezani s mitološkim figurama »mučeničkoga« tipa. Tako su u gradu Sikionu (u sjevernom Peloponesu) »tragički korovi« slavili »muke« domaćega heroja Adrasta; na početku VI. stoljeća sikionski tiranin Klisten ukinuo je Adrastov kult i, kako kaže povjesničar Herodot, »predao zborove Dionisu.« Stoga je u »tragičkim korovima« morao znatno mjesto zauzimati element t u ž a l j k e, koji je bio obilno iskorišten u kasnijoj tragediji. Tužaljka sa svojim karakterističnim izmjenjivanjem naricaljki pojedinih lica i zbornoga plača kolektiva (str. 30) bila je vjerojatno i formalni uzor za prizore zajedničkoga plača glumca i kora, koji su u tragediji česti.

Međutim, ako se atička tragedija i razvila na temelju folklorne igre peloponeskih »jaraca« i ditiramba Arionova tipa, ipak je odlučan moment za njezin postanak bilo prerastanje »muka« u moralni problem. Čuvajući u formalnom pogledu mnogobrojne tragove svoga postanja, tragedija je po sadržaju i idejnom karakteru bila nova vrsta, koja je na primjeru sudbine mitoloških heroja postavljala pitanja ljudskoga ponašanja. Po Aristotelovim riječima, tragedija je »postala ozbiljna.« Isto je takav preobražaj doživio i ditiramb, koji je izgubio karakter bučne dionisijske pjesme i pretvorio se u baladu o herojskim predmetima; kao primjer mogu služiti Bakhilidovi ditirambi. I u ovom i u onom slučaju detalji procesa i njegove pojedine etape ostaju nejasni. Čini se, da su pjesme »jarčjih korova« prvi put počele dobivati književnu obradbu na početku VI. stoljeća u sjevernom Peleponesu (Korint i Sikion); na granici VI. i V. stoljeća u Ateni je tragedija već bila djelo na temu o patnjama herojâ grčkoga mita, pa kor nije navlačio masku »jaraca«, nego masku lica predmetno vezanih s tim herojima. Preobražavanje tragedije nije se odvijalo bez otpora pristašâ tradicionalne igre; čule su se žalbe, što se o Dionisovoj svetkovini izvode djela, koja »nemaju nikakve veze s Dionisom«; ali novi je oblik ipak prevladao. Kor staroga tipa i odgovarajući šaljivi karakter igre bili su sačuvani (ili možda obnovljeni nakon stanovita vremena) u osobitu komadu, koji se prikazivao iza tragedija i dobio ime »s a t i r s k e d r a m e«. Taj veseli komad s neminovno sretnim svršetkom odgovarao je posljednjem činu obredne igre, radosnom klicanju uskrslom bogu.

Porast socijalnoga značenja pojedine ličnosti u životu polisa i povećani interes za njezino umjetničko prikazivanje dovode do toga, da se u daljnjem razvoju tragedije uloga kora umanjuje, a raste značenje glumca i povećava se broj glumaca; ali sam dvostruki sastav, prisutnost korskih partija i glumčevih partija, ostaje nepromijenjen. On se odrazuje čak i na dijalektalnoj obojenosti jezika

tragedije: dok tragički kor gravitira prema dorskom narječju korske lirike, glumac je svoje partije izgovarao na atičkom narječju sa stanovitom primjesom jonskoga, koji je prije toga vremena bio jezik čitave recitativne poezije grčke (ep i jamb). Dvostruki sastav atičke tragedije određuje i njezinu vanjsku strukturu. Ako se tragedija, kao što je poslije bio običaj, počinjala glumačkim partijama, onda je taj prvi dio, prije dolaska kora, sačinjavao p r o l o g. Zatim je dolazio p a r o d, ulazak kora; kor je ulazio sa dvije strane u ritmu koračnice i izvodio pjesmu. Dalje su se izmjenjivali e p i s o d i j i (pridolasci, t. j. novi ulasci glumaca), glumačke partije, i s t a s i m i (stajaće pjesme), korske partije, koje su se obično izvodile, kad su se glumci povlačili. Iza posljednjega stasima dolazio je e k s o d (izlazak), završni dio, nakon kojega su i glumci i kor napuštali mjesto igre. U episodijima i eksodu moguć je glumčev dijalog s korifejem (korovođom), a također i k o m o s, zajednička lirska partija glumaca i kora. Taj je posljednji oblik osobito svojstven tradicionalnoj tužaljci u tragediji. Korske su partije po svojoj strukturi strofične (str. 113). Strofi odgovara antistrofa; iza njih mogu dolaziti nove strofe i antistrofe drukčije strukture (shema: *aa*, *bb*, *cc*); epodi se susreću razmjerno rijetko.

Međučinova u modernom smislu riječi u atičkoj tragediji nije bilo. Igra je tekla neprekidno, i kor nije gotovo nikada napuštao mjesto igre za vrijeme radnje. U takvim su prilikama promjena mjesta radnje u sredini komada ili njezino razvlačenje na dugi rok stvarali nagli poremećaj scenske iluzije. Rana se tragedija (uključujući Eshila) nije u tom pogledu odlikovala velikim zahtjevima pa je postupala dosta slobodno kako s vremenom, tako i s mjestom, iskorišćujući različite dijelove površine, na kojoj se odvijala igra, kao različita mjesta radnje; poslije je nastao običaj, iako ne bezuvjetno obavezan, da se radnja tragedije događa na jednome mjestu i ne traje više od jednoga dana. Te osobitosti u građi razvijene grčke tragedije dobile su u XVI. stoljeću naziv »j e d i n s t v o m j e s t a« i »j e d i n s t v o v r e m e n a«. Poetika francuskoga klasicizma davala je, kako je poznato, vrlo veliko značenje »jedinstvima« i postavljala ih kao osnovni dramatski princip.

Nužni su sastavni dijelovi atičke tragedije »patnja«, glasnikovo saopćenje i tužaljka kora. Konačna katastrofa nije za nju nipošto obavezna; mnoge su tragedije imale umirujući svršetak. Općenito rečeno, bogoslužni je karakter igre tražio sretan, radostan svršetak, ali budući da je taj svršetak za igru u cjelini bio osiguran završnom satirskom dramom, pjesnik je mogao izabrati svršetak, koji je nalazio za potreban.

2) Atensko kazalište

Kazališne predstave u doba procvata grčkoga društva sačinjavale su sastavni dio Dionisova kulta, a održavale su se isključivo o svetkovinama posvećenim tome bogu. U Ateni se u V. stoljeću u čast Dionisu slavio niz svečanosti, ali su se drame prikazivale samo o »Velikim Dionisijama« (otprilike u ožujku-travnju) i »Lenejama« (u siječnju-veljači). »Velike Dionisije« su svečanost početka proljeća, koja je ujedno označavala otvaranje plovidbe poslije zimskih vjetrova; na tu su svečanost dolazili predstavnici gradova, koji su bili u sastavu atenskoga pomorskog saveza, da uplate danak u saveznu blagajnu; stoga su se »Velike Dionisije« slavile s velikom raskoši i trajale su šest dana. Prvoga se dana održavao svečani ophod s prenošenjem Dionisova kipa iz jednoga hrama u drugi, pri čemu se zamišljalo, da bog prisustvuje pjesničkim natjecanjima, koja su zauzimala ostali dio svetkovine; drugi i treći dan bili su posvećeni ditirambima lirskih korova, a posljednja tri dana dramskim igrama. Tragedije su se, kako je već bilo spomenuto, prikazivale od god 534., t. j. od vremena, kad je svečanost bila ustanovljena; oko god. 488.—486. pridružile su im se i komedije. Leneje, starija svečanost, bile su obogaćene dramskim natjecanjima tek kasnije; oko god. 448. počele su se ondje prikazivati komedije, a oko god. 443. i tragedije. Sve su te igre imale karakter masovnih predstava i bile namijenjene velikom broju gledalaca. U V. stoljeću na natjecanja su se, osim rijetkih izuzetaka, primali samo novi komadi; poslije je novim komadima prethodio komad sa staroga repertoara, ali on nije služio kao predmet natjecanja. Djela atenskih dramatičara bila su, prema tome, određena za jednokratno prikazivanje, pa je to pridonosilo ispunjavanju drama aktuelnim, pa čak i svakodnevnim sadržajem.

Raspored, koji je oko god. 501.—500. bio ustanovljen za »Velike Dionisije«, predviđao je u tragičkom natjecanju trojicu pjesnika, od kojih je svaki prikazivao po tri tragedije i po jednu satirsku dramu. Na komičkim se natjecanjima od pjesnika tražio samo po jedan komad. Pjesnik nije sastavljao samo tekst, već i glazbene i baletne dijelove drame, sam je bio režiser i koreograf, a često, osobito u ranije vrijeme, i glumac. Primanje pjesnika na natjecanje zavisilo je od arhonta (člana vlade), koji je upravljao svečanošću; na taj se način ostvarivala i ideološka kontrola nad komadima. Troškove oko prikazivanja drama svakoga pjesnika stavljala je država na kojega imućna građanina, koji bi se imenovao za horega (nastojnika kora). Horeg bi sastavljao kor od 12 ljudi, a poslije od 15 ljudi za tragediju i 24 za komediju, plaćao članove kora, prostoriju, u kojoj se kor pripremao, pa pokuse, kostime i t. d. Raskošnost prikazivanja zavisila je od horegove darežljivosti. Troškovi horegâ znali su biti vrlo znatni, pa su se pobjede u natjecanju dosuđivale zajedno horegu i režiseru-pjesniku. S povećanjem broja glumaca i odvajanjem glumca od pjesnika trećim, samostalnim učesnikom natjecanja postao je glavni glumac (»protagonist«), koji je sebi odabrao pomoćnika: jednoga za druge, a drugoga za treće uloge (»deuteragonist« i »tritagonist«). Određivanje horegu njegova pjesnika i pjesniku njegova glavnoga glumca vršilo se ždrijebom u narodnoj skupštini pod predsjedanjem arhontovim. U IV. stoljeću, kad je kor izgubio svoje značenje u drami i težište prešlo na glumačku igru, uvidjelo se, da je taj raspored nezgodan, jer je horegov i pjesnikov uspjeh stavljao u prekomjernu zavisnost od igre glumca, koji im je zapao, a glumčev uspjeh u zavisnost od kakvoće komada i režije. Tada je bilo ustanovljeno, da svaki protagonist nastupa kod svakoga pjesnika u jednoj njegovoj tragediji.

Jury se sastojao od 10 ljudi, od po jednoga predstavnika iz svake atenske općine. Oni su se birali ždrijebom na početku natjecanja prema unaprijed sastavljenom popisu. Konačna se odluka donosila na temelju glasovanja petorice članova juryja, koji su se izdvajali iz njegova sastava također ždrijebom. Na Dionisovoj su se svečanosti dopuštale samo »pobjede«; suci su određivali prvoga, drugoga i trećega »pobjednika« kako u pogledu pjesnikâ i njihovih horega, tako osobito u pogledu protagonista. Stvarni su pobjednici bili samo horeg, pjesnik i protagonist, koji su bili priznati »prvima«; oni su dobivali bršljanov vijenac u samom kazalištu. Treća »pobjeda« bila je stvarno jednaka porazu. No sva su tri pjesnika i protagonista dobivali nagrade, koje su ujedno bile i njihov honorar. Odluka juryja pohranjivala se u državnom arhivu. U sredini IV. stoljeća Aristotel je objavio tu arhivsku građu. Poslije pojave njegova rada počeli su se zapisivati na kamen točni registri pobjeda na svakoj svetkovini i popisi pobjednika, pa je do nas došao niz fragmenata tih natpisa.

Brigu o prostorijama za gledaoce i izvođače, najprije o uređaju privremenih drvenih zgrada, a poslije o uzdržavanju i popravku stalnoga kazališta, povjeravala je atenska država privatnim poduzetnicima dijući prostorije u zakup. Stoga se posjećivanje kazališta plaćalo. No da bi se svim građanima, bez obzira na njihov materijalni položaj, osigurala mogućnost da posjećuju kazalište, demokracija je od Periklovih vremena davala svakom zainteresiranom građaninu pripomoć u visini ulaznine za jedan dan, a u IV. stoljeću i za sva tri dana kazališnih predstava.

Jedna od najvažnijih razlika između grčkoga i modernog kazališta sastoji se u tome, što se igra odvijala pod vedrim nebom, po danjem svijetlu. Odsutnost krova i iskorišćivanje prirodne rasvjete bilo je, među ostalim, vezano s golemim dimenzijama grčkih kazališta, koje znatno nadvisuju i najveća moderna kazališta. Kako su kazališne predstave bile rijetke, antičke kazališne prostorije morale su se graditi s obzirom na mase građana, koji su slavili svečanost. Atensko je kazalište, prema proračunima arheologa, moglo primiti 17.000 gledalaca, a kazalište grada Megalopola u Arkadiji 44.000 ljudi. U Ateni su se predstave najprije održavale na jednome gradskom trgu, pa su se za gledaoce podizale privremene drvene tribine; kad su se ove jednom za vrijeme igre srušile, bio je za kazališne svrhe prilagođen južni kameniti obronak Akropole, uz koji su se počela pričvršćivati drvena sjedišta. Kameno je kazalište bilo konačno dograđeno tek u IV. stoljeću.

Do druge polovice XIX. stoljeća uređaj grčkoga kazališta bio je poznat samo na temelju opisa u raspravi rimskoga arhitekta Vitruvija »O graditeljstvu«, napisanoj oko god. 25. pr. n. e. U današnje su vrijeme arheološki istražene ruševine velikoga broja grčkih kazališta različitih razdoblja, među njima i atensko Dionisovo kazalište, u kojem su se u svoje vrijeme prikazivale gotovo sve drame grčkoga klasičnog repertoara.

U vezi s korskim podrijetlom grčke drame, jedan od glavnih dijelova kazališta jest o r h e s t r a (»plesalište«), na kojoj su nastupali dramski i lirski korovi. Najstarija orhestra atenskoga kazališta predstavljala je okruglu utabanu površinu sa 24 metra u promjeru, sa dva pobočna ulaza; kroz njih su prolazili gledaoci, a zatim ulazio kor. Nasred orhestre nalazio se Dionisov žrtvenik. S uvođenjem glumca, koji je nastupao u različitim ulogama, javila se potreba prostorije za preoblačenje. Ta je prostorija, tako zvana s k e n a (»scena«, t. j. šator), bila privremena karaktera i isprva se nalazila izvan vidika publike; naskoro se počela podizati iza orhestre i umjetnički oblikovati kao dekorativna pozadina za igru. Skena je sada prikazivala fasadu zgrade, najčešće dvorca ili hrama, pred kojega se zidovima odvija radnja (u grčkoj se drami radnja nikada ne događa u kući. Pred njom se dizala kolonada (p r o s k e n i j); između stupova stavljale su se daske sa slikama, koje su služile kao konvencionalne dekoracije: na njima se prikazivalo nešto, što je podsjećalo na situaciju komada. Poslije su skena i proskenij postali stalne kamene građevine (s pobočnim nadogradnjama — p a r a s k e n i j i m a).

Pri tom uređaju kazališta ostaje nejasno jedno za kazalište veoma bitno pitanje: gdje su glumci igrali? Točnih obavijesti o

tome imamo samo za kasnu antiku; glumci su tada nastupali na podiju, koji se dizao visoko iznad orhestre, pa su na taj način bili odijeljeni od kora. Za dramu u doba procvata takav se uređaj ne može ni zamisliti: u to je vrijeme kor neposredno sudjelovao u radnji, pa su glumci u toku komada često morali dolaziti s njim u dodir. Stoga treba svakako pretpostaviti, da su u V. stoljeću glumci igrali u orhestri ispred proskenija na istom nivou kao i kor ili na vrlo neznatno uzvišenu mjestu; u pojedinim se slučajevima mogao za igru glumaca iskoristiti krov proskenija, pa je dramatičar imao prilike da komad gradi tako, da se jedna lica nalaze na višem nivou nego druga. Visoki se podij kao stalno mjesto za igru glumaca pojavio znatno kasnije, vjerojatno tek u helenističko doba, kad je kor izgubio svoje značenje u drami.

Treći su sastavni dio kazališta, osim orhestre i skene, bila m j e s t a z a g l e d a o c e. Ona su bila razmještena u stepenicama obrubljujući orhestru poput potkove i presječena prolazima, radijalnim i koncentričnim. U V. stoljeću to su bile drvene klupe, koje su poslije bile zamijenjene kamenim sjedištima.

Mehaničkih sprava u kazalištu V. stoljeća bilo je vrlo malo. Kad bi gledaocu trebalo pokazati ono, što se događa u kući, na vrata skene izlazila bi platforma na drvenim točkovima (e k i k l e m a), na kojoj su bili smješteni glumci ili lutke, a kad bi potreba minula, vraćala bi se natrag. Za dizanje lica (na primjer bogova) u zrak služio je tako zvani s t r o j, nešto poput dizalice. Grčka je drama cvala u prilikama najprimitivnije kazališne tehnike.

Učesnici igre nastupali su u m a s k a m a. Grčko kazalište klasičnoga razdoblja potpuno je sačuvalo to naslijeđe obredne drame, iako ono nije više imalo magičnoga značenja. Maska je odgovarala orijentaciji grčke umjetnosti prema davanju generaliziranih likova, i to ne svakidašnjih, već herojskih, koji se uzdižu iznad nivoa svakodnevnoga života, ili groteskno-komičnih. Sistem maski bio je vrlo podrobno razrađen. One nisu glumcu pokrivale samo lice, nego i glavu. Obojenjem, izražajem čela i obrva, pa oblikom i bojom kose maska je karakterizirala spol, dob, društveni položaj, moralna svojstva i duševno stanje lica, koje se prikazivalo. Kod nagle promjene duševnoga stanja glumac je pri svojim različitim dolascima stavljao na se različne maske. U gdjekojim se slučajevima maska mogla prilagoditi i za izražavanje idividualnih crta reproducirajući osobine običnoga lika mitološkoga heroja ili imitirajući portretsku sličnost sa suvremenicima, koji su se ismijavali u komediji. Zahvaljujući maski glumac je mogao lako u toku jednoga komada nastupati u nekoliko uloga. Maska je činila lice nepomičnim i uklanjala iz antičke glumačke umjetnosti mimiku, koja uostalom ni

onako ne bi dopirala do goleme većine gledalaca uz dimenzije grčkoga kazališta i odsutnost optičkih instrumenata. Nepomičnost lica nadoknađivala se bogatstvom i izražajnošću tjelesnih pokreta i recitatorskom vještinom glumčevom. U predodžbi Grkâ mitski su heroji nadvisivali obične ljude stasom i širinom ramena. Stoga su tragički glumci nosili koturne (obuću s visokim potplatima nalik na štule), a na glavi visoku kapu, s koje su se spuštale duge kovrče, i pod odijelo podmetali jastuke. Nastupali su u svečanoj dugoj odjeći, starinskoj kraljevskoj nošnji, koju su i dalje nosili samo svećenici. (O kostimu komičkoga glumca v. niže, str. 187).

Ženske su uloge izvodili muškarci. Na glumce se gledalo kao na osobe, koje vrše kult, pa su uživali stanovite povlastice, na primjer oslobođenje od poreza. Stoga je glumačko zvanje bilo pristupačno samo slobodnim građanima. Počevši od IV. stoljeća, kad se u Grčkoj pojavilo mnogo kazališta i broj profesionalnih glumaca porastao, počeli su oni stvarati posebna udruženja »Dionisovih majstora«.

3) Eshil

Od tragedije V. stoljeća sačuvala su se djela trojice najznatnijih predstavnika te vrste — Eshila, Sofokla i Euripida. Svako od tih imena označuje historijsku etapu u razvoju atičke tragedije, koja je dosljedno odrazila tri etape u povijesti atenske demokracije. Eshil (Αἰσχύλος), pjesnik razdoblja nastajanja atenske države i grčko-perzijskih ratova, jest osnivač antičke tragedije u njezinim ustaljenim oblicima, pravi »otac tragedije«. Kad su se Marxu obratili s pitanjem, koji su njegovi omiljeli pjesnici, odgovorio je: »Shakespeare, Eshil i Goethe.«[1] Prema jednoj vijesti P. Lafargua Marx je »čitao Eshila u grčkom izvorniku i smatrao njega i Shakespeara za dva najveća dramska genija, što ih je ikada čovječanstvo dalo.«[2] Eshil je stvaralački genij goleme realističke snage, koji pomoću mitoloških likova razotkriva historijski sadržaj velikoga prevrata, kojemu je bio suvremenik, — postanja demokratske države iz rodovskoga društva.

Biografske obavijesti o Eshilu, kao i uopće o pretežnoj većini antičkih pisaca, vrlo su oskudne. Rodio se god. 525./4. u Eleusini, a potjecao je iz ugledna zemljoposjedničkoga roda. U mladosti je bio svjedok svrgnuća tirmide u Ateni, uspostave demokratskoga uređenja i uspješne borbe atenskoga naroda protiv intervencije ari-

[1] K. Marx i F. Engels, O umjetnosti, M.—L. 1933., str. 664 (na ruskom).
[2] Ibidem, str. 661.

stokratskih država. Iz Eshilovih se tragedija vidi, da je pjesnik bio pristaša demokratske države, iako je pripadao konzervativnoj grupaciji u samoj demokraciji. Ta je grupacija imala znatnu ulogu u Ateni u prvim decenijima V. stoljeća. U borbi s Perzijancima, Eshil je osobno sudjelovao boreći se na Maratonu, kod Salamine i Plateje, pa je ishod rata utvrdio njegovo uvjerenje u prednost atenske demokratske slobode pred monarhijskim principom, na kojem se osnivala perzijska despocija (tragedija »Perzijanci«). Političke simpatije Eshilove vrlo se primjetno očituju u njegovim djelima; kako ističe Engels, »otac tragedije« bio je »jasno izražen tendenciozan pjesnik.«[1] Daljnja demokratizacija atenskoga državnog uređenja 60-ih godina V. stoljeća i porast značenja novčanih slojeva izaziva u Eshila već nemir za sudbinu Atene (trilogija »Orestija«). Nejasne aluzije antičkih pisaca upućuju na nesporazume, koji su nastali između Eshila i Atenjana; kakva su karaktera bili ti nesporazumi, nije poznato, ali je posljednje godine života Eshil proveo izvan domovine, na Siciliji, kamo je i prije odlazio radi prikazivanja svojih drama. U sicilskom gradu Geli Eshil je umro god. 456./5.

U Eshila se elementi tradicionalnoga gledanja na svijet tijesno prepleću s načelima, što ih je rodio demokratski državni život. On vjeruje u realno postojanje božanskih sila, koje djeluju na čovjeka i često mu lukavo razapinju mreže. Eshil se čak drži stare predodžbe o nasljednjoj odgovornosti roda: krivnja pretka pada na potomke, sputava ih svojim kobnim posljedicama i vuče u neizbježnu propast. S druge strane, Eshilovi bogovi postaju čuvari pravnih temelja novoga društvenog uređenja, pa on uporno ističe moment lične odgovornosti čovjekove za ponašanje, što ga je slobodno izabrao. U vezi s time tradicionalne se religiozne predodžbe moderniziraju. Razvijajući misli, nabačene već u Solona (str. 98), Eshil crta, kako se božanska odmazda uvlači u naravni tok stvari. Prolivena krv rađa Alastora, demona osvete, ali Alastor je utjelovljen u realnom čovjeku, koji djeluje iz ljudski razumljivih motiva. Odnos između božanskoga djelovanja i svijesnoga ponašanja ljudskog, smisao putova i ciljeva toga djelovanja, pitanje o njegovoj pravednosti i dobroti sačinjava osnovnu problematiku Eshilovu, koju on razvija na prikazivanju ljudske sudbine i ljudske patnje.

Kao građa služe Eshilu herojske priče. Sam je svoje tragedije zvao »mrvicama s bogatoga stola Homerova«, ne razumijevajući pritom, dakako, samo »Ilijadu« i »Odiseju«, nego cio skup epskih spjevova, koji su se pripisivali »Homeru«, t. j. »kiklos«. Sudbinu heroja ili herojskoga roda Eshil najčešće prikazuje u tri uzastopne

[1] Pismo Minni Kautsky. Djela, sv. XXVII., Partizdat, 1935., str. 505 (na ruskom).

tragedije, koje sačinjavaju predmetno i idejno cjelovitu trilogiju; iza nje dolazi satirska drama s predmetom iz istoga mitološkog ciklusa, kojemu pripada trilogija. No pozajmljujući predmete iz epa, Eshil ne samo da dramatizira priče, nego im daje i drugi smisao, prožima ih svojom problematikom.

U svijetlu te problematike postaje razumljiv i smjer dramskih novotarija Eshilovih. Aristotel ih u već citiranoj 4. glavi »Poetike« sumira na slijedeći način: »Eshil je prvi povećao broj glumaca od jednoga na dva, smanjio partije kora i dao prvenstvo dijalogu.« Drugim riječima, tragedija je prestala biti kantata, jedna grana mimičke korske lirike, i počela se pretvarati u dramu. U tragediji prije Eshila pripovijedanje jedinoga glumca o onome, što se događa iza pozornice, i njegov dijalog s korifejem služili su samo kao povod za lirske izljeve kora. Zahvaljujući uvođenju drugoga glumca pojavila se mogućnost da se dramska radnja pojača međusobnim suprotstavljanjem zaraćenih sila i da se jedno lice karakterizira njegovom reakcijom na riječi ili postupke drugoga. No do obilna iskorišćivanja tih mogućnosti došao je Eshil tek u kasnijem razdoblju svoga stvaranja; u ranim njegovim djelima partije kora još prevladavaju nad dijalogom glumaca.

Antički su učenjaci u književnu ostavštinu Eshilovu ubrojili 90 dramskih djela (tragedija i satirskih drama); potpuno se sačuvalo samo sedam tragedija, među njima i jedna potpuna trilogija. Osim toga, 72 komada poznata su nam po naslovima, iz kojih se obično vidi, kakva se mitološka građa u komadu obrađivala; no njihovi su fragmenti malobrojni i maleni po opsegu.

Od sačuvanih komada najranije su »Pribjegarke« (Ἱκέτιδες). Ta tragedija sačinjava prvi dio suvisle trilogije, prikazane vjerojatno još 90-ih ili 80-ih godina V. stoljeća i posvećene mitu o 50 kćeri Danajevih (»Danaidama«), koje zajedno sa svojim ocem bježe iz Egipta u Arg, da se spase od udaje za bratučede, sinove Egiptove. Priča o Danaidama objašnjena je u klasičnom radu Morganovu »Primitivno društvo«. Taj mit odnazuje tako zvani »turanski« sistem rodbinstva, koji je zabranjivao brakove između sinova i kćeri dvojice braće, dok je starija krvno-rodbinska porodica, kao i kasnija monogamna porodica, potpuno dopuštala brakove te vrste. Jedna druga varijanta predaje motivirala je bijeg Danaida nešto drukčije, odvratnošću djevica prema braku uopće. Eshil je sačuvao obje tradicionalne motivacije, ali je u njih upleo nov moment — protest Danaida protiv nasilna karaktera zahtjevâ njihovih rođaka. Predmet je tragedije jednostavan. Danaide se obraćaju kralju Arga s molbom, da ih zaštiti (odatle naziv »Pribjegarke«); nakon duga oklijevanja kralj stavlja pitanje na pretres pred narod, koji donosi

odluku, da se Danaidama pruži utočište; pokušaj poslanika Egiptovih sinova da bjegunice odvede silom nailazi na otpor s kraljeve strane, i poslanik odlazi prijeteći ratom. Po svojoj strukturi »Pribjegarke« se odlikuju velikom arhaičnošću. Glavnu ulogu u komadu igra kor Danaida, pa je oko njegove sudbine usredotočena sva radnja. U centru su pažnje uzbuđene molbe kora, njegove nade, strah, očaj, prijetnje i himne zahvalnosti; po svom opsegu korske partije zauzimaju više od polovice tragedije, a njezin je plesni element vrlo znatan. Prologa nema, komad se počinje izlaskom kora u orhestru. Drugi glumac već postoji, ali je vrlo slabo iskorišten; dijalog se odvija poglavito između jednoga glumca i korifeja. No i u toj se ranoj tragediji ocrtavaju problemi specifični za Eshila. Slobodno demokratsko uređenje Helade više se puta suprotstavlja istočnjačkoj samovladi i despotizmu, pa je kralj Arga prikazan kao demokratski kralj, koji ozbiljne odluke ne donosi bez pristanka narodne skupštine. Iako se Eshil simpatično odnosi prema borbi Danaida s Egiptovim sinovima, koji ih žele zarobiti, daje ipak razumjeti, da je odvratnost prema braku zabluda, koja se mora prevladati. Na kraju »Pribjegarki« koru Danaida pridružuje se kor sluškinja, koje pjevaju o moći Afroditinoj. Daljnji dijelovi trilogije, »Egipćani« i »Danaide«, nisu došli do nas, ali je sam mit dobro poznat. Egiptovim sinovima pođe za rukom da sklope brak, za kojim su težili, ali Danaide prve noći umore svoje muževe; samo se jedna Danaida, Hipermestra, zanese za svoga muža i poštedi ga, i tako to dvoje postanu začetnici potonjih kraljeva Arga. Ti su miti morali sačinjavati sadržaj nesačuvanih dijelova trilogije. Poznato je, da je u završnoj tragediji »Danaide« nastupala božica Afrodita i držala govor u obranu ljubavi i braka. Trilogija se, prema tome, završavala trijumfom principa porodice. Zatim je dolazila satirska drama »Amimona«, kojoj je predmet bila ljubav boga Posidona prema Amimoni, jednoj Danaidi.

Za rani tip tragedije vrlo su karakteristični »Perzijanci« (Πέρσαι), koji su bili prikazani god. 472., a bili su u sastavu tematskim jedinstvom nepovezane trilogije. Predmet je Kserksova vojna na Grčku, koja je četiri godine prije toga poslužila za temu Frinihovim »Feničankama« (str. 132). Ta je tragedija poučna iz dva uzroka: prvo, kao samostalan komad, ona sadržava u sebi svoju problematiku u zaokruženu obliku; drugo, predmet »Perzijanaca« nije uzet iz mitologije, već iz nedavne povijesti pa omogućuje suditi o tome, kako je Eshil obrađivao građu, da bi od nje napravio tragediju. Kao i »Pribjegarke«, »Perzijanci« se započinju izlaskom kora. Ovoga puta pred gledaocem prolazi kor perzijskih starješina, »Vjernih«, uznemirenih sudbinom vojske, koja je s Kserksom otišla

na Heladu. Starci su puni mračnih slutnja. Oni crtaju sjajnu i golemu perzijsku vojsku, njezina strašnoga kralja i nesalomljivost perzijskih snaga u takvim slikama, koje moraju izazivati predodžbu o nečemu nadčovječanskom i zato bezbožnom. Kor razmišlja o prijevarama, što ih božanstvo lukavo šalje, da zavede čovjeka i uvuče ga u mrežu Nesreće. Slutnjama kora pridružuje se san kraljice Atose, majke Kserksove, koji u prozirnim simbolima nagovješćuje poraz perzijske vojske. I doista, nakon svih tih znamenja dolazi glasnik, koji javlja poraz Perzijanaca kod Salamine. Atosin dijalog s korifejem i glasnikovo pripovijedanje jesu u svojoj biti slavljenje atenske demokracije i Helena, koji brane svoju domovinu i slobodu. Slijedeći prizor otkriva smisao istih događaja na religioznom planu. Sjena kralja Darija, oca Kserksova, koju kor doziva iz groba, nagovješćuje daljnje poraze Perzijanaca i objašnjuje ih kao kaznu zbog »obijesti« namjera Kserksa, koji je u svojoj mladenačkoj drskosti i nadutosti prezreo očinske zavjete i naumio svladati same bogove. Groblja poginulih Perzijanaca moraju podsjetiti buduća pokoljenja, da »obijest cvatući oplođuje klas Nesreće.« Stoga Darije savjetuje, da se nikada ne obnavlja rat s Grcima. U posljednjem se prizoru javlja sam Kserkso, i tada se počinje zajednička tužaljka između kralja i kora praćena nemirnim gestima i uzbuđenim plesom. Tragedija ne predstavlja toliko suvislu radnju, koliko niz slika s neprekidnim porastom boli. Dijalog zauzima mnogo više mjesta nego u »Pribjegarkama«, ali raste poglavito njegov pripovjedni dio (detaljno razrađeno pripovijedanje glasnikovo). Prikazivanju povijesnoga događaja dodaje se njegovo mitološko tumačenje, pri čemu nosiocima mitološkoga smisla postaju nadnaravne figure i pojave — Darijeva sjena i Atosin san; shvaćanje patnje kao oruđa božanske pravednosti jest jedan od najvažnijih zadataka tragedije kod Eshila. No mitologizam ne smeta Eshilu da duboko prodre u povijesni smisao grčko-perzijskih ratova: njemu polazi za rukom ne samo da ocijeni heroiku borbe grčkoga naroda za svoju nezavisnost, nego da u ratu s Perzijom vidi i sukob dvaju sistema, helenskoga i istočnjačkog; razumije se, Eshil pri tome ne prelazi granice antičkoga vidokruga pa razliku između sistemâ vidi prije svega u karakteru državnoga uređenja, u suprotnosti između istočnjačke monarhije i grčkoga polisa. Ujedno »Perzijanci« nisu ni bez aktuelno-političke tendencije. Eshil je protivnik ofenzivnoga rata u Aziji, na koji je u to vrijeme pozivala aristokratska grupacija u Ateni, i brani mir s Perzijom; perzijski narod slika bez ikakva neprijateljstva, čak simpatično, crtajući ga kao žrtvu nerazboritoga ponašanja Kserksova.

Iako u »Perzijancima« kor ne igra pretežnu ulogu kao u »Pribjegarkama«, ipak su individualni likovi okarakterizirani vrlo blizu jedno, i tragedija nema centralne figure. Drukčije je u tragediji »Sedmorica pod Tebom« (Ἑπτὰ ἐπὶ Θήβας), koja je bila prikazana god. 467. kao završni dio trilogije o predmetu iz tebanskoga ciklusa mitâ (str. 87); prethodni dijelovi trilogije, »Laj« i »Edip« i satirska drama »Sfinga«, koja je iza nje slijedila, nisu se sačuvali. Trilogija je bila povezana motivom »prokletstva roda«, koje tišti potomstvo tebanskoga kralja Laja.

Laj nije poslušao Apolonovo proročište, kad mu je nalagalo, da radi spasa grada nema djece, pa je neposluh bio osvećen na trima pokoljenjima — na samom Laju, na njegovu sinu Edipu i na Edipovim sinovima Eteoklu i Poliniku, koje je otac prokleo. Sudbina triju pokoljenja prikazivala se uzastopce u trima tragedijama; radnja sačuvanoga posljednjeg komada stavljena je u vrijeme, kad »sedam vojskovođa« opsjeda Tebu u cilju, da postave za kralja Polinika, kojega je Eteoklo protjerao. U toj se tragediji već javlja glavno lice — Eteoklo, posljednji potomak prokletoga roda, koji spoznaje svoju osuđenost. No Eshil nikada ne prikazuje svoje junake kao slijepe igračke udesa, pa je u Eteoklovu ponašanju radnja prokletstva roda nerazdvojno slivena sa svijesnim izborom puta. Eteoklo je mračna figura; on se osjeća osamljen među građanima, odbačen od bogova, njemu su tuđi blagi osjećaji, prezire žene i smrtno mrzi brata. Te bi crte bile dovoljne da motiviraju dvoboj Etekla i Polinika, što ga mit traži, i zajedničku pogibiju obojice, ali Eshil obdaruje Eteokla i visoko pozitivnim svojstvima, vrućom ljubavlju prema domovini, talentima vođe i organizatora. Nosilac nasljedne krivnje od samoga početka tragedije nastupa pred gledaocima na svome mjestu zapovjednika obrane grada, u neumornoj aktivnosti, pa je pozitivna uloga Eteokla kao borca za domovinu kontrastno osjenjena bojažljivim raspoloženjem kora tebanskih djevojaka; kor u svojim pjesmama crta strašnu sudbinu, koja čeka stanovnike osvojenoga grada. Još u prologu tragedije Eteoklo saznaje, da se neprijatelji spremaju na juriš, pa se obraća bogovima s molbom, da spase »barem grad«, a među bogovima se nalazi »Kletva, silna Erinija očeva« (Erinija je božanstvo osvete); »prokletstvo« postaje njegov saveznik u borbi za spas Tebe. U takvoj se obradbi Eteoklova osuđenost pretvara u odluku, da osobno krene u smrtni boj s Polinikom, odluku, koju mu diktira i osjećaj ratničke dužnosti i svijest o prokletstvu, koje tišti Lajev rod, i vjera u pravičnost branjene stvari. Napokon dolazi glasnik s dvostrukom viješću — o pobjedi Tebanaca i o kobnom svršetku dvoboja zaraćene braće. Pogibija individuumâ i pogibija roda, a u isto vrijeme trijumf države, koja brani svoju nezavisnost, — to je završetak tebanske tragedije Eshilove.

»Sedmorica pod Tebom« jesu prva nama poznata grčka tragedija, u kojoj glumčeve partije odlučno prevladavaju nad korskim dijelom, i ujedno prva tragedija, u kojoj se daje izraziti lik junakov. Drugih likova u kamadu nema; drugi je glumac iskorišten za ulogu glasnika. Kao početak tragedije ne služi više parod kora, već glumački prizor, prolog. Kao i u »Perzijancima«, porast glumačkih partija postiže se povećavanjem pripovjedne građe (glasnikova saopćenja i Eteoklove naredbe).

Problemu tragične sudbine roda posvećeno je i najkasnije djelo Eshilovo, »Orestija« (Ὀρέστεια, god. 458.), jedina trilogija, koja je potpuno došla do nas. Već po svojoj dramskoj strukturi »Orestija« je mnogo složenija od prijašnjih tragedija: u njoj je iskorišten treći glumac, što ga je uveo mladi Eshilov takmac Sofoklo, i novi uređaj pozornice — s dekoriranom pozadinom koja prikazuje dvorac, i s proskenijem. Predmet je »Orestije« sudbina Atrejevih potomaka, koje tišti prokletstvo zbog strašnoga zločina njihova pretka. Atrej, koji je bio u neprijateljstvu sa svojim bratom Tijestom, ubio je njegovu djecu i počastio Tijesta njihovim mesom. Stoga u Atrejevu rodu ne prestaju teški zločini, što ih rađa demon osvete Alastor. Atrejev sin Agamemnon žrtvuje bogovima svoju kćer Ifigeniju, Agamemnonova žena Klitemestra (ili Klitemnestra) ubija svoga muža pomoću Egista, Tijestova sina, koji je ostao živ; Agamemnonov sin Orest osvećuje oca te ubija majku i Egista. Prije Eshila te su se priče u grčkom pjesništvu već više puta razrađivale: one se spominju u »Odiseji«, a bile su u sastavu kikličkoga spjeva »Povratci« (str. 86); među naslovima korskih pjesama Stesihorovih ima i »Orestija«. Delfska religija, koja se borila s običajem krvne osvete, preuzela je mit u Orestu i dala mu odgovarajući završetak u slavu delfskoga boga: pošto je Orest ubio svoju majku, Apolon ga je »očistio«; zahvaljujući tome božanskom upletanju, prokletstvo roda izgubilo je snagu, pa se lanac zločina prekinuo. Eshil je u »Orestiji« sačuvao problem prestanka krvne osvete, što ga je postavila delfska verzija mita, ali ga je riješio na nov način ne zadovoljavajući se delfskim ritualnim »očišćenjem«.

Prvi je dio trilogije »Agamemnon« (Ἀγαμέμνων). Tu se prikazuje Klitemestrin zločin. Radnja se tragedije zbiva u Argu pred Agamemnonovim dvorcem, a počinje se u času, kad vatre zapaljene na gorskim vrhovima Grčke javljaju pad Troje. Sva je vještina pjesnikova usmjerena na to, da od samoga početka tragedije stvori raspoloženje neotklonjive nesreće, koja se približava, pa svaka nova radosna vijest o Agamemnonovu povratku izaziva sve veći nemir. Dvosmislene riječi i nejasne aluzije Klitemestrine nagovješćuju zlo, kor argivskih staraca pjeva mračne pjesme o božanstvu osvete, o žrtvi Ifigenijinoj, a pobjedno klicanje prelazi u bolno i srdito slikanje užasâ trojanske vojne, u kojoj je helenska vojska ginula »radi tuđe žene«, a zbog lične uvrede Menelajeve i Agamemnonove. Čak i vjesnik, koji javlja, da se kralj približava, i koji je došao u grad kao »dobri glasnik«, primoran je da donese tužnu vijest o katastrofi, koja je na moru zadesila znatan dio grčkoga brodovlja na povratku. Kor se predaje razmišljanjima o tome, kako zločin neizbježno rađa nove zločine, a Pravda voli svijetliti u zadimljenim kolibama i odvraća poglede od bogataških palača posutih zlatom. I kao odgovor na te misli kora, koji je ovdje tumač uvjerenja samoga Eshila, Agamemnon ulazi na pobjednim kolima i, poput istočnjačkoga kralja, trijumfalno stupa u kuću po grimiznom sagu — ususret svojoj sudbini. Zlokobna atmosfera dostiže najveću napetost u prizoru viđenja zarobljene trojanske proročice Kasandre: pred njezinim očima prolazi i davno zlodjelo Atrejevo i pripremanje među kućnim zidovima ubojstva Agamemnona, kojega će žena ubiti u kupelji udarcem sjekire, i njezina vlastita smrt od ruke iste Klitemestre. Napokon se iz kuće razliježe smrtni krik Agamemnonov. Odsada će Klitemestra i njezin ljubavnik Egist vladati u Argu, ali im kor uskraćuje priznanje i prijeti im budućim osvetnikom Orestom. Time se svršava prvi dio trilogije. Ideja nasljednoga prokletstva sačuvana je ovdje u potpunoj snazi, ali prokletstvo, kao uvijek kod Eshila, djeluje preko svijesne volje ljudske. Strogi lik Klitemestre, koja se mužu osvećuje za ubijenu kćer i želi svome ljubavniku pribaviti kraljevstvo, dan je neobično izrazito; oštro su ocrtana i druga lica, čak i sporedna.

Druga je drama trilogije »Žrtva na grobu« ili »Hoefore« (Χοηφόροι). Orest, koji je odrastao u tuđini, vraća se u Arg, da po zapovijedi Apolonova proročišta osveti smrt Agamemnonovu. Nastaje moralni sukob: dužnost osvete za oca traži nov strašan zločin, ubojstvo majke. Početak se tragedije odvija kod Agamemnonova groba: ondje Orest susreće svoju ražalošćenu sestru Elektru i kor robinja; njih je poslala Klitemestra, da prinesu žrtvu ljevanicu na grobu, jer ju je uplašio mračan san. Zbiva se prizor »prepoznavanja«; Elektra prepoznaje u tuđincu svoga brata. Susret sa sestrom, plač i zakletve nad očevim grobom, vijest o Klitemestrinu snu — sve to pojačava Orestovu odlučnost. On prodire u dvorac u liku putnika, koji javlja Orestovu smrt, i ubija najprije Egista, a onda Klitemestru. Apolonova je volja izvršena, ali nakon ubojstva majke spopada Oresta ludilo, i on bježi progonjen od Erinija (božica osvete).

Završna tragedija — »Eumenide« (Εὐμενίδες) prikazuje borbu bogova oko Oresta. Erinije, »stare božice«, sukobljuju se

ovdje s »mlađim bogovima«, Atenom i Apolonom. Kako je već bilo rečeno, Eshil odbacuje delfsku varijantu mita, prema kojoj je Apolon Oresta »očistio« i time ga spasio. Apolonova zaštita kod Eshila nije dovoljna; prvi dio tragedije prikazuje Erinije, koje prijete Orestu u samome delfskom svetištu. Zatim se radnja prenosi u Atenu. Obadvije se strane obraćaju božici Ateni. Ali dok Erinije, koje utjelovljuju rodovski princip krvne osvete, traže, da se ubojstvo bezuvjetno osveti bez ikakve rasprave o stvari, Atena, zaštitnica demokratskoga državnog života, postavlja pitanje o motivima ubojstva i smatra, da je potreban sudski pretres. Ona osniva porotni sud, u koji ulaze najbolji atenski građani, i sama predsjeda tome sudu. Erinije optužuju Oresta, a Apolon ustaje kao njegov branitelj. Sudski je spor Eshil prikazao kao borbu između principâ očinskoga i materinskog prava. Na taj karakter spora prvi put obratio je pažnju Bachofen u svojoj poznatoj knjizi »Materinsko pravo« (1861.), i Engels smatra, da »to novo, ali sasvim pravilno tumačenje »Orestije« predstavlja jedno od najljepših i najboljih mjesta u cijeloj Bachofenovoj knjizi.«[1] I doista, kako ističe Engels, »cio se predmet spora formulira u debati, koja se vodi između Oresta i Erinija. Orest se poziva na to, da je Klitemestra počinila dvostruko zlodjelo, time što je ubila svoga supruga i ujedno njegova oca. Zašto dakle Erinije progone njega, a ne nju, koja je mnogo više kriva? Odgovor je čudan: »s mužem, kojega je ubila, ona nije bila u krvnom srodstvu.« Ubojstvo čovjeka, koji nije u krvnom srodstvu, čak, i kad je muž žene, koja ga je ubila, može se iskupiti, ono se Erinija nimalo ne tiče; njihov je posao progoniti ubojstva samo među rođacima po krvi, a tu je po materinskom pravu najteže i ničim neiskupljivo ubojstvo majke.«[2] Apolon odgovarajući Erinijama naglašava značenje srodstva po očinskoj liniji i svetosti bračnih veza. Glasovi sudaca podijelili su se napola, nakon čega je Atena dala svoj glas za Orestovo oslobođenje. Tako je Orest oslobođen. Atena pretvara sudski zbor, što ga je osnovala (»areopag«) u stalno sudište o stvarima krvoprolića, a u čast Erinijama osniva se u Ateni kult, pa će se odsada stare božice materinskoga prava štovati pod imenom »Eumenida«, »milostivih božica«, darivalica plodnosti. »Očinsko je pravo odnijelo pobjedu nad materinskim, »bogovi mlađega pokoljenja«, kako ih zovu same Erinije, pobjeđuju Erinije, i na koncu ove posljednje pristaju da za-

[1] F. Engels, Prilog historiji primitivne porodice (predgovor 4. izdanju »Podrijetla porodice...«). Djela, sv. XVI., 2., 1936., str. 120 (na ruskom).

[2] Ibidem, str. 119—120.

uzmu novo mjesto u službi novoga poretka stvari«.[1] Osim toga, s osnivanjem areopaga ukida se krvna osveta, a kraj joj ne čini vjersko očišćenje, što ga je tražila delfska religija, nego organizacija suda. Kao i u drugim Eshilovim djelima, historijski progresivna načela trijumfiraju, pa se tragedija, a s njome i čitava trilogija, završava slavljenjem Atene i poklicima radosti. Satirska drama »Protej« (*Πρωτεύς*), — na temu o Menelajevim doživljajima i njegovim lutanjima — nije se sačuvala.

Ispunjena dramskim kretanjem i izrazitim likovima, »Orestija« je neobično bogata i idejnim sadržajem. Ta je trilogija neobično važna za objašnjavanje Eshilova gledanja na svijet. Kao pjesnik iz doba razvoja atenske demokracije, Eshil je uvjeren u smisao i dobrotu svjetskoga poretka. On na usta kora u »Agamemnonu« polemizira s predodžbom, da se sreća i nesreća tobože mehanički izmjenjuje u ljudskom životu (isp. na primjer kod Arhiloha, str. 96) i proglašava nepokolebljivost zakona pravedne odmazde. Patnja mu se čini kao jedno od oruđa pravednoga upravljanja svijetom: »patnjom se stječe spoznaja.« U »Orestiji« su jasno izraženi i politički pogledi Eshilovi. On veliča areopag, staru aristokratsku ustanovu, oko koje se funkcija u tim godinama vodila politička borba, i smatra, da je »bezvlađe« jednako opasno kao i despotizam. Eshil, prema tome, zauzima konzervativan stav u pogledu demokratskih reforama, što ih je provodila Periklova grupa, ali je njegov konzervatizam okrenut i protiv onih strana atenske demokracije, koje čine njezino naličje. Vlast novca, nečovječan odnos prema robovima i osvajački ratovi — sve to nailazi na bezuvjetnu osudu umjetnika, čiji se strogi pogled na svijet osniva na dubokoj sućuti prema ljudskoj patnji.

Te se crte umjetnika-humanista s još većom izrazitošću očituju u drugom značajnom djelu Eshilovu, u tragediji »Okovani Prometej« (*Προμηθεὺς δεσμώτης*; vrijeme prikazivanja nije poznato). Stari, nama već iz Hesioda poznati miti o smjeni božanskih i ljudskih pokoljenja, o Prometeju, koji je s neba ukrao vatru i dao je ljudima, dobivaju kod Eshila novu obradbu. Prometej, jedan od Titana, t. j. predstavnika »starijega pokoljenja« bogova, prijatelj je čovječanstva. U Zeusovoj borbi s Titanima Prometej je sudjelovao na strani Zeusovoj; ali kad je Zeus nakon pobjede nad Titanima naumio uništiti ljudski rod i zamijeniti ga novim pokoljenjem, Prometej se tome usprotivio. On je ljudima donio nebesku vatru i probudio ih na svijesni život.

[1] Ibidem, str. 120.

On,[1] gledajući prije, zalud gledaše
I slušaše, al' ne ču, već ko slika sna
On dugo, dugo vremena sve m'ješaše
Bez glave. Nit je znao, što je zidan dom
I suncem ȍbasjân nit što drvòdjelja.
Prebivao pod zemljom kao brzac mrav,
Po zakucima tamnih, mračnih pećina.
Pa stalna nije znaka znao nikakva
Nit zimi niti pramaljeću cvjetnome
Nit rodnom ljetu, već je bȅz pamȇti on
Sve radio.

Pisanje i računanje, obrti i nauke — sve su to Prometejevi darovi ljudima. Eshil se, prema tome, odriče predodžbe o nekadašnjem »zlatnom vijeku« i pogoršanju prilika ljudskoga života, koje je zatim uslijedilo. On prihvaća suprotno stanovište, što ga je zastupala progresivna jonska nauka: ljudski se život nije pogoršavao, već usavršavao, penjući se od poluživotinjskoga stanja prema razumnom. Kod Eshila je baš Prometej mitološki darivalac dobara razuma, koji čovječanstvo dovòdi do kulturna života. Zbog usluga, što ih je učinio ljudima, on je osuđen na muke. U prologu tragedije prikazuje se, kako bog-kovač Hefest na zapovijed Zeusovu prikiva Prometeja na pećinu; Hefesta pri tome prate dvije alegorične figure — Snaga i Sila. Zeus suprotstavlja Prometeju samo grubu silu. Čitava priroda suosjeća s Prometejevim patnjama; kad na završetku tragedije Zeus, razdražen Prometejevom neslomljivošću, šalje oluju, te Prometej zajedno s pećinom propada u podzemlje, kor nimfa Okeanida (kćeri Okeanovih) pripravan je da razdijeli s njime njegovu sudbinu. Novom vladaru bogova dane su u »Okovanom Prometeju« crte grčkoga »tiranina«: on je nezahvalan, okrutan i osvetljiv. Zeusova je okrutnost još više naglašena u epizodi, u kojoj se slika jedna druga njegova žrtva, luda Ija, Zeusova ljubavnica, progonjena srdžbom ljubomorne Here. U nizu izrazitih slika crta Eshil podlost i puzanje bogova, koji su se pokorili Zeusu, i slobodoljubivost Prometeja, koji više voli svoje muke nego ropsko služenje Zeusu unatoč svim nagovorima i prijetnjama:

Za tvoju[2] službu ja se svojom nevoljom —
To znaj mi dobro! — ne bih išo m'jenjati.

Marx, citirajući te riječi u predgovoru svoje doktorske disertacije, primjećuje: »Prometej je najplemenitiji svetac i mučenik u filozofskom kalendaru.«[3] Lik Prometeja, čovjekoljupca i borca protiv tiranije bogova, utjelovljenje razuma, koji svladava vlast prirode

[1] Čovjek.
[2] Govori Hermu, sluzi Zeusovu.
[3] K. Marx i F. Engels, Sabrana djela, sv. I., 1938., str. 12 (na ruskom).

nad ljudima, postao je simbol borbe za oslobođenje čovječanstva. Po Marxovim riječima »Prometejevo priznanje:

Ta jednom r'ječju, mrzim na sve bogove

jest njezino (t. j. filozofije) vlastito priznanje, njezina vlastita osuda, uperena protiv svih nebeskih i zemaljskih bogova.«[1] Mit o Prometeju razrađivali su više puta najveći pjesnici novoga vijeka. Buntovni »Prometej« mladoga Goethea i revolucionarnim optimizmom prožeta djela Byronova (»Prometej«) i Shellyjeva (drama »Oslobođeni Prometej«) najistaknutiji su spomenici interesa za Prometejev lik u novoj književnosti.

Razumije se, da duboko religiozni Eshil u prilikama ranoga robovlasničkog društva nije mogao potpuno otkriti revolucionarnu i bogoboračku problematiku, koju je sam ocrtao u »Okovanom Prometeju«. Prema mitu Heraklo oslobađa Prometeja, i to se prikazivalo u tragediji »Oslobođeni Prometej«, koja je bila nastavak »Okovanoga Prometeja«. Od »Oslobođenoga Prometeja« sačuvali su se samo omanji fragmenti, koji ne omogućuju da se ustanovi, u čemu je autor vidio rješenje sukoba između Prometeja i Zeusa. No ne treba sumnjati, da je kod Eshila civilizacija ovako ili onako trijumfirala nad barbarstvom. U jednom antičkom popisu Eshilovih djela nalazi se i drama »Prometej Vatronoša«. Veoma je moguće, da je ona sačinjavala početni ili završni dio suvisle trilogije, u koju su ulazili »Okovani« i »Oslobođeni Prometej«, ali točnih obavijesti o tome nema.

Sačuvane tragedije omogućuju da se u Eshilovu stvaranju ocrtaju tri etape, koje su ujedno i etape nastajanja tragedije kao dramske vrste. Za rane komade (»Pribjegarke« i »Perzijanci«) karakteristično je prevladavanje korskih partija, slabo iskorišćivanje drugoga glumca i slab razvoj dijaloga, pa apstraktnost likova. U srednje razdoblje idu takva djela, kao što su »Sedmorica pod Tebom« i »Okovani Prometej«. Tu se javlja centralni lik junakov, okarakteriziran s nekoliko osnovnih crta; više se razvija dijalog i stvaraju se prolozi; jasniji postaju i likovi epizodičkih figura (»Prometej«). Treću etapu predstavlja »Orestija« sa svojom složenijom kompozicijom, porastom dramatike, mnogobrojnim sporednim likovima i iskorišćivanjem triju glumaca.

Crtajući ustrajno pobjedu progresivnih principa u moralu, pravu i državnom uređenju, Eshil je odražavao osnovne historijske tendencije svoga vremena. U njegovim se tragedijama prikazivala borba i smjena političkih i moralnih sistema; njegova su lica predstavnici moralnih, pa čak i kozmičkih sila. Sudbina i patnje indi-

[1] Ibidem.

viduuma zanimaju Eshila samo kao karika velikoga historijskog lanca, sudbine čitava roda ili države, koju najčešće razvija u suvisloj trilogiji i dovodi do vedra, optimistična svršetka. U ponašanju pojedine ličnosti traži Eshil djelovanje nadindividualnih sila; na planu svoga religiozo-mitološkoga pogleda na svijet on te sile zamišlja kao božanske. Pjesnik nikada ne teži za produbljenom individualnom karakteristikom; centralni likovi junaka, koji se javljaju u njegovim kasnim djelima, jednostavni su, ali se zato odlikuju golemom snagom. Jednostavna je i dramska struktura komadâ. Tragedija se koncentrira oko jedne situacije, jednoga događaja, koji gledaoca mora potresti. Mnogi su se postupci Eshilovi već naskoro poslije njegove smrti činili arhaični i malo dramatični; među njih ide, na primjer, nijema bol, dugotrajna šutnja licâ. Tako Prometej šuti, kad ga prikivaju; dugo šuti i Kasandra u »Agamemnonu« unatoč riječima, koje su joj upućene: kao najizrazitiji primjer antički izvori navode tragediju »Nioba«, u kojoj je junakinja u toku znatnoga dijela radnje ostajala nepomično šutljiva na grobu svoje djece. Vještina razvijanja dramskoga dijaloga nalazi se kod Eshila još u procesu nastajanja razvijajući se od drame do drame, pa lirizam ostaje jedno od najvažnijih sredstava umjetničkoga djelovanja. Kor, koji je u »Pribjegarkama« i »Perzijancima« prevladavao, igra veliku ulogu i u kasnijim tragedijama kao nosilac raspoloženja (»Agamemnon« i »Hoefore«), a gdjekada i kao lice (»Eumenide«).

Emocionalnu snagu Eshilove tragedije podupire i snažan patos njegova jezika, bogata originalnim i smionim slikama; u skladu s grandioznošću konflikata, koji se prikazuju, Eshilovu su stilu svojstveni stanovit svečani ton i veličajnost, osobito u lirskim dijelovima.

Svečani, »ditirambički« stil Eshilov i slaba dramatičnost njegovih komada u uspoređenju s djelima potonjih pjesnika činili su se na koncu V. stoljeća već donekle arhaični. Kasnija se antika obraćala Eshilu rjeđe nego Sofoklu i Euripidu; Eshil se manje čitao i manje citirao. Tako je bilo i u XVI.—XVIII. stoljeću. Eshilovo djelovanje na svjetsku književnost bilo je u mnogo većoj mjeri posredno, preko antičkih nasljednika Eshilovih, nego izravno. Od likova, što ih je Eshil stvorio, najveće je značenje imao Prometej, (isp. str. 151), ali se pri tome pisci, koji su razrađivali mit o Prometeju, nisu nipošto svi obraćali Eshilu. Snaga i veličina Eshilovih tragedija dobile su pravu ocjenu tek od konca XVIII. stoljeća; no buržoaski istraživači i danas iskrivljuju lik osnivača tragedije naglašujući isključivo konzervativnu, religiozno-mitološku stranu njegova stvaranja i ignorirajući njegovu duboko progresivnu bit.

4) Sofoklo

Drugi veliki tragički pjesnik atenski u V. stoljeću jest Sofoklo (Σοφοκλῆς; rodio se oko god. 496., a umro 406.).

Srednje mjesto, što ga je Sofoklo zauzimao u trozviježđu atičkih tragika, obilježeno je starom pričom, koja povezuje tri pjesnika dovodeći njihove biografije u vezu sa salaminskom bitkom (god. 480.): četrdesetipetgodišnji Eshil osobno je sudjelovao u odlučnom boju s Perzijancima, koji je učvrstio pomorsku moć Atene, Sofoklo je slavio tu pobjedu u koru dječaka, a Euripid se te godine rodio. Odnos njihove dobi odrazuje odnos razdobijâ. Dok je Eshil pjesnik vremena rađanja atenske demokracije, Euripid je pjesnik njezine krize, a Sofoklo, iako je preživio svoga mlađeg suvremenika Euripida i stvarao do posljednih dana svoga dugog života, ipak je po ideološkoj i književnoj usmjerenosti i dalje ostajao pjesnik procvata Atene, »Periklova vijeka«.

Sofoklov je zavičaj bio Kolon, atensko predgrađe, što ga je pjesnik proslavio u svojoj tragediji »Edip na Kolonu«, napisanoj pred smrt. Podrijetlom je Sofoklo pripadao imućnim krugovima (otac mu je bio vlasnik radionice oružja); stekao je tradicionalno gimnastičko i glazbeno obrazovanje pa je prema antičkim vijestima više puta odnosio pobjede na natjecanjima u obje te vještine. U mladosti blizak Kimonu, vođi reakcionarne zemljoposjedničke grupacije, Sofoklo je poslije pristao uz Perikla, ali je do konca života zastupao tek umjereno-demokratske poglede. Njegova starost pada u doba peloponeskoga rata, u razdoblje, kad je razvoj robovlasništva već potkapao temelje polisa. Društvo, kojega je Sofoklo bio pjesnik, ušlo je u stadij svoje krize; no pjesnik je ostajao pristaša tradicionalnoga načina života i negativno se odnosio prema novim političkim i idejnim strujama. Sudjelovao je čak u antidemokratskom prevratu od god. 411., koji se vodio pod parolom uspostavljanja staroga državnog uređenja. Uostalom, iako je narod više puta birao Sofokla za državne službe, on se slabo snalazio u političkim pitanjima i, prema svjedočanstvu jednoga suvremenika, tragičkoga pjesnika Iona s Hija, nije se u tom pogledu uzdizao iznad nivoa srednjega »poštenog Atenjanina«. Sofističko slobodoumlje gotovo se nije dodirnulo Sofokla: on nije vjerovao samo u sne (tu su vjeru s njim dijelili i mnogo radikalniji mislioci onoga vremena), već i u proroštva i čudesna iscjeljenja, pa je čak bio i svećenik jednoga religiozno-medicinskog kulta. Poštovanje prema religiji i moralu polisa i ujedno vjera u čovjeka i njegove snage osnovne su crte Sofoklova gledanja na svijet; on je u tom pogledu jedan od najboljih tumača ideologije atenske demokracije u doba njezina

procvata. Pjesnik je bio ljubimac svojih suvremenika; poslije smrti bio je uvršten među »heroje«, pa su se na njegovu grobu svake godine prinosile žrtve.

Prva Sofoklova pobjeda na tragičkim natjecanjima ide u god. 468., a posljednja tragedija »Edip na Kolonu« bila je napisana tek malo vremena prije smrti i prikazana poslije nje. Za šezdeset godina stvaranja Sofoklo je, prema jednoj antičkoj vijesti, napisao 123 komada i prema tome nastupao s tetralogijom (tri tragedije i satirska drama) prosječno jedamput u dvije godine. Njegova su djela uživala izvanredan uspjeh: 24 puta dobio je na natjecanju prvu nagradu, a ni jedamput nije ostao na posljednjem mjestu. Do nas je došlo samo sedam potpunih tragedija; god. 1912. pridružio im se velik ulomak satirske drame »Sljednici« (Ἰχνευταί) s predmetom iz Homerove himne Hermu (str. 88).

Sofoklo je završio posao pretvaranja tragedije od lirske kantate u dramu, što ga je započeo Eshil. Težište tragedije prešlo je konačno na prikazivanje ljudi, njihovih odluka, postupaka i borbe. Dok je Eshil u ljudskom ponašanju nastojao otkriti djelovanje viših sila, pa je kod njega čovjek često bio samo arena sukoba bogova (na primjer Orest u »Eumenidama«), Sofoklovi junaci djeluju većinom potpuno samostalno i sami određuju svoje ponašanje prema drugim ljudima. Sofoklo rijetko dovodi na pozornicu bogove, a »nasljedno prokletstvo« ne igra više ulogu, koja mu se pripisivala kod Eshila.

Problemi, koji uznemiruju Sofokla, vezani su sa sudbinom individuuma, a ne sa sudbinom roda. Ta je promjena u ideološkoj orijentaciji dovela Sofokla do toga, da odustane od principa predmetno povezane trilogije, koji je vladao kod Eshila. Nastupajući sa tri tragedije, on svaku od njih čini samostalnom umjetničkom cjelinom, koja sadržava u sebi svu svoju problematiku.

Druga je znatna dramska novotarija Sofoklova uvođenje trećega glumca. Prizori s istodobnim sudjelovanjem triju glumaca omogućivali su, da se u radnju unosi raznolikost uvođenjem sporednih lica i da se ne samo suprotstavljaju neposredni protivnici, nego i da se pokazuju različne linije ponašanja u jednome i istom konfliktu. Sofoklovu je novotariju preuzeo Eshil i iskoristio u »Orestiji«. U svome daljnjem razvoju atička tragedija nije više prelazila okvire triju glumaca, tako da je oblik, što joj ga je dao Sofoklo, bio u tom pogledu konačan.

Kao karakterističan primjer Sofoklove dramatike može služiti njegova tragedija »Antigona« (Ἀντιγόνη, oko god. 442.). Predmet »Antigone« ide u tebanski ciklus i neposredan je nastavak priče o ratu »Sedmorice pod Tebom« i o dvoboju Eteokla i

Polinika (isp. str. 87). Poslije smrti dvojice braće novi tebanski vladar Kreont pokopa Eteokla s uobičajenim počastima, a tijelo Polinika, koji je poveo rat protiv Tebe, zabrani predati zemlji, prijeteći prekršitelju smrću. Sestra poginulih, Antigona, prekrši zabranu i pokopa Polinika. Sofoklo je taj predmet razradio pod vidnim kutom sukoba između ljudskih zakona i »nepisanih zakona« vjere i morala. Pitanje je bilo aktuelno: branitelji tradicija polisa smatrali su »nepisane zakone« za »bogovima ustanovljene« i nerazorive nasuprot promjenljivim zakonima ljudskim. U vjerskim pitanjima konzervativna atenska demokracija također je tražila poštovanje prema »nepisanim zakonima«. »Pokoravamo se... zakonima, osobito onima, — kaže se u Periklovu govoru kod Tukidida (str. 123), — koji štite od nepravde i, ako su i nepisani, po općem priznanju sramote svakoga, tko ih krši.«

U prologu tragedije Antigona javlja svojoj sestri Ismeni o Kreontovoj zabrani i o svojoj namjeri da pokopa brata unatoč zabrani. Sofoklove se drame grade obično tako, da junak već u prvim prizorima nastupa s tvrdom odlukom, s planom radnje, koji određuje cio daljnji tok komada. Tome ekspozicijskom cilju služe prolozi; prolog »Antigone« sadržava i jednu drugu crtu, vrlo čestu kod Sofokla, — suprotstavljanje strogih i blagih karaktera: neslomljivoj Antigoni suprotstavlja se bojažljiva Ismena, koja suosjeća sa sestrom, ali se ne usuđuje djelovati zajedno s njome. Antigona provodi svoj plan u djelo; ona pokriva Polinikovo mrtvo tijelo tankim slojem zemlje, t. j. vrši simboličan pogreb, koji je po grčkim predodžbama bio dovoljan za umirenje pokojnikove duše. Jedva je Kreont pred korom tabanskih staraca stigao izložiti program svoje vlade, kad saznaje, da je njegova zapovijed prekršena. Kreont u tome vidi spletku građana nezadovoljnih njegovom vlašću, ali u slijedećem prizoru već dovode Antigonu, koju su uhvatili, kad je ponovno došla k Polinikovu tijelu. Antigona uvjereno brani pravednost svoga postupka pozivajući se na krvnu dužnost i nerazorivost božanskih zakona. Aktivni heroizam Antigonin, njezinu otvorenost i istinoljubivost podcrtava pasivni heroizam Ismenin; Ismena je pripravna da se prizna za suučesnicu u prijestupu i da podijeli sestrinu sudbinu. Uzalud Hemon, sin Kreontov i zaručnik Antigonin, upozorava oca, da je moralna simpatija tebanskoga naroda na Antigoninoj strani. Kreont je osuđuje na smrt u kamenoj grobnici. Posljednji put prolazi Antigona pred gledaocem, kad je stražari vode na mjesto smaknuća; ona izvodi pogrebnu naricaljku za samom sobom, ali ostaje uvjerena, da je postupila pobožno. To je najviša točka u razvoju tragedije, a zatim nastupa preokret. Slijepi vrač Tiresija objavljuje Kreontu, da su bogovi rasrđeni njegovim

ponašanjem i proriče mu strašne nevolje. Kreontov je otpor slomljen, i on odlazi, da pokopa Polinika, a zatim oslobodi Antigonu. No već je kasno. Iz glasnikova saopćenja koru i Kreontovoj ženi Euridici saznajemo, da se Antigona u grobnici objesila, a Hemon se pred očevim očima probô mačem pored mrtvoga tijela svoje zaručnice. A kad se bolom satrti Kreont vraća s Hemonovim tijelom, dobiva vijest o novoj nesreći: Euridika je sebi oduzela život proklinjući muža kao ubojicu djeteta. Kor završava tragediju kratkom sentencijom, da bogovi ne ostavljaju bezbožnost nekažnjenu.

Božanska pravednost, prema tome, trijumfira, ali trijumfira u naravnom toku radnje u drami, bez ikakva izravna sudjelovanja božanskih sila. Junaci su »Antigone« ljudi s jasno izraženom individualnošću, i njihovo je ponašanje u cijelosti uvjetovano njihovim ličnim svojstvima. Bilo bi vrlo lako zamisliti smrt Edipove kćeri kao ostvarenje prokletstva roda, ali taj tradicionalni motiv spominje Sofoklo tek letimično. Kod Sofokla su pokretne snage tragedije ljudski karakteri. No pobude subjektivne naravi, na primjer Hemonova ljubav prema Antigoni, zauzimaju sporedno mjesto; Sofoklo karakterizira glavna lica prikazivanjem njihova ponašanja u sukobu o bitnom pitanju etike polisa. U Antigoninu i Ismeninu odnosu prema sestrinskoj dužnosti, u tome, kako Kreont shvaća i vrši svoje vladarske dužnosti, otkriva se individualni karakter svake od tih figura.

Kor ne igra u »Antigoni« znatniju ulogu; no njegove se pjesme ne odvajaju od toka radnje, već su više ili manje u vezi sa situacijama drame. Osobito je zanimljiv prvi stasim, u kojem se slavi snaga i pronalazački dar ljudskoga razuma, što pokorava prirodu i organizira društveni život. Kor završava s upozorenjem: snaga razuma vuče čovjeka kako na dobro, tako i na zlo; stoga se valja držati tradicionalne etike. Ta korska pjesma, neobično karakteristična za čitavo Sofoklovo gledanje na svijet, predstavlja kao neki autorski komentar tragediji, objašnjujući pjesnikov stav u pitanju sukoba »božanskoga« i ljudskog zakona.

Kako se rješava sukob između Antigone i Kreonta? Postoji mišljenje, da Sofoklo pokazuje pogrešnost stava obaju protivnika, da svaki od njih brani pravednu stvar, ali je brani jednostrano. S toga stanovišta Kreont nema pravo, kad u interesu države izdaje naredbu, koja protivurječi »nepisanom« zakonu, ali Antigona nema pravo, kad samovoljno krši državni zakon za volju »nepisanome«. Antigonina smrt i nesretna sudbina Kreontova jesu posljedice njihova jednostrana ponašanja. Tako je »Antigonu« shvaćao Hegel. Prema jednome drugom tumačenju tragedije, Sofoklo stoji u cijelosti na Antigoninoj strani; junakinja svijesno odabira put, koji

je vodi u smrt, i pjesnik odobrava taj izbor pokazujući, kako Antigonina smrt postaje njezina pobjeda i vuče za sobom Koreontov poraz. To posljednje tumačenje više odgovara načelima Sofoklova gledanja na svijet.

Prikazujući čovjekovu veličinu, bogatsvo njegovih duševnih i moralnih snaga, Sofoklo crta ujedno i njegovu nemoć, ograničenost ljudskih mogućnosti. S najvećom izrazitošću obrađen je taj problem u tragediji »Kralj Edip« (*Οἰδίπους τύραννος*), koja se u sva vremena, uporedo s »Antigonom«, priznavala za remek-djelo dramskoga majstorstva Sofoklova. Mit o Edipu (str. 87) bio je u svoje vrijeme poslužio kao građa za tebansku trilogiju Eshilovu (str. 145), osnovanu na »prokletstvu roda«. Sofoklo se po svom običaju odrekao ideje nasljedne krivnje; njegov je interes usredotočen na ličnu sudbinu Edipovu.

U redakciji, koju je mit dobio kod Sofokla, tebanski kralj Laj, prestrašen proroštvom, koje mu je govorilo, da će umrijeti od ruke svoga sina, zapovjedi, da novorođenom sinu probodu noge i da ga ostave na gori Kiteronu. Dječaka posini korintski kralj Polib i prozove ga Edipom.[1] O svome podrijetu Edip nije ništa znao, ali kad ga je jedan Korinćanin u pijanstvu nazvao lažnim sinom Polibovim, obrati se on za objašnjenje delfskom proročištu. Proročište mu ne da izravna odgovora, već objavi, da je Edipu suđeno ubiti oca i oženiti se majkom. Da ne bi imao prilike izvršiti te zločine, Edip odluči da se vrati u Korint pa se uputi u Tebu. Na putu zametne svađu s nepoznatim starcem, kojega je susreo, i ubije ga; taj je starac bio Laj. Zatim Edip oslobodi Tebu od krilate nemani Sfinge, koja je zatirala grad, i za nagradu dobije od građana tebansko prijestolje, slobodno poslije smrti Lajeve, i oženi se Lajevom udovicom Jokastom, t. j. vlastitom majkom, s kojom je imao djece i mnogo godina mirno vladao Tebom. Prema tome, kod Sofokla one mjere, što ih Edip poduzima, da bi izbjegao prorečenu mu sudbinu, zapravo dovode samo do ostvarenja te sudbine. To protivurječje između subjektivne zamisli ljudskih riječi i djela i njihova objektivnoga smisla prožima cijelu tragediju Sofoklovu. Njezina neposredna tema nisu junakovi zločini, nego njegovo potonje razotkrivanje samoga sebe. Umjetnička se radnja tragedije u znatnoj mjeri osniva na tome, što je istina, koja se tek postepeno otkriva pred samim Edipom, grčkom gledaocu, koji poznaje mit, već unaprijed poznata.

Tragedija se započinje svečanim ophodom. Tebanski mladići i starci mole Edipa, koji se proslavio pobjedom nad Sfingom, da ponovno spasi grad i izbavi ga od kuge, koja bijesni. Mudri ga kralj

[1] »Edip« znači grčki »oteklih nogu«.

već sam poslao svoga šurjaka Kreonta u Delfe, da pita proročište, te se Kreont vraća i donosi odgovor: uzrok je kugi »nečist«, boravak Lajeva ubojice u Tebi. Taj ubojica nije nikome poznat; od Lajeve pratnje ostao je živ samo jedan čovjek, koji je u svoje vrijeme dojavio građanima, da je kralja i ostale njegove sluge pobila četa razbojnika. Edip se energično laća da traži nepoznatoga ubojicu i svečano ga predaje prokletstvu.

Istraga, koju Edip poduzima, ide isprva lažnim putem, a na taj ga lažni put upućuje otvoreno izrečena istina. Edip se obraća vraču Tiresiji s molbom, da otkrije ubojicu; Tiresija isprva hoće da poštedi kralja, ali razdražen Edipovim prijekorima i sumnjama srdito baca na njega optužbu: »ubojica si ti.« Edip, razumije se, počinje negodovati; on drži, da je Kreont uz pomoć Tiresijinu naumio postati tebanskim kraljem i iznudio lažno proroštvo. Kreont mirno otklanja optužbu, ali je vjera u vrača potkopana.

Jokasta pokušava potkopati vjeru i u sama proroštva. Da bi umirila Edipa, ona pripovijeda o proroštvu danom Laju, koje se po njezinu mišljenju nije ispunilo, ali upravo to pripovijedanje unosi nemir u Edipa. Sve ga okolnosti Lajeve smrti podsjećaju na nekadašnji doživljaj na putu iz Delfa; ne slaže se samo jedno: Laja, po riječima očevica, nije ubio jedan čovjek, nego čitava skupina. Edip šalje po toga svjedoka.

Prizor s Jokastom označuje preokret u razvoju radnje. Ali pred katastrofu Sofokle obično stavlja još stamenito usporenje (»retardaciju«), koje za trenutak obećava sretniji svršetak. Glasnik iz Korinta javlja smrt kralja Poliba; Korinćani pozivaju Edipa, da postane njegov nasljednik. Edip trijumfira: proročanstvo o ubojstvu oca nije se ispunilo. Uza sve to njega zbunjuje druga polovica proroštva, koja mu prijeti, da će se oženiti majkom. Glasnik, želeći raspršiti njegove bojazni, otkriva Edipu, da nije sin Poliba i njegove žene; glasnik je pred mnogo godina dobio na Kiteronu od jednoga Lajeva pastira i predao Polibu djetešce s probodenim nogama — to je bio Edip. Edipu se nameće pitanje, čiji je on zapravo sin. Jokasta, kojoj je sve postalo jasno, s bolnim uzvikom napušta pozornicu.

Edip nastavlja svoju istragu. Svjedok je Lajeva ubojstva onaj isti pastir, koji je nekada predao Korinćaninu djetešce Edipa sažalivši se na novorođenče. Pokazuje se također, da je vijest o četi razbojnika, koja je napala Laja, bila lažna. Edip saznaje, da je Lajev sin, očev ubojica i majčin muž. U pjesmi punoj duboke sućuti prema nekadašnjem izbavitelju Tebe kor rezimira Edipovu sudbinu razmišljajući o nestalnosti ljudske sreće i o sudu vremena, koje sve vidi.

U završnom dijelu tragedije, nakon glasnikove vijesti, da se Jokasta ubila, a Edip sam sebe oslijepio, još se jednom javlja Edip, proklinje svoj zlosretni život, traži, da bude prognan, i oprašta se sa kćerima. No Kreont, kojemu privremeno prelazi u ruke vlast, zadržava Edipa očekujući naloge proročišta. Daljnja sudbina Edipova ostaje gledaocu nejasna. Prema toku tragedije bilo bi dosljednije, kad bi Edip odmah otišao u progonstvo, ali se Sofoklo vjerojatno nije htio razići s mitološkom tradicijom, prema kojoj je Edip nakon svoga oslijepljenja ostao u Tebi.

O vremenu prikazivanja »Kralja Edipa« nema točnih obavijesti. No postoji pretpostavka, da je za opis kuge na početku tragedije dala poticaj strašna pošast, koja je harala u Ateni u prvim godinama peloponeskoga rata: u slikanju katastrofe, koja je zadesila Edipa, gledaju neki aluziju na Periklov pad, do kojega je došlo istih godina. Ako je to točno, tragedija se može datirati otprilike god. 429.—425.

Nijedno djelo antičke dramatike nije ostavilo tako znatnih tragova u povijesti evropske drame kao »Kralj Edip«. »Neohumanizam« XVIII.—XIX. stoljeća vidio je u njemu uzornu antičku tragediju i suprotstavljao je kao »tragediju udesa« Shakespearovoj »tragediji karaktera«. U vezi s time stvorila se raširena predodžba, da je antička tragedija tobože uopće »tragedija udesa«. To je veliko pretjerivanje: u antičkoj se tragediji problem »udesa« razrađuje razmjerno rijetko. Ali i u samom »Kralju Edipu«, gdje je taj problem bezuvjetno dodirnut, on nije nipošto istaknut na prvi plan. Sofoklo ne naglašava toliko neotklonjivost udesa, koliko promjenljivost sreće i nedovoljnost ljudske mudrosti.

Oj rode mi čòvječji,
Kako l' živa te jednako
Cijenim, kòliko ništa!

pjeva kor. A svijesna djela ljudska, koja se vrše s određenim ciljem, dovode u »Kralju Edipu« do rezultata dijametralno suprotnih namjeri onoga, koji je djelovao. Ograničenosti ljudskoga znanja stoji kod Sofokla nasuprot božansko sveznanje. Slavljenje delfskoga proročišta, koje prolazi kroz čitavu tragediju, okrenuto je protiv sve većega slobodoumlja. O toj tendenciji izravno svjedoči drugi stasim kora: kor tuguje zbog propasti stare pobožnosti i zbog opadanja vjere u proroštva.

U svom djelu »Edip na Kolonu« (*Οἰδίπους ἐπὶ Κολωνῷ*) napisanom pred smrt, Sofoklo je pokušao ublažiti mračnu sliku ljudske sudbine, koja je bila ocrtana u »Kralju Edipu«. U »Kralju Edipu« čovjek znamenit s mudrosti i junaštva, koji je uživao sveopće poštovanje, postao je strašan zločinac mimo svoje volje,

izvor »nečisti« za sugrađane. »Edip na Kolonu« prikazuje protivno: slijepi prognanik, od čijega imena obuzima drhat sve, koji se s njim susreću, umire čudesnom smrću izabranika bogova i postaje izvor blagoslova za zemlju, gdje nalazi posljednje utočište. Pitanje junakove krivnje, koje se u »Kralju Edipu« nije postavljalo u izravnu obliku, dobiva ovdje jasno formuliran negativan odgovor. Predmet se osniva na predaji o Edipovoj smrti u atenskom predgrađu Kolonu, t. j. u Sofoklovu zavičaju. U vezi s time veliča se čovjekoljublje i pravednost atenskoga polisa i njegova mitološkoga predstavnika, kralja Teseja, koji je skitaču ukazao gostoprimstvo. Pošto se vratio na Edipov predmet, Sofoklo dovodi na pozornicu junake svojih prijašnjih tebanskih tragedija. Ponovno je dan izraziti lik Antigonin; ona je ovoga puta prikazana kao nježna kći, vjerna pratilica slijepoga oca. Uz nju su manje izrazita, ali također ocu odana Ismena i hladni Kreont, sklon nasilnim djelima. Po snazi lirskih dijelova tragedija devedesetgodišnjega pjesnika ne zaostaje za njegovim prijašnjim djelima; zanimljiva je lijepa himna u čast Kolona i razmišljanja kora o tegobama starosti.

U tragediji »Elektra« (Ἠλέκτρα) razrađuje se tema Eshilovih »Hoefora«, smrt Klitemestre i Egista od ruke Orestove. Sofoklo se mnogo udaljio od koncepcije svoga prethodnika. Dok se u Eshilovoj trilogiji očinsko pravo sukobljivalo s materinskim, Sofoklo u cijelosti stoji na tlu očinskoga prava, pa Orestova pravednost ne budi kod njega sumnje. Orest djeluje bez najmanjega oklijevanja, ne osjeća nikakvu grižnju savjesti, i njega ne progone Erinije. On je jednostavno izvršilac Apolonovih zapovijedi, pa interes drame nije usredotočen na njega, nego na Elektrine doživljaje. Elektra, koja je kod Eshila bila sporedno lice, postaje kod Sofokla centralna figura. Svojom veličinom podsjeća na Antigonu. To je herojska djevojka, koja svijesno odabira za svoj ideal patnju. Niz godina ostaje ona osamljeni nosilac protesta protiv Klitemestrina i Egistova gospodstva izlažući se svakojakim poniženjima zbog svoje nepokornosti. Sadržaj njezina života jest san o budućoj odmazdi za očevo ubojstvo, o dolasku Oresta, kojega je nekada spasila i otpravila na sigurno mjesto. Kao i u »Antigoni«, herojski lik Elektrin podcrtan je time, što joj je suprostavljena krotkija sestra Hrisotemida. No Sofoklo ne crta svoju junakinju samo u strogim tonovima; on joj pridaje crte nježnosti prigušene patnjama. Fabula je tragedije, u uspoređenju s Eshilom, složenija. Orest već u prologu otkriva pred gledaocima svoje planove, ali je prizor prepoznavanja odmaknut bliže koncu komada i dan s efektnom primjenom »tragičke ironije«. Elektra, dovedena u zabludu lažnom viješću o

Orestovoj smrti i u mislima pripravna da ga zamijeni u ulozi osvetnika, plače nad žarom s tobožnjim ostancima bratovim, dok joj tu žaru pruža živi Orest. U skladu s čitavom koncepcijom predmeta, Sofoklo je Klitemestrin lik lišio tragičke veličine, koja joj je u stanovitoj mjeri bila svojstvena kod Eshila, i pojačao odbojne crte njezina karaktera.

God. 409. prikazani »Filoktet« (Φιλοκτήτης) razvija antitezu između lukave »mudrosti« i poštene otvorenosti. Predstavnik je prvoga načela klasični »lukavac« grčke mitologije Odisej; drugo je utjelovljeno u Neoptolemu, mladome sinu Ahilejevu. Odisej i Neoptolem poslani su ispod Troje na otok Lemno po Filokteta, vlasnika čudesnoga luka Heraklova. Toga je Filokteta na putu u Troju bila ujela zmija; njegova nezacijeljena rana, mučna i smrdljiva, onemogućila je općenje s njime, pa su ga Grci na savjet Odisejev u snu iskrcali na Lemnu, gdje je živio u potpunoj samoći dobivajući hranu lukom. Tragedija je građena na sukobu triju karaktera: nasuprot odlučnom Odiseju, koji je uporan u postizanju postavljenoga cilja, ali se ne ustručava u izboru sredstava, stoji s jedne strane Ahilejev sin, otvoren i iskren poput svoga oca, ali neiskusan i zanesen čežnjom za slavom, a s druge — isto tako iskreni Filoktet, koji gaji nepomirljivu mržnju prema grčkoj vojsci, što ga je nekoć prevarila. Vlasnik Heraklova luka ne može se zarobiti silom; Odisej računa, da će Filokteta zarobiti prijevarom i za taj cilj iskoristiti Neoptolema, koji je nedavno stigao pod Troju i osobno je Filoktetu nepoznat. Mladić, kojemu je odvratna svaka prijevara, isprva sluša lukave nagovore Odiseja, koji vješto igra na njegovu težnju za slavom, pa stječe Filoktetovo povjerenje, i ovaj za vrijeme napada bolesti predaje Neoptolemu luk. No iskrena povjerljivost Filoktetova i njegove patnje čine za Neoptolema nepodnošljivim daljnje sudjelovanje u intrigi. Poštena »priroda« pobjeđuje; Neoptolem najprije otkriva Filoktetu svoje istinske namjere, a zatim, videći, da Filoktetova upornost nije slomljena, vraća mu luk i čak pristaje, da ga odveze u Grčku odrekavši se svojih slavoljubivih snova. Čvor se presijeca »božanskim upletanjem«: s neba dolazi Heraklo i zapovijeda Filoktetu, da s Neoptolemom otiđe pod Troju. U tom raspletu istraživači vide utjecaj dramske tehnike Euripidove (str. 184—185).

Mit o Filoktetu još prije Sofokla obrađivali su Eshil i Euripid. Te se tragedije nisu sačuvale, ali sudeći po antičkim vijestima, Sofoklo je predmetu prišao sasvim samostalno. Neoptolemovu figuru, a zajedno s njome i suprotstavljanje karakterâ i moralni sukob, unio je u mit o Filoktetu sam Sofoklo. Odiseju su dane crte sofista. Antisofističku usmjerenost ima i osnovna antiteza tragedi-

je, u kojoj se naglašava prednost »prirodnih« dobrih svojstava nad »mudrošću«. Sofoklo se ovdje odaziva na spor aktuelan za njegove suvremenike: da li je moguće obučavati »kreposti«? Sofisti su sebi postavljali upravo taj zadatak, dok se tradicionalno stanovište sastojalo u tome, da je »krepost« »prirodno« svojstvo, koje se usto prenosi po nasljedstvu od predaka.

Osim pet razmotrenih tragedija Sofoklovih potpuno su došle do nas još dvije. »Trahinjanke« (*Τραχίνιαι*) posvećene su nehotičnom zločinu Dejanire, Heraklove žene. Krotka Dejanira, želeći sačuvati ljubav svoga muža, šalje mu plašt nakvašen ljubavnim sredstvom, koje se zapravo pokazuje kao smrtni otrov. Dejanira završava život samoubojstvom, a Heraklo umire u mukama. Tema dobrovoljne smrti potanko je obrađena u tragediji »Ajant« (*Αἴας*), koja ide među rana djela Sofoklova. Ajant je iskren i surov ratnik, koji se u svom ponašanju uvijek upravlja osjećajem časti. Kad su Grci dosudili Ahilejevo oružje Odiseju, a ne njemu (str. 86), on se osjeti »osramoćen« i zamisli strašnu osvetu, ali u nastupu ludila okrene svoju osvetu protiv stada ovaca i volova ubijajući ih i šibajući i time navuče na se novu sramotu. Sofoklo najprije prikazuje Ajantov bijes, a zatim osjećaj stida, koji ga obuzima, pošto je nastup prošao. On prijetvornom smjernošću vara budnost prijateljâ i baca se na svoj mač. U završnom se dijelu tragedije vodi spor oko toga, da li je Ajant, koji je nakanio pogubiti grčku vojsku, dostojan da se časno pokopa. Pitanje se rješava u istom smislu kao i u »Antigoni«: smrt čini kraj neprijateljstvu, i vrijeđanje mrtvoga tijela jest kršenje »božanskih« zakona.

Sofoklo zaostaje za Eshilom u dubini misli i u oštrini problematike. Kao i Eshil, on teži za tim, da otkrije božanski pravni poredak u naravnom toku stvari. Ali dok je za Eshila dobrota božanskoga upravljanja svijetom uvijek sačinjavala problem, što ga je on rješavao prikazivanjem pobjede progresivnih načela, Sofoklo se vrlo često zadovoljava uvjerenjem, da su bogovi pravedni, kako god neshvatljiva ostajala njihova djela. Prikazujući okrutnu sudbinu Edipovu ili ubojstvo majke, što ga počinja Orest, on izbjegava postavljanje pitanja, koja bi mogla pomutiti vjeru u pravednost bogova. To je vezano i s time, što je Sofoklo u svojim kasnim tragedijama već branitelj starine polisa: kad se sukobljuje staro i novo, autorove su simpatije uvijek na strani staroga. Ali u toj svojoj privrženosti tradicijama polisa Sofoklo ostaje predstavnik najboljih strana atičke kulture V. stoljeća.

Sofoklovo je značenje za svjetsku književnost prije svega u njegovim likovima. Već je antička kritika kao jednu od glavnih vrednota Sofoklovih isticala umijeće karakteristike. U svojoj jednostavnosti i monumentalnosti neusporedivi likovi Edipa, Antigone, Elektre i Filokteta više su puta služili kao građa za umjetničko preoblikovanje u evropskoj književnosti novoga vijeka (na primjer Corneillev »Edip« i istoimena tragedija Voltairova, Racinova »Tebaida«, Hoffmannstalov »Edip i Sfinga« i »Elektra«, a u ruskoj književnosti Ozerovljev »Edip u Ateni«[1]). Po bogatstvu i raznolikosti lica Sofoklovo se kazalište približava Homerovu epu.

Umjetnički ideal, što ga je izgradila demokratska Atena i koji je našao plastičan izraz u Fidijinim kipovima (isp. str. 125), dobio je književno utjelovljenje u Sofoklovim tragedijama. Njegovi su likovi duboko čovječni, pa je duševni život njegovih junaka mnogo bogatiji nego u Eshila, koji je često crtao jednostavne sukobe titanskih sila. Preplećući radnju tragedije smjenom situacija, Sofoklo unosi raznolikost u doživljaje svojih lica i prikazuje različne strane njihova karaktera. U strogim figurama rado otkriva blage crte (Antigona, Elektra i Ajant). U isti mah svi su glavni junaci Sofoklovi nosioci visokih duševnih svojstava; veličina i plemenitost udružuje se kod njih s jednostavnošću i naravnošću ljudskih doživljaja. To su cjelovite naravi, koje se gotovo nikada ne kolebaju u izboru ponašanja, i njihov je način djelovanja u svakoj danoj situaciji predodređen osnovnim crtama njihova karaktera. Od sačuvanih tragedija samo je u »Filoktetu« prikazan unutrašnji sukob, ali se i taj sukob svršava Neoptolemovim vraćanjem svojoj istinskoj »prirodi«. Pjesnik je sam smatrao svoje likove u stanovitom smislu »normativnima«, idealnima. Prema Aristotelovu svjedočanstvu (»Poetika«, gl. 25) Sofoklo je govorio, da on stvara ljude onakve, »kakvi bi morali biti«, za razliku od Euripida, koji crta ljude, »kakvi uistinu jesu«. Orijentacija prema normativnim ljudskim likovima zbližava Sofokla sa suvremenom mu likovnom umjetnošću. On ostavlja u sjeni slučajne osobine karakterâ, subjektivne sklonosti junakâ; na prvi plan izbijaju bitne crte ličnosti, koje određuju pozitivan ili negativan sadržaj njezinih ciljeva.

Odrekavši se grandioznih, ali elementarnih figura Eshilovih, Sofoklo stvara složenije i samim time diferenciranije likove. Sofoklovo kazalište uzeto u cjelini odlikuje se golemim bogatstvom lica, ali i u granicama jedne tragedije dramatičar nastoji prikazati cio niz karaktera. Kako je već spomenuto pri analizi pojedinih djela, Sofoklo često pribjegava kontrastnom suprotstavljanju svojih junaka. Kao jedan način takvoga suprotstavljanja služe »natjecanja« u govorima: lica izmjenjuju

[1] V. A. Ozerov (1769.—1816.) — ruski tragičar. Navedena tragedija znatno odstupa od grčkoga originala. — Op. prev.

govore, u kojima se izriču suprotna stanovišta, a ova otkrivaju razliku karakterâ ili motiviraju različno ponašanje u prijepornom pitanju. »Natjecanje« nalazimo u svim sačuvanim tragedijama; tako u »Antigoni« između Kreonta i Antigone, Kreonta i Hemona, u »Elektri« između Elektre i Hrisotemide, Elektre i Klitemestre, a u »Kralju Edipu« između Edipa i Tiresije, pa Edipa i Kreonta.

Zanimljivo je, da Sofoklo posvećuje veliku pažnju ženskim likovima. Žena je kod njega, jednako kao i muškarac, predstavnica plemenite čovječnosti. Uporedo s takvim herojskim likovima, kao što su Antigona i Elektra, Sofoklo sa živom simpatijom crta krotke patnice Dejaniru (»Trahinjanke«) i Tekmesu (»Ajant«). On se zaustavlja i na potlačenom položaju žene u patrijarhalnoj porodici, pa se u njegovim tragedijama susreću tužbe na ženski udes (»Trahinjanke« i fragmenti tragedije »Terej«).

Sofoklove se tragedije odlikuju jasnoćom dramske kompozicije. Obično se počinju ekspozicijskim prizorima, u kojima se objašnjuje polazna situacija i izgrađuje stanovit plan ponašanja junakâ. U procesu izvršavanja toga plana, koji nailazi na različne zapreke, dramska radnja sad raste, sad se usporuje, dok ne stigne do prekretnice, a iza ove, nakon omanjega zakašnjenja, nastupa katastrofa, koja naglo dovodi do konačnoga raspleta. U zakonitom toku događaja, koji je strogo motiviran i proizlazi iz karaktera licâ, vidi Sofoklo skriveno djelovanje božanskih sila, koje upravljaju svijetom.

Kor igra kod Sofokla samo pomoćnu ulogu. Njegove su pjesme kao neka lirska pratnja radnji drame, u kojoj sam više ne uzima znatnoga učešća. Safoklov kor često zovu »idealiziranim gledaocem«. To nije sasvim točno: u uspoređenju s »normativnim« junacima kor je predstavnik srednjega, svakidašnjega ljudskog nivoa. No u pojedinim slučajevima Sofoklo se služi korom i zato, da mu stavi u usta svoje vlastite misli; takvi su, na primjer, gore spomenuti prvi stasim »Antigone« (»himna čovjeku«) i drugi stasim »Kralja Edipa«. Brojno stanje kora Sofoklo je povećao i doveo ga do 15 koreuta mjesto prijašnjih dvanaest.

U vezi s općom Sofoklovom tendencijom za udaljivanjem od veličajnosti Eshilove tragedije promijenio se u pravcu veće jednostavnosti i tragički jezik. Sam je pjesnik govorio, da se najprije morao odreći »Eshilove bujnosti«, a zatim »izvještačenosti svoje vlastite manire«, dok nije došao do »trećega, najboljeg oblika stila, koji najviše odgovara karakterima junakâ«. Taj je stil u Sofokla diferenciran; korske se partije odlikuju mnogo većim zanosom nego dijalog, a pomoćne se figure izražavaju jednostavnije nego glavni junaci. No u cjelini tragički jezik i dalje čuva kod Sofokla

svoj »uzvišeni« karakter, pa pjesnik čak ni u kasnijim djelima nije potpuno prevladao onu »izvještačenost«, koja je po njegovu vlastitom priznanju karakterizirala njegovo rano stvaranje.

Za Sofokla se s punim pravom može smatrati da je dovršio atičku tragediju: svi su sastavni elementi tragedije kod njega diferencirani i dovedeni u stanje ravnoteže. U svjetsku književnost ušao je kao stvaralac niza monumentalnih likova i kao majstor najstrože dramske arhitektonike. Predmeti najpoznatijih tragedija Sofoklovih mnogo su se puta prerađivali i u antičkoj i u novoevropskoj književnosti; osobit su interes izazivali u novom vijeku takvi likovi, kao što su Edip, Antigona i Elektra. Neobično su visoko ocjenjivali Sofokla predstavnici »neohumanizma« XVIII.—XIX. stoljeća; Hegel je, na primjer, zvao »Antigonu« »apsolutnim uzorčićem tragedije«.

Eshil i Sofoklo jesu tvorci antičke tragedije u njezinu klasičnom obliku. U toj su se tragediji prikazivali poglavito sukobi oko bitnih pitanja socijalnoga života i ljudskoga ponašanja. Konflikt između očinskoga i materinskog prava, države i roda, slobode i despotizma, nepisanoga i pisanog zakona, pa suprotstavljanje iskrenosti i lukavosti, patnja uime dužnosti, odnos između subjektivnih namjera čovjekovih i objektivnoga smisla njegovih postupaka — to je krug tema obuhvaćenih najizrazitijim tragedijama Eshilovim i Sofoklovim. U njima se odražavala borba »bitnih sila života« (Hegel): Eshilovi tragični titani i Sofoklovi ljudi-patnici bili su živa, konkretna utjelovljenja tih sila. Pitanja čisto subjektivne naravi, skretanja u ponašanju, osnovana na individualnim sklonostima i ukusima, zauzimaju u toj tragediji samo vrlo neznatno mjesto. Konflikti nastaju obično zato, što se sukobljuju dvije općenito prihvaćene norme, između kojih valja izvršiti izbor. To je jedna od najvažnijih značajnih osobina Eshilovih i Sofoklovih tragedija, vecma karakteristična za atensku demokraciju u razdoblju njezina uspona: ličnost je stekla već dosta samostalnosti da preda se postavlja moralne probleme i rješava ih u ovome ili onom pravcu, ali se ne izolira od društva, ne suprotstavlja mu se i ne stvara posebnu ličnu etiku (isp. str. 18 i 123).

Mitološko ruho, u kojem su nastupali junaci grčke tragedije, nije u tim prilikama bilo jednostavan danak tradiciji, nekakav historijski ostatak. Ono je potpuno odgovaralo nadljudskim figurama Eshilovim i normativnim likovima Sofoklovim, uzdizalo ih iznad svakodnevnoga nivoa Atenjana V. stoljeća. Uz vjerski konzervatizam atenske demokracije (str. 121) mitologija je u Ateni još čuvala svoje značenje uzornoga i tipičnog, koje se u Joniji već bilo počelo gubiti. Idejni sadržaj tragedije nije se razilazio s njezinom mitološkom tematikom. Eshil i Sofoklo bili su uvjereni, da

svijetom upravljaju razumne božanske sile, i na pozadini njihova djelovanja tragička patnja dobiva moralni smisao. Božanstva su očito ili skriveno sudjelovala u toku drame. Tragedija je, prema tome, odgovarala kulturnim potrebama atenske suvremene stvarnosti ne odvajajući se od svojih folklornih izvora, od mitologije, koja »nije bila samo arsenal grčke umjetnosti, već i njezina podloga« (Marx).

5) Euripid

»Periklov vijek«, razdoblje najvećega procvata atenskoga polisa, bio je u isto vrijeme razdoblje nagomilavanja protivurječja, koja su uvjetovala krizu i potonje raspadanje sistema polisa. Porast robovlasničkoga privatnog vlasništva imao je za posljedicu osiromašenje sitnih proizvođača, koji nisu mogli izdržati konkurenciju ropskoga rada. Deklasirano stanovništvo moglo se hraniti samo na račun državne pomoći, a imućni su slojevi težili za tim, da smanje dio rashoda, što su ga pri tome morali snositi. U razdoblju uspona atenske demokracije to se protivurječje ublaživalo obiljem prihoda, što ih je država izvlačila iz eksploatacije saveznih gradova i kolonija, ali je agresivna vanjska politika Atene neizbježno vodila sukobu s drugim polisima. Do sukoba je napokon došlo; on se izrazio u peloponeskom ratu (god. 431.—404.), borbi između Atene i Sparte, ali je u ratni vrtlog bila uvučena gotovo čitava Grčka. »Čitava Helada, — kaže suvremenik i aktivni učesnik rata, atenski povjesničar Tukidid, — bila je uzdrmana, jer je svuda dolazilo do razdora između demokratske i oligarhijske stranke, pri čemu su predstavnici prve pozivali Atenjane, a predstavnici druge — Lakedemonjane.« No rat je samo ogolio i zaoštrio protivurječja, koja su rasla još u razdoblju procvata atenske demokracije i označavala početak raspada polisa.

»...s razvojem trgovine i industrije dolazilo je do nagomilavanja i koncentracije bogatstva u rukama nekolicine, do osiromašenja mase slobodnih građana, kojima nije preostalo drugo nego ili da se bave obrtom i prave konkurenciju robovskom radu, što se smatralo nečasnim, sramotnim zanimanjem, a nije obećavalo ni mnogo uspjeha, ili pak da postanu prosjaci. Oni su — pod danim prilikama neizbježno — išli ovim drugim putem, a budući da su sačinjavali masu, samim time su doveli do propasti i čitavu atensku državu. Atenu nije upropastila demokracija, kako tvrde evropski školski učitelji mašući repom pred vladarima, nego ropstvo, koje je rad slobodnoga građanina učinilo prezrenim.«[1]

[1] F. Engels, Podrijetlo porodice, privatnoga vlasništva i države. Djela, sv. XVI., 1., Partizdat. 1937., str. 98 (na ruskom).

Ideološki odraz porasta robovlasničkoga privatnog vlasništva i njim izazvanoga raspada veza u polisu bila je oštra kriza čitava grčkoga pogleda na svijet, koja se ocrtala sredinom V. stoljeća i dostigla vrhunac u razdoblju peloponeskoga rata. Ta je kriza našla teoretski izraz u učenjima sofista (str. 123). Sofistika je odbacila osnovni princip stare etike polisa, koji je ponašanje ličnosti podređivao interesima države, pa je pojedinca proglasila za samostalan izvor i tvorca moralnih normi. Odbačen je bio i tradicionalni mitološki sistem, koji je posvećivao polis. Radikalna učenja jonskih prirodnih filozofa na daleko su se raširila i dalje razvila; filozofija je zamijenila mitologiju.

Izoliranje ličnosti i kritički odnos prema mitu, obje te tendencije novoga gledanja na svijet stajale su u oštrom protivurječju s ideološkim temeljima Eshilove i Sofoklove tragedije: uza sve to one su dobile svoj prvi književni izraz u granicama tragičke vrste, koja je ostajala vodeća grana atičke književnosti V. stoljeća. Nove struje grčke društvene misli naišle su na odaziv u djelima Euripida (Εὐριπίδης), trećega velikog tragičkog pjesnika Atene.

Dramsko stvaranje Euripidovo teklo je gotovo u isto vrijeme s djelatnošću Sofoklovom, iako u sasvim drukčijem smjeru. Euripid se rodio god. 480., a umro 406., nekoliko mjeseci prije Sofokla. Prvi su komadi Euripidovi bili prikazani god. 455., i on je od toga vremena gotovo za čitavo pô stoljeća bio najviđeniji takmac Sofoklov na atenskoj pozornici. Uspjeh kod suvremenika nije postigao brzo, i taj uspjeh nije bio trajan. Idejni sadržaj i dramske novotarije Euripidovih tragedija nailazili su na oštru osudu konzervativnoga dijela atenskoga društva i bili predmet neprestanih poruga komedije na koncu V. stoljeća. On je više od dvadeset puta nastupao sa svojim djelima na tragičkim natjecanjima, ali mu je atenski jury za čitavo to vrijeme dosudio samo pet prvih nagrada, posljednji put tek nakon smrti. Ali zato je poslije, u razdoblju raspadanja polisa i u helenističko doba, Euripid postao omiljelim tragičkim pjesnikom Grkâ. Euripidova popularnost u kasnoj antici odrazila se na sudbini njegove književne ostavštine. Od 92 drame, što ih je napisao, došlo je do nas devetnaest,[1] t. j. više, nego što se sačuvalo Eshilovih i Sofoklovih djela uzetih zajedno; osim toga, od tragedija, koje se nisu potpuno sačuvale, došao je do nas velik broj fragmenata, koji u nizu slučajeva daju predodžbu o toku radnje i idejnoj usmjerenosti odgovarajućih drama.

Stari životopisi Euripidovi sadržavaju u sebi mnogo izmišljotina: neprijateljsku polemiku komedije pratilo je »opadanje« auto-

[1] Među njima ima, doduše, jedna tragedija, za koju se već u antici sumnjalo da pripada Euripidu (»Res«).

rove ličnosti, koje je u takvim slučajevima bilo kod Grka obično: pripovijedalo se o »niskome« podrijetlu Euripidovu, o njegovim fizičkim manama, nesretnu obiteljskom životu i sl., ali svi su ti ispadi komičkih pjesnika, što su ih poslije biografi — sakupljači anegdota uzeli ozbiljno, bez povijesne vrijednosti. Isto su tako malo pouzdane priče o smrti Euripida, kojega su, prema jednoj verziji, rastrgali psi, a prema drugoj žene, rasrđene na »ženomrsca«. Veće povjerenje zaslužuje druga kategorija obavijesti, što ih daju antički autori. One crtaju Euripida kao osamljena mislioca i ljubitelja knjiga. Na otoku Salamini, gdje se Euripid rodio, pokazivali su pećinu uz more, u koju se pjesnik povlačio, da bi mogao stvarati. Bio je posjednik dosta znatne zbirke knjiga, a u V. stoljeću to je još bila rijetkost. U političkom životu Atene Euripid nije aktivno sudjelovao, nego se radije u dokolici posvećivao filozofskim i književnim naukama. Taj način života, neobičan za građane polisa, često se kod Euripida pripisuje čak i mitološkim herojima; tako se u nesačuvanoj tragediji »Antiopa« vodilo »natjecanje u govorima« između dvojice braće blizanaca, Zeta i Amfiona, pri čemu je prvi branio »aktivni«, a drugi »neaktivni« život.

Kriza tradicionalne ideologije polisa i traženje novih putova u gledanju na svijet našli su u Euripidovim tragedijama vrlo jasan i potpun odraz. Kao osamljen pjesnik i mislilac, on se živo odazivao na aktuelna pitanja socijalnoga i političkog života, pa njegovo kazalište predstavlja osebujnu enciklopediju duhovnoga kretanja Grčke u drugoj polovici V. stoljeća. U Euripidovim djelima postavljali su se najraznovrsniji problemi, koji su zanimali grčku društvenu misao, izlagale se i pretresale nove teorije. Antička je kritika Euripida zvala »filozofom na pozornici«. Osobito su jak utjecaj na njega imali Anaksagora i sofisti (uglavnom Protagora). No pjesnik nije bio pristaša nekoga određenog filozofskog učenja, pa se njegovi vlastiti pogledi nisu odlikovali ni dosljednošću ni postojanošću.

Euripidova kolebanja očitovala su se već na području njegovih p o l i t i č k i h uvjerenja. On ima dvojak odnos prema atenskoj demokraciji. Više puta je slavi kao uređenje slobode i jednakosti; druge oblike vladanja, tiranidu i oligarhiju, osuđuje. Imućni slojevi, koji svoju prevlast osnivaju na snazi novca, duboko su mu antipatični. S druge strane, u atenskoj ga demokraciji straši parazitska siromašna masa građana, koji su tražili, da sudjeluju u državnim prihodima, a kadšto sanjali i o podjeli imovine imućnih slojeva. Taj je stav Euripidov jasno izražen u njegovoj tragediji »Pribjegarke«. Tu je Teseju, idealnom mitološkom kralju atenskom,

stavljena u usta slijedeća misao: »Ima tri klase građana. Jedni su bogataši, od njih nema koristi, i oni vječno teže za povećanjem svoje imovine. Drugi su siromasi, lišeni sredstava potrebnih za opstanak: oni su opasni zbog svoje zavidnosti i usmjeruju ljuti žalac protiv imućnih, povodeći se za varavim riječima rđavih vođa. Od triju klasa spas je države samo u srednjoj klasi, koja čuva ustanovljeni državni poredak.« Osobitu simpatiju Euripidovu uživaju »auturgi«, seoski gospodari-pojedinci, koje upropašćuje rat i konkurencija ropskoga rada. »Sami oni spasavaju zemlju«, — kaže se u tragediji »Orest«. U toj tragediji, koja ide već u posljednje godine Euripidova života (god. 408.), dana je oštra satira na debate u demokratskoj narodnoj skupštini: »mnoštvo« rješava pitanja pod utjecajem besavjesne agitacije demagoga. Negativan odnos izaziva kod Euripida i agresivna vanjska politika demokracije. Euripid je atenski rodoljub i neprijatelj Sparte. Na početku peloponeskoga rata on piše političke drame, u kojima se Atena veliča kao zemlja zaštitnica potlačenih (»Heraklovci« i »Pribjegarke«), ali god. 415. istupa s oštrim protestom protiv rata, aludirajući pri tome na sicilsku ekspediciju, koju je pripremala atenska demokracija (»Trojanke«).

Vrlo je karakterističan Euripidov odnos prema najvažnijoj ustanovi antičkoga društva, prema r o p s t v u. On u živim bojama slika teški položaj robova i pokazuje, kako zavisno stanje guši u robu njegova dobra ljudska svojstva. U čitavu se nizu tragedija uporno ponavlja misao, da rob po svome moralnom liku može stajati ne niže, nego više od slobodna čovjeka. Lik »plemenitoga roba« zauzima vidno mjesto među Euripidovim licima. Robovi kod njega rasuđuju o političkim i filozofskim pitanjima. Iz fragmenata tragedija »Aleksandar« i »Melanipa-uznica« vidi se, da se ondje izlagalo radikalno sofističko učenje o »prirodnoj« jednakosti svih ljudi, koje samo »zakon« pretvara u slobodne i robóve. Da li je sam Euripid u punoj mjeri zastupao to radikalno stanovište, nije poznato. Mnogobrojne izjave u drugim djelima svjedoče, da je Euripidu, kao i pretežnoj većini antičkih mislilaca, bio svojstven prezir prema »barbarima«, koji su se smatrali kao stvoreni za ropstvo, i da nije mogao zamisliti grčko društvo bez iskorišćivanja rada robova.

Veliku pažnju posvećuje Euripid pitanjima p o r o d i c e. U atenskoj je porodici žena bila gotovo zatvorenica: »... ona, — kaže Engels, — nije Atenjaninu, osim za posao rađanja djece, bila zaista ništa drugo nego vrhovna služavka. Muž se bavio svojim gimnastičkim vježbama, javnim poslovima, od kojih je žena bila odstra-

njema.«[1] Pod takvim prilikama »brak je bio teret, dužnost prema bogovima, državi i vlastitim precima, koju je trebalo ispunjavati.«[2] S raspadom polisa i porastom individualističkih tendencija taj se teret počeo osjećati vrlo oštro. Euripidova lica rasuđuju o tome, da li uopće valja stupati u brak i da li vrijedi imati djece. Osobito se oštroj kritici izvrgava sistem grčkoga braka od strane žena, koje se žale na svoj zatvoreni i podređeni položaj, na to, što se brakovi sklapaju po dogovoru roditelja, bez poznanstva s budućim suprugom, na nemogućnost da se otiđe od omrznutog muža (»Medeja«). Žene govore o svojim pravima na duševnu kulturu i obrazovanje (»Medeja« i fragmenti »Mudre Melanipe«). Na pitanje o ženinu mjestu u obitelji i društvu Euripid se vraća više puta u različnim tragedijama stavljajući licima u usta najraznovrsnija mišljenja. Uporedo s tradicionalnim ispadima protiv ženskih mana, može se kod njega susresti također za grčku književnost nov lik žene kao prijateljice muža, pripravne da podijeli s njime i radosti i nedaće života.

Jasniji stav zauzima Euripid prema tradicionalnoj vjeri i mitologiji. Kritika mitološkoga sistema, koju su započeli jonski filozofi, nalaze u Euripidu odlučna sljedbenika. Dok su Eshil i Sofoklo uklanjali ili »ublaživali« grube crte mitološke predaje, Euripid često te crte naglašava i popraća kritičkim napomenama. Na primjer, u tragediji »Elektra« kor izlaže mit o tome, kako je Zeus jednom promijenio kretanje sunca i zvijezda, a zatim dodaje: »tako se pripovijeda, ali je meni teško u to povjerovati... Miti, koji ljudima zadaju strah, unosni su za kult bogova.« Prema proroštvima i gatanju Euripid se odnosi veoma skeptično. Mnogobrojne prigovore izaziva kod njega moralni sadržaj mitâ. Prikazujući tradicionalne bogove, on naglašava njihove niske strasti, hire, samovolju i okrutnost prema ljudima. Izravno negiranje narodne vjere bilo je nemoguće u prilikama atenskoga kazališta: komad ne bi bio prikazan pa bi na autora navukao opasnu optužbu zbog »bezbožnosti«. Stoga se Euripid ograničuje obično na aluzije, izraze sumnje. Njegove su tragedije često građene na takav način, da vanjski tok radnje kao da dovodi do trijumfa bogova, ali se gledaocu ulijeva sumnja u njihovu moralnu pravednost. »Ako bogovi počinjaju sramotne postupke, onda nisu bogovi«, — kaže se u jednom fragmentu tragedije »Belerofont«. Junak te tragedije, posumnjavši zbog zla, koje vlada na zemlji, u samo postojanje bogova, pokušava se uspeti na nebo na krilatom konju, da provjeri svoje sumnje. Za

[1] F. Engels, Podrijetlo porodice, privatnoga vlasništva i države. Djela, sv. XVI., 1., Partizdat, 1937., str. 48.
[2] Ibidem, str. 47.

vrijeme leta Belerofont pada i ubija se. Činilo bi se, da je »bezbožnika« stigla kazna, ali Belerofont umire muževnom smrću, tvrdo uvjeren u svoju »pobožnost«. Pobuđujući simpatiju prema zlosretnom junaku, Euripid na posredan način potvrđuje pobožni karakter njegovih sumnja, a samim time i njihovu osnovanost.

U kritici je Euripid mnogo jači nego na području pozitivnih zaključaka. On vječno traži, koleba se i zapleće u protivurječja. Postavljajući probleme, vrlo se često ograničuje na to, da sukobljuje među sobom suprotna stanovišta, a sam se uklanja od izravna odgovora. U Euripidovim se tragedijama nemilosrdno otkrivaju nedostaci postojećega poretka stvari, ali on ne nalazi sredstava, da ih odstrani. Za razliku od većine suvremenih mu mislilaca Euripid je sklon pesimizmu. Vjera u čovjekove snage kod njega je pokolebana, pa mu se život katkada čini kao hirovita igra slučaja, pred kojom je moguće smirenje, ali nikako borba.

Uporedo s kritikom tradicionalnoga pogleda na svijet, kroz čitavo stvaranje Euripidovo prolazi i jedan drugi moment, karakterističan za razdoblje krize polisa, — golem interes za pojedinu ličnost i njezine subjektivne težnje. Euripidu su tuđi monumentalni likovi Sofoklovi, visoko uzdignuti iznad svakidašnjega nivoa kao utjelovljenje općeobaveznih normi; on slika ljude s individualnim nagonima i pobudama, strastima i unutrašnjom borbom. Na tu je razliku u obradbi likova upozorio već Sofoklo (isp. str. 163), koji je svoje junake definirao kao ljude, »kakvi bi morali biti«, a Euripidove junake kao ljude, »kakvi uistinu jesu«. Dinamika osjećaja i strasti jedna je od najomiljelijih tema Euripidovih. On prvi put u antičkoj književnosti postavlja jasno preda se psihološke probleme, navlastito probleme ženske psihologije, pa se Euripidovo značenje za svjetsku književnost osniva poglavito na njegovim ženskim likovima.

Među najjače tragedije Euripidove ide »Medeja« (*Μήδεια*, god. 431.). Medeja je mitološka figura iz ciklusa priča o Argonautima, koji su otišli u Kolhidu po zlatno runo: ona je kći kolhidskoga kralja Eeta, unuka Helijeva (Sunčeva), čarobnica, sposobna za najstrašnije zločine. Tu je »barbarku« s njezinim neobuzdanim strastima Euripid već god. 455. bio učinio junakinjom svoje prve (nesačuvane) drame »Pelijade«; god. 431. vratio se na Medejin lik i dao tragediju žene, koja je strastevno ljubila, ali bila prevarena.

Medeja je za svoga muža Jasona žrtvovala sve; izdavši svoju rodbinu, spasila mu je život i pomogla mu da dobije zlatno runo; radi njega je ubila svoga rođenog brata, a zatim i Jasonova strica, kralja Peliju. Poslije toga ubojstva Jason, Medeja i dvoje njihove

djece žive kao prognanici u Korintu, ali se Jason, da bi popravio svoj položaj, sprema da otiđe od svoje prijašnje porodice i da uzme za ženu kćer korintskoga kralja Kreonta.

Prolog, gdje nastupaju stara dadilja i rob — odgojitelj Medejine djece, upoznaje gledaoca s polaznom situacijom i uvodi u duševno stanje junakinje još prije, nego se ona javlja na pozornici. Medejin bijes i očaj ulijevaju okolini bojazni, koje nagovješćuju strašan rasplet. Iza pozornice dopiru jecaji, prokletstva i prijetnje: »Umrite, prokleta djeco zlosretne majke, zajedno sa svojim ocem, i neka izgine sva kuća.« I uz tu patetiku familijarni razgovor robova, reakcija svakodnevno-životnih figura na tragediju, koja se pred njima odvija.

Sa stanovišta grčkoga tradicionalnog pogleda na porodicu bilo bi razumljivo, kad bi se Medeja borila sa suparnicom, da vrati muža natrag. Ali Euripid je upravo taj moment odlučno uklonio. Njegova je junakinja slobodno pošla za Jasonom pokoravajući se svome osjećaju, i kad je taj osjećaj bio prevaren, njezina se ljubav okrenula u mržnju.

Moj muž, što meni sve je, bio, dobro znam
Da od svih ljudi najgori je postao.

I kao nosilac novoga odnosa prema braku, Medeja pred korom Korinćanki drži govor o teškom položaju žene u porodici, o nejednakom moralu, koji traži vjernost od žene, ali ne proširuje taj zahtjev i na muškarca. Jason, kojega na drugi brak navodi težnja, da stvori »oslonac kuće« i osigura djeci budućnost, drži se tradicionalnih pogleda na zadatke porodice, ali Euripid ne štedi boja, da prikaže njegovu niskost, malodušnost i ništavost. Jasonov je odgovor na Medejine prijekore zbog nezahvalnosti uzor sofističke vještine da se »dokazuje« bilo koja postavka i brani nepravedna stvar.

Plan Medejine osvete ne oblikuje se odjednom. U prologu njezine prijetnje imaju još neodređen karakter. No Kreont, uplašen tim prijetnjama, zabranjuje »čarobnici« i njezinoj djeci daljnji boravak u Korintu. Poniznim molbama dobiva Medeja odgodu za jedan dan, u toku kojega treba da ostvari svoju osvetu. Novčanoga osiguranja, što ga Jason nudi svojoj protjeranoj porodici, Medeja se s prezirom odriče; taj prizor »natjecanja u govorima« između suprugâ razotkriva čitav ponor između neobuzdane strastvenosti Medejine i sitne proračunljivosti Jasonove. Poslije susreta s atenskim kraljem Egejem, koji nema djece i koji Medeji obećava utočište u Ateni, dolazi ona do konačne odluke. Osvetit će se Jasonu time, što će mu uništiti »kuću« i radi toga ubiti i novu ženu Jasonovu i vlastitu djecu. Izvršenje te odluke ne nailazi na vanjske zapreke: uz

pomoć samoga Jasona, prevarenoga prijetvornom smjernošću Medejinom, odlaze djeca Kreontovoj kćeri s molbom, da ih ostave u Korintu, te joj predaju dar od Medeje — raskošno ruho nakvašeno otrovom. Ali u isti se mah u samoj Medeji odvija složena unutrašnja borba između čežnje za osvetom i ljubavi prema djeci; navale suprotnih osjećaja zaodjenute su u oblik uzbuđenih monologa, koji sačinjavaju najizrazitije stranice tragedije. I u času, kad majčinski osjećaji počinju već prevladavati, mlada žena Jasonova i njezin otac pogibaju od djelovanja poslanoga otrova, pa Medeji ne preostaje ništa drugo, nego da dovrši, što je započela, da ne bi djecu predala u ruke razbješnjenih rođaka Kreontovih. Već se evo približava glasnik s uzvikom: »bježi, bježi, Medeja!« i javlja bolnu smrt kraljevne i samoga Kreonta, i tek tada nalazi junakinja u sebi snage da provede u djelo prvobitnu zamisao. Završni je scenski efekt: Medeji njezin božanski djed Helije šalje kola, u koja su upregnuti krilati zmajevi, i na njima ona odlazi s mrtvim tjelesima djece, dok satrti i uništeni Jason uzalud moli, da bar jednom smije dotaknuti rukom tjelesa.

»Medeja« je u mnogom pogledu značajna za Euripidovu dramatiku. Slikanje borbe osjećaja i unutrašnjega nesklada jest ono novo, što je Euripid unio u atičku tragediju. Uporedo s time stoje mnogobrojna rasuđivanja o porodici, braku, očinstvu i pogubnosti strasti: ne rasuđuje samo Medeja, već i kor, pa čak i starica-dadilja. Odstupanje od monumentalnih figura Eshilovih i Sofoklovih vrši se u dva smjera — u pravcu rijetkoga, izuzetnog i patološkog (Medejin lik) i u pravcu približavanja licâ životnom nivou (Jason). Karakterističan je i slobodan odnos pjesnikov prema tradicionalnom mitu, kojega su predmetni okviri postajali već tijesni. Stara predaja o ubojstvu Medejine djece glasila je sasvim drukčije: Medeja je vladala u Korintu, pa su stanovnici, nezadovoljni vladavinom »čarobnice«, ubili njezinu djecu. Euripidu je trebalo radikalno promijeniti predmet, da bi ga učinio nosiocem nove problematike. Atenska je kazališna publika hladno primila sve te novotarije, pa je »Medeja«, koja se poslije priznavala za jednu od najznačajnijih tragedija antike, dobila god. 413. tek treću nagradu, jednaku neuspjehu.

Zahvalnu građu za slikanje strasti nalazi Euripid iskorišćujući temu ljubavi, gotovo uopće nedodirnutu u prijašnjoj tragediji. Osobito je zanimljiva u tom pogledu tragedija »Hipolit« (Ἱππόλυτος). Mit o Hipolitu jest jedna od grčkih varijanata veoma raširenoga predmeta o podmukloj ženi, koja pred mužem kleveće nevina mladića, kad joj ovaj nije htio uzvratiti ljubav (isp. biblijsku priču o Josipu). Fedra, žena atenskoga kralja Teseja, zaljubljena je u-

svoga pastorka Hipolita, strastvena lovca i štovatelja djevičanske božice Artemide, koji izbjegava ljubav i žene. Odbijena od Hipolita, Fedra ga ocrnjuje i optužuje, da ju je pokušao obeščastiti; ispunjujući molbu rasrđenoga oca, bog Posidon šalje grdnoga bika, od kojega Hipolitove konje spopada strah, i on pogiba razbivši se o stijene. Sukob između kasne strasti Fedrine i stroge nevinosti Hipolitove prikazao je Euripid dva puta. U njegovu prvom »Hipolitu« Fedra je sama očitovala pastorku ljubav, a zatim, kad se tek poslije Hipolitove smrti otkrila njegova nevinost, završila život samoubojstvom. Ta se tragedija učinila publici nemoralna, pa je Euripid smatrao za potrebno da dade novu redakciju »Hipolita«, u kojoj je lik junakinje znatno ublažen. Samo ta druga redakcija (od god. 428.) došla je do nas u cjelini. Slika ljubavnih muka Fedrinih ocrtana je s većom snagom. Nova se Fedra muči strašću, koju uzalud pokušava svladati: da bi spasila svoju čast, pripravna je žrtvovati život. Tek protiv njezine volje stara dadilja; saznavši za tajnu svoje gospodarice, otkriva tu tajnu Hipolitu. Odbijanje ogorčenoga Hipolita primorava Fedru, da ostvari plan samoubojstva, ali sada već s ciljem, da sačuva svoj dobar glas time, što pred smrt kleveće pastorka. Fedra-zavodnica iz prve tragedije pretvara se ovdje u Fedru-žrtvu. To je naglašeno već u prologu, iz kojega gledalac saznaje, da je Fedrina i Hipolitova katastrofa osveta Afroditina. Hipolita božica mrzi zato, što je ne štuje, ali pri tome mora poginuti i nevina Fedra.

Do nesreće mi njene nije toliko,
Da s' ne bih osvetom dušmánma svojima
Osvetila i srcu svom ugodila,

kaže Afrodita, koja govori u prologu. Ta je osvetljivost, koja se pripisuje Afroditi, jedan od običnih Euripidovih ispada protiv tradicionalnih bogova. Božica Artemida, koja štiti Hipolita, javlja se na koncu tragedije, da Teseju otkrije istinu i utješi Hipolita pred smrt; pokazuje se, da nije mogla u pravo vrijeme doći u pomoć svome štovatelju, jer je »među bogovima običaj, da jedan drugom ne prkose.«

U antici su obje redakcije »Hipolita« uživale veliku slavu. Rimski se tragički pjesnik Seneka približio u svojoj »Fedri« prvoj Euripidovoj redakciji, pa je ta »Fedra«, zajedno sa sačuvanim drugim »Hipolitom«, poslužila kao građa za Racinovu »Fedru«, jednu od najboljih tragedija francuskoga klasicizma.

Takve likove, kao što su Medeja i Fedra, iskoristili su konzervativni protivnici Euripidovi, da mu stvore glas »ženomrsca«. Osobito su marljivi u tom pogledu bili komički pjesnici (na primjer

Aristofan). No već smo vidjeli, da se Euripid prema svojim junakinjama odnosi s očitom simpatijom, a osim toga, ženski se likovi njegovih tragedija nipošto ne iscrpljuju figurama Medejina i Fedrina tipa. Znatno mjesto zauzimaju kod njega likovi samoprijegornih junakinja, koje daju svoj život za spas rođaka ili za dobro domovine. Među njih ide Alkestida, koja dobrovoljno žrtvuje život radi života muža (tragedija »Alkestida«), zatim niz epizodičnih likova u različnim dramama i napokon Ifigenija, junakinja posljednje tragedije Euripidove »Ifigenija u Aulidi«.

Već je Fedra bila nemoćna žrtva strasti, koju nije bila u stanju svladati. U kasnijem stvaranju Euripidovu još se više ističe moment čovjekove zavisnosti od sila, koje bez reda djeluju kako u njemu, tako i izvan njega, od iznenadnih pobuda, od preokreta sudbine i od igre slučaja. Udes je licâ pasivna patnja. Takvim pasivnim junakom postaje kod Euripida najsnažniji junak grčkoga folklora, Heraklo, izvršilac znamenitih »dvanaest pothvata«. Radnja tragedije »Heraklo« (*Ἡρακλῆς*) događa se neposredno poslije, nego što je junak izvršio svoj dvanaesti, najteži pothvat — silazak u podzemno carstvo po psa Kerbera. Za Heraklove odsutnosti naumio je tiranin Lik poubijati njegovu porodicu. Prvi dio tragedije crta bespomoćnost Heraklove žene, njegove maloljetne djece i starca oca; njima ne preostaje drugo nego da dostojno dočekaju smrt. U posljednji čas, kad su djeca već živa obučena u pogrebna odijela, vraća se Heraklo i ubija Lika. Tu se počinje drugi dio tragedije. Dok kor pjeva radosnu himnu u čast Zeusova sina Herakla i bogova, zaštitnika pravde, na pozornicu dolazi božica mahnitosti, koju je Hera poslala, da bi mrski joj Heraklo vlastoručno ubio djecu, koju je upravo spasio od smrti. Napad mahnitosti, koji spopada Herakla, opisuje se gotovo s medicinskom točnošću. Kad on nakon svega, što je načinio, dolazi k sebi, prva mu je misao — samoubojstvo. No moralna potpora, koju mu pruža njegov prijatelj, atenski kraj Tesej, navodi Herakla da odustane od te namjere. Heraklo dolazi do uvjerenja, da je dužnost plemenita čovjeka da se nauči podnositi udarce sudbine.

Golemu snagu dostiže slikanje patnje u tragediji »Trojanke« (*Τρῳάδες*, god. 415.), u kojoj se crta sudbina pobijeđenoga grada. Tragedija se odigrava u Troji nakon njezina zauzeća od strane Grka. Muškarci su već poubijani, a ostale su žene, koje čekaju rješenje svoga udesa. »Trojanke« nemaju suvisle radnje; to je niz pojedinačnih epizoda vezanih samo jedinstvom centralne figure, u koje se prisutnosti one odvijaju. Ta je pasivna figura zarobljena trojanska kraljica Hekaba. Njezina kći, djevičanska proročica Kasandra,

namijenjena je za priležnicu Agamemnonu; druga kći, Poliksena, zaklana je na grobu Ahileja, čija je sjena tražila, da mu se prinese ljudska žrtva otkupnica; krotkoj udovici Hektorovoj, Andromahi, oduzimaju njezina maloljetnoga sina, da ga bace s vrha trojanske kule; međutim, krivac svih nevolja Troje, Helena, unatoč strastvenoj optužbi Hekabinoj, izmiče smrtnoj kazni. Napokon se zidne Troje ruše, i zarobljene Trojanke odvode na grčkim brodovima. Ali sva je ta razuzdanost pobjednikâ dana gledaocu u svijetlu prologa, u kojem se bogovi dogovaraju, kako će uništiti grčko brodovlje na njegovu putu od Troje, a Kasandra u mahnitom veselju proriče, da će ona biti uzrok strašne smrti svoga gospodara Agamemnona. Sudbina grčke vojske, objašnjuje ista Kasandra, strašnija je od sudbine pobijeđenih Trojanaca, koji su umrli slavnom smrću boreći se za domovinu. »Trojanke« su optužnica protiv ofenzivnoga rata objavljenog u jesen god. 415., kad se Atena spremala na osvajanje Sicilije; odgovarajući svojom obradbom mitološkoga predmeta na aktuelna pitanja suvremenoga života, Euripid je osudio i samu trojansku vojnu i njezine junake, što ih je ep proslavio.

Strogu osudu mitološke predaje nalazimo u »Elektri« (*Ἠλέκτρα*, oko god. 413.). Ta se tragedija po predmetu podudara s Eshilovim »Hoeforama« i Sofoklovom »Elektrom« (str. 147 i 160), ali se jako razlikuje od njih po obradbi teme. Kod sve trojice tragika Orest na zapovijed Apolonova proročišta ubija majku zato, da osveti očevu smrt. Eshil pokušava dokazati pravednost proročišta, Sofoklo je prima bez diskusije, a Euripid je s isto takvom odlučnošću odbija. Da Apolon nije bio u pravu, priznaju kod Euripida čak i bogovi, koji se javljaju u završnom dijelu tragedije. Euripid skida s Orestova ubojstva majke herojsku aureolu pa i lica i mjesto radnje približava životnom nivou. S tim je ciljem u fabulu unesen niz promjena. Elektra je udata za seljaka-»auturga«, koji velikodušno štedi kraljevnu i ostaje joj samo fiktivan muž. Pred siromašnom kolibom seljakovom događa se radnja tragedije. Ovamo dovlače Klitemestru pod lažnom izlikom, da kći treba njezinu pomoć poslije porođaja, i ona u toj klopci pogiba. Klitemestra je kod Euripida prikazana bez ikakvih oštro odbojnih crta. Ona nije lišena dobrote i majčinskih osjećaja pa je donekle uznemirena svojom nečistom savješću. Ubojice — ozlojeđena i rastrojena Elektra i mlaki Orest, koji sebi plaštem pokriva oči za vrijeme vršenja ubojstva, — i sami su potreseni onim, što je urađeno. Opreka između Sofoklove i Euripidove »Elektre« tako je upadljiva, da se jedna od tih tragedija mora zamisliti kao protest protiv obradbe

mita kod drugoga pjesnika. Ne zna se samo, čija se »Elektra« pojavila prije; većina istraživača smatra, da je ranije djelo Sofoklova »Elektra« i da Euripid polemizira s njome. Euripid kao da je sebi postavio zadatak da pokaže, kakva uistinu moraju biti djeca, koja ubijaju majku uime osvete za oca, te ih nije prikazao kao izvršioce slavnoga pothvata, već kao nesretne ljude, kojima treba sažaljenja i utjehe. Od stare tragedije s njezinim snažnim likovima i božanskom pravednošću, koja opravdava patnje junakâ, nije ovdje ostalo ni traga. Ako svakodnevne figure »Elektre« trpe, biva to sama zato, što je takav uopće ljudski udes. Jedina je utjeha nada u bolju budućnost. Tu utjehu donose na kraju komada Dioskuri, božanska braća Klitemestrina: oni Elektri obećavaju prikladna muža i obiteljsku sreću, a Orestu sretne dane nakon patnja, što će ih podnijeti. Tragedija se svršava u tonu »sažaljenja prema mnogopatnim smrtnicima.«

U posljednji decenij Euripidova života ide skupina tragedija, u kojima pjesnik ocrtava nove putove, koji su imali golemo značenje za potonji razvoj grčke književnosti. Uvijek osjetljiv prema novim strujanjima u gledanju na svijet, Euripid je shvatio, da se prijašnja vjera u božansku pravdu počinje zamjenjivati predodžbom o svemogućnosti slučaja. Ta predodžba, koja se u razdoblju propadanja polisa uz sveopće osjećanje nestalnosti životnih oblika veoma raširila, dovela je do toga, da je u IV. stoljeću u građanski kult grčkih država bilo uvedeno novo božanstvo Tiha, božica »slučajne sudbine« (*Τύχη*; kod Rimljana kasnije Fortuna). U njoj su vidjeli silu, koja hirovito upravlja ljudskim životom, i nadali se, da će se ta sila na koncu pokazati naklona. Vladavina slučaja sačinjava temu spomenutih tragedija Euripidovih. U njima se prikazuje, kako dobri ljudi srednjega nivoa slučajnim stjecajem okolnosti dospijevaju na rub propasti ili teškoga zločina i kako se isto takvim slučajnim stjecajem okolnosti izbavljaju iz te opasnosti. Tragika se tu osniva na oštrini i neočekivanosti situacija, koje gledaoca uzbuđuju; karakteristične su crte tih komada složena intriga, doživljaji, iznenadni zaokreti radnje i neminovan sretan svršetak, koji odgovara trijumfu dobrih načela u Eshilovoj i Sofoklovoj tragediji. Euripida počinju zanositi predmeti »bajoslovnoga« tipa sa svojim fantastičnim doživljajima i obično sretnim svršetkom. Nesačuvana, ali u starini znamenita tragedija »Andromeda« (god. 421.) bila je posvećena jednoj epizodi priče o Perseju (str. 35), i to oslobođenju etiopske kraljevne Andromede, koja je bila dana morskoj nemani (poznati bajoslovni predmet o »pobjedniku zmaja«); tragedija je bila osobito na glasu zbog slikanja prvoga buđenja ljubavi u mladim srcima. Golema književna bu-

dućnost pripadala je dvjema drugim predmetima, što ih je Euripid razradio tih godina, i to predmetu o »izloženom i nađenom djetetu« i o »mužu, koji traži nestalu ili ugrabljenu ženu«.

Predmet »izloženoga i nađenog djeteta« vrlo se često susretao u grčkim mitima. Njegove se tipične crte svode na slijedeće: neki bog silom ili lukavstvom svladava smrtnu djevojku, pa ona iz straha pred roditeljima izlaže plod te veze; božje dijete biva na ovaj ili onaj način spašeno, a poslije prepoznato i primljeno u majčin rod. Pomoću takvih su mita grčki rodovi patrijarhalnoga razdoblja utvrđivali sebi božanskoga začetnika, pa se nasilje, što ga je bog izvršio na djevojci, smatralo velikom čašću kako za izabraničinu porodicu, tako i za njezino potomstvo. Mit takvoga tipa stavio je Euripid u osnovu tragedije »I o n« (Ἴων). Kreusa, jedna kći atenskoga kralja Erehteja, izloži dijete, što ga je rodila s bogom Apolonom. Apolon se pobrine, da dijete dospije u delfski hram; ondje ono odraste i postane sluga u hramu (»neokor«). Međutim Kreusa bude udata za Ksuta, inozemnoga saveznika Atene, koji postane atenski kralj. Nemajući dugo vremena djece, Ksut i Kreusa obraćaju se za pomoć delfskom proročištu. Apolon namjerava pomoću lažnoga proroštva proglasiti mladoga slugu za Ksutova sina računajući, da će Kreusa svoga sina poslije prepoznati, a njezin brak s bogom ostati tajna. Sve se to iznosi u prologu, ali radnja tragedije ne opravdava potpuno račune »sveznajućega« delfskog boga. Kreusa se susreće s neokorom; između nahoda, koji nikada nije znao za svoje roditelje, i žene, koja tuguje za nestalim jedinim djetetom i gunđa na Apolonovu okrutnost, odmah se uspostavlja osjećaj uzajamne simpatije. Poslije proroštva danoga Ksutu to se mijenja. Sam je Ksut, pamteći grijehe mladosti, rado pripravan da prizna za svoga sina pokazanoga mu mladića, kojega proziva Ionom, ali za Kreusu je proroštvo težak udarac. Ona će ostati bez djece i morati pored sebe trpjeti nezakonitoga sina svoga muža. Pred vratima delfskoga hrama ore se Kreusine strastvene optužbe protiv Apolona, koji ju je prevario. Ona više ne taji vezu s njime. Stari je vjerni rob potiče na osvetu, i ona, ne usuđujući se osvećivati samom bogu, pokušava otrovati Iona. To joj ne polazi za rukom, ali je plan otkriven, i Delfljani osuđuju Kreusu na smrt. Ona bježi k žrtveniku, a za njom trči s trgnutim mačem Ion želeći ubiti svoju maćehu-trovačicu. Sukob se rješava, kad svećenica donosi Ionu škrinjicu sa stvarima, što ih je uz njega ostavila majka, kad ga je izložila. Po tim stvarima Kreusa propoznaje u Ionu sina, a Ion se uvjerava, da se pred njim nalazi majka. Ali on još točno ne zna, tko mu je otac — da li Apolon, kako tvrdi Kreusa, ili Ksut, koji je bio spomenut u riječima proroštva. Konačna objašnjenja daje božica

Atena. Ona silazi na zemlju na Apolonovu molbu, jer on nije htio osobno doći pred ljude, kojima je nanio toliko bola. Pokazuje se, da je Ionov otac Apolon, a da je proroštvo bilo lažno; no bogovi žele, da Ksut o tome ništa ne zna, nego da i dalje smatra Iona za rođenoga sina. Radosna Kreusa odustaje od huljenja na Apolona, i kor ga slavi u završnoj sentenciji.

Prema tome, tragedija ima izvana pobožan svršetak. On je u tom komadu bio to potrebniji, što je Ion bio mitski heroj začetnik atenskih plemena, pa je njegovo podrijetlo od Apolona, a ne od stranca Ksuta, imalo znatnu ulogu u mitološkom sistemu, koji je posvećivao atenski polis. No u stvari, u »Ionu« se nalazi vrlo oštra kritika mita. Apolon se tretira kao nasilnik i varalica, čije se ponašanje ne može opravdati. Uzgred se stavlja niz ironičnih primjetaba na adresu svećeničke prijevare, dvomislenosti proroštava. Dramsko težište leži u prikazivanju preokretâ sudbine, u naglej smjeni suprotnih situacija, sad strašnih, sad dirljivih. Majka, koja se iz neznanja sprema do otruje sina, sin, koji se iz neznanja priprema da probode majku, i slučajno »prepoznavanje«, koje nastupa u posljednji čas, karakteristični su efekti tragedije novoga tipa. Ion poslije »prepoznavanja« izgovara slijedeću tiradu upućenu »slučaju« (Τύχη):

O ti, što već si na tisuće smrtnika
I u zlo vrgla i sreću im vratila,
O Sudbo, kako mal' ne dođoh do toga,
Da majku smaknem i pretrpim srāmotu!
Jao!
Zar pod sv'jetlim se okretima sunčevim
U jedan može dan sve to doživjeti?

Ako se iz »Iona« uklone mitološka imena i malobrojni tragovi »božanskoga« upletanja u tok radnje, dobit će se tipična drama iz života s prevarenom djevojkom, lakoumnim zavodnikom i izloženim djetetom. Euripid još nije učinio taj korak, ali je poslije predmet »izloženoga djeteta« postao omiljela tema grčke drame iz života, tako zvane »nove komedije« (str. 242).

Sama imena ostaju od mitoloških figura i u tragediji »H e l e n a« (Ἑλένη, god. 421.). Euripid je iskoristio varijantu mita, prema kojoj se u Troji nalazila samo utvara Helenina, dok je prava Helena, koja se nikada nije iznevjerila svome mužu, bila prenesena u Egipat i ostala ondje, dok je napokon nije Menelaj na povratku ispod Troje našao i odveo kući. Euripid je svome pridružio moment dosta složene intrige. Egipatski kralj, okrutni barbar, koji šalje na smrt sve Grke, što dospijevaju u Egipat, hoće da prisili Helenu, da se uda za njega, ali je kreposna junakinja čvrsta u svo-

joj vjernosti Menelaju. Ona se tuži na svoju ljepotu, koja je za nju postala izvor kušnje i rđava glasa; kad je dobila lažnu vijest o smrti muža, pripravna je da digne ruku na sebe. No dolazi Menelaj, i supruzi se »prepoznaju«. Pomoću proročice, sestre egipatskoga kralja, polazi im za rukom prevariti priprostoga barbara i pripremiti bijeg na njegovu brodu. I u toj se tragediji mnogo govori o preokretima »nerazumne, neočekivane slučajnosti«. Predmetna shema iskorištena u »Heleni« postat će poslije tipična za grčki roman (str. 311—312): muž i žena (ili zaljubljenici) rastavljeni su, ljepotici-ženi prijete daleko od domovine mnogobrojne kušnje, ali ona ostaje vjerna mužu, koji je traži i poslije niza doživljaja nalazi, pa se rastavljeni supruzi sretno združuju. Glavni je uzrok svih nevolja u grčkom romanu obično »srdžba božanstva«; taj je isti motiv nabačen i u »Heleni«: junakinja je rasrdila božicu Demetru. Shema »otmice« i »nalaženja« (str. 28) susreće se u grčkim mitima u mnogo varijanata, ali kod Euripida nalazimo predmet već u obliku, koji se najviše raširio u kasnijoj grčkoj književnosti i s istom orijentacijom prema slikanju kreposnih junaka, gonjenih hirom »slučaja«. No razlika je ipak u tome, što su u romanima mitološka lica već zamijenjena svakidašnjima.

Mnogo dodirnih točaka s »Helenom« ima »Ifigenija u Tauridi« (Ἰφιγένεια ἡ ἐν Ταύροις). Prema mitu, koji se pripovijeda u »Kiprijama«, Agamemnon je pred odlazak u Troju morao žrtvovati Artemidi svoju kćer Ifigeniju, ali je božica spasila djevojku i prenijela je u taursku zemlju. U Tauridi se i događa radnja Euripidove tragedije. Ifigenija je Artemidina svećenica, i ona ima tešku dužnost da žrtvuje božici tuđince, koji stižu u Tauridu. Dolaze Orest i njegov prijatelj Pilad s ciljem, da ukradu Artemidin kip i donesu ga u Atenu. To je potrebno zato, da bi se Orest konačno oslobodio Erinija, koje ga progone. Prijatelji su uhvaćeni i dovedeni k svećenici. S golemom umjetnošću i zanimljivom snagom razrađen je u toj tragediji prizor »prepoznavanja« brata i sestre. Zatim dolazi intriga slična intrigi »Helene«: pošto su prevarili barbarskoga kralja Toanta, Ifigenija i Orest s Piladom bježe odnijevši sa sobom Artemidin kip, a božica Atena, u koje se zemlji odsada taj kip mora nalaziti, zabranjuje Toantu da progoni bjegunce. Predmet te drame ušao je u osnovu Goetheove tragedije »Ifigenija u Tauridi« (1786.). Ali dok kod Euripida imamo tragediju osnovanu na intrigi, Goetheova »Ifigenija« predstavlja dramu unutrašnjega razvoja ličnosti: kod Goethea Ifigenijina čovječnost iscjeljuje Oresta od njegovih duševnih rana.

God. 408. Euripid je otišao iz Atene i proveo kraj života u Makedoniji na dvoru kralja Arhelaja. Na početku god. 406. umro je,

pa su njegove posljednje tragedije bile prikazane u Ateni tek nakon njegove smrti. Dvije su se od njih sačuvale: »Bakhe« i »Ifigenija u Aulidi«.

»Bakhe« (Βάκχαι) jesu tragedija iz ciklusa mitâ o Dionisu. Mladi bog Dionis, sin Zeusa i Tebanke Semele, ustanovio je svoje misterije u Aziji i stiže u Heladu s korom lidijskih bakhantica. Prvi pak grad, u koji ulazi, zavičaj njegove majke — Teba, odbija da ga prizna. Semelina sestra širi glas, da je njezin brak sa Zeusom izmišljotina. Zato Dionis udara tebanske žene mahnitošću: one napuštaju svoje kuće i u bakhičkom bijesu lutaju po šumovitim obroncima gore Kiterona. Kralj Pentej, sin Agave, jedne od Semelinih sestara, namjerava silom učiniti kraj toj mahnitosti, u kojoj vidi samo razuzdanost. Uzalud starci upozoravaju kralja; Pentej pokušava baciti u okove i zatočiti Dionisa, koji nastupa u obličju lidijskoga proroka-čudotvorca, ali Dionis pomračuje Penteju razum, te ovaj sam odlazi u odjeći bakhantice na Kiteron, da pogleda orgije. Bijesne Tebanke, koje predvodi Agava, trgaju Penteja na komade misleći od njega da je lav, i Agava se kličući vraća kući sa sinovljom glavom u rukama. Tek iza toga nastupa otrežnjenje. Agavina tužaljka nad rastrganim tijelom Pentejevim, nama poznata po antičkim citatima, u rukopisima je izgubljena zajedno s početkom govora Dionisa, koji se sada javlja u svojoj božanskoj veličini i objavljuje, da je ono, što se dogodilo, bila kazna zbog toga, što ga nisu priznavali za boga.

Uporedo s potresnim slikama vjerske mahnitosti, Euripid na usta kora slavi radosti dionisijske ekstaze, zanos časovite punoće života; naivnu vjeru »proste mase«, koja ne razmišlja, kor više cijeni od »mudrosti«. Tragedija je izazvala najraznovrsnija tumačenja: jedni istraživači vide ovdje Euripidovo odricanje od slobodoumlja i vraćanje na pozicije narodne vjere, a drugi smatraju »Bakhe« za ironično djelo, protest protiv bogoslužne mahnitosti. Podloga, na kojoj su se mogla stvoriti tako suprotna mišljenja, jest dvojaki odnos Euripidov prema Dionisovoj religiji. Euripid se u svojoj tragediji nipošto ne odriče ni racionalističkih tumačenja mitâ, ni njihove moralne osude. Kad na kraju tragedije Agava dobacuje Dionisu tipično euripidovski prijekor, da je osvetljivost nedostojna bogova, Dionis ne može dati zadovoljavajućega odgovora na tu moralnu sumnju. S druge strane, kao umjetnik jakih duševnih pokreta i strasti, Euripid u dionisijskoj ekstazi nalazi i pozitivnih strana, i radi njih je pripravan da svijesno zatvori oči pred lažnošću predočaba, koje izazivaju tu ekstazu.

»Ifigeniju u Aulidi« (Ἰφιγένεια ἡ ἐν Αὐλίδι), kako se čini, nije Euripid dovršio, pa je došla do nas u nešto prerađenu obliku.

Surovu predaju o Ifigenijinoj žrtvi Euripid je po svom običaju prenio u svakodnevnu sferu ništavih ljudi i sitnih osjećaja, ali ju je s druge strane ukrasio novim likovima, kojih je unošenje pretvorilo barbarsku klanicu u samoprijegorno junaštvo. Sadržaj »Ifigenije u Aulidi« svodi se u glavnim crtama na slijedeće. Grke, koji se spremaju da plove u Troju, zadržava tišina u beotskoj luci Aulidi, i vrač Kalhant objavi, da Agamemnon, koji je izabran za vrhovnoga vođu grčke vojske, mora prinijeti svoju kćer Ifigeniju kao žrtvu pomirnicu božici Artemidi; u protivnom slučaju vojna će propasti. Potaknut vlastitim častoljubljem, a također navaljivanjem egoističnoga Menelaja, Agamemnon pristane, da mu se kći žrtvuje te je dozove u Aulidu pod lažnom izlikom, da će biti udata za Ahileja. Radnja se tragedije počinje s time, kako Agamemnon, žaleći svoju nepromišljenu odluku, šalje Ifigeniji vjesnika s porukom, da ne dolazi. Agamemnonovo pismo uhvati Menelaj; među braćom dolazi do svađe, u kojoj oni jedan drugome iznose mnogo gorkih istina. Napokon, Menelaj je priravan da popusti, ali već je kasno: Ifigenija je došla zajedno s majkom Klitemestrom i maloljetnim Orestom. Sva lukavstva Agamemnonova ostaju uzaludna: prijevara je uskoro otkrivena. Interesi vojne protiv Troje, radi koje Agamemnon hoće da žrtvuje kćer, sukobljuju se s dirljivom čežnjom za životom mlade Ifigenije i s majčinskim osjećajima Klitemestrinim. U obradbi Klitemestrina lika opaža se težnja, da se nađe psihološka podloga za ubojstvo muža, koje će se dogoditi poslije, tek izvan granica predmeta ove tragedije. Euripid crta staru Klitemestrinu odvratnost prema mužu, koju je dosada zadržavao osjećaj bračne dužnosti, ali koja sada izbija i dolazi do izravnih prijetnji. U obranu Ifigenijinu ustaje Ahilej, plemenit i otvoren mladić, donekle sklon razmatranju. On je ogorčen, što je njegovo ime poslužilo kao mamac i, unatoč gunđanju vlastite družine, namjerava braniti svoju zaručnicu od razbješnjenoga mnoštva, koje podbada demagog Odisej. Sukob se rješava time, što Ifigenija dobrovoljno izjavljuje svoju pripravnost da se žrtvuje radi Helade, radi pobjede helenske slobode nad barbarskim ropstvom. U Ahilejevu se srcu rađa osjećaj ljubavi prema Ifigeniji, ali je ona već neopozivo odlučila svoju sudbinu. Dok Ifigenijin lik stoji u vezi sa samoprijegornim junakinjama ranijih tragedija Euripidovih, dotle je u Ahileju utjelovljen ideal svijesne moralne ličnosti, koju je izgradila grčka filozofija V. stoljeća.

Ahileju su tuđe mane sredine, koja ga okružuje, pa je ujedno u njoj osamljen. To je nagovještaj »mudraca«, otrgnutoga od života, iz doba propadanja grčkoga društva.

»Ifigenija u Aulidi« poslužila je kao građa za istoimenu tragediju Racinovu (god. 1674.).

Od drugih djela Euripidovih spomenimo satirsku dramu »Kiklop« (*Κύκλωψ*), jedinu satirsku dramu, koja je do nas došla u cijelosti. Tu su vrstu u starini zvali »šaljivom tragedijom«. Završavajući scenske igre na dan svečanosti, satirska im je drama stvarala veseo, slobodan svršetak, koji je odgovarao karakteru Dionisove svetkovine s njezinom obaveznom radošću poslije plača. Kao i u tragediji, predmet satirske drame bio je mitološki, ali se kor obavozno sastojao od satira, kojima se kao predvodnik pridruživao stari Silen (str. 133). Kor pohotnih, na vino pohlepnih, plašljivih satira određivao je i opći ton drame, za koju su se obično odabirali predmeti sa svakakvim bajoslovnim nemanima, otmicama, lopovskim i ljubavnim nepodopštinama. Gore su već bile spomenute neke satirske drame, kao na primjer Eshilova »Amimona«, »Sfinga« ili »Protej« i Sofoklovi »Sljednici« (str. 143, 145, 149 i 154); predodžbu o predmetima mogu dati i takvi naslovi satirskih drama Sofoklovih, kao što su »Kerber«, »Sud božica« i »Helenina svadba«. Predmet je »Kiklopa« poznata epizoda iz »Odiseje« o Polifemovu osljepljenju. Euripid je ljudožderu Polifemu dao neke crte moderna sofista, negatora »zakona«.[1]

Euripidovo stvaranje označuje kraj stare herojske tragedije. Time, što je prešao na prikazivanje ljudi, »kakvi uistinu jesu«, t. j. s njihovim ličnim nagonima i strastima, koje ih udaljuju od norme »doličnoga«, Euripid je pokazao dva smjera, kojima se poslije razvijala ozbiljna grčka drama. To je s jedne strane put patetične drame, jakih, katkada čak patoloških strasti, a s druge strane — približavanje drami iz života s licima svakodnevnoga nivoa. Sniženje herojskih figura ne daje Euripid samo obradbom karaktera, već i kazališnim sredstvima: na pozornici se javljaju kraljevi kao siromasi u prnjama, osakaćeni heroji, oronuli starci i djeca koja vrište. »Svima dajem riječ, — kaže Euripid u Aristofanovoj komediji »Žabe«, — i ženama, i slugama, i djevojkama, i gospodarima, čak i staricama.« Ljubitelji stare tragedije prekoravali su ga zbog toga i s pravom tvrdili, da Euripidova tragedija prestaje biti učiteljica građanskih vrlina polisa.

U antičkom je shvaćanju tragedija bila nerazdvojno vezana s mitološkim predmetima i figurama. U Euripida mit postaje već plašt, koji stoji u oštrom protivurječju s ideološkom i umjetničkom

[1] Osim analiziranih tragedija Euripidovih u potpunosti su se sačuvale: »Alkestida« (*Ἄλκηστις*, god. 438.), »Heraklovci« (*Ἡρακλεῖδαι*), »Hekaba« (*Ἑκάβη*), »Pribjegarke« (*Ἱκέτιδες*), »Andromaha« (*Ἀνδρομάχη*), »Orest« (*Ὀρέστης*, god. 408.) i »Feničanke« (*Φοίνισσαι*). God. 1908. bili su objavljeni novonađeni po opsegu znatni fragmenti izgubljene tragedije »Hipsipila« (*Ὑψιπύλη*).

usmierenošću tragedije. To se tim više opaža, što Euripid, inscenirajući mitološki predmet, ujedno ga i kritizira, otkriva njegovu nemoralnost ili besmislenost. On često unosi bitne promjene u tradicionalni mit i mnogo se udaljuje od njegova uobičajenoga oblika.

Mijenja se i sam karakter tragičnoga. U Eshila i Sofokla tragedija je bila na ovaj ili onaj način opravdanje dobrih sila, koje upravljaju svijetom. Euripid u dobrotu tih sila više ne vjeruje. On potresa gledaoca prikazivanjem patnje, koja se ne može opravdati nikakvim višim moralnim smislom. Aristotel, koji u mnogome ne odobrava Euripidovu dramatiku, ipak priznaje, da se na pozornici »on čini najtragičniji među pjesnicima.« Antički kritičari, koji su poznavali stvaranje velikih tragičkih pjesnika u čitavu njegovu opsegu, isticali su kao Euripidovu osobinu prevladavanje tragedija sa žalosnim svršetkom. A kad se na koncu života Euripid počinje zanositi dramama intrige sa sretnim svršetkom, tragično postaje čista igra slučaja. Patnja je u Euripida iracionalna, kao što je iracionalan i sam život.

To se shvaćanje svijeta odrazuje i u k o m p o z i c i j i tragedija. Za razliku od jasne dramske kompozicije Sofoklove, Euripid, osobito u svojim kasnijim tragedijama, radio slika zaokrete sudbine, prodiranje slučaja u tok drame. Tragedija se gdjekada raspada na pojedine samostalne epizode, od kojih svaka predstavlja malu tragediju s vlastitim zapletom i raspletom (na primjer »Trojanke«). Uporedo s time, kod njega se može susresti i strogo dosljedan razvoj radnje (»Medeja«, »Hipolit« i »Bakhe«). Uza svu tu raznolikost neki su elementi dramske strukture vrlo stalni; zanimljivo je usto, da Euripid kao odlučan novator u pogledu sadržaja tragedije kadšto čuva i prilagođuje svojim ciljevima takve momente stare svete igre, kojih se odrekao ideološki mnogo konzervativniji Sofoklo.

Gotovo se sve tragedije Euripidove počinju p r o l o g o m u obliku monološkoga saopćenja, koje sadržava predmetne pretpostavke tragedije, prošlost junakâ, i pokazuje mjesto radnje i jezine osnovne momente. Taj se prolog katkada stavlja u usta božanstvu, koje je predmetno vezano s dramom, ali nije njezino neposredno lice. Ekspozicija se, prema tome, izolira od same radnje, koja se počinje tek poslije prologa.

Često se od radnje izolira i e p i l o g drame. Mnoge se tragedije Euripidove završavaju time, što se nad glumcima iznenada javlja božanstvo, koje proriče buduću sudbinu junakâ, uspostavlja s mitom vezane kultove i sl. Javljanja bogova nisu bila rijetka u završnim dijelovima Eshilove trilogije i potječu vjerojatno od obredne drame, u kojoj se na kraju uskrsli bog javljao učesnicima svetoga čina. Euripid je visoko cijenio taj ostatak starine kao scenski efekt i kao način vraćanja prerađenoga predmeta u okvire za gledaoca obične mitološke tradicije. Kao tehnička sprava za dizanje bogova u zrak služio je tako zvani »stroj« (str. 139), pa je postupak neočekivanoga pojavljivanja božanstva na svršetku drame poznat pod latinskim imenom *deus ex machina* (bog sa stroja). U antici su taj postupak ironizirali kao lak način da se raspletu zamršene dramske situacije; no valja primijetiti, da se Euripid samo kadikada služi *deus-om ex machina* kao sredstvom raspleta. Rasplet tragedije obično prethodi pojavljivanju boga, koje igra tek ulogu epiloga.

U dijaloškom dijelu tragedije svraćaju na se pažnju prizori »n a t j e c a n j a u g o v o r i m a«. U njima je kadšto sadržana idejna problematika drame, sukob suprotnih gledanja na svijet. Lica rasuđuju dokazujući po svim pravilima govorničke vještine ovu ili onu postavku, pa su ti prizori govornica za iznošenje sofističkih teorija. Drugu osobinu Euripidovih tragedija sačinjavaju razvijeni m o n o l o z i, u kojima je odražena unutrašnja borba, što se odvija u junakovoj duši.

U skladu s većim približavanjem licâ životnom nivou, Euripidov je j e z i k mnogo jednostavniji nego kod njegovih prethodnika. Aristotel u »Retorici« ističe Euripidovu vještinu da stvara iluziju naravna govora pomoću iskorišćivanja svakodnevnih riječi. Taj jezik, jednostavan, jasan i ujedno isklesan, prilagođen je dijalogu, pripovijedanju i prepirci; u posljednjem slučaju katkada se približava govorničkom stilu prenoseći, tako reći, na pozornicu postupke sudbene prepirke.

Složen problem predstavljala je za Euripida prisutnost k o r a na pozornici. I u tragediji jakih strasti i u tragediji intrige neizbježno upoznavanje kora sa zamislima junakâ stvaralo je često smetnju za radnju i remetilo scensku vjerojatnost. Euripid na različite načine rješava taj problem u različitim dramama, a najčešće u pravcu sve većega izoliranja kora od radnje. Korske pjesme postaju, osobito u kasnim komadima, samostalne lirske partije, katkada baladnoga tipa, koje su samo izazvane tokom drame. Lični osjećaji junakâ nalaze glazbeni izraz u glumčevim m o n o d i j a m a, solo-arijama, i u njegovim duetima s korom. Uvođenje glazbenoga elementa u glumački dio drame dovodi do toga, da je kor u strukturi tragedije još samo ornament. Daljnji je korak u tome smjeru učinio A g a t o n (Ἀγάθων), tragički pjesnik s konca V. stoljeća. On je korske partije pretvorio u vokalne intermezze, koji se izvode između pojedinih činova drame pa se više ne predviđaju u njezinu tekstu.

Eupiridovo je značenje u povijesti grčke književnosti golemo. On završava razvoj atičke tragedije V. stoljeća rušeći njezine te-

melje i anticipirajući svojim stvaranjem ideje, raspoloženja i književne oblike kasnije antike. S raspadom polisa kritička strana Euripidovih tragedija i ostaci svete igre, što ih je sačuvao, izgubili su svoju aktuelnost, ali su ljubavne teme, psihološka analiza, postupci građenja intrige, načini razvijanja dijaloga i cio niz predmeta i karaktera, što ih je Euripid prvi put uveo, postali trajna svojina antičke drame i, razvijajući se u različnim njezinim vrstama, prešli u Rim, a zatim i u kasniju evropsku dramu.

Grčka tragedija poslije Euripida nije više stvarala ništa principijelno novo. U njoj se njegovala poglavito patetična drama, određena često ne više za pozornicu, već samo za deklamaciju. Bogatiju je budućnost imala drama iz života, koju je Euripid nabacio, ali su se ovdje Euripidovi nastavljači konačno odrekli starih mitoloških figura, pa se takva drama s junacima iz života po antičkoj terminologiji nije više nazivala tragedijom, nego komedijom. No razvoj antičke drame i, razvijajući se u različnim njezinim vrstama, prešli u Rim, a zatim i u kasniju evropsku dramu.

3. *Komedija*

1) Folklorni temelji komedije

Komedija, druga grana grčke drame, dobila je u Ateni službeno priznanje znatno kasnije nego tragedija. Natjecanja »komičkih korova« bila su ustanovljena o »Velikim Dionisijama« tek oko god. 488.—486., a o Lenejama još kasnije (str. 136). Prije toga je komedija bila u sastavu Dionisovih svečanosti samo kao narodna obredna igra, pa država nije uzimala na sebe njezinu opremu. Prve etape nastajanja atičke komedije kao književne vrste bile su antičkim istraživačima nepoznate; oni su je poznavali tek u ustaljenom obliku, što ga je imala u drugoj polovici V. stoljeća. Komedija toga vremena zove se (za razliku od svojih kasnijih oblika) stara komedija.

»Stara« atička komedija predstavlja nešto izvanredno osebujno. Arhaične i grube igre o svetkovinama plodnosti čudnovato su u njoj isprepletene s postavljanjem najsloženijih socijalnih i kulturnih problema, koji su stajali pred grčkim društvom. Atenska je demokracija uzdigla karnevalsku slobodu na stupanj ozbiljne javne kritike, ali je pri tome sačuvala netaknute vanjske oblike obredne igre. S tom se folklornom stranom »stare« komedije treba upoznati prije svega zato, da se shvati specifičnost te vrste.

Aristotel (»Poetika«, gl. 4.) izvodi početak komedije od »započinjačâ falićkih pjesama, koje su i danas u običaju u mnogim gradovima.« »Falićke pjesme« jesu pjesme, koje su se izvodile u ophodima u čast bogova plodnosti, osobito u čast Dionisa, pri čemu se nosio falos kao simbol plodnosti. Za vrijeme takvih ophoda igrali su se mali podrugljivi mimički prizori, zbijale šale i govorile pogrdne riječi na adresu pojedinih građana (str. 29); to su one iste pjesme, iz kojih se u svoje vrijeme bio razvio satirički i optužbeni književni jamb (str. 93). Za sve se te igre i pjesme smatralo da pridonose glavnom cilju obreda — osiguranju pobjede proizvodnih snaga života: u smijehu i psovanju vidjela se životna sila, pa su se za to vrijeme obične predodžbe o pristojnosti ukidale (str. 29).

Aristotelov navod o vezi komedije s falićkim pjesmama potvrđuje se u punoj mjeri razmatranjem sastavnih elemenata »stare« atičke komedije.

Naziv »komedija« (κωμῳδία) znači »pjesmu koma«. Kom (κῶμος) jest »hrpa veseljaka«, koji poslije gozbe obilaze i pri tome pjevaju pjesme podrugljiva ili pohvalna, a gdjekada i ljubavna sadržaja. Komâ je bilo i u vjerskim obredima i u svakidašnjem životu. U starogrčkom životu kom je katkada bio sredstvo narodnoga protesta protiv bilo kakvih tlačenja, pretvarao se u neku vrstu demonstracije. Pripovijeda se, da su atički seljaci, kad bi ih tko od građana uvrijedio, odlazili noću u gomili u grad pred kuću onoga, koji ih je uvrijedio, i izlagali ga javnoj grdnji.[1] U komediji element koma zastupa kor krabulja obučenih kadšto u veoma fantastična odijela. Često se, na primjer, susreće životinjska maskarada. »Koze«, »Ose«, »Ptice« i »Žabe« — svi su ti naslovi dani starim komedijama po odijelu kora. Kor slavi, ali najčešće obličuje, pri čemu njegove poruge, uperene protiv pojedinih osoba, ne stoje ni u kakvoj vezi s komičkom radnjom. Pjesme koma bile su čvrsto uvriježene u atičkom folkloru nezavisno od Dionisove religije, ali su ulazile također i u obrede Dionisovih svetkovina.

Za razliku od promjenljivoga kostimiranja kora glumac komedije obučen je sve do IV. stoljeća u razmjerno stalno, vrlo osebujno odijelo. Njegove su osobine veliki trbuh, debela zadnjica i kožni falos: tome se pridružuje karikirana maska, koja se ipak mijenjala prema tome, kakva su se zanimanja ili osobe prikazivale, a u gdjekojim slučajevima imala je crte portretske sličnosti sa suvremenicima, koji su se u komediji slikali. Trbušaste falićke figure

[1] Isp. ukrajinski običaj, što ga je Gogolj prikazao u »Majskoj noći«: momci se noću skupljaju pred glavarovom kućom i pjevaju o njemu podrugljivu pjesmu.

bile su tuđe atičkom folkloru, ali se više puta susreću na spomenicima peloponeske likovne umjetnosti (na primjer u slikarstvu korintskih vaza) kao Dionisova pratnja. To su, kako se čini, isto onakvi demoni plodnosti kao i satiri ili sileni. Mali mimički prizori, što ih igraju figure u tome komičnom odijelu, karakteristični su za folklor dorskih krajeva. Vrlo mnogo arheološke građe sa slikama takvih prizora sačuvalo se u južnoj Italiji, gdje su se njihovi izvođači zvali flijacima. Kombinirajući arheološke podatke s vijestima antičkih pisaca, istraživači dolaze do zaključka, da je osnovni tip folklorne dorske drame bio karikirani mali prizor s mitološkim ili svakidašnjim licima. U prvom slučaju imamo mitološku parodiju, obrednu porugu, upućenu bogovima i herojima. Omiljela je figura ovdje Heraklo, najpopularniji heroj grčkoga folklora. On se prikazuje kao priprost, neotesan junak, koji mnogo jede, mnogo pije i mnogo, ali ne uvijek uspješno, ženskari. Svakodnevne su figure folklorne igre tat, učeni liječnik-šarlatan, zatim lakrdijaš (»bomoloh«), koji odnosi pobjedu nad svojim antagonistima, i slične tipične maske narodne sajamske pozornice, srodne našem »Petruški«.[1] Karikirani prizor s glumcima dorskoga tipa, obučenim u odijelo trbušastih pratilaca Dionisovih, jest uporedo s komom drugi sastavni element »stare« atičke komedije.

Prema tome, i kor i glumci komedije potječu od pjesama i igara o svetkovinama plodnosti. Obredi tih svetkovina odraženi su i u predmetima komedije. Znamo (isp. str. 27), kakvo važno mjesto u sistemu ratarskih obreda zauzima igranje pobjede ljeta nad zimom, nove godine nad starom godinom, uopće natjecanje između »staroga« i »mladog«; znamo također, da obredne čine toga tipa trajno prati prždrljivost i razuzdanost kao fantastično sredstvo »osiguranja« biljne i životinjske plodnosti, dobre ljetine i site godine. U strukturi »stare« komedije moment »natjecanja« je obavezan. Predmeti se najčešće grade na taj način, da junak odnosi u »natjecanju« pobjedu nad protivnikom i uspostavlja nekakav novi poredak, koji »preokreće« (kako se u antici govorilo) naopako koju stranu uobičajenih društvenih odnosa, i tada nastupa blaženo kraljevstvo obilja sa širokom slobodom za jelo i ljubavne radosti. Takav se komad završava svadbenim ili ljubavnim prizorom i ophodom koma. Od nama poznatih »starih« komedija samo neke, i to po svom sadržaju najozbiljnije, odstupaju od te sheme, ali i one, osim obaveznoga »natjecanja«, uvijek sadržavaju u ovom ili onom obliku i moment »gozbe« (isp. str. 129—130).

[1] Tako se zove rusko kazalište lutaka, a ujedno i lice, koje u njemu igra glavnu ulogu. — Op. prev.

2) Sicilska komedija. — Epiharmo

Književna prethodnica »stare« atičke komedije bila je sicilska komedija, koje je najistaknutiji predstavnik bio Epiharmo (Ἐπίχαρμος). Taj je pjesnik djelovao u Sirakusi na koncu VI. i u prvoj polovici V. stoljeća. Aristotel mu pripisuje veliku ulogu u povijesti razvoja komedije, ističući, da je Epiharmo prvi počeo stvarati komične komade s cjelovitom i zaokruženom radnjom. Do nas su došli samo naslovi i neznatni fragmenti. Epiharmo je pisao na domaćem dorskom narječju i razrađivao praktično-mitološku i životnu tematiku, koja je bila nabačena u folklornoj dorskoj drami. U njegovim se djelima često javljao Heraklo, a također i Odisej, koji je postajao komična figura, junak-lopov. Odlomci »Odisejabjegunca« nađeni na papirusima u Egiptu pokazuju, da se predmet te komedije osnivao na Homerovu pripovijedanju, kako se Odisej uvukao kao uhoda u Troju. Kod Epiharma on i ne misli dospjeti u Troju, nego se sakriva u rov i ondje izmišlja sve one laži, što će ih poslije ispripovijedati Grcima o svome boravku u neprijateljskom taboru. U komadima na teme iz života opaža se obrada tipičnih maski; takva je figura »parazita«, t. j. čankoliza, koji skuplja mrvice po tuđim stolovima, zabavljajući svojim šalama društvo i pužući pred domaćinima. Jedna komedija sadržava parodiju na Heraklitovu dijalektiku, na njegovo učenje, da se sve mijenja. Dužnik odbija da vrati vjerovniku dug argumentirajući to time, da njih dvojica nisu više oni ljudi, koji su prije bili. Vjerovnik ga tuče, a zatim, kad ga istučeni dužnik dovlači na sud, objašnjuje sucu, da tužitelj i istučeni nisu više jedna i ista osoba. U Epiharma se susreću i prizori »natjecanja«, na primjer zemlje i mora. No građa, koja nam stoji na raspolaganju, može nam dati samo daleku predodžbu o stvaranju toga pjesnika. Osobno uperena poruga i politička dosjetka, karakteristična za »staru« atičku komediju, bile su, kako se čini, tuđe Epiharmovu stvaranju. Bitna razlika sicilske komedije od atičke sastoji se u tome, što se Epiharmo ne služi (ili gotovo ne služi) korom. Antički su filozofi njegove komade radije zvali »dramama« nego »komedijama«, budući da u njima nije bilo elementa »koma«. Po opsegu njegovi komadi nisu bili veliki, prosječno oko 400 stihova u komediji.

3) Stara atička komedija

Prema jednoj Aristotelovoj vijesti, umjetnost građenja komičke radnje, koja se izgradila na Siciliji, imala je stanovita utjecaja na razvoj komedije u Ateni. Uza sve to osnovni su za opći

smjer »stare« atičke komedije baš oni momenti, za koje smo upravo spomenuli da ih kod Epiharma nema. Atička se komedija služi tipičnim maskama (»hvalisavi vojnik«, »učenjak-šarlatan«, »lakrdijaš«, »pijana starica« i sl.), a među djelima atenskih komičkih pjesnika susreću se komadi s parodično-mitološkim predmetom, ali ni jedno ni drugo ne sačinjava lice atičke komedije. Njezin objekt nije mitološka prošlost, već suvremeni život, dnevna, katkada čak senzacionalna pitanja političkoga i kulturnog života. »Stara« je komedija poglavito p o l i t i č k a i o p t u ž b e n a komedija, koja folklorne »podrugljive« pjesme i igre pretvara u oruđe političke satire i ideološke kritike.

Druga značajna crta »stare« komedije, koja je na se svraćala pažnju već u kasnijoj antici, jest potpuna sloboda l i č n e p o r u g e pojedinim građanima s otvorenim spominjanjem njihovih imena. Osoba, koja se ismijavala, ili se izravno dovodila na pozornicu kao komično lice, ili je postajala predmet zajedljivih, kadšto vrlo grubih šala i aluzija, što su ih pravili kor i glumci komedije. Na primjer, u Aristofanovim se komedijama dovode na pozornicu takve osobe, kao što su vođa radikalne demokracije Kleon, pa Sokrat i Euripid. Više puta su se činili pokušaji, da se ta komička sloboda ograniči, ali su oni u toku čitava V. stoljeća ostajali bez uspjeha.

Metodom ismijavanja društvenih uredaba i pojedinih građana ostaje k a r i k a t u r a. »Stara« komedija obično ne individualizira svoja lica, već stvara generalizirane karikirane likove iskorišćujući pri tome također i tipične maske folklorne i sicilske komedije. To biva čak i onda, kad su lica živi suvremenici; tako Sokratov lik kod Aristofana u vrlo maloj mjeri reproducira Sokratovu ličnost, nego predstavlja poglavito parodičan crtež filozofa (»sofista«) uopće s pridodavanjem tipičnih crta maske »učenoga šarlatana«.

Predmet komedije većinom je f a n t a s t i č n a karaktera. Najčešće se ostvaruje kakav nemogući nacrt izmjene postojećih društvenih odnosa; na primjer, u Aristofanovim komedijama junak u vrijeme peloponeskoga rata sklapa separatni mir sa Spartom za sebe i svoju obitelj (»Aharnjani«), ili osniva ptičju državu (»Ptice«) i t. d. Satira se zaodijeva u oblik utopije. Sama nevjerojatnost radnje stvara osobit komički efekt, koji se još pojačava čestim remećenjem scenske iluzije u obliku obraćanja glumaca gledaocima.

Udružujući kom s karikiranim prizorima u okviru jednostavna, ali ipak suvisla predmeta, »stara« komedija ima vrlo osebujnu simetričnu diobu, vezanu sa starom strukturom pjesama koma. Komički se kor sastojao od 24 čovjeka, t. j. za dvostruko je

nadvisivao kor tragedije iz vremena prije Sofokla. On se dijelio na dva polukora, koja su katkada bila u neprijateljstvu jedan s drugim. To su u prošlosti bile dvije svečane »hrpe«, koje se među sobom »natječu«; u književnoj komediji, gdje »natjecanje« obično pada već na glumce, od dvostrukosti kora ostao je samo vanjski oblik, u tome, što pojedini polukorovi naizmjence izvode pjesme u strogo simetričnom redoslijedu. Najvažnija je partija kora tako zvana p a r a b a z a, koja se izvodi u sredini komedije. Ona obično ne stoji ni u kakvoj vezi s radnjom komada; kor se oprašta s glumcima i obraća neposredno gledaocima. Parabaza se sastoji od dva glavna dijela. Prvi dio, što ga izgovara vođa čitava kora, predstavlja riječ publici u ime pjesnika, koji ovdje obračunava sa svojim takmacima i moli, da se komadu pruži naklona pažnja. Pri tome kor u ritmu koračnice prolazi pred gledaocima (»parabaza« u pravom smislu riječi). Drugi dio, pjesma kora, ima strofičan karakter i sastoji se od četiri partije: iza lirske o d e (»pjesme«) prvoga polukora dolazi recitativna e p i r e m a (»oslov«) vođe toga polukora u plesnom trohejskom ritmu; u strogom metričkom skladu s odom i epiremom razmještaju se zatim a n t o d a drugoga polukora i a n t e p i r e m a njegova vođe.

Princip »epirematičke« kompozicije, t. j. parnoga izmjenjivanja oda i epirema, prožima i druge dijelove komedije. Ovamo ide u prvom redu prizor »natjecanja«, a g o n, u kojem je često koncentrirana idejna strana komada. Agon u većini slučajeva ima strogo kanonsku građu. »Natječu« se među sobom dva lica, i njihov se spor sastoji od dva dijela; u prvome vodeća uloga pripada strani, koja će u natjecanju biti pobijeđena, a u drugom — pobjedniku; oba se dijela simetrično započinju odama kora, koje stoje u metričkom skladu, i pozivom, da se natjecanje počne ili nastavi. No susreću se i prizori natjecanja, koji odstupaju od toga tipa.

Tipičnom za »staru« komediju može se smatrati slijedeća građa. U p r o l o g u se daje ekspozicija komada i izlaže fantastični nacrt junakov. Zatim dolazi p a r o d (ulazak) kora, živi prizor, često praćen kavgom, u kojoj sudjeluju i glumci. Poslije a g o n a cilj je obično postignut. Tada se daje p a r a b a z a. Za drugu su polovicu komedije karakteristični mali prizori lakrdijskoga karaktera, u kojima se prikazuju dobre posljedice ostvarenja nacrta i otpravljaju različni nametljivi došljaci, koji remete to blaženstvo. Kor ovdje više ne sudjeluje u radnji, nego samo obrubljuje prizore svojim pjesmama; među njima se često susreće epirematički građena partija, koja obično nosi nezgodno ime »druga parabaza«. Komad se završava ophodom koma. Tipična struktura

dopušta različna odstupanja, varijante i premještanja pojedinih dijelova, ali nama poznate komedije V. stoljeća na ovaj ili onaj način naginju prema njoj.

U toj se strukturi neki momenti čine umjetni. Ima mnogo razloga misliti, da je iskonsko mjesto parabaze bio početak komada, a ne njegova sredina. To dopušta pretpostavku, da se na ranijem stadiju komedija počinjala izlaskom kora, kao što je bilo i u prvim etapama tragedije. Razvoj suvisle radnje i pojačanje glumčevih partija doveli su do stvaranja prologa, što ga izgovaraju glumci, i do potiskivanja parabaze prema sredini komada. Kada i kako se stvorila struktura, koju smo razmotrili, nije poznato; mi je nalazimo već u gotovu obliku i promatramo samo njezino rušenje, daljnje slabljenje uloge kora u komediji.

4) Aristofan

Od mnogobrojnih komičkih pjesnika druge polovice V. stoljeća antička je kritika izdvojila trojicu kao najistaknutije predstavnike »stare« komedije. To su Kratin (*Κρατῖνος*), Eupolis (*Εὔπολις*) i Aristofan (*Ἀριστοφάνης*). Prva su nam dvojica poznata samo po fragmentima. Kod Kratina su stari isticali oštrinu i otvorenost poruga i bogatstvo komičkoga izmišljanja, a kod Eupolisa vještinu dosljedna razvijanja predmeta i eleganciju duhovitosti. Od Aristofana se potpuno sačuvalo jedanaest komada (od 44), koji nam omogućuju stvoriti predodžbu o općem karakteru čitave »stare« komedije kao vrste.

Književni je rad Aristofanov tekao između god. 427. i 393.; on glavnim dijelom pada u razdoblje peloponeskoga rata i krize atenske države. Zaoštrena borba različnih grupacija oko političkoga programa radikalne demokracije, protivurječja između grada i sela, pitanja rata i mira, kriza tradicionalne ideologije i nove struje u filozofiji i književnosti — sve je to našlo jasna odraza u Aristofanovu stvaranju. Njegove komedije, pored svoga umjetničkog značenja, jesu najvredniji povijesni izvor, koji odrazuje politički i kulturni život Atene na koncu V. stoljeća. U političkim pitanjima Aristofan se približava umjereno-demokratskoj stranci i u tome najčešće izražava raspoloženja atičkoga seljaštva, koje je bilo nezadovoljno ratom i neprijateljski se odnosilo prema agresivnoj vanjskoj politici radikalne demokracije. Isto takav umjereno konzervativan stav zauzima i u ideološkoj borbi svoga vremena. Mimo se podrugujući poklonicima starine, on okreće oštricu svoga komičkoga talenta protiv vođa gradskoga demosa i predstavnika modernih idejnih struja.

Među političkim komedijama Aristofanovim najvećom se oštrinom odlikuju »Vitezovi« (*Ἱππῆς*, god. 424.). Taj je komad bio uperen protiv utjecajnoga vođe radikalne stranke Kleona u času njegove najveće popularnosti, nakon sjajnoga ratnog uspjeha, što ga je postigao nad Spartancima.

Radnja se događa pred kućom, gdje stanuje hiroviti nagluhi starac Demos (t. j. atenski narod). Prolog se počinje komičnim dijalogom dvojice robova, u kojima su gledaoci već od prvih riječi mogli prepoznati poznate vojskovođe Demostena i Nikiju. Pokazuje se, da je Demos svu vlast u kući predao novome robu, kožaru Paflagoncu (aluzija na zanimanje Kleonova oca). Uz vrč ukradenoga vina robovima pada na um sjajna misao — ukrasti kožaru proroštva, kojima ovaj vuče starca za nos (aluzija na mnogobrojna proroštva, koja su obećavala sretan svršetak peloponeskoga rata). Proroštvo je nađeno: kožar će morati ustupiti vlast osobi još »nižega« zanimanja, kobasičaru. Radnja komedije građena je, prema tome, na osnovnom principu karnevalskih obreda — »preokretanju« društvenih odnosa (»posljednji neka budu prvi«). Odmah se javlja kobasičar s koritom i kobasicama. U prizoru, koji parodira karnevalski obred biranja roba ili lakrdijaša za »kralja« i »spasitelja« države, objašnjuje se kobasičaru njegova misija — da bude vladar Atene. Paflagončev dolazak nagoni, doduše, kobasičara u bijeg, ali mu u pomoć dolazi kor »vitezova« (aristokratska grupacija neprijateljski raspoložena prema Kleonu). Kavga i psovanje svršavaju se »agonom«, u kojem kobasičar nadmašuje Paflagonca bestidnošću i hvalisavošću. Slijedeći se »agon« odvija već u prisutnosti samoga Dema; ovdje se lakrdijskim momentima pridružuje ozbiljna kritika politike radikalne demokracije. Upozorava se na tegobe dugotrajna rata, na osiromašenje seljaštva i njegovo pretvaranje u parazitsku masu, pa na tlačenja, kojima su izloženi savezni gradovi. Suparnici se i dalje natječu poklanjajući Demu parodična proroštva i časteći ga različnim jelima (komički »ručak«). Napokon, kad kobasičar pogosti starca zecom, što ga je ukrao Paflagoncu, Demos priznaje kobasičara za pobjednika. U završnom prizoru Demos biva preporođen: kobasičar mu je vratio mladost skuhavši ga u vreloj vodi (popularan bajoslovni motiv; isp. isto takav završetak u »Konjiću Grbonjiću« Jeršova[1]), pa je Demos odsada isto onako snažan i svjež kao i u razdoblju grčko-perzijskih ratova. Komedija se završava običnim ljubavnim prizorom: ulaze ljepotice, koje prikazuju mir za trideset godina, a kom napušta orhestru s Demom i kobasičarom na čelu. Od lirskih partija »Vitezova« od velika je interesa »para-

[1] P. P. Jeršov (1815.—1869.) — ruski književnik, autor spomenute bajke u stihovima, koja je još i danas popularna. — Op. prev.

baza«, u kojoj Aristofan daje karakteristiku čitava niza komičkih pjesnika, svojih prethodnika.

Među mjerama, što ih je Kleon proveo, bilo je i povišenje plaće za sudjelovanje u narodnim sudovima. To je bila jedna od državnih milostinja atenskim građanima, koja je uživala veliku popularnost kod gradskoga demosa. U komediji »Ose« (*Σφῆκες*, god. 422.) Aristofan prikazuje strastvena ljubitelja sudačkih dužnosti, starca Ljubikleona; njegov sin Mrzikleon ne pušta oca na sud, već ga drži zatvorena. Po dramskoj strukturi taj komad predstavlja tipičan uzorak karnevalske komedije. Kao i »Vitezovi«, započinju se »Ose« komičnim dijalogom robova; zatim dolazi ekspozicija predmeta upućena gledaocima i prepuna peckanja na adresu pojedinih građana. Sama se radnja počinje s Ljubikleonovim neuspjelim pokušajima da prevari budnost svojih straža pomoću različnih akrobatskih majstorija; on čak pokušava, parodirajući Odiseja, pobjeći sakrivši se magarcu pod trbuh. Za Ljubikleonom dolazi kor »osa« s velikim žalcima; to su starci, njegovi drugovi u sudačkom zboru. Svađa između kora i Mrzikleona dovodi, kao obično, do »agona«. Ljubikleon slavi moć sudaca, dok Mrzikleon nastoji pokazati, da su suci samo igračka u rukama spretnih demagoga. To je politički najozbiljniji dio komedije. Ljutu parodiju na atensko sudstvo predstavlja prizor, koji se odigrava nakon »agona«: sudski proces nad psom, koji je ukrao komad sira. Druga polovica komada, poslije parabaze, ima već sasvim lakrdijski karakter. Starac, koji se izliječio od sudske strasti, igra ulogu »lakrdijaša«. Uči se od sina kicoškim manirama, odlazi s njim na gozbu, pijanči, pravi skandale, trči za frulačicom, i sve se to svršava bučnim plesom koma.

Niz Aristofanovih komedija uperen je protiv ratne stranke i posvećen veličanju mira. Tako u već spomenutoj komediji »Aharnjani« (*Ἀχαρνῆς*, god. 425.), najranijem od komada, koji su do nas došli, seljak Dikeopol (Pravomil) sklapa za sebe lično mir sa susjednim državama i uživa u sreći, dok hvalisavi vojnik Lamah trpi od ratnih tegoba. U času sklapanja tako zvanoga Nikijina mira (god. 421.) bio je prikazan »Mir« (*Εἰρήνη*). Seljak Trigej (Berko) diže se na govnovalju u nebo (parodija na Euripidova »Belerofonta«) i pomoću predstavnikâ svih grčkih država izvlači zatočenu božicu mira iz duboke spilje; zajedno s njome izlazi i božica berbe, s kojom Trigej zatim slavi svadbu. U komediji »Lisistrata« (*Λυσιστράτη*, god. 411.) žene zaraćenih pokrajina priređuju »štrajk« i primoravaju muškarce, da sklope mir.

U »Pticama« (*Ὄρνιθες*, god. 414.), jednom od najsjajnijih djela Aristofanovih, karnevalski predmet »preokrenutoga svijeta« dobiva čisto bajoslovan oblik, koji nije povezan s dnevnom političkom tematikom. Dva starija Atenjanina, Piteter (Dobrosvjet) i Euelpid (Natko), kojima je dodijao nemiran život u domovini, odlaze u potragu za sretnom zemljom. Oni kupuju čavku i vranu pa odlijeću k Pupavcu; u tu pticu, koja upada u oči raznobojnim perjem, bio je nekoć, prema mitu, pretvoren atenski kralj Terej. Pupavac je posve pripravan da sa zemljacima razdijeli svoju ptičju obaviještenost pa im spominje različne zemlje, ali nijedna od njih ne zadovoljava putnike. Napokon Piteteru pada na um misao da između neba i zemlje osnuju ptičji grad, odakle će ptice vladati i ljudima i bogovima; ta bogove je lako umoriti glađu, ako se ljudske žrtve budu zadržavale na putu u nebo. Pupavac zajedno sa slavujem saziva ptice. Po uzoru na tragediju s konca V. stoljeća zbiva se to uz pratnju frule, u solo-ariji značajnoj po svojoj vještini u oponašanju glasova. Vrlo živ prizor predstavlja parod komedije, ulazak ptičjega kora. Ptice dolaze u fantastičnim odijelima, najprije pojedinačno, a zatim u jatima, neobično uzbuđene, što su u njihovu sredinu dospjeli ljudi, iskonski neprijatelji ptičjega roda. Nepozvani su gosti prisiljeni da se ražnjevima i loncima brane od navale ptičjih kljunova. Tek pošto se ogorčenje doneklo sleglo, Piteteru se pruža prilika da drži govor. U strogo epirematičkom obliku agona, iako ovoga puta bez protivnika, on izlaže svoj plan. Po dobrome antičkom običaju svaka se reforma mora dati kao uspostava starih uredaba, koje su se s vremenom iskrivile i propale. Parodirajući učenu historiografiju, koja je u to vrijeme izgradila metodu rekonstruiranja prošlosti pomoću proučavanja ostataka, Piteter »dokazuje«, da su nekada svijetom vladale ptice; zidom opasani grad u zraku bit će sredstvo, da se ta vlast uspostavi. Nacrt dobiva odobrenje kora, i oba su Atenjanina primljena u ptičje društvo. Iza agona dolazi parabaza. Usprkos tradiciji Aristofan je ovdje ne iskorišćuje za ličnu polemiku, već je povezuje s predmetom. Kor razvija pred gledaocima parodičnu kozmogoniju, prema kojoj su ptice starije od bogova i ljudi, te slavi ptičju moć. Druga je polovica »Ptica« znatno tješnje prepletena s predmetom nego u drugim komedijama karnevalskoga tipa, ali je sačuvan vanjski oblik malih epizodičnih prizora, zajedno s junakom-lakrdijašem, koji bičem protjeruje nepozvane goste. Na svečanost osnutka ptičjega Kukumaglaj-grada stižu sa zemlje najprije siromašni pjesnik, sastavljač himna, zatim prorok s proroštvima, onda poznati atenski geometar Meton s nacrtom naučnoga planiranja novoga grada i napokon nadzornik i prodavač zakonskih nacrta. Piteter ih sve pogrdno tjera iz Kukumaglaj-grada; samo sa siromašnim pjesnikom postupa blaže i daje mu na dar košulju. Naporima mirijada ptica već je oko grada sagrađen zid, ali sada se počinju uznemirivati bogovi, koji više ne

dobivaju žrtava. Glasnica bogova Irida nailazi kod Pitetera samo na poruge: bogova se sada ne straše. Ljudi sa zanosom primaju ptičju vlast i šalju Piteteru zlatni vijenac. Stječu se odasvuda želeći da budu primljeni među ptice. Sad opet valja tjerati nepoželjne došljake. I Olimpljani se smiruju. Stari mrzilac bogova i prijatelj čovječanstva Prometej tajno javlja, da će izgladnjeli bogovi pristati na bilo koje uvjete mira, pa na njegov savjet Piteter traži, da mu Zeus preda svoj skeptar i uda za njega svoju lijepu kćer Basiliju (t. j. Vladu — Vasilisu Krasnu iz ruskih priča). Poslanstvo bogova, sastavljeno od Herakla, Posidona i »barbarskoga« boga Tribala, prima uvjete; osobito se bori za to Heraklo, primamljen pečenom divljači. Piteter smjesta odlazi na nebo po skeptar i nevjestu, i komad se završava, kao obično, svadbenim ophodom. Ta se »bajoslovna« komedija o ptičjem carstvu, značajna po bogatstvu i smionosti fantazije, izdvaja također svježinom i originalnošću lirskih partija, u kojima kor zaziva »šumsku Muzu«.

Od običnoga se karnevalskog tipa razlikuju donekle komedije, u kojima se ne postavljaju problemi političke, već kulturne naravi. Već je prva (izgubljena) Aristofanova komedija »Gozbenici« (*Δαιταλῆς*, god. 427.) bila posvećena pitanju o starome i novom odgoju i prikazivala rđave posljedice sofističke obuke. Na istu se temu Aristofan vratio u komediji »O b l a c i« (*Νεφέλαι*, god. 423.), koja ismijava sofistiku; ali »Oblaci«, koje je autor smatrao za najozbiljnije djelo, što ga je dotada bio napisao, nisu imali uspjeha kod gledalaca pa su dobili treću nagradu. Poslije je Aristofan djelomice preradio svoj komad, i on je u toj drugoj redakciji došao do nas.

Starac Strepsijad, koji se zapleo u dugove zbog aristokratskih navika svoga sina Fidipida, dočuo je, da postoje mudraci, koji umiju činiti »slabije jačim« (str. 124) i »nepravedno pravednim«, pa odlazi na nauku u »mislionicu«. Nosilac sofističke nauke, izabran za objekt komičkoga prikazivanja, jest Sokrat, svim Atenjanima dobro poznata osoba, čudak po manirama, čija je i sama »silenska« vanjština bila prikladna za komičku masku. Aristofan ga je učinio skupnom karikaturom sofistike i pripisao mu teorije različnih sofista i prirodnih filozofa, od kojih je realni Sokrat u mnogom pogledu bio vrlo daleko. Dok je historijski Sokrat sve svoje vrijeme provodio obično na atenskom trgu, učeni šarlatan »Oblakâ« bavi se besmislenim istraživanjima u »mislionici«, pristupačnoj samo posvećenima; okružen »blijedim« i mršavim učenicima »lebdi u zraku i razmišlja o suncu« u obješenom košu. Sokrat prima Strepsijada u »mislionicu« i vrši nad njim obred »posvećivanja«. Bespredmetna i maglovita mudrost sofistâ simbolizira se u koru »božanskih« oblaka, kojih štovanje mora odsada zamijeniti tradicionalnu vjeru.

Dalje se parodiraju kako prirodoznastvene teorije jonskih filozofa, tako i nove sofističke discipline, na primjer gramatika. No Strepsijad se pokazuje nesposoban da usvoji svu tu mudrost pa mjesto sebe šalje sina. Od teoretskih pitanja satira prelazi na područje praktičnoga morala. Pred Fidipidom se u »agonu« natječu Pravda (»Govor pravedni«) i Krivda (»Govor krivični«). Pravda veliča stari strogi odgoj i njegove dobre rezultate po fizičko i moralno zdravlje građana. Krivda brani slobodu želja. Krivda pobjeđuje. Fidipid brzo usvaja sva potrebna lukavstva, i starac otpravlja svoje vjerovnike. Ali doskora se sofistička vještina sina okreće protiv oca. Kao ljubitelj starih pjesnika Simonida i Eshila, Strepsijad se nije složio u književnom ukusu sa sinom, poklonikom Euripidovim. Prepirka prijeđe u tučnjavu, i Fidipid, istukavši starca, dokazuje mu u novom »agonu«, da sin ima pravo tući oca. Strepsijad je pripravan da prizna snagu te argumentacije, ali kad Fidipid obećava, da će dokazati i to, da je zakonito tući majku, razbješnjeni starac potpaljuje »mislionicu« ateista Sokrata. Prema tome, komedija se svršava bez obične obredne svadbe. No valja imati na umu, da je, prema jednoj antičkoj vijesti, sadašnji završni prizor i natjecanje Pravde i Krivde unio pjesnik tek u drugoj redakciji komada.

U drugom dijelu komedije satira je mnogo ozbiljnijega karaktera nego u prvome. Obrazovani Aristofan, kojemu su tuđa sva praznovjerja, nije nipošto mračnjak, neprijatelj nauke. U sofistici ga plaši odstupanje od etike polisa: novi odgoj ne udara temelje građanskim vrlinama. S toga stanovišta izbor Sokrata kao predstavnika novih struja nije bio umjetnička pogreška. Koliko su god bila velika razmimoilaženja između Sokrata i sofista u nizu pitanja, združivao ga je s njima kritičan odnos prema tradicionalnom moralu polisa, što ga Aristofan u svojoj komediji brani.

Isto takve poglede zastupa Aristofan i prema novim književnim smjerovima. On često ismijava moderne lirske pjesnike, ali je glavna njegova polemika okrenuta protiv Euripida kao najviđenijega predstavnika nove škole u vodećoj pjesničkoj vrsti V. stoljeća — tragediji. Poruge Euripidu i njegovim poderanim hromim junacima nalazimo već u »Aharnjanima«; specijalno protiv Euripida uperen je komad »Ž e n s k a s k u p š t i n a u T e s m o f o r i j u« (*Θεσμοφοριάζουσαι*, god. 411.), ali najprincipijelniji karakter dobiva Aristofanova polemika u »Ž a b a m a« (*Βάτραχοι*, god. 405.).

Ta se komedija dijeli na dva dijela. Prvi prikazuje Dionisovo putovanje u mrtvačko carstvo. Bog tragičkih natjecanja, uznemiren prazninom na tragičkoj pozornici poslije nedavne smrti Euripidove i Sofoklove, odlazi u podzemlje, da odanle izvede svoga ljubimca Euripida. Taj je dio komedije ispunjen lakrdijskim prizorima

i scenskim efektima. Plašljivi Dionis, koji se za opasno putovanje opskrbio lavljom kožom Heraklovom, i njegov rob Ksantija dospijevaju u različne komične situacije susrećući se s fantastičnim figurama, kojima je grčki folklor naseljivao mrtvačko carstvo. Dionis od straha neprestano izmjenjuje s Ksantijom uloge, ali svaki put na svoju štetu. Svoj naslov dobila je komedija po koru žaba, koje za vrijeme Dionisova prijelaza u podzemlje na Haronovu čamcu pjevaju svoje pjesme s refrenom »brekekekeks, koaks, koaks«; taj je kor iskorišten samo u jednom prizoru, a dalje je zamijenjen korom mistâ (t. j. onih, koji su se uputili u misterije). Parod kora mistâ zanimljiv je za nas po tome, što predstavlja književnu reprodukciju bogoslužnih pjesama u čast Dionisa, koje su poslužile kao jedno od vrela komedije. Himnama i porugama kora prethodi ovdje u anapestima sastavljeni uvodni govor korovođe, bogoslužni prototip komičke parabaze.

Problematika »Žaba« usredotočena je u drugoj polovici komedije, u »agonu« između Eshila i Euripida. Euripid, koji je nedavno stigao u podzemlje, pretendira na tragičku stolicu, koja je dotada neosporno pripadala Eshilu, pa je Dionis kao kompetentna osoba pozvan, da bude sudac u natjecanju. Pobjednikom ostaje Eshil, i Dionis ga odvodi sa sobom na zemlju unatoč svojoj prvobitnoj namjeri da uzme Euripida. Natjecanje tragičkih pjesnika u »Žabama«, koje djelomično parodira sofističke metode ocjenjivanja književnih djela, za nas je najstariji spomenik antičke književne kritike. Razabira se stil dvojice suparnika, njihovi prolozi i glazbeno-lirska strana njihovih drama. Od najvećega je interesa prvi dio natjecanja, u kojem se razmatra osnovno pitanje o zadacima pjesničke umjetnosti, a posebno o zadacima tragedije. Pjesnik je učitelj građana.

Odgovori mi sada, rašta se čovjeku pjesniku moramo divit

— pita Eshil. Euripidov odgovor glasi:

Rad onog um'jeća i nauka, jer mi boljima gradimo ljude
Po gradima svima.

S toga stanovišta, koje su oba suparnika prihvatila kao polazno, Eshilova se tragedija pokazuje dostojna nasljednica starih pjesnika:

Odándê mi um moj primjere povadi mnoge, uzore stvori,
Patròkle i Teukre, sve lavljega srca junake, da građane dignem,
Nek s njima se natječu, takme, bojne kad trublje začuju jeku.

Što se pak tiče Euripida, njegovi junaci po svojim patološkim strastima i bliskosti srednjem nivou ne mogu služiti kao uzori građanima. Veličajnosti likova tragedije moraju odgovarati uzvišene

riječi, uzvišena vanjština licâ, sve ono, čega se Euripid svijesno odrekao. Aristofan nipošto ne zatvara oči pred nedostacima Eshilovih tragedija, pred njihovom slabom dinamičnošću, pred patetičnom prenatrpanošću stila, ali mu se svakodnevnost jezika Euripidovih lica i sofističke doskočice u njihovim govorima čine nedostojni tragedije.

Ljepota i krasota je
U Sokrata kad ne sjediš,
Ne brbljaš, gubiš Muzâ dar
Nit ploda najljepšega bacaš,
Što tragedija rodi ga,

— zaključuje kor po završetku natjecanja. Ovdje ponovno nastupa lik Sokrata kao predstavnika sofističke kritike, koja potkapa ideološke temelje tragedije. U novim idejnim strujama Aristofan s pravom gleda opasnost za odgojnu ulogu, koju je dotada igrala poezija u grčkoj kulturi. I doista, počevši od sofističkoga razdoblja poezija prestaje biti najvažnije sredstvo u pretresanju problema gledanja na svijet, i ta funkcija prelazi na prozne književne vrste, na govor i filozofski dijalog.

»Žabe«, prikazane nešto prije odlučnoga poraza Atene u peloponeskom ratu i raspada atenske pomorske sile, predstavljaju posljednju nama poznatu komediju »staroga« tipa. Kasnija se djela Aristofanova znatno razlikuju od prijašnjih i svjedoče o novoj etapi, koja se počinje u razvoju komedije.

Već u drugoj polovici peloponeskoga rata političke prilike nisu pogodovale slobodi poruge viđenim državnicima. Počevši od »Ptica«, kod Aristofana slabi oštrina političke satire, njezina aktuelnost i konkretnost. Konačan je udarac komičkoj slobodi zadao zlosretan svršetak peloponeskoga rata. U oslabljenoj Ateni politički život nije imao više prijašnjega burnog karaktera, pa je u masama opao interes za dnevna politička pitanja. Sitni zemljoposjednici, kojih je raspoloženja Aristofan uvijek budno osluškivao, bili su toliko upropašteni, da se sudjelovanje u narodnoj skupštini, koje je seljaka odvlačilo od njegova posla, počelo plaćati. Aktuelna politička komedija izgubila je podlogu; ima obavijesti, doduše nejasnih, da je sloboda komičkoga ismijavanja bila podvrgnuta zakonodavnim ograničenjima.

S promjenom karaktera komedije opala je uloga kora, onoga koma, koji je prije bio glavni nosilac optužbenoga momenta. I ovdje se stanoviti znaci opadanja opažaju već na koncu V. stoljeća. Tako je prvi dio parabaze (»parabaze« u pravom smislu riječi), koja je u ranim komedijama Aristofanovim služila za pjesnikovu polemiku s njegovim književnim i političkim protivnicima, u »Ptica-

ma« i »Ženskoj skupštini u Tesmoforiju« doveden u vezu s predmetom, a u »Lisistrati« i »Žabama« sasvim uklonjen. U IV. stoljeću uloga kora već sasvim slabi; pjesme, što ih on izvodi između pojedinih epizoda komedije, imaju karakter umetnutih točaka, koje se pri izdavanju komedije ne unose u njezin tekst. No ni u novim se političkim prilikama Aristofan ne odriče prikazivanja socijalnih problema u obliku karnevalskoga predmeta s »preokrenutim« društvenim odnosima, tipičnoga za »staru« komediju. U svojim potonjim nama poznatim komedijama on se vraća na temu socijalne utopije. Ta je tema bila aktuelna i u ozbiljnoj književnosti. Teška kriza na početku IV. stoljeća, oštro imovinsko cijepanje u grčkim gradovima i osiromašenje velikih masa slobodnih građana — svi su ti simptomi raspada polisa izazvali traženje novih oblika državnoga uređenja. Nastao je niz utopijskih nacrta idealne države. Karakteristična je crta tih robovlasničkih utopija reakcionarna idealizacija »zajedničkoga privatnog vlasništva« polisa, misao o stvaranju države-robovlasnice, u kojoj bi se »građani« ravnopravno hranili na račun ropskoga rada. Najpoznatiji je od tih nacrta Platonova »Država«, u kojoj su ljudi razdijeljeni na tri klase — obrtnike, vojnike i filozofe, pri čemu za potrošačke klase, t. j. vojnike i filozofe, Platon predlaže, da se ukine privatno vlasništvo i porodica. Karikaturu na utopiju te vrste predstavlja Aristofanova komedija »Žene u narodnoj skupštini« (*Ἐκκλησιάζουσαι*, god. 392.): žene osvajaju vlast i uspostavljaju zajednicu imovine i zajednicu žena i muževa, što dovodi do raznovrsnih komičnih sukoba na imovinskoj i ljubavnoj osnovi.

Više bajoslovan karakter ima utopija u komediji »Pluto« (*Πλοῦτος* — »Bogatstvo«, god. 388.). Siromah Hremil uhvatio slijepoga Pluta, boga bogatstva, pa ga liječi od sljepoće. Tada se sve na svijetu preokreće: pošteni ljudi počinju živjeti u obilju, ali zato zlo snalazi doušnika i bogatu staricu, koja je dotada novcem držala uza se mlada ljubavnika; bogovi i svećenici postaju nepotrebni pa se žure da se prilagode novom poretku. Ozbiljan karakter ima u toj komediji »agon«. U njemu nastupa »Sirotinja« i dokazuje, da su oskudica i rad, a ne bogatstvo i nerad izvori kulture. Sirotinja postavlja za sve antičke utopije smrtonosno pitanje: tko će raditi i proizvoditi, ako svi budu bogataši-potrošači? Robovi, — glasi stereotipni odgovor. A tko će uzeti na se posao lova i prodaje robova? Odgovora na to nema. »Makar i dokazala, ne ćeš me uvjeriti!«, — kliče Hremil i protjeruje Sirotinju.

Aristofanovo stvaranje završava jedno od najsjajnijih razdoblja u povijesti grčke kulture. On daje snažnu, smionu i istinitu, često puta duboku satiru na političko i kulturno stanje Atene u razdoblju krize demokracije i propadanja polisa, koje nastupa. U krivom ogledalu njegove komedije odraženi su najraznovrsniji slojevi društva, muškarci i žene, državnici i vojskovođe, pjesnici i filozofi, seljaci, građani i robovi; karikirane tipične maske dobivaju karakter jasnih, generaliziranih likova. Budući da je Aristofan za nas jedini predstavnik vrste »stare« komedije, nama je teško ocijeniti stupanj njegove originalnosti i odrediti, što on ima zahvaliti svojim prethodnicima u obradbi predmetâ i maski, ali on uvijek briljira neiscrpnom zalihom duhovitosti i izrazitošću lirskoga talenta. On najjednostavnijim postupcima postiže najoštrije komične efekte, iako su se mnogi od tih postupaka, koji nas neprestano podsjećaju na to, da je komedija nastala iz »falićkih« igara i pjesama, mogli u kasnija vremena činiti odviše grubi i primitivni.

Specifične su osobine staro-atičke komedije bile tako tijesno vezane s političkim i kulturnim prilikama atenskoga života V. stoljeća, da je reproduciranje njezinih stilskih oblika u kasnija vremena bilo moguće samo kao eksperiment. Takve eksperimente nalazimo kod Racina, Goethea i romantičara. Pisci, koji su po tipu svoga talenta uistinu bliski Aristofanu, kao na primjer Rabelais, radili su u drugoj vrsti i koristili se drugim stilskim oblicima.

5) Srednja komedija

Uklanjanje političkoga momenta i slabljenje uloge kora dovelo je do toga, da je atička komedija u IV. stoljeću pošla putovima ocrtanim kod Epiharma. Antički su je učenjaci zvali »srednjom« komedijom. Komička proizvodnja toga vremena veoma je velika. Stari su nabrajali 57 pisaca, od kojih su najpoznatiji bili Antifan (*Ἀντιφάνης*) i Aleksis (*Ἄλεξις*) i 607 komada »srednje« komedije, ali se nijedna od njih nije potpuno sačuvala. Do nas je došao samo velik broj naslova i niz fragmenata. Ta građa omogućuje izvesti zaključak, da su u »srednjoj« komediji veliko mjesto zauzimale parodično-mitološke teme, pri čemu se nisu parodirali samo miti, već i tragedije, u kojima su se ti miti razrađivali. Najpopularniji tragički pisac bio je u to vrijeme Euripid, pa su se njegove tragedije najčešće parodirale (na primjer »Medeja« i »Bakhe«). Druga kategorija naslova svjedoči o svakodnevno-životnoj tematici i o obradbi tipičnih maski: »Slikar«, »Frulačica«, »Pjesnikinja«, »Liječnik«, »Parazit« i sl. Junaci su komedije često stranci: »Lidanin« i »Beoćanka«. Grubost poruga, karakteristična za »staru« komediju, ovdje se ublaživala. No to ipak ne znači, da su se u komediji prestali prikazivati živi suvremenici; stari se običaj sačuvao, samo što

figure, koje se prikazuju, pripadaju već drugoj sredini, drugome krugu gradskih »znamenitih« osoba. To su hetere, raspikuće i kuhari. Jelo i ljubav, iskonski motivi karnevalske obredne igre, i dalje ostaju karakteristični za »srednju« komediju, ali samo u novom obliku, koji je bliži svakidašnjem životu. Na račun smanjivanja karnevalske nesređenosti i lakrdijskoga, »clownskoga« momenta rasla je stroža i zaokruženija dramska radnja, često osnovana na ljubavnoj intrigi. »Srednja« komedija sačinjava prelaznu etapu prema »novoj« atičkoj komediji, komediji karakterâ i komediji intrige, koja se razvila na koncu IV. stoljeća, početkom helenističkoga razdoblja.

TREĆE POGLAVLJE

PROZA V.—IV. STOLJEĆA

Književna proza, koja je u VI. stoljeću nastala u Joniji, intenzivno se razvija u toku potonja dva stoljeća. Sfera primjene riječi u stihovima, koja je dotada bila univerzalno oruđe književnoga stvaranja, neodoljivo se sužava; proza potiskuje poeziju i zamjenjuje je u čitavu nizu područja. Kako postanak proze (str. 114 i d.), tako i njezin razvoj vezani su s raspadom mitološkoga pogleda na svijet, s razvojem kritičke i naučne misli. Sofistički pokret, koji zadaje smrtni udarac ideologiji polisa, jest razdoblje preokreta i u povijesti grčke proze. Od posljednje četvrti V. stoljeća značenje proze toliko raste, da ona postaje vladajuća grana grčke književnosti sve do konca atičkoga razdoblja.

Predsofistička proza razvija se u ona dva smjera, koja su se ocrtala od samoga njezina postanka u Joniji. To je prije svega naučno-filozofska proza, a zatim povijesno-pripovjedna. Sofistika pridružuje tim vrstama različne oblike »govorâ« i nove umjetničke oblike filozofskoga izlaganja. Tada se uspostavljaju tri osnovne grane, prema kojima je antička književna teorija klasificirala umjetničku prozu: historiografija, govorništvo i filozofija. Izvan te klasifikacije ostaju različne vrste poslovne i naučne proze, za koje se umjetnička stilizacija nije smatrala obaveznom, kao što su: pravni dokumenti ili spisi s pojedinih područja znanja (matematika, medicina i t. d.), namijenjeni uskom krugu stručnjaka. Od spomenika stručno-naučne književnosti iz razdoblja, o kojem se govori, zaslužuje da se spomene zbirka medicinskih rasprava iz V.—VI. stoljeća, što ih je tradicija povezala pod imenom znamenitoga liječnika Hipokrata (Ἱπποκράτης) s otoka Kosa (rodio

se oko god. 460.). To je tako zvani »hipokratski korpus«; neka djela, koja se nalaze u njegovu sastavu (na primjer »O svetoj bolesti«, »O zraku, vodi i mjestima« i »O starој medicini«), od velika su interesa sa stanovišta oslobođenja naučne misli od vjerskih praznovjerja i izgrađivanja strogo naučne metode istraživanja. Hipokratski korpus svjedoči, da se na područjima stručnoga znanja izgradio vlastit, poseban književni stil, jednostavan, točan i skroman, koji se oštro razlikovao od stila umjetničke proze.

Jezikom proze ostalo je u prvo vrijeme jonsko narječje. Od konca V. stoljeća središte umjetničke proze prelazi u Atenu, pa je funkcija općegrčkoga književnog jezika osigurana — ovoga puta već konačno — atičkom narječju.

1. *Historiografija*

Prvi predstavnik umjetničke historiografije, čiji je rad došao do nas u cijelosti, jest Herodot (Ἡρόδοτος); stari su ga sami zvali »ocem povijesti«.

Herodot se rodio oko god. 484. u Halikarnasu, grčkoj koloniji na maloazijskoj obali, koja se nalazila pod vlašću karskih knezova, vazala Perzije. Dorska po svome etničkom podrijetlu, ta je kolonija po kulturi i jeziku bila jonska. Herodot, koji je pripadao uglednu i bogatu rodu, u mladosti je aktivno sudjelovao u političkom životu svoga zavičaja, ali je zatim bio primoran da ga napusti; na početku 40-ih godina dao se na niz putovanja po različitim krajevima Grčke i perzijskoga kraljevstva skupljajući po uzoru jonskih logografa povijesne i etnografske obavijesti o stranim narodima. Bio je i u grčkim kolonijama na sjevernoj obali Crnoga mora, i u Egiptu, i u Fenikiji, i u Babilonu i u mnogim gradovima evropske Grčke, ali mu je druga duhovna domovina postala Atena. Tu se sastao s Periklovim krugom, osobito sa Sofoklom, kojemu je bio vrlo blizak po gledanju na svijet. Kad je god. 444. u južnoj Italiji pod vodstvom Atene bila osnovana općegrčka kolonija Turij, Herodot je ondje dobio zemljište i građansko pravo. Prema Ateni i njezinu demokratskom uređenju Herodot se odnosio s najvećom simpatijom; završavajući svoj rad u napetim političkim prilikama na početku peloponeskoga rata, on uporno naglašava historijsku ulogu Atene i njezine zasluge za Heladu.

Svoje djelo pisac zove »historijom«, a to u prijevodu znači, »ispitivanje«. Poslije je Herodotova »historija« dobila naslov »Muze« i bila podijeljena na devet knjiga prema broju Muza. Cilj je rada »da se ne bi ono, što su ljudi učinili, s vremenom zabo-

ravilo, i da ne bi velikim i divnim djelima, koja su bilo Heleni ili barbari izveli, slava potamnjela, a navlastito, što je bilo uzrok, da su jedni na druge zaratili.« Herodot je predstavnik čisto pripovjedne povijesti; njegovo je izlaganje pripovijedanje o znamenitostima zemalja i naroda, o sudbini država i pojedinih ljudi.

Rani jonski »logografi« davali su obično razbacane opise pojedinih mjesta i plemena, poklanjajući mnogo pažnje mitskim vremenima. Za razliku od njih Herodot razmješta svu golemu građu, koju je sakupio kako iz pismenih i usmenih izvora, tako i na osnovu ličnih dojmova, oko jedinstvene teme, koja ide u nedavnu prošlost. Ta je tema borba između Evrope i Azije, koja je dovela do grčko-perzijskih ratova. Ona služi kao okvir, u koji se umeću priče o različnim zemljama, prema tome, kako ulaze u pripovjedačev vidokrug. Herodot počinje s time, kako su Lidani pokorili jonske gradove. To mu daje razloga da ispripovijeda povijest Lidije do njezina pokorenja od strane Perzijanaca, a zatim povijest perzijske države, koje ekspanzija omogućuje da se u izlaganje unese Babilon, podrobna povijest Egipta, opis Skitije, Libije i Trakije i napokon niz događaja iz grčke povijesti, kronološki paralelnih s pripovijedanjem o Perzijancima. Onaj dio IV. knjige Herodotove, koji je posvećen Skitiji, predstavlja najstariji suvisli pismeni izvor za povijest naroda, koji su živjeli na teritoriju SSSR-a. Druga polovica Herodotova rada (od V. knjige) pripovijeda o grčko-perzijskim ratovima. Tu se izlaganje već mnogo rjeđe prekida digresijama i umetnutim pričama. Tendencija je toga dijela slavljenje Atenjana kao »spasitelja Helade«. No Herodotu je ujedno tuđe svako bilo kakvo neprijateljstvo prema Perzijancima (isp. Eshilove »Perzijance«). S naučne strane Herodotova je povijest još duboko arhaična. On ima vrlo naivne predodžbe o pokretnim silama povijesnoga procesa, svojstvene predsofističkom razdoblju razvoja grčke misli. Kao gojenac jonske kulture, Herodot je u stanovitoj mjeri racionalist, ali njegov racionalizam ne ide dalje od skeptična odnosa prema nekim grubim predodžbama narodne vjere. Kao ni Eshil i Sofoklo, Herodot nesumnja, da božanstvo upravlja svijetom i svakodnevno se upleće u ljudske stvari. On vjeruje u sne i proroštva. Božanska odmazda za nepravdu i »obijest«, zavist bogova na ljudskoj sreći čine se Herodotu kao realne sile povijesti, i njihovo djelovanje pokazuje on na prikazivanju preokretâ ljudske sudbine. U skladu s tom orijentacijom Herodot se uza svu svoju savjesnost i istinoljubivost odlikuje lakovjernošću pa u svoje pripovijedanje unosi veliko mnoštvo legendarne i anegdotske građe.

Spajanje historijsko-geografske i etnografske učenosti s vještinom novelističkoga pripovijedanja jest karakteristična osobina

Herodotova. Legendarni element predstavlja polje, na kojem se s najvećom izrazitošću očituje njegovo pripovjedačko majstorstvo. Jonska novela (str. 118) našla je u Herodotu pisca, koji prenosi i reproducira i sadržaj i stil folklorne priče. Plastičnost slikanja i izrazitost karakteristike osigurali su Herodotu počasno mjesto u svjetskoj pripovjednoj književnosti, pa se riznica predaja, koju je on sačuvao, prerađivala više puta u književnosti novoga vijeka, sve do priče L. N. Tolstoja »Treba li čovjeku mnogo zemlje«, osnovane na skitskoj predaji, o kojoj se govori kod Herodota. Takve priče, kao što su Kres i Solon, čudesno spasenje Arionovo i Kirova mladost, mogu se po svojoj popularnosti usporediti samo s pričama Homerova epa.

Slijedeće od povijesnih djela, koja su došla do nas, pripada Atenjaninu Tukididu (*Θουκυδίδης*), najistaknutijem povjesničaru antike. Samo ga jedno pokoljenje dijeli od Herodota, ali uza sve to povijest peloponeskoga rata, koju je Tukidid sastavio, predstavlja u naučnom pogledu golem korak naprijed u uspoređenju s Herodotom i najviše postignuće antičke historiografije. Tukididova je povijest ujedno prvi znatni spomenik atičke proze. Herodot je pisao jonski; počevši od Tukidida grčka umjetnička historiografija prelazi na atičko narječje.

Tukidid se rodio oko god. 460. Kao bogat robovlasnik vezan s atenskim plemstvom i s kraljevima Trakije, u kojoj je posjedovao zlatne rudnike, Tukidid je bio gojenac atičke kulture Periklova vremena. Od rane sofistike usvojio je skeptičan odnos prema religiozno-mitološkom pogledu na svijet i kritičko prilaženje svakojakim tradicijama i autoritetima; s kritičkom usmjerenošću misli spaja se kod Tukidida jasnoća i trijeznost sudova u političkim pitanjima i interes za motive ljudskoga ponašanja, što ga je uzgojila atička tragedija. U njegovoj je povijesti zapečaćeno političko iskustvo atenske pomorske sile i njezina suparništva s peloponeskim državama. Rat, do kojega je to suparništvo dovelo, zainteresirao je Tukidida od časa, kad je nastao. Doskora je morao osobno sudjelovati u ratu te je god. 424. zapovijedao atenskim brodovljem, koje je operiralo uz tračku obalu. Neuspješno vođenje ratnih operacija prisililo je Tukidida da otiđe u progonstvo, pa je oko 20 godina proveo izvan Atene, baveći se u dokolici sakupljanjem građe za povijest rata. Tek po njegovu završetku pružila mu se prilika da se vrati u Atenu (god. 404.), te je nakon nekoliko godina umro ne dovršivši svoga rada.

Tukididova je povijest bila podijeljena na osam knjiga. Prva knjiga ima karakter uvoda. Tukidid razmatra uzroke rata, razlikujući pri tome neposredne povode za nj i dublji uzrok, i to porast

atenske moći nakon grčko-perzijskih ratova. Pred čitavim izlaganjem nalazi se uvodni pregled ranijega razdoblja grčke povijesti, kojemu je cilj da pokaže, kako u tome razdoblju nije bilo moćnih država pa nije dolazilo do takvih ratnih sukoba, koji bi se po svome značenju mogli usporediti s peloponeskim ratom. Pripovijedanje o ratu, koje se počinje od druge knjige, raspoređeno je u strogo kronološkom redu, po ljetnim i zimskim vojnama svake godine. Ono se po autorovoj zamisli moralo dovesti do konačnoga poraza Atene god. 404., ali se prekida na ljetnoj vojni godine 411.

Predmet je Tukididova izlaganja, prema tome, suvremena povijest za razliku od njegovih prethodnika, koji su pripovijedali poglavito o prošlosti. U vezi s time on postavlja povijesnom pripovijedanju nov zahtjev, zahtjev maksimalne točnosti i kritičkoga provjeravanja svake činjenice, o kojoj govori. »Ratne događaje nisam, — piše Tukidid, — htio pisati onako, kako sam ih doznao, od koga mu drago, ni onako, kako se meni činilo, nego jedne kao očevidac, a druge po onom, što sam, koliko se god moglo, točno od drugih o svakome ispitao. A istraživati je bilo teško, jer ni očevici nisu o pojedinim događajima isto kazivali, već svaki prema svojoj simpatiji i pamćenju.« Teškoća kritičkoga provjeravanja činjenica suvremene povijesti navodi Tukidida, da se s još većim nepovjerenjem odnosi prema predajama o prošlosti. »Ono, što se dogodilo prije toga rata ili još ranije, nije zbog duga vremena bilo moguće točno istražiti.« Stoga se u uvodnom pregledu staroga razdoblja grčke povijesti Tukidid ograničuje samo na pokušaj, da rekonstruira opću sliku razvoja, ne jamčeći za vjerodostojnost pojedinih obavijesti; svoja razmišljanja o kulturnom stanju stare Helade potvrđuje pozivima na običaje zaostalijih grčkih plemena, što su se sačuvali u svakidašnjem životu, na grobne nalaze i na osobine smještaja grčkih gradova. Tukidid se s punim pravom može smatrati osnivačem povijesne kritike. No karakteristično je za antičko gledanje na svijet, da Tukidid ne smatra za moguće posumnjati u stvarno postojanje herojâ grčke mitologije, Minosa, Agamemnona i drugih; on samo drži, da su njihova djela iskićena pjesničkim izmišljanjem. Novelistički je element, razumije se, uklonjen iz Tukididove povijesti. On se oštro ograđuje od logografa, koji su »sastavili priče više zato, da ugode slušaocima, nego zato, da iznesu istinu: ti se događaji ne mogu dokazati pa su se zbog svoje starine pretvorili u bajke i postali nevjerojatni.«

Druga je velika naučna vrednota Tukididova rada dubina političke analize događaja, koje opisuje. Povjesničar pokazuje neizbježnost agresivne vanjske politike Atene, koja nije mogla ne dovesti do sukoba sa Spartom. On u mnogim slučajevima umije

uzimati u obzir značenje materijalnih faktora. Od nadnaravnih agensa povijesti, koji kod Herodota neprestano djeluju, zavisti bogova i božanske odmazde, ne ostaje kod Tukidida ni traga. On razumije značenje slučajnosti u povijesnom procesu, ali »slučaj« ne postaje kod njega nadnaravna sila. Već su stari zvali Tukidida »bezbožnikom«; to mu, dakako, nije smetalo da priznaje ulogu religije i vjerovanja u proroštva kao faktorâ psihološke naravi.

Među vrijedna svojstva Tukidida kao povjesničara ide napokon njegova nepristranost, barem u svemu, što se tiče vanjskopolitičkih odnosa. Ostajući atenskim rodoljubom, on ne sakriva tamne strane atenske politike i odaje priznanje ratnim protivnicima Atene. U pitanjima unutrašnje politike Tukididu ne polazi za rukom da se održi na toj visini, pa na primjer djelatnost mrskoga mu vođe radikalne demokracije Kleona ne dobiva pravednu ocjenu. Kao predstavnik robovlasničkih vrhova, Tukidid je po svojim ličnim političkim pogledima pristaša veoma umjerene demokracije.

S ponosnom sviješću o svojoj naučnoj prednosti nad prethodnicima, Tukidid završava svoj uvod sljedećim riječima: »Možda će se moje izlaganje, lišeno bajki, učiniti manje ugodno za slušanje; a tko bude htio jasno motriti ono, što se dogodilo, i kad se bude opet po ljudskom načinu imalo što takvo ili slično dogoditi, to držati za korisno, njemu će moje djelo dostajati. Ono je sastavljeno, da bude trajno blago, a ne djelo za trenutačno slušanje radi natjecanja.«

Te riječi ipak svjedoče, da Tukidid, koji umije davati duboka i pravilna objašnjenja konkretnih povijesnih događaja, u svojim teoretskim pogledima na povijesni proces ne ide dalje od toga, da ga izvodi iz »svojstava ljudske prirode«, t. j. iz psihologije. Po načinu izlaganja Tukididova povijest čuva karakter umjetničkoga pripovijedanja, svojstven čitavoj antičkoj historiografiji. Samo je uvodni pregled staroga razdoblja Grčke građen kao istraživački rad, s navođenjem argumenata. Tukididovo se pripovijedanje odlikuje svojom »objektivnošću«: autor kao da uklanja samoga sebe iz pripovijedanja i vrlo rijetko istupa s ličnim sudovima. On obično izbjegava čak i izravnu karakteristiku povijesnih ličnosti pa ih karakterizira samo njihovim vlastitim djelima i govorima ili dojmom, što ga njihovi postupci i riječi ostavljaju na druge. Pojedina ličnost zanima Tukidida samo utoliko, ukoliko sudjeluje u povijesnim događajima. Momente čisto biografske prirode Tukidid izostavlja.

Čuvajući strogu faktičnost izlaganja, on postiže znatne umjetničke efekte zornošću pripovijedanja i dramatskim grupiranjem događaja. Neke epizode Tukididove povijesti, na primjer opis kuge

u Ateni (u II. knjizi) ili povijest sicilske ekspedicije (VI.-VII. knjiga), uživaju u tom pogledu zasluženu slavu u svjetskoj književnosti.

Uza sve to Tukididova bi povijest ostala gola kronika, kad se njezini čisto pripovjedni dijelovi ne bi izmjenjivali s govorima stavljenim u usta povijesnim ličnostima. Govori služe kao sredstvo povijesnoga shvaćanja događaja, kao njihov politički i psihološki komentar. Tukidid sam priznaje fiktivni karakter tih govora. »Govori su izneseni onako, kako sam mislio, da bi svaki govornik o onome, što je u svakoj prilici bilo potrebno, bio otprilike govorio, držeći se što bliže općega smisla onoga, što je uistinu rečeno.« Ovo posljednje ograničenje ni izdaleka ne odgovara uvijek stvarnosti: govori u mnogim slučajevima izražavaju misli samoga Tukidida. Ne izlažući ih u vlastito ime, nego uime različitih govornika, povjesničar ostaje vjeran svome stilističkom principu, da samoga sebe maksimalno uklanja iz pripovijedanja. Govori su katkada razmješteni u parovima i tada čine govorna »natjecanja«, koja osvjetljuju pitanje s različitih stanovišta. Tukidid je za njih stvorio osebujan težak stil, u kojem se bogatstvo misli bori sa sažetošću govornoga izražaja. Ti govori obuhvaćaju najrazličnije političke probleme vezane s peloponeskim ratom; mnogi su od njih puni duboka interesa, ali je najznačajniji govor, što ga drži Periklo na pogrebu prvih atenskih ratnika, koji su pali za vrijeme rata (knjiga II., glave 35.—46.), — panegirik demokratskoj Ateni, stavljen u usta mužu, u kojem je Tukidid vidio utjelovljenje državničke mudrosti.

Tukididov je rad našao niz nastavljača, ali se nijedan od njih nije mogao mjeriti s Tukididom ni po snazi kritičke misli, ni po dubini političke analize. Najpoznatiji je od tih nastavljača Ksenofont (*Ξενοφῶν*, oko god. 430.—354.), plodan, ali površan pisac, koji je pisao o najraznovrsnijim pitanjima — povijesnim, gospodarskim, filozofskim i vojničkim. Iako rodom Atenjanin, Ksenofont je bio protivnik atenske demokracije i poklonik Sparte. Jedno se vrijeme oduševljavao Sokratovim učenjem, koje je bilo u modi među aristokratskom mladeži, ali je zatim zamijenio svoje filozofske nauke za zanat najamnoga ratnika. Sudjelovao je u vojni Kira Mlađega, pretendenta na perzijsko prijestolje, protiv kralja Artakserksa (god. 401.). Kad je Kir poginuo i njegovi se perzijski pristaše izmirili s kraljem, omanji grčki odred našao se izoliran u unutrašnjosti goleme perzijske države. Ksenofont je igrao vidnu ulogu u vodstvu »povlačenja deset tisuća« grčkih pješaka, koje ih je iz okolice Babilona preko Kurdistana i armenskih gora dovelo do Trapezunta. Poslije te vojne Ksenofont je stupio u spartansku službu i zbližio se s vođom spartanske politike, kraljem Agesilajem. U odsutnosti osuđen u Ateni zbog izdaje domovine, živio je u Elidi, blizu Olimpije, baveći se gospodarstvom, a u dokolici književnim radovima. God. 370. rat između Sparte i Tebe primorao ga je, da se preseli u Korint; Atenjani, koji su u to vrijeme bili u savezu sa Spartom, amnestirali su Ksenofonta (god. 367.), ali se on u domovinu više nije vratio pa je umro u Korintu.

Kao reakcionar u pitanjima religije i politike, Ksenofont već pokazuje težnju za monarhijskim poretkom, koja se bila raširila u grčkim robovlasničkim vrhovima IV. stoljeća. On se u različnim djelima više puta vraća na lik idealna vladara, koji ličnim svojstvima postiže, da mu se ljudi »rado pokoravaju«. Klanjanje pred ličnošću karakteristična je crta čitava stvaranja Ksenofontova. On se s velikom pažnjom zaustavlja na individualnoj karakteristici pojedinih povijesnih ličnosti; umjetnost književnoga portreta i sačinjava ono novo, što je Ksenofont unio u grčku historiografiju.

Od povijesnih djela Ksenofontovih najvećim se književnim vrednotama odlikuje »Anabaza« (*Κύρου ἀνάβασις* — »Vojna Kirova«), memoari o Kirovoj ekspediciji i »povlačenju deset tisuća«. Doživljaji grčkoga odreda u dalekim zemljama daju građu za živo i zanimljivo pripovijedanje, u kojem autor donekle preuveličava svoje lične zasluge i pridaje sebi svojstva uzorna vojskovođe. To veličanje samoga sebe bilo je vjerojatno uzrokom, da je Ksenofont izdao »Anabazu« pod pseudonimom Temistogena Sirakušanina pa o sebi pripovijeda u trećem licu. Jednostavno i priprosto izlaganje izmjenjuje se s razmišljanjima i govorima. Karakteristike, što ih Ksenofont daje Kiru i poginulim grčkim vojskovođama, zanimljive su kao prvi pokušaji sažetoga individualnog portreta, koji pogađa najvažnije crte ličnosti.

U »Helenskoj povijesti« (*Ἑλληνικά*), koja služi kao nastavak Tukididova rada, Ksenofont više ne primjenjuje izravnu karakteristiku, već nastoji reproducirati objektivni stil svoga prethodnika. Njegovo se pripovijedanje počinje s događajima od god. 411., na kojih se izlaganju prekinuo Tukididov rad, i dopire do bitke kod Mantineje (god. 362.). No oponašanje Tukidida ne ide dalje od čuvanja vanjskoga pripovjednog oblika. Ksenofont je obaviješten povjesničar, ali ne dubok i preko mjere tendenciozan. On često svijesno izvrće činjenice pa jedne prešućuje, a druge lažno osvjetljuje. »Božanska odmazda« postaje kod njega opet aktivna povijesna sila. Osnovna je tendencija »Helenske povijesti« slavljenje Sparte, a napose kralja Agesilaja. Tome tipičnom spartanskom reakcionaru posvetio je Ksenofont poslije njegove smrti posebno djelo, pohvalni govor »Agesilaj« (*Ἀγησίλαος*), u kojem ga više ne sputavaju principi objektivnoga povijesnog stila, pa potanko karakterizira Agesilajevu ličnost i njegove »kreposti« u javnome i privatnom

životu. U toj vrsti pohvalne karakteristike služila su Ksenofontu za uzor djela poznatoga govornika Isokrata (str. 216).

Najpotpuniju obradbu lika idealna vladara, kako ga shvaća Ksenofont, nalazimo u »Kirupediji« (*Κύρου παιδεία* — »Odgoj Kirov«). Mudrovanje o političkim i moralnim temama dobiva ovdje pseudohistorijski okvir u obliku povijesti o životu i djelima Kira, osnivača perzijske monarhije. Antičko shvaćanje »povijesti« bilo je tako široko, da je u se moglo uključiti i to djelo, koje bismo mi u današnje vrijeme prije ubrojili u historijski moralno-poučni roman. S povijesnom građom Ksenofont postupa ovdje neobično slobodno. Tako se na primjer unatoč povijesnoj stvarnosti Kir prikazuje kao pokoritelj Egipta; on umire naravnom smrću među djecom i prijateljima, s kojima, na Sokratov način, vodi oproštajni moralno-poučni razgovor. U Kirovu su liku spojene Sokratove i Agesilajeve crte. Pozitivna svojstva, što ih Ksenofont pripisuje svome junaku, prikazana su kao rezultat pravilna odgoja, u kojem je spartanska disciplina udružena s moralnim učenjem Sokratovim. »Kirupedija« je vrlo značajna kako za Ksenofontovu strast prema poučnim razmatranjima, tako i za njegove monarhističke poglede, o kojima dosta izrazito svjedoči sam izbor istočnjačkoga despota kao idealne figure. Mnogobrojna sporedna lica »Kirupedije« predstavljaju oličenje različnih kreposti i poroka. Ksenofont je smatrao za potrebno da u svoje pripovijedanje unese plemenitu ljubav: lijepa Panteja, koja u zarobljeništvu ostaje vjerna svome mužu Abradati, nagovara ga, da se hrabro bori uime ljubavi prema njoj pa umire zajedno s njim.[1]

Ksenofonta su u kasnijoj antici cijenili zbog jednostavnosti i neusiljenosti stila, — svojstva, koje je bilo tuđe potonjim povjesničarima. U historiografiji IV. stoljeća prevladao je retorički smjer, koji se uglavnom brinuo za efektnost izlaganja i bujnost govorničkoga stila; taj smjer, kojem su glavni predstavnici bili povjesničari Efor (*Ἔφορος*) i Teopomp (*Θεόπομπος*), vezan je s djelatnošću već spomenutoga Isokrata, koja je učinila epohu u povijesti grčkoga govorništva.

2. *Govorništvo*

Već smo pri razmatranju Homerovih spjevova imali prilike upućivati na razmjerno razvijenu tehniku građenja govora (str. 71). Uređenje Homerova društva traži od »kraljeva« vještinu javnoga govora, umijeće da nastupaju u vijeću i u narodnoj skupštini. Govornik drži svoj govor živahno gestikulirajući i mašući skeptrom,

[1] O »sokratskim« djelima Ksenofontovim v. niže, str. 218.

magičkim simbolom vlasti i prava riječi u skupštini. Starac Nestor je »jasni govornik« iz Ilijade. Rječitost se smatra kao dar bogova, ali ujedno i kao vještina, koju valja učiti. Feniks, Ahilejev odgojitelj, mora svoga gojenca naučiti da »dobro govori i smiono radi« (»Ilijada«, knj. IX., st. 443.).

To rano grčko govorništvo nije ostavilo za sobom pismenih tragova. U vrijeme revolucija VII.—VI. stoljeća držalo se, nesumnjivo, mnogo govora, ali se značenje tih govora ograničivalo na dojam, što su ga ostavili na slušaoce. Političke parole toga doba dobivale su književni izraz samo u stihovima; najizrazitiji su primjer za to političke pjesme Solonove. Nove impulse za razvoj dobila je govornička vještina u prilikama demokratskoga državnog života V. stoljeća. Atena i demokratski gradovi na Siciliji postaju središta govorništva. Tu se već ocrtavaju budući osnovni oblici govorničke proze. To je prije svega političko govorništvo, govor pred demosom. Sjajni su govornici bili prema ocjenama suvremenika vođe atenske demokracije — Temistoklo i Periklo. Drugi je oblik sudbeni govor. I napokon, kao nov, najmlađi oblik pridružuje im se epidiktičko (»svečano«, »paradno«) govorništvo, govori na javnim zborovima. Od vremena grčko-perzijskih ratova u Ateni je bila ustanovljena godišnja mrtvačka svečanost u čast poginulih u ratu, i tu se držao nadgrobni govor (epitaf), koji je zamijenio stari tren korske lirike (str. 110). No i u V. stoljeću govornička je vještina još dugo ostala bez pismene fiksacije, pa se o njoj može suditi samo po neizravnim znacima, uglavnom po njezinu odrazu u tragediji. Tako za uzor sudbenoga govora može služiti Apolonov govor pred areopagom u Eshilovim »Eumenidama«. Jasniju predodžbu imamo o atenskom »epitafu«; on je imao »pohvalni« karakter, sadržavao je veličanje države, mitoloških i povijesnih predaka, a zatim samih palih ratnika i završavao se riječima utjehe, upućenim rođacima poginulih, i pozivom mladeži, da čuva vrlinu predaka.

Tek sofistika čini govor književnom vrstom. Kritizirajući cio sistem tradicionalne religije i morala, izgrađujući novo gledanje na svijet na racionalnim načelima, sofisti su se udaljili i od tradicionalnoga stiha kao oblika književnoga izlaganja. Kao učitelji »kreposti«, zamjenjivali su didaktički ep i poučnu liriku različnim vrstama proze. Za razliku od stilistički skromne jonske nauke sofistička proza, namijenjena mnogo širem krugu slušalaca, stupala je u konkurenciju s poezijom ne samo kao nosilac novoga sadržaja, već i u pogledu umjetničke obradbe. Sofisti su njegovali najrazličnije vrste proze — parabolu, dijalog i raspravu, ali su se s osobitom pažnjom odnosili prema govoru. Epidiktički je govor jedan od najtipičnijih oblika sofističkoga izlaganja. U vezi s uče-

njem o relativnoj istini oni su davali odlučno značenje subjektivnoj uvjerljivosti govora, snazi govorničke sugestije. Zadatak sofističkoga obučavanja bio je, da nauče »dobro i uvjerljivo govoriti« o političkim i moralnim pitanjima. Uz obrađivanje tih pitanja u biti išlo je stvaranje umjetničkoga proznog stila i nove discipline, retorike, nauke o govorništvu.

Svoju prvu obradbu dobila je retorika na Siciliji. Ondje su se već oko V. stoljeća pojavili pokušaji da se stvori teorija sudbenoga govora i pokažu načini njegova građenja i tipični postupci argumentacije. Cilj je te argumentacije pokazati »vjerojatnost« izlaganja sudbenoga spora, koja je korisna nekoj od stranaka u parnici. Odlučnu ulogu u razvoju teorije i samih oblika umjetničkoga proznog stila pripisuje antička tradicija sicilskom sofistu Gorgiji (*Γοργίας*, oko god. 483.—375.). Kao ironičan skeptik na području spoznajne teorije, Gorgija smatra, da je zadatak govorne vještine »varka«, t. j. stvaranje iluzije. »Govor, — kaže on, — uvjeravajući vara dušu.« Govor je »čarolija«, »basma«, koja slušaoca »očarava«. Najvažnije je sredstvo očaravanja kod Gorgije stil govora, u kojem on doista pokušava postaviti niz postupaka folklorne basme kao umjetnički princip. Karakteristične su oznake njegova stila mnogobrojne metafore i tako zvane »Gorgijine« figure, t. j. raščlanjivanje rečenice na dijelove jednaka opsega, koji su među sobom dovedeni u vezu smisaonim suprotstavljanjem i glasovnim ponavljanjima, osobito na kraju svakoga dijela, gdje čine neku vrstu rime. Govorna vještina Gorgijina činila je velik dojam na suvremenike. Njegovi sačuvani govori idu u epidiktički tip. Tako »Helena« predstavlja »šalu«, govor u obranu paradoksalne postavke: dokazuje se, da Helena, koja je pobjegla od muža s Parisom, ne zaslužuje kuđenja. Vrsta sofističke »šale« susreće se zatim i kod Gorgijinih učenika (»Pohvala miša«, »Pohvala smrti«). Gorgija je pisao atički i stekao niz imitatora u Ateni, kamo je i osobno dolazio kao poslanik rodnoga grada. U isto vrijeme s Gorgijom bavio se pitanjima proznoga stila i Trasimah (*Θρασύμαχος*) koji je razradio načine afektivnoga djelovanja govora na slušaoca; on je pri tome znatnu pažnju posvećivao pitanju ritma proznoga govora.

Antička kultura proznoga govora traži, prema tome, stanovitu orijentaciju prema pjesničkom govoru. Epidiktičko govorništvo, koje zamjenjuje pjesništvo, uglavnom lirsko pjesništvo, čuva stanovito srodstvo s njim. To se očituje već u načinu, kako govornik drži govor. Grčki govornik govori otegnuto, mijenjajući tonalnost u skladu s afektivnim sadržajem govora i prateći svoje riječi harmoničnim kretnjama tijela. O »glumačkom« momentu u govorništvu govori se u svim antičkim priručnicima retorike, počevši od Trasimaha. Starinsko spajanje govora s pjevanjem i ritmičkim tjelesnim kretnjama (str. 26) ostaje u govorništvu neiživljeno, pa umjetnička obradba govorništva postavlja kao jedan od svojih najvažnijih zadataka ritmičku i intonacijsku organizaciju proze. Metričkoj građi stiha odgovara u govorništvu prozni ritam. Ritam, Gorgijine figure i metaforičnost — to su zahtjevi, koji se odsada postavljaju stilu umjetničke proze.

U praktičnom govorništvu i u drugim vrstama proze ti principi dotjerivanja stila nisu se odmah ukorijenili. Najviđeniji atički sudbeni govornik na koncu V. i početku IV. stoljeća, Lisija (*Λυσίας*, umro oko god. 380.), još ne unosi ritam u svoje govore.

Lisija je bio bogat metek (»neseljenik«) i pripadao je demokratskoj stranci. Za vlade »tridesetorice tirana« brat mu je bio pogubljen bez suda, a imovina porodice konfiscirana. Lisija je pobjegao i vratio se u Atenu tek poslije uspostave demokracije god. 403. Postao je profesionalni »logograf«, t. j. »pisac govorâ«; tako su se u Ateni zvali ljudi, koji su sastavljali govore za druge.

U antici nije bilo ni državne optužbe ni prethodne sudske istrage. Pošto je ukinula samovolju rodovskoga razdoblja, antička je država uzela na se ulogu arbitra u spornim pitanjima, ali je inicijativa optužbe, čak i u kriviičnim parnicama, pripadala privatnim osobama; sami su parničari morali sakupljati sav materijal, koji im je bio potreban, i izlagati ga u svojim govorima. Usto je red atenskoga sudbenoga postupka tražio, da stranke osobno govore u obranu svojih zahtjeva. Odatle potreba »logografa«, kojima se čovjek mogao obratiti za pomoć pri sastavljanju govora. Sud je doduše dopuštao, da zajedno s parničarom govori koji drugi građanin, da mu pomogne, ali Lisija, koji nije imao atenskoga građanskog prava, morao se ograničivati na sastavljanje pismenih govora, što ih je zatim naručilac držao na sudu. Od sačuvanih govora Lisijinih samo je jedan održao on sam: to je optužba protiv Eratostena, ubojice Lisijina brata.

Tip sudbenoga govora bio je izgrađen još prije Lisije. On se počinjao uvodom, određenim za to, da se pridobije naklona pažnja sudaca; zatim je dolazilo razlaganje, t. j. iznošenje faktične strane spora u osvjetljenju, u kojem je parničaru bilo poželjno; slijedeći je dio sačinjavalo dokazivanje pravilnosti izlaganja i polemika s protivnikom, kojega je govornik nastojao na sve načine ocrniti, i tada se govor završavao zaključkom. Uvod i zaključak jesu najstandardniji dijelovi sudbenoga govora, najmanje vezani s biti sudbenoga spora; oni su se sastojali od

»općih mjesta« prikladnih za najrazličitije slučajeve, pa su čak postojale zbirke tipičnih uvoda i zaključaka.

Lisija je odvjetnik-umjetnik. On se ne odlikuje ni govorničkim patosom, ni zanimljivošću argumentacije ni efektima izoštrena stila. Sva bi ta svojstva bila sasvim neumjesna u ustima ljudi srednjega nivoa, koji su se obraćali za usluge »logografu« i za koje je on sastavljao svoje govore. Lisijin je stil jednostavan, proziran i razgovijetan. Vještina toga govornika sastoji se u tome, da kod suda stvori povoljan dojam o ličnosti onoga, koji govori, kako bi se njezin karakterni lik (e t o s — prema antičkoj terminologiji) pokazao u najpovoljnijem svijetlu, čuvajući pri tome svu svoju naravnost i životnu snagu. Govori li na sudu častoljubivi aristokrat ili na zaradu lakomi hladni čovjek od posla, ili invalid-šaljivčina, ili prevareni muž, — za svakoga Lisija nalazi stil, koji odgovara njegovu karakteru, položaju i kulturnom nivou i pridobiva svojom neusiljenošću. Portret, što ga govor stvara, mora svjedočiti u korist onoga, koji ga drži; razumije se, taj je portret katkada vrlo daleko od stvarnosti.

Od tradicionalnih dijelova sudbenoga govora najvećom se umjetničkom vrijednošću odlikuje kod Lisije razlaganje; to je isticala već antička kritika. U govoru na parnici o ubojstvu Eratostena (možda ista osoba, koju je Lisija u svoje vrijeme optuživao kao ubojicu svoga brata) pripovjedni dio predstavlja zaokruženu novelu, koja se odlikuje velikom točnošću crteža iz života. Običan Atenjanin Eufilet ubio je ljubavnika svoje žene, Eratostena. Lisija odabira za Eufileta dobroćudno naivni ton pripovjedača s obiljem detalja iz života. Lakovjerni muž, njegova mlada žena, ljubavnik-pokoritelj srdaca, robinja-posrednica — sve te figure dobivaju živu i izrazitu karakteristiku. Zanimljivo je i razlaganje u optužbi protiv Eratostena, koje u malobrojnim, ali snažnim potezima crta samovolju »tridesetorice tirana«.

U starini je pod Lisijinim imenom bilo više od 400 govora, od kojih su se 233 smatrala izvornima. Do nas su došla 34 govora s različnim stupnjem književne obrađenosti; oni idu u razdoblje između god. 403. i 380.

Novi je stupanj u razvoju atičkoga govorništva vezan s imenom I s o k r a t o v i m (Ἰσοκράτης, 436.—338.). Isokrat je bio učenik Gorgijin. Slabost glasa nije mu dopuštala, da istupa kao politički govornik, pa je svoj rad započeo kao »logograf«. Poslije je prešao na sastavljanje epidiktičkih govora i poučavanje u govorništvu. Oko god. 390. otvorio je u Ateni retorsku školu, koja je naskoro stekla veliko značenje. Mnogi istaknuti muževi IV. stoljeća, koji su se proslavili na najrazličitijim poljima, bili su

Isokratovi učenici. Program svoga pedagoškog rada izložio je u govoru »Protiv sofista«. Retorika je, prema Isokratu, najvažnija općeobrazovna disciplina, koja u sebi sadržava osnove morala i državničke mudrosti; ona u sebi ne sadržava samo teoriju stila i govora, nego uvodi i u bit pitanja, o kojima govornici obično govore. Shvaćena na taj način, retorika mora po svojoj socijalno-pedagoškoj ulozi zamijeniti pjesništvo, koje je bilo temelj staroga grčkog odgoja, pa konkurira filozofiji. Isokratova je polemika u njegovu programatskom djelu okrenuta kako protiv filozofa, koji obećavaju naučiti čovjeka »istini« (Isokrat ostaje na relativističkom stanovištu starih sofista), tako i protiv učitelja praktičnoga govorništva, kod kojih je retorika bila samo formalna disciplina, bez značenja za gledanje na svijet.

Po svome gledanju na svijet Isokrat je tipičan predstavnik robovlasnika IV. stoljeća, kojih su interesi prelazili okvire staroga polisa. Epidiktički govor postaje kod njega oblikom publicistike. Ti se govori više ne drže, već se samo izdaju kao politički pamfleti. Tako se u »P a n e g i r i k u« (Πανηγυρικός — »Govor na svehelenskom zboru«) proslavlja Atena, a objavljen je neposredno prije sklapanja drugoga atenskog pomorskog saveza (god. 380.). Govornik poziva grčke države, da se ujedine pod zajedničkom hegemonijom Atene i Sparte radi ekspanzije na istok, u Perziju. U razdoblju ogorčene klasne borbe i beskonačnih ratova među grčkim državama Isokrat uvijek ustaje u obranu politike, koja je korisna imućnim slojevima stanovništva. On je najizrazitiji tumač monarhističkih tendencija, koje ideološki pripremaju makedonsko osvajanje. Vladari Kipra, sicilski tiranin Dionisije i napokon Filip Makedonski — sve su to adresati govora i poslanica, u kojima ih Isokrat poziva, da preuzmu vodstvo u općegrčkim poslovima.

Kao stilist, Isokrat udružuje Gorgijine i Trasimahove putove. On je stvaralac bujnoga p e r i o d a s ritmom i umjerenim iskorišćivanjem Gorgijinih figura. Skladni period, u kojem su pojedini članovi podređeni jedinstvu cjeline, s ritmičkim početkom i ritmičkim završetkom, postaje poslije Isokrata norma za umjetničku prozu. Sveopće priznanje stekao je također i princip izbjegavanja »zijeva«, što ga je Isokrat ustanovio, t. j. sukoba samoglasnika između dvije riječi. Svoju blagoglasnu i zaobljenu prozu Isokrat suprotstavlja stihu kao ekvivalentan način umjetničkoga izraza. »Vrste proze isto su tako mnogobrojne, — kaže on, — kao i vrste pjesništva«, i svakoj vrsti pjesništva može odgovarati analogna vrsta proze. Tako nasuprot pjesničkoj didaktici stoji kod Isokrata prozni poučni govor (»pareneza«), a nasuprot pjesničkom enkomiju — prozni pohvalni govor. Takav je prozni enkomij »E u a g o r a«

(*Εὐαγόρας*), pohvalni govor u čast mrtvome kiparskom kralju Euagori. Isokrat ovdje postavlja shemu za biografiju povijesnih ličnosti, koja je zatim postala tipična. On počinje sa slavljenjem Euagorinih predaka, pripovijeda biografiju svoga junaka, daje karakteristiku ličnosti i završava apotezom priznajući Euagoru ili »bogom među ljudima« ili »smrtnim božanstvom«. Ksenofont u svome »Agesilaju« (str. 210) već u mnogome slijedi shemu »Euagore«. Kao ideolog monarhije, Isokrat stvara i one književne oblike, koji su se pokazali žilavi i u dvorskom stilu helenističkih vladara, a zatim i rimskih careva. Iz njegove je škole izašla retorička historiografija (str. 209 i 275), karakteristična za potonje razdoblje grčke književnosti, tako da se Isokrat u mnogom pogledu može priznati osnivačem čitave kasnije grčke proze sve do stila bizantinskih govornika.

Dok je majstor epidiktičkoga govora Isokrat već preteča helenizma, dotle je u Demostenu (*Δημοσθένης*, 384.—322.), najvećem političkom govorniku IV. stoljeća, utjelovljena borba za nezavisnost grčkih država i za čuvanje uređenja polisa.

Sin imućna vlasnika radionice oružja, Demosten je u ranom djetinstvu ostao siroče, pa su mu imanje razgrabili nesavjesni skrbnici. Upornim radom nad sobom uklonio je fizičke mane, koje su mu smetale da postane govornik. Svoj je govornički rad započeo procesima protiv skrbnikâ, a zatim se stao baviti sastavljanjem sudbenih govora. Ti se govori odlikuju živim razlaganjem, u kojem gdjekada ima humora, i vještom argumentacijom; ali Demostenova snaga nije na tome području. Demosten je jedan među prvima prozreo opasnost, koja je prijetila grčkoj nezavisnosti od strane Makedonije, i od god. 351. kao politički govornik, a zatim i kao vodeći državnik započeo borbu protiv ekspanzije makedonskoga kralja Filipa. Od toga je vremena lična biografija Demostenova nerazdvojno vezana s poviješću Atene. On je pri tome morao svladavati inertnost masa, koja se katkada izmjenjivala s nezgodnim navalama strasti, pa oportunizam službenih vođa atenske države i demagogiju makedonske stranke, koju je podupiralo makedonsko zlato. Demosten neumorno poziva Atenjane na energičnu politiku i pokušava stvoriti koaliciju grčkih država protiv makedonske opasnosti. U »Olintskim govorima« (*Ὀλυνθιακοί*) i »Govorima protiv Filipa« (»Filipike« — *Κατὰ Φιλίππου*, god. 351—340.) govornički talenat Demostenov ori se već u svoj svojoj snazi. U to isto vrijeme ide i veliki govor »O kršenju poslaničke dužnosti« (*Περὶ τῆς παραπρεσβείας*), uperen protiv govornika Eshina (*Αἰσχίνης*), jednoga od prvaka makedonske grupacije; uporedo s njim došla je do nas i

obrana Eshinova. Od god. 340. Demosten je priznati vođa atenske politike, ali već god. 338. bitka kod Heroneje čini kraj grčkoj nezavisnosti. Poslije toga Demosten je izdao samo jedan znatan govor političkoga sadržaja, »Govor za Ktesifonta o vijencu« (*Ὑπὲρ τοῦ Κτησιφῶντος περὶ τοῦ στεφάνου*).

God. 336. neki Ktesifont podnio je narodnoj skupštini prijedlog, da se Demosten ovjenča zlatnim vijencem zbog svoga rada na utvrđivanju atenskih zidova poslije bitke kod Heroneje; taj se vijenac imao staviti na glavu Demostenu za vrijeme prikazivanja nove tragedije, gdje su se okupljali gledaoci iz različitih krajeva Grčke. Stari Demostenov antagonist Eshin našao je formalan povod, da taj prijedlog prizna nezakonitim i izvede Ktesifonta pred sud. Proces se mnogo puta odgađao pa je bio održan tek god. 330. I ovdje su do nas došla oba govora, Eshinova optužba i Demostenova obrana. Bit je procesa bila, dakako, ocjena politike dvojice muževa, pa je njihovo natjecanje privuklo golemo mnoštvo slušalaca iz različitih grčkih gradova. U »Govoru o vijencu« Demosten polaže račun o čitavu svome političkom radu i dokazuje, da je njegova politika bila jedina pravilna i rodoljubiva: oni, koji su pali kod Heroneje, poginuli su za slobodu isto onako, kao što su ginuli njihovi preci u vrijeme grčko-perzijskih ratova. Suci su donijeli odluku u korist Demostenovu, a Eshin je bio primoran da napusti Atenu.

Međutim, i Demosten je god. 324. morao otići u progonstvo, pošto se zapleo u parnicu o trošenju novca, što ga je u Atenu donio blagajnik Aleksandra Makedonskoga, Harpal, koji je izdao svoga kralja. Demosten je tvrdio, da je taj novac potrošio na državne potrebe. Kad je poslije smrti Aleksandrove buknuo ustanak protiv Makedonije, Demosten je bio pozvan natrag u Atenu. Poraz Atene prisilio ga je na bijeg, pa je opkoljen od Makedonaca ispio otrov (god. 322.).

Nasuprot hladnome i mirnom Isokratu Demosten spaja savršeno vladanje postupcima govorničke vještine s vatrenim patosom borca. On iskorišćuje sva izražajna sredstva govora, što ih je izgradilo grčko govorništvo, uključujući i prozni ritam, pa za svako raspoloženje nalazi odgovarajući ton. U njegovu sažetom i strogom stilu zvuči strastvena uvjerenost, i snaga argumentacije obuzima slušaoca. Tu su snagu priznavali i njegovi politički protivnici. Antička je retorika Demostenov stil nazvala »snažnim«. Snazi riječi pridruživala se uzbuđena gestikulacija, kojoj je govornik davao golemo značenje u smislu djelovanja na slušaoce. U povijest grčke književnosti ušao je Demosten kao najveći predstavnik atičkoga govorništva, posljednji i najistaknutiji umjetnik javnoga govora u doba grčke nezavisnosti.

3. *Filozofski dijalog. — Teorija pjesništva*

Razdoblje V.—VI. stoljeća jest vrijeme najintenzivnijega razvoja grčke filozofije, stvaranja glavnih filozofskih sistema starine. U to vrijeme ide Demokritov materijalizam, i Platonov idealizam i napokon Aristotelov sistem, koji se koleba između materijalizma i idealizma, da se i ne govori o mnogobrojnim manje znatnim misliocima. U tom se razdoblju stvara i specifičan oblik umjetničkoga filozofskog izlaganja — dijalog: mislilac izlaže svoje poglede u obliku prepirke kojega mudraca s protivnikom ili njegova razgovora s učenicima.

Grčka se filozofija već od svoga postanka služila poglavito prozom (str. 116), ali to je bila poslovna proza jonske nauke, koja nije išla za umjetničkim ciljevima. Ti su se ciljevi pojavili tek kod sofista, koji su popularizirali postignuća filozofske misli.

U književnosti su filozofskom dijalogu prethodili takvi oblici folklorne proze, kao što su »gozbe« ili »natjecanja« mudraca (str. 118), koja sadržavaju i samu prepirku i njezin pripovjedni okvir. »Natjecanja u govorima«, dobro poznata iz grčke drame, sačinjavala su jedan oblik sofističke proze i često su ubačena u povijesne radove Herodotove i Tukididove. No kod sofista nije prevladavao razgovor, već »natjecanje« u suvislim govorima, koji su sadržavali zaokruženo izlaganje kakva pogleda. Dijalog se kao vrsta filozofske proze konačno oblikovao tek u Sokratovoj školi.

Sokratovi su učenici smatrali oblik razgovora, izmjenjivanje pitanja i odgovora, za karakterističnu osobinu metode svoga učitelja, koja ga je razlikovala od sofista. Oni su svoja djela sastavljali obično u obliku dijalogâ, u kojima je glavno lice bio Sokrat. Među takve »sokratske« pisce ide, na primjer, već poznati nam Ksenofont. Njegovi »Spomeni Sokratovi« (*Ἀπομνημονεύματα Σωκράτους*) sadržavaju velik broj Sokratovih razgovora (stvarnih ili prividnih) o različnim temama, poglavito moralna sadržaja. Dijaloški karakter ima i njegov spis »O gospodarstvu« (*Οἰκονομικός*) — o vođenju kućanstva i seoskoga gospodarstva. Sokratov lik nije mnogo odgovarao za ulogu učitelja kućanstva, pa Sokrat ovdje samo prenosi ono, što je sam nekada čuo od izvrsnoga gospodara Ishomaha. U Ishomahovu liku Ksenofont opet slika svoju omiljelu figuru vladara, kojemu se drugi rado pokoravaju. Razmatra se pitanje o postupanju s robovima, o ženinoj ulozi u kući: Ishomah pripovijeda, kako je odgojio svoju mladu ženu, koja se za njega udala u petnaestoj godini. Sokratovi razgovori u »Spomenima« i u spisu »O gospodarstvu« nemaju pripovjednoga okvira; u dijalogu »Gozba« (*Συμπόσιον*) Ksenofont razvija veliki scenarij, koji daje zanimljivu sliku atenskoga života. U takvom oblikovanju dijaloga Ksenofont ide vjerojatno za Platonom, kod kojega ima dijalog s isto takvim imenom i na istu temu — o ljubavi.

Platon (*Πλάτων*, 427.—347.) jest osnivač antičkoga idealizma. Potjecao je iz ugledna roda atičkoga plemstva, a u mladosti bio učenik Sokratov. Poslije Sokratove smrti počinju se za Platona godine putovanja; nakon boravka u Megari putovao je u Kirenu i Egipat i tri puta posjetio Sirakusu, gdje je istupao s pokušajima reforama i izbliza sudjelovao u borbi političkih stranaka na dvoru tirana Dionisija Starijega i Dionisija Mlađega. U razmaku između prvoga i drugog putovanja na Siciliju, vjerojatno oko god. 387., osnovao je Platon u vrtu heroja Akadema (blizu Atene) svoju školu, znamenitu »Akademiju«.

Filozofsko istraživanje vezano je kod Platona s mističnim »viđenjima«; on kao »vidjelac« govori o životu duše nakon smrti, o istinskom svijetu vječnih i nepromjenljivih »ideja«. Zemaljske stvari, prolazne i promjenljive, samo su odsjevi »ideja«, unakaženi materijalnošću, koja se Platonu prikazuje kao »nebitak«. Najviša »ideja«, »ideja« dobra jest božanstvo; čovjekova je svrha postati sličan božanstvu, a put je k tome filozofsko razmatranje. Svoja najdublja uvjerenja smatra Platon za rezultat »nadahnuća«, koje se ne da riječima izraziti. Tu je moguća samo slikovita aluzija — metafora, usporedba, mit. Platon je u isto vrijeme i mislilac i umjetnik, pa njegova djela pružaju, pored filozofskoga, također i književni interes. Sva ona, osim »Obrane Sokratove« (*Ἀπολογία Σωκράτους*) imaju oblik dijaloga.

U Platonovu se stvaranju mogu ocrtati tri razdoblja. U svome prvom, »sokratskom« razdoblju Platon se još strogo drži metode svoga učitelja Sokrata pa istražuje uglavnom u obliku razgovora, pitanja i odgovora. Poslije, kad se kod Platona izgrađuje samostalan sistem, uz razgovor se javlja i suvislo izlaganje. Filozofska se argumentacija izmjenjuje s umjetnički obrađenim »mitima«. U to razdoblje idu po umjetničkom obliku najsavršeniji dijalozi (na primjer »Gozba«, »Fedon« i »Fedro«). Centralna uloga pripada kao i prije Sokratu. Novi je zaokret u Platonovim pogledima doveo do toga, da se počevši od 60-ih godina IV. stoljeća Sokratu daje manje znatno mjesto; u posljednjem radu Platonovu, »Zakonima«, Sokratov lik sasvim nestaje. Umjetnički moment u tim kasnim dijalozima primjetno slabi.

Kao književna djela, Platonovi su dijalozi zanimljivi prije svega po umijeću žive karakteristike. U diskusiji se ne sukobljuju među sobom samo mišljenja, nego i njihovi živi nosioci. Lica su dijaloga raznovrsna: u njima nastupaju filozofi, pjesnici i mladi

ljudi iz Sokratova kruga. To su gotovo uvijek povijesne osobe, prikazane pod svojim stvarnim imenima; dijalog obično dobiva svoj naslov po imenu kojega sugovornika. Mnogi su likovi dani satirički, navlastito Platonu mrski sofisti, koje vidimo zajedljivo ocrtane na primjer u dijalogu »Protagora«. Gradeći se »glupkom«, Sokrat lako razotkriva njihovo hvalisanje i lažnu učenost. To podsjeća na komediju s njezinim »učenim šarlatanima«, a antička tradicija potvrđuje, da se Platon koristio komičkim motivima. Osobito je cijenio sicilskoga pisca Sofrona (druga polovica V. stoljeća), koji je sastavljao prozne »mime«, t. j. male prizore iz života u dijaloškom obliku. Lica svojih dijaloga Platon individualizira pa ne pokazuje samo njihove stavove u filozofskim pitanjima, nego i crta njihovo ponašanje, maniru držanja; napokon, pridajući svakome osebujne stilističke crte, imitira i parodira različne stilove. Živa dramatika dijalogâ naglašena je scenarijem. Strka publike prigodom dolaska znamenitoga sofista (»Protagora«), gozba poslije pobjede na tragičkim natjecanjima (»Gozba«), šetnja vrućega ljetnog dana (»Fedro«) i Sokratov sastanak s prijateljima pred smrt (»Fedon«) stvaraju okolinu, na koje pozadini neusiljeno nastaje filozofski razgovor. Pjesnički karakter imaju »miti«: Platon slika lepršanje još neotjelovljenih duša na granicama nadnebeskih prostora i promatranje »istine« (»Fedro«), crta slike suda nakon smrti (»Gorgija«, »Fedon« i »Država«), pripovijeda o stvaranju svijeta (»Timej«) ili o borbi, koja se u pradavna vremena vodila između idealnoga atenskog polisa i moćne, poslije potonule Atlantide (»Timej« i »Kritija«). Ali možda je najveće umjetničko postignuće Platonovo Sokratov lik, što ga je stvorio. Pod »silenskom« vanjštinom toga ironičnog mudraca, što s lakoćom obara lažne autoritete, krije se intelektualni i moralni čar, koji stimulira misli i ponašanje svakoga, tko dolazi u doticaj s njim. U kasnijim dijalozima crte toga lika blijede, pa se Sokrat pretvara u mislioca otrgnuta od svijeta.

U antici su sabrani spisi Platonovi bili razdijeljeni na 9 tetralogija, t. j. zbirki od po 4 dijaloga svaka; no u te je sabrane spise dospjelo nekoliko djela, koja ne pripadaju Platonu. Među najpoznatije dijaloge idu: »Protagora« (*Πρωταγόρας*) — o mogućnosti obučavanja kreposti, »Gorgija« (*Γοργίας*) — o retorici i moralu, »Gozba« (*Συμπόσιον*) — o ljubavi, »Fedro« (*Φαῖδρος*) — uglavnom na istu temu, »Fedon« (*Φαίδων*) — o duši, »Država« (*Πολιτεία*) — o savršenom polisu (str. 200), »Teetet« (*Θεαίτητος*) — o spoznaji, »Parmenid« (*Παρμενίδης*) — o idejama, »Sofist« (*Σοφιστής*) — o bitku i nebitku, »Fileb« (*Φίληβος*) — o nasladi, »Timej« (*Τίμαιος*) — o svemiru i »Zakoni« (*Νόμοι*) — o polisu drugome po savršenstvu.[1] Zanimljivo je, da Platon, iako sjajan stilist i umjetnik, u teoriji osuđuje pjesništvo i smatra ga za štetno. Za potvrdu te misli navodi dva dokaza. Prvi se odnosi na spoznajno značenje pjesništva. Osnovna postavka cijele antičke teorije umjetnosti, ustanovljena već u V. stoljeću, sastoji se u tome, da umjetnost, napose pjesništvo, predstavlja »oponašanje«, t. j. reproduciranje stvarnosti. Platon u punoj mjeri prihvaća tu tezu, ali iz nje izvodi svoje zaključke. Budući da je za Platona svijet, koji se osjetno opaža, samo blijeda sjena »istinskoga bitka«, pjesništvo, koje iluzorno reproducira taj prividni svijet, stoji za još jedan stupanj dalje od »istine«. Spoznaji vodi samo filozofija, a »imitativna« umjetnost udaljuje od nje. Drugi je dokaz socijalno-pedagoškoga karaktera: pjesništvo je upućeno niskom dijelu ljudske duše, njezinim strastima; tragedija uzbuđuje i pojačava osjećajnost, a komedija rađa sklonost prema ismijavanju; jedno i drugo slabi razumni i muževni dio duše i štetno se odrazuje na moralnom stanju građana. Platon napokon upozorava i na nemoralnost mitâ, koji bogovima i herojima pripisuju ljudske mane. Na osnovi tih razloga u idealnoj državi Platonovoj dopuštene su samo pohvalne pjesme u čast bogova i kreposnih ljudi; imitativno (t. j. predmetno) pjesništvo ondje je zabranjeno, pa Homeru više nema mjesta u savršenom polisu.

Platonov učenik, Aristotel (*Ἀριστοτέλης*) iz Stagire (384.—322.), jest »najuniverzalnija glava«[2] među grčkim filozofima. Dvadeset je godina bio učenik Platonov i poklanjao u isti mah golemu pažnju najraznovrsnijim naučnim disciplinama. Poslije bio je Aristotel tri godine (od god. 342.) odgojitelj sina makedonskoga kralja Filipa, budućega Aleksandra Makedonskoga. Oko god. 335. osniva u Ateni svoju školu, »Likej«, koja je imala karakter društva filozofa i učenjaka povezanih zajedničkim gledanjem na svijet i radom.

Aristotel se u mnogome udaljio od idealističke koncepcije svoga učitelja. »Aristotelova kritika Platonovih »ideja« jest kritika idealizma kao idealizma uopće«, — primjećuje V. I. Lenjin.[3] Ostajući u cjelini idealistička, Aristotelova filozofija sadržava u sebi mnogo materijalističkih crta. S materijalističkim momentima u svome gledanju na svijet spaja Aristotel težnju da dijalektički priđe problemima, što ih proučava. Na tu stranu nje-

[1] Sačuvala se i zbirka Platonovih pisama, ali se ne mogu sva pisma, koja se u njoj nalaze, priznati za autentična. Od autentičnih je osobito zanimljivo veliko VII. pismo, u kojem filozof razjašnjuje niz momenata svoga rada i ukratko izlaže svoja osnovna učenja.

[2] F. Engels, Anti-Dühring. Djela, sv. XIV., 1931., str. 20 (na ruskom).

[3] Filozofske bilježnice, Partizdat, 1936., str. 228 (podcrtao V. I. Lenjin).

gova učenja skreće pažnju Lenjin: Aristotel »svuda, na svakom koraku postavlja pitanje upravo o dijalektici.«[1] Aristotelov rad, enciklopedijski po svome zahvatu, kao da rezimira postignuća grčke filozofske i naučne misli na pragu helenističkoga razdoblja.

Osebujna je sudbina Aristotelovih spisa. Oni se dijele na nekoliko skupina. U prvu idu književno obrađena djela, poglavito dijalozi, što ih je filozof sastavljao u ranom razdoblju svoga rada, kad je unatoč pojedinim nesuglasicama bio još blizak platonizmu. Ta je djela izdao sam Aristotel, i ona su bila veoma raširena. Osobito je poznat bio »Protreptik« (*Προτρεπτικός*) — »Opomene« na zanimanje za filozofiju u obliku govora, upućenoga kiparskom kralju. Aristotelovi dijalozi nisu bili tako dramatskoga karaktera kao Platonovi. Suprotna su se stanovišta izlagala u obliku velikih suvislih govora, a uvodi, koji su se nalazili pred dijalozima, nesumnjivo su dokazivali, da dijalog predstavlja samo književnu fikciju. Drugu grupu sačinjava građa, koju je Aristotel skupljao i objavljivao zajedno sa svojim učenicima. Neki su od tih učenih radova imali veze s književnošću, na primjer već spomenuto (str. 137) izdanje arhivske građe o atenskim dramskim natjecanjima. Treća su grupa sistematske rasprave s različnih područja znanja; one su vjerojatno služile kao temelj za predavanja, što ih je Aristotel držao posljednjih godina svoga života, kad je već bio stvorio samostalnu filozofsku školu. U tim je raspravama izložen filozofski sistem zreloga Aristotela, ali one nisu dobile književnu obradbu, pa ih nije izdao ni sam autor ni njegovi najbliži učenici. U toku gotovo čitava helenističkoga razdoblja Aristotel je čak i filozofima-specijalistima bio poznat uglavnom po dijalozima. Tek oko god. 100. pr. n. e. bio je otkriven potpun primjerak zbirke Aristotelovih rasprava. One su dospjele u Rim i ondje bile objavljene, nakon čega je interes za rana djela počeo slabiti. Zbog toga nam je bizantinsko doba sačuvalo samo rasprave, a svi su ostali spisi bili izgubljeni; primjerak jednoga djela druge skupine, »Atenskoga ustava« (*Ἀθηναίων πολιτεία*), bio je nađen na papirusima god. 1891. u Egiptu.

Sačuvani spisi čine neku vrstu enciklopedije. Oni obuhvaćaju logiku, različne grane prirodoznanstva (u koje ulazi i psihologija), metafiziku, etiku, učenje o državi (»politiku«), ekonomiju, retoriku i poetiku. Za povijest književnosti od najvećega je interesa »Poetika« (*Περὶ ποιητικῆς* — »O pjesničkom umijeću«). Od te rasprave u dvije knjige sačuvala se samo prva knjiga, koja sadržava opći dio i teoriju tragedije i epa; u drugoj knjizi, koja nije došla do nas, razmatrala se komedija i jambografija.

[1] Ibidem, str. 332 (podcrtao V. I. Lenjin). Ali uporedo s time V. I. Lenjin ističe »nemoćno-bijednu zamršenost« Aristotelovu »u dijalektici općega i posebnog — pojma i stvarnosti pojedinoga predmeta, koja se osjetno opaža, stvari i pojave« (ibidem).

»Poetika« je po opsegu maleno, ali duboko sadržajno djelo. U toku raspravljanja u njoj se dodiruju osnovna pitanja estetike i teorije umjetnosti — postanak i klasifikacija umjetnosti, odnos umjetnosti prema stvarnosti, bit estetskoga opažanja, pojam lijepoga, principi umjetničke ocjene i specifičnost pojedinih vrsta umjetnosti. Aristotel priznaje umjetnost za posebnu vrstu ljudske djelatnosti, koja ima svoje samostalne zakone. Iako su se pitanja teorije pjesništva kod Grka proučavala od vremena sofistâ, prvi sistematski prikaz poetike kao posebne discipline dao je Aristotel.

Ne spominjujući nigdje Platona po imenu, Aristotel u skrivenom obliku polemizira s njim. Njegova je teorija u stanovitoj mjeri odgovor na optužbe, što ih je Platon podigao protiv pjesništva.

Zajedno s Platonom i ranijim teoretičarima Aristotel definira pjesništvo kao »oponašanje«, ali u shvaćanju toga, što je upravo predmet oponašanja (t. j. slikanja), on čini znatan korak naprijed. »Pjesnikov posao nije — tvrdi Aristotel — govoriti o onome, što se dogodilo, već o onom, što bi se moglo dogoditi po vjerojatnosti ili nužnosti.« Tu misao objašnjuje uspoređivanjem pjesništva i povijesti (povijesti u antičkom, čisto pripovjednom smislu). »Povjesničar i pjesnik ne razlikuju se time, što jedan govori u stihovima, a drugi u prozi ... nego je razlika u tome, što jedan pripovijeda o onome, što se dogodilo, a drugi o onom, što bi se moglo dogoditi. Zbog toga pjesništvo ima u sebi više filozofskoga i ozbiljnoga nego povijest: ono govori o općenitijem, a povijest — o posebnom. Općenito se sastoji u slikanju onoga, što ovakvo ili onakvo lice mora govoriti ili raditi po vjerojatnosti ili nužnosti« (gl. 9). Prema tome, predmet pjesništva ne sačinjava konkretna stvarnost sa svim svojim slučajnostima, nego dublje shvaćene zakonitosti »vjerojatnoga« i »nužnoga«.[1] Usprkos Platonu pjesništvo ima spoznajno značenje. U samom osjećaju užitka, što ga pruža umjetnost, Aristotel vidi drugi spoznajni moment — radost prepoznavanja onoga, što se reproducira. Na drugi dokaz Platonov, da pjesništvo tobože djeluje na dušu u smislu slabljenja, Aristotel odgovara svojom teorijom katarze (»očišćenja«).

Poput većine sistematskih rasprava Aristotelovih »Poetika« je došla do nas u sažetu obliku, gotovo u pregledu, koji nije bio namijenjen za objavljivanje. Tumačenje nekih mjesta »Poetike« za-

[1] Aristotel pri tome ne uzima u obzir, da pjesništvo slika opće u pojedinačnome; to je jedan primjer one »zamršenosti u dijalektici općega i posebnog«, koju je kod Aristotela istakao V. I. Lenjin (v. citat na str. 222).

daje znatne teškoće. Među takva teška pitanja ide i učenje o katarzi.

U 6. glavi »Poetike« daje Aristotel definiciju tragedije i uporedo s drugim njezinim oznakama, ističe, da ona »pomoću simpatije i straha proizvodi katarzu odgovarajućih afekata.« O katarzi u primjeni na djelovanje glazbe govori se i u raspravi »Politika«, ali ondje Aristotel upućuje na »Poetiku«, u kojoj obećava, da će dati podrobno objašnjenje pojma. Toga objašnjenja u »Poetici«, barem u njezinoj sačuvanoj prvoj knjizi, ne nalazimo. Učenje o katarzi izazvalo je mnogo tumačenja, koja se mogu svesti na dva osnovna smjera.

Jedan smjer tumači pojam katarze u moralnom smislu. Tragedija »čisti«, t. j. oplemenjuje osjećaje. Tako su Aristotela razumjeli teoretičari klasicizma XVII.—XVIII. stoljeća, zatim Lessing, Hegel i dr. Među njima se vodila prepirka samo oko toga, u čemu je upravo Aristotel morao vidjeti blagotvoran moralni utjecaj straha i sažaljenja, što ih izaziva tragedija, — da li u osjećaju pomirenja sa sudbinom, u stvaranju potrebne ravnoteže između egoističkoga osjećaja straha i altruističkoga osjećaja sažaljenja, ili u čemu drugome. Komentatori su pri tome polazili od svojih predočaba o općem karakteru moralnoga učenja Aristotelova; oslonca za tumačenje moralne funkcije katarze u ovome ili onom smislu Aristotelov tekst ne daje. U »Poetici« se više puta govori o užitku, koji se stvara zahvaljujući uzbuđivanju osjećaja straha i sažaljenja, ali nigdje nema govora o njihovu neposrednom moralnom utjecaju.

Drugo tumačenje, koje je bilo nabačeno još u XVI. stoljeću, a podrobno ga je razvio god. 1857. J. Bernays, traži postanje učenja o katarzi na medicinskom polju, napose na području vjerskoga liječenja. Na tu misao navode razmišljanja samoga Aristotela u »Politici« o katartičkom značenju glazbe. On pokazuje postupke, što su se primjenjivali u liječenju »entuzijastičkih« (histeričnih) stanja. Takve su bolesnike liječili i »čistili« izvodeći pred njima »entuzijastičke« melodije, koje su izazivale povišenje afekta i njegovo potonje pražnjenje. »To isto, — nastavlja Aristotel, — osjećaju, dakako, žalostivi, bojažljivi i uopće afektima podvrgnuti ljudi, a također i svi drugi u onoj mjeri, u kojoj su svakome ti afekti svojstveni.« Znači li to, da se radi o bolesnim ljudima s neuravnoteženom psihom, koji su podvrgnuti afektima? Ne. »Afekti, koji se jako očituju u psihi nekih osoba, svojstveni su svim ljudima, i razlika je samo u stupnju intenzivnosti.« Među te afekte ubraja Aristotel sažaljenje i strah. Stoga je svima pristupačna »nekakva katarza i olakšanje vezano s nasladom«, i »katartičke melodije donose ljudima neškodljivu radost.« Melodijama te vrste valja se služiti u kazalištu.

Sa stanovišta »medicinskoga« tumačenja bit se katarze sastoji u uzbuđivanju afekata u svrhu njihova pražnjenja.[1] Svi su ljudi u ovoj ili onoj mjeri podvrgnuti afektima sažaljenja i straha, koji remete duševnu ravnotežu, i tragedija, uzbuđujući u gledaocu te afekte, proizvodi njihovo pražnjenje, usmjereno neškodljivim kanalom. Olakšanje, što ga gledalac pri tome osjeća, izaziva osjećaj užitka, i u tome je specifičnost naslade, koju pruža tragedija.

Ispitivanje primjene naziva »katarza« kod Aristotela i drugih antičkih teoretičara potvrđuje, kako se čini, pravilnost »medicinskoga« tumačenja. Valja također uzimati u obzir, da su se svakojaka »očišćenja« obilno prakticirala u grčkim vjerskim obredima; i na tom se području susrećemo s principom »klin se klinom izbija«, na kojem se, po Bernaysu, osniva Aristotelova katarza. Tako su ubojicu »čistili« time, što su mu na ruke lijevali krv žrtvene životinje »perući ubojstvo ubojstvom« (isp. kršćansko »smrt smrću opravši«). Grcima dobro poznata predodžba o katarzi, bila je prenesena iz vjersko-medicinske sfere u estetsku. Uza sva tumačenja katarze nesumnjivo ostaje jedno: Aristotel usprkos Platonu smatra djelovanje tragedije na psihu blagotvornim, pa je teorija katarze pokušaj da se objasni, u čemu se ta blagotvornost sastoji i u čemu je bit užitka, što ga gledalac osjeća od komada, koji u njemu uzbuđuje osjećaj sažaljenja i straha.

Najvažniji dio »Poetike« sačinjava učenje o tragediji. Tragedija i ep jesu glavne vrste ozbiljnoga pjesništva, koje ljude prikazuje »boljima, nego što smo mi.« Usto je ep po Aristotelu raniji i manje savršena vrsta, koja zaostaje za tragedijom u koncentriranosti i snazi umjetničke radnje. Ta prednost, koja se daje drami, stoji u potpunom skladu s književnom praksom atičkoga razdoblja, kad je tragedija bila vodeća pjesnička vrsta. Poslije Euripida nastupio je u razvoju tragedije stanovit zastoj. Stoga se Aristotel ne udaljuje od književnih tendencija svoga vremena, kad

[1] Psihološki proces, koji se ovdje ima na umu, lijepo je opisan u pripovijesti Gorkoga »Sjeta«. »Tihomir Pavlović odavno je već sjedio nepomično na stolici, oborivši glavu na prsi i žudno slušajući zvuke pjesme. Oni su u njemu opet budili tugu, ali se njoj sada pridruživalo neko gorko-slatko osjećanje, koje je ugodno paralo srce. Osjećao se tako, kao da ga je oblijevao topao i gust osjećaj, kao svježe mlijeko, oblijevao ga i, prodirući u nutrinu njegova bića, napunjao sve žile, čistio krv, uznemirivao njegovu tugu te, razvijajući je i povećavajući, sve je više ublaživao. U mlinarevoj je duši izrasla čudno slatka bol, kao da se santa tuge, koja mu je tištala srce, topi, raspada na komadiće, i oni ga tamo, unutra, bockaju.« (Sabr. djela, sv. I., izd. 2., 1931., str. 237).

povijesni razvoj vrsta zamišlja kao već završen; one su već »našle svoju prirodu.« Njihovo se razmatranje odvija izvan vremena s ciljem, da se ustanovi »priroda« svake vrste i pravila, koja se moraju čuvati, da se ta »priroda« ne unakazi. Taj način istraživanja dopušta Aristotelu, da se u mnogim slučajevima uzdigne iznad povijesne ograničenosti antičke tragedije. Za grčku je književnu svijest bilo sasvim naravno, što su se vrste, vezane s herojskim pričama, tragedija i ep, zamišljale kao srodne. Tragedija i ep povezani su i kod Aristotela, ali samo kao prikazivanje ljudi »boljih, nego što smo mi«: iskorišćivanje mitoloških predaja Aristotel ne smatra obaveznim za tragediju. Aristotelov učenik Teofrast definirao je tragediju kao prikazivanje »preokretâ herojske sudbine«. Aristotelova je definicija mnogo apstraktnija.

»Tragedija je oponašanje ozbiljna i završena čina, koji ima određenu veličinu, zaslađenim govorom, različnim njegovim vrstama napose u različnim dijelovima, oponašanje radnjom, a ne pripovijedanjem, koje pomoću sažaljenja i straha vrši očišćenje takvih afekata« (gl. 6.).

»Zaslađenim govorom, — razjašnjuje Aristotel, — zovem govor, koji ima ritam i harmoniju i napjev, a njegovim različnim vrstama to, da se neki dijelovi izvode samo u mjerama, a drugi još i pjevanjem.«

U tragediji razlikuje Aristotel šest sastavnih elemenata, koje raspoređuje prema njihovoj važnosti na slijedeći način: fabula, karakteri, misli, govorni izraz, glazbena kompozicija i predstava; posljednja se dva elementa ne odnose neposredno na pjesništvo pa se dalje više ne razmatraju. Raspored elemenata svjedoči, da Aristotel smatra idejne momente umjetničkoga djela znatnijima nego formalne, a umjetničko prikazivanje (fabulu i karaktere) važnijim nego misli, koje se stavljaju u usta licima.

Fabula je »osnova i kao duša tragedije«; karakteri se prikazuju samo pomoću radnje i imaju tek sekundarno značenje. Fabula mora biti zaokružena i cjelovita, mora imati određen opseg. »Ljepota je u veličini i u redu.« Fabula ne smije biti premalena po dimenzijama, ali ujedno mora biti lako pregledna. Određenu veličinu Aristotel ne normira: »dovoljna je ona granica veličine, u kojoj se uz uzastopan razvoj događaja mogu po vjerojatnosti ili nužnosti zbivati prijelazi iz nesreće u sreću ili iz sreće u nesreću« (gl. 7.).

Teoretičari evropskoga klasicizma pripisivali su Aristotelu, kako je poznato, učenje o »trima jedinstvima«, mjesta, vremena i radnje. Zapravo Aristotel traži samo j e d i n s t v o r a d n j e. »Dijelovi događajâ moraju biti sastavljeni tako, da se pri premetanju ili ispuštanju kojega dijela mijenja i remeti cjelina« (gl. 8.). O jedinstvu

mjesta on uopće ne govori; a u pogledu vremena uspoređujući tragediju s epom, ograničuje se na konstataciju, da tragedija »po mogućnosti nastoji, da stane u jedan okret sunca ili da ga malo prijeđe.« Već smo spomenuli (str. 135), da se u razvijenoj grčkoj tragediji »jedinstvo mjesta« i »jedinstvo vremena« obično čuvalo; Aristotel, kako se čini, ne daje tim momentima principijelno značenje. Zakon »triju jedinstava« prvi je put formulirao Talijan Castelvetro (god. 1570.).

Karakterističnim za tragičku fabulu smatra Aristotel moment preokreta, prijelaza iz sreće u nesreću ili obratno. Preokret razbija fabulu na dva dijela, od kojih prvi zove Aristotel zapletom, a drugi raspletom. Usto on razlikuje jednostavne i zapletene fabule. Među ove posljednje idu fabule, koje sadržavaju peripetiju (neočekivan zaokret događaja u protivnom pravcu) i prepoznavanje (isp. str. 179). U skladu s ukusom svoga vremena Aristotel daje prednost zapletenim fabulama. Karakter tragičkoga lica mora zadovoljavati četiri zahtjeva: on mora biti dobar, pristao za dotično lice (na primjer prema tome, da li je to muškarac ili žena), sličan i napokon dosljedno proveden.

Već ovaj kratki prikaz nekih osnovnih misli »Poetike«, koji ni izdaleka ne obuhvaća ni sve njezine odsjeke ni bogatstvo njezina sadržaja, pokazuje, da je Aristotel stvorio djelo, značajno po dubini analize, koje udara temelje teoriji umjetnosti uopće, a napose teoriji drame. U toku mnogih stoljeća ono je ostalo nenadmašeno, pa je njegovo značenje za evropsku poetiku, počevši od XVI. stoljeća, tako veliko, da se ne da točno odrediti. Do konca XVIII. stoljeća učenje »Poetike« ostalo je kanonska teorija drame. Od Aristotelovih pogleda nisu polazili samo predstavnici klasicističkoga smjera, već i teoretičar buržoaske drame Lessing, pri čemu su i Lessing i klasicisti nastojali protumačiti Aristotela tako, da bi iz njegove »Poetike« izveli principe svoga književnog smjera. Ali ni u kasnije vrijeme nije Aristotelova teorija izgubila svoje značenje. Na Aristotela je apelirao i N. G. Černiševski u borbi s idealističkom poetikom; mnoge su Aristotelove postavke sačuvale aktuelnost i u naše dane pa su predmet pažljiva proučavanja u sovjetskoj teoriji umjetnosti i književnosti.

TREĆI ODSJEK

HELENISTIČKO I RIMSKO DOBA GRČKE KNJIŽEVNOSTI

PRVO POGLAVLJE

HELENISTIČKO DRUŠTVO I NJEGOVA KULTURA

Bitka kod Heroneje (god. 338.), koja je u Grčkoj uspostavila makedonsku vrhovnu vlast, i osvajanje Perzije od strane Aleksandra Makedonskoga (god. 334.—330.) otvaraju novo doba u grčkoj povijesti.

Golema država, koju je Aleksandar bio stvorio, raspala se odmah nakon njegove smrti i poslije dugotrajnih ratova bila podijeljena među njegove vojskovođe. Nastao je niz novih država, u kojima je vlast pripadala makedonskim osvajačima, što su se oslanjali na vojsku od makedonskih i grčkih plaćenika. Takve su Egipat (monarhija Ptolemejevićâ), Sirija (monarhija Seleukovićâ) i manje državne tvorbe u Maloj Aziji (Bitinija, Pergam i dr.). Te države, u kojima su se ukrštavali grčki i istočnjački elementi, obično se zovu h e l e n i s t i č k e, a čitavo razdoblje od Aleksandra Makedonskoga do uspostavljanja rimskoga gospodstva u Prednjoj Aziji i Egiptu — doba h e l e n i z m a, t. j. širenja helenstva i unošenja helenske kulture u zemlje, što su ih osvojili Makedonci. Taj se naziv, što ga je 30-ih godina prošloga stoljeća uveo u naučnu upotrebu povjesničar Droysen, u današnje vrijeme općenito upotrebljava, iako doba, o kojem se govori, razmatra samo u kulturnom aspektu, i to jednostrano, sa stanovišta djelovanja helenstva na kulturu Istoka i bez obzira na obratno, podjednako znatno kulturno djelovanje Istoka na helenstvo.

»Najveći unutrašnji procvat Grčke, — pisao je Marx, — pada u doba Periklovo, a najveći vanjski procvat u doba Aleksandrovo.«[1]

[1] Djela, sv. I., 1938., str. 180 (na ruskom).

Granice grčkoga svijeta raširile su se do međa Indije i Etiopije, ali vodeća politička uloga u tom svijetu pripada već helenističkim zemljama, a ne starim grčkim gradovima. Pojedini polisi i savezi polisa dobivaju od vremena do vremena stanovitu prividnu samostalnost koristeći se suparništvom helenističkih monarhija, koje žive u neprijateljstvu, ali u cjelini evropska Grčka proživljuje razdoblje ekonomskoga i političkog propadanja. Grčko je robovlasničko društvo ušlo u fazu svoga razvoja, kad oligarhija krupnih zemljoposjednika i robovlasnika može sačuvati svoje gospodstvo samo oslanjajući se na vojničku snagu izvana. Premještanje središta sredozemske trgovine na istok i seobe stanovništva onamo, neprestani ratovi i oštre revolucionarne provale (osobito na granici III. i II. stoljeća) — sve je to ubrzalo propadanje Grčke, koje se već u IV. stoljeću jasno ocrtalo, a rimsko je osvajanje završilo taj proces. Povoljnije su prilike nastale za Grke u osvojenim istočnim zemljama. Ne mijenjajući u biti socijalno-ekonomsku strukturu tih zemalja, osvajači su za svoje ciljeve iskoristili na Istoku uobičajeni sistem kraljevskih monopola i upravljanja pomoću birokratskoga aparata. U helenističkim se državama domaće (negrčko) stanovništvo, poglavito ratarsko, nalazi pod vlašću vladara, koji je vlasnik čitave zemlje i monopolist u glavnim granama industrije; on upravlja pomoću grčko-makedonske vojske i grčko-makedonskih plaćenika, i njemu se, po istočnjačkom običaju, odaju božanske počasti. Kao socijalna baza služe osvajačima autonomni grčki gradovi, koji su od davnine postojali (na primjer u Maloj Aziji) ili su se iznova stvarali, i oni postižu znatno blagostanje i privlače iseljenike iz evropske Grčke. No procvat helenističkih država bio je kratkotrajan. Za ptolemejski Egipat razdoblje maksimalnoga uspona pada u III. stoljeće, za monarhiju Seleukovića na konac III. i početak II. stoljeća, za Pergam u prvu polovicu II. stoljeća, a zatim te države ulaze u razdoblje propadanja, praćeno katkada (na primjer u Egiptu) slabljenjem grčko-makedonske diktature i porastom političkoga značenja domaćega plemstva.

Kako je isticao Engels (v. citat na str. 127), protivurječja ropstva »mogu se u većini slučajeva riješiti tako, da društvo, koje propada, bude pokoreno od drugih, jačih«, ali »dok se ova posljednja sa svoje strane temelje na ropskom radu, dolazi samo do premještanja središta, i cio se proces ponavlja na višem stupnju.« Helenističke države postaju postepeno plijenom Rima (god. 148. Makedonija, god. 133. Pergam, god. 74. Bitinija, god. 64. Sirija i napokon god. 30. Egipat).

Tipičan državni oblik nije više polis, već vojničko-birokratska m o n a r h i j a. Od država, koje su imale političko značenje u

doba helenizma, samo je otok Rod, najveće središte trgovine robova, sačuvao uređenje demokratskoga polisa. Demokratsko se uređenje — sa stanovitim promjenama — sačuvalo i u Ateni, ali Atena više nije igrala vidnu političku ulogu, nego je ostala samo kulturno središte, grad filozofa i umjetnika.

Prijašnji je polis tražio lokalni patriotizam i aktivnim građanima nametao dužnost da sudjeluju u državnom životu. Helenističke monarhije, u kojima je grčko društvo našlo privremeni izlaz iz ćor-sokaka protivurječjâ ropstva, nisu imale narodne baze, pa je uprava bila usredotočena u rukama činovnika-stučnjaka. Kozmopolitizam i zatvaranje u krug privatnih interesa ostavljaju dubok pečat na čitavoj helenističkoj ideologiji. Najutjecajniji filozofski sistemi toga doba, materijalistička filozofija Epikurova (Ἐπίκουρος, 341.—270.) i učenje stoikâ (στωικοί), koje se eklektički koleba između materijalizma i idealizma, obadva nastala na granici IV. i III. stoljeća, jasno odrazuju tu promjenu, koja je nastupila u društvenoj orijentaciji. Već se u IV. stoljeću počeo izgrađivati ideal »samodovoljnoga« mudraca, koji nije vezan sa sredinom i ne zavisi od nje, mudraca, kojemu je domovina cio svijet. Škola kinika (κυνικοί), popularna u donjim slojevima grčkoga društva, istupala je s propovijeđu pojednostavnjivanja, prevladavanja strasti i potreba kao sredstva, da čovjek postane nezavisan od prilika, koje ga okružuju, pa se kinik Diogen, o čijem su se skromnom načinu života pričale mnogobrojne anegdote (»filozof u bačvi« i dr.), nazivao »kozmopolitom«, t. j. »građaninom svijeta«. To je učenje u svojim radikalnim ograncima bilo upereno protiv svih socijalnih temelja polisa; kinici su odbacivali ropstvo, vlasništvo, brak, službenu religiju, svu duhovnu kulturu vrhova i tražili jednakost ljudi bez razlike spola i plemenske pripadnosti. Kad Epikura i stoikâ mudračeva »samodovoljnost« nema opozicionalne boje, već je prilagođena potrebama »dobronamjernijih« slojeva helenističkoga društva. Materijalističko shvaćanje prirode, osnovano na Demokritovu atomizmu, služi kod Epikura kao sredstvo borbe s lažnim predodžbama, koje smetaju individualnoj sreći, pa s praznovjerjima i strahom od smrti. Najvažnija je od tih lažnih predočaba vjera u besmrtnost duše i u nadnaravno upravljanje svijetom, strah pred bogovima. Bogove Epikur, doduše, ne negira, ali smatra, da oni provode blažen život u »međusvjetovima« i ne upleću se u stvari svemira. Pred mudracem, koji se oslobodio vjerovanjâ mnoštva, otvara se mogućnost »ugodna« života, osnovana na odsutnosti patnje i straha. Najveća »naslada« jest »nepomućenost« (»ataraksija«), unutrašnja nezavisnost i duševni mir, vezan s »neprimjetnim životom« u uskom krugu prijatelja. Država je korisna utoliko, ukoliko

osigurava miran život individuuma, pa mudrac samo u izuzetnim okolnostima dobrovoljno sudjeluje u državnim poslovima. Povlačeći se u privatan život, epikurovac osniva svoj život na načelima humanosti i snošljiva odnosa prema okolini i polazi od principa »ne činiti nepravde, ali ih i ne trpjeti«. Epikur osuđuje zloupotrebe očinske vlasti, okrutno postupanje s robovima, negativno se odnosi prema brakovima, koji se sklapaju radi bogaćenja. Epikurova filozofija ima duboko human karakter. Stoga je lažna vulgarna predodžba, koju su stvorili neprijatelji materijalizma, da je Epikurovo učenje bilo tobože propovijed grubih užitaka. Uistinu stvar stoji obratno: Epikur je tražio duševni mir, vlast nad težnjom za fizičkim užicima: filozof »naslade« bio je čak sklon stanovitoj melankoličnoj osjećajnosti pa je u osjećaju bola znao nalaziti »osebujnu nasladu spojenu sa suzama«. Stoički se ideal u mnogome približava epikurovskom, iako mu stoici daju sasvim drugo teoretsko obrazloženje. Temelj je sreće krepost, koja stvara »slobodna«, »savršena« i »blažena« mudraca. Epikurovoj »nepomućenosti« odgovara stoička »sloboda od afekata« (»apatija«). Čovjek je dio žive i božanske svjetske cjeline (»panteizam«) pa u svome životu mora utjeloviti svjetski zakon da »živi u skladu s prirodom«. Socijalni osjećaji, pravednost i čovjekoljublje, prirođeni su nam kao izraz »prirodne« veze među razumnim bićima. Stoik principijelno prihvaća svakojake društvene zajednice ljudske, od najsitnijih ćelija do najširih društava, pa i državu, koja obuhvaća čitavo čovječanstvo. U praksi se stoicizam suživljuje s najraznovrsnijim političkim simpatijama. Stoici su sudjelovali u revolucionarnim pokretima grčke i rimske demokracije, ali su stvarali i učenje o vladarevu »služenju« na sreću podanika i polagali teoretsku bazu za osvajačku politiku Rima. »Vrlo zamršena i protivurječna etika stoikâ«[1] odražavala je najkarakterističnije tendencije onoga doba i, uporedo s epikureizmom, privlačila mnogobrojne pristaše kako u gornjim slojevima, tako i u masama. U veliku zajednicu, koja obuhvaća sve ljude, uključivali su stoici s jednakim pravima žene i muškarce, robove i slobodne ljude, Helene i barbare, ali taj je teoretski radikalizam bio u stvarnosti bez ikakve političke zaoštrenosti, jer se težište pitanja prenosilo na unutrašnji svijet samodovoljnoga individuuma. Prema osnovnom principu Stoe, ropski udes ne smeta mudracu da bude »slobodan«, »kralj«, i tome mudracu nisu potrebni nikakvi vanjski uvjeti za njegovo »blaženstvo«, dok su nosioci bogatstva i vlasti »robovi« svojih strasti. No u humuniziranju života i porodičnih odnosa to je učenje odigralo stanovitu ulogu zajedno s

[1] Marx i Engels, Sveti Makso. Djela, sv. IV., 1933., str. 119 (na ruskom).

epikureizmom. Stoici su promatrali brak kao vezu dvaju jednakih individuuma radi životnoga općenja, poklanjali veliku pažnju pitanjima odgoja i tražili jednako obrazovanje za oba spola. Jakom širenju stoičke filozofije pridonijela je i okolnost, da ona nije potpuno odbacivala narodnu vjeru, već je u tradicionalnim mitima nastojala naći alegorično izraženu filozofsku istinu. Kao pristaše apsolutnoga determinizma, stoici su ga tumačili u skladu s panteističkim karakterom svoga učenja kao božansku »providnost« ili »udes« pa čak priznavali proroštva i gatanja. Ta se religiozna strana stoicizma osobito pojačavala u kasno-helenističko vrijeme, kad je grčko društvo proživljavalo teško propadanje.

Ogorčenu borbu s religicznim shvaćanjima Stoe vodili su, osim epikurovaca, i predstavnici trećega smjera helenističke filozofske misli — s k e p t i c i (σκεπτικοί); njima je u III.—II. stoljeću pripadala i Platonova škola (»Akademija«), koja se udaljila od objektivnoga idealizma svoga osnivača u pravcu relativizma i negiranja vjerodostojnosti svake spoznaje. Polemizirajući s »dogmatičarima« na području teorije znanja i religije, skeptički smjer približavao im se u pitanjima morala i postavljao sebi iste zadatke — naučiti ljude »nepomućenosti« i »slobodi od afekata«, životu »pod vodstvom prirode«. U tome za svu helenističku filozofiju najkarakterističnijem učenju sastajali su se kako »prosvjetitelji« — epikurovci i skeptici, tako i konzervativniji stoici. No ni Platonova škola ni Aristotelova škola, koja je postojala uz nju, nisu uživale onaj masovni utjecaj, što je pao u dio epikureizmu i stoičkom učenju, koje se u mnogome približavalo propovijedi kinikâ.

Stoici su vjerovali u neizbježnost udesa, Epikur je pridavao golemo značenje slučajnosti, a skeptici su preporučivali uzdržavanje od određena suda o principijelnim pitanjima pogleda na svijet, i sve to pokazuje, da je grčko društvo izgubilo vjeru u svoju sposobnost da upravlja tokom života. Nije čudo, što su se u tim prilikama počela rađati i pesimistička raspoloženja. U početak III. stoljeća ide najradikalniji pesimist grčke filozofije, H e g e s i j a (Ἡγησίας), prozvan »propovjednikom smrti«.

Uspjesi moralno-filozofske propovijedi svjedoče o znatnom slabljenju narodne v j e r e. Ona je bila u svojim temeljima potkopana i raspadom polisa u IV. stoljeću i novom povijesnom situacijom, koja je nastala nakon makedonskoga osvajanja. U nagloj smjeni državnih tvorbi i vladara, koja je uslijedila nakon istočnih vojni Aleksandrovih, hirovita se Tiha (str. 177) činila mnogo realnija sila nego bogovi polisa. Među slojevima stanovništva, koje nije dodirnula filozofska propaganda, osobito među ženama, širili

su se mistički kultovi, koji su »posvećenima« obećavali blaženstvo nakon smrti, a također vjera u bogove »čudotvorce« i »iscjelitelje«; uporedo s državnim kultovima postojale su mnogobrojne privatne zajednice vjerskoga karaktera, bogoslužna društva, u kojima su aktivno sudjelovali i robovi. No i tradicionalna vjera čuvala je svoje građansko značenje, to više, što su polisi neobično mnogo cijenili prividnost autonomne egzistencije. Robovlasničkoj je državi i dalje bila potrebna vjera kao ideološka spona među »građanima«, i tu sponu nije mogla zamijeniti filozofija, koja je poglavito odražavala momente raspadanja države. Stoga je značajno, da su svi filozofski smjerovi, izuzevši dio kinika, preporučivali svojim pristašama bezuvjetno vršenje obreda državne vjere kao dužnost »mudraca« prema njegovim sugrađanima. Polisi su svečano slavili svoje svetkovine i brinuli se za hramove, a građani su smatrali za dužnost da svetišta obogaćuju darovima, iako je zapravo vjera u bogove polisa bila već potkopana.

Još je veće značenje imala vjera u istočnim helenističkim monarhijama, gdje je služila kao oslonac kraljevske vlasti. Obožavanje kraljeva — najprije mrtvih, a zatim i živih — bilo je službeno provedeno i u državi Ptolemejevića i u državi Seleukovića. Ptolemejevići, nasljednici faronske vlasti, naskoro su stupili u tijesan savez s egipatskim svećenstvom, ali su, čuvajući egipatsku vjeru kao jedno od oruđa svoga gospodstva, bili ujedno zainteresirani za simpatije grčkoga stanovništva u zemlji i izvan nje pa su pružali obilnu potporu grčkim hramovima. Jednaku su potporu dobivala grčka svetišta od Seleukovića, koji su u svojoj mnogoplemenskoj državi vodili aktivnu helenizatorsku politiku. Jedna od najvažnijih karakterističnih crta helenističke vjere jest s i n k r e t i z a m, udruživanje grčkih i istočnjačkih predočaba. On se očituje kako u stvaranju novih kultova (takav je na primjer grčko-egipatski bog Serapis), tako i u pretjeranom poistovećivanju grčkih i istočnjačkih božanstava. Egipatsku Isidu poistovećivali su s Demetrom, Afroditom i Artemidom, egipatskoga Osirisa s grčkim Dionisom i u isto vrijeme s frigijskim Atisom i feničko-sirskim Adonisom, Serapisa sa Zeusom, Plutonom i Dionisom, a frigijsku Kibelu s Rejom, majkom Zeusovom i Herinom. Poistovećivanje je imalo stanovitu realnu osnovu, budući da su svi ti likovi doista potjecali od istoga tipa predočaba agrarne religije pretklasnoga društva, na primjer od predočaba o majci-zemlji i o božanstvu plodnosti, koje umire i uskrsava; Grk je u Isidi mogao lako naći crte, koje je zbližavaju s Demetrom, ili Osirisa izjednačivati s Dionisom. Ali dok su grčki bogovi još bili potrebni robovlasničkom društvu u funkciji božanstava polisa, inozemni kultovi u heleniziranom obliku, oslobođeni

svojih lokalnih i plemenskih osobina, postajali su vjerski izraz istih tendencija prema univerzalizmu i individualnom izoliranju, što smo ih već opazili u helenističkoj filozofiji. U »tajnama« je vjernik tražio lični »spas«, koji mu se obećavao za »vjeru«; one su postigle osobitu popularnost u razdoblju propadanja helenističkoga društva, pa su se zajedno s njima veoma raširili magički obredi i istočnjačka pseudo-nauka, astrologija. No taj val praznovjerja, koji je zaplijusnuo grčko društvo, ide već u konac II. i u I. stoljeće pr. n. e.

Razdoblje procvata helenističke kulture, III. stoljeće, bilo je vrijeme najvišega uspona e g z a k t n o g a z n a n j a. Tome je prilično pridonijela okolnost, da su Grci tada prvi put došli u tijesan dodir s naukom Istoka, sa znanjima nagomilanim u Babiloniji i Egiptu. Grčka se matematika diči imenima Euklida (oko god. 300.), Arhimeda (oko god. 287.—212.), Apolonija Pergejca (oko god. 265.—170.), koji je razradio teoriju sjekotina stošca, a razvoj astronomije obilježen je radovima Aristarha Samljanina (oko god. 320.—250.), Kopernikova prethodnika u heliocentričnoj teoriji, i Hiparha (oko god. 190.—120.), najistaknutijega astronoma starine; golemo širenje geografskoga horizonta, do kojega je došlo, kad su se Grci upoznali s dalekim krajevima Azije i Afrike, i iskorišćivanje matematičko-astronomskih metoda omogućilo je Eratostenu (oko god. 275.—195.), najsvestranijem učenjaku toga vremena, da odredi polumjer zemaljske kugle i sastavi kartu Grcima poznatoga svijeta. Znatne su uspjehe postigle i druge discipline — mehanika, optika, botanika i anatomija. Na području tehnike helenističko se doba diglo visoko iznad nivoa prethodnoga razdoblja, no robovlasnički sistem nije davao mogućnosti da se ta postignuća tehničke misli obilno primjenjuju u proizvodnji, pa su mnogi zanimljivi izumi ostajali samo predmetom zabave i divljenja. Za razliku od atičkoga razdoblja, kad je nauka bila nerazdvojno vezana s filozofijom, helenistička nauka nastupa samostalno. Odvajanje od filozofije nisu izazvale samo potrebe znanja, koje se razvijalo, nego i opće tendencije toga doba, koje je izgubilo perspektivu u gledanju na svijet. Stoga na čitavoj helenističkoj nauci leži stanovit pečat empirizma.

Nauka počinje dobivati materijalnu potporu od helenističkih vladara, a najveće naučno središte postaje A l e k s a n d r i j a, prijestolnica grčko-egipatske monarhije. Već za prvih Ptolemejevića [Ptolemej I. Soter (322.—283.) i Ptolemej II. Filadelf (283.—247.)] bio je u Aleksandriji osnovan »Muzej« (t. j. »hram Muza«), nešto poput dvorca nauke i književnosti. U dvoranama, kolonadama i vrtovima Muzeja radili su i držali predavanja mnogobrojni učenjaci, pozivani iz različitih krajeva Grčke; svi su oni dobivali fiksiranu godišnju plaću iz državne blagajne. »Mnoga piskarala, koja

se neprestano među sobom svađaju, — pisao je zajedljivi pjesnik III. stoljeća Timon, — dobivaju hranu u narodima bogatom Egiptu, pod zaštitom Muza.« Ali najznačajnija je ustanova uz Muzej bila k n j i ž n i c a, u kojoj su bili sakupljeni svi do toga vremena sačuvani spomenici grčke književnosti, i to po mogućnosti u pouzdanim prijepisima. U knjižnici se prema antičkim izvorima već u III. stoljeću čuvalo oko pô milijona svitaka, a usto su najznatniji pisci bili u mnogo primjeraka. Na sređivanju te goleme knjižne imovine radili su viđeni učenjaci, koji su stajali na čelu knjižnice. Sredinom III. stoljeća K a l i m a h, s kojim ćemo se još susresti kasnije kao s glavom nove književne škole, izdao je na temelju katalogizirane građe knjižnice bibliografiju grčke književnosti. Ti »Popisi onih, koji su se u bilo kojoj struci proslavili, i onoga, što su napisali« zauzimali su 120 knjiga. Budući da je Egipat bio zemlja papirusa, a proizvodnja i trgovina papirusa bile kraljevski monopol, Aleksandrija je ubrzo postala zakonodavka u izdavanju knjiga. Srednja veličina antičke »knjige«, kako se sada ustalila, odgovara našim 2—3 štampanim arcima; stari su se tekstovi pri ponovnom izdavanju u skladu s time dijelili na »knjige« te veličine. Na početku II. stoljeća Aleksandriji je počeo konkurirati P e r g a m; tu je bila stvorena vlastita velika knjižnica i uveden nov pisaći materijal od kože, pergamena (str. 20). Pošto je za Julija Cezara aleksandrijska knjižnica bila uništena požarom (god. 47. pr. n. e.), poznati rimski vojskovođa Antonije, koji je jedno vrijeme bio gospodar čitava rimskoga Istoka, dao je egipatskoj kraljici Kleopatri odštetu time, što je pergamsku knjižnicu prenio u Aleksandriju.

Radnici aleksandrijske, a zatim i pergamske knjižnice nisu sebi postavljali samo zadatke bibliografske naravi. Oni su izdavali provjerene tekstove starih pisaca i sastavljali uz njih komentare i rječnike. Taj je učeni rad bio potreban zato, što takva djela, kao što su Homerovi spjevovi ili čak drame V. stoljeća, često nisu više bila sasvim razumljiva kako po jeziku, tako ni po sadržaju. Rodila se nova naučna disciplina, f i l o l o g i j a. Osobitu su pažnju poklanjali aleksandrijski filozofi Homeru; na njegovu tekstu i tumačenju radilo je nekoliko pokoljenja velikih učenjaka. Najpoznatiji od njih jesu Zenodot (oko god. 325.—260.), već spomenuti Eratosten, Aristofan Bizantinac (oko god. 257.—180.) i A r i s t a r h S a m o t r a č a n i n (Ἀρίσταρχος, oko god. 217.—145.; ne smije se miješati s astronomom Aristarhom Samljaninom!), čije je ime postalo sinonim za »kritičare«; no valja imati na umu, da se Aristarh i njegovi prethodnici nisu bavili književnom kritikom u našem smislu te riječi, već filološkom, t. j. analizom tekstova sa stanovišta njihove pravilnosti, uklanjanjem pogrešaka i podmet-

nutih umetaka. Odabirajući za svoja izdanja najistaknutija djela prošlosti, aleksandrijski su učenjaci stvorili »kanon« klasika grčke književnosti, koji je u znatnoj mjeri odredio opseg obavijesti o starogrčkim piscima, što su došle do nas.

Zavisnost od kraljevskih darova osjećala se u čitavoj organizaciji »Muzeja«. Ustanova je imala dvorski karakter. Upravitelj knjižnice bio je obično prestolonasljednikov odgojitelj, a za tu su se službu tražili ljudi »vjernopodaničkoga« načina mišljenja. Među mnogobrojnim naučnim disciplinama zastupanim u Muzeju nije bilo filozofije. Prijestolnica grčko-egipatskih vladara — »bogova« nije predstavljala povoljno tlo za djelatnost filozofâ, osobito za takve škole, kao što su epikurovska i stoička, koje su pretendirale na masovno širenje; filozofsko središte Grčke ostala je kao i prije Atena (a djelomice Pergam). S dolaskom »domaće reakcije« u Egiptu izgubio je Muzej svoje negdašnje značenje, pa su jedno vrijeme (po naredbi od god. 146.) učenjaci bili protjerani iz Aleksandrije.

Ako se kultura i gledanje na svijet grčkoga društva u doba helenizma razmatraju kao cjelina, u njima se ne mogu ne primijetiti mnogobrojni simptomi propadanja u uspoređenju s razdobljem polisa. Slabljenje socijalnih osjećaja, servilnost prema vladarima, suživanje socijalne i filozofske problematike i porast bezidejnosti, širenje misticizma — sve to pokazuje, da je za grčko robovlasničko društvo nastupilo razdoblje raspada. S druge strane, potrebno je sumirati i one strane helenizma, koje predstavljaju napredak prema prošlosti. To su humanizacija porodičnoga života, slobodniji položaj žene, obogaćivanje svijeta ličnih osjećaja i porast individualne samosvijesti pa uspjesi empirijskih nauka, koji su uništili niz naopakih predočaba o stvarnosti. S pozitivnim stranama kulture polisa nestajale su i mnoge njezine primitivne crte, naslijeđene djelomično još od rodovskoga društva. Ujedno helenistička kultura, uz niz zajedničkih crta svojstvenih čitavom razdoblju, pruža vrlo složenu i šaroliku sliku, nejednaku u različitim razdobljima i u različitim dijelovima helenističkoga svijeta. Prevlasti jednoga kulturnog središta, kao što je bilo u V. i IV. stoljeću, više nema.

Isto takvi odnosi postoje i na području umjetničkoga stvaranja, u k n j i ž e v n o s t i i u m j e t n o s t i.

Književnost je u razdoblju polisa imala narodni karakter, odgovarala je ideološkim potrebama građana polisa. Kako god velik bio kulturni odjek atičke drame u cijelom svijetu, atički se pjesnik obraćao u prvom redu svojim sugrađanima. Okolnost, da su vodeće književne vrste ostale vezane uz narodne svetkovine, bila je vanjski izraz tijesne veze između pjesnika i naroda. Ta je veza

počela slabiti već u IV. stoljeću i izgubila se u helenističko doba. Nastaje rascjep između »niskih« vrsta namijenjenih masovnom čitaocu i književnosti obrazovanih vrhova, namijenjene razmjerno uskom krugu štovatelja. Usto su kako »niska«, tako i »visoka« književnost kozmopolitske, upućene čitavu helenističkom svijetu. Niveliranje lokalnih razlika dolazi do izražaja u stvaranju jedinstvena općegrčkoga jezika (*κοινή* — »zajednički jezik«), koji se osniva na atičkom književnom jeziku sa stanovitom primjesom jonizama. Književnost konačno postaje knjiška, izuzevši samo »niske« vrste polufolklornoga tipa.

Naglo se mijenja i sadržaj književnosti. Politička tematika, koja je imala tako znatnu ulogu u prijašnje vrijeme, ili se sasvim uklanja ili kržlja izrođujući se u dvorsko slavljenje vladarâ. To se osiromašenje često maskira bujnošću, patosom i težnjom za svečanom pozom. S druge strane, namjesto negdašnjega rodoljublja nalazimo samo učeno-antikvarni interes za lokalne starine. S pitanjâ velikoga društvenog zahvata književnost prelazi na uži krug, na porodične i životne teme, sa socijalnih osjećaja na individualne. U buržoaskoj književnoj povijesti često se govori čak i o »realizmu« kao specifičnoj osobini helenističke književnosti. No »realizam« se pri tome razumije samo kao gomilanje karakterističnih detalja života i ljudskoga ponašanja. Takva tendencija u helenističkoj književnosti zaista postoji, kao što postoji i u umjetnosti toga vremena, koja uporedo s težnjom za patetičnim, uzbudljivim, bolnim i patničkim poklanja mnogo pažnje i slikanju svakidašnjice, krajoliku i portretu; ali svakodnevni se život daje uglavnom na planu satirična ili barem ironična odnosa prema niskome i sitnom. U tom pogledu zanimljiva je rasprava filozofa T e o f r a s t a (*Θεόφραστος*) »Karakteri« (po modernoj terminologiji prije »tipovi«), niz crteža, u kojima su prikazani tipični nosioci kakve mane — laskavac, brbljavac, tvrdica, praznovjeran čovjek, hvastavac, pristaša oligarhije i sl. »Karakter« se razmatra kao nešto cjelovito, ali statično, pa je prikazan samo u svojim vanjskim očitovanjima, bez psihološke analize.

Robovlasničko društvo, koje se nalazilo u procesu propadanja, bilo je već nesposobno da umjetnički odrazi smisao procesa, koji se vršio, pa crteži iz života kod helenista u mnogo manjoj mjeri otkrivaju stvarnost nego herojski likovi Homerova epa ili atičkih tragika V. stoljeća. U slikanju unutrašnjega svijeta ličnosti, koja se povukla u privatni život, glavno mjesto pripada njezinim intimnim doživljajima — porodičnim i prijateljskim osjećajima, sažaljenju i osobito ljubavi. Po helenističkoj je književnosti razasuta atmosfera humanoga odnosa prema ljudima i blage osjećajnosti, ali se

doživljaji ne odlikuju ni dubinom ni raznolikošću; kad pjesnik želi izaći iz granica svakidašnjih osjećaja, on većinom prenosi svoje junake u neobičnu sredinu, utopijsku ili idiličnu, u daleke zemlje ili davnu prošlost, i napokon u sferu mita, običnu za grčku književnost. Realistički pogođeni detalji postaju građa za idealističku umjetničku sintezu.

Odsutnost velikih socijalnih tema čini stvaranje vrhova helenističkoga društva besperspektivnim. Ideološki pokreti donjih slojeva rijetko prodiru u službenu književnost. Ovdje je raširenо divljenje starini. Tradicionalna mitologija, koja je već izgubila svoje vjersko značenje, shvaća se sada kao jedna od kulturnih vrednota prošlosti. Nastaje »učena« poezija, osnovana na proučavanju slabo poznatih starih spomenika, pristupačna samo nekolicini obrazovanih čitalaca, a to je izrazit znak odvajanja književnosti od naroda. Taj je smjer osobito karakterističan za Aleksandriju, gdje se on spaja s filološkim radovima radnikâ Muzeja. »Učeni« pjesnici često pokušavaju uskrsnuti stare vrste potisnute književnim razvojem atičkoga razdoblja i prilagoditi ih novom osjećanju svijeta, no najveću osebujnost postižu na području malih oblika, kao što su: mali ep (epilij), elegija, epigram i idila.

Nove se književne tendencije različito očituju u različnim helenističkim zemljama. U polisima uže Grčke s njihovim kulturnim središtem Atenom najdulje se čuvaju stare tradicije, težnja za stanovitom sadržajnošću, makar i osiromašenom, i veza književnosti s filozofskim strujama. Vladajući književni oblici ostaju ovdje, kao i u atičkom razdoblju, drama (»nova komedija«) i proza, povijesna i filozofska. U sferi kulturnoga utjecaja Aleksandrije raširena je »učena« poezija i težnja za malim oblicima.

Bujni, patetični stil osobito se razvija u Maloj Aziji (»azijansko« govorništvo). Država Seleukovića, kako se čini, najmanje sudjeluje u književnom kretanju; valja se, uostalom, ograditi, da su naše obavijesti o kulturi te zemlje vrlo neznatne.

Procvat helenističke književnosti pada u sam početak razdoblja, u prvu polovicu III. stoljeća. Zatim nastupa zastoj i oponašanje. U teoriji književnosti vlada predodžba o nepokolebljivosti »vrsta«, koje su jednom već »otkrivene«; pjesnikov je zadatak, da u svome djelu utjelovi »zakone« vrste, a put je k tome »oponašanje« prethodnikâ u nadi, da će se oni »nadvisiti«. Osobito se pojačava zastoj s rimskim gospodstvom, kad nastaje tako zvana »aticistička« reakcija, orijentacija prema književnom jeziku atičke proze, koji je već postao arhaičan. Mnogo intenzivnijim životom žive »niske« vrste, ali se o procesima, što su se ovdje zbivali, može samo nagađati po rezultatima, koji se pokazuju tek u slijedećem razdoblju, u doba rimskoga carstva.

Helenistički pisci nisu kod Grka stekli značenje »klasika«, pa ih je aticistička reakcija, koja je prevladala u rimsko doba, odbacila. Zbog toga je od helenističke književnosti, kvantitativno veoma opsežne, došlo do nas vrlo malo čitavih djela. O najvećim predstavnicima toga razdoblja treba suditi po fragmentima, antičkim obavijestima i po imitacijama rimskih pjesnika.

Nalazi na papirusima iz nedavnoga vremena donekle su proširili naše poznavanje spomenika, ali ipak mnoga pitanja vezana s postankom i širenjem različnih književnih škola i stilova, ostaju i dalje nejasna.

Periodizacija helenističke književnosti i razlike u lokalnim stilovima mogu se u današnje vrijeme prikazati samo u najgrubljim crtama. Nadalje, s punim se pravom može pretpostavljati, da se u helenističko vrijeme uspostavljaju duboke i znatne veze između grčke književnosti, osobito u njezinu »niskom« ogranku, i književne proizvodnje narodâ Istoka, no i to neobično važno pitanje još je vrlo daleko od konačna rješenja.

DRUGO POGLAVLJE

NOVOATIČKA KOMEDIJA

Najznatniji prilog doba helenizma svjetskoj književnosti jest tako zvana »nova« komedija, posljednja književna vrsta, koja se stvorila u Ateni i koja završava razvoj, do kojega je komedija došla u IV. stoljeću (str. 202). Naziv »nova« komedija jest antički; bio je stvoren zato, da istakne duboke razlike između tipa komedije, koji se ustalio u vrijeme Aleksandra Makedonskoga i njegovih nasljednika, i »stare« komedije iz razdoblja procvata atenske demokracije; u sredini između njih ležala je »srednja« komedija IV. stoljeća. Za komediju IV. stoljeća bile su karakteristične dvije linije: parodično-mitološka i svakodnevno-životna; ova je posljednja prevladavala na početku helenističkoga razdoblja. S druge strane, put k drami iz života bio je ocrtan i u Euripidovoj tragediji. Iz stapanja tih dviju linija stvorila se »nova« komedija.

Fantastičnih elemenata i političke aktuelnosti, svojstvenih »staroj« komediji, sada nema. Na političke događaje »nova« komedija reagira rijetko i uzgred. U skladu s interesom za privatni život, tipičnim za helenističko društvo, ona obrađuje teme ljubavi i porodičnih odnosa. Na minimum je svedena i lična poruga sugrađanima. Aristofanovi komadi, nerazdvojno povezani s lokal-

nom sredinom i dnevnim momentom, mogli su biti razumljivi samo u Ateni pa su brzo zastarivali; »nova« je komedija bila pristupačna mnogo širem krugu gledalaca pa je poslije u rimskim prijevodima i preradbama dospjela i na rimsku pozornicu. Nosilac optužbenoga elementa u komediji bio je od davnine kor, atički kom. Na atenskoj svečanosti Dionisovoj kor, razumije se, nije mogao biti odsutan; ali sudjelujući u predstavi komedije on je ispao iz njezine radnje. Kor je izvodio svoje pjesme u razmacima između činova (»nova« se komedija dijeli na činove, najčešće na 5 činova), i te pjesme, nevezane s fabulom komada, obično nisu ulazile u književno utvrđeni tekst komedije; kod prikazivanja na drugome mjestu i u drugo vrijeme korske su se partije mogle obnavljati kako mu drago ili sasvim isključivati iz komada.

Antička književna teorija definira odsada komediju kao »reproduciranje života«, pri čemu se pod nazivom »život« razumijeva svakodnevni, privatni život u svojoj suprotnosti kako prema političkom, tako i prema fantastičnom. Kako smo već spomenuli (str. 226), Teofrast, učenik Aristotelov, vidio je u tragediji prikazivanje »preokretâ herojske sudbine«; komedija je u skladu s time dobila drugu definiciju: ona je »prikazivanje epizode iz privatnoga života, nevezane s opasnostima«. Razlika između komedije i tragedije određuje se po sastavu lica; lica su tragedije bogovi, heroji, kraljevi i vojskovođe, a drama s ličnostima iz života jest komedija. U komediji je obični element smiješnoga s toga stanovišta već izveden, sporedan, pa proizlazi iz odnosa prema svakidašnjosti kao prema nečemu niskom; on čak može sasvim otići u pozadinu ustupajući mjesto momentu dirljivoga.

Dakle, »nova« je komedija drama iz života, a po mišljenju nekih buržoaskih književnih povjesničara čak »realistička« drama. No mi smo već govorili o karakteru toga helenističkog »realizma«. Udubljivanje u privatan život označuje ovdje udaljivanje od problema širega zahvata. Iz tematskoga kruga biva uklonjena ne samo politika, nego su zajedno s njom uklonjeni također svijet rada i znanja, pa čak i književna pitanja, o kojima se kod Aristofana tako često debatiralo. Pjesnički su vidokrug »nove« komedije porodični sukobi u imućnoj, robovlasničkoj sredini; čak i na tome uskom području komedija operira samo omanjim krugom motiva i situacija i ograničenim nizom tipičnih figura, nosilaca određenih maski. I situacija i figure odražavaju stvarni život, ali se građa iz suvremenoga života odabira i raspoređuje po tradicionalnim shemama bez pravoga realističkog opažanja života. Najvažniji elementi strukture »nove« komedije ostaju vezani sa starim folklornim oblicima, iako dobivaju nov smisao.

Tako ljubav, iskonski motiv karnevalske obredne igre, postaje sada, u novim društvenim prilikama, osnovna pokretna snaga komičke radnje: ona će dovesti do vezivanja zaljubljenih, do njihove svadbe ili — u najozbiljnijim i najmanje banalnim komadima — do uspostavljanja poremećene bračne sloge. Kontinuitet sa starom komedijom, koja se obično završava svadbom ili ljubavnim prizorom, ovdje je očevidan.

Uzmimo shemu čarobne bajke: junak uz suradnju čudesnoga pomoćnika oslobađa junakinju, koja se nalazi u vlasti kakve nemani, i ženi se njome. Ako se ta shema prenese u životne prilike imućnih atenskih krugova, dobit će se jedan od najtipičnijih predmeta »nove« komedije.

Junak je zaljubljeni mladić, koji mora ukloniti zapreke, što mu smetaju da se veže s predmetom svoje ljubavi. No valja imati na umu, da je za antičko društvo brak iz ljubavi bio neobična pojava. »U toku čitave starine, — primjećuje Engels, — brakove nisu sklapali zainteresirani parovi, već njihovi roditelji, pa su se prvi lako mirili s time. Skromni dio bračne ljubavi, za koji starina zna, nije subjektivna sklonost, nego objektivna dužnost, nije temelj braka, nego njegova dopuna. Ljubavni odnosi u modernom smislu postoje u starini samo izvan službenoga društva.«[1] Taj je pogled na brak potpuno jasno formuliran u govoru protiv Neere, koji se pripisuje Demostenu: »Hetere držimo radi naslade, priležnice za svakidašnje zadovoljavanje potreba našega tijela, a žene zato, da nam rađaju zakonitu djecu i da imamo vjernu čuvaricu kuće.« Najbolji pjesnici »nove« komedije pokušavali su, zajedno s naprednim smjerovima helenističke filozofske misli (str. 230—231), humanizirati tradicionalni odnos prema braku i s pozornice propovijedali brak osnovan na uzajamnoj sklonosti, ali se u komediji srednjega nivoa objekt ljubavi najčešće prenosi izvan granica »službenoga društva«, u sredinu hetera. Zapreke, koje stoje pred mladićem, mogu biti različite vrste. Draga se sad nalazi u posjedu ratnika, hvalisava kukavice, sad je robinja pohlepna svodnika, koji za nju hoće da dobije otkupninu, preveliku za mladoga rasipnika. Od vlasti tih neprijateljskih osoba junak mora osloboditi junakinju. Ali kao što u bajci junak izvršava svoja junaštva samo zahvaljujući čudesnom pomoćniku, tako ni u »novoj« komediji mladić nije u stanju da išta poduzme samostalno. Ulogu čudesnoga pomoćnika uza nj igra rob, lukavi probisvijet, koji se zna izvući iz svake situacije. On će na ovaj ili onaj način izmamiti novac od mladićeva

[1] F. Engels, Podrijetlo porodice, privatnoga vlasništva i države. Djela, sv. XVI., dio I., 1937., str. 58 (na ruskom).

oca, koji se nipošto ne sprema da štiti vezu sina sa sumnjivom djevojkom, i prevariti svodnika, jednom riječju, ukloniti sve zapreke. A ako je poželjno, da se komedija ne završi samo trijumfom ljubavi, već i zakonitim brakom, onda će se u posljednji čas pokazati, da je djevojka bez traga nestala kći bogatih i časnih roditelja, koja je nekoć bila ugrabljena ili izložena, ali je neprestano čuvala strogu krepost. Svodnik će biti osramoćen, a zaljubljenici će proslaviti svadbu.

Oslobođenje djevojke ukrštava se, prema tome, s jednim drugim, za »novu« komediju podjednako karakterističnim predmetom »izloženoga i nađenog djeteta«, s kojim smo se već susreli u Euripidovim tragedijama (str. 178). Iz mitološke sredine on prelazi u svakodnevno-životnu. Djevojka, koja je stupila u vezu sa susjedovim sinom ili ju je za vrijeme noćne svečanosti silovao pijani mladić, rađa i izlaže dijete (ili blizance); djeca bivaju spašena, i roditelji ih poslije prepoznaju po nekim stvarima, što ih je majka ostavila uz njih. Na temelju toga predmeta stvara se zamršena intriga, koja dovodi do »prepoznavanja« i sretna svršetka. Pjesnici na sve načine variraju motive silovanja, izlaganja i prepoznavanja, pa se u većini komada »nove« komedije javlja bar jedan od tih motiva, a često i svi zajedno. Njihova veza s Euripidovom tragedijom bila je suvremenicima sasvim jasna, i nju su naglašavali sami autori komedije stavljajući licima u usta odgovarajuće Euripidove citate.

Kod rimskoga dramatičara Plauta, koji je prerađivao komade »nove« komedije, ima »dirljiva« komedija »Sužnji«, koja se udaljuje od običnoga tipa i nema ljubavne intrige. Na koncu komada autor skreće gledaocima pažnju na njegovu neobičnost. »Ovdje nema ni silovanja, ni ljubavnih spletaka, ni izlaganja djece, ni varanja u novcu, i zaljubljeni mladić ne oslobađa ovdje heteru krišom od svoga oca.« To nabrajanje sadržava sve uobičajene komičke motive osim jednoga motiva — »prepoznavanja«; on nije spomenut zato, što je sačuvan u samim »Sužnjima«.

Jednoličnosti predmetâ odgovaraju i stalni tipovi. Svako je lice stavljeno u određenu tipičnu kategoriju, koju gledalac može odrediti odmah, po glumčevoj maski. To je, prije svega, mladić, zaljubljen i bespomoćan, koji trpi od ljubavnih muka i nestašice novca. Bogati suparnik mladićev često biva hvališa »vojnik«, koji se hvali svojim tobožnjim pobjedama u borbama i u ljubavi, grub, lakovjeran, ali uglavnom dobroćudan; figura hvastavca-vojnika, koja se ocrtava u »staroj« komediji, dobiva sada nov oblik u vezi s porastom plaćeništva i ratovima Aleksandra i njegovih nasljednika. Predmet sveopće mržnje jest »svodnik«, lakom, bešćutan i sumnjičav; komedija ne štedi crte karikature za tu figuru, pa on svagda izlazi iz komada nasamaren. Ženska mu je paralela »svodnica«, starica-pijandura, koja trguje svojom rođenom kćeri ili pokćerkom i uči je svim lukavštinama hetere. Među mladićeve antagoniste ide također štedljivi i čandrljivi »starac«, mladićev otac, koji ipak u nekim komadima voli potrčati za ljepoticom i postati suparnik svoga sina. Zanimljivo je, da u komediji nastupaju samo »mladići« i »starci«, a ne ljudi srednje dobi; tu se očituje tradicija karnevalske igre, borbe »mladoga« i »staroga«, koja se uvijek svršava pobjedom mladosti. Uz starca, koji se gradi mlad, stoji njegova »žena«, obično tvrdoglava i svadljiva, koja je svome mužu donijela velik miraz pa mu truje porodični život. Mladićeva je prijateljica ili lakoma i lukava »hetera« ili čedna »djevojka«, koja je nesretnim stjecajem okolnosti dospjela u rđavu situaciju. Vrlo je česta figura okretni »rob«, mladićev pomoćnik; njemu se katkada suprotstavlja pošteni rob-glupak kod antagonistâ. Junakinja također ima spretnu »sluškinju« (buduću »subretu« zapadnoevropske komedije) ili staru, vjernu »dadilju«. Napokon, dvije tradicionalne maske podsjećaju nas na značenje »jela« u grčkoj komediji (str. 188): proždrljivi »parazit« sa psećim navikama, laskavi stolni drug mladićev ili vojnikov, koji u spretnosti i okretnosti ne zaostaje za robom, a zatim »kuhar«, govorljivi i kradljivi svećenik svoje uzvišene vještine, potomak maske »učenoga šarlatana«.

Taj pregled tipičnih predmeta i maski pokazuje tematsku ograničenost »nove« komedije. Atenski svakidašnji život u IV.—III. stoljeću pr. n. e. svodio se na zavođenje djevojaka, izlaganje djece[1] i prepirke sa svodnicima. Originalnost »nove« komedije nije u predmetu ni u maskama, koji su u znatnoj mjeri tradicionalni, već u načinu njihove obrade. Književno je postignuće ovdje, prije svega, vješto razvijanje intrige. Taj moment, što ga je Euripid uveo u tragediju, s uspjehom su iskoristili komički pisci. Spajanje prijevara, nesporazuma, prisluškivanja, prerušavanja i zamjenjivanja osoba čini složenu, ali čvrsto zbijenu intrigu. Kao i kod Euripida, golemu ulogu u toku radnje igra slučaj; na njemu se osniva i sama shema »prepoznavanja«. Za helenističko društvo karak-

[1] Izlaganje novorođenčadi grčki su običaji potpuno dopuštali. Otac se imao pravo odreći rođenoga djeteta, ne »primiti« ga, pa udes izlaganja nije prijetio samo plodu »nezakonite« veze. Izlagali su djecu, koju zbog njihove kržljavosti ili iz materijalnih razloga nisu željeli odgajati, kao teret za porodicu (osobito djevojčice). Napredni su ljudi oštro ustajali protiv toga okrutnog običaja, ali se on u životu držao još dugo, čak u doba rimskoga carstva. Ako bi tkogod našao dijete i uzeo ga k sebi, dijete bi postalo rob.

teristično shvaćanje života kao hirovite igre slučaja vrlo se često stavlja u usta i samim licima komedije: »Tiha upravlja svime.« Druga osobina, koja odlikuje »novu« komediju, sastoji se u produbljenijoj obradbi karakterâ. Tipična se maska diferencira, dobiva mnogobrojne varijante; lica dobivaju individualno ocrtan lik. Usto jedni pisci razvijaju komediju poglavito po liniji intrige, a drugi polažu težište na karaktere. Nadalje, stvara se neusiljeni dijalog, živ i duhovit, slobodan od grubih šala i nepristojnosti, koje su bile svojstvene ranim etapama komedije. Nepokon, a u tome je veliko značenje »nove« komedije, njezini su najbolji predstavnici nosioci humano-filantropskih ideja. Humani pogledi na porodicu, brak i odgoj, na ženu i na roba, koje su u svoje vrijeme istakli sofisti i koji su bili umjetnički utjelovljeni u likovima Euripidove tragedije, sada se dalje razvijaju u helenističkoj filozofiji i prodiru u prikazivanje svakidašnjega života. To dovodi do novih shvaćanja tipičnih figura. Uz svadljivu »ženu« javljaju se likovi utučene žene, koja trpi od muževljega tlačenja, ili žene kao vjerne i nježne prijateljice; čandrljivom »starcu«-ocu pridružuje se liberalni starac, koji popustljivo gleda na strasti mladeži; »mladić« nije samo mladi pijanica, nego i nosilac humanoga pogleda na porodicu. Čak i »hetera«, odbačena iz službenoga društva, izaziva nov odnos prema sebi; predstavnicima toga zanimanja pridaju se crte nesebičnosti i duševne plemenitosti. Druga posljedica nove orijentacije u gledanju na svijet bilo je slabljenje neposredno komičnoga elementa; komedija se razvijala u pravcu dirljivoga.

Veliku bliskost naprednim smjerovima helenističke filozofske misli pokazuje najznatniji predstavnik »nove« atičke komedije Menandar (*Μένανδρος*, oko god. 342.—292.). Među istaknute majstore te vrste ubrajala su se i dva starija suvremenika Menandrova, Filemon (*Φιλήμων*, oko god. 361.—236.) i Difil (*Δίφιλος*; rodio se oko god. 350.). Stvaranje svih tih pisaca bilo je do nedavna poznato samo po rimskim preradbama Plautovim i Terencijevim, jer su od izvornikâ postojali samo fragmenti, koji nisu davali predodžbu o toku radnje bilo koje komedije u cjelini. Nalazi na papirusima donijeli su na tome području veliko obogaćenje; najvažniji su od njih ostaci cijeloga rukopisa s Menandrovim komedijama, nađeni god. 1905. u Egiptu. U današnje vrijeme postoje više ili manje znatni ulomci nekoliko djela, pri čemu ulomci komedije »Parničari« sačinjavaju ukupno oko dvije trećine čitava komada, a ulomci komedije »Djevojka s podrezanom kosom« oko polovice komada. Menandar je na taj način postao djelomično pristupačan za proučavanje u izvornom obliku. Ali za opću karakteristiku »nove« komedije rimski komadi ipak ostaju i dalje osnovni izvor.

Atenjanin Menandar, sinovac komičkoga pjesnika Aleksisa (str. 201), bio je vršnjak Epikurov i učenik filozofa Teofrasta. Kao i pretežna većina pisaca helenističkoga vremena, nije aktivno sudjelovao u političkom životu svoga grada. Osobna bliskost Demetriju Faleraninu, koji je god. 317.—307. upravljao Atenom kao štićenik Makedonije, bila je za Menandra gotovo sudbonosna pri uspostavljanju demokracije god. 307. Imućan i donekle sklon raskoši, Menandar je provodio nezavisan život i odbacio poziv kralja Ptolemeja, koji ga je zvao u Aleksandriju. Napisao je više od sto komedija.

S književnim likom Menandrovim najbolje će nas upoznati najpotpunije sačuvana komedija »Parničari« (*Ἐπιτρέποντες*).

Mladi i imućni Atenjanin Harisije (»mladić«) počinio je u pijanstvu nasilje nad djevojkom Pamfilom za vrijeme noćne svečanosti. On se s tom istom Pamfilom doskora oženio, oženio se, kako je bio običaj u Ateni, po dogovoru s bogatim ocem nevjestinim, ali ni Harisije ni Pamfila nisu prepoznali jedno drugo. Za vrijeme duge Harisijeve odsutnosti iz Atene Pamfila, pet mjeseci nakon udaje, rodi dijete i izloži ga uz pomoć stare dadilje. Uz dijete bude ostavljeno nekoliko stvari kao znaci za prepoznavanje, među njima i prsten, koji je u svoje vrijeme ispao Pamfilinu zavodniku. Za porođaj i izlaganje sazna Harisijev rob Onesim i nakon gospodareva povratka obavijesti ga o tome. Vijest o vanbračnom djetetu Pamfilinu neobično ozlojedi Harisija, koji je već bio zavolio svoju mladu ženu. Zakon je u takvim slučajevima davao mužu pravo da otjera ženu u njezinu obitelj ne vraćajući joj miraza; Harisije se ne okoristi tim pravom. On se samo udalji od Pamfile i oda se bančenju s prijateljima i najmljenom robinjom — harfašicom Habrotonom, ali mu ni to nije donosilo smirenja.

S tom se polaznom situacijom komedija upoznaje gledalac u prvom činu. Na pozornici »nove« komedije obično su prikazane fasade dviju kuća, a u našem slučaju to su kuća Harisijeva i kuća njegova prijatelja Herestrata, gdje Harisije provodi svoje vrijeme. Pred tim kućama, na ulici, razvija se radnja. Kao što u tragediji gledalac, kojemu je mit poznat, unaprijed zna svršetak radnje ili ga doznaje iz prologa (na primjer kod Euripida), tako ni komedija ne stvara za gledaoca nikakvih tajna. Ona postiže svoje efekte upravo time, što je gledalac u punoj mjeri obaviješten o stvarima, koje su samim licima nepoznate. Ako radnja komedije, koja traje jedan dan, mora dovesti do sretna raspleta čvora, koji je zapleten davno prije toga, javlja se potreba za prologom. On se, na

Euripidov način, stavlja u usta kojem božanstvu ili alegoričnoj figuri (na primjer »heroju«, »Tihi« i sl.). Menandar rado stavlja taj prolog ne na sam početak komada, već na drugo mjesto, poslije uvodnoga prizora uz sudjelovanje kojega lica. »Parničari« se započinju razgovorom roba Onesima s kuharom, i iz njega gledalac doznaje, da je Harisije napustio mladu ženu, vezao se s harfašicom i veseli se u tuđoj kući. Zatim je vjerojatno nastupalo božanstvo, javljalo ono, što nitko od ljudi još ne može znati, Pamfilinu povijest, i objašnjavalo svršetak komada; ali taj je dio komada izgubljen. Ekspozicija se završava dolaskom Smikrina (»starac«), Pamfilina oca, uznemirena zetovim rasipnim načinom života; on odlazi kćeri, da sazna za pravo stanje stvari.

Razvoj radnje počinje se od drugoga čina. On sadržava prizor, po kojem je komad dobio naziv. Pošto od Pamfile nije ništa doznao, Smikrin se sprema da otiđe, ali ga zaustavlja prepirka dvojice robova, koji ga zovu za suca u svome sporu. Jedan od robova, Dav, našao je prije nekih mjesec dana izloženo dijete i predao ga Herestratovu robu Sirisku, jer je Sirisko pristao da to dijete odgaja. Sada Sirisko traži od Dava još i stvari, što ih je majka ostavila uz dijete. Sa stanovišta svakodnevne antičke pravne svijesti pitanje je sasvim jasno: izloženo dijete nema nikakvih prava, ono je vlasništvo onoga, tko ga je našao, pa je ovaj i postupio s njim po svome nahođenju, a i stvari, razumije se, pripadaju onome, tko ih je našao. No gledalac, koji već zna, da će to biti dijete Harisija i Pamfile, računa s time, da će znaci za prepoznavanje ostati kod djeteta, pa može sa sućuti slušati za njega neobičnu argumentaciju Siriskovu. Pozivajući se na predmete tragedija taj rob dokazuje, da dijete ima pravo na stvari, koje će mu jednom omogućiti da bude prepoznato, i da se stvari ne mogu odvojiti od njega. Tako Menandar sugerira svojoj publici, da dijete nije samo objekt, već i subjekt prava. S tim se dokazima slaže i Smikrin; on dodjeljuje stvari Sirisku, koji brani interese djeteta. Prsten, koji se nalazi među stvarima, dospijeva pred oči Onesimu, a ovaj prepoznaje u njemu prsten svoga gospodara, Harisija.

Treći čin donosi retardaciju. Onesimu je poznato, da je prsten bio izgubljen na noćnoj svečanosti Tauropolija,[1] gdje su bile djevojke, i razumije, da je dijete Harisijev sin. Ali kako će Harisije primiti tu vijest? Iz neodlučnosti izvodi Onesima Habrotona. Ona je računala na Harisijevu ljubav i nadala se, da će je Harisije otkupiti i osloboditi; ali sada vidi, da Harisije ne će njezinu ljubav. Habrotona se sjeća, kako je o prošlim Tauropolijama jedna djevojka iz bogate obitelji postala žrtva nasilja; ona se čak osobno sjeća djevojke.

[1] Svečanost u čast Artemide.

Ali sada ona ima drugi plan. Pokazat će Harisiju prsten i nazvati sebe majkom djeteta. Ako Harisije prizna dječaka za svoga sina, pobrinut će se i za njezino oslobođenje. A zatim će se ona moći dati i na traženje prave majke. Onesim rado stresa sa svojih leđa neugodnu misiju.

Svršetak trećega čina slabo se sačuvao. Smikrin se vraća i saznaje neočekivanu novost: Harisije je upravo priznao Habrotinino dijete. Starac hoće da odvede kćer od muža.

Rješenje sukoba daje se u četvrtom činu. On sadržava u sebi niz momenata vrlo smionih za grčko kazalište. Dok su dramatičari obično izbjegavali da zavedene atenske djevojke prikazuju na samoj pozornici, Menandar se odvažio izvesti Pamfilu. Ona nije slušala očeva uvjeravanja, kad je dokazivao, da će se Harisije brzo upropastiti, već je izražavala želju da ostane pratilica muža u svim kušnjama. Bračnu slogu uspostavlja Habrotona, nosilac maske, koja bi po uobičajenim predožbama i po situaciji samoga komada morala unijeti nesklad u obitelj. Čim je susrela Pamfilu, odmah je prepoznaje i ne čekajući svoje oslobođenje vraća dječaka i otkriva, tko mu je otac. Ali osobito je zanimljiva reakcija Harisija, koji se još smatra ocem Habrotinina djeteta, na Pamfilin razgovor sa Smikrinom, što ga je osluškivao. Harisija muči grižnja savjesti: kako je on, koji je sam dobio vanbračno dijete, mogao svojoj ženi staviti u krivnju isto takav grijeh? U uspoređenju s Pamfilinim plemenitim odnosom prema njemu njegovo mu se vlastito ponašanje čini bezdušno i barbarsko; neočekivano otkriveni sin jest zaslužena kazna za to, što je sebe držao za bezgrešna i oholo osuđivao tuđi grijeh. Taj bezuvjetni zahtjev jednakosti morala za oba spola, i to u ustima muškarca u drami iz života [Medeja se kod Euripida (str. 172) ograničivala samo na žalbe protiv nejednaka morala], bio je, kako se čini, za antičku pozornicu tako neočekivan, da je Menandar smatrao za potrebno, da gledaoca donekle pripravi na to. Harisijeve se misli izlažu dva puta, najprije u monologu roba Onesima o duševnom stanju njegova »ludoga« gospodara, a tek zatim u monologu samoga Harisija. Sada sreću, koje je Harisije dostojan, ne treba dugo čekati, i on saznaje od Habrotone, da je majka djeteta Pamfila.

Od petoga se čina sačuvao više ili manje potpuno samo jedan prizor. Tu se ponovno javlja Smikrin, koji još ništa ne zna, u pratnji stare dadilje, koja mora nagovoriti Pamfilu, da se vrati kući. Susreće ih Onesim; u podrugljivom dijalogu priglupi »starac« postaje predmet Onesimova i dadiljina ruganja, pa mu se razotkriva pravo stanje stvari. Sve ostalo moglo je imati samo karakter epiloga; pitanje Habrotonine sudbine dobivalo je nesumnjivo sretno

rješenje. Glavna lica možda nisu čak ni izlazila na pozornicu, tako da je završni čin bio proveden u veselijem tonu nego prethodni dio komada. No i ovamo Menandar unosi ozbiljne motive. U Onesimovim porugama zvuče ideje epikurovske filozofije; rob objašnjuje Smikrinu, da sreća i nesreća ne dolaze čovjeku od bogova, koji se ne bi imali kada brinuti za svakoga čovjeka napose, nego od njegove vlastite naravi. Filozofski izvor te posljednje misli nije potpuno jasan, ali ju je Menandar kao dramatičar očevidno mnogo cijenio.

Pozivanje na »narav«, t. j. na karakter, to je značajnije, što se kompozicija »nove« komedije, a napose i komedijâ samoga Menandra, osniva obično na slučaju. Međutim, umjetnička je snaga Menandrova u vještini individualne karakteristike, pa karakter postaje kod njega jedna od poluga u razvoju radnje. Na istovetnim pretpostavkama fabule on katkada gradi među sobom sasvim različite komade, zahvaljujući drukčijem crtanju karaktera kojega glavnog lica (na primjer komedije »Heroj« i »Ratar«). Menandru njegovo humano gledanje na svijet omogućuje da otkriva pozitivne strane kod takvih figura, kojima je u komičkoj tradiciji bila svojstvena jednoličnost negativnih, grubo-komičnih crta. Već smo vidjeli obradbu »hetere« u »Parničarima«; isto je tako Pamfila malo slična običnom tipu bogate »žene«, koja je mužu donijela velik miraz. Jednako je zanimljiva i obradba »vojnikova« lika. U »Djevojci s odrezanom kosom« (*Περικειρομένη*) vojnik Polemon živi u slobodnom braku sa siromašnom djevojkom Glikerom. Jednom, u nastupu bezrazložne ljubomore, on joj reže kosu izjednačujući je time s heterom, i uvrijeđena Glikera napušta njegovu kuću. Njezin odlazak baca Polemona u potpun očaj. Vojnik, koji je od ratnih navika ogrubio, uza svu neobuzdanost svoga postupka pokazuje mnogo više poštenja i poštovanja prema prijateljici nego Moshion, posinak bogate žene, koji joj pokušava udvarati. A zatim se otkriva, da su Glikera i Moshion sestra i brat, da su djeca časnoga građanina, koji ih je u teškom času života morao izložiti. Sada za Polemona kao da je svaka nada izgubljena, ali Glikera sama pristaje da se vrati k njemu, već s pravima zakonite žene, a Polemon obećava, da će se odučiti od svojih grubih navika. U komediji »Prezreni vojnik« vojnik Trasonid zaljubljen je u zarobljenicu, ali ne želeći raspolagati njom po pravu plijena, nastoji osvojiti njezino srce te se muči ljubavlju i ljubomorom. Krepost je, razumije se, nagrađena: zarobljenica, koju otac otkupljuje, udaje se za Trasonida. Delikatnošću osjećaja prema ženi odlikuje se i »rob« u komediji »Heroj«. Ne odričući se ni tradicionalnih boja, Menandar ih nastoji varirati; da bi naglasio nijanse karakterâ u jednoj drami, on često prikazuje parne figure nosilaca iste maske, na primjer dva različita »starca«, »mladića« ili »roba«.

Međutim, uza svu Menandrovu finu sposobnost opažanja, njegova metoda karakteristike samo varira tipične figure, ali ne prevlađava njihovu statičnost. Menandrovi se karakteri ne razvijaju; problem dinamike u razvoju ličnosti ostao je u antičkoj književnosti neriješen.

»Kako je mio čovjek, kad je doista čovjek«, — glasi jedan fragment Menandrov. Čovječnost likova čini ga izravnim nasljednikom drame V. stoljeća. I ujedno, Menandar je već tipičan helenistički pjesnik. Svijet je njegovih junaka sužen, njima su tuđe velike društvene i kulturne potrebe, pa se čovjek cijeni samo po onim svojstvima, što ih može pokazati u porodičnom životu. U Sofoklovoj »Antigoni« čovjek je bio »silan« zbog svoje snage, a kod Menandra je samo »mio«.

U svome užem krugu Menandar postavlja ozbiljna pitanja. Fragmentarnost ostavštine ne dopušta da se u dovoljnoj mjeri ocijeni ta strana njegova rada. Prije nalaza »Parničara« nitko od istraživača nije slutio, da je Menandar mogao tako smiono istupati protiv tradicionalnoga porodičnog morala. U komediji »Braća«, poznatoj po latinskoj obradbi Terencijevoj, suprotstavljala su se dva sistema odgoja, jedan patrijarhalan i strog, osnovan na strahu, a drugi popustljiv i human, koji kod gojenca razvija iskrenost i povjerenje prema odgojitelju; humani je sistem pobjeđivao. Iz fragmenata mnogih komedija vidi se, da je Menandar ismijavao praznovjerja i istočnjačke kultove, koji su prodirali u Grčku. Kao oruđe populariziranja helenističke filozofije, Menandrove komedije nisu imale samo umjetničko, već i prosvjetiteljsko značenje za cio grčki svijet, a kasnije i za Rim.

Književna sudbina Menandrova podsjeća na Euripidovu sudbinu. Za široku publiku, koja je posjećivala komičke predstave, on je bio odviše slobodouman i odviše ozbiljan; njegovi suparnici, Filemon i Difil, uživali su kod suvremenika trajniji uspjeh. Potomstvo je prema njemu zauzelo povoljniji stav nego suvremenici i priznavalo ga za najboljega majstora u prikazivanju svakidašnjega života. »Menandre i živote, tko je od vas koga reproducirao?« — kliče jedan od najvećih aleksandrijskih filologa, Aristofan Bizantinac. Još je u Plutarhovo vrijeme (I. stoljeće n. e.) Menadar bio omiljeli pjesnik grčkoga obrazovanog društva. Antička književna kritika cijenila je kod njega kako točnost prikazivanja, tako i stilističku vještinu — eleganciju jezika, »graciju« dijaloga, u kojoj Menandar nije imao takmaca, i vladanje svim registrima svaki-

dašnjega govora, što ga je znao prilagođivati »svakome karakteru, svakom raspoloženju i svakoj dobi« (Plutarh).

Umjetnost »nove« komedije vrlo je mnogo djelovala na zapadnoevropsku dramu, ali to djelovanje nije bilo neposredno. Spomenici »nove« komedije doživjeli su zajedničku sudbinu helenističke književnosti. Menandrova su se djela držala dulje od drugih, ali su i ona bila izgubljena u rano bizantinsko doba. Grčka drama iz života sačuvala se kroz vjekove tek u obliku, što su joj ga dali rimski pjesnici. I mi ćemo se imati prilike ponovno susresti s novoatičkom komedijom i njezinim korifejima pri razmatranju rimske drame.

U isto vrijeme s procvatom »nove« komedije bio je u zapadnom dijelu grčkoga svijeta, u južnoj Italiji, učinjen pokušaj, da se stvori parodično-mitološka komedija na temelju domaće folklorne drame flijakâ (str. 188). Na granici IV. i III. stoljeća Sirakušanin Rinton (Ῥίνθων) sastavljao je u Tarentu svoje »vesele tragedije« parodirajući predmete tragičkih pjesnika. Druga grana drame flijakâ približavala se komediji iz života. Ti su pokušaji ostali izolirani, to više, što su Tarent god. 273. osvojili Rimljani, pa je prestao igrati ulogu u kulturnom razvoju Grčke.

Mnogo je veću budućnost imao mim (μῖμος). Povijest te vrste, koja se gotovo uvijek nalazila izvan granica književnosti, vrlo je slabo poznata. Mimima su se u V. stoljeću zvali mali dijaloški prizori iz svakidašnjega života, što ih je sastavljao u prozi na domaćem narječju sicilski pisac Sofron (Σώφρων). Oštra naturalističnost sadržaja i jezika, »niska« tematika i polaganje težišta ne na dramsku radnju, nego na reproduciranje karakterističnih crta predstavnikâ različnih slojeva i zanimanja jesu značajne osobine tih mima. U helenističko doba »mim« postaje općenito raširen naziv za nisko kazalište, koje prihvaća predmete i motive književne drame, ali uklanja njezinu idejnu stranu. Tu se miješalo sve — tragedija, komedija i parodija na kult, okrutna smaknuća, ubojstva i preljubi, stihovi i proza, glazba, plesovi i akrobatika. U mimu su se sipale pljuske, igrali se grubo-erotični mali prizori, a pod konac predstave dizala se opća buka i svađa. Karnevalska sloboda, koja je u ozbiljnoj drami nestala, u mimu se čuvala; tu su se često susretali oštri politički ispadi, a također poruga pojedinim osobama s iskorišćivanjem građe iz kronike skandala. Za razliku od drugih vrsta grčke drame mimi su se igrali bez maski i uz sudjelovanje žena-glumica. Glavna je uloga u predstavi pripadala »arhimimu« ili »arhimimi« i sadržavala u sebi znatan moment improvizacije. Sve veća bezidejnost helenističkoga društva u razdoblju propadanja dovela je do toga, da je mim počeo potiskivati ostale vrste

drame. On je ostao omiljela kazališna predstava i kasnije, u rimskom i bizantinskom razdoblju, unatoč svim progonima, što ih je crkva dizala protiv njega; no srednjovjekovni rukopisi nisu sačuvali mime.

God. 1903. bio je objavljen papirus, koji sadržava dva mima. Sam primjerak ide u II. stoljeće n. e., ali su tekstovi raniji, možda čak kasno-helenistički. Ti tekstovi predstavljaju osnovu, prema kojoj je mimička družina mogla improvizirati. U jednome od tih komada grčka djevojka Haritija nalazi se u zarobljeništvu kod indijskih barbara; bratu polazi za rukom da je ugrabi opivši Indijce i njihova kralja. U mimu sudjeluje osam lica, pa čak i kor svoje vrste; proza je izmiješana sa stihovima. Drugi komad prikazuje »preljubnicu«, koja je zaljubljena u svoga roba Esopa. Esop ljubi robinju Apoloniju i odbija da zadovolji želje svoje gospodarice. Ova oboje osuđuje na smrt na pustu mjestu, ali robovi, kojima je povjereno, da izvrše tu osudu, puštaju drugove i vraćaju se s viješću, da su zarobljenici oslobođeni upletanjem nekoga božanstva. Preuranjen dolazak Apolonijin čini kraj sumnjama gospodarice, koja se već bila kolebala između slutnje i praznovjernoga straha. Ona zapovijeda, da se nađe Esop, a Apolonija udari na muke. Doskora donose tijelo Esopa, koji se tobože ubio, a zapravo bio uspavan uspavljivom travom. Gospodarica ga počinje oplakivati, ali naskoro nalazi utjehu u ljubavi drugoga roba, s kojim se dogovara, kako će otrovati gospodara. No kad starca već donose na pozornicu kao mrtva, on odjednom ustaje i obličuje zločince, koji podnose odgovarajuću kaznu. Esop i Apolonija, razumije se, ostaju također čitavi i nepovrijeđeni. Tekst je napisan u prozi i građen kao monolog preljubnice, koju igra arhihima. Valja obratiti pažnju na motiv »prividne smrti«, — on predstavlja u preinačenu smislu bogoslužni motiv smrti i uskrsnuća na »naravan« način, pa se tako često susretao u mimima, da je »mimička smrt« ušla u poslovicu.

Malome mimičkom prizoru približava se i tako zvana »monodija«, lirska monodrama, monološka arija, koju izvodi jedna osoba uz muziku. U takvim su se monodijama, prema antičkim obavijestima, prikazivale sad »žene, preljubnice i svodnice, sad muškarac, koji se napio pa dolazi pjevati serenadu svojoj dragoj.« Papirusi su nam donijeli nešto građe i na tom području. Najzanimljiviji je od tih spomenika tako zvana »djevojčina tužba«. Djevojka, kojoj je strastvena ljubav odbijena, dolazi noću kući dragoga, moli, da je pusti, prijeti se i zaklinje. S vrstom serenade (po antičkoj terminilogiji παρακλαυσίθυρον — »plač pred vratima«) još ćemo se susresti i u helenističkom i u rimskom pjesništvu.

TREĆE POGLAVLJE

ALEKSANDRINSKA POEZIJA

Naziv »aleksandrinski« u primjeni na književnost jest konvencionalan. On se još u sredini prošloga stoljeća upotrebljavao vrlo široko, pa je cijelo helenističko razdoblje nosilo ime »aleksandrinsko«. Te se terminologije trebalo odreći, jer je ona stvarala lažan dojam, kao da je Aleksandrija bila vodeće središte za čitavu helenističku književnost. Uza sve to, čini se svrsishodno sačuvati naziv »aleksandrinski« kao konvencionalan za jednu određenu, i to veoma znatnu struju u helenističkoj poeziji, koja je dobila najjasniji izraz kod pisaca vezanih izravno ili neizravno s Aleksandrijom i njezinom kulturom. Procvat aleksandrinske poezije ide u prvu polovicu III. stoljeća pr. n. e.; njezini najveći predstavnici, iako razbacani po različitim zakucima helenističkoga svijeta, sačinjavali su jedinstvenu grupaciju, proslavljali i citirali jedan drugoga u svojim djelima.

Aleksandrinska je poezija složena, i u njoj se prepleću različite tendencije.

To je uglavnom poezija kulturnih vrhova grčkoga društva, kako se ono stvaralo u prilikama helenističkih monarhija; staro središte, Atena, ne sudjeluje u toj književnoj struji. Pjesnici su ljubitelji i poznavaoci stare pismenosti; mnogi od njih spajaju pjesnički rad s filološkim studijama, a katkada sa službom u aleksandrijskom Muzeju. Oni pokazuju svoju »učenost«, t. j. načitanost u starim piscima i poznavanje zaboravljenih i slabo raširenih predaja. Njihova su djela upućena uskom krugu obrazovanih čitalaca.

Kao što je i naravno za književnost helenističkoga društva, velikih socijalnih problema kod Aleksandrinaca nema. Politička tematika dospijeva u njihov vidokrug samo u obliku slavljenja kraljeva ili njihovih pouzdanika; njima su tuđi društveni interesi makar i u suženom obliku porodičnih i odgojnih pitanja, što smo ga susreli kod Menandra. Prema sporovima atenskih filozofskih škola novi su pjesnici u većini slučajeva ravnodušni. Bilo bi netočno gledati kod Aleksandrinaca samo tematsko osiromašenje. Kod njih se javljaju vlastite, nove teme karakteristične za helenizam; raste interes za intimne osjećaje individuuma, za sličice iz života i rađa se osjećajno opažanje prirode. U književnom fiksiranju detalja, momenta, uzgrednoga raspoloženja postižu Aleksandrinci veliko majstorstvo. No mogućnosti slikanja subjektivnih osjećaja i života ostale su ograničene. Na primjer, u helenističkoj poeziji mnogo mjesta zauzima ljubavna tema. Ali ako su tu ljubavnu temu željeli izvesti izvan tijesnih okvira, što ih je za nju stvarao antički način

života (isp. Engelsove primjedbe navedene na str. 241), i pri tome ne prikazivati komičkoga »zaljubljenog mladića«, onda je nosioca ljubavnog osjećaja trebalo odabirati već izvan običnoga društva pa ga prenositi u sferu mita ili zaodjenuti u folklornu masku »pastira« (str. 263—264). Sam je zadatak slikanja subjektivnoga osjećaja, prema tome, navodio na vanživotno oblikovanje. Kako smo već vidjeli u »novoj« komediji, svakidašnji se život prikazuje obično ili u aspektu niskoga i smiješnog ili u aspektu dirljivoga. Kod Aleksandrinaca nalazimo obje varijante; u oba se slučaja lica odabiraju iz nižih slojeva društva ili se prenose na područje mita. Nova je škola mnogo učinila za stvaranje dirljivih likova »malih ljudi«; »učeni« pjesnik crta ih simpatično, ali ne bez svijesti o vlastitoj nadmoćnosti.

Čitavoj toj tematici pridružuju Aleksandrinci svoj specifični moment »učenosti«. Ona se očituje na različite načine — u izvještačenosti jezika, u citatima i polucitatima iz starih pisaca i u obilju mitoloških aluzija pristupačnih samo nekolicini, ali ona može i neposredno postati pjesnička tema. Sastavljaju se »didaktički« spjevovi prirodoznanstvenoga karaktera, medicinski i gospodarski; astronomski spjev Aratov (Ἄρατος, oko god. 315.—240.) »Pojave« ide među najznamenitija djela helenističke književnosti. Rimljani su ga više puta prevodili i došao je do nas. No prevladavala je mitološka »učenost«. Ona se katkada čak i izrodivala u svijesnu težnju za zagonetnošću. Pravi je pjesnički rebus Likofronova (Λυκόφρων, III. ili II. stoljeće) »Aleksandra«, gdje se na usta trojanske proročice Aleksandre (Kasandre) proriče buduća sudbina sve do helenističkih vremena i uspona Rima. U tom djelu ima oko 1500 stihova, i gotovo nijedan od njih nije mogao biti razumljiv čak ni obrazovanu čitaocu. Likofronovu suvremeniku, bez specijalna komentara, sva vlastita imena mitoloških i povijesnih osoba zamijenjena su opisnim izrazima, izuzevši slučajeve, kad je samo ime moglo zavesti u zabludu time, što su ga nosile različite osobe. Likofron je izuzetak, ali se i mnogi drugi predstavnici aleksandrinske poezije odlikuju suviškom besmislene »učenosti«.

»Učeni« pjesnici teže za uglađenošću oblika, za brižljivom i strogom dotjeranošću stiha. No formalna se umjetnost često izrodivala u trku za majstorijama. Među njih idu tako zvane »pjesme u figurama«, t. j. takve, u kojima stihovi različite veličine samim načinom, kako su napisani, čine figuru kojega predmeta — svirale, sjekire, krila ili žrtvenika.

Za razliku od staroga grčkog pjesništva, određenoga u znatnoj mjeri za glazbenu i plesnu pratnju, djela Aleksandrinaca idu u pod-

ručje čiste verbalne umjetnosti. Njihove su himne neprikladne za svečanosti, a mali su mimički prizori nezgodni za igranje. Pjesničko je majstorstvo ranije tražilo kakvo dopunsko školovanje, glazbeno, koreografsko ili izvođačko (kod epskih pjevača) i poznavanje pozornice; pjesnici su, osim rijetkih izuzetaka, radili u jednoj vrsti. »Učeni« pjesnici helenističkoga vremena mogu se smiono lačati različitih vrsta. Doduše, sve vrste ne odgovaraju novim temama i novome stilu. Pokušaji preseđivanja vodećih grana atičkoga pjesništva, tragedije i komedije, na aleksandrinsko tlo nisu imali uspjeha. Najveće je rezultate postigao novi smjer na području malih oblika.

Za svoga prethodnika Aleksandrinci su priznavali Antimaha (*Ἀντίμαχος*) iz Kolofona, jonskoga pjesnika s početka IV. stoljeća, autora epskoga spjeva »Tebaida« i velikoga djela u elegijskom metru, kojega naslov »Lida« podsjeća na Mimnermovu »Nanu«. Lida (t. j. Lidanka — vjerojatno robinja) jest pokojna draga pjesnikova. U okviru elegije posvećene njezinoj smrti izložio je on cio niz mita o nesretnoj ljubavi. Antimah već očituje u sebi tip »učenoga« pjesnika. On ukrašuje svoja djela riječima, koje su slabo poznate ili su izašle iz književne upotrebe, a pozajmljene su kod starih pisaca; neznatni fragmenti, koji su se od njega sačuvali, puni su obrata uzetih iz Homerovih spjevova. »Lida« je činila velik dojam na rano-helenističke pjesnike. Asklepijad joj posvećuje epigram:

Lidanka sam i rodom i imenom, al' mi je nad sve
Unuke Kodrove[1] glas digo Antimahov spjev.
Tko li me pjevao nije? Tko nije čitao »Lidu«,
Što Antimah je nju s Muzama pisao sam?

Učeno-mitološko djelo s ljubavnim sadržajem postaje jedna od prvih vrsta aleksandrinske poezije. Za nju se odabira oblik pripovjedne elegije. Antički književni ukus vezivao je metrički oblik uz određen sadržaj i način izlaganja; elegijski se stih činio prikladnije oruđe za nejednoliko, subjektivnim digresijama isprekidano pripovijedanje nego epski heksametar.

Začetnik je aleksandrinske pjesničke škole Fileta (*Φιλητᾶς*, oko god. 340.—285.) s otoka Kosa, odgojitelj Ptolemeja II. Filadelfa, rođenoga na Kosu, u isto vrijeme pjesnik i učeni sakupljač »glosa«, t. j. rijetkih riječi. Proslavio se kao elegijski pjesnik, koji je pjevao o svojoj dragoj Bitidi, ali je radio i na području mitološkoga epa i epigrama. Od njegovih se djela nije gotovo ništa sačuvalo; ono malo, što znamo o njemu, dopušta nam da vidimo

[1] Kodrove su unuke Atenjanke.

ljubav prema slikama seoske prirode i stanovitu melankoličnu osjećajnost, interes za radost patnje, na koju je obraćao pažnju i Filetin suvremenik filozof Epikur (str. 231). »Ne oplakujem te, — kaže se u jednome fragmentu, — okusio si mnogo lijepoga, ali ti ni udes patnje nije bio nepoznat.« Ili: »Tiho plači za mnom iz dubine srca, reci mi umiljatu riječ, ne zaboravi me mrtva.« Oko Filete se okupio na Kosu krug pjesnika, koji su ga smatrali za glavu škole. Filetini su imitatori njegovali pripovjednu, ljubavno-mitološku elegiju; bezbrojne lokalne varijante starih mita iz religije plodnosti lako su dobivale nov smisao ljubavne pripovijesti.

Uporedo s elegijom jedna je od najomiljelijih vrsta aleksandrinske poezije epigram, kratka pjesma u elegijskom metru. Ta nam je vrsta razmjerno dobro poznata zahvaljujući antologijama (»cvjetnjacima«), t. j. zbirkama sitnih pjesama, koje su se sastavljale u kasnijoj antici, a zatim u bizantinsko vrijeme. U toku atičkoga razdoblja epigram je već bio izgubio obaveznu vezu s realnom nadgrobnom pločom ili posvetnom daščicom (str. 110) i pretvorio se u književnu vrstu, koja je slobodno dopuštala pjesničku fikciju. Epigrami su se izvodili i improvizirali na gozbama zamjenjujući staru poučnu elegiju (isp. str. 92). Oblik natpisa na nadgrobnom spomeniku, na zgradi ili kipu odabira se kao sredstvo da se stvori slika, raspoloženje, da se zapečati situacija. Među autorima takvih malih pjesama nalazimo i niz pjesnikinja (Anita, Nosida i dr.). U rano-helenističkom epigramu mogu se razlikovati dva smjera. Jednome od njih pripada Leonida Tarenćanin (književno djeluje otprilike od god. 300. do 270.). U mnogom pogledu blizak filozofima-kinicima, Leonida je provodio život putujućega pjesnika-siromaha. Bijeda, radni život nižih slojeva stanovništva jesu glavne njegove teme. Nastojeći se držati tradicionalnoga oblika natpisa, on u svojim nadgrobnim i posvetnim pjesmama[1] stvara likove radnoga svijeta, ribara, lovaca, obrtnika, pastira, ratara i njihova života punoga lišenja. Leonida se kao i kinici odnosi s poštovanjem prema radu, ali je daleko od bilo kakva socijalnoga radikalizma. Ljudi, zadovoljni malim, koji čilo podnose bijedu, bude u njemu simpatiju, gotovo zavist, svojom sposobnošću za ograničavanje samih sebe. »Evo maloga imanja Klitonova, nekoliko njivica za sjetvu, sićušan vinograd, šumarak za sječu, — i na tom komadiću zemlje proveo je Kliton osamdeset godina.« Osamdeset godina proživjela je i tkalja Platida neumorno se boreći sa siromaštvom i pjevajući pjesme za poslom. Unatoč jedno-

[1] Po grčkom bi običaju trudbenik, kad bi završio kakav rad ili kad bi se ostavljao zanata, prinosio na dar božanstvu alat ili proizvode svoga rada. Dar je često bio popraćen »posvetnim« natpisom.

stavnosti svoje tematike, Leonida piše bujnim, izvještačenim jezikom, i to ga zbližava s Aleksandrincima.

Drugi smjer zastupa skupina pjesnika bliskih Filleti i njegovu koskom krugu. Najistaknutiji je od njih Asklepijad (Ἀσκληπιάδης) sa Sama. U njegovim pjesmama prevladavaju ljubavne i stolne teme. Hetere sa svojom kratkom i nevjernom ljubavlju, nestašni Erosi, koji muče srce mladome pjesniku, noćno stajanje pred zatvorenim vratima ljepotičinim jesu omiljeli motivi Asklepijadovi. Pjesma nastoji fiksirati situaciju, moment. Na primjer:

Duga je noć i srèdina zime, već tonu Plejáde,
A pred vratima ja šećem se prokiso sav,
Ranjen žudnjom za onom za nevjerom; Kiparka meni
Ljubav ne pòsla, već zlu ognjene strelice bol.

Ili:

Vino je ljubavi kušnja; Nikàgora dugo nam svoju
Tajaše ljubav, al' sad vina ga izdade moć:
Suzu je prolio, glavu oborio, dr'jem ga savlado,
Oko čela mu već v'jenac se raspleo sav.

Oblik natpisa nije više obavezan. Sažeta lirska pjesma, gdjekada s neočekivanom i duhovitom poentom, — to je helenistički epigram. Podrugljivi moment, što ga u današnje vrijeme vezujemo s tom vrstom, postat će karakterističnom crtom epigrama tek znatno kasnije, i to poglavito u rimskoj književnosti.

Centralna je figura aleksandrinske poezije Kalimah (Καλλίμαχος, oko god. 310.—240.) iz Kirene, o čijem se naučnom radu već govorilo (str. 235). U mladosti učitelj u jednome predgrađu Aleksandrije, Kalimah je postigao visok položaj u Muzeju i postao dvorski pjesnik Ptolemejevića. Unatoč golemoj popularnosti toga pisca u helenističko vrijeme, najveći je dio njegove književne ostavštine bio poslije izgubljen, ali su papirusi donijeli i dalje donose mnogobrojne fragmente, pa je nedavno bio nađen jedan antički prikaz sadržaja čitava niza njegovih djela. Kalimah daje jasnu formulaciju svoga književnog programa. On se svodi na tri osnovna principa: mali oblik, borba s banalnošću i brižljivo dotjerivanje detalja. Polemizirajući sa svojim književnim protivnicima, on stavlja u usta Apolonu slijedeću pouku: »Pjevaču, žrtvenu životinju za nas treba uzgajati malo deblju, a Muzu finiju. Nalažem ti, da ne ideš putovima utabanim taljigama, da ne tjeraš kola po običnim tuđim tragovima i širokom cestom, već da izabiraš novije, makar i uske putove.« Osobito ustaje protiv velikoga epa, »kikličkoga spjeva«, »jedinstvene neprekinute pjesme«, koja ne dopušta »finu« obradbu. »Asiroka je rijeka bogata vodom, ali njena voda nosi mnogo blata i mulja.« »Ne čekajte od mene

bučnu pjesmu: grmjeti je posao Zeusov, a ne moj.« Ne proširujući svoj negativni sud na Homerove spjevove, Kalimah prigovara pokušajima obnavljanja velikoga epa; učeni se Aleksandrinac osjeća bliže didaktičkom stilu Hesiodovu. Njegov prigovor izazivaju i kataloška djela tipa »Lide«. On voli obradbu pojedine epizode u obliku samostalne pjesme.

Ističući zahtjev za malim oblikom, Kalimah je pravilno ocjenjivao kako osnovne tendencije čitava aleksandrinskoga smjera, tako i svoje lične mogućnosti. Za profinjenu, ali bezidejnu i hladnu poeziju Aleksandrinaca mali je oblik bio najzgodniji. Sam je Kalimah pored svoje izvanredne »učenosti« bio sjajan majstor stiha i duhovit, domišljat pripovjedač; ali nedostajalo mu je pjesničke snage. »Iako nije jak talentom, jak je umjetnošću«, — pisao je poslije o njemu Ovidije.

Kalimah je mnogostran pjesnik. Kao gotovo svi Aleksandrinci, on briljira umijećem u uglađenom epigramu; stojeći u vezi sa suvremenim satiričarima kiničke škole (str. 279—280), on sastavlja satiričke holijambe po uzoru Hiponaktovu (str. 100), ali se njegova pjesnička slava osnivala na »učenim« pjesmama. Najvažnije su mu djelo »Uzroci« (Αἴτια), zbirka pripovjednih elegija u četiri knjige, koja je sadržavala priče o postanku različitih svetkovina, obreda, naziva, o osnutku gradova i svetišta. Da li su pojedine pjesme bile među sobom vezane, ne zna se; ako je takva veza postojala, ona je bila samo vanjska. Zapravo je svaka elegija predstavljala omanju samostalnu pripovijest. Kalimah je sakupio velik broj slabo poznatih priča iz različitih grčkih krajeva; u njegov vidokrug dospio je već i Rim. Predmeti su pisca privlačili novošću, ali je za njega bila najvažnija originalnost obradbe.

Od pripovjednih elegija, koje su ušle u zbirku, najveći je glas uživala u antici priča o Akontiju i Kidipi. Lijepi Akontije ugleda na Artemidinoj svečanosti ljepoticu Kidipu i zaljubi se u nju. Akontije i Kidipa bili su iz različitih gradova, i da bi se mogao oženiti njome, Akontije se upušta u lukavstvo. On ureže na jabuku riječi »kunem se Artemidom, da ću se udati za Akontija« i podmetne jabuku tako, da je Kidipa digne i pročita natpis. Stari su obično čitali glasno; Kidipa izgovori riječi, što ih je Akontije napisao, pa je odsada vezana zakletvom. Zatim nastupa rastanak, i u to vrijeme roditelji traže djevojci zaručnika. Ali uoči bračne ceremonije Kidipa teško oboli, i svaki put, kad se ponavljaju svadbene pripreme, stiže je kakva bolest. Uznemireni se otac obraća delfskom proročištu i saznaje, da kćerinu bolest šalje Artemida rasrđena zbog kršenja zakletve. Tada Kidipu udaju za Akontija. Taj se predmet sačuvao u izvodima kasnijih antičkih pisaca, a na početku našega stoljeća nađen je velik fragment, koji sadržava

konac elegije. Jednostavna je priča kod Kalimaha obojena iskrama erudicije, neočekivanim digresijama i lukavim aluzijama. Autor nastoji biti raznolik; on svaki čas mijenja ton pripovijedanja prelazeći od naivnosti na ironiju i iznenada zbunjujući čitaoca hrpom učenih podataka. Kalimah varira i same predmete i način njihova davanja. »Uzroci« su se počinjali snom, koji je pjesnika odvodio na Helikon, Hesiodovu goru Muza; tu su Muze davale radoznalom Kalimahu odgovore na njegove učene sumnje. Drugi se put građa unosi neusiljenim pripovijedanjem o gozbi, na kojoj slučajni susjed-tuđinac informira pjesnika o običajima svoje domovine; na koncu Kidipe Kalimah se izravno poziva na svoj književni izvor i navodi iz njega druge predaje, koje su bliže osnovnoj tematici »Uzroka« nego priča o Akontijevoj ljubavi. Pjesnikova se ličnost neprestano unosi u pripovijedanje, i to je jedan od momenata, koji sa stanovišta antičke književne svijesti razlikuju pripovijednu elegiju od bezličnoga epskog pripovijedanja.

Atmosfera monarhije jako se osjeća u Kalimahovim djelima. On je vjeran podanik dinastije Ptolemejevića. Specijalna je pjesma posvećena »apoteozi« pokojne kraljice Arsinoje; u »himnama« (koje su se sačuvale) olimpski su bogovi tijesno prepleteni s »bogovima« — vladarima Egipta, kojih dinastičke interese pjesnik brani. Zanimljiva je elegija o »Berenikinoj kosi«, koja je, kako se čini, sačinjavala završnu pjesmu zbirke »Uzroci«. Ta nam je elegija poznata, pored fragmenata izvornika, u prijevodu rimskoga pjesnika Katula. Karakterističan je sam povod za njezino pisanje. Ptolemej III. Euerget naskoro poslije svoga stupanja na prijestolje i ženidbe s Berenikom (Veronikom; god. 346.) morao je krenuti na vojnu. Mlada je kraljica obećala, da će u slučaju sretna svršetka rata posvetiti bogovima pramen kose; kad se Ptolomej vratio, ona je ispunila svoj zavjet i položila pramen u Arsinojinu hramu. Sutradan je pramen tobože nestao, pa se dvorski astronom Konon požurio da kraljevski par utješi time, da je »otkrio« novo zviježđe, koje je baš na nebo preneseni kraljičin pramen (to je zviježđe do danas sačuvalo naziv »Veronikina kosa«). Kao dvorski pjesnik Kalimah je smatrao za potrebno da proslavi taj »događaj«. Elegija predstavlja monolog pramena, koji pripovijeda o svojoj sudbini u pretjerano-patetičnom stilu s mnogobrojnim učenim ukrasima, ali ne bez obične Kalimahove lukave ironije. Pramen tuguje, što mu se valjalo rastati s kraljičinom glavom; on je ustupio samo neslomljivoj snazi »željeza« (t. j. škara) pa završava sa željom da se vrati na staro mjesto, iako bi raspored zvijezda ostao pri tome poremećen.

Mitološkim su temama posvećene i »himne« (u heksametrima). Za Kalimaha miti nemaju vjerskoga značenja. Kod Aleksandrinaca

je mit predmet učenoga sabiranja, duhovite igre i kao sfera naivnoga može postati građa za ironično intimno-životno prikazivanje. Tako u himni »Artemidi« mala Artemida sjedi Zeusu na koljenima i moli u »tate« darove, a božice plaše svoje hirovite djevojčice »Kiklopima«, kojih ulogu izvodi olimpski sluga Hermo namazavši se pepelom. Isto takve efekte postiže on u himni »Demetri« stavljajući mitološki dio u usta božičinim poklonicama iz prostoga puka: pripovijedajući jedna drugoj o Demetrinoj moći, one naivno unose u predaju momente iz života, koji je pretvaraju u mitološku grotesku.

Dirljiva figura jednostavne siromašne starice bila je ocrtana u epskom djelu »Hekala«, od kojega su se sačuvali samo fragmenti. Kao protivnik velikih spjevova Kalimah stvara e p i l i j (ἐπύλλιον) t. j. mali ep, koji odgovara zahtjevima njegova književnoga programa. Male dimenzije, novost predmeta i originalnost obradbe — sve se to nalazi u »Hekali«. Predmet je slabo poznata atička predaja. Dok je divlji bik uzrokovao teške nevolje stanovnicima okolice Maratona, atenski kraljević Tesej, kojega njegov otac čuva od zlih namjera Medejinih, potajno izađe noću iz kuće, da pođe Na bika. Na putu ga uhvati pljusak, te zađe u kućicu stare Hekale, koja je stajala uz morsku obalu. Dobra žena srdačno primi mladića i iskaže mu majčinsku nježnost. Iz fragmenta se vidi, da je Kalimah opisivao siromašno pokućstvo Hekalino, spremanje oskudne večere i napokon njezin srdačni razgovor s Tesejem. Hekala se zavjetuje, da će Zeusu prinijeti žrtvu, ako se Tesej vrati kao pobjednik. Ali kad je on svladao bika i vratio se Hekalinoj kući, zateče staricu već mrtvu i u njezinu čast ustanovi svečanost s natjecanjima. Kalimah je i u tome spjevu ostao vjeran svome principu neočekivanih digresija. U izlaganje je unesen noćni razgovor ptica: stara vrana pripovijeda o onome, što je proživjela, i nagovješćuje budućnost. Napokon ptice zaspu, ali ih doskora budi novi pernati došljak. Nasuprot običnoj predodžbi, da ljudi ustaju s pjevanjem ptica, kod Kalimaha buđenje života velikoga grada signalizira pticama, da je nastupilo jutro: »Ustajte, ruke tatova više se ne pružaju za plijenom, već su zasvijetlile jutarnje svjetiljke, već vodonoša pjeva svoju pjesmu crpući vodu iz zdenca; one, kojima kuća gleda na ulicu, već budi škripa osovine pod kolima i odasvuda muče kovači svojim zaglušnim udarcima.«

Problem velikoga epa bio je predmet književne borbe. Velike spjevove, mitološke i historijske, sastavljali su u to vrijeme poglavito pjesnici starih grčkih pokrajina, razmjerno daleki od čistoga aleksandrinizma. No glavni je protivnik Kalimahov bio njegov vlastiti učenik, isto takav »učeni« pjesnik kao i sam Kalimah. To

je bio Apolonije (Ἀπολλώνιος), rodom Aleksandrinac, viđeni radnik Muzeja, koji je vršio dužnost upravitelja aleksandrijske knjižnice i prestolonasljednikova odgojitelja. Književno se neprijateljstvo kompliciralo osobnim sukobom, koji se svršio time, da je Apolonije napustio Aleksandriju i preselio se na Rod. Druga domovina pribavila je Apoloniju nadimak Rođanin, s kojim je i ušao u povijest književnosti.

Apolonijeve »Argonautike« (Ἀργοναυτικά) jesu najopsežnije od sačuvanih djela helenističke književnosti. Pisac stvara veliki mitološki ep, ali ep po novom ukusu. Kao građa služi stara priča o vojni Argonautâ.

Predaja je bila građena po bajoslovnoj shemi. Kralj tesalskoga grada Jolka Pelija, da bi izbjegao opasnost, koju mu je proreklo proročište, šalje svoga sinovca Jasona u daleku Kolhidu po zlatno runo. Jason oprema lađu Argu, poziva najslavnije grčke junake na sudjelovanje u vojni i stiže u Kolhidu. Tu on, uz pomoć čarobnice Medeje, kćeri kolhidskoga kralja Eeta, rješava bajoslovne »zadatke«, koje mu postavlja Eet, dobiva runo i odlazi zajedno s Medejom. Za bjeguncima ide potjera, ali im opet dolazi u pomoć lukavstvo Medeje, koja ubija pri tome svoga brata Apsirta. Nakon sretna povratka u domovinu Jason, zahvaljujući opet Medeji, postaje kralj Jolka. Na predmetnu okosnicu bio je nanizan velik broj mita o doživljajima Argonautâ na putu u Kolhidu i natrag. Te priče pripadaju ranome sloju folklora grčkih pomoraca; neke od njih, na primjer priča o Eetovoj sestri Kirki, bile su iskorištene već u Homerovu epu za Odisejeva lutanja.

Apolonijev spjev predstavlja dosljednu obradbu čitave predaje o Argonautima, od naloga, što ga je Pelija dao Jasonu, do povratka lađe Arge u Jolk. Prema tome, on se po svojoj strukturi ne približava Homerovu epu, koji svoju građu koncentrira oko jednoga događaja, nego »kikličkim« spjevovima, s njihovim nizom epizoda povezanih samo kronološkim redoslijedom. I po svojim dimenzijama »Argonautike« znatno zaostaju za Homerovim spjevovima ne dostižući ni polovicu Odiseje. Iako je Apolonije uzimao za uzor Homera, zapravo se držao »kikličke« manire pripovijedanja obnavljajući je na aleksandrinski način. Primitivni momenti staroga epa, kao što su: tipična mjesta, stalni epiteti i ponavljanja, odlučno su uklonjeni, ali je sačuvan objektivni epski stil, bez znatnijih autorskih digresija. Helenistički je pjesnik jednako daleko i od širokoga obuhvaćanja stvarnosti, svojstvenoga Homerovu epu, i od velikih pitanja gledanja na svijet, u svijetlu kojih su atički dramatičari V. stoljeća obrađivali mitske predaje. On se prema svojoj građi odnosi s jedne strane kao učenjak, koji prenosi stare priče i dopunjuje ih

geografskim i etnografskim podacima, objašnjenjima obredâ i nazivâ; s druge strane on obogaćuje pripovijedanje slikama duševnih stanja, crtežima iz života, živim slikama i usporedbama. Slikanje osjećaja — to je ono novo, što Apolonije unosi u grčki ep; no pojedini su dijelovi epa obrađeni u tom pogledu veoma nejednako.

Prve dvije knjige dovode pripovijedanje do dolaska Argonautâ u Kolhidu. U uvodu postavlja Apolonije sebi tradicionalni zadatak — »objaviti slavu davnorođenih muževa«, ali baš se u tim knjigama primjećuje odsutnost jedinstva u spjevu, glavnoga junaka i unutrašnje veze među epizodama, nedovoljna dramatičnost pripovijedanja i bljedoća karakteristike pojedinih učesnika vojne. Slika se naglo mijenja u trećoj knjizi, koja je posvećena Medejinoj ljubavi prema Jasonu. Ljubav postaje pokretna snaga epske radnje, i u toj je novotariji, koju je zatim preuzeo u Rimu Vergilije, značenje Apolonijeva spjeva za evropsku književnost. Treća knjiga, najmanje tradicionalna i najmanje »učena«, najzanimljiviji je dio cijeloga djela.

Ona se započinje velikim prizorom na Olimpu, što kod Apolonija biva razmjerno rijetko. Hera i Atena, koje štite Jasona, odlaze k Afroditi i mole je, da djeluje na svoga sina Erosa, kako bi primorao Medeju da zavoli Jasona. Apolonijevi su bogovi slični Kalimahovim bogovima, pa se njihov posjet pretvara u mali prizor iz života. Dostojanstvene božice, navlastito djevičanska Atena, osjećaju se donekle zbunjene obraćajući se za suradnju lakoumnoj osobi, kao što je Afrodita, a ova im žalosno saopćuje, da njezin nevaljanac Eros ne gaji prema njoj ni najmanje poštovanja. Uostalom, Eros, zauzet u to vrijeme dosta nepoštenim varanjem svoga vršnjaka Ganimeda u kockanju, rado prima nalog, za koji mu obećavaju loptu, i probada Medeju svojom strijelom.

U grčkom pjesništvu ljubav nastupa iznenada, na prvi pogled. No kod Apolonija Erosova strijela ima samo ornamentalno značenje; pjesnik zatim potanko opisuje, kako se kod Medeje budi ljubav i kako ona postepeno postaje svijesna toga osjećaja. Dojam, što ga je lijepi tuđinac učinio na Medeju, njezini protivurječni osjećaji, želja da sebe uvjeri, kako je prema Jasonu ravnodušna, zatim san, koji Medeji otkriva skrivene želje, koje se ona ne usuđuje priznati sebi na javi, borba svijesne ljubavi sa stidljivošću, traženje opravdanja same sebe, misao na samoubojstvo i konačna pobjeda vedroga ljubavnog osjećaja, — sve to predstavlja prvi nama poznati pokušaj psihološke analize ljubavi u grčkoj književnosti. Dok se Aleksandrinci obično ograničuju na opis neke ljubavne situacije, Apolonije daje dinamiku nastajanja samoga osjećaja. S jednakim je majstorstvom proveden prizor sastanka, za vrijeme kojega Me-

deja uručuje Jasonu čarobno sredstvo. Djevojka, koja s mukom uzdržava svoju zaljubljenost, izaziva kod Jasona odgovarajući osjećaj; on joj nudi ženidbu, ali se ona još ne usuđuje dati pristanak.

Konac treće knjige vraća nas na područje bajke. Uz pomoć Medejine trave Jason postaje za jedan dan neranjiv, ukroćuje ognjene bikove i zasijava polje zmajevim zubima; naoružanim divovima, koji niču iz tih zubi, baca kamen, i ovi se za njega počinju boriti, a one, koji su ostali živi, ubija sam. Te strašne slike crta Apolonije s velikim zanosom.

Medeja iz treće knjige jest bojažljiva zaljubljena djevojka. Četvrta joj knjiga vraća tradicionalne crte. Njezina je sukrivnja otkrivena, i ona traži spas kod Jasona, koji svečano potvrđuje svoje obećanje, da će se po povratku kući oženiti njome. O ljubavi više nema ni govora. Odsada je Medeja čarobnica, koja se ne zaustavlja ni pred bratoubojstvom, a Jason ona bezbojna i ništava figura, koja je prikazana u Euripidovoj tragediji. Četvrta knjiga Apolonijeva, koja opisuje povratak Argonautâ, sadržava mnogo efektnih prizora, ali trpi od iste epizodičnosti kao i prve dvije knjige. Geografska načitanost autorova čini da lađa Arga plovi Dunavom, Padom i Ronom, ali o njihovu toku Apolonije ima sasvim fantastične predodžbe. Argonauti doživljuju niz zgoda, koje su kopija »Odiseje«; tu su i Kirka i Sirene, i Skila i Haribda, i Helijev otok, pa čak i Feakija s kraljem Alkinojem. Zanimljivo je, da u mnogim slučajevima priče u »Odiseji« imaju više racionaliziran oblik nego u Apolonija; aleksandrinski učenjak, za kojega je sva ta građa samo bajka, voli varijante bliže folkloru, i nije mu potrebna njihova racionalizacija. Pošto je doveo Argu do voda, koje plaču Jolk, autor smatra, da je njegov predmet iscrpen; njegova je tema putovanje Argonautâ, pa ga daljnja sudbina licâ, ne isključujući ni Medeju i Jasona, ne zanima.

Odbačen od Kalimahove škole, Apolonijev je spjev imao znatnu ulogu u povijesti antičke književnosti. On je pokazivao epu nov put — obradbu psihologije strasti, koju je u tragediji bio započeo Euripid. I u kasnijoj grčkoj književnosti, u kojoj je trijumfirao arhaizatorski klasicistički smjer, i u Rimu izazvale su »Argonautike« veliko zanimanje.

Među pristaše maloga oblika, koji su ustajali protiv orijentacije prema Homerovu epu, pripadao je i najistaknutiji pjesnički talenat aleksandrinskoga smjera, T e o k r i t (*Θεόκριτος*; rodio se oko god. 300.). Teokrit je bio rodom iz Sirakuse (Sicilija), ali se njegov rad odvijao u različnim krajevima helenističkoga svijeta. U domovini je pokušao svratiti na se pažnju sirakuskoga vladara Hijerona, ali ga nalazimo i u Aleksandriji, gdje traži milost Ptolemeja Filadelfa, i na otoku Kosu u krugu pjesnika, koji su se okupili oko Filete. Sve ono novo, što je donijela sa sobom helenistička književnost, — osjećajno opažanje prirode, poezija ljubavne čežnje, sklonost prema intimnom, malom i svakidašnjem, pažnja prema detaljima života i neznatnim ljudima, — sve je to dobilo u Teokritu pjesničkoga tumača, koji je znao spojiti relijefnost prikazivanja s glazbenim lirizmom. No, kao što je tipično za aleksandrinski smjer, svijet subjektivnih osjećaja dobiva idealizirane nosioce; pjesnik se ne poistovećuje s njima, već naglašujući jednostavnost i naivnost svojih figura, postavlja distancu između njih i sebe. Kao i ostali Aleksandrinci, Teokrit dobro poznaje staru književnost, zna pisati na različitim književnim narječjima — dorskom, jonskom i eolskom; ali on ne trči za tim, da pokaže svoju »učenost«, pa i ne vlada njom u takvim dimenzijama kao pjesnici-filozofi Kalimahova ili Apolonijeva tipa. Zajedno s Kalimahom Teokrit odbacuje pjesnike,

> što s hijskim pjevačem[1]
> Takme se grakćući na nj, al' uzalud samo se muče,

i za nove osjećaje traži nove, male oblike.

Teokrit je stvaralac i d i l e. Taj naziv (*εἰδύλλιον*, deminutiv od *εἶδος* — »lik«, a kao glazbeni naziv »napjev«) označuje, prema jednom tumačenju, »sličicu«, a po drugome, vjerojatnijem, »pjesmicu«. Tako su se u starini zvale pjesme omanjega opsega, koje nisu pristajale ni u jednu od uobičajenih vrsta. Teokritove pjesme, koje su se širile razasute, bile su sakupljene zajedno tek dva stoljeća poslije autorove smrti, u I. stoljeću pr. n. e., pa je ta zbirka raznovrsnih pjesama dobila naslov »idile«. Specifično značenje slikanja običnoga, tihog života, koje se kod nas vezuje s tim nazivom, nastalo je mnogo kasnije, tek u novo-evropskoj književnosti, ali je nastalo upravo u vezi s time, što je takav pretežni karakter Teokritovih pjesama.

Povijesno-književno značenje Teokritovo osniva se prije svega na njegovim »pastirskim«, b u k o l s k i m (*βουκόλος* — »govedar«) pjesmama. Bukolska je vrsta imala oslona u grčkom folkloru. Antički izvori javljaju o pjesmama pastira, koji sviraju na svirali, o njihovim obrednim natjecanjima za vrijeme »čišćenja« stadâ i oborâ, a također o svetkovinama »vladarice zvijeri« Artemide. Sicilija i pokrajine Peloponesa, napose Arkadija, jesu najvažnija središta bukolske pjesme. Natjecanje u pastirskim pjesmama (»bukolijazam«), kako je prikazano u Teokritovim pjesmama, ima standardnu strukturu, koja mnogo podsjeća na prizore »natjecanja« u

[1] Hijski pjevač je Homer (isp. str. 89).

staroatičkoj komediji. Dva se pastira susreću i zameću prepirku, koja se svršava izazovom na natjecanje u pjevanju; biraju suca, ovaj određuje raspored natjecanja i na koncu izriče svoju presudu. Samo se natjecanje sastoji u tome, da takmaci ili uzastopce izvode po jednu veliku suvislu pjesmu, ili izmjenjuju kratke pjesmice, koje moraju biti bliske po temi i jednake po veličini. Uz takav način natjecanja onaj, koji počinje, ima u svojim rukama inicijativu, na njemu leži sav teret izmišljanja; onaj, koji odgovara, mora se znati prilagoditi protivnikovoj temi te ga u bilo čemu »nadmašiti«. Treba smatrati, da ta struktura u svojim temeljima potječe još iz folklornih natjecanja. Pastirski (i njemu bliski lovački) folklor imao je svoje mite, svoje junake i junakinje. O tim se figurama pripovijedalo, da su umirale u mladim godinama, često bez ostvarene ljubavi, i pretvarale se u izvor ili biljku, očitujući samim tim životvornost svoje neistrošene mladenačke snage. Neostvarenost ljubavi dobivala je zatim različna tumačenja; junak (ili junakinja) postaje sad osamljen divlji lovac ili pastir, koji izbjegava ljubav i nastoji je svladati, sad ljubimac božanstva, koje zabranjuje zemaljske ljubavne veze, sad naprotiv beznadno zaljubljen mladić, koji umire zbog neuspjeha u ljubavi. Osobito su popularne bile priče o mladome i lijepom pastiru Dafnisu, mitološkom osnivaču pastirske pjesme, i one su se širile u mnogobrojnim varijantama.

Realni pastiri, grubi i neuki, nisu nipošto uživali poštovanje u grčkom društvu, ali su folklorni lik pastira-pjevača, nosioca ljubavne čežnje, preuzeli pjesnici Aleksandrinci kao masku prikladnu za to, da se osjećajna poezija motivira na pozadini seoskoga krajolika. Bukolsku tendenciju nalazimo već u krugu koskih pjesnika; po starome grčkom običaju pjesnički kolektiv na Kosu bio je oblikovan kao bogoslužno društvo, — to su bili »pastiri«, službenici Dionisa i Muza, pa je svaki imao odgovarajući nadimak, svoj »pastirski« pseudonim. No za Teokrita je karakteristično, da se njegovi pastiri ne predaju isključivo osjećajnoj dokolici; sa sentimentalnim se stilom izmjenjuje, često u granicama jedne i iste pjesme, ironični, kadšto čak parodični stil, crteži momenata iz života i praznovjerjâ.

Bukolske pjesme Teokritove predstavljaju male prizore (po antičkoj terminologiji »mime«), dijaloške ili monološke, koji sadržavaju razgovore pastira, njihove prepirke, natjecanja, osjećajne izljeve i pjesme o junacima pastirskoga folklora. Radnja se događa obično na Siciliji ili u južnoj Italiji. Prizori su raznolični. Evo se susreću dva pastira — pošteni i otvoreni Koridon, koji pase stado odsutnoga druga, i ozlojeđeni, podrugljivi Bat, koji traži bilo kakav povod, da se naruga Koridonu. Zatim se otkriva, da Bat ima ranu na srcu, pa ga Koridon nastoji utješiti. No ozbiljni karakter, što ga je

razgovor dobio, gubi se zbog toga, što treba potrčati za kravama, koje grizu drveće, i Batu, koji je ugazio na lopuh, izvaditi trn. Prizor se završava šalama na adresu zaljubljivoga starčića, gospodara stada (idila IV.). U jednoj drugoj idili (V.) provedeno je potpuno natjecanje po svim pravilima »bukolijazma«. Parodično pretjerano zvuči serenada zaljubljenoga pastira, koja se ne pjeva pred zatvorenim vratima, već pred ulazom u spilju, gdje stanuje draga (idila III.); osjećajan ljubavni izljev stavlja se u usta podcrtano naivnu licu, koje svojom primitivnošću izaziva kod čitaoca osmijeh. Još se oštrije osjeća ta ironična opreka u XI. idili (»Kiklop«): Kiklop Polifem (također pastir, kako je poznato iz Homera) beznadno je zaljubljen u nimfu Galateju pa svoje ljubavne patnje olakšava time, što joj pjeva serenade sjedeći na morskoj obali. Grdni Kiklop u ulozi zaljubljenika, dakako, smiješna je figura, ali Teokrit nalazi za njegovu ljubav u grčkoj književnosti sasvim nove tonove tuge i nježnosti. Sentimentalna ljubav ima, prema tome, specifične nosioce. U X. idili (»Žeteoci«) zaljubljenik je već ratar, ali ironični sugovornik suprotstavlja njegovu sentimentalnom izljevu posleničke pjesme žetalaca; »tako pjevati mora, tko s brazdom se, oraču, muči.« Prva idila (»Tirsis«) prenosi nas u uzvišeniju, ne više ironičnu sferu pastirskoga mita. U slici »patnji Dafnisa«, koji je odbacio ljubav i umire u borbi s njom, ali se ne predaje, Teokritov lirizam dostiže tragičku snagu; stari mit iz religije plodnosti izrasta u sukob između veličine ljudskoga duha i moći neprijateljskoga božanstva, sukob pun uzvišene tuge, očaja i gorkoga sarkazma. No tužna pripovijest o Dafnisovim patnjama nije kod Teokrita samostalna cjelina, ona je unesena u okvir pastirskoga razgovora kao uzorak umjetnosti bukolske pjesme, pa završnim akordom pjesme postaje slast pjesme na pozadini pastirskih poslova. U istu je idilu umetnut i opis relijefa na vrču, koji prikazuje ljubavni prizor u seoskoj sredini; takvi su opisi djelâ plastične umjetnosti karakteristični za helenističko pjesništvo pa se vrlo često susreću u epigramima.

Čežnje osamljene ljubavi jesu područje, u kojega je slikanju Teokrit majstor. Jednako je znatno i njegovo majstorstvo u slikama p r i r o d e. U književnosti razdoblja polisa zanimanje za prirodu očituje se razmjerno rijetko i samo kao za pozadinu ljudskim doživljajima (na primjer Sapfa i tragedija). U helenističko vrijeme razvija se dinamičnije opažanje prirode, prema njoj se počinju odnositi kao prema budiocu osjećaja i raspoloženja. No ni u helenističkoj književnosti opisivanje prirode ne postaje cilj samo sebi, krajolik zanima pjesnika samo u vezi s čovjekom. Pri tome se traži samo takva priroda, koja donosi osjećaj mira. Granato drvo ili skupina drveća kraj izvora, koji žubori, gdje se čovjek može skloniti od vrućih

zraka podnevnoga sunca, pa livade, cvijeće, ptice, pčele, vodeni konjici, stada na paši i svetište seoskih bogova — to su tipični elementi »idiličnoga« krajolika, koji se jednako često susreću i u pjesništvu i u likovnoj umjetnosti helenizma. More se sviđa, kad je tiho; u burnome moru, u gorama i u šumskoj guštari antički čovjek ne nalazi ljepote. Vrlo je karakteristična u tom pogledu jedna slika iz Teokritove mitološke idile »Dioskuri«. Kastor i Polideuk, sinovi Zeusovi i Ledini,

Oba tumàrâhu sami daleko od svojih drugova,
Različnu šumu divlju promátrajûći u gori.
Tu pod glatkom stijenom neprèsušnô nađoše vrelo,
Vode prepuno bistre; a ujemu na dnu odozdo
Blistahu se kamičci ko kristal ili ko srebro.
Ondje se visoke blizu omorike dizahu uvis,
Usto b'jele platâne i čempresi vrhova bujnih
I cv'jeće mirisno, poso za pčelice kosmate mio,
Štono po livadama na izmaku proljeća buja.
Tu je plandovo čovjek sjedéći...

U lijepom zakutku pastir bolje pjeva:

Slađe ćeš pjevat
Ovdje pod maslinom divljom i grmljem sjedeći ovim.
Tamo studena voda gle izvire; òvudâ raste
Trava i ležaja evo, i šturci čavrljaju ovdje.

Bukolske pjesme Teokritove najčešće se daju u sjajnom podnevnom osvjetljenju. Lijepu sliku sparnoga ljetnog dana nalazimo na koncu idile »Talisije« (*Θαλύσια*, jedan od praznika vršidbe). Ona zauzima u Teokritovoj bukolici donekle posebno mjesto zahvaljujući tome, što ovdje pod maskom pastirâ nastupaju pjesnici koskoga kruga, među njima i sam autor, koji se javlja pod pseudonimom Simihide. Radnja se događa na Kosu. Simihida, štovatelj Filete i Asklepijada, putem na Svečanost susreće se s »kozarom« Likidom (također pseudonim) i stupa s njim u bukolsko natjecanje. Likida se drži više »učenoga« i mirno-pripovjednog stila, a Simihida izmjenjuje »učenost« s ljubavnom patetikom i za Teokrita uobičajenim momentima ironije i životne primitivnosti. Nameće se misao, da je upravo u tome bilo razmimoilaženje između Teokrita i nama pobliže nepoznate bukolike koskih pjesnika. Nakon natjecanja Simihida nastavlja svoj put:

Na dubokim tada
Ležajima na zemlji od meke se pružismo sitê
Veseli i na skoro tek ubranom lozovu lišću;
A nad glavom se nama odozgo njihahu mnogi
Br'jestovi i topole; tu sveta voda je blizu
Tekla iz pećine Nimfâ i tiho romonila širom.

Gore na grančicama sjenovitim cvrčahu cvrčci
Od sunca opaljeni, naprežuć se; zelena žaba
Krèketâše daleko u kupine gustome trnju.
Pjevahu češljugari i ševe, a jecaše negdje
Grlica, okolo vrelâ svud l'jetahu žućkaste pčele.
Sve je mirilo ljetom prebogatim, mirilo voćem.
Kruške se dò nogû nama, a s jedne i druge strane
Jabuke valjahu svuda u obilju, mlade se grane
Pune šljiva do zemlje pod teretom spuštahu same.
Četverogodišnju tada sa vrčeva skinusmo smolu.

Bukolske su pjesme napisane u heksametrima, ali ne za heksametar običnim Homerovim jezikom, nego na dorskom narječju Sicilije. Teokrit stvara nježan, milozvučan stih iskorišćujući obilno postupke narodne pjesme — paralelizam i pripjev. Antička je stilistika stavljala bukoliku u kategoriju »ljupkoga« stila.

Drugu skupinu Teokritovih pjesama sačinjavaju mali gradski prizori s licima iz slojeva stanovništva dalekih od višega kruga. U tome Teokrit slijedi tradiciju Sofronovu (str. 250) obnavljajući predmete njegovih mima. Takve su na primjer »Sirakušanke ili Adonisova svekovina« (*Συρακόσιαι ἢ Ἀδωνιάζουσαι*). U Aleksandriji, u dvorcu Ptolemejevića, slavi se svetkovina Adonisa, mladoga pratioca Afroditina, boga rašća, koji umire i uskrsava. Afrodita i Adonis leže na raskošno ukrašenoj postelji, pod sjenicama okićenim s neviđenim sjajem, i radoznalo gradsko mnoštvo grne na rijetki prizor, prigodom kojega se narod pušta u dvorac. Onamo odlaze i dvije žene, rodom Sirakušanke, koje žive u Aleksandriji. Lakim potezima, bez svake grubosti ili karikature, ocrtane su dvije malograđanke; povici na služinčad, žalbe na muževe, neoprezno izrečene pred djetetom, koje napinje uši, neizbježan razgovor o haljini, strah u uličnoj gužvi, ljubazna pomoć jednoga neznanca, prepirka s drugim, — sve je to dano živo i neusiljeno, u živahnu brbljanju na dorskom narječju sa specifičnom bojom sirakuskoga govora. I ujedno se u taj razgovor prijateljicâ, koji se razvija naravno, u njihov umor, strah i zanos uvijek upleće, izravno ili neizravno, hvala kralju Ptolemeju i sjaju njegove svečanosti. Ona kulminira u himni Adonisu, koju izvodi pjevačica u dvorcu. Poslije uglađeno-svečane himne dolazi poenta iz života: jedna se od prijateljica sjeća, da njezin čandrljivi muž još nije ručao i da je vrijeme vratiti se kući.

U »Sirakušankama« su neznatne građanke obrađene na planu blagoga humora; u »Čarobnicama« (*Φαρμακεύτριαι*) junakinja istoga socijalnog nivoa postaje nosilac strastvene ljubavi i uzvišena lirizma. Mim ima ovdje oblik lirske monodrame (isp. tako zvanu »Djevojčinu tužbu«, str. 251). Simeta je siromašna djevojka, koja

živi osamljena s jedinom robinjom. Nju je zabliještila muževna ljepota mladoga Delfisa, koji pripada višemu društvenom krugu; Simeta mu se predala, i on ju je sada ostavio. U noćnoj tišini, zajedno sa šutljivom robinjom, vrši ona magički obred, da čarima privuče mladića, ali se u mračnu okrutnost praznovjerja obreda neprestano ulijeva njezina vruća strast:

Eto već i more šuti, i lahori vjetrova šute,
Ali u grudima mojim ne šuti ljubavna muka.
. . . . . .
Jao, okrutni Ero, što u meso meni se upiv
Crnu mi krv ko pijavica močvarna ispi?

Zatim otpušta robinju i u potpunoj samoći uz svjetlost mjeseca, božice čarolija, predaje se uspomenama na svoju zlosretnu ljubav. Svakidašnji život i praznovjerje, priroda i ljubav čine u obadva dijela pjesme nerazdvojnu umjetničku cjelinu. Kao i uvijek, aleksandrinski pjesnik može naći čistu i vruću ljubav samo »izvan službenoga društva«, ali ona ovoga puta istupa bez konvencionalnosti pastirske maske, bez komičkoga ruha »plemenite hetere« i bez mitološkoga aparata epa, u duboko ljudskim crtama, pa neizbježna »niskost« socijalnoga položaja i umnoga nivoa Simetina ne razbija ni cjelovitost ni duševnu ljepotu njezina lika. S takvom se ženskom ličnošću prvi put u grčkoj književnosti susrećemo kod Teokrita.

U nizu omanjih pjesama s mitološkim predmetom Teokrit dodiruje kod Aleksandrinaca raširenu vrstu epilija (str. 259). »Doba herojâ« zanima Teokrita svojom jednostavnošću. On crta svakidašnjicu heroja u razmacima između njihovih pothvata (»Heraklo, koji ubija lava«), slike porodice i djetinjstva (»Heraklo u kolijevci«). Herojske se figure spuštaju ovdje na nivo intimne poezije. U nekim se slučajevima (»Hila« i »Dioskuri«) Teokritovi epiliji podudaraju po predmetu s pojedinim epizodama »Argonautika« Apolonija Rođanina. Veoma je moguće, da su oni neka vrsta pjesničke polemike protiv Apolonija, pokušaji, da se pokaže, kako se takve teme moraju tretirati po ukusu nove škole, s velikom intimnošću tona, s velikom dramatičnošću i bogatstvom detalja, no kronološke veze između tih Teokritovih pjesama i Apolonijeva spjeva još se ne mogu smatrati za potpuno objašnjene.

Antika je poznavala Teokrita i kao lirskoga pjesnika, ali je od te strane njegova stvaranja do nas došlo malo — epigrami i skupina lirskih pjesama napisanih narječjem i metrima eolskih pjesnika, uglavnom Alkeja i Sapfe. S druge strane, u sačuvanim zbirkama Teokritovih idila ima niz kasnijih pjesama, koje ne pripadaju samom Teokritu, već njegovim imitatorima.

Sretan nalaz papirusa upoznao nas je god. 1891. sa stvaranjem jednoga rano-helenističkog pjesnika, koji, dođuše, nije pripadao prvim veličinama svoga vremena, ali je ipak uživao velik glas. To je Heroda ili Heronda (Ἡρώδας ili Ἡρώνδας), sastavljač mima u stihovima. Za oštru naturalističnost mima i njegovu »nisku« tematiku odabira Heroda stilističko ruho Hiponaktovih jamba (str. 100) i njegov metar »hromi jamb«. U skladu s time Herodina djela dobivaju ime mimijambi (μιμίαμβοι). Vidjeli smo, da je moderna niska vrsta mima zanimala i Teokrita kao građa za književnu obradbu, ali je Teokrit pri tome ublaživao naturalističke momente i unosio znatnu žicu lirizma. Herodini su mimijambi pokušaj, da se mimu dadu oblici »učene« poezije bez gubitka vulgarnoga tona. Herodin je rad također vezan s otokom Kosom, ali se Heroda osjeća u opoziciji prema poeziji, koja vlada na Kosu; u pjesmi »San«, koja se na žalost vrlo slabo sačuvala, on vodi nama ne sasvim jasnu polemiku s »kozarima« koske škole i poziva se na Hiponakta kao na svoj uzor. Kao i ostali koski pjesnici, Heroda pokazuje sklonost prema aleksandrinskom središtu i smatra za svoju dužnost da slavi kralja Ptolemeja i sjaj njegove prijestolnice.

Herodin je mimijamb omanji prizor iz života s jednom ili nekoliko uloga. Kod njega su obični tipovi mima, koji su nam djelomično poznati i iz komedije. Starica-svodnica, koja rado pije, bez uspjeha pokušava skloniti mladu ženu, što se nalazi u položaju bijele udovice, na ljubavnu pustolovinu (»Svodnica«). Vlasnik javne kuće drži na sudu govor protiv trgovca žitom, koji je učinio skandal u njegovoj kući (»Svodnik«). Majka dovodi k učitelju derana, nestaška i lijenčinu, s molbom, da ga temeljito išiba, što se smjesta i izvršava (»Učitelj«). Vjetrena ženica, ljubomorna na svoga ljubavnika-roba, osuđuje ovoga na smrtnu kaznu (»tisuću udaraca po leđima i tisuću udaraca po trbuhu«), ali se odmah predomišlja i hoće da se ograniči na žigosanje; no solidarnost robova pobjeđuje, i robinja-ljubimica, koja poznaje promjenljivu ćud gospodaričinu, postiže zasada odgodu izvršenja osude (»Ljubomornica«; isp. predmet mima na str. 251). Cipelar se cjenjka i udvara mušterijama, što ih je u njegovu radionicu dovela posrednica (»Postolar«). Analogne se situacije često susreću i na spomenicima likovne umjetnosti helenističkoga vremena, pa je Heroda i sam svijestan veze svojih književnih tendencija sa suvremenom umjetnošću. To je naglašeno u mimijambu »Žrtva Asklepiju«, koji po svome naslovu i građi podsjeća na Teokritove »Sirakušanke« (nešto je slično bilo već i kod Sofrona): dvije građanke prinose u Asklepijevu hramu žrtvu, koja služi kao okvir za slikanje zanosa, što ga one izražavaju prema zna-

menitom slikaru Apelu i kiparima, kojih je djelima ukrašen hram. Žene su oduševljene time, što kipovi i slike izgledaju »kao žive«.

Težnja za »životnošću« prožima i Herodina djela. On nastoji biti točan u svim detaljima, pa čak i u takvim lokalnim osobinama, kao što je na Kosu djelomično sačuvani ostatak matrijarhata — dodavanje ličnim imenima majčina imena (»Gril, sin Matakinin«) mjesto očeva imena, koje je u takvim slučajevima kod Grka bilo obično. Stoga su mimi od vrlo znatna historijsko-životnoga interesa. Herodi je svojstvena i jedna druga »naturalistička« crta — mirnoća slikanja; učeni Aleksandrinac prilazi svojoj »niskoj« građi s istom hladnom i prezirnom radoznalošću promatrača, s kojom je Teofrast proučavao svoje negativne »karaktere« (str. 237). Kad su god. 1891. bili prvi put objavljeni mimijambi, kritika je proglasila Herodu za »antičkoga realista«, malone za »jedinoga pravog pjesnika helenizma«. Marksističko-lenjinistička teorija književnosti ne može, dakako, priznati za »realista« pisca, koji je potpuno nesposoban da pronikne u bit stvarnosti, što je prikazuje, i kojemu je naturalistički detalj sam sebi cilj. Herodina se »istinitost« ograničuje na žive, ali površne crteže pojedinačnih pojava svakidašnjega života sa skretanjem u vulgarnu sferu, koja je za mim obična. Uza svu svoju životnu točnost, Herod ostaje »učeni« pjesnik, čak i s arhaističkim stilskim tendencijama. On se služi jonskim narječjem Hiponaktovim, iako se radnja prizorâ događa većinom na dorskom Kosu. Obilato se sipaju psovke na adresu robova, ori se ulična svađa i uporedo s time — po uzoru istoga Hiponakta — daje se parodija na visoki stil lirike, tragedije i govorništva, koja znatno premašuje govorni nivo lica, što ih Herod hoće da prikaže. Teško je reći, da li su mimijambi bili namijenjeni za stvarno igranje na pozornici ili samo za izražajno čitanje; istraživači nisu još došli do konačna rješenja toga pitanja.

Razvoj aleksandrinske poezije, koji je u mnogome išao novim putovima i isticao nove parole, postavio je niz problema i pred teoriju pjesništva. S osobitom su se intenzivnošću diskutirala tri pitanja. Prvo je o funkciji pjesništva. Dok je u doba polisa prevladavalo uvjerenje, da pjesništvo (t. j. umjetnička književnost) ima učiteljsku ulogu, mnogi su Aleksandrinci, među njima i poznati učenjak Eratosten (isp. niže i str. 234), ograničivali njegovo značenje na zabavnu funkciju. Na starom su stanovištu stajali protivnici aleksandrinizma — stoici, ali su oni tražili od pjesništva neposredan moralistički sadržaj. U vezi s time postavljalo se i drugo pitanje — o odnosu između sadržaja i oblika. Za stoike se pitanje rješavalo jednostavno: osnovno je moralno učiteljstvo, makar u slikovitom (»alegoričnom«) obliku, kojemu se mora pri-

družiti dobar stil. Nasuprot tome poklonici efektnoga oblika vidjeli su pjesnikov zadatak »ne u tome, da reče, što nitko drugi ne će reći, već u tome, da govori onako, kako nitko drugi ne zna«, pa su najveću pažnju obraćali na stil, ritam i zvučnost. Treće pitanje, koje je zanimalo teoretičare, glasilo je: što je za pjesnika važnije, da li pjesnički talenat ili umijeće, »tehnika«? Pomirljiv je stav u svim tim pitanjima zauzeo Neoptolem (*Νεοπτόλεμος*, početak III. stoljeća) iz Pariona, čija nam je teorija razmjerno nedavno postala pobliže poznata zahvaljujući tome, što je dešifriran jedan veliki ulomak iz Filodema, epikurovskoga filozofa i pjesnika iz I. stoljeća pr. n. e. Neoptolem ne traži od pjesnika samo originalnost, nego i istinitost slikanja pa smatra, da se u istinitosti i sastoji učiteljska funkcija pjesništva. Drugi je zadatak pjesništva zanimljivost, emocionalno djelovanje, i toj se zadaći mora podrediti stilističko majstorstvo. »Tehničko« je školovanje pjesniku isto tako potrebno kao i talenat. Osim talenta i tehnike, dodaje jedan kasniji helenistički pisac (slijedeći možda istoga Neoptolema), pjesniku je potreban neprestani rad na svome djelu i kritičareva pomoć. Neoptolemova se rasprava sastojala od tri dijela: o pjesništvu uopće, o pjesničkom djelu (oblik i pojedine vrste), o pjesniku i njemu potrebnim svojstvima. Iako se Neoptolemova rasprava nije sačuvala, ona je odigrala golemu ulogu u povijesti pjesništva time, što je ušla u osnovu znamenitoga djela rimskoga pjesnika Horacija »Pjesničko umijeće« *(Ars poëtica)*.

Aleksandrinska je škola posljednja znatna pojava u povijesti grčkoga pjesništva, posljednji pokušaj, da se nađu novi oblici izraza u stihu za promijenjeno osjećanje svijeta robovlasničkoga društva. Svoju je svježu riječ ta poezija bila kazala do sredine III. stoljeća. Daljnji su predstavnici aleksandrinizma već epigoni, koji ne stvaraju ništa principijelno novo. Od djela tih pjesnika sačuvalo se još manje nego od začetnika aleksandrinskoga smjera, pa su za nas zanimljivi uglavnom zbog djelovanja, što su ga izvršili na razvoj rimske književnosti. Neposredni nastavljač »učene« poezije Kalimahove bio je njegov učenik, mnogostrani istraživač Erastoten (*Ἐρατοσθένης*, oko god. 275.—195.), matematičar, geograf, kronolog, povjesničar književnosti i sastavljač epilijâ o mitološkim temama, koje su suvremenici visoko cijenili; u njegovim proznim »Katasterizmima« bili su sakupljeni miti o »pretvorbama« u zvijezde. Ista je tema »pretvorbi«, koju je kasnije u Rimu sjajno obradio Ovidije, poslužila kao građa za učeni spjev Nikandra (*Νίκανδρος*, II. stoljeće), koji je sakupio mite o pretvorbama u biljke i životinje; didaktički spjev istoga pisca »O ratarstvu« bio je uzor za istoimeno djelo Vergilijevo. Oba su djela

izgubljena, ali ako se o Nikandru sudi po njegovim sačuvanim »spjevovima« o farmakološkim temama, taj je nevjerojatno suhoparni i dosadni pisac mogao rimskim pjesnicima biti koristan samo sakupljanjem sirove građe. Monarhija Seleukovićâ našla je svoga »Kalimaha«, knjižničara, učenjaka i pjesnika, u Euforionu (*Εὐφορίων*; rodio se oko god. 276.) iz Halkide, koji se također štovao kao jedan od najboljih majstora epilija i elegije i imao velik utjecaj na rimske pjesnike. Njegova su se djela odlikovala bogatom mitološkom učenošću, nejasnoćom i ujedno velikom patetičnošću sa skretanjem u pravcu ljubavne tematike. Kako pokazuju nedavno nađeni fragmenti, Euforionu je bila svojstvena manira pripovijedanja, pri kojoj su se osnovni momenti radnje izlagali posve sažeto, gotovo se ispuštali, a detalji i digresije obrađivali s velikom podrobnošću; tu su maniru preuzeli i njegovi rimski poklonici. Veliku je pažnju poklanjao ljubavnom momentu u epu i Rijan (*Ριανός*, konac III. stoljeća) s Krete, ali je stajao još dalje od osnovne linije aleksandrinske škole nego Apolonije Rođanin. Rijan je autor velikih mitoloških i historijskih spjevova; nama je poznat sadržaj njegova historijskoga epa o mesenskom ratu (borbi Mesenjana sa Spartancima), i taj je ep vrlo sličan historijskom romanu s pustolovinama, s razbojnicima i ljubavnim epizodama. O porastu osjećajnoga odnosa prema prirodi i ljubavi u kasnohelenističkoj književnosti svjedoče i sačuvana djela »bukolskih« pjesnika Mosha (*Μόσχος*, oko god. 150.) i Biona (*Βίων*, konac II. stoljeća) iz Smirne, koji patetički reproduciraju osjećajno-melodični stil Teokritovih idila, ali gotovo nikada ne pribjegavaju pastirskoj maski.

Međutim, od svih malih oblika najrašireniji je bio najmanji — epigram. Pjesnici su na sve načine varirali motive ljubavi, nadgrobnoga natpisa, posvete, natpisa na kipu i pri tome često pokazivali veliku umjetnost. Nisu toliko tražili originalnost obrade, koliko novost verbalnoga izraza slažući po nekoliko pjesama na jednu i istu temu ili pozajmljujući temu od prethodnika, da za nju nađu nov oblik. Sirac Meleagar (*Μελέαγρος*, I. stoljeće) iz Gadare, majstor profinjene igre ljubavnim motivima i patetičnoga izljeva, sastavio je prvu »antologiju«, zbornik epigrama mnogobrojnih pisaca, počevši od najranijih, pod naslovom »Vijenac«. Meleagrov »Vijenac« postao je jezgra za kasnije antologije, uključujući i zbornike bizantinskoga vremena, koji su došli do nas.[1]

[1] Najvažniji je od tih zbornika tako zvana »Palatinska antologija« (»*Anthologia Palatina*«), koju je na početku X. stoljeća sastavio Konstantin Kefala, a sastojala se od 15 knjiga; drugi znatni zbornik pripada monahu Planudu (XIV. stoljeće).

Nešto je mlađi od Meleagra bio njegov zemljak, već spomenuti Filodem (*Φιλόδημος*), filozof-epikurovac i elegantan epigramski pjesnik. Filodemov se rad odvijao u znatnoj mjeri već u Rimu. Filodem i elegijski pjesnik Partenije (*Παρθένιος*), privrženik književnih tradicija Euforionovih, bili su živi posrednici između aleksandrinske poezije i rimske književnosti »zlatnoga vijeka«.

ČETVRTO POGLAVLJE

HELENISTIČKA PROZA

Ako helenistička književnost u cjelini predstavlja hrpu ruševina, proza je pri tome njezin sektor, koji je najviše postradao. Sačuvala su se pojedina djela, i to uglavnom takva, koja sebi nisu postavljala umjetničke zadatke, kao na primjer neke poslanice filozofa Epikura ili povijesni rad Polibijev (oko god. 201.—120.). Fragmenti umjetničkih djela neznatni su kako po broju, tako i po opsegu, a ni papirusi na tom području nisu još donijeli znatnijih dopuna. Helenistička je proza poznata samo po antičkim vijestima i izvodima i po odrazima, što ih je dobila u Rimu i kod kasnijih grčkih pisaca. Uza sve to mi je moramo bar ukratko okarakterizirati na temelju postojećih fragmentarnih podataka, jer ona općoj slici helenističke književnosti dodaje niz bitnih i vrlo značajnih crta, koje nagovješćuju buduće putove razvoja. Ono novo, što se rađalo u helenističkom društvu, lakše je nalazilo književni izraz u slobodnijim oblicima proze nego u pjesničkim vrstama stare Grčke, opterećenim mnogovjekovnom tradicijom i u stanovitoj mjeri ukočenim.

Govorništvo, koje je bujno procvalo u Ateni u IV. stoljeću, gubi sada svoje nekadašnje značenje. Opadanje uloge polisa odrazilo se ovdje neposredno. Političko govorništvo velikoga stila zanijemilo je zajedno s posljednjim etapama borbe za nezavisnost polisa. U helenističkim monarhijama nije bilo otvorene političke borbe, a prividna autonomija gradova s njihovim sitnim dnevnim pitanjima nije političkom govorniku obećavala ni znatnih uspjeha, zbog ravnodušnosti širokih slojeva građanstva prema javnim poslovima, ni odjeka izvan granica grada. Sudbeno govorništvo također je ušlo u uže okvire, otkada je sudski proces izgubio svoje značenje kao oruđe političke borbe. Ostajalo je samo »svečano« epidiktičko govorništvo. Ono je sebi našlo tla i u monarhijama; na temelju enkomija, što ga je razradio Isokrat (str. 215—216), razvila se ovdje specifična vrsta panegiričkoga »kraljevskog govo-

ra«, pohvale u čast vladara-boga, na kojega se prenosi mitološka shema »spasitelja«, što pobjeđuje sile mraka. Takve je enkomije dobivao već Aleksandar Makedonski, a po njegovu uzoru i helenistički kraljevi, zatim rimski i bizantijski carevi i napokon evropski vladari sve do XIX. stoljeća (isp. na primjer ode Lomonosova u čast carice Jelisavete). Pravom govorništvu u helenističkom društvu nije bilo mjesta, i govornici su u odsutnosti živoga sadržaja trčali uglavnom za formalnim efektima. Osobito su se odlikovali u tom pogledu maloazijski govornici, pa je čitav njihov smjer dobio poslije od protivnika nadimak a z i j a n s k i. U azijanskom govorništvu razlikovali su stari dva stila, »kićeni« i »naduti«. Karakteristična je oznaka prvoga udaljivanje od periodičnoga govora, koji se njegovao u Isokratovoj školi, i traženje slušnih efekata u vještom razmještanju kratkih rečeničnih jedinica na Gorgijin način, ali sada gotovo potpuno vezanih ritmom; govor je postajao sasvim sličan pjevanju. Predstavnici »nadutoga« stila težili su za uzbuđenom patetikom i nategnutim metaforama; dobivala se neka vrsta proznoga ditiramba. Tu je našlo svoj izraz helenizmu svojstveno skretanje prema svečanoj pozi. Za oba ogranka azijanizma u jednakoj su mjeri karakteristične ornamentalna prenatrpanost govora i težnja za što većom efektnošću svakoga dijela rečenice. Azijanizam nastaje još u razdoblju procvata helenističke književnosti, u III. stoljeću. Zastoj, koji se počinje od II. stoljeća, stvara nasuprot azijanizmu orijentaciju prema oponašanju klasika atičke proze — a t i c i z a m; krajnji pristaše te struje nisu za svoje stilističke uzore uzimali čak ni Demostena i Isokrata, već rane prozaike Lisiju i Tukidida. Ali to je bilo mrtvo oponašanje. Žive tradicije atičkoga govorništva čuvale su se samo na Rodu, u jedinoj velikoj demokratskoj republici helenističkoga vremena. Rodska je škola zauzimala srednji stav između azijanizma i aticizma.

Govorničku vještinu podupirale su školske potrebe, jer je retorička obuka sačinjavala jednu od najvažnijih strana u sistemu antičkoga obrazovanja; predstavnik društvenih vrhova morao je kao i prije znati nastupiti na sudu i održati govor na svečanosti ili na kakvom zboru. Ali samo se govorništvo pri tome u biti izrođivalo u školsku deklamaciju, često o fantastičnim, od života otrgnutim temama. Učenici su se vježbali u sastavljanju govora, koje bi morao održati mitološki junak u ovoj ili onoj situaciji, ili koje bi valjalo održati na sudu prilikom sasvim nevjerojatna pravnoga slučaja, koji se usto rješavao po isto tako nevjerojatnim, za dotičnu prigodu namjerno izmišljenim zakonima. Od retoričkoga predavanja helenističkoga vremena potječu mnogi tipovi vježbi, koje su se ustalile u kasnijoj školskoj praksi, kao što su prepričavanje basana, izlaganje stihova u prozi i raspravljanje o apstraktnim temama, samo s tom razlikom od kasnije obuke, što se u antici glavno težište ne postavlja na pismeni, nego na usmeni govor. U razdoblju, o kojem se govori, konačno se određuje sastav retorike kao discipline. Retorička se teorija sastoji od pet odsjeka. Prvi raspravlja o »nalaženju« građe za govor pokazujući tipične misli, stanovišta, »opća mjesta«, kojima se valja služiti u različitim vrstama govora. Drugi je o »razmještanju« nađene građe u svrhu što većega dojma na slušaoca. Treći je učenje o stilu. Tu su se razlagala pitanja vrednota i nedostataka stila, načini »ukrašivanja« govora tropima i figurama i izlagalo učenje o t r i glavna s t i l a, »visokom«, »srednjem« i »niskom«. Četvrti su odsjek sačinjavala mnemonička pravila za pamćenje pripremljenoga govora, a peti je bio posvećen načinu držanja govora; vrlo je karakteristično za antičko govorništvo, da je ovaj posljednji odsjek imao za naslov isti naziv, koji se upotrebljavao za glumačko izvođenje uloge. S najvećom su podrobnošću bili razrađeni prvi odsjek, koji je imao općeobrazovno značenje, i treći — o stilu. Neki dijelovi antičke stilističke teorije, na primjer klasifikacija tropa i figura, sačuvali su stanovito značenje do današnjega vremena i uza svu svoju formalističnost nisu još zamijenjeni ničim savršenijim.

S umanjivanjem značenja govorništva najvažnije područje umjetničke proze bila je h i s t o r i o g r a f i j a. Historiografska proizvodnja helenističkoga vremena neobično je velika; osnovna masa i ovdje otpada na III. stoljeće. Neviđeno proširenje granica Grcima poznatoga svijeta, vojne Aleksandra Makedonskoga, koje su suvremenike zadivile širinom zamisli i bojoslovnim uspjesima, pa dugotrajna i složena borba između njegovih nasljednika, — sve je to predstavljalo privlačivu građu za povijesno pripovijedanje. Usto su se kraljevi i vojskovođe počeli sami brinuti oko toga, da njihova djelatnost bude fiksirana u povijesnim radovima. Aleksandar je sa sobom vodio čitav zbor pisaca; tako je isto postupio i Hanibal polazeći na vojnu protiv Rima. Razvoju historiografije pogodovao je učeni interes za starinu. Javljaju se radovi kako iz opće povijesti, tako i iz povijesti pojedinih naroda i mjesta, geografski i kulturno-historijski opisi različnih zemalja i biografije viđenih muževa. No u ideologiji helenističkoga društva nije više bilo pretpostavki za duboko pronicanje u smisao povijesnih događaja, pa ono za tim nije uopće ni težilo. Jedini pisci, koji pokušavaju shvatiti historijski proces, jesu već spomenuti Polibije i najveći filozof kasnoga helenizma Posidonije (oko god. 135.—51.), ali i jedan i drugi pripadaju vremenu rimskoga gospodstva u Grčkoj i žive u političkoj atmosferi rimske republike.

Kod helenističkih povjesničara prevladava ili učeno-antikvarno skretanje ili težnja za zanimljivim izlaganjem. Zadatak je umjetničkoga pripovijedanja da prikaže vlast Tihe u toku događaja, u usponu i padu znamenitih ljudi, da potrese strašnim i osjećajnim prizorima i zanese maštu znamenitostima dalekih zemalja. Retorička historiografija, koju je stvorila Isokratova škola, nastojala je zainteresirati čitaoca stilskim umijećem, opisima, govorima i moralističkim aforizmima; drugi je smjer težio više za pjesničkim postupcima pripovijedanja stavljajući mu u osnovu zornost i dramatiku i ukrašujući ga mnogobrojnim detaljima. I u ovom i u onom slučaju povijesna je istinitost ustupala pred umjetničkim zadacima, pa se stanovit dio izmišljanja smatrao potpuno dopuštenim. Razumije se samo po sebi, da se stvarnost iskrivljivala i za volju političkim ciljevima, radi slavljenja jednih ličnosti i ocrnjivanja drugih. Tu su historiografsku praksu sankcionirali i teoretičari umjetničke književnosti; oni su povijest definirali kao vrstu blisku epidiktičkom govorništvu i pjesništvu, kao »pjesničko djelo u prozi«. Novelistički element, što ga je iz povijesti istjerao Tukidid, vraća se u nju, ali ne više u naivnome folklornom obliku već kao dramatski napeta pripovijest u ruhu novoga retoričkog stila.

U antici se pripovjedna proza prvi put književno razvila na povijesnoj ili polupovijesnoj građi (kao što su rodoslovlja, putopisi i novele o povijesnim osobama), i sve je to sačinjavalo »historiju«. Pseudo-»historija« postaje plašt za nove vrste pripovjedne proze, koja se razvija u IV. stoljeću (na primjer Ksenofontova »Kirupedija«), a zatim i u helenističko vrijeme. To je područje vrlo slabo poznato, pa ćemo pokazati samo neke vrste, koje se jasnije ističu.

Takav je na primjer pseudoputopis, fantastična pripovijest o čudesnim zemljama na kraju svijeta. S folklornim oblikom te vrste već smo se susreli; na njemu se osnivaju Odisejeva lutanja. U helenističkoj književnosti prividno putovanje postaje plašt za u t o p i j u, sliku idealnoga društva. Dok nacrt idealne države kod Platona predstavlja, po Marxovim riječima, »atensku idealizaciju egipatskoga kastinskog uređenja«,[1] dotle E u h e m e r (*Εὐήμερος*, početak III. stoljeća) u svome »Svetom zapisu« pripovijeda o kastinskom uređenju otoka Panheje, na koji je pisac tobože dospio za vrijeme plovidbe po Indijskom oceanu. U Panheji su tri kaste: 1) svećenici zajedno s predstavnicima umjetnosti i tehnike, 2) ratari i 3) vojnici i pastiri. Gospodstvo pripada kasti svećenika, koja jednako dijeli među stanovništvo proizvode rada ratara i pastira uzimajući za svakoga od svojih članova dvostruki dio proizvoda. No utopija nije za Euhemera cilj sama sebi. Najvažnija je znamenitost Panheje »sveti zapis« na zlatnome stupu, što ga je nekoć sastavio kralj otoka Zeus. Euhemer u pripovjednom obliku razvija teoriju o postanku religije i mitologije. On drži, da su tradicionalni bogovi veliki ljudi prošlosti, kraljevi, tvorci civilizacije; oni su se proglašavali za bogove i uvodili kult samih sebe, da bi se ljudi lakše držali njihovih propisa. U prilikama, kad su se helenistički kraljevi počeli obožavati, Euhemerova je teorija bila u priličnoj mjeri aktuelna. Ona je išla ususret kako racionalizmu obrazovanoga društva, tako i monarhijskoj propagandi, koja je kraljeve crtala kao »dobročinitelje čovječanstva«. Mnogo se udaljuje od običnoga tipa antičke utopije J a m b u l (*Ἰάμβουλος*) helenistički pisac iz nepoznata vremena, autor putopisa o »otocima sunca«. U njegovu društvu nema ni kasta, ni kraljeva, ni svećenika, ni porodice, ni vlasništva, ni države ni društvene podjele rada. Svi rade i naizmjence vrše svakojake korisne javne radove. Prema tome, Jambul crta kolektiv primitivno-komunističkoga tipa, ali s visokom duhovnom kulturom. U opisima čudesne prirode otoka bajoslovno se prepleće s mutnim obavijestima o ekvatorijalnim zemljama i s naivnim pokušajima naravnoga objašnjivanja čudesa. Unatoč očitoj fantastičnosti priča, nalazilo se lakovjernih ljudi, koji su ih uzimali ozbiljno; zahvaljujući tome Euhemerova i Jambulova utopija došle su do nas u izvodu povjesničara Diodora (I. stoljeće pr. n. e.).

Euhemerovi pogledi na bogove izazivali su interes i u kasnija vremena, pa su se kršćanski pisci često pozivali na njih polemizirajući s antičkom religijom.

Težnja za naravnim tumačenjem mitâ rodila je i drugu vrstu pripovijedanja, historiziranu m i t o l o š k u k r o n i k u, u kojoj su se bajoslovne motivacije i čudesa zamjenjivala racionalnim tokom događaja. Priče, kao što su trojanski rat ili vojna Argonautâ prerađivale su se u pseudohistorijske pripovijesti, osnovane tobože na starim dokumentima. Kanonski oblik mita, na primjer Homerov, proglašavao se pri tome »kasnijim« i unakaženim. Velika se pažnja poklanjala u kronikama mitskim junakinjama i ljubavnim motivima. Dok su se tradicionalni miti grčke vjere podvrgavali sistematskoj racionalizaciji, vjerske struje širokih slojeva stvaraju podlogu za procvat a r e t a l o g i j e, pripovijesti o »moći« i čudesnim djelima kojega boga »iscjelitelja« i njegovih proroka.[1] To je ona vrsta pripovijedanja, iz koje je poslije izišla

[1] K. Marx, Kapital, sv. I., Sabr. djela, sv. XVII., 1937., str. 405 (na ruskom).

[1] Aretalogija je objavljivanje »vrline« (*ἀρετή*, str. 82), t. j. moći, čudotvorne sile.

»evanđeoska« i »životopisna« književnost kršćanstva. U aretalogijama su se grčki elementi ukrštavali s istočnjačkima, osobito s egipatskim i indijskim. Obrazovano helenističko društvo odnosilo se prema toj vrsti s prezirom i porugom, pa je sam naziv dobio značenje »izmišljotine«, ali se u doba propadanja helenizma aretalogija počela mnogo širiti.

U nabrojenim vrstama pripovjedne proze ne nalazi još dovoljna izraza jedna od osnovnih tendencija helenističkoga vremena — pojačani interes za intimne doživljaje privatnoga života, za ljubavnu tematiku i za slike svakidašnjice. Od starih se vrsta za taj cilj mogla iskoristiti samo novela, historijska i svakodnevno-životna. I doista, n o v e l a, koja je u toku stoljeća ostala »niska« i u ozbiljnu književnost dospijevala samo epizodično, kao jedan od elemenata povijesne predaje, postaje sada samostalna književna vrsta. Kao i u aretalogiji, u helenističkim se novelama primjećuju raznovrsne veze s pripovjedačkom umjetnošću Istoka. U kasnijoj književnosti nalazimo mnogobrojne tragove helenističkih novela. Jedna je od najpoznatijih novela o Antiohu, sinu kralja Seuleka. Kraljević je bio zaljubljen u svoju maćehu Stratoniku. Uviđajući, da je njegova ljubav zločin, on ju je nastojao svladati i počeo venuti. Znameniti liječnik Erasistrat dosjeti se tajnom uzroku bolesti. Da bi odredio, u koga je kraljević zaljubljen, on pozove sve ukućane, da po redu ulaze u bolesnikovu sobu, i kad je ušla Stratonika, Antiohovo uzbuđenje otkrije predmet njegove strasti. Erasistrat saopći kralju, da mu je sin beznadno zaljubljen u udatu ženu, i spomene pri tome svoju vlastitu ženu. Seleuk ga stane moliti, da ne upropašćuje mladića i da mu ustupi ženu, te doda, da bi se i sam rado odrekao žene, samo da spasi sina. Tada mu liječnik otkrije istinu, i Seleuk dade sinu ženu i kraljevstvo. Ta je novela o »plemenitim« osjećajima oblikovana kao povijesna priča; lica iz svakidašnjega života radije su se uzimala za komičnu novelu, u kojoj su nastupali glupi muževi, svadljive i nevjerne žene, lukavi ljubavnici, lopovi i sl.

Golem uspjeh pao je u dio zbirci ljubavnih novela, koju je sastavio A r i s t i d (*Ἀριστείδης*, vjerojatno na koncu II. stoljeća pr. n. e.) iz Mileta; naziv te zbirke, koja nije došla do nas, »Miletske priče« postao je opće ime za cijelu vrstu.

Novela, kratka i dinamična, nije davala dovoljno širine za opisivanje subjektivnih doživljaja junakâ. Stoga je vrlo značajno, da oko god. 100. pr. n. e. antička teorija umjetnosti počinje fiksirati pojavu nove vrste pripovijesti, u kojoj se zajedno s događajima upoznaju govori i raspoloženja licâ.« Ta vrsta ne dobiva specijalna imena, ali se suprotstavlja ostalima kao »pripovijest (»historija«) o osobama« za razliku od »pripovijesti o stvarima«. Po Ciceronovim riječima, toj je vrsti pripovijedanja svojstvena »zabavnost«, što se postiže »promjenljivošću događaja i raznolikošću raspoloženja, ozbiljnošću i lakoumnošću, nadom i strahom, slutnjom i tugom, licemjerstvom, zabludom i sažaljenjem, preokretima sudbine, neočekivanim nesrećama i iznenadnom radošću, sretnim svršetkom stvari.« Ta vrsta, koja je u antici ostala bezimena, dobila je ime u srednjem vijeku; to je r o m a n. Helenističko je doba stvorilo roman, u prvom redu ljubavni roman u pseudohistorijskom ruhu, po shemi zaljubljenikâ ili suprugâ, koji su rastavljeni i gonjeni hirom »slučaja«, ali jedno drugo traže i na koncu se nalaze (isp. str. 179—180 o Euripidovoj »Heleni«). No budući da svi romani, koji su se potpuno sačuvali, pripadaju kasnijem vremenu, mi ćemo vrstu romana razmatrati pri izlaganju grčke književnosti rimskoga razdoblja.

F i l o z o f s k i d i j a l o g njegovao se uglavnom u Aristotelovoj školi. Epikurovci i stoici više vole suvislo poslovno izlaganje ne brinući se baš mnogo za ljepotu stila. Tragovi starih tradicija »didaktičke« književnosti čuvaju se u tome, što rasprava često dobiva oblik »p o s l a n i c e«, upućene kojoj osobi. Najproduktivniji su u stvaranju novih vrsta filozofske proze kinici, negatori glavnih temelja i uobičajenih vrednota antičkoga društva. Obraćajući se sa svojom propovijeđu poglavito donjim slojevima, oni su tražili općenito pristupačne oblike izlaganja. Kinici stvaraju d i j a t r i b u (»razgovor«), popularno predavanje o filozofskim, uglavnom moralnim temama. U živom, slikovitom obliku, koji nije bio bez teatralnosti, začinjajući svoja razmišljanja uzrečicama, anegdotama i citatima pjesnika, stupajući svaki čas u razgovor sa izmišljenim protivnikom, predavač je razgovarao o »samodovoljnosti« ili »slobodi od afekata«, o »bogatstvu i siromaštvu«, »koristoljublju« ili »preokretima sudbine«. Dijatriba je bila određena za usmeno predavanje i odlikovala se jednostavnošću i grubošću, ali nije zazirala ni od modernih postupaka retorike. Majstorom te vrste smatrao se B i o n Boristenjanin (*Βίων*; Boristen je grčko ime za Dnjepar), prvi grčki pisac, koji se rodio na teritoriju SSSR-a (početak III. stoljeća pr. n. e.); on se nije ograničivao na usmene razgovore, već je i izdavao svoja djela. Čak su i protivnici Bionovi, koji su ga peckali, da je »zaodjenuo filozofiju u šarenu odjeću hetere«, priznavali snagu i duhovitost njegovih dijatriba. Vrsta dijatribe ušla je poslije u osnovu kršćanske propovijedi. Moralisti-kinici pribjegavali su i čisto umjetničkim oblicima, čak i metričkim (jambografija i parodija) za ismijavanje onoga, što im se činilo kao porok i lažno mišljenje; njihovo je stvaranje imalo oštro izraženo s a t i r i č n o skretanje. Neki su omiljeli likovi kinikâ trajno ušli u potonju evropsku književnost, na primjer figura posljednjega asir-

skoga kralja Sardanapala kao predstavnika raskošna i raznježena načina života. Osebujan oblik satire stvorio je kinik Menip iz Gadare (*Μένιππος*, početak III. stoljeća), podrijetlom Sirac. On je sastavljao filozofsko-satirične dijaloge s fantastičnim pripovjednim okvirom, kao što je let na nebo ili silazak u podzemlje, prikazivao »rođenje« kinicima mrskoga Epikura i pisao ironične »poslanice bogova«. Prikazivanje ništavosti zemaljskih dobara, satira na vjeru i polemika s neprijateljskim filozofskim školama — to je sadržaj Menipova stvaranja, ukoliko se ono dade odrediti po ništavim odlomcima i odrazima kod kasnijih pisaca. Proza se kod Menipa izmjenjivala sa stihovima; to se spajanje često susreće i u folkloru evropskih naroda i kod istočnjačkih pripovjedača, ali za antičku književnost, koja je pjesničke vrste strogo odjeljivala od proznih, ono se činilo neobično pa je dobilo naziv »menipska« satira. Cio skup filozofskih vrsta, što su ih stvorili kinici, ubrajala je antička teorija umjetnosti u red »ozbiljno-smiješnoga«, t. j. onoga, što udružuje oba ta elementa. To se područje književnosti dalje razvilo kod rimskih satiričara i kod kasnogrčkoga »antičkoga Voltaira« — Lukijana.

PETO POGLAVLJE

GRČKA KNJIŽEVNOST U RAZDOBLJU RIMSKOGA CARSTVA

1. Grčka pod rimskim gospodstvom

Drugo i prvo stoljeće pr. n. e. jesu razdoblje ekspanzije Rima na Istok, u Grčku i zemlje helenizma.

Gospodarski nered i socijalna protivurječja u grčkim zemljama još su se više zaoštrili nakon rimskoga osvajanja. Organizacija uprave u vanitalskim posjedima, provincijama, koju je stvorila rimska republika, bila je prilagođena isključivo ciljevima pljačkaške eksploatacije. Na čelu provincije stajao je namjesnik (prokonzul), koji se svake godine mijenjao i zapovijedao neograničeno kao helenistički vladar, ali za razliku od toga vladara nije bio uopće zainteresiran za blagostanje i platežnu sposobnost svojih privremenih podanika. Nekontrolirano gospodarenje rimskih upravitelja dovodilo je do propadanja provincija. Razumije se samo po sebi, da je lavovski dio tereta padao na najniže slojeve stanovništva.

Imućni su vrhovi podupirali Rim, jer su ih njegove legije branile od revolucionarnih pokreta masa. Kulturne potrebe Rima, koji je još bio polis, što se nalazio u procesu porasta, izazvale su preporod tendencija polisa i u grčkoj ideologiji. Polibije (*Πολύβιος*, oko 201.—120.) razlagao je prednosti rimskoga državnog uređenja i obećavao mu nepokolebljivost dovijeka. Stoik Panetije (*Παναίτιος*, oko god 180.—110.) udaljio se od individualističkih tendencija stare Stoe i, iskorišćujući Platonove i Aristotelove ideje, pokušavao stvoriti etiku kreposti, koja se osniva na društvenim dužnostima čovjekovim (»srednja Stoa«). Rim se činio kao idealna kozmopolitska država, a rimska vlast kao ostvarenje jedinstva svjetskoga razuma na zemlji. Rim je, prema tome, podupirao arhaističku struju u grčkome kulturnom životu. Arhaizatorskim je tendencijama pogodovala i okolnost, da su grčki polisi, znameniti sa svoje prošlosti, bili uvedeni u sastav rimske države s pravima »saveznih« gradova, koji nominalno nisu bili podređeni rimskom namjesniku. Na primjer Atena ili Sparta bile su pretvorene u neku vrstu gradova-muzeja, koji su sačuvali svoje davne oblike samouprave i staromodni način života.

Ustanci robova i obilna potpora, što su je grčke mase pružile pontskom kralju Mitridatu u njegovoj borbi protiv Rimljana, — to je bila reakcija donjih slojeva na prilike stvorene rimskim gospodstvom. Ti pokreti donjih slojeva imali su jasno izražen vjerski karakter. Robovskim su ustancima stajali na čelu »proroci« i »čudotvorci« istočnjačkoga tipa; zanimljivo je napomenuti, da je jedan od njih, Aristonikov ustanak u Pergamu, postavljao sebi za cilj da stvori »državu sunca« (isp. Jambulovu utopiju, str. 277). U I. stoljeću pr. n. e., kad su se u Rimu vodili građanski ratovi, vjerskomistička raspoloženja prodrla su u sam Rim i među grčke romanofile. Panetijev učenik, prirodoznanac, povjesničar i filozof Posidonije (*Ποσειδώνιος*, oko god. 135.—51.) povezuje stoički panteizam s Platonovim predodžbama o besmrtnosti duše i unosi u svoj sistem astrologiju i magiju. Prema Posidoniju svijet je prožet božanskim duhom; to stvara »simpatiju« svih stvari, pa su zahvaljujući tome moguća proroštva, gatanja, proročanski sni i ostali načini »čaranja«. Ujedno je božansko načelo svijeta odraženo u hijerarhiji božanskih bića, u koju ulaze nebeska tjelesa, a također duhovi (»demoni«); među »duhove« ide i čovjekova duša, a poslije smrti ona se vraća u svoju nebesku domovinu. Svjetski se procesi zbivaju u strogom skladu s predodređenjem, s udesom, i mudrac se slobodno pokorava udesu. To učenje o slobodnom pokoravanju prihvatili su poslije ideolozi rimskoga cezarizma, koji se rađao, i ono je našlo odraza u Vergilijevoj »Eneidi«. Eklektički si-

stem Posidonijev imao je velik utjecaj na svu grčku misao u prvim stoljećima naše ere, pa su mnogi momenti njegova učenja prešli židovsko-helenističkom filozofu F i l o n u iz Aleksandrije (*Φίλων*; rodio se oko god. 20. pr. n. e.), a poslije dospjeli u kršćansku dogmu.

Borba i ukrštavanje helenskih arhaističkih tendencija s grčko-istočnjačkim vjerskim pokretima sačinjava osnovni kulturni sadržaj grčkoga života u rimskom razdoblju. Gospodstvo Rima igra ovdje ulogu konzervativnoga faktora; no što više rimsko robovlasničko društvo ulazi u razdoblje krize i propadanja, to više pobjeđuju struje, koje će poslije ući u osnovu srednjovjekovne ideologije.

Širenje rimskoga gospodstva u II.—I. stoljeću pr. n. e. donosilo je sa sobom grčkim krajevima gospodarsko rasulo i kulturno osiromašenje. Osobito je postradala evropska Grčka. Izuzetak je ovdje sačinjavala Atena kao sjedište glavnih filozofskih škola i kao grad-muzej pun spomenika prošlosti. Grčki kulturni radnici počeli su se preseljavati u Rim. Uostalom i helenističke zemlje, koje još nisu bile osvojene, nalazile su se u stanju propadanja. Aleksandrija je čuvlaa svoje značenje samo kao naučno središte; središte umjetnosti postao je jedno vrijeme (na početku I. stoljeća) demokratski Rod.

Osvajanje posljednje samostalne helenističke države, Egipta, podudarilo se u vremenu s uspostavom rimskoga carstva (god. 30. pr. n. e.). To se carstvo za prva dva i pô stoljeća svoga postojanja, isto kao i republika, osnivalo na političkom i ekonomskom prvenstvu Italije, ali je eksploatacija provincija poprimila više gospodarske, ne toliko pljačkaške oblike. Zbog te promjene u ekonomskoj politici Rima i zbog dugotrajna mira materijalni položaj grčkih krajeva počeo se poboljšavati. Evropske se Grčke uspon nije gotovo ni dotakao, ali je u Maloj Aziji i na helenističkom Istoku blagostanje primjetno poraslo.

Još su povoljnije prilike nastale za grčke zemlje u II. stoljeću n. e., za Hadrijana i Antoninâ, kad je Italija izgubila svoje gospodarsko prvenstvo u carstvu. To je dovelo do kulturnoga oživljenja, koje se katkada zove »grčkim preporodom« II. stoljeća i kojemu su se središta nalazila u maloazijskim grčkim gradovima.

Međutim, iza prividnosti kulturnoga »preporoda« krije se besadržajnost života, karakteristična za društvo, koje propada. U prilikama rimskoga carstva »općoj bespravnosti i gubitku nade u mogućnost boljega poretka odgovarala je opća apatija i demoralizacija.«[1] Grčke su provincije živjele od svojih sitnih lokalnih interesa. U drugoj polovici I. stoljeća poznati govornik Dion (str. 292), obraćajući se Rođanima, stanovnicima jednoga od najbogatijih i najkulturnijih gradova, kaže: »Vaši su preci imali različne mogućnosti da pokažu svoju vrlinu — u gospodstvu nad drugima, u pomaganju pritiješnjenih, u stjecanju saveznika, u osnivanju gradova i u pobjedama nad neprijateljima. Vi takvih mogućnosti više nemate. Ono, što imate, jest gospodstvo nad samima sobom, upravljanje vašim gradom, savjesna razdioba nagrada i počasti, zasjedanja u vijeću i na sudu, kult bogova i vršenje svečanih ceremonija.« Na izopačivanje osjećaja i interesa tuže se mnogi grčki pisci. Uobražena bezidejnost i odsutnost samostalna kulturnoga stvaranja — to je lice »grčkoga preporoda«.

[1] F. E n g e l s, Bruno Bauer i rano kršćanstvo. Djela, sv. XV., 1935., str. 606 (na ruskom).

U navedenim riječima Dionovim zvuči i drugi karakteristični motiv toga vremena — klanjanje pred grčkom prošlošću. Grk je ponosan na svoje helenstvo, svoju staru kulturu, koju može suprotstaviti rimskom »barbarstvu«. Arhaističke tendencije primjećuju se u svakodnevnom životu, u vjeri; raste značenje općehelenskih natjecanja i ponovno stječe popularnost već zaboravljeno delfsko proročište. Zanimljiv je spomenik te ljubavi prema starini sačuvani P a u s a n i j i n (*Παυσανίας*, konac II. stoljeća) »Opis Helade«, vodič po Grčkoj, koji nas upoznaje sa znamenitostima različnih grčkih krajeva, s djelima graditeljstva i slikarstva, s lokalnim običajima i pričama. Filozofija dobiva školski karakter i prelazi na komentiranje starih mislilaca. Krug obrazovanih ljudi proširio se zahvaljujući odličnom uređenju školstva, ali je nivo obrazovanja, čak i kod viđenih ličnosti, postao znatno niži. Propada i nauka prelazeći od samostalnoga istraživanja na kompilacije.[1] Intenzivniji se naučni život čuva samo u Aleksandriji, ali je Egipat bio zemlja, koje se najmanje dotakao arhaistički »preporod« i gdje su se najčvršće držale kulturne tradicije helenizma.

Uporedo s time — pasivnost, pokornost sudbini. Tako zvana »mlađa Stoa« vraća se na etički individualizam starih stoika, ali već bez vjere u razumnost ljudske djelatnosti. Stoiku E p i k t e t u (*Ἐπίκτητος*, sredina I. stoljeća n. e.) prikazuje se čovjek u liku

[1] Primjer takve kasno-antičke kompilacije predstavlja A t e n e j e v a *Δειπνοσοφισταί*, početak III. stoljeća n. e.) »Gozba sofistâ«. »Gozba«, na koju su se okupili filozofi, učenjaci i umjetnički radnici, stvara dijaloški okvir za opsežna predavanja učesnika skupa na temu o gozbama i jelima, o počašnicama, glazbi, plesu i t. d. Usto se daju najraznovrsnije antikvarne obavijesti potkrijepljene pozivima na stare pisce. Atenej citira oko 800 pisaca, i ta golema zbirka citata iz pisaca, koji u svojoj pretežnoj većini nisu do nas došli, predstavlja izvanrednu vrijednost za povijest grčke književnosti, unatoč tome, što se Atenejeva rasprava sačuvala samo u skraćenu obliku (15 knjiga mjesto prvobitnih 30).

glumca, koji izvodi neku ulogu na životnoj pozornici po njemu nerazumljivim uputama režisera. Naći samoga sebe može čovjek samo u samoći unutrašnjega života. »Stisni se u sebe«, ponavlja za bivšim robom Epiktetom rimski car, stoički filozof na prijestolju, Marko Aurelije (161.—180.).

Intenzifikacija unutrašnjega života, koji je izgubio oslonac izvana, vrši se uglavnom na račun vjerskih i mističkih doživljaja. Školska filozofija, izuzevši samo materijaliste epikurovce, uči vjeri u jednoga boga, u besmrtnost duše i poziva na asketizam i na borbu s osjećajnošću. Gotovo svi istaknuti mislioci u razdoblju carstva bave se vjerskim pitanjima, božanska providnost i neposredna objava igraju znatnu ulogu u svim filozofskim sistemima, kod stoika, kod neopitagorovaca, a kasnije (od II. stoljeća n. e.) i kod neoplatonika. Mnogi traže spas u jednostavnu životu, u osebujnom narodnjaštvu, hoće da ožive staru vjeru alegoričnim tumačenjem mitâ nastojeći ih povezati s istočnjačkim predodžbama, koje su u masama bile popularne. Veliku popularnost uživaju različni proroci, čudotvorci i astrolozi.

»Da bi se dala utjeha, trebalo je zamijeniti ne izgubljenu filozofiju već izgubljenu vjeru. Utjeha je morala nastupiti uparavo u vjerskom obliku, kao i sve ono, što je moralo zahvaćati mase, — tako je to bilo u ono doba, a tako je bilo i dalje sve do XVII. stoljeća.

Ne treba gotovo ni napominjati, da su među tim ljudima, koji su strastveno težili za tom idealnom utjehom, za tim bijegom od vanjskoga svijeta u unutrašnji svijet, većinu morali sačinjavati — robovi«.[1]

Ta nova univerzalna vjera, sposobna da poveže sve narode carstva, nije mogla izrasti na neposrednoj osnovi starih kultova pojedinih narodnosti. Novom je vjerom postalo kršćanstvo, koje je nastalo spajanjem helenističkih religija bogova-spasitelja sa židovskim mesijanskim predodžbama i poslije prihvatilo vrlo mnoge postavke grčke vulgarne filozofije, uglavnom stoičke. »Negirajući ... sve nacionalne religije i njima svima zajedničke obrede, obraćajući se svim narodima bez razlike, kršćanstvo samo postaje prva moguća svjetska religija.«[2]

Robovlasničko je društvo počelo propadati. »To je bio bezizlazni ćor-sokak, u koji je dospio rimski svijet; ropstvo je postalo ekonomski nemoguće, a rad slobodnih ljudi moralno se prezirao.

[1] F. Engels, Bruno Bauer i rano kršćanstvo. Djela, sv. XV., 1935., str. 608 (na ruskom; razmaknuti tisak Engelsov).

[2] F. Engels, Bruno Bauer i rano kršćanstvo. Djela, sv. XV., 1935., str. 609 (na ruskom; razmaknuti tisak Engelsov).

Prvo više nije moglo, a drugi još nije mogao postati osnovni oblik društvene proizvodnje. Iz te situacije mogla je izvesti samo korjenita revolucija.«[1]

Za istočni dio carstva odlučnu je ulogu odigrala revolucija III. stoljeća. Ona je srušila rimsko carstvo, što ga je stvorio August kao oruđe gospodstva robovlasnikâ, i na njegovo mjesto postavila apsolutnu monarhiju, u kojoj su počeli prevladavati feudalni načini eksploatacije. Robovlasničko je uređenje počelo prelaziti u naprednije, feudalno.

»Revolucija robova likvidirala je robovlasnike i ukinula robovlasnički oblik esploatacije trudbenika. Ali na njihovo mjesto postavila je vlasnike kmetova i njihov oblik eksploatacije trudbenika« (J. V. Staljin, Govor na prvom svesaveznom kongresu kolhoznika-udarnika od 19. veljače god. 1933.).[2]

Središte novoga carstva naskoro se prenosi u Carigrad (god. 330.), a državna vjera postaje kršćanstvo. Rimsko se carstvo zamjenjuje bizantskim. »S usponom Carigrada i padom Rima završava se stari vijek.«[3]

2. *Aticizam*

Arhaička struja u grčkoj kulturi, koja se afirmirala na početku rimskoga gospodstva, odrazila se neposredno i u književnosti. Njezin je rezultat bio trijumf aticizma (str. 274), orijentacije prema jeziku i stilu atičke proze. Aticizam je bio reakcija na stilske tendencije, koje su vladale u helenističkoj književnosti, vraćanje na »klasike«, ili, kako su se izražavali sami Grci, na »stare«. »Oponašanje starih« bilo je književna parola pokreta. Aticizam je prije svega značio reformu književnoga jezika. Iz njega su bile uklonjene riječi i obrati, koji se nisu susretali kod atičkih prozaika priznatih za »kanonske«. Međutim se književni jezik atičke proze V.—IV. stoljeća već razlikovao od živoga »općeg jezika« helenističkoga vremena (str. 237) s njegovom znatnom primjesom jonizama i mnogobrojnim novotvorinama. U tom pogledu aticizam je stvarao ponor između pismenoga jezika, kojemu se trebalo učiti u atičkih pisaca, i jezika živoga govora i umrtvljivao sav jezični sistem. Književnost vrhova konačno je prekidala s narodom. Po-

[1] F. Engels, Podrijetlo porodice, privatnoga vlasništvâ i države. Djela, sv. XVI., dio I., 1937., str. 127 (na ruskom; razmaknuti tisak Engelsov).

[2] Pitanja lenjinizma, izd. 10., 1939., str. 527 (na ruskom).

[3] F. Engels, Dijalektika prirode. Djela. sv. XIV., 1931., str. 441 (na ruskom).

bjeda aticizma bila je zapečaćena na čitavoj daljnjoj povijesti grčkoga jezika. Dualizam pismenoga atičkog i živoga govora, koji je nastao u razdoblju, o kojem govorimo, prošao je kroz čitavu kasniju antiku, kroz srednjovjekovnu pismenost feudalne Bizantije, i čak kroz novogrčku književnost XIX. stoljeća, te se sačuvao do naših dana pa i dalje predstavlja tešku smetnju demokratizaciji narodnoga obrazovanja u današnjoj Grčkoj.

Kako je već bilo spomenuto, jedna od posljedica pobjede aticizma bila je i propast spomenikâ helenističke književnosti. Aticističko skretanje kasno-antičke škole odbacilo je tu književnost uglavnom zbog jezičnih razloga. Helenistička se tradicija držala samo u Egiptu, a to nam i omogućuje, da se s helenističkim piscima upoznajemo po papirusima rimskoga vremena.

Na području književnoga stila aticisti su vodili borbu protiv »azijanskoga« govorništva (str. 274) i njemu svojstvene prenapetosti sredstava izražaja i pozivali na strožu disciplinu riječi. Pokušaj da se književnosti nametnu neprekršive stilske norme, koji je dolazio od krajnjih pristaša aticizma, nije imao uspjeha. Najvažniji su za nas dokument toga pokreta mnogobrojne retoričke rasprave Dionisija Halikarnašanina (*Διονύσιος ὁ Ἁλικαρνασσεύς*), grčkoga pisca, koji se doselio u Rim god. 30. pr. n. e. Dionisije ne ide među centralne figure u borbi za aticizam; on već konstatira preokret, koji se dogodio, i ističe ulogu, koju je u tom pitanju odigrao ukus Rima. Iako se borba vodila uglavnom oko pitanja proznoga stila, ona se proširivala i na područje poezije. Tu se također opaža reakcija na aleksandrinsku školu, koja je vladala u helenističko vrijeme. U epigramima s početka naše ere često zvuče poruge Kalimahu i umjetnom učenom stilu Aleksandrinaca; njima se suprotstavljaju klasici staroga pjesništva — Homer i Arhiloh.

Od polemike, koja je u I. stoljeću n. e. planula oko književnih i stilističkih teorija aticizma, sačuvao se neobično zanimljiv spomenik — anonimna rasprava »O uzvišenom« (*Περὶ ὕψους*) pogrešno pripisana filozofu III. stoljeća Longinu. Ta je rasprava uperena protiv istoimenoga spisa krajnjega aticista Cecilija, ali je sam autor poklonik klasične književnosti. On jednako osuđuje i nadutost azijanizma, i suhoparnost aticista i hladnu korektnost aleksandrinske poezije. Kod klasika ne cijeni samo formalno-stilističku stranu, nego i veličinu misli i snagu osjećaja, i za njega je to najvažnije. Dekadentnost suvremene književnosti uvjetovana je odsutnošću »uzvišenih« talenata. Na završetku autor postavlja pitanje, što je izazvalo takvo siromaštvo talenata, i odgovara na nj u obliku dijaloga s nekim »filozofom«. »Filozof« traži političko objašnjenje: »pravedno ropstvo«, što ga je ustanovilo carstvo, odsutnost demokratskih sloboda sakati dušu poput kaveza za umjetno uzgajanje patuljaka. S tim ćemo se stanovištem još imati prilike susresti u rimskoj književnosti I. stoljeća, osobito u Tacitovu »Razgovoru o govornicima«. Autor rasprave »O uzvišenom« više voli objašnjenje moralne naravi: žudnja za dobitkom i trka za osjetnim užicama, koje su obuzele suvremenike, dovode do duhovnoga kržljanja.

3. *Plutarh*

Među ljubitelje starine, koji se ipak nisu odviše tijesno povezivali s aticizmom, pripadao je i jedan od najpoznatijih grčkih pisaca rimskoga razdoblja — Plutarh (*Πλούταρχος*; rodio se oko god. 46. n. e., a umro poslije god. 120.). Rodom iz malene Heroneje u Beotiji, Plutarh je pripadao grčkom provincijskom plemstvu. Stekao je filozofsko obrazovanje u Ateni, više puta posjećivao Rim, gdje je uspostavio prijateljske veze s mnogim predstavnicima službenoga svijeta, ali je uvijek volio život u rodnome gradu i nastojao ostati lokalna ličnost. Kao ljubitelj kuće i čitanja, radio je u uskom krugu prijatelja i učenika, a ovi su oko njega stvorili omanju akademiju, koja je proživjela punih stotinu godina nakon smrti svoga osnivača. Plutarhov je rad bio obilježen mnogobrojnim znacima pažnje kako sa strane sugrađana, tako i sa strane gospodarâ carstva.

Rimske veze i romanofilska politička uvjerenja pribavila su mu naklonost cara Trajana i Hadrijana, visoki naslov konzulara i na izmaku života mjesto prokuratora provincije Aheje; građani su ga birali za lokalne službe, a oko god. 95. bio je primljen u zbor delfskih svećenika. Delfljani i Heronejci zajednički su postavili Plutarhu spomenik, kojega se natpis našao prilikom iskapanja u Delfima, a u heronejskoj se crkvi i danas pokazuje mramorni »naslonjač Plutarhov«.

Već ta politička i svećenička karijera svjedoče, da u Plutarhu imamo lojalna građanina carstva, čovjeka umjerenih i konzervativnih pogleda, a takav nam se zaista i pokazuje u svojim djelima. Provodeći život u provincijskoj samoći u čitanju knjiga i sakupljanju građe, nalazi se izvan kruga modernih književnih struja i u mnogome se približava prijašnjoj, helenističkoj maniri izlaganja.

Jedan antički popis Plutarhovih spisa sadržava 227 naslova, od kojih se sačuvalo preko 150 (među njima i nekoliko nevjero-

dostojnih). Ta se golema književna ostavština obično dijeli na dvije kategorije: 1) »moralne« rasprave (*Moralia*) i 2) biografije.

Naziv »*Moralia*« nije točan. Plutarh piše o svakojakim temama — o vjeri i filozofiji, pedagogiji i politici, o higijeni i psihologiji životinja, o glazbi i književnosti. Neke rasprave predstavljaju jednostavan pregled zanimljive kulturno-historijske građe. Prevladava ipak etička tematika (na primjer: o radoznalosti, o brbljavosti, o lažnom stidu, o bratskoj ljubavi, o ljubavi prema djeci, pouke supruzima i sl.). Te filozofske rasprave ne predstavljaju nipošto originalno stvaranje, već plod silne načitanosti na različitim područjima; filozofska proizvodnja prošlih stoljeća obilno je iskorištena u izvodima i u izravnim citatima. Iako Plutarh formalno ubraja sebe u Platonovu školu, on je zapravo eklektik, koji se usto ne zanima toliko za teoretska pitanja filozofije, koliko za vjeru i moral. Vjerski pogledi Plutarhovi sadržavaju u sebi već sve bitne crte kasnoantičkoga pogleda na svijet: tu je i jedini pravedni bog, i besmrtnost duše, i providnost i hijerarhija dobrih i zlih demona, posrednika između božanstva i ljudi; u taj sistem božanskih sila različitih rangova ulaze bogovi grčke narodne vjere, kao i istočnjačka božanstva. Plutarh nastoji obnoviti vjeru u proroštva, napose u proroštva delfskoga boga, čiji je i sam bio svećenik. Plutarhova je religioznost davala starokršćanskim piscima povoda, da ga smatraju za »polukršćanina«, a Marx ironički ubraja Plutarha među »crkvene oce.«[1] Plutarhova etika ima humano-filantropski karakter, ali je potpuno pozajmljena od ranijih filozofa, uključujući čak i mrske »ateiste« epikurovce, i začinjena ličnom dobrodušnošću pisca, koji izbjegava sve krajnosti i pripravan je da i u najodvratnijim pojavama nađe dobru stranu. S pomirljivom eklektikom pogleda na svijet potpuno je u skladu i karakter izlaganja. Ono se odlikuje isto takvom dobrodušnošću. Plutarh je prilično govorljiv, izbjegava zaoštravanje teških pitanja, ali je uvijek zanimljiv. U razmišljanja su upletene anegdote, primjeri iz povijesti, citati iz pjesnika i točna opažanja. Retorička manira izlaganja ostaje Plutarhu tuđa. U tom pogledu on nastavlja tradicije helenističke filozofske proze, kojih se drži i u umjetničkom oblikovanju svojih rasprava primjenjujući oblik dijaloga, dijatribe ili poslanice.

Obrađujući pitanja književnosti, Plutarh im prilazi kao moralist. Pjesništvo mu se čini kao neko predvorje filozofije, kao pouka u pristupačnom, izmišljanjem ukrašenom obliku (rasprava »Kako treba da mladić sluša pjesme«). Za estetske poglede Plutarhove karakteristična je »Usporedba Aristofana i Menandra«. Plutarh od-

[1] K. Marx, Sveti Makso. Djela, sv. IV., 1933., str. 121 (na ruskom).

lučno daje prednost bezazlenoj komediji Menandrovoj, u kojoj krepost uvijek trijumfira, pred nemilosrdnom porugom Aristofanovom.

Plutarhovo značenje za novi vijek ne osniva se toliko na »moralnim« raspravama, koliko na biografijama. »Usporedni životopisi« (*Βίοι παράλληλοι*) predstavljaju niz biografija u parovima, pri čemu su svaki put stavljene jedna uz drugu grčka i rimska povijesna ličnost. Završni je dio takve biografije u mnogim slučajevima »uspoređenje«, u kojem se uspoređuju obje ličnosti. Osim toga, ima nekoliko pojedinačnih biografija, koje, kako se čini, pripadaju ranijem razdoblju književnoga rada piščeva. Sama ideja usporednih životopisa, u kojima su rimski viđeni muževi izjednačeni s grčkima, svjedoči o jakom romanofilskom skretanju takvoga poklonika grčke starine, kao što je Plutarh. Izbor povijesnih figura za uspoređivanje nameće se u gdjekojim slučajevima sam od sebe (na primjer Aleksandar Makedonski i Julije Cezar, Demosten i Ciceron), ali je vrlo često umjetan. No to se nije odrazilo na samim biografijama, jer svaka od njih sačinjava samostalnu cjelinu, a »uspoređenje« je samo privjesak. Do nas su došla 23 para, t. j. 46 biografija; helenistički vladari i rimski carevi nisu ušli u taj niz (među neparnim biografijama ima i životopisa careva).

Plutarh je za nas najveći predstavnik biografske vrste u grčkoj književnosti, ali je sama vrsta mnogo starija: ona potječe iz IV. stoljeća (str. 215—216) i mnogo se obrađivala u helenističko vrijeme. Ta vrsta ima svoje osobine, koje se razlikuju od naših modernih zahtjeva prema biografiji i vezani su s antičkim shvaćanjem individualne ličnosti.

Ličnost se, prije svega, shvaćala statički, kao neki u sebi zaokruženi »karakter«. Iako antika teoretski priznaje, da se karakter formira pomoću odgoja ili samoodgoja, i postavlja sebi odgovarajuće zadatke u pedagoškoj praksi, ona ipak nikada ne prikazuje proces nastajanja ličnosti. Antički se biograf ne zanima za djetinjstvo i mladenačku dob junakovu kao etape unutrašnje povijesti; sva je pažnja obraćena na razdoblje »cvata«, kad se »karakter« pokazuje već u formiranom obliku. Tek u razdoblju, o kojem govorimo, javljaju se prvi zameci dinamičnijega shvaćanja unutrašnjega života individuuma, ali to su samo zameci i nalaze se poglavito u autobiografskim priznanjima (»Razmatranja o samom sebi« cara Marka Aurelija, a poslije »Ispovijesti« kršćanskoga pisca Augustina). Ličnost, koja se obrađuje nezavisno od svoga nastajanja, ostaje izvan veze i sa socijalnim silama, koje je formiraju, s povijesnim prilikama.

Pored retoričkoga »enkomija«, slavljenja djelâ koje osobe i njezinih moralnih svojstava, što ga je u književnost uveo Isokrat

(str. 216), u antici su se izgradile dvije glavne vrste biografije. Prva je učena biografija informativno-antikvarnoga tipa, popis najvažnijih događaja i datuma iz života opisane osobe, koji ne ide toliko za umjetničkim, koliko za učenim ciljevima. Druga je vrsta biografija-karakteristika, koja reproducira lik viđenoga muža. Za biografiju toga tipa vanjski su događaji zanimljivi samo toliko, koliko osvjetljuju »karakter« (u njegovu upravo razmotrenom shvaćanju). U specifičnoj orijentaciji prema činjenicama, koje karakteriziraju ličnost, vidjeli su stari razliku između biografije i historije. Tako shvaća svoj zadatak i Plutarh.

U uvodu biografija Aleksandra Makedonskoga i Julija Cezara on upozorava čitaoca, da će mnogi znatni povijesni događaji biti ili kratko izloženi ili sasvim ispušteni: »Mi pišemo životopise, a ne povijest; značajna djela nisu ni izdaleka uvijek očitovanje vrline ili poroka. Neznatan postupak, riječca ili šala često bolje pokazuju karakter nego najkrvavije borbe, velike bitke i opsade gradova. Kao što slikari, ne brinući se za ostale dijelove, nastoje uhvatiti sličnost u licu i u očima, u crtama, u kojima se izražava karakter, tako neka i nama bude dopušteno dublje prodrijeti u očitovanja duše i pomoću njih ocrtati sliku života obojice (t. j. Aleksandra i Cezar), a opisivanje velikih djela i bitaka ostavimo drugima.«

Stvaranje cjelovita i izrazita lika pomoću mozaika sitnih poteza, »očitovanjâ duše«, — to je umjetnička metoda antičke biografije. Tu metodu, stvorenu još u doba helenizma, primijenio je Plutarh s velikim uspjehom i u širokim razmjerima. U trci za detaljima, koji ga zanimaju, on ne zazire od anegdote, pa čak ni od brbljarije, već daje zanimljivu i zornu pripovijest, koja kadšto dostiže pravu dramatičnost. Shakespeare je stvarao »Julija Cezara« i »Antonija i Kleopatru« na osnovi odgovarajućih biografija Plutarhovih, pa mu je vrlo malo trebalo izmijeniti u dramatskoj grupaciji činjenica izvornika. U kolikoj je mjeri ta dramatičnost umjetničko postignuće samoga Plutarha, — nije li mu ona prešla nasljedstvom od povjesničara, kojih se radovima služio, — jedno je od pitanja, na koje je neobično teško odgovoriti, budući da su Plutarhovi prethodnici za nas izgubljeni.

Ujedno Plutarh i u »Životopisima« ostaje moralist. Pripovijedanje se često prekida moralističkim razmišljanjem. Biografije u većini slučajeva imaju poučan cilj — pokazati dostojne uzore ponašanja, pa autor često svijesno idealizira svoje junake. On rado crta visoka moralna svojstva starih državnika, strogu krepost i jednostavnost običaja, slobodoljubljje, heroizam i odanost domovini.

No Plutarh se ne ograničuje na galeriju kreposnih junaka. Jedna je od najjačih knjiga njegova niza parna biografija Demetrija

Poliorketa i Marka Antonija, pred koju je stavljena primjedba, da »velikim naravima nisu svojstvene samo velike vrline, nego i velike mane.«

Kao moralist i majstor umjetničke karakteristike, Plutarh nije nastojao biti povjesničar. Kao povjesničar i ne stoji na visini antičke nauke ni u smislu kritična odnosa prema izvorima ni u shvaćanju toka povijesnih događaja.

Malo je koji grčki pisac uživao u kasnije vrijeme takvu popularnost kao Plutarh. Bizantinci su ga cijenili zbog bogatstva erudicije i pobožna načina mišljenja, pa se zahvaljujući tome i sačuvao tako velik broj njegovih djela. Od konca XIV. stoljeća postao je poznat i zapadnoj Evropi. U XVI.—XVIII. stoljeću vladajuća se struja osjećala bliže književnosti rimskoga doba nego klasičnoj Grčkoj, pa je Plutarh u to vrijeme bio omiljeli grčki pisac. Kao human moralist, neprijatelj asketizma, Plutarh je privlačio pažnju humanista (Erazmo i Rabelais), vođa reformacije i filozofa (Montaigne i Rousseau). No osobito su zanimanje izazvale biografije. Shakespeare (»Koriolan«, »Julije Cezar«, »Antonije i Kleopatra«), Corneille i Racine pozajmljuju iz njih predmete svojih drama, a u XVII. stoljeću stvaraju se mnogobrojni životopisi »znamenitih ljudi« po uzoru Plutarhovu. Prvaci francuske buržoaske revolucije, a kod nas dekabristi, oduševljavali su se za Plutarhove junake kao utjelovljenje republikanskih kreposti. Marx u »Osamnaestom brumaira« kaže, da su »u klasično strogim predajama rimske republike borci za buržoasko društvo našli ideale i umjetničke oblike, iluzije, koje su im bile potrebne, da bi sami pred sobom prikrili građanski ograničeni sadržaj svoje borbe i da bi svoje oduševljenje održali na visini velike historijske tragedije.«[1] Te su predaje nalazili poglavito u Plutarha (isp. također str. 326).

4. *Govorništvo. — Druga sofistika*

Trijumf arhaizma u književnosti pada u vrijeme epigonskoga »grčkog preporoda« (str. 282). U orijentaciji prema sjajnim razdobljima svoje kulture grčko robovlasničko društvo traži protutrov protiv snaga, koje ga ruše. Politika careva ide u punoj mjeri ususret toj kulturnoj samoobrani. Uz oživljenje starih svetišta, proročišta i općehelenskih igara stvaraju se službene katedre filozofije i retorike, koje plaća država. Propaganda arhaičkih tendencija prelazi granice škola ili zatvorenih učenih društava, nastoji obuhvatiti širi krug svih onih, koji sudjeluju u »obrazovanosti«, i stoga

[1] Djela, sv. VIII., 1931., str. 324 (na ruskom).

traži masovnije, pristupačnije i zanimljivije oblike. Dolazi do novoga razvoja javnoga govora. U prilikama Rimskoga carstva politička ili sudbena govornička vještina nalazila je isto tako malo podloge kao i u helenističkim državama; govorništvo toga vremena ima oštro izražen epidiktički karakter. Po grčkim gradovima gostuju putujući govornici nastupajući sa svojom vještinom pred mnogobrojnom publikom u kazalištima ili čitaonicama. Oni su najmanje skloni da u sebi vide samo majstore riječi pa se ne zovu govornicima, već sofistima. U tom uskrsavanju staroga naziva, sadržana je pretenzija na kulturnu vrijednost novoga govorništva kao propagande »obrazovanosti« i bačen izazov filozofima, iskonskim neprijateljima »sofistike«.

Kao u vrijeme Isokratovo, retorika počinje igrati ulogu najvažnije općeobrazovne discipline konkurirajući filozofiji, a epidiktičko govorništvo nastoji istisnuti sve ostale vrste književnosti. Svojim arhaičnim prizvukom naziv »sofist« odgovarao je orijentaciji prema atičkoj starini, pa je druga sofistika za se tvrdila da potječe od prve u neprekidnu historijskom kontinuitetu.

S porastom značenja javnoga govora susrećemo se već u I. stoljeću n. e. Stariji suvremenik Plutarhov, Dion (Δίων) iz Pruse (u Bitiniji) započeo je svoj govornički rad kao tipičan sofist, protivnik filozofa. Prognan za Domicijana iz Rima uz zabranu da živi u Bitiniji, on je u toku niza godina provodio život putujući, bavio se fizičkim radom i oduševljavao kiničko-stoičkom filozofijom. Putovanja su ga dovodila u udaljene zakutke grčkoga svijeta; posjetio je Olbiju, grčku koloniju na Boristenu (Dnjepru) i u svome »Boristenskom« govoru ostavio spomenik njezina teškoga stanja u rimsko vrijeme. Poslije Domicijanove smrti Dionu se pružila prilika da se vrati, pa je uživao naklonost cara Trajana. U svome potonjem radu stavio je svoju vještinu epidiktičkoga stila u službu popularno-filozofske propovijedi. Od Diona se sačuvalo oko 80 govora o političkim, moralnim i književnim temama. Dion je štovatelj grčke starine, pa mu se u uspoređenju s njom sadašnjost čini sitna i ništava (isp. citat na str. 283), ali je ujedno pristaša carstva, teoretičar monarhije. On propovijeda ublaživanje klasnih protivurječja, poziva gradsku sirotinju, da se vrati na zemlju, a to je provincijska paralela politici potpore sitnom zemljoposjedu, koju su počeli provoditi carevi poslije Domicijana. U tom je pogledu značajan »Eubejski« govor; on je i s književne strane najzanimljivije djelo Dionovo. On crta utopijsku idilu, miran osamljen život dviju lovačkih porodica daleko od grada, i završava slavljenjem zdravoga i korisnoga seoskog rada suprotstavljajući ga pokvarenom životu gradskoga stanovništva.

Dion sa svojim skretanjem u pravcu popularne filozofije nije još sasvim tipičan predstavnik sofistike. Njezin procvat ide tek u II. stoljeće n. e. Najvažnija su sofistička središta bili grčki gradovi u Maloj Aziji, navlastito Smirna; tu su se čuvale helenističke tradicije »azijanskoga« govorništva, pa su se predstavnici druge sofistike i dalje držali teatralnosti, karakteristične za »Azijance«, iako su prihvatili jezične norme aticista i trošili nevjerojatne napore, da bi mogli reproducirati stil starih govornika, navlastito Demostena. Idejna besadržajnost i imitatorski stil karakteristične su oznake čitave struje.

Javni se nastup sofistov počinjao »uvodnom riječju«, predigrom u lakom stilu; govornik se predstavljao publici i davao uzorak svoje vještine — efektan opis, zanimljivu priču ili obranu paradoksalne teze. Zatim je dolazio sam govor, »govornička vježba«. Najčešće je sofist razvijao pred slušaocima kakvu povijesnu fikciju, govor znamenita čovjeka u kakvoj složenoj situaciji. Ksenofont želi umrijeti zajedno sa Sokratom, Demosten nudi sebe kao žrtvu otkupnicu poslije heronejskoga poraza, Solon, saznavši, da se Pisistrat okružio stražom, traži ukinuće svojih zakona, — te su teme obrađivali sofisti. Tu se povijesna točnost nije tražila; potrebne su bile predodžbe o uzvišenim mislima i plemenitim herojskim osjećajima, što ih je »grčki preporod« želio nametnuti svojoj prošlosti. Prošlost se prenosila u isto takvo područje idealnoga, kakvom je nekoć pripadao mit, a grčka povijest davala je sofistu na raspolaganje dovoljnu količinu patetičnih momenata.

»U svakoj prilici, — zajeda Lukijan u svome »Učitelju govorništva«, — mora biti Maraton i junačina Kinegir, bez njih ne može biti ni jednoga govora. Neka kod tebe uvijek preko Atosa plove brodovi, a Helespont prelaze kopnom. Neka se sunce pokriva strjelama medijskim, Kserkso udara u bijeg, a Leonida izaziva divljenje svih, i neka se čita Otrijadov natpis. Salamina, Artemisij i Plateja neka nastupaju malo više i češće.«

Kao i u školskoj retoričkoj obuci (str. 274), uz povijesnu fikciju susreće se i sudbena, fiktivan nastup na sudu povodom slučaja bogatoga patetičnim mogućnostima, na primjer govor ljubavnika, kojega je muž uhvatio na mjestu zločina. Ali tema je mogla i ne biti fiktivna.

Sofist je bio veoma mio gost na svakoj javnoj ceremoniji, gdje je održao odgovarajući govor. Retorički udžbenici toga vremena utvrđuju postojanje najrazličitijih vrsta ceremonijalnoga epidiktičkog govora: tu su svakojake »proslave« kako pojedinaca, careva, namjesnika i ovjenčanih građana, tako i gradova ili mjesta, svakakvi

»panegirici«, »govori o rođendanu«, pa »svadbeni«, »nadgrobni«, »utješni« i »žalosni« govori.

Okolnost, da su svečani sofistički govori mogli postati vladajuća književna vrsta, služi kao jasan dokaz bezidejnosti i odsutnosti stvaralačkih snaga u vrhovima grčkoga društva II.—III. stoljeća. Kult efektne riječi i deklamacije doveden je ovdje do krajnjih granica; osobito se cijenila vještina improviziranja govora. Govornik je nastojao djelovati na slušaoce ljepotom glasa, ritmom, pjevanjem i mimikom. Za jednoga se sofista pripovijeda, da su na njegove nastupe dolazili ljudi, koji ne znaju grčki: »oni su ga slušali kao miloglasna slavuja, potreseni ljepotom njegova glasa i dikcije, njegovim ritmima i u običnom govoru i u pjevanju.« To se govorništvo tako obilno koristilo pjesničkim sredstvima izraza, da se govori često nazivaju »himnama«.

Pretenzije sofistike na univerzalno obrazovno i književno značenje, na sposobnost da zamijeni filozofiju i poeziju najoštrije su formulirane kod najistaknutijega sofista II. stoljeća Elija Aristida (*Αἴλιος Ἀριστείδης*). Oko pedeset sačuvanih govora toga u svoje vrijeme proslavljenog pisca, koji je sebe smatrao u isto vrijeme i za Demostena i za Platona, svjedoči u jednakoj mjeri o njegovu stilističkom majstorstvu i idejnom siromaštvu skopčanom s neurastenijom, praznovjerjem, taštinom i šarlatanstvom.

Sofistička proza dobiva življi karakter onda, kad prelazi na intimnije teme. Tako sofisti njeguju vrstu fiktivnoga pisma. To je prozna paralela malim oblicima helenističkoga pjesništva, s minijaturama iz života, sličicama iz prirode i izjavama osjećaja. Pismo isto tako zamjenjuje intimnu liriku himna. Alkifronu (*Ἀλκίφρων*, II. stoljeće) pripada nekoliko zbirki pisama: pisma ribara, seljaka, parazita i hetera. Pisac iskorišćuje građu novoatičke komedije i prenosi svoja pisma u prilike IV. stoljeća pr. n. e. Zbirka ljubavnih pisama pripisuje se (možda pogrešno) Filostratu (*Φιλόστρατος* III. stoljeće), sastavljaču životopisa znamenitih sofista i opsežne aretalogije, gotovo biografskoga romana, o poznatom »čudotvorcu« I. stoljeća n. e. Apoloniju Tijanskom. Druga je vrsta sofističke proze opis (»ekfraza«) prirode ili spomenikâ umjetnosti (realnih ili fiktivnih), također jedna od omiljelih tema helenističkoga pjesništva. Sačuvale su se zbirke opisa slika, vezane s imenima dvojice Filostrata, starijega i mlađeg. Stariji je Filostrat možda istovetan s gore spomenutim istoimenim piscem, ali to nije potpuno pouzdano, jer je u obitelji Filostratâ bilo nekoliko predstavnika sofističke vještine, pa je njihove radove teško razgraničiti.

Sofistika je postojala vrlo dugo, u toku čitava prelaznoga razdoblja od starogrčke književnosti na bizantinsku. Ona je u IV. stoljeću još zastupana nizom istaknutih pisaca (Libanije, Himerije i car Julijan). Sofistički stil preuzimaju kršćanski propovjednici (Bazilije Veliki, Gregorije Bogoslov i Ivan Zlatoust). Dugo se vremena dalje obrađuju i mali sofistički oblici. Sofistika izumire tek u VI.—VII. stoljeću.

5. *Lukijan*

Ideološko stanje vrhova antičkoga društva uoči njegove katastrofe svestrano se odrazilo u stvaranju plodnoga satiričara Lukijana. Izrođivanje filozofske misli i porast praznovjerja, pretenzije sofistike i vulgarno-filozofska opozicija protiv nje, pedantni arhaizam i besadržajnost književnosti, — svi su ti simptomi ideološkoga raspada našli u Lukijanu oštra i zajedljiva kritičara, koji je formalno-stilističku vještinu sofistike okrenuo protiv nje same.

Lukijan (*Λουκιανός*; rodio se oko god. 120. n. e., a umro poslije god. 180.) bio je Sirac, rodom iz Samosate, maloga grada na Eufratu, a potjecao je iz obitelji siromašna obrtnika. Pošto je već postao poznat pisac i nastupao pred stanovnicima rodnoga grada, sjeća se u autobiografskom »Snu« teškoća svoga puta k obrazovanju. Roditelji su ga htjeli naučiti kakvom zanatu, ali ga je privlačila slava sofista.

U »Snu« (*Ἐνύπνιον*) prikazuje se, kako se nakon neuspjela pokušaja učenja kod ujaka kipara javljaju dječaku u snu Kiparija i Obrazovanost (t. j. sofistika), i svaka ga nastoji privući k sebi. Lukijan u punoj mjeri osjeća robovlasnički prezir prema obrtniku, koji »živi od rada svojih ruku«, a Obrazovanost obećava slavu, počasti i bogatstvo.

Lukijan je napustio domovinu i otišao u jonske gradove Male Azije, da uči retoriku; bio je tada dječak Sirac, koji je slabo znao grčki. U marljivom radu na klasicima atičke proze postigao je, da je potpuno svladao grčki književni jezik i stekao potrebnu spremu za sofističku djelatnost. Retorika, priznaje on poslije, »odgojila me je, putovala sa mnom i upisala među Helene.« Kao putujući sofist posjetio je Italiju, bio u Rimu i neko vrijeme zauzimao dobro plaćenu katedru retorike u jednome galskom gradu; pošto je stekao stanovitu slavu i blagostanje, vratio se na istok, gdje je nastupao s javnim predavanjima u grčkim i maloazijskim gradovima. Iz sofističkoga razdoblja Lukijanova rada sačuvao se niz djela, koja idu u različne vrste epidiktičkoga govorništva. Takvi su mnogobrojni »uvodni govori« (među njih ide i gore spomenuti »San«), deklamacije o fiktivno-povijesnim i fiktivno-pravnim temama. Kao uzor fiktivno-povijesne deklamacije može služiti »Falaris« (*Φάλαρις*): tira-

nin sicilskoga grada Akraganta Falaris (VI. stoljeća pr. n. e.), poznat sa svoje okrutnosti, šalje tobože na dar Apolonu Delfskom šupljega mjedenog bika, koji je prema legendi služio kao oruđe rafiniranih muka i smaknuća; drže se dva govora, jedan Falarisovih poslanika, a drugi delfskoga građanina, u korist primanja toga »pobožnog« dara. »Razbaštinjeni« (*Ἀποκηρυττόμενος*) je fiktivan govor o fantastičnom sudskom sporu. Razbaštinjeni sin izliječio je oca od teške duševne bolesti i bio opet primljen u rod; zatim je poludjela i maćeha, i kad je sin izjavio, da je ne može izliječiti, otac ga je ponovno razbaštinio, pa o tom pitanju sin drži govor pred sudom. Teme te vrste nisu bile nove, ali Lukijan kao tipičan sofist više puta naglašava, da su mu stilska dotjeranost i duhovitost izlaganja draže nego novost misli. On briljira majstorstvom živoga, lakog pripovijedanja, relijefnim detaljima i slikovitim stilom; osobito mu polaze za rukom opisi spomenikâ likovne umjetnosti. Već se u tim ranim djelima osjeća kadšto budući satiričar. U »Falarisu« se ironično prikazuje koristoljublje delfskoga svećenstva, a retorički paradoks »Pohvala muhe« (*Μυίας ἐγκώμιον*) ima gotovo parodičan karakter.

S godinama se Lukijan počeo osjećati sve više u opoziciji prema vladajućem smjeru u sofistici. Svečana, panegirična orijentacija prema umjetnim »uzvišenim« osjećajima uvijek mu je bila tuđa, a prema pojačanim vjerskim tendencijama odnosio se oštro negativno. Satirična žica u njegovu stvaranju stala se širiti. Prva etapa na tom putu bio je prijelaz na periferne male oblike sofističke proze. Lukijan je ovdje izabrao vrstu komičnoga dijaloga, maloga mimičkog prizora prevedenog u strogo dotjeranu prozu aticista. U »Razgovorima hetera« (*Ἑταιρικοὶ διάλογοι*) reproduciraju se situacije tipa srednje i nove komedije s njihovim stalnim motivima svodništva, poučavanja mladih hetera, njihova uzajamnoga suparništva, ljubavi i ljubomore prema »mladićima«. Isto takvu obradbu dobivaju mitološke teme u »Razgovorima bogova« (*Θεῶν διάλογοι*) i u »Razgovorima morskih bogova« (*Ἐνάλιοι διάλογοι*). Za obrazovano grčko društvo miti su već odavna postali pjesnička konvencionalnost; Lukijan uklanja sve konvencionalne pjesničke asocijacije i čini mitološki sadržaj predmetom svakidašnjega intimnog razgovora bogova. On uzima tradicionalne mitološke situacije fiksirane u pjesništvu i likovnoj umjetnosti pa, ne mijenjajući i ne preuveličavajući ništa u odnosima pojedinih figura, postiže efekt karikature samim prenošenjem mitološkoga predmeta u sferu svakidašnjega života. Mit postaje besmislen i protivurječan, a bogovi sitni, ništavi i nemoralni. Mnogobrojne se ljubavne priče pretvaraju u »kroniku skandala« na Olimpu; život Olimpljana ispunjen je ljubavnim spletkama, brbljarijama, uzajamnim ukorima, bogovi se tuže na Zeusovu oholost i na to, što za njega moraju vršiti svakojake ropske službe. »Bogovi Grčke, — pisao je Marx, — jednom već tragički smrtno ranjeni u Eshilovu »Okovanom Prometeju«, morali su još jednom komički umrijeti u Lukijanovim »Razgovorima«. Zašto se historija tako kreće? Zato, da bi se čovječanstvo smijući se rastajalo sa svojom prošlošću.«[1]

Prometejev je lik više puta privlačio Lukijana. U dijalogu »Prometej, ili Kavkaz« (*Προμηθεὺς ἢ Καύκασος*) reproducirana je situacija Eshilova »Okovanoga Prometeja«, pa se sofistički građena obrana Prometejeva pretvara u optužnicu protiv Zeusa uime razuma i morala. Racionalističko ismijavanje stare mitologije u »Razgovorima« nije bilo bez aktuelnosti u vezi s arhaističkim tendencijama za preporodom starih kultova, ali Lukijanu je ono služilo samo kao predigra za ozbiljniju i oštriju kritiku vjere i vulgarne filozofije, koja je podupirala vjeru.

Oko 60-ih godina II. stoljeća ocrtalo se Lukijanovo odstupanje od sofistike. Njega počinje privlačiti filozofija, iako se kod njega interes za nju javljao sporadično i u ranijim godinama; on prelazi u filozofsko središte, Atenu, i kreće se među predstavnicima različnih filozofskih škola. No teorije filozofa nisu zanimale satiričara Lukijana pozitivnim učenjima, prema kojima se on odnosio s ironičnom sumnjom, već svojom kritičkom stranom, kao oruđe prosvjetiteljske borbe protiv vjerskih i moralnih predrasuda. On se u toj borbi slobodno koristi argumentima pozajmljenim iz idejnoga arsenala različnih škola — epikurovaca, skeptika i kinika, ne pristajući u potpunoj mjeri ni uz jedan od spomenutih smjerova. Lukijanova satira dobiva oštro izraženo filozofsko skretanje. Osnovni su joj objekti vjersko praznovjerje, stoičko bogoslovlje sa svojim učenjem o božanskoj providnosti i proroštvima (str. 232 i 281), ispraznost i ništavost ljudskih težnja za bogatstvom i vlašću, hiri bogatašâ, dogmatizam vulgarnih filozofa, njihov nedostojan način života, njihova taština i zavidnost, raspre i servilnost.

Na toj etapi svoga rada Lukijan prelazi na vrste, koje su se upotrebljavale u popularno-filozofskoj književnosti. On traži putove za unošenje elemenata komičnoga u filozofski dijalog. Pravo otkriće u tom pogledu bila su za njega napola zaboravljena djela njegova sirskoga zemljaka, kinika Menipa (str. 280). Za nekoliko godina Lukijan sastavlja cio niz filozofsko-satiričkih dijaloga u Meni-

[1] K. Marx, Prilog kritici Hegelove filozofije prava. Djela, sv. I., 1938., str. 389 (na ruskom).

povu stilu s fantastičnim pripovjednim okvirom. Književnu karakteristiku svojih »menipskih« djela daje sam autor u »Dva puta tuženom« (*Δὶς κατηγορούμενος*). Na sudištu, što ga je ustanovio sam Zeus, pod predsjedanjem Pravde, vodi se niz parnica. Protiv »Sirca« (t. j. Lukijana) podignute su dvije tužbe, jedna od strane Retorike zbog toga, što ju je nečasno napustio, a druga od strane njegova novoga dragog, filozofskog Dijaloga, zbog »nedostojna postupka«. »Razmišljao sam o bogovima, o prirodi, o kretanju svemira i prebivao negdje visoko nad oblacima«, — žali se Dijalog, — »a Sirac me skinuo odanle... Oduzeo mi tragičku i trijeznu masku i mjesto nje stavio mi drugu, komičku i satirsku, gotovo smiješnu. Zatim je s istim ciljem unio u me porugu, jamb, govore kinikâ, Eupolisove i Aristofanove riječi... Napokon, iskopao je i nauckao na me Menipa, iz redova starih kinika, koji mnogo laje, kako se čini; Menip grize kao pravi pas,[1] a grize potajno, grize čak, i kad se smije.« U prvo vrijeme Lukijan se usko držao predmetâ samoga Menipa, prikazivao ga kao lice i djelomično čak čuvao za njegova djela karakteristično miješanje proze i stiha. Menip sad silazi u podzemlje (»Put u podzemlje« — *Κατάπλους*), sad uzlijeće na nebo (»Ikaromenip« — *Ἰκαρομένιππος*) u potrazi za filozofskom istinom: poruge ljudskoj gluposti, vjerskim i filozofskim spekulacijama prepleću se ovdje s veselom parodijom na mite i misterije; predmetom satire ne postaju pri tome samo stara grčka vjerovanja, nego i nove moderne predodžbe iranske vjere Mitrine i kršćanstva. Kinički prezir prema općenito priznatim vrijednostima dobiva jasan izraz u zbirci »Razgovori mrtvacâ« — *Νεκρικοὶ διάλογοι*). Pred smrću sve postaje ništavo, ljepota i bogatstvo, slava i vlast, — samo kinik stiže u podzemlje s osmijehom čuvajući svoju »slobodu duha i slobodu govora, bezbrižnost, plemenitost i smijeh.« Protiv učenja o božanskoj providnosti, predviđanju i plaći uperen je »Obličeni Zeus« (*Ζεὺς ἐλεγχόμενος*). Jedna je od najslikovitijih antireligioznih satira Lukijanovih u Menipovu stilu »Tragički Zeus« (*Ζεὺς τραγῳδός*). Na Olimpu je uzbuna: u Ateni se vodi prepirka između epikurovca i stoika oko pitanja o postojanju bogova, i od svršetka prepirke zavisi njihova sudbina, jer epikurovčeva pobjeda prijeti bogovima, da će ih lišiti svih njihovih prihoda. Zeus se mračno izražava tragičkim stihovima, olimpski sluga (»rob«) Hermo metrom komedije, Atena Homerovim heksametrom, a Hera gunđa u prozi. Saziva se zajednička skupština bogova. Razmjestiti se moraju po vrijednosti materijala, od kojega su oni (t. j. njihovi znameniti kipovi) izrađeni; pri tome nastaju

[1] Kinik znači »pasji«.

mnogobrojne prepirke oko mjesta, jer su zlatni barbarski bogovi vredniji od mramornih grčkih. Zeus je od straha zaboravio uvodni govor, što ga je bio pripravio, ali mu Hermo došaptava, da se za početak može iskoristiti kakav govor Demostenov: »tako danas mnogi drže govore.« O Zeusovu izvještaju otvara se diskusija. Bogovi su nemoćni da kazne bezbožnoga epikurovca: kazne ne zavise od njih, već samo od udesa. Usto bog-kudilac, Mom, dokazuje, da rđavo upravljanje svijetom daje ljudima mnogo razloga, da ne vjeruju u postojanje bogova. Prorok Apolon ne može dati razumljivijega proročanstva o rezultatu filozofske prepirke, pa bogovi moraju otvoriti vrata neba i sami prisluškivati tok rasprave. Epikurovac lako obara sve stoikove dokaze u korist postojanja bogova; stoik se počinje zbunjivati, govori očito besmislice i, pošto je istrošio svu svoju argumentaciju, svršava s prostačkom grdnjom na protivnikovu adresu. Bogovi imaju samo jednu utjehu: na svijetu je ostalo još dosta budala, »većina Helena, mnoštvo prostoga naroda i svi barbari.«

Uporedo s antireligioznom satirom, u Lukijana se često susreće i satira uperena protiv filozofâ. On je stajao najbliže, osobito pri koncu života, epikurovcima, ali je ostao neprijatelj svakoga filozofskog dogmatizma i osobito je oštro napadao one iste kinike, kojima se tako često koristio u kritičkom dijelu njihova učenja. U »Dražbi životâ« (*Βίων πρᾶσις*) ismijavaju se pogledi različnih filozofskih škola. Oštrinu svojih napada pokušava Lukijan zatim ublažiti tvrdeći, da njegova satira nije uperena toliko protiv same filozofije, koliko protiv njezinih nedostojnih i koristoljubivih predstavnika (»Ribar« — *Ἁλιεύς*). Licemjerstvo filozofâ, njihova grubost, lakomost i proždrljivost ocrtani su u dijalogu »Gozba« *Συμπόσιον*), a pamflet »O onima, koji su za plaću najmljeni« (*Περὶ τῶν ἐπὶ μισθῷ συνόντων*) daje izrazitu sliku poniženja, kojima su se izlagali »kućni filozofi«, što su bili u službi gospode. Ti su »filozofi«, po Engelsovim riječima, bili naprosto »plaćeni lakrdijaši bogatih pijanica.«[1]

U mnogim djelima »menipskoga« stila Lukijan nastoji sačuvati povijesnu perspektivu III. stoljeća pr. n. e. ograničujući se samo aluzijama na prilike svoga vremena. Za neposrednu satiru na suvremenu stvarnost on više voli druge književne oblike — dijalog platonskoga tipa ili pamflet u obliku poslanice. Takav je djelomice dijalog gore spomenuta »Gozba«. Mračan crtež rimskoga života, koji često podsjeća na satire rimskoga pjesnika Juvenala, nalazimo u dijalogu »Nigrin« (*Νιγῖνος*). Filozof Nigrin veliča slobodni

[1] F. Engels, Bruno Bauer i rano kršćanstvo. Djela, sv. XV., 1935., str. 607 (na ruskom).

život tihe Atene nasuprot Rimu s njegovom »trkom, doušnicima, oholim postupkom, gozbama, laskavcima, ubojstvima, težnjama za baštinom pomoću spletaka i lažnim prijateljstvom.« Taj Lukijanov dijalog predstavlja zanimljivu opreku »panegiriku« u čast Rima, što ga je nešto prije njega napisao Elije Aristid. Oštar oblik dobivaju u tom razdoblju napadi protiv bogataša.

Međutim, oštrina socijalne satire predstavlja razmjerno rijetku pojavu u Lukijana. Njegova se satira odlikuje elegancijom i duhovitošću, ali ne dubinom zahvata. Jasan satirički predmet, koji se jednostavno razvija, točnost književne zamisli, raznolikost i lakoća izlaganja, duhovita, ironična argumentacija, živo zanimljivo pripovijedanje i neiscrpno obilje izražajnih sredstava, boja, slika i usporedaba,— sve su to neosporne vrednote Lukijanovih djela, ali njemu nedostaje dubine idejnoga sadržaja. Najvažniji je nedostatak Lukijanove satire odsutnost pozitivna programa. Vladajuća klasa antičkoga društva predstavlja u II. stoljeću n. e. već klasu bez budućnosti, nesposobnu da stvara nove društvene ideale. Lukijan je jedan od ideologa te klase. On ne zamišlja mogućnost kakva drugoga socijalnog i političkog uređenja, koje bi se razlikovalo od postojećih uredaba, i ne osjeća katastrofu, koja prijeti njegovu društvu. Unatoč otvoreno izraženom neprijateljstvu prema Rimu, on ostaje lojalan podanik carstva pa je od zgode do zgode pripravan da pali tamjan najprofinjenijega laskanja ne samo na adresu careva, već i na adresu careve ljubavnice (»Slike« — *Εἰκόνες*), »U obranu slika« — *Ὑπὲρ τῶν εἰκόνων*). Zajedljiva duhovitost Lukijanova rijetko se okreće protiv »mogućnikâ ovoga svijeta«; ni filozofi ni olimpski bogovi nisu pripadali toj kategoriji. Posljednje godine svoga života Lukijan je čak proveo u carskoj službi zauzimajući vidno mjesto u kancelariji namjesnika Egipta. Njegova satira klizi po površini socijalnoga života i izbjegava »opasne« teme; kritizirajući simptome ideološkoga raspada, on nije u stanju da ocijeni njihovo društveno značenje pa im prilazi samo sa stanovišta svakodnevnoga zdravog razuma. Borba protiv filozofskoga dogmatizma (najozbiljnija u dijalogu »Hermotim« — *Ἑρμότιμος*) dobiva karakter malograđanskoga nihilizma, omalovažavanja teorije; poruge nauci — astronomiji i geometriji — obličuju samo neznanje samoga pisca. Kad se Lukijanov Menip, izmučen beskonačnim prepirkama s filozofima, obraća za istinom u podzemlje, u »Odiseji« proslavljenom proroku Tiresiji, Lukijan zna staviti Tiresiji u usta samo vrlo priprostu mudrost: »Najbolji je život običnih ljudi; on je i najrazumniji. Ostavi se besmislena istraživanja nebeskih tjelesa, ne traži ciljeve i uzroke i pljuj na složene konstrukcije mudraca. Smatraj sve to za praznu budalaštinu i idi samo za

jednim: da sadašnjost bude udobna; mimo svega ostaloga prolazi sa smijehom i ne vezuj se trajno ni za što.«

Neizbježna historijska ograničenost Lukijanove satire i odsutnost pozitivna programa kod njega ne smiju ipak zastrijeti činjenicu, da je Lukijan pripadao među najslobodoumnije umove svoga vremena. Unatoč svome sofističkom odgoju, on se nije predao reakcionarnim raspoloženjima, koja su u sofistici bila raširena. Lukijan nije bio originalan mislilac; ideološko oružje, kojim se služio, stvorili su drugi i davno prije njega, ali je on svoj izvanredni književni talenat posvetio neprestanoj borbi s praznovjerjima, šarlatanstvom i pozerstvom uskrsavajući najbolje tradicije helenske kulture.

U posljednjem razdoblju književnoga rada Lukijanova ta je borba dobila još zaoštrenije oblike. Tematika postaje sve suvremenija. Satiričar odstupa od dijaloškoga oblika, koji ga je primoravao, da nastupa u maski jednoga od sugovornika, pa se obraća pamfletu-pismu izražavajući se neposredno u svoje ime. Pamflet »O onima, koji su za plaću najmljeni« već smo spomenuli. Protiv suvremenih vjerskih struja upereni su »Aleksandar, ili lažni prorok« (*Ἀλέξανδρος ἢ ψευδομάντις*) i »O smrti Peregrinovoj« (*Περὶ τῆς Περεγρίνου τελευτῆς*). »Aleksandar« ide među najkasnija djela Lukijanova i napisan je poslije god. 180. U obliku parodije na aretaloški »životopis« (str. 277 i 307) slika se život u II. stoljeću popularnoga šarlatana-»čudotvorca« i varalice Aleksandra iz Abonutiha (Mala Azija). Isto takav karakter satiričnoga životopisa ima i drugi pamflet, koji ide u nešto ranije vrijeme, »O smrti Peregrinovoj«, koji raskrinkava sumnjivi život toga kinika-asketa, što se sam spalio pod veoma teatralnim okolnostima na olimpijskim igrama god. 167. Peregrin je jedno vrijeme igrao vidnu ulogu u kršćanskim općinama, pa Lukijanov pamflet predstavlja znatan interes za povijest ranoga kršćanstva. »Jedan od naših najboljih izvora o prvim kršćanima, — piše Engels, — jest Lukijan iz Samosate, taj Voltaire klasične starine, koji se prema svim oblicima vjerskoga praznovjerja odnosio jednako skeptično i koji stoga nije imao ni pogansko-religioznih ni političkih razloga, da na kršćanstvo gleda drukčije nego na svaku drugu vjersku općinu. Naprotiv, on ih zbog njihovih praznovjerja ismijava sve, — poklonike Jupiterove podjednako kao i poklonike Kristove; s njegova je plitko-racionalističkoga stanovišta i ovo i ono praznovjerje jednako besmisleno.«[1] Lukijan, razumije se, nije mogao shvatiti socijalno značenje kršćanstva kao univerzalne masovne religije.

[1] F. Engels, Prilog historiji ranoga kršćanstva. Djela, sv. XVI., dio 2., 1936., str. 411 (na ruskom).

Lukijan je više puta istupao s pamfletima i o čisto književnim pitanjima. U »Učitelju govornikâ« (*Ρητόρων διδάσκαλος*) računao je sa sofistikom ocrtavši u karikaturi lik moderna govornika, drzovita i neuka šarlatana; taj je pamflet uperen osobno protiv poznatoga sofista i filologa II. stoljeća Julija Polideuka (Poluksa). Pedantni aticizam, koji iz starih spomenika iskapa zaboravljene riječi i obrate, ismijan je u dijalozima »Leksifan« (*Λεξιφάνης*) i »Lažni učenjak« (*Ψευδολογιστής*).

Rasprava »Kako valja pisati povijest« (*Πῶς δεῖ στορίαν συγγράφειν*) uperena je protiv nadute retoričke historiografije, laskave i neuke. Pojavu te rasprave izazvali su mnogobrojni pokušaji sofista da prikažu povijest partskoga rata od god. 161.—165. Lukijan podsjeća na granice, koje odvajaju povijest od govorničkoga enkomija i od poezije, pa traži od povjesničara političko osjećanje i jasno, neuljepšano izlaganje. »Jedini je posao povjesničarov pripovijedati sve onako, kako je bilo.« Povjesničari antičkoga razdoblja, Tukidid i Ksenofont, jesu po njegovu mišljenju najbolji uzori povijesnoga izlaganja.

Od velika su povijesno-književnoga interesa Lukijanova djela, u kojima se on odaziva na pripovjednu književnost svoga vremena. U »Toksarisu« (*Τόξαρις*) dijaloški oblik služi kao okvir za unošenje dvaju ciklusa novela o junačkim djelima prijateljstva. Junaci su prvoga ciklusa Grci, a drugoga Skiti. Te »skitske novele« imaju mnogo mračniji, krvaviji i tragičniji karakter nego grčke. Skit, koji ih pripovijeda, objašnjuje to time, što kod Helena, koji »žive u dubokom miru, ne može biti takvih prilika da se iskaže prijateljstvo, koje bi se isticale svojom neobičnošću.« Svijest o izrođivanju osjećaja, s kojom se često susrećemo u pisaca carskoga razdoblja (str. 282), pojačava, prema tome, interes za egzotiku. Daleke zemlje i divlji narodi služe za lokalizaciju neobičnih osjećaja i događaja, što se ocrtavalo već u književnosti helenističkoga vremena (str. 238). »Lažac ili nevjernik« — (*Φιλοψευδής ἢ ἀπιστῶν*) u isto je vrijeme satira na praznovjerje, koje je zahvatilo čak i obrazovane ljude, i zbirka aretaloških izmišljotina i »strašnih pripovijesti« o dozivanju duhova, čudesnim iscjeljenjima, utvarama, kipovima, koji šeću, i sl. Među izmišljotinama navode se i kršćanske legende. Na završetku se pripovijeda, kako je čarobnjakov učenik, oponašajući čarolije svoga učitelja, učinio da avan nosi vodu, ali ga nije znao vratiti u prijašnje stanje; priča je poslužila poslije kao građa za Goetheovu baladu »Čarobnjakov učenik«. Te izmišljotine stavlja Lukijan u usta »filozofima« pa ih, čuvajući stil aretaloškoga pripovijedanja, prikazuje, kako uvjeravaju, da su osobno bili svjedoci čitave te budalaštine. Oštru parodiju na utopijsku i fantastičnu beletristiku predstavljaju »Istinite pripovijesti« (*Ἀληθεῖς ἱστορίαι*), gdje sam naslov parodira aretaloški stil, i autor od samoga početka upozorava, da će kod njega zapravo biti lažna pripovijest o svakojakim čudesnim doživljajima.

Književnost, koja je poslužila kao građa za parodiju, nama je u većini slučajeva nepoznata; sam Lukijan spominje samo nekoliko pisaca, među njima i Jambula. Junak »Istinite pripovijesti« dospijeva sa svojim brodom na mjesec i zvijezde, u utrobu kita i na otoke blaženih. Socijalno-politički sadržaj parodiranih utopija Lukijana ne zanima; njegova laka i ironična fantazija stvara parodiju čisto književne naravi, niz čarobnih izmišljotina.

Pod Lukijanovim se imenom sačuvalo 80 djela; neka su od njih pogrešno pripisana Lukijanu, a u drugim je slučajevima pitanje vjerodostojnosti prijeporno. U ovu posljednju kategoriju prijepornih djela ide među ostalim »Lukije, ili Magarac« (*Λούκιος ἢ ὄνος*), skraćeni prikaz romana o čovjeku pretvorenom u magarca. Roman nam je poznat i u potpunijoj latinskoj redakciji: to su znamenite Apulejeve »Metamorfoze«, pa ćemo se u odsjeku posvećenom tome piscu još vratiti na djelo, koje je do nas došlo pod Lukijanovim imenom.

Lukijan je bio odviše borbena figura, da ne bi prema sebi izazvao mržnju kako sofistâ tako i vjerskih radnika. Kršćani su »ateistu« obećavali »vječni oganj u prekogrobnom životu, zajedno sa sotonom.« Uza sve to, sjajne satire Lukijanove djelovale su na književnost srednjovjekovne Bizantije. Od XV. stoljeća postao je on humanistima jedan od omiljelih pisaca. Lukijanom se nadahnjivala i humanistička satira [Erazmo, Hutten, a u Francuskoj Despériers (»Cimbal svijeta«)] i satira u vijeku prosvjetiteljstva, a »Istinite pripovijesti« služile su kao prototip Rabelaisu i Swiftu.

6. Pripovjedna proza. — Roman

U klasično doba grčke književnosti povijest je bila gotovo jedini oblik proznoga pripovijedanja; ostale su njegove vrste imale još polufolklorni karakter. Helenističko je razdoblje, uporedo s poviješću, postavilo nove pripovjedne vrste (str. 276 i d.), i one su u rimsko vrijeme počele sasvim istiskivati epsko pjesništvo, koje se ukočilo u tradicionalnom obrađivanju svojih mitoloških i historijskih tema. Aticistička reakcija i procvat sofistike pridonijeli su jačanju svih oblika književne proze; pa i njezinih novijih vrsta, dok ep nije pre-

lazio granice arhaizatorskoga oponašanja. Lukijanove parodije pretpostavljaju postojanje široko razgranate pripovjedne proze; ona doista zauzima vidno mjesto u književnoj proizvodnji kasne antike pa je zastupana dosta znatnim brojem sačuvanih spomenika. Sastavljanje raznovrsnih kratkih »pripovijesti« ušlo je čak u program retoričke školske obuke u vještini proznoga stila.

Za vladajući arhaistički smjer ta je široko razvijena pripovjedna proza ostala ipak književnost druge vrste, zabava, koja je razmjerno rijetko privlačila proslavljena književna imena. U helenističko vrijeme službena teorija književnosti poklanjala je katkada pažnju novim pripovjednim oblicima (str. 278): sada ih ona prešućuje. Antički nam filozofi nisu ostavili nikakvih biografskih obavijesti čak ni o beletristima, koji su u čitalačkoj sredini bili najpopularniji. »Pripovijesti« su bile upućene širim čitalačkim slojevima; one su služile kao zanimljivo štivo, a u gdjekojim su slučajevima postajale oruđem propagande novih vjerskih učenja, koja su se u kasno-antičkom društvu masovno širila.

Najvažnije vrste pripovjedne proze, s kojima se susrećemo u rimsko vrijeme, bile su već nabačene u doba helenizma. Za većinu tih vrsta tipična historijska boja sačuvala se u potpunoj mjeri i u razdoblju, o kojem se govori. Prava historiografija II.—III. stoljeća (Apijan, Arijan, Kasije Dion i Herodijan) nije za nas više od znatna povijesno-književnoga interesa.

Helenističkoga je podrijetla bila vrsta historizirane mitološke kronike (str. 277), koja je mitološki predmet prerađivala u racionalnu pseudohistorijsku pripovijest. Iz mita su uklanjali sve, što se činilo nevjerojatno, i ispunjavali nastale praznine po vlastitom nahođenju pozivajući se za »potvrdu« na kakav fiktivan izvor. U takvim se vježbama osobito često obrađivao najpopularniji predmet grčke mitologije, mit o trojanskom ratu. Homerov se ep činio već naivan i bajoslovan. Na toj su temi izoštravali svoju duhovitost i pronalazački dar čak i ozbiljni pisci. Dion iz Pruse (str. 292) u svome »Trojanskom« govoru vodi, na primjer, dugu polemiku s Homerovim izlaganjem, »dokazuje«, da je Helena dobrovoljno otišla za Parisom, da je Hektor ubio Ahileja i da Grci nisu zauzeli Troju: mjesto Homerove predaje predlaže on drugu varijantu osnovanu tobože na egipatskim natpisima. Dionov je govor namijenjen visokom kulturnom nivou slušalaca sposobnih da shvate mistifikaciju i ocijene njezinu vještinu. Nisu tako nevine druge mistifikacije, koje pripadaju nepoznatim piscima. Tako je u Neronovo vrijeme bio tobože nađen u jednoj kretskoj grobnici »Dnevnik trojanskoga rata«, što ga je sastavio učesnik vojne D i k t i s. »Diktis« historizira mit, uklanja čudesa i božansko upletanje i unosi u predaju

mnogobrojne promjene. Još se oštrije otklanja od tradicije pseudomemoaristička »Povijest propasti Troje«, pripisana ovoga puta ne Grku, već Trojancu D a r e s u. Niz »ispravaka« Homera (doduše, ne tako znatnih i u vrlo učtivu tonu) nalazimo i u Filostratovu (str. 294) dijalogu »O herojima« (»Heroik«), koji predstavlja zanimljivo spajanje kritike staroga mita s težnjom za misticizmom i obnovom primitivnih narodnih vjerovanja. »Istinska« verzija o trojanskom ratu stavljena je ovdje u usta skromnom vinogradaru, što se nalazi u stalnom dodiru s duhom domaćega »heroja« Protesilaja, koji je sudjelovao u vojni na Troju.

»Diktis« i »Dares« sačuvani su nam u latinskim prijevodima. Tim je mistifikacijama pao u dio golem uspjeh u srednjem vijeku. U njihovu se vjerodostojnost nije sumnjalo, a tobožnji autori smatrali su se za najstarije povjesničare poganskoga svijeta. Na »Diktisu« osnivali su svoje izlaganje bizantinski kroničari; u Zapadnoj Evropi Homerov je ep ostao sasvim zaboravljen, pa su zapadni narodi, koji su svoje podrijetlo izvodili od Trojanaca, poznavali priču o Troji samo po »Diktisu« i »Daresu«. Na njima se osniva »Roman o Troji« Benoîta de Sainte-Maura (druga polovica XII. stoljeća), jedan od najranijih »romana« u zapadnoj književnosti, koji se brzo raširio po čitavoj Evropi i bio preveden gotovo na sve evropske jezike.[1]

Jednako je značenje za srednjovjekovnu pripovjednu književnost imao i jedan drugi spomenik kasno-antičke pseudohistorije. »A l e k s a n d r o v a d j e l a« (*Ἀλεξάνδρου πράξεις*). Historizirana mitologija »trojanskih« kronika bila je u nekoj mjeri vezana sa pseudonaučnom racionalizacijom staroga folklora, a dolazila je od obrazovanih krugova grčkoga društva; »Aleksandrova djela« imaju »niski« karakter i predstavljaju bajoslovnu pripovijest o povijesnoj osobi. Junak je Aleksandar Makedonski, čiji je život postao predmetom legende već kod njegovih suvremenika. Pripovijest nam je poznata u obliku iz rimskoga vremena, ali njezina jezgra potječe, po svoj prilici, iz helenističkoga doba i stvorena je u ptolemejskom Egiptu.[2] Historijski se Aleksandar nazivao sinom egipatskoga boga

[1] Taj je roman, vjerojatno na početku XIV. stoljeća, ušao i u staru hrvatsku književnost, gdje je bio poznat pod imenom »R u m a n a c t r o j s k i«. — Op. prev.

[2] Ta se pripovijest katkada zove »pseudo-Kalistenova«, jer je u nekim rukopisima njezino autorstvo pripisano povjesničaru Kalistenu, nećaku Aristotelovu, koji je pratio Aleksandra Makedonskoga za vrijeme njegove vojne u Aziju i sastavio opis te vojne, koji nije došao do nas. Kalisten je pisao u stilu »slavljenja« i uljepšavao izlaganje svakojakim »čudesima«, što je bilo razlogom, da mu se pripiše kasnija pripovijest.

Amona poistovećenoga sa Zeusom. U »Djelima« rođenje Aleksandrovo dobiva novelističku obradbu i novu političku zaoštrenost: njegovoj majci dolazi u Amonovu liku čarobnjak Nektaneb, posljednji egipatski kralj. Aleksandar, na taj način, postaje egipatski heroj, a makedonski vladari zakoniti nasljednici faraonâ. Sin je, po egipatskim predodžbama, očevo utjelovljenje, pa je Aleksandar isto što i Nektaneb, koji je postao mladić i pozvan je, da se osveti Perzijancima, porobljivačima Egipta. Legenda odgovara težnji Ptolemejevićâ, da sebe »ozakone« u očima egipatskoga stanovništva. Aleksandrova djelatnost u evropskoj Grčkoj ostaje gotovo bez pažnje, osnovni je sadržaj pripovijesti istočna vojna. No u središtu interesa nisu toliko ratni pothvati, koliko d o ž i v l j a j i Aleksandra i njegove vojske. Vojna se pretvara u putovanje po čudesnim zemljama, skopčano sa svakojakim bajoslovnim opasnostima. Junak dospijeva u krajeve divova, patuljaka, ljudoždera i nakaza, u mjesta s čudnom prirodom, s neobičnim životinjama i biljkama. Mnogo je mjesta posvećeno čudesima Indije i njezinim »nagim mudracima«, brahmanima. Nije zaboravljen ni mitološki prototip svih tih bajoslovnih putovanja, posjet zemlji blaženih. U najfantastičnijim dijelovima pripovijesti sačuvana je stara tradicija putopisne vrste, nama poznata još iz »Odiseje«, pripovijedanje u prvom licu: Aleksandar u pismima bližnjima sam pripovijeda o svojim doživljajima. Karakteristično je, da junak mora često igrati samo pasivnu ulogu. Više se puta naglašava nemilosrdnost Tihe i ograničenost ljudskih mogućnosti. Pasivni junak, koji se miri sa sudbinom i ustrajno podnosi svoje nezgode, jedna je od omiljelih figura u kasno-antičkoj književnosti, pa se deformacija Aleksandrova lika u »Djelima« vrši upravo u tome smjeru. Kao što je tipično za književnost masovne potrošnje, pripovijest o Aleksandru došla je do nas u mnogobrojnim redakcijama, i to na različnim jezicima — grčkom, latinskom, sirskom, armenskom i dr. Njezina je popularnost još više porasla u srednjem vijeku. U XVI. stoljeću bilo je više od 90 obradaba »Djelâ« na 24 jezika, evropska i istočna.[1] »Aleksandrije« su bile dobro poznate i u staroj Rusiji, počevši od XIII. stoljeća.

Vrsta fantastičnoga putopisa, parodirana u Lukijanovim »Istinitim pripovijestima«, zastupana je u našoj tradiciji opsežnom pripovješću (u 24. knjige) A n t o n i j a D i o g e n a (Ἀντώνιος Διογένης, vjerojatno I.—II. stoljeće n. e.) »Čudesa s one strane Tule«,[2] nama

[1] Među njima je bila i hrvatska obradba toga romana pod imenom »A l e k s a n d a r V e l i k«. — Op. prev.

[2] Tula (Θούλη) je otok prema sjeveru od Britanije, krajnja točka na sjeveru Evrope poznata antičkim pomorcima; u srednjem se vijeku poistovećivala s Islandom.

poznatom po kratkom izvodu bizantinskoga pisca iz IX. stoljeća, carigradskoga patrijarhata Fotija. Fotije je smatrao, da je upravo to djelo poslužilo kao osnovna građa za Lukijanovu parodiju. Moment socijalno-političke utopije, svojstven helenističkim pseudoputopisima, u rimsko se doba, kako se čini, bio već istrošio; ostao je samo niz fantastičnih doživljaja na različitim dijelovima zemaljske kugle i preko njezinih granica — na mjesecu, spojen s tematikom ljubavnoga romana (v. niže, str. 310 i d.). Sačuvana je i fikcija junaka-pripovjedača, koji je usto svoju biografiju ostavio u grobnici, na egipatski način, kako je to bilo i kod »Diktisa«.

Egipatski elementi u grčkoj pripovijesti o Aleksandru ne predstavljaju nipošto neku osamljenu pojavu. Kako pokazuju papirusi, na grčkom su se jeziku širila mnogobrojna egipatska djela, legende, proročanstva i priče o čudesima. Elementi grčkoga i istočnjačkog pripovijedanja stapali su se zajedno. U tom procesu, razumije se, nije sa strane Istoka sudjelovao samo Egipat, ali nam se, zahvaljujući papirusima, njegova uloga očituje jasnije nego na primjer uloga Babilona ili Indije, koji su izazivali velik interes u kasnom grčkom društvu. Opsežnu su književnost na grčkom jeziku stvorili i Židovi, poglavito Aleksandrinci. U toj ž i d o v s k o - h e l e n i s t i č k o j književnosti, pored spomenika religioznoga i filozofskog karaktera, prilično su mjesto zauzimala i pripovjedna djela.

Jedan od najvažnijih oblika grčko-istočnjačke pripovijesti bila je a r e t a l o g i j a (str. 277). Ta je »niska« vrsta helenističke književnosti dobila golemo značenje u vezi s vjerskim pokretima prvih stoljeća naše ere. Stari miti o bogovima, koji umiru i uskrsavaju, oblikovali su se sada u priče o »djelima« i »mukama« različnih »proroka« i »čudotvoraca«, budućih »svetaca« kršćanske vjere. Čudesno začeti i čudesno rođeni junaci tih priča putuju po različnim, kadšto veoma fantastičnim zemljama, propovijedaju, čine »čudesa« i »iscjeljuju« bolesnike; oni svojom propovijedu oduševljavaju narod, ali se izlažu progonima sa strane vlastodržaca; hirovita »božanska« volja sad im šalje »muke«, sad daruje izbavljenje, i oni napokon umiru čudesnom smrću, koja ih uvodi u zbor bogova, »heroja« ili »svetaca«, već prema karakteru odgovarajuće vjere. Jasno izražen aretaloški karakter ima sva starokršćanska pripovjedna pismenost, mnogobrojna »evanđelja« i »djela apostolska«. Tek vrlo neznatan dio te književnosti primila je zatim crkva među »kanonske« svete knjige: sve su ostalo postali »apokrifi«, t. j. »skrivene«, tajne knjige, od kojih su se ipak mnoge i dalje širile u masama. Jedan se dio tih apokrifnih »evanđelja« i »djela apostolskih« sačuvao. Poslije, kad se kršćanski »kanon« već bio ustalio, aretalogija je dobila oblik tako zvane »ha-

giografije« (književnosti o »svecima«), t. j. svakojakih »djela mučenikâ«, »životopisa svetaca«, legendi o monasima i sl.

Međutim, sfera širenja aretalogije ne ograničuje se na kršćansku pismenost. Već spomenuti (str. 294) »Život Apolonija Tijanskoga«, što ga je sastavio Filostrat, predstavlja aretalogiju sa svim njezinim karakterističnim osobinama, sve do pseudomemoarističkoga oblika, književno obrađenu u sofističkom stilu. Drugi je junak »poganske« aretalogije Pitagora, o kojem su se također stvarale svakojake legende.

Interes za »čudesno« bio je tako znatan, da su fantastične i bajoslovne pripovijesti dospijevale čak u radove, koji su pretendirali na ozbiljnu »učenost«. Oslobođenik cara Hadrijana (117.—138.), povjesničar Flegont (Φλέγων) sastavlja zbirku »Čudnovatih pripovijesti«. S »točnim« kronološkim datiranjem pripovijeda on izmišljotine o divovima, nakazama i priviđenjima, dostojne Lukijanove parodije. Jedna od fantastičnih novela, što ih je sačuvao, ušla je u svjetsku književnost. To je priča o ljubavnoj vezi između utvare mrtve djevojke i gosta njezinih roditelja, predmet znamenite Goetheove balade »Korintska zaručnica«, koju je preveo A. K. Tolstoj.[1] Bogatu bajoslovnu građu o umnim i moralnim svojstvima životinja nalazimo u raspravi sofista Elijana (Αἰλιανός, III. stoljeće) »O prirodi životinja«; Elijanova je građa dospjela u bizantinskoga i staroruskog »Fiziologa«; istome piscu pripada zbirka historijskih novela i anegdota pod naslovom »Šarene pripovijesti«.

Tako se od kasno-grčkih pripovjednih vrsta protežu mnogobrojne niti u srednjovjekovnu književnost, bizantinsku, slavensku i zapadnoevropsku.

Vidno mjesto u kasno-antičkoj pripovjednoj književnosti zauzima i tematika privatnoga života i intimnih osjećaja, životnih i porodičnih odnosa, ljubavi i prijateljstva. Interes za te teme, koji se razvio u helenističkom razdoblju, čuva se i u rimsko vrijeme. Slobodni i gipki oblik proznoga pripovijedanja zamjenjuje ovdje, kao i na drugim područjima književnosti, pjesničke vrste, ep i pripovjednu elegiju s njihovom tradicionalnom »herojskom« stilizacijom. U tom se procesu stvara nov veliki oblik, koji se razlikuje od već razmotrenih oblika pripovijedanja. On se razvija u dva smjera karakteristična za svu antičku književnost. To je ili patetična pripovijest o idealnim figurama, nasiocima uzvišenih i plemenitih osjećaja, ili satirična pripovijest s oštro izraženim »nisko«-životnim skretanjem.

Završavajući pregled helenističke proze, već smo spomenuli (str 278) postojanje te pripovjedne vrste, koju su antički teoretičari okarakterizirali kao »pripovijest o osobama«. Karakteristične su oznake bile ovdje »zanimljivost«, bogatstvo zgoda i promjenljivih preokreta u sudbini licâ, raznolikost njihovih doživljaja; pošto je svoje junake provelo kroz niz složenih situacija, pripovijedanje dolazi do neminovno sretna svršetka.

[1] A. K. Tolstoj (1817.—1875.) — ruski pjesnik, dramatičar i romanopisac. — Op. prev.

S vanjske strane to je niz doživljaja jednoga ili dvaju glavnih lica, vrlo često zaljubljenoga para. Osobe se prikazuju sa strane njihova privatnoga života i ličnih doživljaja. Ako se za junake odabiraju povijesne (ili prividno-povijesne) ličnosti, javna strana njihove djelatnosti, politička ili ratna, može imati samo sporedno značenje. No najčešće, osobito u kasnije vrijeme, kad je vrsta već konačno oblikovana, lica su izmišljena. Autori nimalo ne skrivaju izmišljeni karakter svoga pripovijedanja; čak i kad ga iznose kao istinit događaj, to nema cilj da se čitalac zavara, za razliku od pseudohistorije ili religiozne aretalogije, koje uvijek naglašavaju »istinitost« onoga, što se pripovijeda.

Antika nije ostavila specijalna naziva za tu vrstu. Služeći se kasnijom terminologijom, obično je zovu romanom. Taj se naziv osniva na tome, što antička vrsta ,koja nas zanima, ima za sadržaj borbu izoliranih individuuma za njihove lične privatne ciljeve, pa pokazuje vrlo znatnu tematsku i kompozicijsku sličnost sa stanovitim oblicima kasnijega evropskoga romana, u kojih je formiranju antički »roman« odigrao prilično veliku ulogu. No takvo je primjenjivanje kasnijih oznaka vrsta na pojave antičke književnosti često vezano sa stanovitim momentom konvencionalnosti. To biva tim više u ovom slučaju, što je sam naziv »roman«, koji je nastao u XII. stoljeću, doživio za osam stoljeća svoga postojanja cio niz smisaonih promjena pa obuhvaća neobično raznolične književne pojave. Mnogoznačnost naziva u novoj književnosti dovela je do nesuglasnosti i u njegovoj upotrebi s obzirom na antiku. Pri širokom tumačenju »romana« mogla bi se u tu kategoriju uvrstiti i pseudobiografska djela tipa priče o Aleksandru ili »Života Apolonija Tijanskoga«, pa se s takvom upotrebom te riječi možemo često susresti u naučnoj književnosti. U ograničenijem se smislu »antičkim romanom« zove u kasnoj starini raširena vrsta razvijene pripovijesti s ljubavnim ili svakodnevno-životnim sadržajem; u tom ćemo se ograničenom značenju i mi služiti nazivom »roman«. Razgraničenje »romana« od drugih oblika pripovjedne proze, što ih je stvorila ideologija istoga kasno-antičkoga društva, nema, dakako, apsolutna karaktera, već dopušta različne prelazne oblike, na primjer romane s aretaloškim ili fantastičnim skretanjem.

Kad se govori o sličnosti između antičkoga i kasnijeg romana, nema se na umu za nas obični roman XIX. stoljeća, već raniji nje-

govi oblici (na primjer »salonski« romani XVII. stoljeća). Od romana XIX. stoljeća, »buržoaske epopeje« (Hegel), u kojoj borba individuumâ postaje umjetničko utjelovljenje najvažnijih društvenih protivurječja, antički je roman vrlo daleko. U skladu s rascjepkanošću kasnoantičkoga društva, s odsutnošću velikih društvenih interesa u prilikama »sveopće apatije i demoralizacije« (Engels),[1] lični ciljevi individuumâ, koji se prikazuju u romanima, daju se potpuno otrgnuto od društvenih ciljeva, lični sukobi ne postaju izraz socijalnih sukoba. Ali i u svojoj ličnoj sudbini junaci antičkoga romana samo su igračke hirovite Tihe, koja ih vodi iz jednoga doživljaja u drugi. Složenih psiholoških motivacija ovdje obično nema; u vještini umjetničke karakteristike i analize unutrašnjega života junakâ romani ne stoje čak ni na onom nivou, što ga je dostigla kasno-antička biografija i autobiografija (str. 290). Ideološka borba onoga doba ne dobiva u romanu jasna odraza, pa on igra samo podređenu ulogu »zanimljive« vrste. No sve to ipak nije smetalo romanima, da nalaze mnogobroine čitaoce u najrazličnijim krugovima društva, kako o tome svjedoče i antičke vijesti i mnogobrojni ulomci na papirusima, pisani od I. do VII. stoljeća n. e., i napokon sama činjenica, da se niz romana sačuvao u srednjovjekovnim rukopisima.

Najpotpunije je sačuvan grčki ljubavni roman. U cijelosti su došli do nas Haritonov (*Χαρίτων*, I.—II. stoljeće n. e.)[2] »Hereja i Kaliroja«, Longov (*Λόγγος*, II.—III. stoljeće) »Dafnis i Hloja«, Heliodorove (*Ἡλιόδωρος*, III. stoljeće) »Etiopske pripovijesti« i »Leukipa i Klitofont« Ahileja Tatija (*Ἀχιλλεὺς Τάτιος*, III. stoljeće, a sudeći po nedavnim nalazima možda i II. stoljeće); u skraćenu su obliku došle do nas »Efeske pripovijesti« Ksenofonta Efešanina (*Ξενοφῶν*, II. stoljeće); Jamblihove (*Ἰάμβλιχος*, II. stoljeće) »Babilonske pripovijesti« poznate su u izvodu patrijarha Fotija. Čitavih devet prije nepoznatih grčkih romana zastupano je u današnje vrijeme fragmentima na papirusima; jedno od tih djela, roman o kraljeviću Ninu, ide možda u kasno-helenističko vrijeme.

Po predmetu su gotovo svi grčki ljubavni romani istoga tipa, imaju stalnu predmetnu shemu.

Junaci su mladić i djevojka neobične ljepote; junakinja je čak tako lijepa, da je smatraju za božicu, koja je sišla s nebesa. Junak i junakinja slučajno se susreću na svečanosti i smjesta se zaljubljuju jedno u drugo. Nastupa razdoblje uzajamne ljubavne čežnje,

[1] V. citat na str. 238.

[2] Dâtiranje Haritonova romana, kao i svih ostalih romana, tek je približno, jer se ni o jednom romanopiscu nisu sačuvale točne obavijesti.

koje se završava svadbom ili tajnim zarukama i bijegom, ako vjenčanje nailazi na zapreke sa strane roditelja. Takav je zaplet, koji sadržava ljubavni dio romana.

Međutim glavno će tek doći. Nastupa rastanak. Jedan od junaka dospijeva u vlast razbojnikâ, a drugi odlazi u potragu za njim. Oni lutaju po različitim zemljama, traže jedno drugo, nalaze se i ponovno bivaju rastavljeni. Od tih je doživljaja i satkana fabula romana. Sami su doživljaji također standardizirani: oluja, brodolom, zarobljivanje i sužanjstvo. Neobična ljepota junaka i junakinje uzrok je tome, da se njihova uzajamna vjernost izlaže neprestanim kušnjama, ali zaljubljenici ostaju jedno drugome vjerni. Oni trpe svakakve muke; sad im prijeti opasnost da budu spaljeni na lomači, sad da budu raspeti na križu, sad da budu zaklani kao žrtva, ali im u posljednji čas uvijek polazi za rukom da izbjegnu smrt. Stalan su sastavni dio romana epizode »prividne smrti« (isp. str. 251) kojega od junaka: on je, čini se, već umro, možda čak pred očima drugoga, oplakan i pokopan, ali je uistinu živ. Smrt će se pokazati kao dugotrajna nesvijest, otrov kao uspavljivi prašak, a nož kao kazališni rekvizit. »Umrla sam i opet oživjela, ugrabili su me razbojnici i bila sam daleko od domovine, bila sam prodana i služila kao robinja«, — rezimira svoje nezgode Kaliroja, junakinja Haritonova romana, i te bi riječi mogla ponoviti koja mu drago junakinja grčkoga romana. Nesreće, koje snalaze zaljubljenike, nemaju unutrašnjega opravdanja; one su motivirane samo hirom Sudbine, neshvatljivom voljom kojega božanstva ili njegovom tradicionalnom »srdžbom«. Junak i junakinja podnose udarce sudbine s pasivnom postojanošću mučenikâ. Njihova zaljubljenost ne slabi; u svim kušnjama oni čuvaju plemenitost osjećaja i izlijevaju svoje jednolične doživljaje u patetičnim deklamacijama, u monolozima i pismima. U stanovitom času čitava toga niza nevjerojatnih nezgoda zaljubljeni se par opet združuje, ovoga puta već trajno, za dug i sretan zajednički život.

Rastanak, traženje, nalaženje i obavezna epizoda prividne smrti — to je predmetna formula grčkoga ljubavnog romana. To je shema »smrti« i »uskrsnuća«, »otmice« i »nalaženja«, nama već odavna poznata kao jedna od najraširenijih mitoloških shema (str. 28), kao stalna shema »muka« božanstva plodnosti, koja je i dalje zauzimala centralno mjesto u svim helenističkim vjerama (uključujući i kasnije kršćanstvo). Lutanje i traženje jedan je od momenata te sheme: Demetra traži ugrabljenu Koru, Isida traži, oplakuje i oživljuje svoga ubijenog muža Osirisa. S predmetom »muža, koji traži ugrabljenu ženu«, susreli smo se u Euripidovoj »Heleni« (str. 180); preteča helenizma Euripid, prvi grčki pjesnik, koji prikazuje čovjeka kao igračku nerazumnih sila, obratio se tome

predmetu u onom razdoblju svoga stvaranja, kad je osobito isticao svemoć Tihe, pa je njegova obradba već nagovješćivala buduće obrise grčkoga romana kao pripovijesti o kreposnim ljudima, koje progoni sudbina. Ali u romanima je, u uspoređenju s Euripidom, mnogo jasnije izražen element mučeništva junakâ, koje se u mnogim detaljima izravno približava mitološkim »mukama« prenoseći ih na plan ljudskih odnosa.

U procesu povijesti grčke književnosti tema »muka«, kojima je dan nov smisao »patnji«, bila je više puta razrađena u različnim društvenim prilikama. U romanu ta tema dobiva za kasno-antičko društvo karakterističnu boju. U doba, kad je pokoravanje sudbini bilo priznato za krepost, kad su se ljudi osjećali kao kazališne marionete, i kad se čuvanje unutrašnje slobode (str. 284) činilo jedini moralni cilj, jednim od najvažnijih oblika heroizma postaje pasivni heroizam mučeništva. Isto su takve marionete i vjerni zaljubljenici grčkih romana, blijede i beskrvne figure, žrtve sudbine i mučenici svoje kreposti. Za pasivne junake novoga tipa bila je shema »muka« u jednakoj mjeri prikladna i na vjerskom planu, — tada su to »mučenici« poganskih i kršćanskih aretalogija, — i na planu ljubavne pripovijesti.

Počeci ljubavnoga romana ostaju tamni kao i mnoga druga pitanja vezana s poviješću helenističke proze. Pokušaji, da se roman »izvede« iz koje ranije vrste ili iz »stapanja« nekoliko vrsta, nisu doveli do rezultata; rođen novom ideologijom, roman nije nastao mehanički, već sačinjava novo umjetničko jedinstvo, koje je apsorbiralo raznovrsne elemente iz književne prošlosti.

Prvi tragovi postojanja romana idu u konac II. stoljeća pr. n. e. Rani su romani zastupani samo omanjim fragmentima na papirusima, koji ipak omogućuju izvesti zaključak, da je roman tek s vremenom postao pripovijest o izmišljenim licima. U prvo su vrijeme junaci romana lica iz mitâ (roman o kraljevni Hioni i o kraljevni Partenopi), povijesne (ili takvima smatrane) ličnosti (roman o asirskom kraljeviću Ninu ili o sinu faraona Sesonhosisa). Prema tome, roman se još služi figurama karakterističnim za ranije oblike ljubavnoga pripovijedanja, za elegiju, ep ili historijsku novelu s ljubavnim sadržajem.

Druga se zanimljiva osobina romanâ s povijesnim figurama sastoji u tome, što su ti junaci često ličnosti istočnih zemalja, Egipta ili Asiro-Babilonije; u liku faraona Sesanhosisa (povijesnoga Šešonka I.) utjelovljena je, na primjer, moć stare egipatske države. To navodi na misao, da se u procesu formiranja romana mora uzimati u obzir i istočnjačka pripovjedna umjetnost. Postanak romana ide baš u vrijeme, kad u helenističkim zemljama raste političko i

kulturno značenje istočnjačkoga elementa. Istočne zemlje ostaju i poslije omiljelo mjesto radnje grčkih romana; jedan nedavno nađeni ulomak prenosi nas čak u Skitiju (isp. Lukijanov dijalog »Toksaris«, str. 302).

Romani, koji su u cijelosti došli do nas, omogućuju da se razlikuju dvije etape. U prvu idu djela predsofističkoga stila, prije svega H a r i t o n o v »Hereja i Kaliroja«. U tome najranijem od potpuno sačuvanih romana još je provedena težnja, da se ljubavna pripovijest dade na pozadini znatnih povijesnih događaja. Junakinja je kći zapovjednika obrane Sirakuse u vrijeme, kad je Atenjani opsjedaju, a doživljaji zaljubljenoga para prepleću se s ustankom Egipta protiv perzijskoga gospodstva. Primjećuje se arhaistička idealizacija stare Helade i prezir prema »barbarima«. No Haritonov je »historizam« površna karaktera; grčki ljubavni romani u vrlo maloj mjeri reproduciraju običaje i poglede vremena, u koje je stavljena radnja, pa od povijesti ne ostaje ništa osim imenâ i nekoliko događaja, i to slobodno izloženih. Hariton linearno razvija tipičnu fabulu u običnom redoslijedu, začinjajući pripovijedanje monolozima junakâ.

Da bismo bar na jednom primjeru dali predodžbu o spajanju događaja u grčkom romanu, izložit ćemo ukratko osnovne momente toka radnje »Hereje i Kaliroje«.

Na početku romana daje se zaplet radnje, ljubav Hereje i Kaliroje, vjenčanje, prividna smrt Kalirojina od udarca, što joj ga je zadao Hereja u navali neobuzdane ljubomore, i pogreb tobožnjega mrtvog tijela. Zatim se radnja za neko vrijeme razdvaja. Razbojnici, koji su došli opljačkati sjajnu grobnicu, nalaze Kaliroju živu, odvode je i prodaju u Milet, koji se tada nalazio pod perzijskom vlašću. Kaliroja dospijeva u kuću uglednoga građanina Dionisija, koji se, dakako, smjesta zaljubljuje u lijepu robinju. Kaliroja odbija njegovu ljubav, ali se zatim, pošto se osjetila majkom Herejina djeteta žrtvuje radi budućega djeteta, kojem bi inače prijetila smrt ili ropski udes, te pristaje na brak s Dionisijem; u duši čuva ljubav prema Hereji. Ovaj posljednji odlazi u potragu za Kalirojom i već je blizu tome, da je nađe, ali dospijeva u perzijsko ropstvo; Dionisije ga, na temelju jedne lažne obavijesti, smatra poginulim, pa mu Kaliroja podiže praznu grobnicu (druga prividna smrt). Sada se Herejina linija i Kalirojina linija počinju ukrštavati. Satrap Mitridat, kojemu je Hereja prodan, sam je zaljubljen u Kaliroju te joj pokušava izručiti pismo od Hereje; Dionisije u tome vidi Mitridatovu lukavštinu i podnosi protiv njega žalbu kralju Artakserksu. Radnja se prenosi u Babilon. Na sudu se pokazuje, da je Hereja živ. Mitridat je, pre-

ma tome, riješen; spor između Hereje i Dionisija odlaže se do slijedeće sudske rasprave, a Kaliroju daju pod kraljičino okrilje. Za to vrijeme junakinji počinje prijetiti nova opasnost — zaljubljenost samoga Artakserksa. No vijest o egipatskom ustanku primorava kralja, da otiđe na vojnu. Dionisije polazi za njim, a Hereja, koji je pogrešno pretpostavio, da je kralj dao Kaliroju njegovu suparniku, prelazi u službu Egipćanima. Postavljen na čelo odreda grčkih plaćenika, on čini čudesa u hrabrosti i među ostalim osvaja otok, na kojem je ostavljen kraljevski harem. Tu se nalazi i Kaliroja. Ne želeći doživjeti običnu sudbinu zarobljenica, ona se već sprema da se umori glađu, ali tada dolazi do susreta i ponovna združivanja zaljubljenikâ. Međutim je egipatski ustanak ugušen. Hereja šalje kralju njegov harem i vraća se sa ženom u domovinu.

Povijesna boja, koja se kod Haritona čuva, gotovo se sasvim rasplinjuje kod potonjih romanopisaca. Svi oni, izuzevši samo Ahileja Tatija, i dalje stavljaju radnju u prošlost, ali je to samo idealna prošlost grčkih arhaista, sfera plemenitih, nesvakodnevnih osjećaja, koja pisce ne obavezuje ni na kakvu povijesnu točnost.

Haritonov je roman još razmjerno jednostavan i siromašan doživljajima. Mnogo je zamršenija fabula kod Ksenofonta Efešanina, po vremenu bliskoga Haritonu. Njegove »Efeske pripovijesti«, koje su do nas došle u skraćenu obliku, zanimljive su po tome, što se mnogi njihovi prizori odigravaju u donjim slojevima društva, među robovima, razbojnicima, u kolibi ribara-sanjara i u tamnici; predstavnike donjih slojeva ocrtao je autor s velikom simpatijom, a osobito je zanimljiv lik »plemenitoga razbojnika«. Uopće valja primijetiti, da u grčkim ljubavnim romanima sporedne figure često dobivaju mnogo jasniju karakteristiku nego idealizirani junaci sa svojom besprijekornom krepošću.

Od sredine II. stoljeća ljubavni roman dospijeva u sferu književnoga utjecaja sofistike i postaje jedan od oblika sofističke proze. Usiljeni stil tako zvane »uglađene jednostavnosti«, koji se izmjenjuje s deklamatorskom bujnošću, pa mnoge retoričke digresije i opisi, obilje patetičnih situacija orijentiranih prema tragediji i stanovito skretanje u pravcu »čudesnoga« jesu značajne crte sofističkoga romana. Najizrazitiji je predstavnik toga stila Sirac Heliodor, autor najopsežnijega od sačuvanih romana »Etiopske pripovijesti« (»Etiopike«) o Teaganu i Harikleji. Shema ljubavnoga romana udružena je ovdje s već mnogo puta spomenutim starim motivom izlaganja i prepoznavanja. Egipatskoj kraljici, koja je u času začeća djeteta pogledala na Andromedinu sliku, rodi se bijela kći. Bojeći se muževljih sumnja, majka izloži dijete, i djevojčica dospije u Delfe k svećeniku Hariklu, a ovaj je odgoji i prozove Hariklejom.

U nju se zaljubljuje lijepi Teagen; i Harikleja njega ljubi, iako je poočim namjenjuje drugome mužu. Pokoravajući se proroštvu, zaljubljenici napuštaju Delfe uz pomoć egipatskoga proroka Kalasirisa, koji je pročitao tajnu Hariklejina rođenja po zapisu na povezu, što ga je majka uz nju ostavila. Sada bjegunce čeka niz nezgoda, od kojih je najopasniju izazvala strast žene egipatskoga satrapa prema Teagenu. Za razliku od linearnoga pripovijedanja Haritonova kod Heliodora je ekspozicija pomaknuta. Izlaganje se započinje slikom: prazna lađa na ušću Nila, leševima pokrivena obala, a na stijeni djevojka, koja se sagnula nad ranjenim mladićem. Otkrivanje te tajanstvene situacije odvija se postepeno, u nekoliko mahova, a zaplet radnje postaje čitaocu poznat tek oko sredine romana. Sad rastavljajući, sad opet združujući svoje junake, autor ih poslije niza doživljaja dovodi u Etiopiju, gdje im prijeti opasnost da budu zaklani na žrtvenicima Sunca i Mjeseca i gdje se roman završava time, što roditelji »prepoznaju« Harikleju i udaju je za Teagena. U osnovnu se priču unose umetnute novele pseudohistorijskoga i svakodnevno-životnoga sadržaja. Rat Perzijanaca i Etiopljana, teška drama u imućnoj atenskoj obitelji, razdor među Kalasirisovim sinovima, od kojih stariji postaje »plemeniti razbojnik«, sve su to događaji, s kojima se prepleće sudbina Teagena i Harikleje. Lica mudruju o psihološkim temama i deklamiraju u stilu tragedije. Autor s ironijom naglašava svoju ljubav prema egzotici i teatralnim trikovima. Njemu polaze za rukom sjajni opisi velikih svetkovina, ceremonija i ophoda. Ujedno je roman protkan vjerskom filozofijom neopitagorovaca u duhu Apolonija Tijanskoga. Etiopski »nagi mudraci« jesu idealni uzori mudrosti i pobožnosti. Nevinost glavnih lica obojena je asketskim tonovima, a lik djevičanske Harikleje približava se tipu kršćanske »mučenice«. Mudra božanska providnost vodi junake kroz sve kušnje prema udesu, koji im je namijenjen, a vrhovno je božanstvo Apolon-Helije (Sunce), u čije se potomke ubraja i sam autor, »Feničanin iz Emese, od roda Helijeva, Heliodor, sin Teodosijev«, koji očevidno pripada kakvom rodu nasljednih svećenika Helijevih. Tendenciji romana odgovara i njegovo svečano verbalno ruho, uzvišena sofistička proza, koja se približavala stilu poezije. Neobično popularan u srednjovjekovnoj Bizantiji, Heliodorov je roman u XVI. stoljeću bio preveden na zapadnoevropske jezike pa je primjetno utjecao na razvoj francuskoga romana XVII. stoljeća.

Drugu varijantu sofističkoga ljubavnog romana nalazimo kod Ahileja Tatija; taj pisac snižuje svečani ton unošenjem komično-životnih i parodičnih elemenata. Radnja »Leukipe i Klitofonta« prenesena je u suvremenu stvarnost i izlaže se u obliku auto-

biografske pripovijesti samoga Klitofonta, kao što je bilo uobičajeno u komičnom romanu običaja. Glavna lica gube svoju apsolutnu krepost, pa im postaju pristupačne ljudske slabosti. Autor obilno iskorišćuje sav skup tradicionalnih ljubavnih motiva i obilato rasipa iskre svoje sofističke obrazovanosti. Pripovjedno tkivo išarano je kod Ahileja Tatija svakojakim digresijama; obilato su rasuti miti, basne, priče o svakakvim rijetkostima, razmišljanja i opisi. Taj šaroliki, već donekle epigonski mozaik također je uživao velik uspjeh u Bizantiji i nalazio imitatora, koji su ga uzimali za uzor.

Međutim, najveća je slava u svjetskoj književnosti pala u dio jednome drugom romanu, koji se osebujno udaljuje od običnoga tipa. Longov »Dafnis i Hloja« jedno je od najzaokruženijih umjetničkih djela kasnogrčke književnosti. Ono stoji osamljeno među sofističkim ljubavnim romanima, jer je autor prenio mjesto radnje u bukolsku sredinu. Od života otrgnuta ljubav grčkih romanopisaca dobiva kod Longa opravdanje u konvencionalnoj atmosferi bukolike, gdje pastirska božanstva u teškim časovima dolaze u pomoć junacima. Usto je bukolika prepletena motivima »nove« komedije.

I Dafnisa i Hloju izložili su u svoje vrijeme roditelji, te su odrasli među pastirima. Budući da je radnja prenesena izvan granica »službenoga društva«, ljubav kod Longa nema onoga apstraktnobestjelesnog karaktera, koji je svojstven osjećajima kreposnih junaka, a navlastito junakinja grčkoga romana. Dafnis i Hloja su momčić i djevojčica, gotovo djeca; pošto su se zavoljeli, moraju još proći njima nepoznatu »nauku ljubavi«, pa uzastopne etape toga procesa, počevši od prvoga buđenja nejasnih proljetnih čežnji, sačinjavaju sadržaj romana namjesto uobičajenih nezgoda i lutanja. Porast i spoznaja ljubavne želje razvijaju se paralelno sa životom prirode, prema izmjeni godišnjih doba. Otmica, ropstvo i brodolom, svi su ti obavezni doživljaji sačuvani i kod Longa, ali su dani kao uzgredne opasnosti, koje nastaju zbog toga, što u pastirsku sferu prodiru tuđi joj građani. U opisima seoskoga krajolika i života »Dafnis i Hloja« podsjeća na takva djela sofističke proze, kao što su »ratarska pisma« Alkifronova (str. 294), a kićeni, »gorgijski« stil romana, koji je lijepo usklađen s njegovim sadržajem, reproducira blagoglasnost helenističke bukolike. Roman se, dakako, završava time, da junaka i junakinju njihovi roditelji »prepoznaju« i slave svadbu; uza sve to Longo nipošto ne crta nepomućenu »pastirsku« idilu, već izrazito prikazuje, na primjer, zavisnost sudbine i samoga života robova od gospodareve samovolje. U zapadnoevropskoj književnosti, počevši od XVI. stoljeća, Longov je roman izazivao golem interes kao prototip »pastoralnih romana«.

Roman je prodro i u kršćansku književnost. Već smo upozorili na stanovitu bliskost romana s kršćanskom aretalogijom, bliskost kako genetičku, po podrijetlu predmeta, tako i ideološku, po orijentaciji prema prikazivanju junaka-mučenika. Ali u starokršćanskoj se pismenosti susreću i romani u užem smislu riječi. Takva su, na primjer, »Djela Pavla i Tekle«. Tekla, »svetica« kršćanske crkve, prikazana je kao tipična junakinja romana te doživljuje cio potrebni niz zgoda u potrazi za apostolom Pavlom, kojega ljubi. Drugi starokršćanski roman jesu tako zvane »Klementine« (po imenu jednoga od glavnih lica Klementa, na čija se usta pripovijeda). Taj je roman došao do nas u dva izvoda, grčkom i latinskom, pri čemu latinski izvod ima karakterističan naslov: »Prepoznavanja«. Predmet je varijanta obične sheme romana, samo s tom razlikom, što se ne traže i nalaze zaljubljenici, nego rastavljeni i po cijelom svijetu razbacani članovi pripovjedačeve obitelji, — otac, majka i tri sina. Taj je predmet povezan s aretalogijom apostola Petra, njegovom pobjedom nad Simonom-magom, kojega su kršćani smatrali za »oca svih hereza«. Zanimljivo je spomenuti, da je pratilac Simona-maga Helena, stara junakinja mita o trojanskom ratu, a pripovjedačevu je ocu ime Faust. »Klementine« su bile jedan od izvora njemačke »narodne knjige o doktoru Faustu« (povijesnoj osobi iz XVI. stoljeća), koja je sa svoje strane ušla u osnovu različnih obradaba predmeta o Faustu.

Druga je varijanta antičkoga romana satirički roman običaja s komično-životnim skretanjem. U sačuvanoj grčkoj književnosti ta varijanta nije neposredno zastupana ni u jednom spomeniku pa je poznata samo po prikazu »romana o magarcu«, koji je do danas došao među Lukijanovim djelima (str. 303). Tu je vrstu zgodnije razmatrati pri proučavanju rimske književnosti u doba carstva, gdje je sjajno zastupana, pored Apulejeve obradbe »romana o magarcu« u Petronijevu »Satirikonu«. Ne upuštajući se u podrobnije proučavanje satiričkoga romana, spomenut ćemo ovdje samo to, da nam se on javlja u dva oblika: ili kao ciklus u stvari samostalnih komično-životnih novela samo nanizanih na okosnicu okvirne novele (»roman o magarcu«), ili kao izravno »preokretanje« ljubavnoga romana, pri čemu se njegova predmetna shema čuva, ali se idealizirani junak zamjenjuje figurom »niskoga« tipa, junakom-lopovom. Roman, posljednja pripovjedna vrsta antike, koja propada, služi kao neka predigra srednjovjekovnom razvoju, gdje se avanturistički »građanski« roman također stvarao s jedne strane kao niz novela, a s druge — kao parodija na oblike viteškoga pripovijedanja.

7. *Poezija*

Pri odlučnom prevladavanju proznih oblika u svim granama književnosti, poezija u razdoblju, o kojem se govori, prestaje privlačiti znatne književne talente. Ona se smatra kao manje ozbiljan oblik stvaranja i postaje svojina ljubitelja ili književnika drugoga reda, dobavljača proizvodnje stihova za »muzička natjecanja«. U sjajnim mramornim kazalištima grčkih gradova toga vremena slavile su se bezbrojne svečanosti, na kojima su nastupali izvođači najrazličitijih vrsta glazbe i pjesništva, i gdje su se, uporedo s klasičnim repertoarom, tražila također i nova djela. Bogoslužna je tradicija tražila čak i nove tragedije i komedije, pa je potražnja rađala odgovarajuće književnike. Ali to je stvaranje ostajalo izvan granica ozbiljne književnosti, a na živoj pozornici gospodovao je mim (str. 250) i pantomim (balet).

Vrlo je brzo bila predana zaboravu i epska proizvodnja prvih triju stoljeća naše ere. Ostalo je čitavo samo vrlo malo djela (na primjer Babrijeve basne, I. ili II. stoljeće n. e.). Tek se od IV. stoljeća primjećuje stanovit uspon, ali već učenoga, epigonskog karaktera. Kvinto Smirnjanin (*Κόιντος ὁ Σμυρναῖος*) sastavlja u IV. stoljeću na temelju mitoloških udžbenika dugi ep, nastavak Ilijade, neku vrstu zamjene za kikličke spjevove. Nova se pjesnička škola stvara u Egiptu, kojega su se najmanje dotakle aticističke tendencije, pa je razmjerno dugo sačuvao tradicije helenizma. Glavni je predstavnik te škole Non (*Νόννος*, V. stoljeće), autor golema spjeva o Dionisu, u kojem je sakupljena najraznovrsnija mitološka građa. Zanimljivo je, da je autor kršćanin; uporedo sa spjevom o Dionisu sastavlja metričku preradbu Ivanova evanđelja. Kao virtuoz stiha, Non udružuje u sebi mitološku učenost Aleksandrinaca s nadutom retorikom »azijanizma«. Iz Nonove je škole izašao niz epskih pjesnika; spomena je vrijedan samo Musejev (*Μουσαῖος*) spjev »Hero i Leandar«, gdje se obrađuje helenistička ljubavna novela, koju je već u rimskoj književnosti bio iskoristio Ovidije (str. 486).

Najpotpunije nam je poznata povijest epigrama. Prvo je stoljeće rimske republike još dalo niz elegantnih epigramatičara (Krinagora, Antifil i dr.) i raširilo područje epigrama time, što je u nj unijelo podrugljivu, satiričnu tematiku (Lukilije, u vrijeme cara Nerona). Kasnije i ovdje nastaje zastoj; no stvaranje ne zamire, pa se epigramsko pjesništvo sve do VI. stoljeća (Pavao Silentijarije i Agatija) i dalje hrani prepjevima starih motiva. Drugi su raširen oblik lirike u to vrijeme anakreontske pjesme (isp. str. 107), prepjevi iz Anakreonta i helenističke lirike, koji u lakom, graciozno-

skromnom obliku slave radosti ljubavi, vina, cvijeća i proljeća, — vrsta, koja je izazivala mnogobrojne prijevode i imitacije i u zapadnoevropskoj i u ruskoj književnosti (Lomonosov, Deržavin, Batjuškov, Puškin i dr).[1]

Čitava je ta poezija, kako laka, tako navlastito učena, bila mrtva već po tome, što je operirala starim principom antičke versifikacije, izmjenjivanjem dugih i kratkih slogova, dok je u živom govoru razlika između dugih i kratkih samoglasnika već bila nestala. Kršćanska poezija himna bila je bliža životu pa je odstupila od toga zastarjelog principa. S promjenom versifikacije došlo je i do druge značajne novotarije na području metričkoga oblika. U stih su bili preneseni postupci retoričkoga ritmičkog govora s njegovim principom glasovnoga ponavljanja na kraju pojedinih članova rečenice, Srok — to je posljednja oporuka grčke ritmike, koju je zatim prihvatilo pjesništvo srednjega vijeka.

[1] M. V. Lomonosov (1711.—1765.), G. P. Deržavin (1743.—1816.) i K. N. Batjuškov (1787.—1855.) — pjesnici, predstavnici ruskoga klasicizma. — Op. prev.

DRUGI DIO

RIMSKA KNJIŽEVNOST

ČETVRTI ODSJEK

RIMSKA KNJIŽEVNOST U DOBA REPUBLIKE

PRVO POGLAVLJE

UVOD

1. Historijsko značenje rimske književnosti

U sredini III. stoljeća pr. n. e., kad je kod Grka doba njihove klasične književnosti bilo već prošlo, a helenistička još nije dostigla najveći procvat, u zapadnom dijelu Sredozemlja, u Italiji, počinje se razvijati druga književnost antičkoga društva — rimska. Rim, glavni grad plemena Latinâ, koji je stao na čelo ujedinjenju Italije, stvara svoju književnost, paralelnu s grčkom, i stvara je na svome, latinskom jeziku.

Rimsko robovlasničko društvo prolazilo je u glavnim crtama kroz iste etape razvoja kao i grčko. Postanak klasnoga društva u toku raspadanja rodovskoga uređenja i razvoja ropstva, način proizvodnje osnovan na eksploataciji ropskoga rada, polis sa svojim tipičnim klasnim protivurječjima i republikanskim državnim ustrojstvom, a kasnije koncentracija ropstva, propadanje sitnih slobodnih vlasnika, raspad polisa i prijelaz na vojničku diktaturu, — cio taj put antičkoga društva isto je tako karakterističan za Rim kao i za Grčku. Ali uza svu istovetnost općega tipa ekonomskoga i socijalnog razvoja, porast i propadanje rimskoga robovlasničkog društva odvijali su se u nešto kasnije vrijeme i drukčijim tempom, u drugoj historijskoj i geografskoj sredini, u različitim međunarodnim prilikama, pa povijest Rima predstavlja niz specifičnih osobina. Sve jači Rim pokorava sve slabiju Grčku i helenističke zemlje, pa se u Rimu »cio proces ponavlja na višem stupnju« (Engels).[1] Protivu-

[1] V. citat na str. 127.

rječja ropstva dostigla su u rimskom carstvu najveću oštrinu, a to je i dovelo do sloma antičkoga društva i pripremilo tlo za postanak novoga, naprednijeg načina proizvodnje, feudalnoga, koji se ne osniva više na eksploataciji ropskoga rada, već rada kmetova.

Prema tome, u Rimu se ponavlja put, što ga je prošlo grčko društvo, ali se ponavlja u promijenjenom i složenijem obliku. Taj je »sekundarni« karakter razvoja Rima ostavio neizbrisiv pečat na čitavoj njegovoj kulturi. Razvijajući se kasnije nego Grčka, Rim je često nalazio kod Grka gotove odgovore na svoja ideološka pitanja. Gledanje na svijet i ideološki oblici, koji su se izgrađivali u Grčkoj na različitim etapama njezina historijskoga puta, pokazivali su se prikladni za drugo antičko društvo, rimsko, u odgovarajućim momentima njegova razvoja. Stoga je »pozajmljivanje« od Grka imalo tako znatnu ulogu na najrazličitijim područjima rimske kulture, u religiji i u filozofiji, u umjetnosti i u književnosti. No »pozajmljujući« od Grka, Rimljani su ono, što su pozajmljivali, prilagođivali svojim potrebama i razvijali u skladu sa specifičnim osobinama svoje povijesti. Stilski oblici rimske književnosti predstavljaju ponavljanje, ali ujedno i preinačivanje grčkih stilskih oblika, pa je rimska književnost u cjelini druga varijanta antičke književnosti kao posebnoga stupnja u svjetskohistorijskom književnom procesu.

Historijsko značenje te varijante, mjesto rimske književnosti u povijesti evropskih književnosti, određuje historijska uloga Rima u kulturnom razvoju evropskoga Zapada. Rimska je književnost služila kao posredna karika između grčke i zapadnoevropske književnosti. Uloga antike u oblikovanju zapadnoevropske književnosti osnivala se sve do XVIII. stoljeća na djelovanju rimske, a ne grčke varijante. I u doba renesanse i u XVII.—XVIII. stoljeću primala se grčka književnost u Evropi kroz prizmu Rima. Antička žica u tragediji evropskoga »klasicizma« polazila je u mnogo većoj mjeri od rimskoga dramatičara Seneke nego od Eshila, Sofokla i Euripida; evropski ep toga vremena bio je orijentiran prema Vergilijevoj »Eneidi«, a ne prema Homerovim spjevovima. Tek je buržoaski »neohumanizam« XVIII. stoljeća (str. 12) donio sa sobom novu orijentaciju, okrenutu ovoga puta već neposredno prema grčkoj književnosti. Promjena orijentacije dovela je do toga, da se u XIX. stoljeću rimska književnost počela podcjenjivati, smatrati za čisto imitatorsku. Njezino se značenje počelo svoditi samo na »posredničku« ulogu, uvjetovanu tobože samo okolnošću, što je latinski jezik u zapadnoj Evropi bio raširenij nego grčki. To je stanovište sasvim nepravilno. Doista, u prvoj polovici srednjega vijeka i u vrijeme

rane talijanske renesanse bio je grčki jezik u zapadnoj Evropi gotovo nepoznat, dok je latinski bio poznat posvuda. Ali razdoblje najvećega djelovanja antičke književnosti na evropsku nastaje od XV.—XVI. stoljeća, kad je grčki jezik u Evropi već bio poznat. I ako se Evropa sada obraća antičkoj književnosti u njezinoj rimskoj varijanti, ne događa se to zbog nepoznavanja grčkoga jezika, nego zato, što je rimska varijanta više odgovarala umjetničkom ukusu toga vremena i njegovim književnim potrebama. Teoretičari evropskoga klasicizma XVI.—XVII. stoljeća, baveći se usporednim ocjenjivanjem obadviju antičkih književnosti, uvijek dolaze do zaključka o »prednosti« Rimljana. Vrlo je poučna u tom pogledu »Poetika« Julija Cezara S k a l i g e r a (1484.—1558.), jedna od najutjecajnijih rasprava iz teorije književnosti u to vrijeme. Skaliger, poslije detaljna uspoređivanja Homerova epa s Vergilijevom »Eneidom«, daje prednost »Eneidi«. Sudovi te vrste, iako historijski ograničeni na ukus određenoga doba, ipak svjedoče, da »posredničke« uloga nije rimskoj književnosti pala u dio slučajno, zbog veće raširenosti latinskoga jezika, već na osnovu njezinih vlastitih specifičnih svojstava, kojima se ona razlikuje od grčke književnosti i po kojima je više odgovarala estetskim zahtjevima renesanse i klasicizma XVI.—XVII. stoljeća.

Unatoč sličnosti u tipu obadviju književnosti, kao književnosti, koje odgovaraju jednoj i istoj etapi u razvoju ljudskoga društva, unatoč dubokoj zavisnosti mlađe rimske književnosti od grčke, koja se ranije razvila, rimska književnost nije naprosto otisak, kopija grčkoga originala, već ima svoje specifične osobine.

Klasična grčka književnost ide u razdoblje nastajanja antičkoga društva (Homer) i u onaj stupanj njegova razvoja, koji se može okarakterizirati kao razdoblje »polisa« (atička književnost). U Rimu stoji stvar drukčije. Procvat rimske književnosti, njezin »zlatni vijek«, pada u vrijeme raspadanja rimskoga polisa i postanka carstva, u kasniji stadij u razvoju antičkoga svijeta. Novoj društvenoj etapi odgovara drukčija faza u odnosima društva i individuuma, suženija problematika, ali viši nivo lične samosvijesti. »Zlatni vijek« rimske književnosti ne zna za ona široka i složena pitanja, koja su stajala pred grčkom društvenom mišlju atičkoga razdoblja, ali on daje mnogo veće produbljivanje subjektivnoga života i veću intenzivnost unutrašnjega doživljavanja, iako u užem i ograničenijem krugu. U tome se i sastoji ono novo, što rimska književnost, promatrana u cjelini, unosi u opću sliku antičke književnosti. Za renesansu i doba evropskoga apsolutizma kultura kasne antike bila je u svakom pogledu bliža nego kultura polisa (dovoljno se sjetiti, da se baš u to vrijeme u zapadnoj Evropi uvodi rimsko građansko

pravo i da se imovinski odnosi reguliraju zakonima, što ih je izradio carski Rim), pa se ta težnja očituje također na području književnosti i umjetnosti. Karakteristično je, na primjer, da su, uporedo s općom prednošću, koja se davala rimskoj književnosti, veliku popularnost uživali kasni grčki pisci — Plutarh, Lukijan i grčki romanopisci.

Toj osnovnoj razlici, koja određuje opći lik rimske književnosti u njezinim najsjajnijim razdobljima, valja dodati i neke druge momente, koji su olakšavali »posredničku« ulogu.

Preuzimajući stilske oblike grčke književnosti, grčke književne vrste, Rim uklanja vrlo mnoge preživjele momente, koji su se kod Grka čuvali. Tako je u grčkoj drami, u tragediji i komediji, bilo obavezno sudjelovanje kora. Vezan uz Dionisove svetkovine, o kojima su se vršile kazališne predstave, taj kor kao ostatak dalje funkcionira i tada, kad je drami zapravo već prestao biti potreban. U rimskoj je drami ta obaveza otpala; takve lokalne osobine, koje proizlaze iz specifičnih uvjeta postanka vrste, u rimskoj se književnosti već gube.

S druge strane, rimska književnost u svojim najboljim pojavama često predstavlja sintezu svega onoga, što je davala grčka književnost različitih razdoblja. Vergilijev ep i Horacijeva lirika orijentirani su, na primjer, prema grčkoj književnosti klasičnoga razdoblja, ali ujedno iskorišćuju i postignuća helenističke književnosti, čitavo nagomilano majstorstvo vjekova. Stare grčke vrste dobivaju kod Rimljana obnovljen oblik. U Rimu se, na taj način, vrši proširena reprodukcija književnih oblika Grčke, oslobođenih od lokalnih osobina.

Prema tome, historijsko značenje rimske književnosti sastoji se u tome, što je to takva varijanta antičke književnosti, koja je cvala na proširenoj bazi rimske države i na kasnijem stupnju antičkoga društva, varijanta, koja je po svojim specifičnim svojstvima mogla lakše pridonijeti formiranju nove zapadnoevropske književnosti.

2. *Periodizacija rimske književnosti*

Prema tradiciji, koja u svojim izvorima potječe iz doba renesanse, rimska se književnost obično dijeli na razdoblja u skladu s etapama razvoja latinskoga književnog jezika, u kojem se razlikuje »arhaična« latinština, »klasična« (»zlatna« i »srebrna«) i »kasna«. S toga se stanovišta rimska književnost periodizira na sljedeći način.

I. Najstarije doba — do pojave u Rimu književnosti po grčkom uzoru (do god. 240. pr. n. e.).

II. Arhajsko doba — do početka književnoga rada Ciceronova (god. 240.—81. pr. n. e.).

III. Zlatni vijek rimske književnosti:
- a) Ciceronovo vrijeme — procvat rimske proze (god. 81.—43. pr. n. e.),
- b) Augustovo vrijeme — procvat rimske poezije (god. 43. pr. n. e. — god. 14. n. e.).

IV. Srebrni vijek rimske književnosti — do smrti cara Trajana (god. 14.—117. n. e.).

V. Kasno carsko doba (god. 117.—476. n. e.).

Iako se ta periodizacija osniva na jednostranom principu »ocjene« jezika (»zlatna« i »srebrna« latinština i sl.), ona zapravo na sasvim zadovoljavajući način ocrtava glavne momente književnoga procesa u Rimu. Mi ćemo u povijesti rimske književnosti razlikovati sljedeća razdoblja.

I. Doba republike (do 30-ih godina pr. n. e.):
- a) pretknjiževno razdoblje (do sredine III. stoljeća);
- b) prvo stoljeće rimske književnosti (do sredine II. stoljeća; vrijeme porasta robovlasničke republike);
- c) književnost posljednjega stoljeća republike (razdoblje građanskih ratova od konca II. stoljeća do 30-ih godina pr. n. e.).

II. Doba carstva (30-e godine pr. n. e. — god. 476. n. e.):
- a) književnost u vrijeme prijelaza od republike na carstvo (»Augustov vijek«, do god. 14. n. e.);
- b) književnost caskoga Rima:
  - 1) 1. stoljeće n. e. (»srebrni vijek«);
  - 2) kasnija rimska književnost (II.—V. stoljeće).

DRUGO POGLAVLJE

PRETKNJIŽEVNO RAZDOBLJE

Umjetnička se književnost javlja u Rimu razmjerno kasno. Ona nastaje u sredini III. stoljeća, u procesu helenizacije rimske kulture, kad se Rim već bio konačno oblikovao kao robovlasnički polis i proširio svoju vlast gotovo na svu Italiju.

Usmena umjetnost ranijega vremena nije išla dalje od zametaka književnosti, koje je poslonji razvoj djelomice apsorbirao, a djelomice potisnuo. Razdoblje raspada rodovskoga uređenja i po-

stanka klasnoga društva, koje je u Grčkoj bilo praćeno bogatim književnim procvatom, prošao je za rimsku književnost »neplodno«.

Tome zaostajanju književnosti za tempom socijalnoga i političkog razvoja rimske države nisu korijeni u bilo kakvoj »nesposobnosti« Rimljana za umjetničko stvaranje (kako gdjekada tvrde buržoaski učenjaci), već u specifičnim prilikama rane rimske povijesti.

Rim je bio jedan grad starega Lacija, omanje pokrajine uz zapadnu obalu Italije, na jug od Etrurije. Stanovnici Lacija, L a t i n i, sačinjavali su jednu kariku u nizu italskih plemena, vezanih među sobom jedinstvom kulture i jezičnom bliskošću. Latinski jezik pripada skupini tako zvanih »italskih« jezika, drugu njihovu granu predstavljaju mnogobrojni u m b r o - s a b e l s k i govori, među kojima nam je najbolje poznat jezik U m b r a n a (u istočnom dijelu srednje Italije) i jezik O š č a n a (u srednjoj i južnoj Italiji). No stanovništvo Italije odlikovalo se velikom šarolikošću kako u etnografskom, tako i u jezičnom pogledu; od narodnosti, koje su govorile neitalskim jezicima, najveće su značenje imali E t r u š č a n i, koji su se učvrstili u sjeverozapadnom dijelu poluotoka, i G r c i, koji su pokrili Siciliju i južnu Italiju mrežom svojih kolonija (»Velika Grčka«). Etruščani i Grci vodili su među sobom borbu za pomorsku hegemoniju na zapadnoj obali Italije; Lacij, smješten između Etrurije i grčkih kolonija u Kampaniji, bio je uvučen u tu borbu.

Tradicija rimskih povjesničara stavlja »osnutak« Rima u sredinu VIII. stoljeća pr. n. e. (obično u god. 753. pr. n. e.). No rezultati arheoloških istraživanja ne dopuštaju, da se taj »osnutak« promatra kao kakav jednokratan akt. Prva naselja, latinska i sabinska, na teritoriju budućega Rima nastala su prije tradicionalnoga datuma, u X.—IX. stoljeću, a ujedinjenje tih naselja dogodilo se poslije njega, i to u nekoliko navrata. Odlučnu ulogu u oblikovanju rimskoga polisa odigralo je vrijeme, kad su u Rimu vladali kraljevi etrurske dinastije. Rim, koji je služio kao vodič etruranskoga utjecaja u Laciju, zauzimao je tada dominantno mjesto među latinskim gradovima. Na toj prvoj etapi povijesti Rima stvarali su se povoljni uvjeti za kulturni razvoj mladoga polisa. Rasla je materijalna kultura i tehnika, pojavila se pismenost. Opaža se sve veća složenost i na području religije. Stara su se rimska vjerovanja odlikovala neobičnom primitivnošću: pojedini predmeti i procesi imali su svoja božanstva, ali Rimljani često nisu te »bogove« apstrahirali od sfere njihova očitovanja, nisu ih zamišljali kao samostalna bića, već kao sile, koje se nalaze u samom predmetu ili procesu i nerazdvojno su spojene s njime; plemenska božanstva — »preci« zamišljala su se u obliku životinja — vuka, djetla. Sada su se, upo-

redo s tim primitivnim vjerovanjima, počeli uvoditi — djelomično preko Etruščana — kultovi grčkih antropomorfiziranih božanstava, pa su u Rim počele prodirati predodžbe grčke mitologije.

Na koncu VI. stoljeća etrurski su kraljevi bili svrgnuti, pa je bila uspostavljena aristokratska republika. Uskoro poslije toga položaj Rima naglo se promijenio. On za neko vrijeme gubi svoju prevlast u Laciju i postaje izolirani grad, prisiljen da vodi neprekidne ratove sa susjedima. Seobe italskih gorskih plemena stvaraju pregradu za odnose s Kampanijom. U samom se Rimu pojačava značenje konzervativnoga seoskog elementa, pa u kulturnom razvoju dolazi do usporenja. Unutar grada vodi se borba između plebejaca i patricija. U toj dugotrajnoj borbi, koja je trajala oko dva stoljeća (V.—IV. stoljeće) pleps je sebi izvojštio politička prava, ali je rimsko selo, sa svojim mnogobrojnim sitnim slobodnim zemljoposjednicima i znatnim ostacima rodovskoga načina života, ostalo bedem aristokracije, pa ideološko gospodstvo patricijskoga svećenstva nije bilo slomljeno. Stroga disciplina trudoljubive seljačke države, porodično uređenje osnovano na neograničenoj vlasti očevoj, odanost starini, — te su crte patrijarhalno-ratarskoga života bile Rimu svojstvene još u III. stoljeću. Proces uvođenja grčkih bogova u rimsku vjeru za dugo se vremena zaustavio. Centralno je mjesto u njoj zauzimala obredna strana, koju je podupiralo svećenstvo, a mitološke su predodžbe ostajale siromašne i narazvijene. Za stvaranje raznoličnih pjesničkih oblika na mitološkoj i bogoslužnoj osnovi, kao što je bio slučaj u Grčkoj, nije u to vrijeme u Rimu bilo podloge ni dovoljnih pokretnih snaga.

Kulturni utjecaj Etruščana na Rim, u staro vrijeme vrlo znatan, djelovao je u istome smjeru. Etruščani su imali bogatu pismenost, ali su njihove mnogobrojne »knjige« bile religioznoga, svećeničkog karaktera. Književnosti Etruščani nisu stvorili. Što se pak tiče susjeda Rima iz redova italskih plemena, oni su se nalazili na još nižem kulturnom nivou nego Rimljani.

Zatvoreni položaj rimske države i njezin konzervatizam, ideološko gospodstvo svećenstva i kulturni utjecaj Etruščana — sve je to u Rimu V.—IV. stoljeća pr. n. e. kočilo ideološki razvoj u cjelini, a napose nastajanje književnosti. To se navlastito odrazilo na pjesništvu, koje je u punoj mjeri još čuvalo folklorni karakter.

U starom se Rimu može ustanoviti postojanje svih osnovnih tipova pjesničkih tvorevina, s kojima smo se susretali pri razmatranju folklornih vrela grčke književnosti (str. 25 i d.). Ritmički ili metrički govor *(carmen)*, u kojem se riječ još nije potpuno odvojila od glazbe, prati radne operacije i obredne akte, pa njihov karakter određuje osobine vrsta »pjesme«.

Najstariji su spomenici rimskoga pjesništva bogoslužne himne, koje su se sačuvale u zapisima svećenikâ. U ožujku i listopadu svake godine zbor »salijâ« (skakača), svećenika boga Marta, vršio je ritualni »ophod« oko grada Rima. U vojničkoj odjeći, sa svetim štitovima i kopljima ili palicama, plesali su po gradu, udarajući palicama o štitove i obraćajući se bogoslužnim »pozivima« različnim bogovima. Sačuvali su se — u vrlo unakaženu obliku — citati iz jedne njihove stare himne; taj najstariji latinski pjesnički tekst bio je poslije nerazumljiv već i sasmim svećenicima, izvođačima himne. Jedan drugi svećenički zbor — »arvalska (»oračka«) braća« — slavio je u svibnju trodnevnu svetkovinu ratarske božice *Dea Dia*. Do nas su došli zapisnici o njihovim svetim »službama, koji idu već u doba carstva, i zapis njihove himne. Svećenici su plesali tri puta ponavljajući zapisane stihove svoje pjesme, koja nije tako arhaična kao himna salijâ, ali također pripada među najranije spomenike latinskoga jezika. To je bogoslužno obraćanje bogovima s molbom za sreću usjeva. Ono se dade tek približno prevesti.

»Pomozite nam, Lari. Ne dopusti, Marmare, kugi-propasti da se obori na više nas. Sit budi, okrutni Marte, na prag skoči, stoj, Berbere (?). Naizmjence dozovite (?) sve Semone (duhove). Pomozi nam, Marmare.«

Međutim, sačuvani zapisi rimskih »pjesama« malobrojni su i slučajni, a ono, što postoji, često pripada kasnijim vremenima. Nekoliko molitava, basama, proročtava i bilježaka narodnoga kalendara — to su otprilike svi tekstovi pjesme, koji potječu iz pretknjiževnoga razdoblja. Obavijesti o drugim oblicima »pjesama« ne osnivaju se toliko na neposrednim zapisima, koliko na vijestima rimskih pisaca.

Tako rimski pisci spominju različne oblike poslenička pjesme — pri berbi grožđa, pri predenju i tkanju, pa pastirske i veslačke pjesme. Tu se nisu sačuvali tekstovi: samo za veslačku pjesmu postoji jedna kasno-antička književna imitacija s pripjevom:

Eja, věslâri, jeka nek odvrati gromko nam »eja«!

Susreću se također navodi o uspavankama i o pjesmama dječjih igara. Na primjer:

Neka krastav bude onaj, tko dotrči posljednji!

Više se obavijesti sačuvalo o obrednim pjesmama.

Na sprovodima se uz pratnju frule izvodila nenija *(nenia)* — naricaljka. Naricale su žene, pokojnikove rođakinje, ali je obično

pjesmu začinjala najmljena narikača, profesionalka u naricanju. Nenija je u sebi sadržavala kako izraz tuge, tako i pohvalu pokojniku, koja je po starim predodžbama morala mrtvome pomoći na njegovim prekogrobnim putovima. Starorimska je vjera pojedinim procesima pripisivala specijalne bogove, pa su Rimljani štovali božicu Neniju kao zaštitnicu umirućih. Sam naziv »nenija«, koji se susreće i kod Frižana u Maloj Aziji, dospio je možda u Rim preko Etruščana, s kojima je vezano vrlo mnogo momenata rimskih obreda. Običaj da se na sprovod pozivaju narikače poslije je iščezao, pa se riječju »nenija« počela označivati svaka žalobna, monotona i dosadna pjesma.

O svetkovinama plodnosti orile su se podrugljive pjesme analogne grčkim jambima (str. 29); ovdje su se, kao i kod Grka, smijeh, grdnja i psovanje smatrali kao pomoć životvornim silama prirode, a također, prema kasnijem shvaćanju, i kao sredstvo protiv zlih demona, koji »zavide« ljudskoj sreći (isp. predodžbu o »zavisti bogova« u Eshila i Herodota). Te su se pjesme zvale fesceninske *(Fescennini,* t. j. *versus)*; podrugljivci i lakrdijaši dobivali su ime »fescenini«.[1]

»Fesceninsku slobodu« o svetkovinama žetve spominje rimski pjesnik Horacije (god. 65.—8. pr. n. e.).

O tim se blagdanima fescèninskâ ob'jest iznašla,
Te naizmjèncê seljaci u stihu sipahu grdnje.

Poslanice, knj. II., posl. 1., st. 145—146.

»Naizmjence« znači, da su dvije skupine, dva kora stupala u međusobnu prepirku obasipajući jedni druge oštrim porugama. Fesceninske su se pjesme vrlo dugo držale u rimskom životu, osobito u svadbenom obredu. I svadba je bila svečanost plodnosti, pa je mladome paru padao u dio priličan broj »svečanih pogrda«.

Moment obredne pogrde osobito se izrazito očituje u trijumfalnim pjesmama *(carmina triumphalia)*. »Trijumf« je najviša počast, što se mogla iskazati rimskom vojskovođi, koji je odnio odlučnu pobjedu nad neprijateljem. U svečanoj povorci ulazila je vojska u grad Rim, što se obično nije dopuštalo; trijumfator je toga dana prikazivao lik Jupitera Kapitolijskoga, vrhovnog boga rimske države, — u Jupiterovu ruhu, sa svim odličjima, koja su se

[1] U objašnjivanju toga naziva antički su se učenjaci podijelili. Jedni su ga izvodili od imena grada *Fescennium* (u južnoj Etruriji, blizu pokrajine Faliskâ srodnih Latinima), a drugi su ga vezivali s riječju *fascinum* (magični urok ili falos). I moderni se istraživači kolebaju između te dvije pretpostavke. O »falličkom« karakteru fesceninskih pjesama i magičnom značenju, koje im se pripisivalo, nema sumnje, ali se prvo tumačenje (od *Fescennium)* lingvistički čini mnogo vjerojatnije.

davala slici toga boga i koja su se za tu prigodu donosila iz hrama, vozio se on na zlatnim kolima boga, u koja su bila upregnuta četiri bijela konja, u kapitolijski hram, gdje je polagao svoj pobjedni lovor-vijenac u krilo idolu. A za vrijeme ophoda vojnici su se dobacivali pjesmicama, koje »sramote« vojskovođu. Na trijumfu Julija Cezara pjevalo se, na primjer, o njegovoj rasipnosti i razvratu:

Građani, na žene paz'te, ćelav bludnik dolazi.
U Galiji pl'jen si spisko, ovdje novac zajmio.

Pogrde su bile nužan dio trijumfalnih obreda. Sav karakter trijumfa svjedoči, da je pobjednik vršio svoj ulazak kao utjelovljenje boga države, ali se poslije takvo poistovećivanje počelo činiti opasna oholost, pa je državni rob, koji je nad trijumfatorom držao zlatni vijenac, ovome neprestano ponavljao: »Obziri se natrag i pamti, da si čovjek.« Da bi se uklonila mogućnost, da se trijumfator »ureče«, uručivali su mu specijalne amajlije. Trijumfalne su se pjesme vjerojatno shvaćale također kao jedan od načina, da se slavlje »zamrači« i da se sretnik očuva od »zavisti«.[1]

Pogrde o svetkovinama imale su fiktivan, čisto obredan karakter, ali su podrugljive (»fesceninske«) pjesme mogle služiti i za izražavanje javnoga kuđenja. Italski je narodni običaj dopuštao javnu porugu kao sredstvo društvenoga djelovanja na osobu, koja je izvršila nepriličan postupak. Krivcu su priređivali mačji koncert pod prozorima njegove kuće ili su ga »raznosili« (tako se ta poruga zvala) na ulici okruživši ga gomilom (isp. analogan grčki običaj, str. 187). U slučaju potrebe takva je poruga mogla služiti i kao oruđe socijalnoga protesta. Starorimsko zakonodavstvo XII ploča prijetilo je oštrim kaznama za »zle pjesme«.

Naši izvori spominju još jednu vrstu folklorne pjesme, g o z b e n e (stolne) pjesme.

Najvažnija od tih vijesti potječe od Katona, državnika i pisca iz II. stoljeća pr. n. e. Po njegovim riječima u Rimu su nekada na gozbama učesnici naizmjence izvodili uz pratnju frule pjesme, koje su slavile znamenite ljude. Od tih pjesama, koje su očevidno pripadale lirsko-epskoj vrsti, izravni se tragovi nisu sačuvali; običaj, o kojem Katon govori, izgubio se davno prije njega, pa ni sam Katon ni kasniji rimski pisci, koji javljaju o stolnim pjesmama, nisu imali na raspolaganju nikakvih zapisa. No pitanje o zametcima epa u Rimu dobilo je veliko značenje u vezi sa širim problemom postanka rimskih povijesnih predaja.

[1] Isp. ruski običaj, da se na svadbi udara u posuđe, a također svakojaka sredstva protiv »zla oka« pri kakvoj pohvali.

U radovima rimskih povjesničara nalazimo dosljedno izlaganje sudbine rimske države, počevši od časa tobožnjega »osnutka« njezina god. 753. pr. n. e., i podrobne priče o pojedinim viđenim muževima staroga Rima. Kad bi te priče bile vjerodostojne, valjalo bi priznati, da nijedan stari narod nije imao tako točna znanja o svojoj prošlosti kao Rimljani. No uistinu Rimljani nisu imali gotovo nikakvih obavijesti o kraljevskom razdoblju svoje povijesti i vrlo neznatnu građu o prvim dvjema stoljećima republike. Priče rimskih povjesničara o događajima, a navlastito o osobama toga vremena, predstavljaju u vrlo znatnoj mjeri l e g e n d a r n u p o v i j e s t. Predaje o blizancima-osnivačima Rima — Romulu i Remu, o djevojci Tarpeji, koja je neprijatelju predala tvrđavu, što ju je branio njezin otac, pa o dvoboju trojice braće-blizanaca Horacija s trojicom braće-blizanaca Kurijacija i t. d. — sve su to tipični folklorni predmeti, veoma rašireni kod različitih naroda; iskićeni su legendama i likovi viđenih muževa rane republike, kao što su Koriolan, Cincinat ili Kamilo. Odakle su rimski povjesničari uzeli te legende?

Još je na koncu XVII. stoljeća bila izrečena pretpostavka, da su kao izvor poslužile ovdje pjesme, koje su se prenosile s pokoljenja na pokoljenje, i to one stolne pjesme, o kojima javlja Katon. Polazeći od te misli, znameniti povjesničar N i e b u h r (1776.—1831.), osnivač kritičke metode u proučavanju stare povijesti, razvio je slijedeću hipotezu: priče rimskih povjesničara o nastarijem Rimu jesu prozna preradba rimskoga epa. Kao Wolfov i Lachmannov suvremenik, Niebuhr je zamišljao, da se starorimski epski spjevovi sastoje od niza pjesama, i pokušavao rekonstruirati njihov sadržaj. Ta je strana njegove hipoteze izazivala opravdane prigovore: može se pretpostavljati, da su u Rimu postojale folklorne lirsko-epske pjesme, ali nema nikakvih razloga za tvrdnju, da se rimski folklor razvio do stadija velikih spjevova (isp. str. 65). No Niebuhrovi su protivnici padali u drugu krajnost. Opažajući neke slučajeve nesumnjiva prenošenja grčkih priča u rimsku povijest, oni su pokušavali generalizirati taj proces i sve rimske legende protumačiti kao umjetnu učenu konstrukciju po grčkom uzoru, negirajući u njima prisutnost rimskoga folklornog elementa. U tom se pitanju Niebuhrova hipoteza čini mnogo vjerojatnija.

Ovdje je zgodno napomenuti jednu neobičnu važnu razliku između rimskoga pripovjednog folklora i grčkoga. Grčko se mitsko stvaranje razvijalo uglavnom u obliku priča o »herojima« (str. 36). »Heroji« su bili predmet bogoslužnoga štovanja u grčkim gradovima; oni su se zamišljali kao ljudi, koji su doista postojali u prošlosti, ali je u predodžbi Grkâ to bila osobita prošlost, koja se razlikuje od obične povijesne prošlosti, s osobitim ljudima, koji su stajali bliže

bogovima i često bili u rodbinskim vezama s njima. Hesiod stavlja kao posebnu etapu, koja neposredno prethodi »željeznom pokoljenju« sadašnjosti,

Hérôjâ rod božanski, što polubozi se zovu,
Prije našega prvo na zemlji beskrajnoj pleme.

Drukčije je stajala stvar u Rimu. Rimska vjera sa svojim blijedim, među sobom gotovo nepovezanim božanskim figurama i odsutnošću kulta herojâ nije predstavljala zahvalno tlo za razvijanje »herojskih« priča spomenutoga tipa. Samo nekoliko figura, kao na primjer mitski osnivač Rima, obogotvoreni Romul, pokazuje u tom pogledu sličnost s grčkim »herojima«. Rimljani su štovali »pretke«, ali su ih zamišljali kao obične ljude. Rimske su priče usredotočene poglavito oko likova, koji nisu stavljeni u mitološku, nego u povijesnu prošlost, pa se rimski pripovjedni folklor razvija uglavnom u obliku historijske legende. Ta korjenita razlika folklorne podloge — mitološke predaje u Grčkoj, a legendarno-historijske u Rimu — očitovat će se poslije i u rimskoj književnosti.

Ona je našla odraza i u likovnoj umjetnosti. Za rimsko slikarstvo i rimske relijefe karakterističan je interes za historijsku tematiku, i za razliku od idealizirajućih tendencija grčke umjetnosti, rimski portret teži za točnim izražavanjem individualnih crta realne osobe (v. niže, str. 336 o maskama, koje su se snimale s pokojnikâ).

Usto nema nikakve potrebe, da se rimski pripovjedni folklor zamišlja isključivo u obliku lirsko-epske pjesme; uz nju je sasvim vjerojatna i tradicija prozne priče, rodovske ili svećeničke.

Domaćim su se predajama pridruživale grčke, koje su u Lacij prodirale i neposredno od kampanskih Grka i preko Etrurije. Italija je od davnine ulazila u geografski vidokrug grčke mitologije. To je bila »Hesperija« — »večernja«, »zapadna« zemlja, područje sunčanoga zalaza i smrti. Smatralo se, da su se blizu Sicilije i Italije zbivala Odisejeva lutanja, tu su bili lokalizirani Polifem i Eol, Kirka i ulaz u podzemno carstvo. Prema završnim stihovima Hesiodove »Teogonije«, Latin je sin Odiseja i Kirke, koja je vladala Tirencima (Etruščanima). U Italiji su završili svoje dane i drugi junaci grčkoga mita — Diomed i Filoktet. Te su priče prihvaćala i italska plemena, koja su dovodila sebe u vezu s tim herojima. U Laciju je posebno značenje stekla predaja o Trojancu E n e j i, jednom od lica Ilijade (str. 46). Eneja, sin Afrodite i Trojanca Anhisa, napustio je domovinu poslije njezina razorenja i stigao u Lacij, gdje se oženio Lavinijom, kćerju kralja Latina. Njegov se sin Askanije smatrao osnivačem Albe Longe, najvećega latinskog središta prije uzdizanja Rima, a Rimljani su svoga Romula priznali za Askanijeva potomka. Na taj su se način figure Homerova epa uvodile u ciklus rimskih priča.

Obredne i g r e s mimikom (str. 129), obične u ratarskim društvima, potvrđene su također i za Rim. O različnim svetkovinama nastupali su ophodi krabulja, obilazile okolo govoreće maškare (na primjer u liku pijane starice) i razgovarale s publikom. Igre krabulja bile su praćene dijaloškom improvizacijom. Podrugljive »fesceninske« pjesme ratarskih svetkovina izvodile su krabulje, i one imaju sve crte »karnevalske slobode«. Osobito je bila bogata karnevalskim momentima svetkovina Saturnalija (u prosincu), koje su obredi tražili »preokretanje« uobičajenih društvenih odnosa (str. 130 i 188): gospodari su posluživali robove, a ždrijebom se postavljao poseban »kralj Saturnalija«, čije su odredbe bile obavezne za sve učesnike svečanosti. No sve to nije išlo dalje od slabih zametaka d r a m e. Složeniji oblici dramske igre dospijevali su u Rim tek izvana, u toku pozajmljivanja od susjeda. Po obavijestima, koje su postojale u rimskih povjesničara, god. 364. bile su prvi put priređene »scenske igre« kao »sredstvo umirivanja božanske srdžbe« za vrijeme pošasti: pozvani su bili plesači iz Etrurije, koji su izvodili mimičke plesove. Scenske su predstave ušle u raspored nešto prije toga ustanovljenih »rimskih igara« (u rujnu). Etrurski se utjecaj na scenske igre u Rimu potvrđuje i terminološki: glumci su se u Rimu nazivali etrurskom riječju h i s t r i o n i *(histriones)*. Druga je vrsta scenske igre bila pozajmljena od južnih susjeda Rima, kampanskih Oščana. To je a t e l a n a *(atellana* — po imenu kampanskoga gradića *Atella)*. Atelana je omanja drama u jednom činu sa stalnim karikiranim maskama, koja podsjeća na južnoitalsku igru flijakâ (str. 188) i koja se improvizirala prema predmetnoj osnovi. Najvažnije su maske bile četiri: proždrljiva budala — Mak *(Maccus)*, hvalisavi glupak Bukon *(Bucco*, od *bucca* — »obraz«), smiješni starac — Pap *(Pappus)* i učeni šarlatan — srditi grbavac Dosen *(Dossennus*, od *dorsum* — »grba«). Atelana je bila folklorna drama, igrali su je amateri, a ne profesionalni glumci, pa je čak i u kasnije vrijeme čuvala elemente karnevalske slobode u pogledu poruge pojedinim osobama i društvenim uredbama.

Potvrđeni su napokon za rimski folklor i obični m a l i o b l i c i — poslovice i uzrečice.

Za rimske — i uopće italske — folklorne tekstove (molitve, basme i sl.) karakterističan je ritmički govor s obilnom primjenom glasovnih ponavljanja, navlastito aliteracije, t. j. ponavljanja glasova, kojima se riječ počinje. Na primjer: pastores pecuaque salva servassis (»sačuvaj čitave pastire i stoku« — iz stare molitve za plodnost zemljišta). No bilo je i izgrađenih oblika stiha. Često se u rimskoj folklornoj pjesmi susreće stih, koji po svome kretanju mnogo podsjeća na trohejski tetrametar (u kojem su i prevedeni

odgovarajući primjeri gore, na str. 330 i 332). Osebujnim i starim metrom služili su se prvi rimski pjesnici prije uvođenja metričkih oblika po grčkom uzoru. Taj se metar zvao saturnijskim *(versus Saturnius)* po imenu boga Saturna, mitskoga vladara najstarije Italije. Saturnijski se stih sastoji od dva polustiha, sa po 3—4 arze u svakom:

⏑ — ⏑ — ⏑ — ⏓ || — ⏑ — ⏑ — ⏒

Na primjer:

Malúm dabúnt Metélli Náevió poétae.[1]

Varijante su saturnijskoga stiha raznolične, i još nije pošlo za rukom ustanoviti njegovu metričku prirodu. Prepirali su se čak oko toga, da li je on kvantitativan, građen na izmjenjivanju dugih i kratkih slogova (str. 57), ili tonski, osnovan na naglasku; ovo je posljednje, uostalom, vrlo malo vjerojatno. Pošto je nestao iz književnosti, on se i dalje upotrebljavao u bogoslužnim tekstovima i u nadgrobnim natpisima; takvi su, na primjer, neki natpisi na sarkofazima predstavnika u rimskoj povijesti znamenitoga roda Scipionâ.

Poezija je do III. stoljeća čuvala usmeni karakter; međutim, u Rimu je već odavna postojala pismenost. Ima natpisa, koji potječu iz VI. ili čak iz VII. stoljeća, a od sredine V. stoljeća postojalo je u Rimu pisano zakonodavstvo (»zakoni dvanaest ploča«). Magistrati i svećenici vodili su različne zapise vezane s njihovom djelatnošću. Najveće je značenje imala građa svećeničkoga zbora pontifikâ. Vrhovni svećenik izlagao je svake godine ploču, na kojoj su se zatim bilježili najvažniji događaji u godini; godišnji zapisi (»anali«) pontifikâ poslužili su poslije kao kostur za rimsku historiografiju. Kod Rimljana se, prema tome, izgrađivao stil poslovne proze. Rimski je državni život stvarao stanovite uvjete i za razvoj javnoga govora — u senatu, u narodnoj skupštini i na sudu. Osobitu je vrstu starorimskoga govorništva sačinjavala »nadgrobna pohvala«. Kod uglednih Rimljana sprovod se vršio vrlo svečano. S pokojnikova se lica snimala maska; takve su se maske s naznakom imena i služba njihovih nosilaca čuvale zatim u glavnoj dvorani (atriju) rimske kuće. Preci kao da su ostajali u kući, zajedno s potomcima. I kad bi umro predstavnik ugledna roda, u pogrebnoj povorci nastupale bi na kolima »slike predaka« t. j. ljudi u maskama predaka, u odjeći određenoj precima prema njihovim nekadašnjim službama, i s odgovarajućom pratnjom; prikazivao se

[1] Istući će Metèli Nevija poeta.

i sam pokojnik. Povorka, koja se pretvarala u manifestaciju značenja dotičnoga roda u povijesti rimske države, kretala je na forum, središte javnoga života u Rimu. Tamo bi najbliži rođak pokojnikov (ili netko, koga bi odredila država) govorio »nadgrobnu pohvalu«, u kojoj su se nabrajale zasluge kako pokojnika, tako i njegovih predaka. Težnja, da se uzvisi slava roda, dovodila je često do falsificiranja; rimski se pisci tuže, da je povijesna tradicija iznakažena »nadgrobnim pohvalama i lažljivim natpisima na slikama« u slavu pojedinih rodova.

»Pravo na slike« pripadalo je samo nobilitetu, t. j. potomcima osoba, koje su zauzimale visoke državne službe. I javni govor i poslovna proza razvijali su se poglavito u krugovima aristokracije, iz koje su se vrbovali magistrati, svećenici i pravnici. Narodna je skupština glasovala o prijedlozima ne pretresajući ih, pa su mogućnosti javnoga govora za neugledna čovjeka bile veoma ograničene. Čak i poslije, kad se u Rimu počela razvijati umjetnička književnost, za prozu se još dugo smatralo da više dolikuje aristokratu nego poezija.

»Poezija nije bila u časti, — pisao je o starim vremenima konzervativac II. stoljeća Katon: — tko se njom zanosio ili pokazivao sklonost prema gozbama, toga su zvali besposličarom.«

TREĆE POGLAVLJE

PRVO STOLJEĆE RIMSKE KNJIŽEVNOSTI

1. Rimsko društvo i kultura III. i prve polovice II. stoljeća pr. n. e.

Nakon završetka borbe patricijata i plepsa, na granici IV. i III. stoljeća, Rim predstavlja već potpuno formiran antički polis, koji je brzo proširivao svoju vlast na susjedne krajeve. Do toga je vremena već bio podredio sebi latinske gradove, plodnu i bogatu Kampaniju i u upornoj borbi s poludivljim plemenima Samnićana osvojio sav srednji dio Italije. U prvoj polovici III. stoljeća Rimljani su napredovali na sjever, u Etruriju, i na jug, osvojivši grčke kolonije; u njihovim je rukama bio već sav Apeninski poluotok, izuzevši njegov sjeverni dio, tako zvanu »Galiju s ove strane Alpa (cisalpinsku)«. U dugotrajnoj borbi s Kartagom (»punski ratovi«) Rim je izrastao u pomorsku silu, pa su se proširili i njegovi politički ciljevi. S italske politike Rim prelazi na sredozemsku, u antičkim prilikama »svjetsku«, na vanitalsku ekspanziju. »Imperijalističkih ratova«, — kaže V. I. Lenjin, — »bilo je i na podlozi

ropstva (rat između Rima i Kartage bio je s obadvije strane imperijalistički rat).«[1] Novi smjer rimske politike konačno se ocrtao poslije drugoga punskog rata (218.—201.), u kojem je moć Kartage bila skršena, a Rimljani dobili otoke zapadnoga Sredozemlja i dio Hispanije. U toku II. stoljeća Rim je pokorio Makedoniju i evropsku Grčku, učvrstio se na zapadnoj obali Male Azije, osvojio područje Kartage (»Afriku«), Pirenejski poluotok i »cisalpinsku Galiju«.

Silan priljev robova i bogatstava, koja su se nagomilala zahvaljujući uspješnim ratovima i eksploataciji osvojenih zemalja, iz temelja je promijenio rimsku ekonomiku. Rim se uključio u sredozemski robni promet. Najoštrije su promjene nastale u II. stoljeću. Uz postojanje velikih slobodnih kapitala i jeftinoću robova aristokracija je prelazila na vođenje krupno-vlasteoskoga gospodarstva pomoću ropskoga rada, kupovala zemlje i stvarala goleme imanja (»latifundije«). S druge strane, rimska državna nije mogla eksploatirati prirodna bogatstva provincija snagama jednostavnoga aparata svojih izbornih magistrata, koji su se svake godine mijenjali, pa je pribjegavala pomoći zakupnika, poduzetnih poslovnih ljudi neugledna podrijetla, koji su zarađivali goleme svote, stavljali ih u trgovački promet i vodili lihvarske operacije posuđujući čak stranim državama. Predstavnici trgovačko-lihvarskoga kapitala sačinjavali su drugi imovinski stalež u Rimu poslije senatske aristokracije, stalež »rimskih vitezova« (građani s visokim imovinskim cenzusom služili su u konjaništvu). Baš oni su i gurali državu na daljnju ekspanziju, dok su među nobilitetom postojale utjecajne grupacije, koje su predlagale, da se zaustave osvajanja i da se oko rimskih posjeda stvara mreža nominalno nezavisnih, a stvarno senatu podređenih država. Toj je grupaciji bila na čelu obitelj Scipionâ, koja je odigrala znatnu ulogu u kulturnom razvoju Rima, a napose u razvoju rimske književnosti. Među vladajućom klasom nastale su dvije struje. Razmimoilaženje među njima ticalo se i pitanjâ unutrašnje politike: grupacija Scipionâ zauzimala se za povlastice sitnim italskim vlasnicima, na kojima se već počela pokazivati pogubna konkurencija ropskoga rada. Međutim, italsko je seljaštvo bilo i socijalni oslonac aristrokratske republike i njezina osnovna vojnička snaga. Protivurječja robovlasničkoga društva, koja su u svoje vrijeme uništila sistem polisa u Grčkoj, počela su se primjetno osjećati i u Rimu.

Starinski se štedljivi način života rušio. Gomilanje bogatstava u robovlasničkom društvu ima uvijek za posljedicu neproduktivnu

[1] V. I. Lenjin, Djela, sv. XXI., 1931., str. 305 (na ruskom).

potrošnju; trka za zaradom bila je praćena čežnjom za raskoši, i pokušaji, da se to spriječi zakonodavnim mjerama, nisu dovodili do realnih rezultata. Porast individualnoga vlasništva potkopavao je patrijarhalnu porodicu; povećavala se imovinska samostalnost žena. No valja imati na umu, da izoliranje ličnosti nije još poprimalo znatne razmjere i da su socijalne veze rimskoga polisa bile čvrste. Zatvorenost nobiliteta, koji u svoju sredinu nije želio puštati »nove ljude«, podržavala je u njemu duh kaste. Rimski je aristokrat kao i prije smatrao za svoju dužnost da aktivno sudjeluje u državnom životu brinući se za slavu svoga roda. S druge strane, aristokracija nije dopuštala, da se pojedine ličnosti prekomjerno ističu na štetu utjecaja staleža u cjelini. Kao i prije, oko uglednih obitelji grupirali su se mnogobrojni zavisni ljudi, »klijenti«, a rimsko je selo do sredine II. stoljeća bilo još vrlo malo zahvaćeno socijalno-ekonomskim promjenama.

Preokret se dogodio i na kulturnom području. Izmijenjeni društveni odnosi izazvali su potrebu ideološke obnove nakon kulturnoga zastoja prvih dvaju stoljeća republike. Prvi je poticaj za to dalo osvajanje Kampanije, nakon kojega su Rimljani došli u neposredan dodir s južnoitalskim Grcima. Dolazi do helenizacije rimske kulture. Dubina i tempo usvajanja grčke ideologije rasli su, kako su se pred Rim postavljali novi politički i gospodarski zadaci, koji se više nisu poklapali s uobičajenim normama, već su tražili apstraktnije shvaćanje stvarnosti.

Prvi i drugi punski rat jesu primjetni momenti u povijesti toga procesa, koji nije prolazio ni izdaleka bezbolno niti bez opozicije sa strane konzervativaca. Osobito je oštre oblike dobila ta kulturna borba poslije drugoga punskog rata, na pozadini zaoštrenih socijalnih protivurječja. Helenofilima Scipionima stajao je u to vrijeme nasuprot vođa konzervativne grupacije, poklonik rimske starine Katon.

Helenizacija je zahvatila najrazličnije strane života. U svakidašnji život prodirala je grčka materijalna kultura, običaji i grčka imena; širilo se poznavanje grčkoga jezika. Na koncu III. stoljeća živio je u Rimu velik broj južnoitalskih Grka, da se i ne govori o robovima, a poslije drugoga punskog rata taj se priljev još više pojačao. Osobito je karakteristična bila grčka natruha za jezik gradskoga plepsa (plebejaca), i Plautove komedije, napisane na granici III. i II. stoljeća, prepune su grčkih riječi. Grčki rob-odgojitelj postajao je obična pojava u aristokratskoj sredini. Poznavanje grčkoga jezika i kulture postalo je u II. stoljeću gotovo klasna oznaka rimskoga plemstva, pa su se čak i najkonzervativniji njegovi predstavnici podređivali općoj struji. Znatnu je helenizaciju doživjela i vjera. Grčku su mitologiju Rimljani već odavna po-

znavali zahvaljujući etrurskoj umjetnosti i ranim bogoslužnim pozajmicama (str. 329). Oko III. stoljeća antropomorfističke predodžbe o bogovima zahvaćaju čitavo područje rimske vjere, uspostavlja se znak jednakosti između figura grčkoga Olimpa i rimskih božanstava. Rimskim se bogovima grade hramovi i podižu kipovi; u Rimu se priređuju različne svete službe po grčkom uzoru, s ophodima, korskim himnama i scenskim predstavama. To stvara podlogu za presađivanje književnih oblika ustaljenih u grčkom kultu. Priča o Eneji (str. 334), koja je Rim dovodila u mitološku vezu s grčkim svijetom, dobiva službeno priznanje. Starorimska je vjera bila formalistična, ona je tražila samo brižljivo izvršavanje obredâ: helenizacija, ostavljajući na snazi stari obredni sistem unosila je u predodžbe o bogovima moralni moment. Isto takvim formalizmom odlikovalo se i rimsko p r a v o: ono je priznavalo samo malen broj sporazuma vezanih s glomaznim obredima, i pravna snaga akta zavisila je isključivo od ispunjavanja određenih gesta i izgovaranja odgovarajućih formula; za izvršavanje tih obreda bila je obavezna osobna prisutnost stranaka pri zaključivanju sporazuma ili pri sudskom pretresu. U složenijem imovinskom prometu to se pravo pokazivalo neprikladno; usto je ono pružalo pravnu zaštitu samo rimskim građanima (»građansko pravo« — *ius civile).* U odnosima sa strancima počelo se na temelju grčkih ideja izgrađivati novo pravo, koje je biti spora i savjesnosti u izvršavanju obaveza davalo veće značenje nego riječima i obredima (»pravo narodâ« — *ius gentium).* U rimskoj je državi središte bilo i gospodarski i ideološki manje razvijeno nego periferija, pa su u toku razdoblja, o kojem se govori, oba pravna sistema uporedo postojala — stari za građane, a novi ondje, gdje je bar jedna od stranaka bio stranac. No Rimljani su na području prava sačuvali znatnu originalnost i polazeći od grčkih principa stvorili za njih samostalan pravni izraz. Antička je pravna nauka tvorevina Rimljana, a ne Grka.

Najvažniji vodič grčkih ideja bila je u to vrijeme k n j i ž e v n o s t.

Preteča je rimske književnosti najviđeniji državnik s konca IV. i početka III. stoljeća, smioni reformator A p i j e K l a u d i j e *(Appius Claudius Caecus).* Kao patricij ugledna roda i odlučan borac protiv konzervatizma i patricijskih privilegija, koji se nije zaustavljao pred mjerama gotovo revolucionarnoga karaktera, Apije Klaudije prvi je u Rimu ocijenio značenje književnosti kao ideološke snage i istupio kao pisac. Njegov u rimskoj povijesti znameniti govor protiv sklapanja mira s kraljem Pirom (god. 279.) bio je izdan kao politička brošura. Još je značajnije za toga državnika, što sastavlja

zbirku »Sentencija«, aforizama u saturnijskim stihovima, iskorišćujući grčku gnomičku književnost. Od »Sentencija« su se sačuvala samo tri aforizma, od kojih je jedan ušao u poslovicu kod naroda nove Evrope: »svatko je kovač svoje sreće.« Pjesnički rad Apija Klaudija nije našao nasljednika, ali je njegov primjer unaprijed upućivao na obradbu grčkih djela kao na put, kojim će poći rimska književnost, koja je nastajala.

Prvi su rimski pjesnici bili ljudi niska socijalnoga položaja, obično ne ni rimski građani, već Italci ili slobodnjaci. Oni su reproducirali grčke uzore u obliku prijevoda i preradaba ili samostalnih djela u grčkome stilu. Grčka je tematika dugo vremena prevladavala nad rimskom. Ali uza sve vanjsko oponašanje, mnoge su osobine grčke književnosti propadale pri njezinu prenošenju u drugu društvenu sredinu, pa su grčke vrste u njoj doživljavale znatne promjene. U rimskom se »oponašanju« već od početka opažaju momenti preradbe i izbora. Nisu se svi oblici grčke književnosti mogli prilagoditi ideološkim potrebama Rima u III. stoljeću i kulturnom nivou rimske publike. Najneprikladnije su za taj cilj bile moderne helenističke struje, aleksandrinska poezija sa svojim »učenim« spjevovima, elegijama, epigramima i idilama. Rimljani su se orijentirali poglavito prema starim vrstama karakterističnim za razdoblje polisa, prema epu, tragediji i komediji. S uvođenjem tih triju vrsta u Rimu i počinje se zapravo povijest rimske književnosti.

Od književnosti III.—II. stoljeća sačuvale su se kao cjelovita djela, ako se ne računa gospodarska rasprava Katonova »O poljodjelstvu«, samo Plautove i Terencijeve komedije. Procvat rimske književnosti ide tek u potonja razdoblja njezina razvoja, pa kasna antika, koje su interesi odredili sastav sačuvanih spomenika, nije poklanjala veliku pažnju »arhaičkim« piscima. Ljubav rimskih filologa prema starom jeziku sačuvala je, doduše, dosta velik broj fragmenata stare književnosti, ali oni ne daju uvijek dovoljno jasnu predodžbu o umjetničkoj cjelini. Takva znatna grana ranoga rimskog pjesništva, kao što je tragedija, ostaje za nas sasvim nejasna.

2. Prvi pjesnici

God. 240. pr. n. e., nakon završetka prvoga punskog rata, osobito se svečano slavila svetkovina »rimskih igara« (str. 335); na nju je bio pozvan čak i sicilski saveznik Rima, s rakuski tiranin Hijeron. U ritual scenskih igara te svečanosti bile su prvi put uvedene drame po grčkom uzoru, i prvo prikazivanje takve drame na latinskom

jeziku bilo je povjereno Liviju Androniku (*Livius Andronicus;* umro oko god. 204.).

Zarobljeni Grk, oslobođenik porodice Livijâ, Livije Andronik bio je učitelj. Kod Grka se početna obuka osnivala na čitanju i tumačenju, i prvi tekst, kojemu je pristupao učenik, bio je Homerov ep. Livije Andronik prenosi tu metodu u Rim i stvara odgovarajući latinski tekst: prevodi na latinski jezik »Odiseju«. Čime je bio diktiran izbor »Odiseje«, a ne »Ilijade«, može se samo nagađati. Prevodilac se mogao upravljati kako obzirima moralno-pedagoškoga karaktera, tako i okolnošću, da su Odisejeva figura i njegova lutanja, lokalizirana u Siciliji i Italiji, bila za Rimljane od lokalnoga interesa (str. 334). Livijeva je »Latinska Odiseja« u toku dva stoljeća ostala u Rimu školskom knjigom, ali je ujedno bila i prvi spomenik rimske književnosti. Da bi se potpuno ocijenilo njezino značenje, treba uzeti u obzir, da grčka književnost nije znala za umjetnički prijevod. Livijev je rad bio nov i besprimjeran; to je prvi umjetnički prijevod u evropskoj književnosti. Livije je morao samostalno postavljati principe prevođenja. Kako pokazuju fragmenti, Livije je sebi dopuštao pojednostavnjivanje izvornika, prepričavanja, objašnjavanja i mijenjanje likova. Imena grčkih bogova prerađuju se na rimski način. Taj princip slobodnoga prijevoda prihvatili su i potonji rimski prevodioci. Njihov zadatak nije bio da strani spomenik reproduciraju sa svim njegovim historijskim osobinama, već da ga prilagode kulturnim potrebama Rima, obogate vlastitu književnost i vlastiti jezik pomoću tuđe građe. Takav se prijevod procjenjivao kao samostalno književno stvaranje. Livije se nije poveo ni za metričkim oblikom izvornika. On je »Odiseju« prevodio saturnijskim stihom (str. 336), prijanjajući na taj način uz rimsku pjesničku tradiciju. Saturnijski je stih kraći od heksametra, pa je ritmičko-sintaktičko kretanje originala kod Livija sasvim izmijenjeno.

Od god. 240. Livije Andronik radi za rimsku pozornicu obrađujući grčke tragedije i komedije. Tragedije su imale grčku mitološku tematiku; Livije je osobito rado odabirao predmete iz trojanskoga ciklusa, mitološki vezanoga s Rimom. Za osnovu svojih tragedija uzimao je i djela velikih atičkih dramatičara (na primjer Sofoklova »Ajanta«) i kasnije komade. Rimska se drama, kao i grčka, sastavlja uvijek u stihovima. Oslanjajući se na rimske folklorne metre, Livije je stvorio oblike dramskoga stiha, koji se približavao grčkima. Specifična osobina starogrčke tragedije, kor, nije u Rimu bila prihvaćena; Rimljani su se u tom pogledu povodili vjerojatno za južnoitalskom kazališnom praksom, koja je za njih bila uzor scenske umjetnosti. Rimska se tragedija sastojala od dialoga i arija, običnih u grčkoj tragediji od Euripidova vremena (str. 185). U komedijama se zadržavao grčki predmet i grčka lica. Rana rimska komedija bila je »komedija kabanice« (*comoedia palliata; pallium* — grčka kabanica), i glumci su bili obučeni u grčko odijelo; komedija s rimskim licima, »komedija toge« javljala se tek znatno kasnije.

Kao izvori rimske palijate služili su komadi »srednje« i »nove« atičke komedije; »stara« komedija sa svojom političkom aktuelnošću V. stoljeća nije, dakako, bila od interesa za rimsku pozornicu.

Kad je rimskoj državi jednom trebalo, prigodom »zlih znamenja«, sastaviti korsku himnu za ophod djevojaka, ona se obratila Liviju Androniku: u odnosu na Grka-slobodnjaka to je bilo službeno priznanje zasluga. On je položio temelj svim osnovnim vrstama rane rimske književnosti.

Uskoro poslije god. 240. započeo je svoj dramski rad drugi rimski pjesnik, Gnej Nevije (*Cn. Naevius*). Rodom je bio iz Kampanije i sudjelovao je u prvome punskom ratu. Nevije je radio u istim vrstama kao i Livije Andronik, ali je svuda išao originalnim putovima, nastojeći aktualizirati književnost, obogatiti je rimskom tematikom. U njegovim je temperamentnim komedijama zvučala karnevalska sloboda, on se nije zaustavljao pred porugom na adresu rimskih državnika spominjući otvoreno imena. Među predstavnicima rimskoga plemstva, što ih je pecnuo, nalazili su se i oni Meteli, koji su mu, po predaji, odgovorili gore spomenutim saturnijskim stihom (str. 336). Za rimske se prilike Nevijeva sloboda pokazala odviše smiona pa se nije primila. Nevije je bio izložen na sramotni stup i prognan iz Rima, a potonji su komički pjesnici izbjegavali aktuelo-političke ispade. Veoma se raširio jedan drugi postupak, što ga je Nevije primjenjivao u obradbi grčkih komedija. To je kontaminacija, unošenje u komad, koji se prevodi, zanimljivih prizora i motiva iz drugih komedija. Rimska je publika tražila jače komične efekte nego grčka; atički su se komadi činili nedovoljno smiješni, pa je u njima trebalo pojačati komiku. Za tu je svrhu i služila kontaminacija; mogućnost takvoga postupka bila je uvjetovana sličnošću u tipu predmetâ i stalnošću mimski grčke komedije iz života.

Kao tragički pjesnik Nevije se nije ograničavao na preradbe grčkih drama. On sastavlja originalne tragedije s rimskim predmetom. Te su se tragedije zvale kod Rimljana »pretekstate« (*fabula praetextata* ili *praetexta*): lica su bila obučena u »pretekstu« (*praetexta*), grimiznom prugom obrubljenu togu rimskih magistrata i svećenika. Kako smo već spomenuli (str. 334), u rimskoj je predaji samo Romul predstavljao figuru analognu likovima

grčkoga mita; u skladu s karakterom rimskih priča »pretekstate« su se pisale o historijskom predmetu, a građa se često crpla iz suvremene povijesti. Već među Nevijevim predmetima nalazimo, uporedo s pričom o Romulu, pobjedu njegova suvremenika Klaudija Marcela nad Galima. No u stvaranju Nevija i potonjih dramatičara zauzimaju »pretekstate« mnogo skromnije mjesto nego tragedije s grčkim mitološkim predmetom. Rimske su figure bile najprikladnije za ratno-historijsku tematiku; »pretekstate« su se prikazivale poglavito na prigodnim igrama, koje su se priređivale na privatnu inicijativu za vrijeme trijumfa ili pogreba rimskih vojskovođa.

Ono, što je slabo pošlo za rukom u tragediji, pokazalo se mnogo sposobnije za život na području epa. Najoriginalnije je postignuće Nevijevo historijski ep »Punski rat« *(Bellum Punicum)*, što ga je stvorio. Tema je povijesni događaj iz nedavne prošlosti, prvi punski rat; ali kao uvod u historijski dio stoji kod Nevija mitološki, uz sudjelovanje bogova po uzoru na grčke spjevove. Nevije je počinjao od propasti Troje, pripovijedao o lutanjima Eneje, koji je napustio Troju, o oluji, koju je na njega poslala Trojancima neprijateljska Junona, i o Enejinu dolasku u Italiju. Sa zemaljskim se planom izmjenjivao olimpski: Enejina majka, Venera, zauzimala se za svoga sina kod Jupitera. To Nevijevo pripovijedanje, koje podsjeća na neke epizode »Odiseje«, iskoristio je poslije Vergilije za »Eneidu«. Izlagala se također priča o Romulu, kojega je Nevije zamišljao kao Enejina unuka. Spominjao je Nevije i kraljicu Didonu, osnivačicu Kartage. U Vergilijevoj »Eneidi« Eneja dospijeva za vrijeme lutanja u Kartagu, koja se gradi, i Didona se zaljubljuje u Eneju. Da li je takva predmetna veza postojala već kod Nevija, ne zna se; ako bi to bilo tako, onda bi odbačena ljubav Didonina bila mitološko obrazloženje neprijateljstva između Rima i Kartage i punskoga rata, koji se potanko izlagao u drugom dijelu spjeva. Nevijev ep, što su ga kasniji rimski izdavači razdijelili na sedam knjiga, bio je, kao i »Latinska Odiseja« Livija Andronika, napisan u saturnijskom stihu.

3. *Plaut*

Kazalište se u Rimu brzo primalo. Osim starih »rimskih igara« bile su oko god. 220. ustanovljene »plebejske igre«, obogaćene naskoro kazališnim predstavama; njima su se od god. 212. pridružile »Apolonske igre«, a od god. 194. igre u čast Velike majke bogova. Povećana potražnja privlačila je u Rim dramske i glumačke talente, rodila se specijalizacija u pojedinim granama drame. Među pjesnike, koji su se ograničili na komičku vrstu, pripada i prvi

rimski pisac, od kojega su nam došla čitava djela, Plaut (umro oko god. 184.).

Tit Mak (ili, kako su ga zvali u kasnije vrijeme, — Makcije), po nadimku Plaut (»plosnonogi«; *T. Maccus* ili *Maccius Plautus*), bio je rodom iz Umbrije, pokrajine na sjevero-istok od Lacija. Biografske su obavijesti o njemu oskudne i slabo pouzdane. Bio je pofesionalni radnik pozornice, pa je moguće, da i ime Mak, koje je označivalo jednu masku atelane (str. 335), predstavlja također nadimak. Vrijeme književnoga rada Plautova ide u konac III. i početak II. stoljeća pr. n. e; točno su poznata samo dva datuma prikazivanja njegovih komedija — god. 200. i 191. Kao plodan i u rimskoj publici popularan dramatičar, Plaut je ostavio velik broj komedija, kojem se poslije pridružilo mnogo neautentičnih komada, što su se prikazivali na pozornici pod njegovim imenom. Rimski učenjak iz I. stoljeća pr. n. e., Varon, izdvojio je iz njih 21 komediju kao neospornu ostavštinu Plautovu. Te su komedije došle do nas — 20 čitavih djela (s pojedinim lakunama) i jedan komad u fragmentarnom stanju. Plaut je radio na području »palijate«, komedije s grčkim predmetom, prerađujući za rimsku pozornicu grčke komede, uglavnom djela majstorâ »nove« komedije, Menandra, Filemona i Difila. Stoga Plautove komedije nisu od interesa samo sa stanovišta rimske književnosti; one proširuju naše obavijesti i o samoj novoatičkoj komediji.

Reproducirajući obične predmete »nove« komedije i njezine maske, Plautovi su komadi raznoliki po građi i tonu. To zavisi kako od razlika u grčkim originalima, koje odrazuju individualne osobine svojih autora, tako i od karaktera promjena, što ih je unosio rimski pjesnik. Plaut je komade morao prilagođivati gledanju na svijet, kulturnom i estetskom nivou posjetilaca javnih igara u Rimu. Rimski gradski pleps, koji se navikavao na nove oblike gospodarskoga života, ali je u mnogome još bio konzervativan, skroman u svojim zabavama pa je volio natjecanja šakača nego igru glumaca, osnovna je masa Plautovih gledalaca. Smjer preradbe grčkih izvornika sastoji se kod njega u tome, što rimski dramatičar, polazeći od »nove« komedije, slabi njezinu ozbiljnu stranu, unosi elemente lakrdije i farse, približava svoje komade primitivnijim »niskim« oblicima komičke igre, — ali stupanj toga približavanja može biti veoma različit.

Raznolikost oblika i stilova odmah se opaža u Plautovim prolozima. Ta neposredna obraćanja publici služe za različite svrhe: ona u slučaju potrebe iznose predmetne pretpostavke komada, naslov originala i ime njegova autora i gotovo uvijek sadržavaju molbu za naklonost i pažnju. Neki su prolozi provedeni u ozbiljnom

tonu. U prologu komedije »Konopac« razvijaju se, na primjer, misli, koje odgovaraju zaokretu u vjerskim i moralnim predodžbama rimskih masa (str. 339—340) i uperene su protiv starinskoga vjerskog formalizma. U drugim komedijama nalazimo prologe lakrdijskoga tipa: izvođač (neka vrsta »conférenciera«) šali se s publikom, hvali komad i začinja izlaganje predmeta dosjetkama osnovanim na neprekidnom remećenju scenske iluzije. Plautovi prolozi podsjećaju u tom pogledu na »parabaze« staroatičke komedije.

Kao primjer komada sa znatnim brojem lakrdijskih momenata može služiti »Pseudol« (*Pseudolus* — »Rob-varalica«), prikazan god. 191. Ta komedija pripada tipu komedija intrige, bogato zastupanom u Plautovu repertoaru. Predmet je oslobođenje djevojke od vlasti svodnika (str. 242); intrigu vodi glavni junak, rob s »izrazitim« grčko-latinskim imenom »Pseudol« (*ψεῦδος* — grčki »laž« i *dolus* — latinski »lukavstvo«). No Pseudol nije običan lukavac i varalica; on je »pjesnik« svojih izmišljotina, genij domišljatosti. Lik okretnoga roba crta Plaut s velikom ljubavlju i čini centralnom figurom mnogih komedija (»Bakhide«, »Epidik«, »Aveti« — *Mostellaria* i dr.), ali najpotpunije utjelovljenje dobiva taj lik u »Pseudolu«.

Radnja se događa u Ateni i odvija se pred dvjema kućama; jedna pripada imućnom Atenjaninu Simonu, a druga svodniku Balionu. Simonov sin, Kalidor, dobio je pismo od svoje prijateljice Fenikije, svodnikove robinje, s viješću, da je obećana jednome makedonskom vojniku. Mladić nema mogućnosti da nabavi svotu od 20 mina, za koju se Fenikija prodaje. Međutim vojnik je već ostavio 15 mina kapare; najkasnije sutradan očekuje se njegov vjesnik s ostatkom novca i s vojnikovim žigom kao potvrdom ličnosti onoga, koji ga je poslao. Sve to saznajemo iz Kalidorova dijaloga s njegovim robom Pseudolom. Prvi čin, koji sadržava ekspoziciju, crta obje te figure: plačljivi, bespomoćni Kalidor, koji brzo prelazi iz očaja u nadu i isto tako brzo pada u prijašnji očaj, predstavlja igračku u rukama mirnoga, samosvijesnog i ironičnog Pseudola. Pošto je gospodarevu sinčiću oteo tajnu i do volje se narugao njegovoj bespomoćnoj zaljubljenosti, Pseudol obećava Kalidoru svoju pomoć. Parodirajući rimske pravne forme, on daje svečano obećanje, da će u toku dana dobiti potrebnih dvadeset mina. Štoviše, Pseudol hoće da radi otvoreno i da upozori eventualne žrtve svoje spretnosti na intrigu, koja se sprema; on izdaje »naredbu«: »Svi me se danas bojte i ne vjerujte mi!«

Iza dijaloga dolazi velika recitativna partija s glazbenom pratnjom. »Izrod« komedije, svodnik Balion, tresući bičem vrši smotru nad živim inventarom svoje kuće, robovima i svečano obučenim

heterama. Balion, čije je ime postalo zatim opća oznaka gnusne ličnosti, jest utjelovljenje niskosti i životinjske grubosti. On toga dana svetkuje svoj rođendan te zapovijeda heterama, da mu njihovi poklonici dovezu zalihu živeža za godinu dana, prijeteći im u protivnom slučaju svakojakim mukama.

Ni u slijedećem se prizoru radnja ne kreće naprijed. Kalidorovi pokušaji da probudi u Balionu savjest izazivaju sa strane ovoga posljednjeg samo porugu. Na svodnika ne čini nikakva dojma ni javna »pogrda«, kojoj ga po italskom običaju (str. 332) izlažu Kalidor i Pseudol. Vidimo, prema tome, kako Plaut slobodno miješa crte rimskoga života s grčkim. Taj prizor u stanovitoj mjeri ponavlja prvi i ponovno daje ekspoziciju, koja se usto u pojedinim detaljima razlikuje od ekspozicije prvoga prizora.

Pseudol stupa u ulogu »vojskovođe«, koji se sprema da juriša na Balionov »grad«. On otpravlja Kalidora s nalogom, da nađe još kojega spretnog pomagača. Zašto je taj pomagač potreban, nije jasno, jer je Pseudol, ostavši sam na pozornici, primoran priznati, da nema nikakva plana.

Situacija je komplicirana time, što se Simon ne može više prevariti: on je naučio za sinovlje namjere i čuva se Pseudolovih doskočica. Kao što često biva u »novoj« komediji, pred gledaocem nastupaju dva »starca«, strogi i liberalni Kalifon, koji Simona podsjeća na zabave njegove vlastite mladosti: sin se dao na oca. Pseudolova prednost nad okolinom pokazuje se u tom prizoru s osobitom snagom. Igrajući vjerna i poštena roba, on mirno priznaje sve, preporučuje gospodaru, da bude oprezniji, ali ga uvjerava, da će mu Simon vlastoručno, a ne bilo tko drugi, predati novac, o kojem se radi. On postaje još drzoviti ji te se sprema da prethodno nadmudri svodnika i odvede od njega Kalidorovu prijateljicu. Začuđeni Simon obećava mu dvadeset mina kao nagradu za takvu spretnost, a Kalifon diveći se Pseudolu čak odgađa putovanje, na koje se sprema, samo da bude prisutan kod raspleta te stvari.

Pošto je pobudio radoznalost gledalaca, dramatičar dovodi igru s njima dotle, da nedvosmisleno aludira na nerješivost postavljenoga zadatka. Pseudol se obraća gledaocima: »Vi naslućujete, da ja obećavam ovakve pothvate samo zato, da vas zabavim, a komad će se dotle odigrati... Ja još ne znam, kako ću ispuniti svoje obećanje, ali će se to dogoditi.« Pseudol napušta pozornicu, da za vrijeme međučina »svrsta svoje lukavštine u bojni red.«

Poslije međučina uzbuđeno-slavodobitna arija Pseudolova. Plan je tu! Plaut u takvim slučajevima rado stavlja u usta robovima parodiju na visoki tragički stil. Arija je puna »ratnih« metafora i arhaičnih riječi; Pseudol nadugo i naširoko priča o svome »rodu«,

o »sugrađanima« i »slavi«, koja ga čeka. U čemu se sastoji plan, ipak ne saznajemo... Na pozornici se javlja novo lice, vjesnik makedonskoga vojnika Harpag (»pljačkaš«), pa treba promijeniti smišljeni »plan«. Pseudol je na visini svoje uloge. Njega ne stoji ni najmanjega truda nasamariti priglupoga vjesnika, te se izdaje za svodnikova roba. Harpag ima samo toliko razboritosti, da ne uručuje novac nepoznatu čovjeku, ali mu vojnikov žig predaje. Prizor je proveden s takvim humorom, da gledalac, koji je navikao na ulogu »slučaja« (str. 243), rado oprašta zamjenu obećanoga »plana« spretnim iskorišćivanjem slučajna susreta. Pseudol je sa svoje strane pripravan da odigra »hvališu«, da nas uvjeri, kako je »plan« doista imao, da »profilozofira« o moći božice Slučaja. On u naduto-parodičnom stilu objavljuje Kalidoru svoj uspjeh. U toj situaciji već je doista potreban pomagač, koji bi se znao napraviti Harpagom. Jedan Kalidorov prijatelj uzima na se da nađe prikladna čovjeka i pet mina. Potrebni vremenski razmak ispunjen je komičnim prizorima, koji nemaju veze s radnjom komada; pred gledaocima prolazi dječak, koji se tuži na životne tegobe u svodnikovoj kući, a zatim karakteristična figura »kuhara«, kojega je Balion najmio za svečani ručak. Radnja se sada razvija brzo. Svodnika je Kalidorov otac upozorio na spletke, koje mu prijete sa Pseudolove strane, ali dostojni partner Pseudolov, lažni Harpag, ne izaziva njegovu sumnju i odvodi Fenikiju Kalidoru. Balion se osjeća tako siguran, da se obavezuje isplatiti Simonu dvadeset mina i darovati mu robinju, ako bi Pseudolov plan uspio, kad se najednom vraća pravi Harpag. Balion i Simon najprije ga drže za podmetnutu osobu, koju je poslao Pseudol, ali se uskoro uvjeravaju, da je Pseudol ispunio svoje obećanje. Svodnik mora vojniku vratiti njegovu kaparu i platiti Simonu dvadeset mina. Na svršetku su komada prizori karnevalskoga tipa. Pseudol, pijan kao zemlja i jedva se držeći na nogama, pleše nepristojan ples i s užitkom pripovijeda o veseloj gozbi i ljubavnim radostima Kalidora i Fenikije. Susrevši se sa Simonom, traži od njega obećanih dvadeset mina i s usklikom »Jao pobijeđenima!« vodi starca na gozbu k sinu.

Nikakav prikaz nije u stanju da dade predodžbu o vatrometu veselja u toj zanimljivoj komediji. Neiscrpnoj duhovitosti pridružuje se obilje izražajnih sredstava; bogatstvo igre riječi, stavljene u službu komičkoga efekta, ne da se izraziti na drugom jeziku. I ujedno analiza »Pseudola« otkriva niz nepodudaranja u razvijanju predmeta.

Već smo spomenuli ponavljanje ekspozicije i preuranjenu molbu Pseudolovu, da mu se nađe pomagač. Nabačeni motivi ostaju bez posljedica; tako se Kalifon, čiju bismo prisutnost očekivali na

svršetku komada, više ne javlja. Mnogi prizori, uključujući i sjajnu ariju Balionovu pri prvome njegovu izlasku, ne kreću radnju naprijed. Neki istraživači vide u tome rezultat kontaminacije i umetaka, što ih je Plaut unio u tok radnje grčkoga originala. Za nas je danas zanimljivija jedna druga strana pitanja. Plaut često puta više cijeni efektnost i komičku snagu pojedinih prizora, pojedinoga motiva, nego njihovo mjesto u kompoziciji cjeline. Veseo prizor, zanimljiv motiv, davanje izrazita lika postaju sami sebi cilj. Stroga arhitektonika komadâ susreće se kod Plauta rijetko, on obično odstupa od nje u pravcu slobodnijega spajanja dijelova.

Slobodna kompozicija, koja niže pojedine prizore, može se ilustrirati i na komediji »Stih« (*Stichus*, god. 200.). Prema jednoj antičkoj vijesti, ta komedija predstavlja preradbu jednoga od dvaju Menandrovih komada pod naslovom »Braća« (ne smije se miješati s istoimenim komadom, koji je ušao u osnovu Terencijeve »Braće«; str. 249, 367 i d.). Na početku »Stiha« doista nalazimo tipične Menandrove motive i likove. Dvije su se sestre udale za dva brata. Muževi su odavna otputovali, da poprave svoje poljuljane poslove, i ne daju nikakvih vijesti o sebi; vjerne žene strpljivo očekuju njihov povratak unatoč tome, što ih otac obadvije potiče, da stupe u novi brak. Za starca je u braku važna novčana strana. Mlade žene nastupaju kao nositeljice pogleda na brak kao na lični savez, koji ne zavisi od imovinskih uvjeta. Muževi se vraćaju s velikim bogatstvima, ali u prizorima, koji se odvijaju oko toga događaja, žene više nikako ne sudjeluju. Stvar se mora završiti obiteljskom svečanošću, no posljednji čin prikazuje jednu drugu, paralelnu svečanost, razuzdanu gozbu robova, i po imenu jednoga od njih dobio je komad svoje ime. Suvisle intrige komedija nema, to je niz prizora povezanih općom temom povratka muževa. Imamo mnogo razloga misliti, da se Plaut znatno udaljio od svoga originala.

Mehaničko povezivanje dviju intriga opaža se i u »Hvalisavom vojniku« (*Miles gloriosus*, oko god. 204.), jednoj od najpoznatijih komedija Plautovih. Naslovna maska dobila je u njoj isto onakvo klasično utjelovljenje kao i maske »svodnika« ili »roba« u »Pseudolu«. Crtež figure vojnika daje se u prvome prizoru: u grimiznoj hlamidi i u kacigi s perjem, sa štitom očišćenim do sjaja i golemim mačem, s bujnim kovrčama, u pratnji vojnikâ izlazi Pirgopolinik (»Kulogradobija«). Ograničen i nadut, on s uživanjem sluša karikirano-pretjerane izmišljotine o svojim pothvatima, što mu ih sastavlja parazit Artotrog (»Hljebogriz«), ali najugodnije djeluju na njega priče o neodoljivom dojmu, što ga on tobože čini na žene. »Strašna je nesreća biti lijep«, — kaže on samom sebi. Pirgopolinikov lik ušao je u svjetsku književnost. Počevši od XVI.

stoljeća njega su više puta reproducirali evropski pisci, pa je poslužio kao jedan od izvora Shakespearova Falstaffa.

Predmet je komedije oslobođenje Filokomasije, ljubavnice mladoga Atenjanina Pleusikla, koja je dospjela u vlast Pirgopolinikovu. Prvi se dio radnje osniva na motivu tajnoga izlaza, što spaja Pirgopolikovu kuću sa susjednom kućom, gdje se zaustavio Pleusiklo, koji je došao po Filokomasiju. Tajni se izlaz često susreće u bajkama, i jedna od bajki »Tisuću i jedne noći« pokazuje znatnu sličnost s tim dijelom »Hvalisavoga vojnika«. I tamo i ovdje motiv tajnoga izlaza prepleten je s motivom tobožnjega dvojnika, izmišljotinom, da u susjednoj kući stanuje tobože sestra junakinje, vanjštinom sasvim slična njoj. Ali dok u bajci ta izmišljotina služi za varanje osobe, u koje se vlasti junakinja nalazi, kod Plauta žrtvom lukavštine postaje rob, koji čuva Filokomasiju i koji ju je bio primijetio u susjednoj kući. Za samoga je Pirgopolinika pripremljena druga intriga, i ona sačinjava drugi dio komedije. Uz pomoć spretnih hetera uvjeravaju vojnika, da se u njega strastveno zaljubila mlada žena susjeda (uistinu — staroga neženje) i da je pripravna rastaviti se od staroga muža, koji joj je omrznuo. Pirgopolinik se žuri da se riješi priležnice, koje je prisutnost u kući postala nezgodna, pa otpušta Filokomasiju, koja glumi prizor tužnoga oproštaja. Ona dobiva na dar Palestrioma, bivšega roba Pleusiklova; on se slučajno nalazio u Pirgopolinikovim rukama i bio duša svih intriga. Vojnik zatim odlazi u susjedovu kuću na sastanak s tobožnjom poklonicom, ali se vraća odanle žestoko izbijen; antički je običaj uvrijeđenom mužu davao pravo na još okrutniju kaznu, i samo uz cijenu poniženjâ polazi Pirgopoliniku za rukom da joj umakne.

Prva intriga s tajnim izlazom sasvim je nepotrebna za drugu, koja iskorišćuje ljubavne slabosti vojnikove, pa sačinjava samostalnu epizodu. Kao izvor »Hvalisavoga vojnika« spomenuta je u prologu grčka komedija »Hvališa« bez oznake autora. Da li je Plaut obje intrige povezao putem »kontaminacije« dvaju komada ili je tu povezanost našao već u »Hvališi«, ne zna se. No iako je komedija zapravo vesela farsa, ona ima svoga »mudrijaša«. Vojnikov susjed Periplektomen, veseo i društven starac, koji izbjegava porodične okove i uzima u obranu vragolije mladeži, nosilac je helenističkih pogleda na umijeće života. Za rimsku je publiku ta figura bila u svakom slučaju od interesa kao novost.

U ozbiljnijem, kadšto čak pobožno-moralističkom tonu provedena je tema oslobođenja djevojke i osramoćenja svodnika u »K o n o p c u« *(Rudens)*, obradbi jedne Difilove komedije. Građa te komedije ima mnogo dodirnih točaka s kasnim tragedijama Euripidovim. Radnja je prenesena u daleku Kirenu, grčku koloniju na sjeveru Afrike. Tu živi plemenit starac, atenski prognanik. Jednom oluja baca ovamo dvije djevojke, i one traže spas u susjednom svetištu Venerinu od svoga svodnika, koji ih je vozio na Siciliju na prodaju. Za njih se zauzimaju i časna svećenička svetišta, i stari Atenjanin i mladić, koji je, zaljubljen u jednu od djevojaka, pohitio u potjeru za svodnikom. Međutim jedan rob vadi iz mora kovčeg, u kojem se nalaze znaci za prepoznavanje te djevojke. Oko prava vlasništva na kovčeg nastaje spor, koji podsjeća na analogan prizor iz Menandrovih »Parničara«, te starac, pozvan za suca, prepoznaje u djevojci svoju nekoć ugrabljenu kćer. Kao atenska građanka, ona se udaje za mladića.

Na motivu dvojnika, koji služi kao izvor svakakvih zbrka i nesporazuma, građeni su »M e n è h m i« *(Menaechmi* — »Blizanci«). Kao i mnogi drugi komadi »nove« komedije »Menehmi« imaju predmet, koji potječe iz bajke. To je bajka o dvojici braće; brat odlazi tražiti nestaloga brata i oslobađa ga od čini zle vještice. U novoatičkoj su komediji, dakako, svi elementi čudesnoga uklonjeni. Ostala je samo upadna sličnost dvojice braće-blizanaca. Čak su im imena jednaka: poslije nestanka jednoga od njih, Menehma, drugi je dobio novo ime i bio prozvan Menehmo, po imenu prvoga. Vještica je dobila svoje svakodnevno-životno utjelovljenje u liku svadljive žene, jedne od onih »žena s mirazom«, koje se često prikazuju u »novoj« komediji. One teže za vlašću nad muževima, a muževi traže odaha u druženju s heterama. Radnja »Menehma« događa se onoga dana, kad je drugi Menehmo nakon mnogogodišnjih traženja došao do grada, gdje živi onaj prvi, koji je nekoć nestao. Veseo i dinamičan, taj komad razvija u brzom tempu niz komičnih situacija osnovanih na nemogućnosti raspoznavanja dvojice braće, i u taj niz ulaze jedna za drugom obične maske komičkoga inventara, hetera i parazit, rob, kuhar i liječnik, žena i starac-tast, dok napokon susret dvojice Menehma ne dovede do završnoga prepoznavanja. Od pojedinih maski najpodrobnije je razrađena figura proždrljivoga parazita, ali ni ona ne prelazi granice tipičnih crta karikature. »Menehme« je preradio Shakespeare u »Komediju zabluda«; Shakespeare je komplicirao i sam predmet i psihološku stranu komedije.

Među promjene, što ih je unio Shakespeare, ide i uvođenje drugoga para dvojnika: blizancima-junacima, koji se ne mogu raspoznati, pridružili su se isto tako jedan drugome slični blizanci-robovi. To je udvostručenje sugerirano jednom drugom komedijom Plautovom, koja se, kao i »Menehmi«, osniva na motivu dvojnika, ali se od njih sasvim razlikuje po stilu i građi. »A m f i t r i o n« *(Amphitruo)* je komedija s mitološkim predmetom. Prema mitu, Heraklo je bio sin Alkmene i Zeusa, koji je dolazio k njoj u liku

njezina muža Amfitriona. U Plauta uz Jupitera (Zeusa) — Amfitriona nalazimo i Merkurija (Herma), koji uzima lik Sosije, roba Amfitrionova. U prologu »Amfitriona« komad je okarakteriziran kao »tragikomedija«, smjesa tragedije i komedije. To se sa stanovišta antičke književne teorije (str. 240) motivira time, što u radnji sudjeluju kako bogovi i kraljevi, tako i robovi; ali zapravo miješanje ide i dalje, jer se razlika u sastavu lica odrazuje na čitavoj strukturi drame, pa figura roba ostaje jedina komička maska. Lakrdijski se prizori izmjenjuju s ozbiljnima, čak patetičnima. Ljudi su u toj komediji prevareni od bogova. Dok se prijevara proteže na roba Sosiju ili čak Amfitriona, ona se obrađuje na komičnom planu; ali je zato s potpunom ozbiljnošću dan lik glavne žrtve, krotke i nježne Alkmene. Ona je idealna »žena«, sasvim različita od običnih žena u komediji. Muž ju je osumnjičio, ali ona otklanja njegove optužbe s dostojanstvom uvriježene nevinosti. Rasplet obiteljske drame nastupa tek onda, kad se Alkmeni rađaju blizanci — jedan sin Jupiterov, a drugi Amfitrionov. Jupiter, koji u svojim rukama drži sve niti intrige, javlja se kao u tragedijama u svojoj božanskoj veličini i razjašnjuje istinsko stanje stvari, nakon čega se poremećena sloga među supruzima odmah uspostavlja. Predmet »Amfitriona« iskoristili su poslije Molière i njemački pjesnik Kleist.

Već smo napomenuli (str. 240), da je takva tendencija prema zamjeni smiješnoga dirljivim, prema stvaranju likova, koji izazivaju gledaočevu sućut, bila svojstvena »novoj« komediji. Plaut nije poklanjao veliku pažnju komadima te kategorije, ali je odgovarajuća varijanta ipak zastupana i kod njega.

Temi »izloženoga i nađenog djeteta«, koja u različitim kombinacijama prolazi kroz mnoge komedije Plautove, potpuno je posvećen »K o v č e ž i ć« *(Cistellaria)*, preradba Menandrovih »Žena na ručku«. Imućan građanin poslije smrti svoje žene stupio je u brak sa ženom, koju je u mladosti zaveo i ostavio. Roditelji traže vanbračnu kćer, u svoje vrijeme izloženu, i nalaze je zahvaljujući kovčežiću s igračkama, koje su bile uz nju ostavljene. Djevojku je odgojila svodnica, ali je ona divna u svojoj duševnoj čistoći; pokoravajući se slobodnom osjećaju, predala se u nju žarko zaljubljenom mladiću, za kojega prose kćer njezina oca od prve zakonite žene. Ali roditelji je prepoznaju, i ona se udaje za njega. Komedija, koju je, kako se čini, skratio i preradio sam Plaut, sačuvana je usto u vrlo oštećenu stanju, ali se uza sve to kroz latinsku obradbu i loše sačuvan tekst vide crte Menandrova gledanja na svijet i njegove umjetnosti, fina individualizirana karakteristika pojedinih figura, prikazivanje dubokoga osjećaja i human odnos prema heterama, žrtvama siromaštva i društvenoga prezira. Po potpunoj od-

sutnosti šaljivih prizora taj komad stoji kod Plauta osamljen; ne zna se na žalost, kakav je bio njegov uspjeh na rimskoj pozornici. Tema »Kovčežića« ponavljala se više puta u književnosti novoga vijeka, sve do »Bez krivnje krivih« A. N. Ostrovskoga.[1]

Znatno se razlikuje od običnoga tipa i jedna druga »dirljiva« komedija Plautova — »S u ž n j i« *(Captivi)*. Iz nje je sasvim uklonjen ljubavni moment (isp. str. 242). Pokretne su snage toga komada očinski osjećaj, prijateljstvo i samoprijegor. Bogati starac Hegion, kojemu je nekoć bio ugrabljen mlađi sin, zabrinut je za sudbinu starijega sina, koji je dospio u neprijateljsko ropstvo. On sistematski kupuje zarobljene neprijatelje nadajući se, da će naći takva zarobljenika, kojega će mu poći za rukom zamijeniti za sina. Napokon mu dospijeva u ruke ugledan mladić Filokrat s robom Tindarom. Gledaocima je već iz prologa poznato, da je Tindar nestali sin Hegionov, pa robovlasničke predrasude ne će biti povrijeđene, kad se rob pokaže kao čovjek plemenitih svojstava. Hegion blago postupa s tim zarobljenicima te namjerava poslati roba u domovinu radi pregovora oko zamjene. No mladići su izmijenili uloge, pa se ne otpušta Tindar, već Filokrat. Zbog nespretnosti jednoga od zarobljenika prijevara je otkrivena; smioni samoprijegor vjernoga Tindara sukobljuje se s pakosnom osjetljivošću Hegionovom, i rasrđeni starac, mučen mišlju na gorku sudbinu svoje djece, osuđuje sina, kojega ne poznaje, na teški rad u kamenolomima. Filokrat nije zaboravio na svoga roba; on se vraća vodeći sa sobom ne samo Hegionova sina, koji se nalazio u ropstvu, nego i onoga bijelog roba, koji je nekada njegovu ocu prodao ugrabljenoga Tindara. »Nesretno-sretni« Hegion našao je svoje sinove. Komad s temom o zarobljenicima mogao je biti od aktuelna interesa u razdoblju neprekidnih ratova; ipak je u tu »dirljivu« komediju unesen i lakrdijski element, kojega je nosiocem učinjena figura parazita Ergasila.

Lakrdijski se prizori nalaze i u komediji »T v r d i c a« *(Aulularia* — »Žarica«), najozbiljnijoj komediji Plautova repertoara, koja ipak ne pripada kategoriji »dirljivih« komada. Folklorna predodžba o šteti, koju čovjeku može donijeti bogatstvo, što mu je iznenada zapalo, poslužila je ovdje kao osnova za stvaranje psihološki razrađenoga lika. Siromašni, pošteni starac Euklion našao je u svom ognjištu zlato, što mu ga je djed zakopao, i taj ga je nalaz izveo iz duševne ravnoteže. Obnoć ne spava, po čitave dane ne izlazi iz kuće, u svakom čovjeku vidi pljačkaša i boji se najmanjega troška, da se ne bi pomislilo, da se obogatio. Međutim Eukli-

[1] A. N. O s t r o v s k i (1823.—1886.) — najveći ruski dramatičar, tvorac ruskoga narodnog kazališta. — O p. p r e v.

onovu kćer prose za bogatoga već starijega susjeda Megadora; on se boji hira i rasipnosti žena s velikim mirazom te u duhu antičkih utopista filozofira o tome, kako su brakovi između bogataša i siromašnih djevojaka korisni za trajnost porodice i ublaživanje društvenih protivurječja. Pripreme za svadbu traže prisutnost stranih ljudi, pa se Euklion žuri da sakrije svoje blago izvan kuće. Na njega vreba spretni rob, koji pripada Megadorovu nećaku Likonidu, i krade žaricu sa zlatom. Euklionu nije poznato, da njegova kći od časa do časa ima roditi: za vrijeme noćne svečanosti silovao ju je nekakav mladić. A Likonid je baš onaj mladić, koji je počinio nasilje nad Euklinovom kćeri: on poznaje svoju žrtvu pa je uznemiren prosidbom svoga ujaka. Dok Euklion sav izvan sebe trčkara po pozornici i traži kradljivca svoga blaga, dolazi mu Likonid s priznanjem. Zameće se komičan dijalog: Likonid tumači potreseno stanje Euklionovo kao rezultat svoga postupka, a Euklion shvaća Likonidova objašnjenja kao priznanje o krađi žarice sa zlatom. »Ona nije tvoja, ta znao si: nisi je smio dirati.« — »No kad sam je već dirnuo, bolje je, da ostane kod mene.« Svršetak komedije nije u rukopisima sačuvan: ona se prekida na prizoru, u kojem Likonid otkriva žaricu kod svoga roba. Ono, čega nema u našem tekstu, nadopunjuje jedan antički izvod. Likonid je stupio u brak s Euklionovom kćeri, a starac, dobivši natrag svoju žaricu, darovao ju je kćeri i zetu. »Nisam imao mira ni noću ni danju«, — kaže se u jednom fragmentu, — »sada ću spavati.« Taj svršetak potpuno odgovara folklornoj predodžbi: oslobodivši se tereta blaga, čovjek uspostavlja izgubljenu ravnotežu. Škrtost, prema tome, nije prikazana kao stalna karakterna crta, nego kao nešto prolazno, neka vrsta psihoze. No u komadu ima pojedinih crta, koje protivurječe toj koncepciji i pretvaraju Euklinovu škrtost u nasljednu patološku pojavu. Veoma je moguće, da te crte, lokalizirane u prologu komada i u lakrdijskom dijalogu robova, predstavljaju dopunu, koju je unio sam Plaut i koja iskrivljuje zamisao autora komedije. No tko god bio autor tih crta, koje škrčev lik pretvaraju u »karakter«, upravo je njima pripadala sjajna književna budućnost. »Tvrdica« je poslužio kao osnova za znamenitu komediju Molièrovu »Škrtac«, a samim time neizravno i za klasične slike škrtosti u ruskoj književnosti, kod Puškina i Gogolja. Ali antički se Euklion ipak u osnovi razlikuje od svojih nasljednika već samo zbog toga, što nikako nije gramzljivac, junak akumulacije.[1]

[1] Marx navodi jedan citat iz Plinija Starijega, rimskoga učenjaka iz I. stoljeća n. e.: »Od novca potječe škrtost... ona se postepeno razgorjela na divlji način; to više nije škrtost, već čežnja za zlatom« (Plinije, Prirodne znanosti, knj. XXXIII., gl. 14.). »Škrtost, — dodaje Marx, — čuva blago ne dopuštajući novcu, da postane sredstvo prometa, ali čežnja za zlatom čuva novčanu dušu blaga, njegovu neprestanu težnju za prometom« (Prilog kritici političke ekonomije. Djela, sv. XIII., dio 1., 1963., str. 116—117 — na ruskom.)

Sud o književnom liku Plautovu neizbježno je vezan s pitanjem odnosa njegovih komada prema njihovim grčkim originalima. Budući da se nijedan original nije sačuvao, odgovor na to pitanje zadaje velike teškoće i može se dati samo u najopćenitijem obliku na temelju obavijesti, koje imamo o novoatičkoj komediji.

Prije svega svraća na se pažnju izbor originala. Zanimljivo je, da one Menandrove komedije, koje su nam poznate bar fragmentarno i koje su pripadale među najproslavljenija u antici djela toga pisca, kao što su »Parničari« ili »Djevojka s podrezanom kosom«, nisu prerađivali ni Plaut ni drugi rimski pjesnici. Moralno-filozofska problematika, kritika običnoga porodičnog morala, neobična obradba tradicionalnih tipova i odsutnost izrazito-komičnih momenata, — sve su te osobine činile najbolje komedije Menandrove očevidno slabo privlačivima za rimsku kazališnu publiku. U svakom slučaju Plaut izbjegava oštre probleme i ne riskira da se nađe u opoziciji prema moralnim i osobito vjerskim predodžbama svojih gledalaca. To se moglo postići na dva načina — ili potpunim uklanjanjem iz repertoara komadâ s problemima, ili odgovarajućom preradbom, pa se može misliti, da se Plaut služio kako jednom, tako i drugom metodom.

Unatoč postojanju pojedinih »dirljivih« komada, Plautovo je kazalište u cjelini orijentirano prema smiješnome, prema karikaturi, lakrdiji, farsi. To se očituje i u razrađivanju tipova. Grčka je komedija znala varirati svoje tipove, pridavati im individualne nijanse. Plaut voli izrazite i guste boje. Tradicionalne maske »lakomih« hetera (vrlo izrazito u komediji »Bakhide«) i »svadljivih« žena bile su komički oštrije i po gledanju na svijet bliže rimskoj publici nego »dirljive« varijante tih likova u komadima s humanom tendencijom. Omiljela figura Plautova, rob, predstavlja najdinamičniju masku u komediji, najmanje ograničenu u svojim postupcima, riječima i gestima zahtjevima ozbiljnosti i pristojnosti, koji su se postavljali slobodnim ljudima. Rob nije samo nosilac intrige, već i središte lakrdijskoga elementa. On zabavlja gledaoce lakrdijom i parodijom na visoki stil, »filozofiranjem« i kletvama, trčkaranjem po pozornici i bijesnim tjelesnim kretnjama, napokon time, što se na njega sipaju ili se svaki čas mogu sasuti udarci. S visine strožih estetskih zahtjeva kasnija je rimska kritika (na primjer Horacije) prekoravala Plauta zbog karikiranosti i nedosljednosti likova. Plautov je cilj neprekidno poticati smijeh svakim prizorom, rečenicom i gestom.

U antičkom su se kazalištu razlikovale »pokretna« komedija *(motoria)*, uzbuđena, koja je tražila veće naprezanje glumčevih snaga, i »stajaća« *(stataria)*, mirnija. Karakteristične su za pokretnu komediju bile uloge »trčećega« roba, parazita, svodnika ili srditoga starca. U Plauta odlučno prevladava »pokretni«, dinamički tip. Plaut se usto orijentira prema ranijim i »niskim« oblicima komedije.

Glazbeno-lirski element, svojstven staro-grčkoj drami, bio je u »novoj« komediji gotovo iživljen. Uloga kora svela se na intermezze u razmacima između činova; glumačke arije, iako nisu sasvim nestale, ipak se, sudeći po fragmentima, nisu susretale kod najboljih pisaca. Rimske preradbe vraćaju komediji njezinu izgubljenu glazbeno-lirsku stranu, ali ne u obliku korskih partija, koje čine rijedak izuzetak, nego u obliku arija (»kantika«) glumaca, njihovih monodija (str. 185), dueta i terceta. Plautova je komedija građena kao izmjenjivanje dijaloga s recitativom i arijom pa predstavlja neku vrstu operete. Plautovi kantici, raznoliki po svojoj metričkoj, a prema tome i glazbenoj strukturi, pokazuju stanovitu sličnost s oblicima helenističke monodrame (str. 251). Potpuno je moguće, da je spajanje komičke igre s mimičkim glazbenim monologom imalo već svoje uzore u kakvim »niskim« varijantama grčke komedije; u rimskoj komediji postaje ono kazališni princip, pa se u skladu s njim prerađuju grčki komadi drukčije strukture. Plaut majstorski vlada najsloženijim lirskim oblicima i čini ih sredstvom izražavanja najrazličnijih osjećaja i raspoloženja. Ljubavni izljevi u obliku monologa i dueta, pa serenada, žalosti zaljubljena mladića i žalbe prevarene žene, bračne scene i prepirke robova, razdraženost i užas, očajanje i radosno klicanje, čežnje samovanja i razuzdanost gozbi, — sve se to zaodijeva u oblik kantika. Karakteristično je, da kantici često sadržavaju filozofski element, razmišljanja i pouke. Glazbena je strana (mi bismo danas rekli: oblik »romance«) rimskim slušaocima ublaživala novost i neobičnost razmišljanja i osjećaja, s kojima su lica grčkih komada nastupala na pozornici. Oblik arije izabira se rado i za parodiju na tragički stil, za ratne metafore, u kojima se često kod Plauta izražava rob — strateg komičke intrige (jedan je od najljepših primjera arija roba Hrisala u komediji »Bakhide«, koja parodira tragičku monodiju na temu o propasti Troje). U mnogim slučajevima kantik predstavlja samostalnu cjelinu, umetnutu ariju, koja radnju ne pokreće naprijed.

Vraćanje na arhaičnije oblike komedije predstavlja i ona slobodna kompozicija nizanja, na koju smo već imali prilike upozoriti pri analizi pojedinih komada. Samostalnost dijelova na štetu stroge predmetne povezanosti još se više povećava zbog primjene kontaminacije kao sredstva pojačavanja komike. Kontaminacija se može izraziti i u povezivanju različnih intriga, stapanju dvaju komada u jedan, i u prenošenju kojega prizora iz jednoga komada u drugi. U nestašici obavijesti o originalima ne da se prisutnost kontaminacije u pojedinim komadima Plautovim točno ustanoviti; samu činjenicu posvjedočio je kasniji rimski komediograf Terencije, koji u svojim komadima pribjegava metodi kontaminacije i opravdava taj postupak pozivom na pjesničku praksu Nevijevu i Plautovu.

Skladnost i dosljednost radnje izvornikâ trpjele su i od toga, što su neke crte grčkoga života bile Rimljanima nerazumljive i tuđe. U Ateni se, na primjer, dopuštao brak s vlastitom sestrom, koja potječe od druge majke. Za grčku komediju nije bila rijetkost, da je djevojka, za kojom junak gine, vanbračna kći njegova oca, i to nije služilo kao zapreka združivanju zaljubljenih. Kod Rimljana bi takav brak izazvao negodovanje. Rimski je pjesnik morao precrtavati čitave epizode, ukidati pojedine uloge, stvarajući praznine u građi drame ili ispunjajući ih stranom građom, a to je sa svoje strane poticalo na kontaminaciju.

Radnja se komedije događa u Grčkoj, najčešće u Ateni, ali Plaut slobodno zamjenjuje crte grčkoga života rimskima. Kod njega se neprestano javljaju rimski nazivi za magistrate, državne ustanove i pravne pojmove, pa rimske religiozne predodžbe, domaća geografska i topografska imena. No ta se romanizacija tiče više pojedinih potankosti nego opće životne slike, koja ostaje grčka. Unošenje rimskih crta ima dvojaku funkciju; ono približava komad običnim predodžbama gledalaca, ali može ujedno služiti i neposredno komičkim ciljevima kao jedno od svijesnih remećenja scenske iluzije, s kojima smo se više puta susreli pri analizi pojedinih komedija.

Plautova se komedija znatno razlikuje od novoatičke načinom razvijanja dijaloga. Plautov dijalog ima lakrdijski karakter: on je pun dosjetaka, igre riječi i hiperbola, a ne zazire ni od grube šale. Neobično slikovit po bogatstvu i gipkosti jezika, taj dijalog briljira majstorstvom igre riječi, lakrdijskim stvaranjem riječi i svakojakim glasovnim figurama. Među komičkim sredstvima Plautovim verbalna komika zauzima jedno od prvih mjesta. Takva uloga riječi kao samostalna budioca komičkoga dojma, ponovno zbližava Plauta s ranijim etapama komedije; Menandar je išao drugim putem nastojeći reproducirati naravnost i neusiljenost svakodnevnoga govora. Plaut crpe jezičnu građu odasvuda, počevši od arhaično svečanih sakralnih i pravnih formula i jezika uzvišene poezije pa do profesionalnih govora i uličnoga rječnika. Rimska je kritika isticala ne-

usporedivo jezično majstorstvo Plautovo. Varon, dajući prednost potonjim pjesnicima u pogledu razvijanja predmeta i prikazivanja karakterâ, smatrao je Plautove komedije za nenadmašene s verbalne strane. Slikovitije se izrazio Varonov učitelj, rimski učenjak s konca II. stoljeća pr. n. e., Elije Stilon: »Kad bi Muze htjele govoriti latinski, govorile bi Plautovim jezikom.«

Sve promjene, što ih je Plaut unosio u svoje originale, vode, prema tome, u jednome smjeru. Plaut prerađuje djela Menandra i njegovih suvremenika u stilu arhaičnijega masovnog kazališta. U pitanju o tome, za kojom se kazališnom tradicijom u tim promjenama povodio, mišljenja se razilaze. Iz nejasnih navoda rimskih učenjaka može se zaključiti, da ih je Plaut nekim crtama podsjećao na sicilske komediografe, napose Epiharma; moderni istraživači pokušavaju povezati elemente narodnoga kazališta kod Plauta s južnoitalskim igrama flijakâ, s oskičko-rimskom atelanom i s »niskim« oblicima helenističke drame. Spajanje »nove« komedije s narodnim lakrdijskim kazalištem sačinjava osebujnost Plauta, a možda i ne samo Plauta, nego i čitave rane rimske komedije, koja nam je poznata samo po njegovim komadima.

Prilike rimske pozornice isključivale su mogućnost neposredne političke ili socijalne satire u komediji; izravne političke aluzije susreću se kod Plauta neobično rijetko. Njegova je komedija nastupala u tuđinskom ruhu, pa se njezina životna strana shvaćala kao pikantna slika lakoumnih grčkih običaja. Sredina bezposlenih mladih pijanica s njihovim parazitima nije bila poznata rimskom životu u Plautovo vrijeme; s profesionalnim vojnicima-plaćenicima susretali su se Rimljani samo kod svojih protivnika. Isto je tako daleko stajalo od rimske stvarnosti ponašanje robova u komediji. U tome za robovlasničko društvo škakljivom pitanju Plaut se drži osobito oprezno; prikazujući svadbu ili gozbu robova, on se žuri da opravda te slobode pozivom na razliku između stranih i rimskih običaja. Kad se poslije stvorila komedija s rimskom tematikom, figura roba »pametnijega nego gospodar« bila je uklonjena. I ujedno pod plaštem tuđega načina života nailazio je rimski gledalac na teme, koje su za njega postajale sve aktuelnije u vezi s porastom bogatstava i raspadom temelja patrijarhalne porodice. Takva pitanja, kao što su raskoš, imovinski položaj žena i miraz, debatirala su se u Rimu i u gdjekojim slučajevima postajala čak predmetom pokušaja zakonodavnoga normiranja. Ti su se problemi pretresali i u novoatičkoj komediji. Njezini su odgovori bili kadšto odviše radikalni za rimskoga masovnog gledaoca, ali u opreznoj obradbi, neutralizirani grčkim odijelom i komičkom maskom, mogli su već biti za njega od interesa. Osuda žudnje za stjecanjem, tirade protiv raskoši i žena s mirazom, negativno prikazivanje lihvarstva, koje je po Marxovim riječima[1] budilo »narodnu mržnju« — sve je to bilo potpuno aktuelno za Rim. Ali prosvjetiteljsko značenje Plautove komedije ne ograničuje se na to. U opreznom i pristupačnom obliku otkrivala je ona svijet kulturnijega svakidašnjeg života, složenijih misli i osjećaja i stvarala jezik za izražavanje raznovrsnih emocija, napose jezik ljubavi. Pobjednici-Rimljani s omalovažavanjem su se odnosili prema grčkim običajima, a »ponašati se grčki« *(pergraecari)* značilo je »živjeti raspušteno«, ali su Rimljani priznavali kulturnu nadmoć Grka i kod njih tražili odgovore na kulturna pitanja, koja su ponovno nastajala. Grčke su figure bile u isto vrijeme prikladne i za karnevalsko-lakrdijsko prikazivanje i za to, da budu nosioci profinjenijih oblika života.

Nije slučaj, što su se rimski pjesnici obraćali grčkom kazalištu svakodnevnoga života, novoatičkoj komediji. No ta se vrsta oblikovala tek u razdoblju raspada grčkih polisa, u predvečerje helenističkoga doba. Njezina se problematika pokazivala katkada preuranjena za Rim na koncu III. i u početku II. stoljeća; rimskom je društvu bilo tuđe umorno, skeptičko shvaćanje stvarnosti, koje je svojstveno »novoj« komediji, smjernost pred hirima slučaja i slikanje privatnoga života kao najvažnije sfere očitovanja duševnih svojstava individuuma. Napokon, ton grčkih komada razilazio se s estetskim navikama masovnoga gledaoca, odgojena na lakrdijskom, narodnom kazalištu. Stoga je građa »nove« komedije tražila izbor i preradbu, prilagođivanje potrebama rimske pozornice. Bilo bi jednostrano u ranoj rimskoj komediji vidjeti samo »ogrubljenje« grčkih izvornika. Dakako, Plaut je mnogo »grublji« od Menandra; on ruši skladnu arhitektoniku, pojednostavnjuje ideje i likove i oštro pojačava lakrdijske momente. Ali, uporedo s time, on unosi u svoje komade takvu žicu vedre energije i optimizma, za koju Menandar više nije bio sposoban.

Plaut je poznavao svoju publiku i pozornicu. Njegovi su komadi predstavljali zahvalnu građu za glumce i dugo su uživali uspjeh. Oni su ponovno dobili pristup na pozornicu u XV. stoljeću, u »učenoj« i dvorskoj komediji talijanskih humanista, i poslužili zatim osnova za raznovrsne preradbe. Shakespeare, Molière, Lessing i danski komediograf Holberg, da se i ne govori o mnogobrojnim drugorazrednim piscima, bavili su se obnovom ili prijevodima Plautovih komedija.[2] Od ruskih se pisaca za Plauta osobito zanimao

[1] Kapital, sv. III., izd. 8., 1936., str. 527 (na ruskom).

[2] Kod nas je plautovsku komediju njegovao osobito Marin Držić. U »Skupu« je obrađen predmet Plautova »Tvrdice«, a u nesačuvanom »Pjerinu« motiv iz »Menehma«. — Op. prev.

A. N. Ostrovski, u čijem je arhivu bio nađen za života neobjavljeni prijevod komedije »Magarci« *(Asinaria)*, Plautove preradbe jednoga djela slabo poznatoga grčkog pjesnika Demofila.

4. *Enije i njegova škola. — Terencije*

Svršetak drugoga punskog rata jest jedna od prekretnica u rimskoj povijesti: Rim prelazi s italske politike na sredozemsku, napreduje na istok, u zemlje helenizma. Brzi porast krupnoga zemljoposjeda i trgovačko-lihvarskoga kapitala naglo mijenja sliku ekonomskih i socijalnih odnosa u Italiji. Zbližavanje s grčkom kulturom ide pojačanim tempom, pa se zameće borba između helenofila i pristaša rimske starine. U tim složenijim prilikama književnost počinje igrati novu ulogu.

Dosada se rimska književnost razvijala spontano; sada se ona počinje cijeniti kao sredstvo ideološkoga djelovanja, kao oruđe propagande. Primjer Hanibala, koji je sa sobom vodio grčke pisce, demonstrirao je pred Rimom značenje književnosti za vanjskopolitičke ciljeve, za organiziranje inozemnoga javnog mišljenja. Stopama neprijateljevim Rimljani su pošli putem književne propagande svoje politike. S tim ciljem Fabije Piktor sastavlja prvi prikaz rimske povijesti i objavljuje ga na grčkom jeziku. Na grčkom jeziku pisao je o svojim vojnama i najviđeniji rimski muž toga razdoblja Scipion Stariji. To je bio muž novoga tipa, sa širokim horizontima i za rimsku tradiciju neobičnim metodama. Scipion i njegova grupacija počinju organizirati rimsku književnost, okupljati oko sebe pisce stimulirajući njihovo stvaranje u njima potrebnom smjeru. Grupacija je bila helenofilska pa je podupirala produbljeniju helenizaciju rimske književnosti.

Ta se nova etapa započinje mnogostranom djelatnošću K v i n t a E n i j a *(Q. Ennius*, 239.—169.). Enije je bio rodom iz Kalabrije, čovjek miješane italsko-grčke kulture. Stekao je ozbiljno grčko obrazovanje, a poznavao je ne samo književnost, nego i filozofske sisteme zapadnogrčkih mislilaca, raširene u južnoj Italiji, pitagoreizam i Empedoklovo učenje. U vrijeme drugoga punskog rata služio je u rimskoj vojsci i god. 204. došao u Rim, gdje se bavio predavanjem i prikazivanjem drama. Scipionov je krug našao u njemu svoga pjesnika i slavitelja.

Enije oštro kritizira svoje prethodnike, prve rimske pjesnike, zbog grubosti oblika, nedovoljne pažnje prema stilističkoj obradbi i zbog neobrazovanosti; filozofiju nitko od njih »ni u snu nije vidio«. Enijev je program uvesti u rimsku književnost principe

grčkoga oblika i grčki idejni sadržaj, preurediti je na temelju grčke poetike, retorike i filozofije. Osjećajući se reformatorom, on radi, poput Livija Andronika i Nevija, na različnim područjima i obogaćuje rimsku književnost novim vrstama.

Najznatnije je Enijevo djelo historijski ep »A n a l i« *(Annales)*, koji u 18 knjiga obuhvaća svu povijest Rima, od Enejina bijega iz Troje do pjesnikovih suvremenika, njegovih aristokratskih zaštitnika. U uvodu spjeva izlaže se nekakav »san«. Enije vidi, kako je odnesen na goru Muza, i ondje mu se javlja Homer. U usta Homeru stavlja se pitagorovsko učenje o seobi duša (metempsihoza) i pripovijest o sudbini njegove vlastite duše, koja se sada, kako se vidi, preselila u Enijevo tijelo. Odatle je jasno, da Enije hoće da dade spjev homerskoga stila, da postane drugi, rimski Homer.

Enije nije mogao ne biti svijestan toga, da se njegovi »Anali«, koji dosljedno izlažu događaje rimske povijesti, duboko razlikuju od Homerova epa. Enijev »homerizam« ima prije svega formalan karakter i sastoji se u reproduciranju metričkoga oblika i pojedinih stilističkih i pripovjednih postupaka starogrčkih spjevova, u uvođenju homerskoga kolorita, kako su ga shvaćali helenistički komentatori Homerovi. Najvažniji korak u tome smjeru bilo je napuštanje saturnijskoga stiha, koji se bio ustalio u rimskom epskom pjesništvu, i obraćanje metričkom obliku Homerovih spjevova. Enije je tvorac l a t i n s k o g a h e k s a m e t r a, koji je odsada postao obavezan metrički oblik rimskoga epa. Uvođenje heksametra u latinsku versifikaciju tražilo je veliko majstorstvo u stihu; Enije je uspješno riješio taj zadatak. On, nadalje, stvara za ep svečano-arhaični stil s iskorišćivanjem Homerovih formula, epiteta i usporedaba, ali ne zanemaruje ni tradicionalni rimski postupak glasovnih ponavljanja (str. 335). Taj je Enijev stil udario svoj pečat i na potonji razvoj rimskoga epa sve do »Eneide«. Po Homerovu uzoru u izlaganje »Anala« uvodi se i olimpski plan, prizori, u kojima sudjeluju bogovi.

Sa suhoparnošću versificirane kronike izmjenjivalo se kod Enija i snažno, slikovito, kadšto čak i emocionalno uzbuđeno pripovijedanje. U spjevu su prevladavale ratno-povijesne teme: on je prikazivao porast Rima i slavio njegove viđene muževe. Što se više izlaganje približavalo suvremenim prilikama, postajalo je sve podrobnije i prelazilo u veličanje autorovih zaštitnika. Uzdizanje pojedinih ličnosti, koje je podsjećalo na helenističku dvorsku poeziju, izazivalo je nezadovoljstvo u konzervativnim krugovima, ali to nije smetalo golemoj slavi spjeva. U toku čitava republikanskoga razdoblja Rimljani su Enija priznavali za »drugoga Homera«. S pojavom Verglijeve »Eneide« izgubili su »Anali« svoje značenje

rimskoga epa; na koncu, Enijev se spjev nije potpuno sačuvao, pa nam je poznat samo po citatima i prikazima.

U fragmentarnom su nam stanju došla i druga djela Enijeva. Kao profesionalan dramatičar, on je obrađivao grčke tragedije i komedije. Komedije su slabo polazile za rukom majstoru visokoga stila i brzo su bile zaboravljene; tragedije su za dugo vremena ušle u repertoar rimskoga kazališta. Enije je rado prikazivao patetiku strasti, ludila i herojskoga samoprijegora. U izboru originala orijentira se poglavito prema Euripidu, ali daje i druge tragike; u Enijevoj obradbi upoznavao se rimski gledalac s takvim tragedijama, kao što su Eshilove »Eumenide« i Euripidova »Medeja«, »Ifigenija«, »Melanipa« i »Aleksandar«. Karakteristična racionalna usmjerenost Euripidova sačuvana je i kod Enija; čak se po malobrojnim i slučajnim ulomcima vidi, da su se u njegovim tragedijama izražavale različne slobodoumne misli — o neupletanju bogova u ljudski život i o lažnosti proročanstava. Ta prednost, koja se davala Euripidu, »filozofu na pozornici« i pjesniku subjektivnih težnji individuuma, karakterizira orijentaciju Enijevih tragedija kao prosvjetiteljsku, a uspjeh tih tragedija svjedoči, da se u Rimu ocrtava porast individualističkih tendencija. Enije zove svoje stihove »vatrenima«; rimska je tragedija našla u njima svoj stil.

Enije se nije ograničivao na područje epa i drame. Prosvjetiteljska strana njegova rada našla je izraza u čitavu nizu didaktičkih djela, koja populariziraju grčku filozofiju. On upoznaje Rimljane s etičkim i prirodnofilozofskim sistemima zapadnogrčkih mislilaca, daje racionalistička objašnjenja narodne religije u didaktičkom spjevu »Epiharmo« i prevodi Euhemerov »Sveti zapis« (str. 276). Privlačile su Enija i lake vrste zabavno-didaktičnoga karaktera; toj je kategoriji pripadala, na primjer, njegova zbirka pod naslovom »Satire« (*Saturae* — »Svaštice«), zbirka sitnih pjesama o različitim temama, pa basana, anegdota i malih dijaloških prizora, u kojima se didaktika prepletala sa zanimljivošću izlaganja, a u gdjekojim slučajevima dobivala ličnu polemičnu zaoštrenost. Naziv »satura« (buduća »satira«), kad se prvi put pojavio u književnosti, nije još imao onoga značenja, koje mu je poslije bilo dano.

Enije je visoko cijenio svoje književno značenje i obećavao svojim stihovima besmrtnost. Njegova se historijska uloga sastoji u tome, što je digao idejni nivo rimske književnosti, razradio stilske oblike visoke poezije i reformirao pjesnički jezik. Ujedno se u njegovu radu već ocrtava odvajanje književnosti od masa; Enije je pjesnik obrazovanih vrhova i on služi potrebama aristokracije, koja se helenizira.

Enije je stvorio školu. Njoj je pripadao Enijev nećak, »učeni« tragički pjesnik Pakuvije (*M. Pacuvius*, 220.—130.) i komediograf Stacije Cecilije (*Statius Caecilius;* umro god. 168.), Cecilije je za svoje preradbe odabirao poglavito Menandrove komade i udaljio se od principa kontaminacije približavajući na taj način rimsku komediju njezinim grčkim uzorima. No pravi je ostvaritelj Enijeva programa u pogledu komedije Terencije.

Prema vijestima antičkih biografa, Publije Terencije, po nadimku Afer (Afričanin; *P. Terentius Afer*, oko god. 195.—159.), bio je rodom iz Kartage. U Rim je dospio kao afrički rob i bio u službi kod senatora Terencija Lukana. Gospodar se zainteresirao za darovitoga roba, dao mu obrazovanje i pustio ga na slobodu. Terencije se kretao u krugu uglednе mladeži i bio blizak Scipionu Mlađem, budućem osvajaču Kartage, i njegovu prijatelju Gaju Leliju. Književni protivnici Terencijevi širili su čak glasine, da je afrički oslobođenik podmetnuta osoba i da su stvarni tvorci njegovih komedija Scipion i Lelije, kojima je zbog socijalnoga položaja bilo nezgodno da istupaju kao scenski pisci. Terencije se nije nimalo energično branio od tih glasina, koje su godile samoljublju njegovih uglednih zaštitnika, pa je legenda prodrla u potomstvo; ozbiljni obavješteni rimski pisci odnosili su se prema njoj kao prema besmislenoj izmišljotini. Književni rad Terencijev nije dugo trajao. U razmaku između god. 166. i 160. prikazao je šest komedija; sve su se one potpuno sačuvale. God. 160. krenuo je na putovanje u Grčku, na kojem je umro.

Kao i Enije, Terencije je pisac iz grupacije Scipionâ. Šezdesetih godina II. stoljeća ta je grupacija uživala utjecaj. Ona je vodila borbu s agresivnim vanjskopolitičkim težnjama trgovačko-lihvarskoga kapitala, uporno zahtijevala milostinju za italsko seljaštvo i nastojala spriječiti zaoštrenje socijalnih protivurječja u samoj Italiji. Na ideološkom polju podupirala je grčka učenja, koja su propovijedala mir, uzajamnu slogu osnovanu na humanom odnosu prema svim ljudima, i odricanje od sebičnih nakana. »Humana« tendencija novoatičke komedije bila je sada dobro došla, pa Terencije postaje njezin rimski glasonoša.

Terencijeve komedije pripadaju onoj istoj »operetnoj« vrsti rimske palijate kao i Plautova djela, one su također obradbe grčkih komada »nove« komedije, ali se i idejno i stilistički oštro razlikuju od Plautovih komedija. To se očituje već u izboru originalâ. Od šest Terencijevih komedija četiri se (»Andranka«, »Čovjek, koji sam sebe muči«, »Eunuh« i »Braća«) osnivaju na Menandru, a ostale dvije (»Svekrva« i »Formion«) predstavljaju preradbe komadâ slabo poznatoga sljedbenika Menandrova Apolodora Karišćanina. Menadrovi takmaci, Filemon i Difil, nisu kod Terencija zastupani;

rimski se pjesnik obraća samo predstavnicima najozbiljnije varijante »nove« komedije. Kao i ostali rimski komediografi, Terencije ne prevodi, već obrađuje grčke komade, ali nastoji sačuvati strogu arhitektoniku, dosljedno razvijanje karakterâ i ozbiljni ton svojih originala.

Za ilustraciju ozbiljnoga stila Terencijeva uzmimo njegov komad »S v e k r v a« *(Hecyra,* god. 165.), koja pripada tipu »dirljivih« komedija. Radnja se, kao i obično, događa u Ateni, između dvije kuće, od kojih jedna pripada Lahesu, a druga Fidipu; u susjedstvu živi hetera Bakhida.

Tradicionalni prolog, obraćanje gledaocima, nikada ne služi kod Terencija ekspozicijskim ciljevima. Ekspozicija se daje u uvodnim prizorima, ali katkada čuva samostalnost u tom pogledu, što se radi nje uvodi specijalna figura, koja sluša i prati replikama pripovijedanje o polaznoj situaciji i u radnji više ne sudjeluje. U »Svekrvi« je takva figura hetera, Bakhidina prijateljica. Njezin dijalog s Parmenonom, robom junaka Pamfila, sadržava ekspoziciju. Pamfil, sin Lahesov, vatreno je ljubio heteru Bakhidu i zaklinjao joj se na vjernost. Nastojanjem očevim stupio je u brak s Filumenom, kćerju susjeda Fidipa, ali je taj brak ostao ispočetka fikcija. Mladi je čovjek i dalje posjećivao prijašnju prijateljicu i nadao se, da će uvrijeđena Filumena sama otići od njega. Ali dok je Filumena krotko trpjela Pamfilovo ponašanje, Bakhida se stala gore odnositi prema njemu, i Pamfilovi su se osjećaji promijenili: on ohladni prema heteri i složi se s Filumenom, koju zavoli i u kojoj nađe srodnu dušu. Za neko vrijeme Pamfil je morao otići iz Atene; u njegovoj odsutnosti Filumena zbog nečega zamrzi svoju svekrvu Sostratu, stane je izbjegavati i vrati se u roditeljsku kuću.

Gledalac je možda sklon da Filumenin odlazak objasni teškim karakterom svekrvinim, ali ga već naredni prizori uvjeravaju, da je Sostrata dobra žena, primorana da neprestano sluša nezasłužene muževlje prijekore. Ona ga pokušava uvjeriti, da nevjesti nije učinila krivo, ali uzaludi:

tvrdo vjeruju, da sve
Svekrve su nepravedne.

Zagonetka se rješava u monologu Pamfila, koji se vratio. Uznemiren neprijateljstvom, koje je nastalo između njegove žene i majke, pohitio je u Fidipovu kuću i zatekao Filumenu, gdje rađa. Nad Pamfilovom ženom još prije udaje počinio je neki neznanac nasilje. Njezina majka Mirina, koja je tajila stanje stvari od čitave okoline, uključujući i samoga Fidipa, obrati se s molbom Pamfilu, da ne sramoti nesretnu Filumenu, čak ako je i ne bi htio uzeti natrag. Od njegove ženidbe već je prošlo sedam mjeseci, pa ljudi

neupućeni u povijest toga braka ne će naslutiti ništa rđavo. Dijete će, dakako, biti izloženo, ali to je očevo pravo. Pamfil obeća, da ne će odricati svoje očinstvo. Ali ipak smatra za potrebno da raskine brak i prevlada osjećaj ljubavi prema Filumeni.

Teškoća Pamfilova položaja raste zbog dobrohotna odnosa okoline, koja svakako nastoji ukloniti tobožnje smetnje za uspostavljanje sloge među supruzima. Jedina je razumna izlika za napuštanje Filumene poziv na nesporazume između nje i Sostrate, na sinovlju ljubav, koja ga navodi, da majci dade prednost pred ženom. Ali dobra je Sostrata pripravna otići s mužem na selo, da ne bude na teret nevjesti. S druge strane, Fidip s ogorčenjem saznaje za tajni porođaj; on pripisuje Filumenin odlazak intrigama Mirine, koja nije voljela Pamfila zbog njegove prijašnje veze s Bakhidom i koja se sada, po njegovu mišljenju, pokušava otresti novorođenoga unuka, da bi zatim rastavila Filumenu od muža. Oba starca, Lahes i Fidip, traže da se nevino dijete prizna, i ta za Pamfila nemoguća perspektiva konačno ga dovodi u zabunu. On radije nestaje za neko vrijeme: bez oca dijete ne će biti primljeno u obitelj. Starci mogu sebi objasniti nerazumljivo ponašanje Pamfilovo samo Bakhidinim utjecajem te šalju po nju radi pregovora. Ta se hetera pokazuje kao utjelovljenje nesebičnosti i plemenitosti. Ona je rado pripravna pomoći obiteljskoj sreći svoga bivšeg prijatelja pa odlazi da uvjeri njegovu ženu i taštu, da su njezini odnosi s Pamfilom odavna prekinuti. Ali kakve koristi može biti od toga neobičnog posjeta, od pojavljivanja hetere u obiteljskoj kući, gdje njezina uvjeravanja nisu nikome potrebna, već služe samo kao smetnja u ostvarivanju zamišljenoga plana?

U toku komada samo jedamput, u Mirininim savjetima, javila se aluzija na putove rješenja sukoba: nepoznati nasilnik oteo je Filumeni njezin prsten. Sada, u posljednjem činu, pojavila se Bakhida, i na prstu joj je bio prsten. Posjet poduzet zato, da se ukloni tobožnja zapreka, dovodi do stvarnoga raspleta.

Izašavši iz Fidipove kuće, Bakhida smjesta šalje robu Parmenona, da javi Pamfilu, da je prsten, što joj ga je on darovao, Mirina prepoznala: to je bio Filumenin prsten. Jedne večeri dotrčao je pijani Pamfil k Bakhidi s prstenom, što ga je odnio djevojci, nad kojom je počinio nasilje. I on je doista otac djeteta, koje se rodilo Filumeni. Apolodor je, prema tome, raznadio predmet o mužu, koji je počinio nasilje nad svojom budućom ženom, t. j. predmet Menandrovih »Parničara« s istim rješenjem sukoba uz pomoć plemenite hetere. U završnom prizoru srećom opojeni Pamfil izmjenjuje sa svojom spasiteljicom Bakhidom uglađeno-otmjene komplimente. Filumenina će tajna biti sačuvana. Starčići mogu

ostati u uvjerenju, da je Mirina povjerovala Bakhidinim zakletvama i pomirila se sa zetom. I samo rob Parmenon, koji gori od radoznalosti, i dalje ne razumije, zašto je njegova vijest mogla do takve mjere obradovati Pamfila.

Iz prologa »Svekrve« saznajemo, da je taj komad dva puta propao. Kod prvoga prikazivanja (god. 165.) publika ga nije htjela gledati, već se zainteresirala za šakače i plesača na konopcu. Kad je »Svekrva« bila ponovno prikazana (god. 160.), gledaoci su poslije prvoga čina pobjegli gledati gladijatore. Tek kod trećega prikazivanja (iste 160. god.) komad je uspio. Doista, ako su gledaoci očekivali izrazite komične dojmove ili uobičajene lakrdijske figure, »Svekrva« ih nije mogla ne razočarati. Dok kod Plauta svaki prizor ide za određenim komičkim efektom, kod Terencija ima vrlo malo »smiješnoga«. U »Svekrvi« nema nijednoga »komičnoga« lika; malobrojni prizori, u kojima sudjeluju robovi, unose laki humoristički moment, koji nikada ne prelazi u lakrdiju. Intrige ovdje nema; razvoj radnje proizlazi iz karaktera lica. Komad je sračunat na gledaočevu sućut prema svakodnevnim, dobrim ljudima, koji su se zapleli u tešku situaciju. Sa stanovišta naše moderne terminologije »Svekrva« je prije slična »drami« nego »komediji«.

Kod Terencija je zastupan i obični tip komedije intrige, koju provodi spretni rob (»Andranka«, a djelomično i »Čovjek, koji sam sebe muči«) ili parazit (»Formion«), ali intriga teče bez lakrdije ili primitivnoga nasamarivanja prekomjerno naivna partnera. Tako je »A n d r a n k a« (*Andria* — »Djevojka s Andra«) građena na dvoboju dvaju lukavaca; to su, s jedne strane, starac-otac, koji želi oženiti sina kćerju bogata susjeda, a s druge — rob toga sina, koji svome gospodaru mora pomoći da sklopi brak s ljubljenom siromašnom djevojkom. Protivnici vješto razapinju jedan drugome mreže licemjerstva i prijevare i naizmjence postaju žrtve svoje prevelike lukavosti. Rješenje sukoba daje se »prepoznavanjem«: pokazuje se, da je djevojka, u koju je mladić zaljubljen, davno nestala kći istoga susjeda. Ali ni druga kći, bivša vjerenica, ne ostaje bez zaručnika: o ženidbi s njome neprestano je sanjao jedan drugi mladić, koji je s uzbuđenjem pratio krivudave putove osnovne intrige.

Svoje maske daje Terencije najčešće u »humanoj« obradbi. Antički komentator Terencijev, Donat (IV. stoljeće n. e.), primjećuje, da se u »Svekrvi« prikazuju »dobrohotna svekrva i tašta, skromna nevjesta, muž blag prema ženi, a ujedno odan sin i dobra hetera.« U »humanoj« varijanti crta Terencije lik »žene«, zaglupljene, nepravedno optužene Sostrate; takva je Sostrata i u komediji »Čovjek, koji sam sebe muči«, pa se čak i despotska »žena s mirazom« Nausistrata iz »Formiona« ponaša sa strogim dostojanstvom ne upadajući u tradicionalnu »svadljivost«. Analogno se tretira i lik »hetere«. Uz nesebičnu Bakhidu u »Svekrvi« može se postaviti simpatična Taida iz »Eunuha«; kod obadviju se ljubav osniva na stvarnoj sklonosti. I jedna su i druga elegantne predstavnice svijeta neslužbene ljubavi, koje savršeno vladaju vještinom otmjenoga držanja. Ali to su profesionalne hetere. U još toplijim tonovima crta se osjećaj siromašnih djevojaka, koje su slobodno zavoljele, djevojaka, koje će završno »prepoznavanje« dovesti do braka priznatoga od društva. Bez prekomjerne karikature daju se i tipične negativne maske, kao na primjer hvalisavi i plašljivi »vojnik« (komedija »Eunuh«). U Terencijevim obradbama vidljivo izbija vještina karakteristike, kojom je Menandar briljirao.

Kod Terencija gotovo uvijek nalazimo po dva nosioca jednake maske, različito okarakterizirana; tako je u »Svekrvi« uz jednostavnu i dobru Sostratu prikazana i lukavija Mirina, uz dobroćudnoga, ali aktivnog Lahesa uvredljivi i bezvoljni Fidip. Taj omiljeli postupak Menandrov prešao je, prema tome, na njegove sljedbenike, pa Terencije pribjegava uvođenju paralelnih figura čak i onda, kad ih ne nalazi u svome grčkom originalu (figura drugoga mladića u »Andranki«).

Jedna je od najraširenijih tema »nove« komedije sukob između očeva i sinova na osnovi ljubavnih strasti mladeži. Menandar uzdiže taj sukob do nivoa problema porodičnoga uređenja i odgoja, pa njegova problematika prelazi na Terencija. U komediji »Č o v j e k, k o j i s a m s e b e m u č i« (*Heautontimorumenos*, god. 163.) prikazan je otac, koji sebe stavlja u tešku kušnju za kaznu, što je strogim postupkom doveo sina do bijega iz kuće; no taj starac ima mnogo više srdačnosti nego njegov susjed, hladni poslovni čovjek, koji je na riječima liberalan, ali u svojoj obitelji nije znao stvoriti uzajamno povjerenje. U punom opsegu postavljen je problem odgoja u »B r a ć i« (*Adelphoe*, god. 160.; isp. str. 249).

Demeja, strogi, štedljivi Atenjanin staroga kova, koji provodi život u neprestanom radu na svome seoskom imanju, ima dva sina, Eshina, i Ktesifona. Starijega sina, Eshina, posinjuje Demejin brat, neženja Mikion, ljubitelj gradskoga života i njegovih udobnosti. U skladu s različitim ukusima i karakterima Demeje i Mikiona, mladići stječu različit odgoj. Demeja se drži starih načela djelovanja strahom, a Mikion, pristaša humanoga odgoja, nastoji kod svoga gojenca razvili osjećaj unutrašnjega dostojanstva pa u odnosima s Eshinom uspostavlja atmosferu iskrenosti i popustljivo se odnosi prema mladenačkim pobudama. Eshin se, doduše, nije usudio ispripovjediti svome poočimu, da se vezao s djevojkom

iz osiromašene obitelji i da čeka dijete, ali to je poštena ljubav, koju mladić namjerava završiti ženidbom. Ktesifon se također zaljubio: njegova je prijateljica kitarašica, koju treba oduzeti svodniku, ali kako se Ktesifon boji strogoga oca, Eshin mu čini tu uslugu i otima kitarašicu silom njezinu gospodaru. Javni skandal, koji je pri tome učinjen, uznemiruje čitavu okolinu. Uzbuđuje se obitelj Eshinove zaručnice, ali se osobito uzrujava Demeja, koji u tome vidi pogubne posljedice popustljiva odgoja. To je veće njegovo razočaranje, kad se pokazalo, da je kitarašica bila ugrabljena za mlađega sina, kojega je sam odgajao po strogim principima. S druge strane, Mikionova liberalnost lako uklanja sve teškoće, koje su nastale; brak za njega nije novčana nagodba, i on ne vidi zapreka za Eshinovu ženidbu s djevojkom bez miraza. Sistem Mikiona, koji se upravlja principima helenističke filozofije, dovodi, prema tome, do sveopće sreće; Demejin sistem doživljava slom izazivajući odvratnost njegova vlastitoga sina. U drukčijem su svijetlu prikazani Demeja i Mikion na svršetku komada. Demeja, karikirajući bratovu popustljivost, počinje sa svoje strane osvajati sveopće simpatije, primorava Mikiona, nesposobnoga da se opire, na ženidbu s već starijom majkom Eshinove zaručnice i dokazuje, da se Mikionov sistem osniva samo na slabosti i popustljivosti; dati djeci pametan savjet može samo on, Demeja. Taj neočekivani završetak pripada već samom Terenciju, koji se, prema vijesti jednoga antičkog komentatora, udaljio ovdje od Menandrova originala. Za Rim je tendencija Menandrove »Braće« bila neprihvatljiva, pa je rimski pjesnik smatrao za potrebno da dade stanovit revanš Demeji, predstavniku načela strogosti. Pouka je Terencijeva komada očevidno u tome, da su i Demejin i Mikionov princip jednostrani, da pravilna linija leži negdje u sredini.

O Terencijevim metodama obrade grčkih komada bolje smo obaviješteni nego o Plautovu načinu rada. Ovdje nam dolaze u pomoć Donatovi navodi, koji bilježe najvažnija Terencijeva odstupanja od njegovih originala, i svjedočanstva samoga autora u prolozima njegovih komedija.

P r o l o z i su posvećeni gotovo isključivo književnoj polemici. Terencije se morao sukobiti s jakom opozicijom, koja je dolazila iz Cecilijeve škole (str. 363). Mladom su pjesniku prigovarali zbog slobodna postupanja s izvornicima, uglavnom zbog kontaminacije, i širili glasine, da on nije tobože stvarni autor svojih komedija. Prolozi, u kojima Terencije odgovara svojim protivnicima, predstavljaju jedan od najranijih dokumenata rimske književne kritike. Vrlo su zanimljivi pogledi toga vremena na samostalnost stvaranja; prijevod novoga komada s grčkoga smatrao se kao originalno djelo, ali iskorišćivanje onoga, što je već dobilo latinsku obradbu, držalo se za »krađu«, književni plagijat.

Terencije brani k o n t a m i n a c i j u pozivajući se na Nevijev, Plautov i Enijev primjer pa izravno spominje komade, kojima se koristi za obogaćivanje osnovne fabule. Tako je »Andranka« sastavljena od dvije Menandrove komedije — »Andranke« i »Perinćanke«, u Menandrova »Eunuha« unesene su figure iz »Udvorice« istoga pisca, a »Braća« se osnivaju na Menandru, ali je prizor, u kojem Eshin otima svodnikovu djevojku, uzet iz Difila. No Terencije provodi kontaminaciju tako, da ona ne remeti cjelovitost predmeta i dosljednost karaktera; iako se točno ne drži toka radnje grčkoga komada, on čuva strukturni tip drame, koja se dosljedno razvija, i samim time reproducira stil originala.

Dinamički moment, sasvim neznatan u ranim komadima (»Andranka«, »Svekrva« i »Čovjek, koji sam sebe muči«), poslije se pojačava (»Eunuh«, »Formion« i »Braća«); pisac je, kako se čini, smatrao za potrebno da učini stanovit ustupak navikama i ukusu publike. Remećenja iluzije, koja su kod Plauta česta, uklonjena su iz Terencijevih komada. Kod njega nema obraćanja gledaocima za vrijeme radnje, nema miješanja crta rimskoga života s grčkima. Kad Terencije u grčkim komadima susreće specifično lokalne crte, on ih ili sasvim zaobilazi ili zamjenjuje čime neutralnim, ali ne specifično rimskim.

G l a z b e n a je strana komedije kod Terencija znatno pojednostavnjena u uspoređenju s njegovim rimskim prethodnicima. Složene lirske partije, kojima se Plaut rado služio, kod Terencija se ne susreću, pa i to je približavanje strogom obliku Menandrove komedije. U razvijanju d i j a l o g a Terencije izbjegava lakrdiju ili grubost. Po Menandrovu primjeru on se drži stila svakodnevnoga govora, pa su mu protivnici upućivali prigovor zbog »niskosti«; Terencijev je jezik jezik obrazovanih krugova rimskoga društva, koji postaje norma čistoga latinskog govora.

Kako primjećuje antički komentator Euantije (V. stoljeće n. e.), Terencijeve se komedije odlikuju izvrsnim osjećajem mjere: »One se ne uzdižu do visine tragedije, ali se i ne spuštaju do otrcanosti mima.«

Zaslužuje pažnju jedna osobina Terencijeve dramatike. Kako znamo (str. 245), antička komedija nije stvarala tajna za gledaoce. Ono, što je licima postajalo poznato tek nakon završnoga »prepoznavanja«, kazivalo se publici već unaprijed, u prologu, pa se komedija gradila tako, da gledaoca zabavljaju krivi putovi licâ. Kod Terencija prvi put opažamo odstupanje od te dramske tradicije. Svi njegovi komadi osim »Braće« sadržavaju u sebi moment »pre-

poznavanja«; međutim, Terencije odustaje od ekspozicije u prologu, ostavlja gledaoca u neznanju o onome, što je još nepoznato samim licima, i stimulira njegov interes za raspleć. Stvarno se stanje stvari razjašnjuje tek postepeno, a u takvom komadu, kao što je »Svekrva«, gledalac sve do posljednjega čina ne raspolaže podacima, koji bi omogućivali naslutiti završetak. U tom se pogledu Terencijevi postupci približavaju tehnici novoevropske drame. Ne zna se, kome ta novotarija pripada, da li samom Terenciju ili kakvim kasnijim predstavnicima novoatičke komedije; glavni uzor Terencijev, Menandar, nije ovdje mogao poslužiti kao izvor, jer Menandar nipošto nije odustajao od ekspozicijskoga prologa, već mu je, sudeći po sačuvanim ulomcima, rado pribjegavao.

Mirne i ozbiljne komedije Terencijeve nisu imale velika uspjeha na rimskoj pozornici. Njega su smatrali kao rimsku paralelu Menandru, ali su priznavali, da se nije znao dignuti do umjetničkoga nivoa svoga atičkog uzora. Cezar je, na primjer, isticao da u Terencija nema »snage«, i zvao ga »polovicom Menandra«. Bio je cijenjen, uglavnom, kao stilist zbog elegancije i čistoće jezika. Interes rimske škole za stilističko umijeće Terencijevo spasio nam je ne samo njegova vlastita djela, nego i niz njihovih antičkih komentara. Svoju vrijednost stilističkoga uzora čuvao je Terencije i u srednjem vijeku. U X. stoljeću njemačka redovnica H r o t s v i t h a sastavljala je komade o biblijskim temama reproducirajući pri tome Terencijev stil; oponašanje je imalo za cilj da zamijeni original i istisne ljubavne komedije poganskoga pisca iz samostanskoga štiva. U kasnijoj evropskoj drami predmeti Terencijevih komada obnavljali su se razmjerno rijetko. Molière je iskoristio »Formiona« za »Scapinove vragolije«, a »Braću« za »Školu muževa«. Terencije je bio zanimljiv u prvom redu po svojoj arhitektonici; dramska tehnika novoatičke komedije bila je u Evropi poznata samo po Terencijevim komadima. Osobito je znatna bila njegova uloga u XVIII. stoljeću, u razdoblju oblikovanja buržoaske drame. Teoretičari »suzne« komedije, »ozbiljne« komičke vrste, pozivali su se na Terencija kao na svoga prethodnika (Diderot), a Lessing je u »Hamburškoj dramaturgiji« dao podrobnu analizu »Braće«, smatrajući ih za uzornu komediju.

5. *Kazalište u Rimu*

U Rimu, kao i u Grčkoj, bile su dramske predstave vezane s kultom. One su bile jedna vrsta »igara«, koje su se priređivale o različitim svetkovinama. Uporedo sa scenskim igrama davale su se i circenske (uglavnom konjske trke i utrke na kolima, kojima

su se pridruživala i gimnastička natjecanja, kao što su: trčanje, rvanje, šakanje i sl.) i gladijatorske igre. Redovan su karakter imale godišnje »državne igre«, kojih je broj znatno porastao na koncu III. stoljeća (str. 344). Gotovo su sve one uključivale i dramske predstave.

Na »rimskim« igrama (u rujnu), »plebejskim« (u studenome), »Apolonskim« (u srpnju) i »Megalenzijskim« (u čast Velike majke bogova, u travnju) prikazivale su se tragedije i komedije; na Florinim igrama (na koncu travnja), koje su se od god. 173. počele slaviti svake godine, davale su se mimičke predstave, koje su se uostalom dopuštale i na drugim igrama. Mim je još dugo vremena ostajao izvan književnosti, ali se kao kazališna vrsta počeo primati u Rimu od konca III. stoljeća; mimi su se igrali i samostalno i kao međuigre. I dalje se čuvala na rimskoj pozornici i starinska atelana. Poslije prikazivanja tragedija obično se davao kratki »završni komad« — atelana ili mim; arhaična je tradicija tražila, da se svečani dan veselo završi.

Broj državnih godišnjih igara od početka II. stoljeća do konca republikanskoga razdoblja gotovo se nije povećao, ali je njihovo trajanje jako poraslo. »Rimske« igre slavile su se, na primjer, na koncu republike 16 dana (4.—19. rujna), a »plebejske« su zauzimale 14 dana (4.—17. studenoga); tako je na same scenske predstave odlazilo 48 dana u godini, pri čemu su predstave trajale od ranoga jutra do večeri. No redovnim su se igrama pridruživale i izvanredne, državne ili privatne. Igre su se davale ili kao ispunjenje zavjeta bogovima, što ga je položio magistrat, ili prigodom posvećivanja hramova i drugih građevina i napokon za vrijeme trijumfâ ili o pogrebima viđenih osoba. U posljednjem stoljeću republike priređivanje sjajnih igara postalo je jedno od sredstava za stjecanje popularnosti, oruđe za napredovanje na ljestvici izbornih državnih službi; broj i raskoš predstava još su više porasli u doba carstva. Posjećivanje igara bilo je besplatno i svakome pristupačno. Privatne su se igre održavale na račun priređivača; državne su bile pod upravom magistrata, a financirale su se iz državne blagajne, ali su s porastom sjaja igara sredstva, što ih je država izdavala, postajala već nedovoljna, pa su magistrati morali trošiti svote iz osobnih sredstava. No ti su se troškovi utjerivali s kamatama, kad je magistrat postizao službe, koje su davale pravo na upravu u provincijama.

Program kazališnih predstava, izbor komada, najmanje glumaca i oprema prostorija za igre, dok nije bilo stalnoga kazališta, — sve je to ležalo potpuno na upravitelju igara. U praksi, razumije se, magistrat nije osobno ulazio u sve detalje, već se dogovarao

s kakvim poduzetnikom. Sve Terencijeve komedije, na primjer, prikazao je poduzetnik Ambivije Turpion, koji je usto sam igrao glavne uloge. Ne zbunjujući se zbog pojedinačnih neuspjeha, on je uporno upoznavao publiku s djelima mladoga pjesnika.

Rimske scenske igre, barem u Plautovo i Terencijevo vrijeme, nisu imale karakter pjesničkih natjecanja, ali bi družina, koja bi se odlikovala, dobila od magistrata stanovitu nagradu. To je u znatnoj mjeri zavisilo od toga, kako su gledaoci primili komad, pa se u Rimu brzo raširio običaj klake.

Kazališna zgrada bila je isprva privremena karaktera. Na trgu bi se digla pozornica, a publika bi stojeći gledala igru. Na početku II. stoljeća počeo se za senatore odvajati dio trga ispred pozornice, pa su ugledni gledaoci mogli sjediti u naslonjačima, što su ih robovi donijeli iz kuće. No pokušaji, da se sagradi stalno kazalište, nailazili su na otpor konzervativaca. Osvajač Grčke L. Mumije prvi je put podigao za svoje trijumfalne igre (god. 146.) potpune kazališne prostorije s mjestima za gledaoce, ali su to bile privremene drvene građevine, koje su se poslije igara skidale. Tek god. 55. pr. n. e. dobio je Rim svoje prvo kameno kazalište, što ga je sagradio poznati vojskovođa Gnej Pompej. Rimska su se kazališta gradila po uzoru na grčka, ali sa stanovitim odstupanjima. Mjesta za gledaoce dizala su se u redovima nad orhestrom, koja je sačinjavala pravilan polukrug; no i orhestra je bila dio dvorane za gledaoce: ona je bila odvojena za senatore. Taj se »staleški« princip smještanja gledalaca razvio dalje god. 67. pr. n. e., kad je Roscijev zakon prepustio prvih 14 redova nad orhestrom drugome privilegiranom staležu — vitezovima. Kao i u grčkom kazalištu helenističkoga vremena, glumci su igrali na visokom podiju, ali je rimski podij bio niži i širi od grčkoga i pobočnim stepenicama vezan s orhestrom. Taj uređaj podsjeća na južnoitalsku pozornicu flijakâ, koja je vjerojatno ostavila svojih tragova u arhitekturi italskih, a zatim i rimskih kazališta. U drugoj polovici II. stoljeća bila je u rimskom kazalištu po helenističkom uzoru uvedena zavjesa, koja se za razliku od moderne spuštala dolje prije početka predstave, a dizala nakon njezina svršetka. Broj mehaničkih sprava do toga vremena bio se znatno povećao u uspoređenju s atičkim kazalištem V. stoljeća. Kazalište je kao i prije ostalo bez krova, ali se u I. stoljeću radi zaštite od sunca počelo razastirati grimizno platno.

U rimskom su se kazalištu ustanovile vlastite tradicije. Tako je izvođenje arija (»kantika«) bilo podijeljeno između glumca, koji se ograničavao na pantomimu, i specijalna »pjevača«, kojemu je pripadao sav vokalni dio uz pratnju frula. Rimski su se glumci

u prvo vrijeme ograničivali na šminku i tek na koncu II. stoljeća počeli pribjegavati maski grčkoga tipa.

Ženske uloge u tragediji i komediji izvodili su, kao i kod Grka, muškarci; glumice su nastupale samo u mimima. Socijalni položaj glumaca bio je nizak. Za rimskoga se građanina glumačko zanimanje smatralo »sramotom«; njemu se dopuštala amaterska igra u folklornoj atelani, ali glumačko zvanje kao zanimanje bilo je skopčano s gubitkom mnogih građanskih prava.

6. *Proza. — Katon*

Profesionalni književnici, s kojih smo se radom dosada upoznavali, radili su isključivo na području poezije; Enijev »Euhemer« jedino je prozno djelo helenizirane rimske književnosti toga vremena. Umijeće proznoga govora ostajalo je svojina plemstva i nije prelazilo u književnost. Politički radnici, koji su bili na glasu s rječitosti, nisu objavljivali govore; rimska historiografija i publicistika ograničivale su se na potrebe vanjskopolitičke propagande i obraćale se helenističkim slušaocima na grčkom jeziku. Stoga je karakteristično, da je prvi viđeni prozaik u Rimu izišao iz konzervativnoga tabora. Dok je helenofilska grupacija pribjegavala uslugama pisaca nerimskoga podrijetla, vođa konzervativaca Katon volio je sam djelovati kao književni propagator svojih načela.

Marko Porcije Katon (*M. Porcius Cato*, 234.—149.) potjecao je iz neugledna roda i među rimskom aristokracijom bio »novi čovjek«, koji se istakao zahvaljujući osobnim zaslugama. Kroz svu njegovu djelatnost prolazi osebujno protivurječje: braneći starorimski način života, kojem su socijalni oslonac bili sitni slobodni vlasnici, Katon je u svojoj praksi već tipičan robovlasnik s plantažama. Ne ustajući nipošto protiv gospodarskoga preokreta, na kojem su se osnivale socijalne i kulturne promjene u rimskom društvu, on se borio s pojedinim očitovanjima tih promjena, s novim metodama u politici, što ih je primjenjivao Scipion Stariji, pa s raskoši i helenizacijom svakidašnjega života. Ta se borba nije odlikovala dosljednošću i bila je uperena poglavito protiv pojedinih osoba. Katon je dovodio na sud viđene predstavnike nobiliteta; vršeći god. 184. dužnosti »cenzora«, isključio je mnoge osobe iz senatorskoga staleža zbog nerimskoga načina života. U starosti se Katon zbližio sa svojim antagonistima iz grupacije Scipionâ na osnovi podupiranja sitnoga italskog vlasništva. Takva dvostrukost karakterizira i kulturnu politiku Katonovu: istupajući protiv kulturnoga utjecaja Grka, u praksi se pokorava tom utjecaju i čak

priznaje korisnost stanovitoga, ne odviše produbljena poznavanja grčke obrazovanosti.

Kako je Katon bio praktičan i poduzetan, razumio je, da starorimski sistem odgoja, koji se svodio na vještinu čitanja i pisanja i na poznavanje sakralnih i pravnih formula, više ne zadovoljava gospodarske i političke potrebe; ali mjesto obraćanja grčkoj nauci on preporučuje vlastiti sistem znanja potrebnih rimskom državniku i sastavlja niz priručnika iz različitih grana praktične djelatnosti. Seosko gospodarstvo, medicina, govorništvo, vojnička vještina i pravna nauka — sve je to obuhvaćeno u Katonovim radovima. Rasprava »Sinu Marku« sadržavala je neku vrstu enciklopedije u strinskom obliku pouke sinu. Antički su pisci iz te rasprave sačuvali niz karakterističnih aforizama: »Lijenost je majka svih mana.« »Ne kupuj, što je potrebno, nego bez čega se ne može biti, — što nije potrebno, to je uvijek za as preskupo.« »Vladaj predmetom, riječi će same doći.« Grcima, po Katonovim riječima, teku riječi s usana, a Rimljanima dolaze iz srca. Govornik je, po Katonu, »dobar muž vješt govoru.« U svojstva »dobroga muža« ide, osim dobronamjerna i konzervativna načina mišljenja, i vještina povećavanja prihoda i izvlačenja dobiti. Katonova rasprava »O poljodjelstvu« *(De agri cultura)*, jedino njegovo djelo, koje je do nas došlo u cijelosti, predstavlja u tom pogledu klasičan dokument ratarske ekonomije robovlasničkoga društva.

Stilističko umijeće Katonovo najbolje se opaža u njegovim govorima, koje je on čuvao i u starosti obrađivao. Sačuvani fragmenti svjedoče o snažnom, zornom i bogatom jeziku, smionom stvaranju riječi i o primjeni postupaka italskoga folklornog govorništva, ali povezanih s načitanošću u djelima grčke govorničke vještine. Mnogi su govori bili uneseni u povjesnički rad, na kojem je pisac radio posljednjih godina života.

Katonovi »Počeci« *(Origines)* započinju rimsku historiografiju na latinskom jeziku, budući da su prvi rimki povjesničari pisali grčki. Jedini prikaz rimske povijesti na latinskom bili su Enijevi »Anali«, ali se prema njegovoj orijentaciji na veličanje pojedinih viđenih muževa Katon neprijateljski odnosio. On nije htio biti »analist« ni u tome smislu, da po godinama izlaže događaje, koji su mu se činili beznačajni. Katonov je zadatak opisivanje i veličanje običaja predaka. Dva su momenta karakteristična za njegovo pripovijedanje. Prvo, Katon nije svoju pažnju ograničio na Rim, već je izlagao postanak različnih italskih gradova (odatle naslov »Počeci«); drugo, on je nastojao prešutjeti imena pojedinih viđenih muževa i vlastita imena zamjenjivao oznakom službe, koju su vršili, — »konzul«, »tribun«. No na vlastitu autorovu osobu to

se prešućivanje nije proteglo. Ne pribjegavajući metodi fiktivnih govora, običnoj kod grčkih povjesničara, Katon je u povijesno pripovijedanje unosio svoje stvarne govore. Izlaganje je dopiralo do same godine piščeve smrti. Za povijest italskih gradova morao je Katon posezati za grčkim izvorima; protivnik grčke obrazovanosti koristio se njima ne samo obilno, već i s prevelikim povjerenjem.

Katonova opozicija protiv grčkoga kulturnog utjecaja bila je oprovrgnuta u njegovoj vlastitoj djelatnosti. Jedna legenda, koja potječe iz helenofilskih aristokratskih krugova, prikazuje Katona kao idealna Rimljanina, utjelovljenje svih rimskih »vrlina«, i dodaje, da je u starosti Katon promijenio svoj negativan odnos prema grčkoj kulturi.

ČETVRTO POGLAVLJE

KNJIŽEVNOST POSLJEDNJEGA STOLJEĆA REPUBLIKE

1. Rimsko društvo i kultura posljednjega stoljeća republike

Od druge polovice II. stoljeća pr. n. e. Rim ulazi u razdoblje oštre socijalne borbe, a zatim i građanskih ratova. Ustanci robova (god. 136. i 104.), pokret u korist nove diobe državne zemlje, što su ga vodili Grakhi (god. 133. i 121.), sramotni neuspjeh aristokratskoga ratnog zapovjedništva na koncu II. stoljeća, »savezničkí rat« (god. 91.—88.), koji je Italcima pribavio rimsko građansko pravo, pa građanski rat (god. 87.—82.) i aristokratska diktatura Sulina (god. 82.—79.), golemi ustanak robova pod vodstvom Spartakovim (god. 73.—71.), »Katilinina urota« (god. 63.), savez triju viđenih muževa (»trijumvirat«) — Pompeja, Cezara i Krasa za uspostavljanje stvarne diktature (god. 60.), građanski rat između Cezara i Pompeja i Cezarova diktatura (god. 49.—44.), novi građanski rat poslije umorstva Cezarova i borba između njegovih nasljednika Antonija i Oktavijana — to su najistaknutiji momenti socijalne borbe II. i I. stoljeća, koji su doveli do sloma republikanskoga uređenja u Rimu i uspostave rimskoga carstva (god. 30. pr. n. e.).

Polis kao oblik rimskoga državnog uređenja bio je u protivurječju s potrebama goleme robovlasničke države, kojoj je bila potrebna šira socijalna baza, nego što je bila zajednica »rimskih

građana«, i s potpunim raspadom odnosâ polisa u samom Rimu. Porast krupnoga vlasteoskoga gospodarstva imao je za posljedicu, da je sitno seljaštvo, koje nije moglo konkurirati robovlasničkom zemljoposjedu, ostajalo bez zemlje. Neuspjeh nacrtâ o novoj diobi državne zemlje, što su ih predložili Grakhi s ciljem, da se uspostavi seljački zemljoposjed, označivao je poraz starih pogleda na vlasništvo polisa: državna zemlja u granicama Italije bila je proglašena za privatnu imovinu svojih vlasnika.

Raslojavanje u rimskom robovlasničkom društvu dostiglo je veoma znatne razmjere. Robovlasnički gornji sloj, senatorski stalež, predstavljao je tipičnu oligarhiju. On je monopolizirao vodeće političke službe, koje su ujedno otvarale široku mogućnost prisvajanja ratnoga plijena i pljačkanja provincija. Već je u II. stoljeću u njegovim redovima došlo do moralnoga propadanja. Raspadajući se na niz sitnih, među sobom neprijateljskih grupacija i klika, taj je gornji sloj bio solidaran u jednome — u težnji da se ograđuje od manje »uglednih« predstavnika svoje klase i da u svoju sredinu nepušta »nove ljude«. Između senatskoga »nobiliteta« i drugoga imovinskog staleža »vitezova« postojale su bitne nesuglasice. Stoga je zadatak opozicije bio oslabiti značenje senata i težište političkoga života prenijeti na narodnu skupštinu. Stvorile su se dvije stranke, senatska (»optimati«) i »narodna« (»populari«); ali interesi opozicionalnih slojeva bili su protuslovni, pa su koalicije, koje su među njima nastajale, bile privremena karaktera.

Na drugom polu robovlasničke klase nalazio se tako zvani »proletarijat«[1] t. j. neproduktivni slojevi lišeni zemlje, koji su živjeli od darova i milostinje nobilâ, davali im na izborima svoje glasove i dobavljali ljudski materijal za plaćeničke vojske ili za bande u službi aristokracije. Te su deklasirane mase tražile svoj, makar i malen udio u prihodima, što su se izvlačili iz eksploatacije robova i provincijskoga stanovništva.

Kako ističe Marx, »... u starom se Rimu klasna borba vodila samo unutar privilegirane manjine, između bogataša i slobodnih siromaha, dok je golema produktivna masa stanovništva, robovi, služila samo kao pasivni pijedestal za te borce.«[2] I položaj rimskoga društva bio je to složeniji, što se »pijedestal« od vremena do vremena počinjao jako ljuljati.

[1] Antički naziv »proletarijat« odgovara modernom »lumpen-proletarijatu«. Marx citira u vezi s time »točnu primjedbu Sismondijevu: rimski je proletarijat živio na račun društva, dok moderno društvo živi na račun proletarijata« (Predgovor 2. izdanju »Osamnaestoga brumaira«. Djela, sv. XIII., 1., 1936., str. 313 — na ruskom).

[2] Ibidem.

Za obogaćivanje gornjega sloja i uzdržavanje neproduktivnoga stanovništva bila su potrebna nova osvajanja. Raspadanje rimske republike odvijalo se na pozadini grozničave ekspanzije, osvajanja helenističkih država u Aziji i napredovanja na sjever, u Galiju i Germaniju. Staru seljačku vojsku trebalo je zamijeniti sada profesionalnom vojskom plaćenika, a ova je lako postajala oruđe u rukama vojskovođa, koji su svoje vojnike obilato nagrađivali ratnim plijenom, novcem i zemljom. Aristokracija je bila primorana da se miri s time, što vojskovođe novače vlastitu vojsku, dobivaju punomoći za niz godina i postaju samostalni vladari. Republikansko se uređenje još neko vrijeme držalo na suparništvu vojskovođa, ali je na koncu moralo ustupiti mjesto vojničkoj diktaturi.

Široki srednji sloj između vrhova rimskoga društva i njegovih deklasiranih donjih slojeva, koji je nekada bio oslonac rimske moći, odustajao je od aktivne političke borbe, što su se više razvijali građanski ratovi. Ta socijalna skupina nije za sebe očekivala znatnih probitaka od pobjede ove ili one zaraćene strane, a riskirala je svoj mali imutak, ako bi odviše aktivno podupirala stranu, koja bi bila pobijeđena. Stanovit politički konzervatizam, okretanje prema prošlosti i strah od budućnosti, neiživljeno povjerenje prema tradicionalnom, stoljećima posvećenom državnom uređenju spajali su se ovdje s ravnodušnošću prema aktuelnim političkim sporovima; ta se indiferentnost počinje osobito primjećivati u posljednjim decenijima republike.

U prilikama raspada odnosa u polisu i sloma republikanskoga uređenja ideološki je život u Rimu postao složeniji. Kulturna borba oko pitanja helenizacije otišla je u prošlost. Protivurječje između tradicionalne ideologije i izmijenjenih socijalnih odnosa jasno se otkrilo u vrijeme Grakhâ. Zakonski nacrt Tiberija Grakha o novoj diobi zemlje, koji je pravno bio besprijekoran i potpuno odgovarao starorimskim pravnim predodžbama, izazvao je pobunu vlasnika kao »nepravedan«. Odnosi vlasništva nisu više mogli ostati u starim ideološkim okvirima. Kod ideologa robovlasničkih vrhova nalazimo sada oštro suprotstavljanje »pisanoga prava« i »pravednosti«, ili naravnoga prava, pa se norme »naravnoga prava« obrazlažu grčkim učenjima. Dualizam »građanskoga prava« i »prava narodâ« (str. 340) odsada nestaje: helenistički pravni principi, na kojima se osnivalo »pravo narodâ«, prodiru u unutrašnje rimske odnose i dovode do nove preradbe rimskoga prava (»pretorsko pravo«) u skladu s potrebama razvijenoga robovlasničkog društva. Arhaični »formalizam« starorimskoga pogleda na svijet konačno se prevladava.

U tom procesu valja napose istaknuti značenje dviju grana grčke ideologije, koje su postale izvori novih duhovnih smjerova u rimskom društvu. To su grčka filozofija i grčka retorika.

U prvoj polovici II. stoljeća te su se discipline činile još opasne novotarije. Tako su god. 161. filozofi i predavači retorike bili protjerani iz Rima. Kad su god. 155. došli u Rim kao poslanici vođe atenskih filozofskih škola i nastupali s javnim predavanjima, starac Katon poduzeo je mjere, da senat što prije sasluša te poslanike i ne odugovlači njihov boravak u Rimu. No raspad tradicionalnoga morala u državi i porodici, do kojega je naskoro došlo, povećao je interes za grčka filozofska učenja; romanofilski raspoloženi vrhovi grčkoga društva išli su ususret tome interesu i svoje teorije prilagođivali potrebama rimskoga nobiliteta. Grčki povjesničar Polibije (*Πολύβιος*, oko god. 201.—120.), koji je niz godina (god. 167.—150.) proživio u Rimu kao talac i bio blizak Scipionu Mlađem, postao je prvi teoretičar rimskoga svjetskog gospodstva. On je uspjehe Rima objašnjivao savršenstvom rimskoga državnog uređenja, u kojem su tobože na pravilan način smiješana sva tri oblika vladavine (monarhija, aristokracija i demokracija), što ih je utvrđivala državna teorija Grka. Prema Polibiju, jednostavni, nemješoviti oblici vladavine neizbježno se izrođuju, prelaze jedan u drugi i nalaze se u neprestanom, strogo determiniranom kružnom kretanju, a mješoviti oblik, ostvaren u Rimu, stvara idealnu državnu ravnotežu pa je nepokolebljivo trajan. U tom je učenju rimski nobilitet dobio teoretsko obrazloženje tradicionalnoga državnog uređenja, kojemu je stajao na straži. U krugu Scipiona Mlađega uspostavljala se veza između grčke nauke i filozofije i ideoloških potreba rimskoga plemstva. Prikladan filozofski sistem za taj cilj stvorio je Panetije (*Παναίτιος*, oko god. 180.—110.), osnivač tako zvane »srednje Stoe«. U toj eklektičkoj filozofiji, koja je predstavljala povezivanje stoicizma s Platonovim i Aristotelovim teorijama, bio je strogi moral stare Stoe ublažen. Na mjesto »savršenoga« mudraca došli su aristokrati duha, koji »teže« za mudrošću i krepošću. Oštro individualistička koncepcija »samodovoljne« ličnosti i težnja za razmatranjem uklonjeni su iz te filozofije. Panetije polazi od shvaćanja čovjeka kao individuuma, koji je vezan sa svjetskom cjelinom i od »prirode« posjeduje socijalni nagon; »krepost« se očituje u aktivnom životu usmjerenom prema općem dobru. Za Rim prilagođena varijanta helenističke filozofije odlikuje se, prema tome, pozitivnim, optimističkim osjećanjem života i ne sadržava u sebi elemente umornoga odricanja od svijeta; Panetijevi su sljedbenici nalazili u njegovu sistemu

naučno obrazloženje građanskih »vrlina«, za koje se smatralo da su tradicionalno svojstvene rimskom aristokratu. U rimskoj državi, koja je obuhvaćala sav Grcima poznati kulturni svijet, utjelovljen je ideal svjetske, kozmopolitske države. Ekspanzija Rima nalazi opravdanje u tome, što jedinstvena svjetska država ostvaruje božansko jedinstvo razuma na zemlji. Služiti svojim radom takvoj državi, žrtvovati se za nju moralna je dužnost, ali mogućnici, kojima je upućeno Panatijevo učenje, moraju biti svijesni i svojih dužnosti prema nižima, štedjeti pobijeđene, imati samilosti prema robovima, moraju se prožeti težnjom za mudrošću i krepošću. Umni i moralni razvoj, što ga taj sistem traži, zvali su Rimljani »čovječnošću«, *humanitas*.

Krug Scipiona Mlađega, uplašen oduzimanjem zemlje seljaštvu, porastom trgovačko-lihvarskoga kapitala i moralnim raspadanjem aristokracije, nalazio je u toj filozofiji teoretsko obrazloženje svoje politike. Ujedno, upućujući individuum na veze, koje ga povezuju s božanskom svjetskom cjelinom, stoik je u sistem te cjeline unosio individualnu prirodu, uporedo s općeljudskom, kao očitovanje svjetskoga razuma. Ličnost je kod Panetija dobivala svoja prava. Jedan od elemenata »pravednosti« jest »koristiti se zajedničkim kao zajedničkim, a vlastitim kao vlastitim.« Odatle se izvodio i neposredan praktičan zaključak o nepovredivosti privatnoga vlasništva, pa je grčki filozof uslužno opskrbljivao svoje rimske mušterije teoretskim argumentima protiv agrarnih zakonskih nacrta Grakhâ. Panetijevo učenje, diktirano potrebama rimskih optimata, postalo je njihova filozofija i našlo popularizatora u osobi posljednjega viđenog ideologa senatske stranke Cicerona. No društveno značenje stoicizma u Rimu ne ograničuje se na stvaranje filozofije za nobilitet; stoik rigoroznijega smjera Blosije bio je teoretski vodič Tiberija Grakha. Odmah za Stoom počeli su u Rim prodirati i drugi filozofski sistemi. Za društvenu ravnodušnost, koja je rasla u posljednjim decenijima republike, karakteristično je širenje epikureizma, koji je dobio sjajan izraz u filozofskom spjevu Lukrecijevu i udario znatan pečat na književnost u početku carstva. S druge strane vrijeme pada republike stvaralo je povoljno tlo za razvoj religiozno-mističkih raspoloženja; njima je obojen sistem Posidonija (*Ποσειδώνιος*, 135.—51.), učenika i nasljednika Panetijeva.

U I. stoljeću poznavanje filozofije postalo je u krugovima rimskoga plemstva već oznaka dobra ponašanja; mladi su ljudi često završavali svoje obrazovanje putovanjem u Atenu na nauke u filozofskim školama. Ali filozofija je zapravo ostajala svojina nekolicine. Umni razvoj, što ga je tražila nova kultura, postizao se retoričkom obukom. Retorika je u Rimu postala aktuelna

u obadvije svoje funkcije — i kao teorija govorništva i kao popularno izlaganje osnova etike robovlasničkoga društva. U vezi s nastalim zaoštrenjem socijalne borbe neobično je porasla uloga narodne skupštine i sudova, a samim time i političko značenje govora. Odstupanje od tradicionalnih normi »pisanoga prava« tražilo je, da čovjek na sudu zna raspravljati o pravednom i nepravednom, snalaziti se u motivima svoga ponašanja. Retorska je škola učila ljude da znaju govoriti o svakojakim temama — od teoretskih problema filozofije i prirodoznanstva do konkretnih pitanja dnevne sudske prakse. Stoga je retorička obuka postala nužan sastavni dio aristokratskoga obrazovanja. Ona se vršila na grčkim uzorima; tek nakon toga pristupalo se vježbama u sastavljanju govora na latinskom. Ta dvojezičnost činila je retoriku pristupačnom samo relativno uskome krugu. Nasuprot toj aristokratskoj tradiciji istakla je »narodna« stranka »latinske retore«, koji su svoju obuku osnivali isključivo na latinskim uzorima. Kakvo se političko značenje davalo retorici kao odgojnom sistemu i oruđu utjecanja na mase, vidi se iz toga, što je nobilitet god. 92. poduzeo progon protiv »latinskih retora«; no on je ostao bez rezultata.

Spomenik pokreta »latinskih retora« jest tako zvana »Retorika Hereniju« *(Rhetorica ad Herennium)*, rasprava nepoznata autora iz stranke populara, sastavljena naskoro poslije god. 89. To je prvi podroban prikaz helenističko-rimskoga retoričkog sistema, koji je došao do nas. Pogrešno pripisana Ciceronu, ta se rasprava sačuvala među njegovim djelima.

Odmah za filozofijom i retorikom počinje se u Rimu razvijati i nauka. Po uzoru na helenističku filologiju stvara se rimska filologija, izdaju se i komentiraju stari tekstovi. Osobito je produktivan bio naučni rad Marka Terencija Varona *(M. Terentius Varro,* 116.—27.), autora golema broja rasprava o jeziku, književnosti i rimskim starinama. Obavijesti o ranoj rimskoj književnosti, što ih susrećemo kod kasnijih pisaca, potječu uglavnom od Varona; njemu imamo zahvaliti i to, što je fiksirao književnu ostavštinu Plautovu (str. 345). Na temelju stoičke filozofije dobiva naučan karakter i rimska pravna nauka.

Rim u I. stoljeću pr. n. e. već stoji na nivou suvremene grčke kulture, pa čak i utječe na nju postavljajući joj svoje zahtjeve. Nastajanje jedinstva helenističko-rimske kulture veoma se dobro opaža na području umjetničkoga ukusa. Od konca II. stoljeća Rim je jedno od središta helenističke umjetnosti. U rimskoj se umjetnosti odrazuju najrazličniji helesnistički stilovi — najprije grandiozno-patetični stil Pergama i Roda, a zatim stroga, donekle hladna čistoća linija atičke škole i elegantna lakoća aleksandrinske umjetnosti.

Raznolikost i borbu stilova nalazimo i na polju književnosti. Njezin razvoj u razdoblju, o kojem se govori, karakteriziraju tri osnovna momenta:

1. Književnost prestaje biti tuđa mladica, koja plašljivo istupa sa stranom tematikom. Ona se aktualizira, i umjetnička riječ postaje oruđe političke borbe. U skladu s time mijenja se i socijalni lik rimskoga pisca: to su već Rimljani, vrlo često viđeni politički radnici. Među rimskim plemstvom, koje je prošlo kroz retorsku školu, počinje se razvijati čak stanovita sklonost prema književnom diletantizmu.

2. Prevladavaju prozne vrste, pa se književna borba vodi uglavnom oko pitanja proznoga stila. Prvo stoljeće pr. n. e. jest razdoblje procvata rimske proze; u to se vrijeme stvara rimski klasični književni jezik, tako zvana »zlatna« latinština.

3. Razvoj rimske književnosti vodi daljem zbližavanju s književnošću helenizma, isprva s različnim ograncima helenističke proze, a u posljednjim decenijima republike i s aleksandrinskom poezijom.

Sa stanovišta tradicionalne periodizacije rimske književnosti (str. 327) odsjek vremena, o kojem govorimo, obuhvaća kraj »arhajskoga« doba i početak »zlatnoga vijeka«. Spomenici, koji pripadaju koncu »arhajskoga« doba, sačuvani su samo u fragmentima; s nastupom »zlatnoga vijeka« imamo već mnogobrojna čitava djela gotovo svih viđenih rimskih pisaca.

2. *Književnost na granici II. i I. stoljeća pr. n. e.*

Književni preokret, kojim je obilježen konac II. stoljeća, očituje se prije svega u aktualizaciji tematike. Politički dnevni događaji postaju tema književnoga izlaganja, i u Rimu se javlja publicistika. Rimski se državnici prestaju zadovoljavati književnom proizvodnjom, koju im dobavljaju ljudi iz druge sredine, pa se sami laćaju pera. Oni istupaju s pamfletima i političkim izvještajima u obliku memoara ili autobiografija; ulazi u običaj objavljivanje govora. Gaj Grakho izlaže program reforama u obliku »poslanice«, a Sula sastavlja povijest svoga života. Zaoštrena socijalna borba mijenja, prema tome, iz temelja odnos vrhova društva prema književnom radu. Brzo se razvija historiografija, u kojoj se publicistički zadaci prepleću s umjetničkima. U antičkoj historiografiji uobičajeni postupak unošenja »govora« otvarao je široke publicističke mogućnosti, pa su rimski povjesničari slobodno prenosili u prošlost političke parole svoga vremena. Ujedno povijest u antičkim prilikama nije bila toliko nauka, koliko jedan

od oblika umjetničkoga pripovijedanja, te je dopuštala stanovit dio izmišljanja u svrhu zanimljivosti izlaganja. Prva dva stoljeća republike, o kojima se sačuvalo malo točnih obavijesti, predstavljala su osobito zahvalno tlo za pripovijedanje obojeno izmišljotinama, pa se borba plebejaca i patricija slikala u bojama pozajmljenim iz žive suvremene stvarnosti.

Aktualizacija, približavanje rimskome životu opaža se i na području poezije.

Najmanje je taj preokret zahvatio tragediju, koja je čuvala svoju tradicionalnu tematiku. Posljednji je klasik rimske tragedije Akcije (*L. Accius;* rodio se god. 170., a umro poslije god. 90.). Njegove su se drame odlikovale patetičnošću i obiljem retorički obrađenih govora i »govornih natjecanja«. Kao majstor uzvišenoga stila, Akcije je ipak visoko cijenio i vanjsku radnju, bogatstvo epizoda i sjaj prikazivanja. On polazi od predmeta grčkih tragedija i samostalno ih prerađuje. Ali ipak se i kod Akcija osjeća snažno bilo rimskoga političkog života. Često se prikazuju »tirani« i kazne, koje ih snalaze. Tragedija s rimskom temom »Brut« prikazivala je pad kraljevske vlasti i uspostavu republike. Prikazan 30-ih godina II. stoljeća, kad je Scipion Mlađi bio stvarni vođa čitave rimske politike, taj je komad bio veoma aktuelan, a svoju aktuelnost nije izgubio ni nakon 90 godina, kad je bio obnovljen u godini umorstva Cezarova. Akcijeve su se tragedije dugo držale na repertoaru rimskoga kazališta, ali poslije njega tragedija gubi svoje značenje kao jedna od vodećih vrsta i postaje omiljela književna vježba »učenih« diletanata.

Prodiranje rimske tematike u komediju dovodi do stanovita preobražaja te vrste. »Palijatu«, komediju kabanice, zamjenjuje »togata« (*comoedia togata*), komedija toge, u kojoj ne djeluju više Grci, već rimska lica, u domaćem odijelu i s latinskim imenima. Radnja se događa u Italiji, ali najčešće ne u samom gradu Rimu, nego na ulicama malih latinskih gradića, a igra se pred radionicama (»tabernama«) latinskih obrtnika (odatle drugo ime — comoedia tabernaria, »komedija taberne«). Komedija toge u mnogom se pogledu nadovezuje na palijatu, ali je prenošenje radnje na italsko tlo povuklo za sobom promjenu tipova i predmeta. Rimski običaji nisu dopuštali, da se prikazuje rob, koji slavi pobjedu nad gospodarom, pa se na osnovi toga uklanjao jedan od najraširenijih predmeta grčke komedije. Niz promjena vezan je s time, što u Italiji žene nisu provodile onako zatvoren način života kao u Grčkoj. Po naslovima (»Pastorka«, »Zaove«, »Tetke«, »Kći, rođena poslije očeve smrti«, »Pravnica« i sl.) i fragmentima vidi se, da je ženskim licima u togati dano mnogo mjesta, i to većinom nisu hetere, već građanke malih mjesta sa

svojim porodičnim i svakodnevnim sukobima. Ljubav je prenesena u sferu slobodnih građana pa se daje na pozadini svakodnevnih odnosa latinskoga gradića. Socijalna nejednakost zaljubljenih, brakovi protiv volje roditelja i nepravedna porodična sumnjičenja obične su teme komedije toge, koja nastavlja liniju »dirljive« komedije Terencijeve. Radnja se, dakako, završava trijumfom kreposti i obiteljskim pomirenjem. Po Senekinoj ocjeni, togate se »odlikuju ozbiljnošću i zauzimaju srednje mjesto između tragedija i komedija«; one su se, kako se čini, približavale vrsti, koja je u novom vijeku dobila ime »obiteljska drama«. Odaziva na velike političke događaje u fragmentima nema. Od pjesnika togate najveći je glas uživao Afranije (*L. Afranius*, konac II. stoljeća), ali su nam došli i fragmenti drugih pisaca (Titinija — *Titinius* i Ate — *T. Quinctius Atta*). Vrijeme procvata togate jest konac II. i početak I. stoljeća, razdoblje Grakhâ i Sule.

Od početka I. stoljeća interes za ozbiljnu dramu slabi. Sistem rimskih masovnih predstava prilagođuje se ukusu deklasiranoga i besprincipijelnog lumpen-proletarijata, koji je sačinjavao osnovni kontingent gledalaca. Omiljeli prizor postaju gladijatorske igre. Kao domaći oblik lakrdije stvara se književno obrađena atelana (str. 335), komedija stalnih maski. Ona se prikazivala poslije tragedija kao završni komad. Za atelanu, kao i za togatu, karakteristična je italska tematika, ali sa skretanjem u pravcu niskoga. Radnja se događa u najnižim slojevima (seljaci i robovi) i među društvenim talogom (zločinci i prostitutke). Stalne su maske nastupale u različnim situacijama, na primjer budala Mak u ulozi »vojnika«, »gostioničara« ili čak »djevojke«, starac Pap kao »ratar« ili »kandidat, koji je propao na izborima«. Atelana je čuvala crte karnevalske igre s njezinom grubom erotikom, proždrljivošću i kavgama, ali je ujedno dopuštala više političke slobode nego ozbiljna drama. U atelani su se ismijavali vrhovi društva sa svojom grčkom obrazovanošću i filozofskim teorijama, ali se u cjelini nije uzdizala iznad nivoa besprincipijelne lakrdije.

Pod konac republikanskoga razdoblja dominantna scenska vrsta postaje helenistički mim (str. 250), koji zatim vlada na rimskoj pozornici u toku čitava razdoblja carstva.

Međutim, najizrazitiji je dokument aktualizacije pjesničke tematike na koncu II. stoljeća rimska satira, prva rimska pjesnička vrsta, koja nije imala točna ekvivalenta u grčkom pjesništvu.

S nazivom »satira« (točnije — »satura«, »svaštice«) već smo se susreli kao s naslovom zbirke poludidaktičnih i poluzabavnih pjesama Enijevih (str. 362). Zbirku istoga tipa izdao je zatim i Pakuvije. Svoje kasnije značenje optužbene vrste dobila je satira u stvaranju Lucilijevu.

Gaj Lucilije (*C. Lucilius;* umro god. 102./101.) prvi je rimski pjesnik, koji je izišao neposredno iz robovlasničkih vrhova, ali njegova biografija svjedoči već o raspadanju stare aristokratske etike i o porastu individualističkih tendencija. Kao krupan vlasnik, posjednik imanjâ na jugu Italije i na Siciliji, čovjek s aristokratskim vezama, Lucilije izbjegava državne službe, koje daju pristup u senat, i zadovoljava se »viteškim« cenzusom. On želi »ostati Lucilije« i ne pristaje da promijeni svoju nezavisnost za bilo kakva dobra. Brak odbacuje kao teret. Lucilijevo se gledanje na svijet oblikovalo pod filozofskim utjecajima: održavao je osobne veze s atenskim filozofima, i glava skeptičke »nove Akademije« Klitomah posvetio je Luciliju raspravu, u kojoj je izlagao poglede osnivača škole, Karneada, na teoriju spoznaje. Političke simpatije i kulturni interesi vukli su Lucilija u okolinu Scipiona Mlađega, pod čijim je zapovjedništvom služio u vrijeme opsade Numancije (u Hispaniji, god. 134./133.). Zastupajući poglede Scipionova kruga, Lucilije je oštro istupio protiv predstavnika drugih političkih grupacija.

Lucilijevo se stvaranje nadovezuje na satiričku vrstu »ozbiljno-smiješnoga«, koja se njegovala u popularno-filozofskoj književnosti (str. 280.). Parodija, jambografija, dijatriba, poslanica i satiričke pripovijesti u Menipovoj vrsti jesu sastavni elementi Lucilijeva stila; razmišljanja o apstraktnim temama slijevaju se u jedno s anegdotama, malim prizorima i živim dijalogom. Neke pjesme imaju pripovjednu osnovu — skupštinu bogova, putovanje, gozbu, a pojedini prizori često podsjećaju na tipične situacije »nove« komedije i mima. Ali ujedno Lucilijevo je stvaranje rođeno u burnim prilikama na koncu II. stoljeća i predstavlja oruđe političke i kulturne borbe. Pjesnik ne teži za apstraktnom, tipiziranom obradbom, već prikazuje individuume, svoje suvremenike, pod njihovim realnim imenima. U usmjerenosti prema obličivanju i ismijavanju pojedinih osoba vidjeli su antički kritičari najkarakterističniju osobinu Lucilijevu pa su ga u tom pogledu zbližavali sa »starom« komedijom. Druga osobina Lucilijeve satire, koja je razlikuje od popularno-filozofske književnosti, sastoji se u tome, što se služi isključivo metričkim oblikom. Lucilije je počeo s jampsko-trohejskim metrima običnima u jambografiji i komediji, ali se zatim zaustavio na heksametru.

Politička, moralno-filozofska ili svakodnevno-životna tematika, obradba teme u »ozbiljno-smiješnom« stilu s težištem na ismijavanju pojedinih osoba, metrički, poglavito heksametarski oblik — to su karakteristične crte Lucilijevih »Miješanih pjesama« (»Satura«); One su postale osnova čitave vrste rimske »satire«.

Lucilije je mnogo pisao. Antika je poznavala 30 knjiga njegovih »satura«, i od njih se sačuvalo oko tisuću fragmenata. No ti su fragmenti po veličini vrlo neznatni, pa se samo u nekoliko slučajeva može stvoriti više ili manje vjerojatna predodžba o cjelini. Tako je jedna satira sadržavala neku vrstu književnoga programa. Lucilije ne piše za mase, njegova je didaktika upućena aristokratskim slojevima i sračunata na srednji nivo njihove obrazovanosti. On ne će da ima za svoje čitaoce ni »najučenije« ni »neuke«. Ta je satira građena u obliku dijaloga: sugovornik preporučuje Luciliju da se obrati nevinijoj tematici historijskoga epa, ali pjesnik odbija te teme, jer ne odgovaraju njegovim ličnim sklonostima; on hoće da piše »od srca«. Isto se tako negativno odnosi Lucilije i prema mitološkim predmetima. Kao što je običaj u popularno-filozofskoj književnosti, on se podruguje mitološkim nemanima tragedija i rado parodira visoki stil svoga suvremenika Akcija. U jednoj drugoj satiri slavi filozofiju, koja čovjeka oslobađa od predrasuda i strasti.

Po sadržaju su satire veoma raznolike. Veliko mjesto zauzimaju moralne teme. Lucilije razmišlja o istinskom i lažnom prijateljstvu, o koristoljublju i uzdržljivosti, o zadovoljstvu i zavisti, o raskoši, prijevarama, licemjerstvu i kreposti. Moralno raspadanje aristokracije davalo je bogatu građu za ilustraciju apstraktnih postavki na primjerima iz rimskoga života. U duhu Scipionova kruga Lucilije ustaje protiv koristoljublja i podmitljivosti, protiv grekomanije. Više se puta vraća na pitanja ljubavi i braka polemizirajući, među ostalim, s cenzorom iz god. 131. Metelom, koji je održao govor u obranu braka kao socijalne ustanove. Cio niz humorističkih crteža iz života sadržavala je satira, koja je opisivala pjesnikovo putovanje na Siciliju. Uporedo s time tretiraju se i književne teme, pa čak i učeno-filološke, na primjer pitanja gramatike. Najveću oštrinu postiže Lucilijeva satira tamo, gdje se radi o političkim antagonistima. Kasniji rimski satiričari jednoglasno svjedoče, da je Lucilije »šibao grad« napadajući »i velikaše i narod.« Jednu njegovu političku satiru pošlo je za rukom u općim crtama rekonstruirati. Ona predstavlja pripovijest o »vijeću bogova«, koja parodira Enijeve »Anale«. Bogovi su se okupili, da vijećaju o pitanju, može li se još spasiti država i narod rimski. Red vođenja sjednice odgovara formama prihvaćenim u rimskom senatu. O izvještaju predsjedatelja Jupitera govore različni bogovi, ali su svi u neprilici: rimsko je društvo zahvaćeno porocima — koristoljubljem i raznježenošću, žudnjom za raskoši. Čak je i prorok Apolon nemoćan da pomogne, pa se sjednica pretvara u prepirku među bogovima. Izlaz iz situacije pokazuje, kako se čini, obogotvoreni osnivač Rima — Romul: radi spasa Rima potrebno je pogubiti Lentula Lupa, predsjedatelja u rimskom senatu, drznika, proždrljivca i rasipnika. Ta je satira, koja katkada podsjeća na Menipov stil, napisana uskoro

nakon smrti Lupa (oko god. 123.), političkoga neprijatelja Scipionove grupacije.

Kao protivnik »visokih« vrsta, tragedije i epa, Lucilije izbjegava visoki stil pa se nastoji približiti svakidašnjem govoru. Sljedeći veliki rimski satiričar, Horacije, smatrao je Lucilijev stil za nemaran i predbacivao svome prethodniku prekomjernu brzinu rada i nedovoljnu dotjeranost oblika. Lucilije je tobožnje »diktirao na sat po dvjesta stihova stojeći na jednoj nozi.« Uza sve to Lucilije je dugo vremena nalazio mnogobrojne književne poklonike, koji su cijenili njegovu snagu, strastvenost i duhovitost. No u satiričkoj vrsti, koju je stvorio, nisu se brzo pojavili njegovi viđeni nastavljači. Sastavljanjem satira bavio se u prvoj polovici I. stoljeća znameniti rimski učenjak Marko Terencije Varon, ali to nisu bila djela u Lucilijevu stilu. Varon je pisao »Menipske satire« (str. 280) s njihovim karakterističnim miješanjem stihova i proze i s prevladavanjem apstraktnih tema, koje su kadšto dobivale fantastičan pripovjedni okvir.

Aktuelno-politička tematika, koja je odredila lik Lucilijevih satira, našla je najpotpuniji umjetnički izraz u rimskom govorništvu, kojega je nagli porast najvažniji književni događaj čitava razdoblja, o kojem govorimo. U prilikama krize rimske republike političko je govorništvo dobilo golemo značenje, ali je podjednaku ulogu igrao i sudbeni govor, budući da su sudski procesi često imali jasno izražen politički karakter; u govorništvu su nalazile svoj odraz kako izmijenjena etika, tako i izmijenjena pravna svijest rimskoga društva (str. 377 i d.). Sve veća potražnja retoričke obuke dovela je do toga, da se rimsko govorništvo počelo reorganizirati na grčki način. Ciceron, koji je u svojoj raspravi »Brut« ocrtao povijest rimskoga govorništva, smatra konzula iz god. 137. Emilija Lepida Porcinu za prvoga rimskog govornika, kod kojega se već opaža »sjaj Grkâ, periodički govor i umjetnički stil.« Najvećim govornicima na koncu II. stoljeća priznavala su se braća Grakhi (*Ti. i C. Gracchi*), navlastito mlađi od njih, Gaj Grakho. Oba su Grakha bili već učenici grčkih učitelja govorništva. U temperamentnoj patetici Grakhá, od kojih se sačuvalo samo malo ulomaka, već se opaža orijentacija prema azijanskom stilu (str. 274) s njegovim kratkim ritmičkim rečenicama; Gaja Grakha obično je čak pratio frulač, koji mu je davao ton za vrijeme govora. Uzbuđenom stilu odgovarala je živahna gestikulacija. Ali Rimljani ipak nisu dolazili do izvještačenosti svojstvene grčkim govornicima helenističkoga vremena; njihovo je govorništvo ostalo realno djelovanje na mase i usto imalo za sobom dugu domaću tradiciju.

3. *Ciceron*

Sinteza rimske i grčke kulture, koja se pripremala u dugotrajnom procesu helenizacije Rima, dobila je književno utjelovljenje u mnogostranom stvaranju Marka Tulija Cicerona (*M. Tullius Cicero*, 106.—43.). Kao odvjetnik, politički radnik i sjajan pisac, posljednji znatan ideolog rimskoga republikanskog uređenja, koji ga je obrazlagao pomoću grčkih političkih teorija, Ciceron je ujedno i najveći majstor govorništva, pa je njegova djelatnost postala osnova čitava potonjega razvoja latinske proze. Značenje Cicerona kao stilističkoga uzora, kao klasika govorništva, priznatoga u potomstvu, pridonijelo je tome, da se njegova bogata književna ostavština relativno dobro sačuvala čak i u razdobljima, kad idejna strana ciceronizma nije izazivala interesa. Pedeset i osam govora, niz rasprava iz retorike i filozofije i napokon oko 800 pisama — to su sve Ciceronova djela, koja su došla do nas i koja po svom opsegu nadmašuju sve, što se sačuvalo od bilo kojega rimskog pisca (ako se ne računaju kršćanski pisci, koji se nalaze već na granici srednjega vijeka). Ta impozantna ostavština nije ni izdaleka potpuna, — antika je poznavala do 150 govora, pa filozofska djela, koja nisu došla do nas, i pisma, — ali uz sve to, zahvaljujući mnogobrojnim autobiografskim izjavama i obilju pisama, među njima i pisama bliskim prijateljima, Ciceron predstavlja jednu od nama najbolje poznatih figura starine.

Budući vođa senatske stranke bio je za rimsko plemstvo »novi čovjek«. Marko Tulije Ciceron rodio se 3. siječnja god. 106. pr. n. e., a potjecao je iz viteškoga staleža i bio rodom iz latinskoga gradića Arpina. No roditelji su imali prijestolničkih veza, koje su im davale pristup k utjecajnim muževima iz optimatskoga kruga, među njima i k najpoznatijim govornicima na početku I. stoljeća Krasu i Antoniju. Želeći pripremiti svoje sinove, starijega Marka i mlađega Kvinta, za državničku djelatnost, roditelji su se preselili u Rim; na savjet prijestolničkih zaštitnika dječaci su stekli obrazovanje kod grčkih učitelja. Iz te je škole Ciceron ponio dobro poznavanje grčke klasične književnosti, Homera, drame i govornikâ.

Po rimskom je običaju mladić, koji se spremao za političku ili odvjetničku karijeru, prolazio praktičnu »školu na foru«, t.j. slušao govornike i upoznavao se s pravom posjećujući pravne konzultacije kojega poznatog stručnjaka. Ciceronov vodič na tom području bio je stari Scevola, jedan od mlađih članova Scipionova kruga; poslije njegove smrti Ciceron je prišao drugome Scevoli, sinovcu prethodnjega, najznamenitijem pravniku svoga vremena. I jedan i drugi Scevola stajali su pod utjecajem Panetijeve filozofije (str. 378—379 i d.). Zanimanje za filozofiju probudilo se i kod Cicerona. God. 88., za vrijeme rata s Mitridatom, romanofilski raspoloženi vođe atenskih

filozofskih škola pobjegli su u Rim, pa je Ciceron imao prilike slušati Filona, glavu tako zvane »nove Akademije«; Filonov skeptički stav u teoretskim pitanjima filozofije i njegova sklonost prema eklektici prirasli su za srce mladom Rimljaninu, kojega je u filozofiji zanimala poglavito etika, a također »dijalektika«, t. j. umijeće prepirke i argumentacije. U isto vrijeme s time vježbao se Ciceron u sastavljanju fiktivnih govora (»deklamacija«) na grčkome i latinskom, pisao spjevove i prevodio s grčkoga u prozi i u stihovima; preveo je, među ostalim, astronomski spjev Aratov (str. 253). Baviti se praktičnim govorništvom nije imao prilike, jer za vrijeme unutrašnjih trzavica na početku 80-ih godina sudovi nisu radili.

Svoju odvjetničku djelatnost započeo je Ciceron na koncu 80-ih godina, za Suline diktature. U prethodnim godinama građanskoga rata poginulo je mnogo poznatih govornika, i na rimskom je foru briljirao mladi optimat Hortenzije, koji je bio samo 8 godina stariji od Cicerona, predstavnik »azijanskoga« stila u govorništvu. Toga se istoga stila drži u svojim prvim govorima i Ciceron, takmac i — u tim godinama — političiki protivnik Hortenzijev. Aristokratska je diktatura krnjila interese i politički utjecaj »viteštva«, s kojim je Ciceron bio tijesno vezan; on se, prema tome, nalazio u stanovitoj opoziciji prema nobilitetu pa je bio sklon da igra s demokratskom strankom. Već u prvom govoru, koji je došao do nas (»Za Kvinkcija« — *Pro P. Quinctio,* god. 81.), održanom u građanskom procesu o imovinskom sporu, susrećemo ispade protiv nobiliteta, koji zloupotrebljava svoja prava i utjecaj. Velik je uspjeh Ciceronov bio obrambeni govor »Za Seksta Roscija« *(Pro Sexto Roscio Amerino,* god. 80.). Za vrijeme Sulinih »proskripcija« (stavljanja protivnikâ izvan zakona) bio je ubijen bogati građanin Roscije. Rođaci, koji su s njime bili u neprijateljstvu, iskoristili su mutne prilike, da bi pomoću Sulina miljenika, slobodnjaka Hrisogona, naknadno unijeli ime ubijenoga u popise proskribiranih i prisvojili njegovu imovinu. Protiv donekle glupavoga sina Roscijeva, koji je bio njegov zakoniti nasljednik, podigli su optužbu zbog ocoubojstva. Stvar nije bila laka. Normalni su krivični sudovi tek bili uspostavljeni, pa je javno mišljenje tražilo stroge presude; osim toga, u ishodu procesa bila je zainteresirana tako utjecajna osoba, kao što je bio Hrisogon. Nijedan od poznatih govornika nije uzimao na sebe obranu optuženika. Mladom se Ciceronu pružila zgodna prilika, da steče odvjetničku slavu. On je raskrinkao mračne makinacije Hrisogonove i pokazao, da su ubojstvo najvjerojatnije izvršili oni isti ljudi, koji su zatim iz toga izvukli probitak. Ujedno je, ne dodirujući osobno Sulu, dao opreznu, ali snažnu kritiku Sulina režima. Optuženik je bio riješen.

Poslije smionoga istupa u Roscijevoj parnici boravak u Rimu mogao se za Cicerona činiti nesiguran. Slijedeće godine otišao je s

bratom Kvintom na dugotrajno putovanje po Grčkoj i Maloj Aziji, iskorišćujući to vrijeme za popunjavanje svoga retoričkoga i filozofskog obrazovanja. Golem je dojam učinila na njega Atena, grad, u kojem »kamo god stupiš, dospiješ na historijsko mjesto«; tu je slušao Antioha Askalonjanina, Filonova nasljednika u vodstvu »nove Akademije«. Veliko značenje za formiranje Cicerona kao stilista imao je boravak na Rodu i učenje kod poznatoga rodskog učitelja govorništva Apolonija Molona, s kojim se Ciceron imao prilike upoznati još u Rimu. Demokratski Rod bio je jedina helenistička država, gdje se čuvalo političko govorništvo, i rodska je govornička škola zauzimala srednje mjesto između »Azijanaca« i »aticista« (str. 274). Ciceron je ovdje morao učiti iznova, da bi se udaljio od »azijanskih« navika u stilu i govorničkoj manири. »Nakon dvije godine, — piše on poslije u raspravi »Brut«, — vratio sam se ne samo izoštreniji, već gotovo sasvim promijenjen.«

Odvjetnička djelatnost Ciceronova po povratku u Rim (god. 79.) učinila je njegovo ime nadaleko poznatim i, kako je postizao minimalnu dob, koja je bila zakonom propisana za zauzimanje državnih službi, tako je bio biran za te službe. Izabran god. 76. za službu kvestora (u financijskom djelokrugu), proveo je godinu 75. u provinciji Siciliji i svojom ličnom nesebičnošću ostavio lijepu uspomenu kod provincijalaca. Kad su Sicilci na koncu god. 71. htjeli podići sudski proces protiv namjesnika Vera, koji je opljačkao njihovu provinciju, obratili su se Ciceronu s molbom, da nastupi kao tužitelj. Tu je opet predstojala bučna politička parnica, koja se morala raspravljati na dva zasjedanja na početku god. 70. Iako su suci pripadali senatorskom staležu, a Verov branitelj bio znameniti Hortenzije, optužbeni materijal, što ga je Ciceron skupio, bio je tako uvjerljiv, da je Ver već nakon prvoga zasjedanja volio ne dovoditi parnicu do konačne rasprave pa se okoristio pravom rimskoga građanina i otišao u dobrovoljno progonstvo. No Ciceron je svoj materijal objavio u obliku pet govora »Protiv Vera« *(In Verrem),* namijenjenih tobože za drugo (u stvari neodržano) zasjedanje, i izdao ih zajedno sa dva govora održana za vrijeme prethodnoga stadija procesa. Okrenuti svojom oštricom protiv oligarhije optimata, ti govori daju izvanredno izrazitu sliku pljačkaške uprave provincija, samovolje svemoćnih namjesnika i uzajamne solidarnosti među rimskim plemstvom. Propalom nobilitetu suprotstavlja Ciceron talentirane i energične »nove ljude«. U snažnom naglašavanju ovoga posljednjeg momenta jasno se vide i lični motivi, koji su vodili častoljubivoga autora. Do vremena objavljivanja govorâ protiv Vera demokratskoj je stranci pošlo za rukom provesti neke reforme, koje su uspostavljale predsulinsko državno uređenje, ali Ciceron nije nipošto bio demokrat, pa ga je u gospodstvu

senata uznemirivala najviša zatvorenost nobiliteta, koji za nekoliko decenija nije nijednoga »novog čovjeka« puštao k višim službama. Protiv optimata uperen je i prvi politički govor Ciceronov, održan ne više na sudu, već u narodnoj skupštini god. 66., kad je pisac vršio službu pretora (upravitelja sudstva). Radilo se o tome, da se Pompeju dadu izvanredne ovlasti za rat u Maloj Aziji. Aristokracija se bojala takvih ovlasti, ali su one odgovarale željama »viteštva«, zainteresiranoga u financijskim operacijama na Istoku. U govoru »O vrhovnom zapovjedništvu Gneja Pompeja« *(De imperio Cn. Pompei)* Ciceron je, prema tome, podupirao financijske poslovne ljude, ali je to već jedan od posljednjih akata njegove opozicije prema nobilitetu. Radikalizacija masa, koje su istakle zahtjev na nova zemljišta i ukinuće dužničkih obaveza, gurala ga je u konzervativni tabor, pa cilj njegove politike postaje stvaranje bloka između senata i vitezova, »sloga među staležima«. U tim prilikama popularna figura Ciceronova postaje plemstvu zakon. Uz potporu nobiliteta on biva izabran konzulom za nemirnu godinu 63., ustrajno brani interese vlasnika i za gušivanje tako zvane »Katilinine urote« dobiva naslov »oca domovine«. Svoju ličnu ulogu u događajima za svoga konzulata neizmjerno je preuveličao sam Ciceron; u potonjim djelima neprestano se vraća na svoje »zasluge« iz god. 63. s hvalisavošću neobičnom čak i za antičke u tom pogledu veoma liberalne običaje; on traži povjesničare i pjesnike, koji će opisati njegova »djela«, a zatim, pošto nije našao čovjeka, koji bi ga dostojno proslavio, sam sastavlja spjevove »O svome konzulatu« i »O svojim vremenima«. Ti spjevovi nisu došli do nas, i gotovo ih nitko ne citira osim samoga autora. Od govora, što ih je Ciceron održao kao konzul, najveći glas uživaju 4 govora »Protiv Katiline« *(In Catilinam)*.

Ciceron je za neko vrijeme postao jedan od najutjecajnijih ljudi u Rimu, ali to nije dugo trajalo. Stvarna je vlast naskoro prešla na »trijumvire«, Pompeja, Cezara i Krasa, pa je Ciceronu počela prijetiti opasna optužba zbog nezakonita smaknuća nekih Katilininih pristaša. On se smeo i, pošto nije dobio dovoljno potpore od svojih novih prijatelja iz optimatskoga tabora, otišao je god. 58. u progonstvo. Pisma iz toga vremena svjedoče o potpunom opadanju duha. Doduše, već je god. 57. uslijedio povratak u Rim, ali su trijumviri dali svoj pristanak na to samo pod uvjetom, da se Ciceron ne će opirati njihovim planovima. Govor »Za Sestija« *(Pro Sestio,* početak god. 56.) još je bio neka vrsta političkoga manifesta, u kojem je autor iznosio svoje simpatije za umjerene optimate i za tradicionalno državno uređenje, ali je taj govor izazvao Pompejevo i Cezarovo nezadovoljstvo. Ciceronova je sloboda bila ograničena. »Ako o državnim poslovima govorim ono, što se mora, — piše on u travnju god. 56. svome prijatelju Atiku, — smatraju me za luda, ako ono, što treba, — za servilna, a ako šutim, — za potlačena i zarobljena.« U intimnim pismima Ciceron otvoreno priznaje slom svojih političkih planova. U odvjetničkoj djelatnosti narednih godina on postaje zapravo oruđe u rukama trijumvira, branitelj njihovih agenata na sudskim procesima, pa se sa žarom daje na književni rad, koji mu je ostavljao više slobode i davao mogućnost da se bar donekle opravda pred javnim mišljenjem. Tako se u velikom dijalogu »O govorniku« *(De oratore,* god. 55.), unatoč razmjernoj udaljenosti teme od suvremenih pitanja, politička načela autorova dadu osjetiti na svakom koraku. God. 54. Ciceron počinje raditi na raspravi »O državi« *(De re publica),* u kojoj se slavi rimsko državno uređenje; uzrok njegova propadanja vidi autor u moralnom raspadanju plemstva pa uz neke elemente autoportreta crta lik idealna državnika aristokratske republike. Objelodaniti tu raspravu usudio se Ciceron tek god. 51., kad se konačno ocrtao Pompejev savez s nobilitetom.

God. 51. bio je Ciceron poslan kao prokonzul u provinciju Kilikiju (u Maloj Aziji). Na tom je mjestu pokazao isto onakvu nesebičnost kao i u svoje vrijeme na Siciliji pa je znao steći stanovitu popularnost u vojsci; poslije pobjede nad nekoliko gorskih plemena vojnici su ga proglasili za »imperatora« (počasni naslov, koji se podjeljivao rimskom vojskovođi poslije velikoga ratnog uspjeha). U Italiju se vratio na koncu god. 50., uoči prekida između Cezara i Pompeja i građanskoga rata. I jedna i druga strana željela ga je privući u svoje redove; Ciceron se dugo kolebao i poslije neuspjelih pokušaja posredovanja između neprijateljskih stranaka pridružio se optimatima i otišao u Grčku k Pompeju, iako osobno nije imao u njega povjerenja i nije vjerovao u uspjeh njegove stvari. Pompejev poraz kod Farsala (9. kolovoza god. 48.) potakao je Cicerona, da odustane od daljnje borbe. Otplovio je natrag u Italiju, i Cezar se lako pomirio s njime. No u godinama Cezarove diktature politička djelatnost bila je Ciceronu zatvorena; samo je kadikada nastupao pred Cezarom s govorima u korist bivših pompejevaca. Ali zato je vrlo velika književna produktivnost tih godina. U rimskoj se prozi počeo širiti tako zvani »aticistički« stil, pa su novom smjeru pripadali mnogi mladi prijatelji Ciceronovi, među njima i Brut, budući ubojica Cezarov. Polemici s »aticistima« posvećene su retoričke rasprave »Brut« *(Brutus de claris oratoribus),* u kojoj se izlaže povijest rimskoga govorništva, i »Govornik« *(Orator)* o savršenstvu sitla. Iza retoričkih djela uslijedio je niz filozofskih rasprava. Rimska književnost gotovo još nije imala umjetničke filozofske proze, pa je Ciceron postavio sebi za cilj da ispuni tu prazninu. U kratkom roku izdaje on cio niz djela, koja obuhvaćaju različna pitanja teorije

spoznaje, metafizike i etike te upoznavaju rimsku publiku s najvažnijim smjerovima helenističke filozofije.

Poslije umorstva Cezarova (15. ožujka god. 44.) za Cicerona je opet nastupilo razdoblje političke aktivnosti. On je stao na čelo senatskoj stranci i vodio aktivnu i jedno vrijeme uspješnu borbu protiv Antonija, koji se smatrao Cezarovim nasljednikom, pa je nasuprot njemu podupirao Cezarova nećaka Oktavijana. Kao književni spomenik te borbe ostale su »Filipike« (*Orationes Philippicae*) protiv Antonija, koje su dobile svoj naslov po Demostenovim govorima protiv Filipa (str. 216), četrnaest govora, koji su napisani s velikom snagom i strastvenošću i koji predstavljaju posljednji znatan dokument rimskoga republikanizma. Kad se Oktavijan pomirio s Antonijem i stupio s njim u savez (tako zvani »drugi trijumvirat«), Ciceron je na kategorički zahtjev Antonijev bio unesen već u prvi popis proskribiranih. 7. prosinca god. 43. Antonijevi su agenti dostigli Cicerona i ubili ga; Antonije je naložio, da se odrubljena glava Ciceronova izloži na govornici rimskoga fora.

U svojoj državničkoj djelatnosti Ciceron je bio nesretan i nedalekovidan. Historijskoj osuđenosti njegova posredničkoga »oportunističkog« stava u građanskom ratu u Rimu pridruživala se i osobna neprikladnost za vodeću političku ulogu, na koju je uvijek pretendirao. Neodlučan u najodgovornijim časovima, neizmjerno tašt i veoma sklon privremenim raspoloženjima, često je gubio osjećaj za političku realnost i slabo se razumio u ljude. Crta apstraktnoga doktrinarstva karakteristična je za čitavo njegovo gledanje na svijet. U svojim teoretskim radovima istupao je Ciceron kao posljednji predstavnik ideologije boljih vremena antičkoga društva: on optimistički ocjenjuje mogućnosti ljudske »prirode« i svestrani razvoj individuuma smatra blagotvornim za društvo. Po Ciceronovu uvjerenju, civilizacija polisa potpuno je spojiva sa širokom samostalnošću pojedinoga građanina, pa je upravo to uvjerenje, donekle neprilično u njegovo vrijeme, izazivalo golem interes za Ciceronove poglede kod ideologâ renesanse i prosvjetiteljstva.

Ciceron je bio jedan od najobrazovanijih ljudi svoga vremena, ali nije bio samostalan mislilac, pa ni sam nije sebi pripisivao filozofsku originalnost; on je svoje rasprave priznavao za kompilacije, u kojima njemu pripada samo stilistička forma. Njegova filozofska i retorička djela imaju najčešće dijaloški oblik i građena su po tipu Aristotelovih dijaloga (str. 221). Inscenaciji dijaloga obično prethodi autorov uvod, koji objašnjuje zadatke rasprave; izlaganje suprotnih stanovišta daje se u obliku velikih suvislih govora. Radnja je prenesena u rimsku sredinu; Lica su dijaloga ili figure iz Scipionova kruga, ili viđeni muževi s početka I. stoljeća, a katkada napokon sam Ciceron i njegovi prijatelji. U filozofskim se raspravama često izlažu pogledi različnih škola. Nastupa epikurovac, stoik i napokon privrženik Akademije, u koju se ubrajao sam autor. Uostalom, Ciceron nije sljedbenik nijednoga filozofskog sistema. On je eklektik. Eklektičke tendencije, svojstvene mnogim smjerovima grčke filozofije II.—I. stoljeća, očituju se kod Cicerona u još jačoj mjeri nego kod njegovih grčkih učitelja. Povodeći se za »novom« Akademijom u teoretskim pitanjima, on se približava stoicima, osobito Panetiju, na području praktične etike. Oštro negativan stav opaža se samo prema Epikurovoj filozofiji, koja rimskoga državnika odbija svojom apolitičnošću. Budući da su originalna djela helenističkih mislilaca gotovo sva izgubljena, podrobni izvodi Ciceronovi u mnogim slučajevima predstavljaju osnovni ili čak jedini izvor za upoznavanje obradbe pojedinih filozofskih problema u pojedinim školama, a po lakoći izlaganja i eleganciji stila on, razumije se, ostavlja daleko za sobom profesionalne filozofe helenizma. Dosta je važna zasluga Ciceronova također i stvaranje filozofske terminologije na latinskom jeziku. pa je za rimsku filozofsku prozu bilo neobično povoljno, što je uz njezinu kolijevku stajao takav stilist, kao što je Ciceron.

U teoriji spoznaje prihvaća Ciceron skeptičke poglede Akademije, odbacujući vjerodostojnost znanja i smatrajući, da se valja zadovoljavati samo vjerojatnim rješenjima pitanjâ (tako zvani (»probabilizam«; *probabilis* — »vjerojatan«). Ta orijentacija oslobađa od potrebe, da se strogo slijedi bilo kakvo učenje, i otvara široke eklektičke mogućnosti. U praksi se skepticizam okreće u konzervatizam. Tako je na primjer u pitanju o bogovima (rasprava »O prirodi bogova« — *De natura deorum):* Ciceron pobija dokaze o postojanju bogova, što su ih navodili epikurovci i stoici, ali svojim zaključcima ne daje ateističku, već samo agnostičku formulaciju, — da li postoje bogovi, ne zna se, ali je državnu vjeru potrebno štititi. Karakteristično je, da je predstavnik skeptičkoga stanovišta kod Cicerona član vrhovnoga svećeničkog zbora pontifika; za ideološke osnove robovlasničkoga društva teoretska sumnja ne predstavlja ni najmanju opasnost. Odatle ipak proizlazi jedan praktičan zaključak: krepost nije od bogova, ona je vlasništvo čovjekovo. Odlučniji stav zauzima Ciceron prema nadnaravnome: on otvoreno odbija svakojaka čudesa, znamenja, gatanja (»O gatanju« — *De divinatione),* pa i samu ideju predodređenja (»O sudbini« — *De fato).* Nasuprot apsolutnom determinizmu stoikâ on brani princip slobode volje i potpune odgovornosti čovjekove za svoja djela. Krepost nam je prirođena kao dar, koji se mora razvijati i usavršavati pomoću razuma. Ljudska priroda nije

iskvarena, a krepost se sastoji u razumnom i nezainteresiranom razvijanju prirodnih nagona (»O najvećem dobru i najvećem zlu« — *De finibus bonorum et malorum*). Pitanja praktične etike razmatra Ciceron u mnogim djelima (»Tuskulanski razgovori« — *Tusculanae disputationes*, »Katon stariji« — *Cato Maior de senectute*, »Lelije« — *Laelius de amicitia* i dr.), a najpotpunije u raspravi »O dužnostima« (*De officiis*). Ta rasprava, sastavljena u starorimskom obliku pouke sinu, izlaže Panetijevu etiku (str. 378—379 i d.); ona se ilustrira na mnogobrojnim primjerima iz rimskoga suvremenog života i državničkoga iskustva samoga Cicerona. S osobitom je intenzivnošću naglašen princip nepovredivosti privatnoga vlasništva: »Države su osnovane uglavnom s ciljem, da čuvaju privatno vlasništvo«; demokrati, koji projektiraju novu diobu zemlje i ukinuće dugova, »potresaju temelje države«, uništavajući slogu među građanima i kršeći njihova naravna prava. Filozofija postaje, prema tome, teoretska baza za politiku. Ciceron se osjeća nasljednikom tradicija Scipionova kruga, pogledâ Polibija i srednje Stoe. U dijalogu »O državi« reproducira se Polibijeva teorija o savršenstvu rimskoga »mješovitog« uređenja s popravcima, koji se osnivaju na Panetijevu učenju; glavno je lice, nosilac autorovih pogleda, Scipion Mlađi. Taj dijalog, koji se nije ni izdaleka potpuno sačuvao, ima razvijen umjetnički okvir i završava se, po uzoru na Platonovu »Državu«, nekom vrstom »mita«, tako zvanim »Scipionovim snom« (*Somnium Scipionis*), sa slikom blaženstva u kozmičkim prostranstvima, koje čeka idealna državnika. Stoička teorija naravnoga prava čini osnovu nedovršenoga dijaloga »O zakonima« (*De legibus*); on služi kao neki nastavak rasprave »O državi« i predstavlja pokušaj sistematskoga izlaganja različnih grana rimskoga prava. Nisu se sva filozofska djela Ciceronova sačuvala. Velik je dojam činio u starini nesačuvani »Hortenzije« (*Hortensius*), kojim se započinjao niz filozofskih rasprava, što ih je Ciceron zamislio u posljednjim godinama života: to je bio poziv na proučavanje filozofije po tipu Aristotelova »Protreptika« (str. 222), sastavljen s velikom snagom uvjerenja i u izrazitom umjetničkom obliku.

Kao teoretičar govorništva Ciceron se ne zadovoljava školskim pravilima retorike. U mladosti je bio počeo sastavljati retorički priručnik u običnom stilu grčkih udžbenika, ali je ostavio taj rad nedovršen. U dijalogu »O govorniku« nalazimo mnogo šire shvaćanje zadataka govorništva. Razgovor o govorništvu ima politički okvir. Stavljen je u god. 91., u vrijeme, koje neposredno prethodi izbijanju građanskih ratova. S Ciceronova stanovišta to su posljednji dani boljih vremena republike. Lica su vođe senatske stranke, koji su se sastali, da pretresu političku situaciju, predviđajući buduće »državne nesreće«. Ta veza govorništva i politike

nije slučajna, jer »kod svakoga slobodnog naroda, osobito u mirnim i spokojnim državama, uvijek je cvalo i vladalo govorništvo.« Za Cicerona je govornik prije svega državnik, a ne sudski cjepidlaka ili školski deklamator; stoga u program spremanja govornika ulazi, osim retorike, cio skup znanja, koja su potrebna za politički rad. U određivanju opsega tih znanja Ciceron suprotstavlja dva stanovišta, kojima su nosioci kod njega glavni učesnici dijaloga, znameniti rimski govornici prethodnoga pokoljenja, Kras i Antonije; Antonije, predstavnik tradicionalnoga stanovišta, ograničuje govornikove zadatke na vještinu javnoga govora o sudbenim i političkim temama; Kras, na čija usta govori sam Ciceron, postavlja više ciljeve i nabacuje program govorničkoga obrazovanja, osnovan na proučavanju filozofije. Savršeni su govori oni, koji pojedinačno pitanje uzdižu do nivoa općih principa. Da bi se govornik snalazio u pitanjima ponašanja, — a to neprestano mora raditi čak i u uskoj sferi sudbeno-političkih pitanja, — da bi svladao vještinu raspravljanja i svestrana razvijanja svake misli, i napokon da bi govor prilagođivao prilikama slušalaca i momenta, za sve je to potrebna etika, logika i psihologija, t. j. filozofsko obrazovanje. Da bi znao ilustrirati govor prikladnim primjerima, potrebno mu je poznavanje povijesti i pjesničke književnosti. Savršen je govornik čovjek visoke kulture i opsežnih znanja. U tim prilikama gubi smisao ograničivanje govorništva na sudbeno-političku tematiku, pa ono postaje univerzalna vještina proznoga govora. Učesnici dijaloga stavljenoga u god. 91. neprestano se ograđuju, da oni crtaju ideal, kojega još nitko nije dostigao, ali koji je potpuno dostižan, pa se čitalac po veoma prozirnim aluzijama lako domišlja, da je ideal već dostignut i utjelovljen u osobi autora rasprave.

Ciceron je samo u ograničenoj mjeri pristaša fiksiranih retoričkih »pravila«. Tip govora zavisi, po njegovu mišljenju, od prilika, u kojima se drži, i stoga dopušta najraznovrsnije nijanse. U tom se pitanju Ciceron pod konac života morao sukobiti s oštrom opozicijom, koja je dolazila od rimskih »aticista«. Oni su od govornika tražili stilističku postojanost, koja bi odražavala moralnu ličnost (tako zvani »etos«) onoga, koji govori, pa su preporučivali jednostavnost, jasnoću i tvrdoću govora. Polemizirajući u raspravama »Brut« i »Govornik« s aticistima, Ciceron ističe suprotan zahtjev: savršeno se govorništvo sastoji u vještini vladanja svim tipovima govora, što ih je ustanovila tradicionalna retorička teorija. Pred govornikom stoje tri zadatka — dokazati svoje postavke, pribaviti slušaocu užitak i djelovati na njegovu volju, pa svakom od tih zadataka odgovara po jedan od osnovnih triju »stilova«: mirni »priprosti« (»niski«) stil prikladan je za uvjeravanje; »srednji« stil, što ga je stvorilo sofističko govorništvo, odlikuje se naj-

većom elegancijom; patetična snaga »uzvišenoga« stila zanosi i uzbuđuje slušaoca. Stvar je govorničkoga takta služiti se prema potrebi svim trima stilovima, ali je najvrednije govornikovo svojstvo vladanje »visokim« stilom, pa Ciceron odbija dokaze aticista pozivom na Demostena: najveći predstavnik atičkoga govorništva bio je baš majstor uzbuđenoga, »snažnoga« govora. Protiv istih »aticista« uperen je i drugi stilistički postulat Ciceronov, zahtjev »obilja« *(copia)*. Sa stanovišta sadržaja »obilje« se sastoji u svestranom, iscrpnom razvijanju misli. Uspoređujući Demostena i Cicerona, poznati rimski retor I. stoljeća n. e. Kvintilijan ističe, da se kod prvoga »ništa ne može skratiti«, a drugome »ne može ništa dodati.« Izlaganje, koje se naširoko razlijeva, traži sa svoje strane bogatstvo i raznolikost izražajnih sredstava. Vrlo veliko značenje daje Ciceron govorničkom ritmu, koji su »aticisti« odbacivali; u raspravi »Govornik« nalazimo vrlo podroban prikaz teorije proznoga ritma, napose ritmičkoga završetka (klauzule) rečenice i njezinih pojedinih dijelova (kolonâ).

Govornička se praksa Ciceronova nije razlazila s njegovim stilističkim teorijama. Princip »obilja« govora dobio je realno utjelovljenje u ritmičko-sintaktičkom jedinstvu perioda. Ciceron je najbolji majstor periodičnoga govora u Rimu. Njegov je period strogo odvagnut: koloni su uzajamno uravnoteženi po sintaktičkoj i ritmičkoj građi. Dok su »Azijanci« težili za bogatom ornamentacijom detalja, kod Cicerona se izražajna energija dijela nikada ne razvija na štetu jasnoće i snage cjeline. Želeći što potpunije razviti misao i vezati je s principijelnim načelima gledanja na svijet, on neprestano pribjegava iskorišćivanju »općih mjesta« moralno-filozofskoga ili političkog karaktera. Razmatranja te vrste susreću se više puta čak i u sudbenim govorima i samim time svjedoče o oslobađanju rimskoga prava od negdašnjega formalizma. Tako u govoru za grčkoga pjesnika Arhiju *(Pro Archia poëta,* god. 63.), koji je bio optužen zbog nezakonita prisvajanja rimskih građanskih prava, centralno mjesto ne zauzima pravnička argumentacija, već opsežna »digresija« o značenju pjesništva. Sav sistem stilističkih postupaka Ciceronovih stoji u potpunom skladu s njegovim gledanjem na svijet, za koje on stvara potpuno adekvatan izraz. Ujedno je u njemu lijepo odražen onaj doktrinarski moment, koji odlikuje Ciceronov stav u socijalnoj borbi njegova vremena. To se osobito primjećuje u njegovim političkim govorima; iza bujno obojenih »općih mjesta« često se krije siromaštvo konkretnoga sadržaja, odsutnost određene političke linije. Kretanje misli zamjenjuje se za antičko govorništvo običnom »amplifikacijom« (»uveličavanjem«, t. j. napuhavanjem) u pravcu veličanja ili poruge, govor postaje panegirik ili »invektiva« (napad).

Naglašujući u teoretskim djelima značenje »uzvišenoga« stila i emocionalnoga djelovanja na slušaoca, Ciceron je upućivao na područje, na kojem se njegov govornički talenat očituje s najvećom snagom. To su priznavali i suvremenici. Kad je Ciceron morao istupati na procesima zajedno s drugim braniteljima, uloge su se obično raspoređivale na taj način, da je njemu zapao završni, patetički dio. Usklici, molbe, praćene živahnim gestima, obraćanje bogovima, fiktivni govori, stavljeni u usta alegorijskim licima (na primjer »domovini« u prvome govoru protiv Katiline), — čitavim tim arsenalom antičke govorničke patetike vlada Ciceron savršeno i zaodijeva ga u lijep ritmički oblik. U pismima prijateljima on se čak malko podsmjehuje svojoj sposobnosti improviziranja u svečanom stilu. No njegova se umjetnost ne ograničuje samo na tu sferu. Postulat vladanja raznovrsnim »stilovima« kod Cicerona je ostvaren, i on zna mijenjati ton u toku jednoga govora, izmjenjivati patos sa šalom, strastvenost s jednostavnošću i mirnoćom. Govori, ili dijelovi govorâ sastavljeni u jednostavnom (»niskom«) stilu odlikuju se živošću crteža, duhovitošću i zajedljivošću polemike. Govornik bez muke nabacuje ironički portret protivnikov. U procesu protiv Murene *(Pro L. Murena,* studeni god. 63.), koji je bio izabran konzulom za god. 62., kao tužitelji su istupali pravnik Sulpicije, koji je na tim izborima propao, i po strogosti svoga života poznati Katon Mlađi, pristaša stoičke filozofije; Ciceron ismijava pedantnost pravnika i apstraktnu strogost stoičke etike. U duhovitom i elegantnom govoru za nadarenoga, ali razvratnoga Celija *(Pro M. Caelio,* god. 56.) daje se smrtonosno-sarkastična karakteristika krivca Ciceronova progonstva, poznatoga cezarovca Klodija, i njegove sestre Klodije, koja je u Rimu stekla podjednaku slavu svojim skandaloznim ljubavnim pustolovinama. Druga je »Filipika« (god. 44.) izrazita invektiva, koja je žigosala Antonija.

Međutim, valja imati na umu, da govornički spisi Ciceronovi u obliku, u kojem ih mi čitamo, nisu točan zapis doista održanih govora. Metode stenografskoga bilježenja bile su u Rimu već poznate, ali je pisac svoj govor, izdajući ga kao umjetničko djelo ili kao politički pamflet, više ili manje znatno obrađivao. Govor za Milona *(Pro Milone,* god. 52.), organizatora bandi za senatsku stranku, bio je izdan u sasvim promijenjenom obliku, pa je tobože Milon, dok se nalazio u progonstvu, primijetio, da on ne bi bio primoran sladiti se oštrigama u Masiliji (Marseillesu), da je Marko Tulije govorio na sudu ono isto, što i u objavljenom djelu. U stanovitim slučajevima »govor« predstavlja samo književni oblik: govori za drugo zasjedanje na Verovu procesu ili druga »Filipika« nisu zapravo nikada bili održani.

Uzor stilističkoga umijeća Ciceronova jesu i njegova pisma. On zna varirati svoj stil već prema adresatu, pa korespondentova ličnost stvara svaki put nove stilističke nijanse. Ciceron je pisao lako i brzo, i unatoč tome, što je morao voditi veliku korespondenciju, mnoga pisma dostižu znatne dimenzije. Sačuvane 4 zbirke njegovih pisama (»Bratu Kvintu« — *Ad Quintum fratrem*, »Atiku« — *Ad Atticum*, — »Brutu« — *Ad Brutum* i mješovita zbirka »Pisama« — *Epistulae* različnim adresatima) sadržavaju 774 pisma, ali to ne iznosi više od polovice onoga, što je bilo izdano u antici. Sva ta korespondencija ide u posljednjih 25 godina Ciceronova života, t. j. u vrijeme, kad je on bio već poznat čovjek, pa su adresati čuvali njegova pisma. Nezamjenljiva kao povijesni izvor za posljednje decenije rimske republike, Ciceronova su pisma vrijedna i po tome, što otkrivaju autorovu ličnost s potpunošću sasvim neobičnom za antičke prilike. Osobito su zanimljiva u tom pogledu pisma Titu Pomponiju Atiku (*T. Pomponius Atticus*). Taj krupni poslovni finacijer najbliži prijatelj Ciceronov i izdavač njegovih djela, bio je njegov stalni savjetnik u svim životnim situacijama, pa je Ciceron, koji je imao razloga da svoj vlastiti osjećaj za realnost smatra nedovoljnim, uvijek tražio pomoć u trijeznom i praktičnom sudu prijateljevu. Sudeći po otvorenosti, s kojom se izražava u pismima Atiku, ta korespondencija nije bila namijenjena za objavljivanje, a to se ne može reći za mnoga druga pisma Ciceronova. Pismo se još od davnine utvrdilo u antičkoj književnosti kao specifična vrsta, koja je imala osobite stilske zakone, pa je oblik pisma kadšto samo književni postupak. Jedno od pisama upućenih bratu predstavlja zapravo raspravu o upravi provincija. Sam je Ciceron god. 44. pripremio i objavio omanju zbirku svojih pisama. U tome mu je poslu pomagao njegov književni tajnik, oslobođenik Tiron; poslije Ciceronove smrti Tiron je i dalje sakupljao njegova pisma, pa je Tironova građa ušla djelomično u osnovu zbirki, koje su došle do nas.

Mnogo su manje zanimljivi pjesnički pokušaji Ciceronovi. Kao gotovo svaki obrazovan čovjek toga vremena, on je u stanovitoj mjeri vladao stihom, ali pjesničkoga dara nije imao, pa se njegove pjesme, prevedene i originalne, ne uzdižu iznad nivoa stilističkih vježbi. U skladu s općom orijentacijom svoga gledanja na svijet Ciceron je bio »klasicist«. Prema novim strujama u rimskom pjesništvu, koje su se orijentirale prema aleksandrinskoj školi, odnosio se neprijateljski pa je volio stare pjesnike, Enija, Pakuvija i Akcija.

Jezik latinske proze dobiva kod Cicerona ne samo umjetničku politurу, nego i još neviđenu gipkoću, sposobnost u izražavanju raznolikih nijansa složenih misli. Književnoj latinštini II. stoljeća bila su svojstvena mnogobrojna kolebanja gramatičkoga sistema, nezgrapnost sintakse, šarenilo rječnika i obilna upotreba stranih (uglavnom grčkih) riječi. Ciceronov se jezik odlikuje brižljivo diferenciranim rječničkim izborom, strogošću gramatičkih normi, pa glatkom i prozirnom konstrukcijom perioda.

Antička je kritika vrlo visoko ocjenjivala Ciceronovu ulogu u stvaranju stila latinske proze, i njegov jezik zapravo sačinjava normu tako zvane »klasične« latinštine.

Nijedan starorimski pisac nije imao takva značenja u povijesti evropske kulture kao Ciceron. Književni radnici posljednjih godina republike i početka carstva odnosili su se prema njemu, doduše, rezervirano: karakter Ciceronova govorništva bio je za suvremenike nerazdvojno vezan s njegovim kompromisnim političkim stavom, i Ciceronova ličnost sa svim svojim manama bila je još odviše živa u sjećanju. Ali već za slijedeće pokoljenje izgubili su ti momenti oštrinu, pa je Ciceron bio priznat za najvećega majstora rimske proze, čije je ime postalo sinonim rječitosti. Čak i grčka kritika, koja je obično ignorirala rimsku književnost, činila je izuzetak za Cicerona. U drukčijem se svijetlu shvaćala i sama ličnost znamenitoga govornika, koji se sada zamišljao kao posljednji postojani zaštitnik rimske slobode. Retorska je škola učila umijeću stila polazeći od Cicerona, — za njegova su se djela sastavljali komentari i školski priručnici. To je svoje značenje Ciceron u punoj mjeri sačuvao i nakon pobjede kršćanstva. Stoga su Ciceronova djela došla do nas u vrlo velikom broju rukopisa. No najveći procvat ciceronizma ide u doba renesanse. Porast samostalnosti individuuma, priznavanje vrijednosti ličnih doživljaja i borba sa skolastikom, — sve su te tendencije renesanse dobivale teoretsku bazu u djelima pisca, koji se u isto vrijeme priznavao za nenadmašiv uzor individualno obojena stila. Ciceronova pisma, koja su mnogostrano otkrivala autorovu ličnost, bila su u tom pogledu od podjednaka interesa kao i njegovi filozofski spisi. Na temelju Ciceronova jezika stvara se »novo-latinska« humanistička proza, koja je odigrala golemu ulogu u oblikovanju nacionalnih književnosti evropskih naroda. Idejni utjecaj Ciceronov u to vrijeme jedva se može ocijeniti; njegova djela, poznata svakome obrazovanu čovjeku, stimulirala su misao na najrazličnijim područjima književnosti i nauke. Po Kopernikovu svjedočanstvu, njegove sumnje o pravilnosti općenito prihvaćenih predočaba o kretanju nebeskih tjelesa oko zemlje utvrdile su se onoga časa, kad je u Ciceronu našao navod o postojanju suprotnoga pogleda, o učenju antičkoga astronoma Hikete o nepomičnosti zvijezda i pomičnosti zemlje. Razumije se, Ciceronovo djelovanje na evropsku misao

valja u vrlo znatnoj mjeri pripisati njegovim idejnim izvorima, nesačuvanim helenističkim filozofima, kojih je on bio popularizator, ali su pri tome stanovitu ulogu imale i one strane njihova učenja, koje su bile diktirane ideološkim potrebama Rima. Tako je ideologe buržoazije u doba njezina uspona privlačila socijalna filozofija srednje Stoe (str. 379), koja je obrazlagala spajanje lične i imovinske samostalnosti individuuma s građanskim dužnostima. To su učenje stvorili grčki filozofi u interesu društva, kojemu je Ciceron pripadao, pa je ono kod Cicerona bilo dalje razvijeno i protumačeno u primjeni na konkretne političke prilike. Moralna filozofija engleskoga, a djelomice i francuskoga prosvjetiteljstva ima vrlo mnogo zahvaliti Ciceronu. Na njegova izlaganja helenističkih sistema pozivaju se predstavnici najrazličitijih filozofskih smjerova, i deisti i skeptici, a navlastito teoretičari autonomnoga morala. Tragovi pažljiva proučavanja Cicerona mogu se naći kod Locka, Tolanda, Humea, Shaftesburyja, Voltaira, Diderota, Mablyja i mnogih drugih evropskih mislilaca XVII.—XVIII. stoljeća. Buržoaske revolucije, uskrsavši političko govorništvo, istakle su značenje Cicerona kao govorničkoga uzora, pa se korištenje Ciceronom vrlo mnogo opaža u govorima govornikâ francuske revolucije, na primjer kod Mirabeaua i Robespierra.

4. *Opozicija protiv ciceronizma. — Rimska historiografija na izmaku republike*

Posljednji deceniji rimske republike jesu razdoblje raspada stare republikanske ideologije. Umjereno-konzervativni stav, kojega je posljednji teoretičar bio Ciceron, 50-ih godina I. stoljeća nije više nailazio na simpatiju, koju je prije uživao u rimskim srednjim slojevima. U prilikama rušenja republikanskih ustanova, sistematske opstrukcije na izborima i neaktivnosti najvažnijih organa uprave gubila se vjera u trajnost pa čak i svrsishodnost tradicionalnoga državnog uređenja, opadao je interes za politički život. Društveni indiferentizam dobivao je različit izraz: očitovao se kako u širenju epikurovske filozofije, koja je »mudraca« pozivala, da se okani državne uprave, tako i u mističnim raspoloženjima, u očekivanju skoroga smaka svijeta, i u oduševljenju za astrologijom i magijom. I uporedo s apolitičnošću jednih, težnja za radikalnom aktivnošću kod drugih, traženje nasilnoga izlaza iz stvorenoga ćor-sokaka.

Zaokret u gledanju na svijet, vezan s raspadanjem republike, našao je odraza i u književnosti. Na području proze opažamo reakciju na ciceronizam, a u poeziji se stvara škola, koja se nadahnjuje estetskim principima Aleksandrinaca.

Nova struja u govorništvu istupala je pod zastavom »a t i c i z m a« (str. 274) kao suprotnosti »azijanizmu«. Dok je Ciceron tražio od govornika, da umije vladati različnim stilovima i prilagođivati se publici i prilikama momenta, rimski su aticisti priznavali samo jednostavni priprosti stil, točno izražavanje misli kao verbalno utjelovljenje moralne ličnosti govornikove. Umjetnom poziranju Ciceronovu suprotstavljali su oni drugu pozu, pozu stroge poslovnosti i nemilosrdne otvorenosti. Ciceronovo se govorništvo s toga stanovišta činilo kao »azijansko«, naduto i usiljeno, rasplinuto zbog čestih ponavljanja jedne i iste misli i »raznježeno« u iskorišćivanju takvih osjećajnih efekata, kao što je govornički ritam. Ciceron je sa svoje strane nalazio, da je aticistički stil »suhoparan i beskrvan.« Parola rimskih aticista bilo je sažeto i koncentrirano govorništvo, koje izbjegava bujni ornament i ritmičko građenje rečenice, i oni su svoj stilistički uzor vidjeli u djelima Lisije i Tukidida, predstavnika rane atičke proze u razdoblju prije Isokrata. Aticističkom su smjeru pripadali mnogi mladi prvaci senatske stranke, među njima i Marko Brut *(M. Brutus)*, budući ubojica Cezarov (isp. str. 391).

Aticističko govorništvo nije imalo uspjeha na rimskom foru pa je uskoro bilo zaboravljeno; njegovi se neposredni spomenici nisu sačuvali, ali stilistička načela bliska aticizmu nalazimo u povjesničkim radovima C e z a r o v i m i S a l u s t i j e v i m.

Mnogostrano nadareni G a j J u l i j e C e z a r *(C. Julius Caesar,* 100.—44.) bio je sjajan stilist pa je, unatoč napregnutom državničkom i vojničkom radu, čak i za vrijeme vojni nalazio vremena za književni rad. Njegov su govornički dar visoko ocjenjivali i suvremenici i kasnija rimska kritika. Retoričko obrazovanje stekao je Cezar najprije u Rimu, a zatim na Rodu kod istoga Apolonija Molona, kod kojega je učio i Ciceron (str. 389), ali se pored toga bio upoznao s još mladom disciplinom — rimskom gramatikom pa se često rado gizdao filološkim znanjem. Iznošenju svojih stilističkih principa posvetio je specijalnu nesačuvanu raspravu »Marku Tuliju Ciceronu o analogiji« *(De analogia)*, napisanu za vrijeme galskoga rata, vjerojatno nakon upoznavanja Ciceronove rasprave »O govorniku«. U gramatičkoj prepirci između a n a l o g i s t a — pristaša gramatičke jednolikosti (»analogije«) u jeziku, i a n o m a l i s t a, koji su sankcionirali svakidašnji govor sa svim njegovim kolebanjima i protivurječjima (»anomalijama«), Cezar je stao na stranu analogista; no on nije dopuštao samovoljne nove tvorbe u ime »analogije«, već je tvrdio, da se treba držati jednolikosti, koja je već postignuta u svakidašnjem govoru. Rijetke i neobične riječi, arhaizmi i neologizmi, gramatički oblici, koji od-

stupaju od jednolikoga tipa, — sve se to mora ukloniti iz jezika. »Izbor riječi početak je svakoga govorništva.« Cezar, prema tome, ustaje u obranu jednostavnoga, ali »čistog« jezika, odlazeći u svojim purističkim zahtjevima mnogo dalje nego Ciceron. Stari su takav stil zvali »elegantnim« i nalazili, da je Cezar postigao »divnu eleganciju govora, za kojom je osobito težio« (Kvintilijan).

Sačuvala su se dva Cezarova djela — »Zapisi o galskom ratu« i »Zapisi o građanskom ratu«. »Zapisi o galskom ratu« *(Commentarii de bello Gallico)* u sedam knjiga pripovijedaju o autorovim ratnim operacijama u Galiji, koju je pokorio i pripojio rimskoj državi, i o njegovim ekspedicijama u Germaniju i Britaniju. Svaka je knjiga posvećena događajima jedne godine, pa »Zapisi« u cjelini obuhvaćaju razdoblje od god. 58. do 52. pr. n. e. Izlaganje se odlikuje neobičnom jednostavnošću i na prvi pogled može se učiniti priprosto, ali je ta jednostavnost potpuno svijesna. Djelo ide za apologetičkim ciljevima. Cezarova djelatnost u Galiji izazvala je mnogobrojne prigovore, pa su se njegovi politički protivnici koristili time, da bi protiv njega podigli javno mišljenje. »Zapisi« su morali opravdati autorove akcije. U strogo smišljenu izlaganju čitaocu se sugerira misao, da je rat u Galiji bio usmjeren isključivo na obranu zakonitih interesa Rima i njegovih savezničkih plemena. Svrsishodnost svojih operacija obrazlaže Cezar jednostavnim i jasnim dokazima, vješto prilagođenim nivou političkih i vjerskih predočaba prosječna Rimljanina, za kojega su zemlje, što leže prema sjeveru, sačinjavale još sasvim nepoznati svijet. Što se tiče činjenične strane pripovijedanja, Cezar nastoji izbjeći izravnu laž, ali se često služi metodom prešućivanja. Neuspjehe i kršenja u starini općenito prihvaćenih normi međunarodnoga prava on uopće ne spominje ili govori o njima u nejasnim aluzijama, razumljivim samo pri vrlo pažljivu čitanju. Pri tome Cezarova ličnost, dakako, istupa u veoma privlačivu svijetlu: on je izvrstan vojskovođa, energičan, muževan, brzo se snalazi u najtežim situacijama i pažljiv je prema podređenima; ujedno je krotak, popustljiv čovjek, koji samo kadikada biva prisiljen da primijeni stroge mjere prema vjerolomnom neprijatelju. Poslovni je ton sračunat na to, da kod čitaoca stvori dojam potpune objektivnosti. S tim istim ciljem izabran je i književni oblik »zapisa«. »Zapisima« *(commentarii)* zvala su se djela, koja nisu pretendirala na umjetničku dotjeranost, zbirke sirove građe bez ikakvih retoričkih ukrasa. O sebi govori pisac neprestano u trećem licu. Samo kadikada, na primjer u završnom dijelu rada, kad se prikazuje pad Alezije, posljednjega bedema galske nezavisnosti, Cezar sebi dopušta da prijeđe na uzvišeniji stilistički ton. Ali uza svu svoju hotimičnu jednostavnost razgovijetno i konkretno izlaganje »Zapisa« svjedoči o književnom

umijeću Cezarovu, o njegovoj vještini da u malo poteza prikaže bitne crte svake situacije. Od velikoga su povijesnog interesa slike društvenoga uređenja Gala i Germana; njih je iskoristio Engels u »Podrijetlu porodice, privatnoga vlasništva i države« za karakteristiku rodovskoga društva. U današnje vrijeme Cezarov rad služi obično kao jedan od prvih izvornih spomenika, koji se čitaju na početku obuke u latinskom jeziku; ta uloga »školskoga« teksta pala je u dio »Zapisima« zahvaljujući neobičnoj čistoći, lakoći i pravilnosti njihova jezika i povijesnoj važnosti sadržaja, budući da predstavljaju najstariji književni spomenik za povijest triju zemalja — Njemačke, Francuske i Engleske.

Još otvorenije izbijaju apologetički ciljevi u slijedećem djelu Cezorovu, u »Zapisima o građanskom ratu« *(Commentarii de bello civili)*. Izlaganje teče u istom stilu kao i u prvim »Zapisima«, ono mora čitaoca uvjeriti, da je do građanskoga rata došlo isključivo krivnjom Cezarovih protivnika i da je on sam neprestano imao mirne namjere i samo štitio pogažena prava republike i naroda. Na tom je radu radio Cezar posljednje godine svoga života pa ga nije dovršio, stigavši opisati tek događaje god. 49.—48.

Cezarove su memoare nastavili njegovi ratni drugovi. Aulo Hircije *(A. Hirtius)* dodao je uz sedam knjiga o galskom ratu osmu, posvećenu ratnim akcijama god. 51.—50. i na taj način ispunio prazninu između pripovijedanja prvih i drugih »Zapisa«. Kao nastavak »Zapisa o građanskom ratu« služe anonimne rasprave »Aleksandrijski rat« *(Bellum Alexandrinum)*, »Afrički rat« *(Bellum Africanum)* i »Hispanski rat« *(Bellum Hispaniense;* moguće je, da je prvu od te tri rasprave sastavio također Hircije).

Među Cezarove suradnike pripadao je jedno vrijeme Gaj Salustije Krispo *(C. Sallustius Crispus,* oko god. 86.—35.).

Rođen u malom sabinskom gradiću, čovjek neugledan i ne baš bogat, Salustije je od rane mladosti težio za političkom karijerom i započeo je u redovima »narodne« stranke kao protivnik senatske aristokracije i napose Cicerona. God. 50. bio je isključen iz senata pod izlikom nedostojna života, pa ga je ta okolost još više zbližila s cezarovcima. U pamfletu »Poslanica Cezaru o državi« *(Epistula ad Caesarem de re publica)* Salustije poziva Cezara, da stane na čelo borbi protiv »klike nobiliteta« radi »oslobođenja rimskoga plepsa od teškoga ropstva« i nabacuje nacrt reforme rimskoga državnog uređenja.

Salustije nipošto ne simpatizira s demokracijom i boji se masa lišenih zemlje, pokvarenih neradom i dangubom. On je pristaša gospodstva senata, ali na proširenoj socijalnoj bazi, s privlače-

njem srednje imućnih slojeva prema komandnim mjestima republike. Deklasiranost plepsa i nesposobnost plutokrata, koji monopoliziraju magistrature i ljudima iz drugih slojeva zatvaraju pristup k njima, jesu polazni momenti Salustijeve kritike postojećega poretka. No ona dobiva i filozofsko obrazloženje u suprotstavljanju »koristoljublja« i »vrline«; povodeći se za Platonom, Salustije prikazuje tu antitezu kao očitovanje vječnoga dualizma duha i tijela. Koristoljublje je najljući neprijatelj duha, pa se Salustije obraća Cezaru s pozivom, da »uništi vrijednost novca«; konkretan sadržaj borbe s plutokracijom svodi se, uostalom, samo na zahtjev, da se ukine monopol bogataša na državne i sudske službe. Bogatstvo ne mora biti suparnik vrline; prema bogatstvima »stečenim vrlinom« autor »Poslanice« odnosi se potpuno pozitivno. Razbijanje kastinske zatvorenosti nobiliteta, osiguranje političkoga utjecaja srednjih slojeva, a s druge strane neutralizacija rimskoga proletarijata i njegovo odstranjivanje od političke borbe, — to su osnovne linije reforme, koje ostvarenje Salustije očekuje od Cezara.

Građanski rat proveo je Salustije u Cezarovim četama. Vraćen u senat, dobio je službu pretora, a god. 46. bio imenovan za upravitelja provincije Afrike. Njegova djelatnost na tome mjestu bila je praćena podjednakim iznuđivanjima kao i uprava drugih rimskih namjesnika, pa se Salustije vratio u Rim s golemim bogatstvom, koje je on po svoj prilici ubrajao u kategoriju »stečenih vrlinom«. No Cezarova ga je politika razočarala. Cezar nije bio sklon da se oslanja na srednje slojeve, za koje se brinuo Salustije; s druge strane, Salustije je ostajao republikanac i s nepovjerenjem se odnosio prema monarhističkim težnjama Cezarovim. Spomenik je te zbunjenosti nova »Poslanica« Cezaru, koja je puna općih fraza i maglovitih aluzija, ali više ne daje konkretnih političkih prijedloga. Poslije Cezarove smrti Salustije nije pristao ni uz jednu od zaraćenih strana. Radije se povukao iz državnoga života pa se u samoći raskošnih zaselaka i vrtova, što ih je stekao, posvetio historiografskom radu. Tu svoju odluku motivira Salustije time, što u rimskom državnom životu nema više mjesta »vrlini«, dok povjesničkim radom može sugrađanima donijeti koristi.

Salustije uvjerava čitaoce o potpunoj nepristranosti svoga izlaganja i rado zauzima pozu nepodmitljiva suca i stroga moralista. »Moj je duh, — kaže on, — slobodan od nada i bojazni pred pojedinim političkim strankama.« Takva je pretenzija na »vanpartijnost« osnovana samo u tome smislu, što pesimistički raspoloženi pisac ne štedi nijednu od zaraćenih grupacija. No, uistinu, svi su njegovi radovi prožeti jedinstvenom političkom tendencijom: on istupa kao nemilosrdan tužitelj rimskoga nobiliteta. Ujedno je Salustije

ozbiljan pisac s filozofskim skretanjem. U njegovim se povjesničkim djelima zadaci umjetničke i publicističke naravi prepleću s težnjom da se shvati tok rimske povijesti i objasne uzroci raspadanja republike. Napeta dramatičnost, karakteristična za helenističku historiografiju, povezuje se kod njega sa svečanim strogim oblikom izlaganja, orijentiranim prema Tukididovu stilu, i s pokušajima filozofskih generalizacija u duhu filozofa i povjesničara s početka I. stoljeća Posidonija (str. 281).

Svoj historiografski rad započeo je Salustije s pojedinačnim monografijama. Tome obliku povijesnoga pripovijedanja postavljala je antika osobite umjetničke zahtjeve. Tu nije bilo toliko potrebno dosljedno izlaganje, koliko koncentracija oko jednoga događaja, po mogućnosti s jednom centralnom figurom, s uzbudljivim tokom radnje i zanimljivim završetkom. Prva Salustijeva monografija — »O Katilininoj uroti« *(De coniuratione Catilinae)* ili »Rat s Katalinom« *(Bellum Catilinae)* — posvećena je događajima nedavne prošlosti. Centralna je figura Katilina. Izlaganje se započinje njegovom karakteristikom i završava pripovijedanjem o njegovoj junačkoj pogibiji. Ali Katilina je dan na pozadini raspadanja rimskoga društva kao proizvod toga raspadanja. U stilu historijsko-filozofske generalizacije Salustije daje shematičan pregled rimske povijesti služeći se Platonovom teorijom o procesu postepenoga pogoršavanja savršene države. Idealno uređenje staroga Rima počelo se izrođivati poslije pobjede nad Kartagom zbog porasta častoljublja, a zatim koristoljublja. Posljednji je stupanj izrođivanja pojava tirana, pa Salustije slika Katilinu s crtama, koje podsjećaju na lik tiranina u Platonovoj »Državi«. Raspadanje je zahvatilo sve slojeve rimskoga društva, ali je korijen zla u gospodstvu plutokratske oligarhije. Iz sredine pokvarenoga nobiliteta izašao je i Katilina. Uporedo s prikazivanjem pozadine iskrsavaju pred čitaocem i pojedini likovi. Za tu svrhu služe govori, pisma i majstorske izravne karakteristike. Etape urote razvijaju se kao činovi drame, s nekoliko glavnih lica. Figura autoru nesimpatičnoga Cicerona ostavljena je bez iznazita osvjetljenja; u najsnažnijim momentima pripovijedanja nastupaju kod Salustija druga lica. S osobitom se pažnjom zaustavlja na likovima dvojice viđenih muževa, koje on smatra za svoje najznačajnije suvremenike, Cezara i Katona Mlađega, »muževa nadarenih velikom vrlinom, ali različnih po karakteru.« Usporedna karakteristika tih dviju figura jedna je od najboljih stranica Salustijeve monografije. Ona je građena tako, da su svakom od antagonista pripisane one vrline, koje su nedostajale drugome. Visokim svojstvima Cezara kao državnika, organizatora

i vođe suprotstavljena je neslomljiva moralna čvrstoća Katonova. Odsutnost moralne čvrstoće jest prijekor, što ga Salutije, prema tome, dobacuje svome nekadašnjem idolu. Vlastite misli stavlja autor već u usta republikancu Katonu, a ne Cezaru. Uza sve to Salustije nastoji opravdati Cezara, kojega su optuživali zbog potajna pomaganja Katilinina pokreta. Moguće je, da monografija »O Katilininoj uroti« sadržava polemiku s nesačuvanim memorima Ciceronovim, izdanim nakon njegove smrti, u kojima se izlagala zakulisna strana događaja god. 63. U svakom slučaju, Salustijevo je izlaganje oštro obojeno subjektivnim simpatijama i nije slobodno od činjeničnih podmetanja, iako autor nastoji pokazati svoju nepristranost i dati priznanje čak i mrskom Katilini.

U nešto dalju prošlost odvodi nas druga monografija — »Jugurtin rat« *(Bellum Jugurthinum)*. Obrazlažući izbor teme, Salustije ističe, da se »tada prvi put počela borba s obiješću nobiliteta.« Doista, skandalozno ponašanje aristokratskih državnika u borbi s numidskim kraljem Jugurtom, koja je trajala od god. 111. do 106., bila je zgodna građa za prikazivanje bezakonja, koristoljublja i podmitljivosti rimskoga plemstva. Tok rata izlaže se u vezi sa stranačkom borbom u Rimu. Nobilitet se čak u osobi svoga najboljeg predstavnika, nepodmitljivoga, ali obijesnoga Metela, pokazao nesposoban da završi rat; pravi je junak rimskoga naroda demokratski vojskovođa Marije. Po postupcima umjetničkoga građenja druga monografija mnogo podsjeća na prvu. No zanimljivo je, da je Salustije prestao vjerovati u svoju shemu razvoja rimskoga društva. O idealnom uređenju staroga Rima više se ne govori. Građanski mir u razdoblju, koje je prethodilo razorenju Kartage, tumači se već kao rezultat straha od vanjskoga neprijatelja. U II. stoljeću neki su se predstavnici nobiliteta izjašnjivali za to, da se Kartaga sačuva kao strašilo, koje obuzdava klasnu borbu u Rimu; tu ideju blagotvornosti »straha pred Punjanima« prihvaća sada Salustije.

Obadvjema monografijama dodani su filozofski uvodi, u kojima pisac iznosi svoje poglede na dualizam duhovnoga i tjelesnog. Premoć tjelesnoga načela osuđuje čovjeka na zavisnost od vanjskih prilika, čini ga žrtvom slučaja. Čovjek duha, — a takav mora biti istinski državnik, — uzdiže se iznad slučajnosti i upravlja njima.

Posljednje su Salustijevo djelo »Historije« *(Historiae)*; to više nije monografija, već dosljedno izlaganje rimske povijesti za određeno vremensko razdoblje. Antički su povjesničari često započinjali svoje pripovijedanje od momenta, do kojega je dopirao rad kakvoga viđenog prethodnika (isp. str. 209 o Ksenofontovoj »Helenskoj povijesti«). Tako je postupio i Salustije. On je počeo sa Sulinom smrću (god. 78.), s kojom je završio svoje izlaganje povjesničar

Sizena *(Sisenna)*, i izdao pet knjiga, koje obuhvaćaju razdoblje od god. 78.—67. Taj se rad nije potpuno sačuvao; od njega su nam došli samo izabrani govori i pisma, izvodi i fragmenti. Salustije više ne krije od sebe klasnu borbu u starom Rimu. Rimska mu se povijest prikazuje sada u obliku beskonačnih razmirica između plepsa i plemstva, koje se samo kadikada stišavaju u časovima vanjske opasnosti. U tim razmiricama on vidi očitovanje rđavih svojstava ljudske »prirode«, i pogled na nju postaje sve mračniji i pesimističniji. Novi napredak u Salustijevu gledanju na svijet bio je izazvan vjerojatno razvojem građanskih ratova nakon umorstva Cezarova i vladavinom »drugoga trijumvirata«.

Salustijeva su djela značajni spomenici antičke historiografije. Kao pronicav i samostalan povjesničar, koji teži za shvaćanjem događaja, odličan majstor umjetničkoga portreta, Salustije je ujedno i osebujan stilist. Kao i svi aticisti, on odstupa od harmoničnoga perioda Ciceronova i od ritmičkoga govora; sažet, snažan, donekle arhaiziran jezik, s rječničkim pozajmicama iz Katona Starijega, potpuno odgovara pozi neumoljiva moralista, koju je autor zauzeo. Ali ta »salustijevska kratkoća«, koja je ušla u poslovicu, nipošto ne bježi od retoričkoga patosa pa je sva išarana efektnim suprotstavljanjima. Aristokratska je historiografija pokušavala diskreditirati Salustija, pozivajući se na očito razmimoilaženje između riječi i djela kod tužitelja pohlepe, koji je iznio golemu imovinu iz opljačkane provincije; no književne vrednote Salustijevih djela nisu izazivale sumnja, pa ga je retorska škola priznavala za jednoga od klasika latinske proze, neku vrstu Tukidida rimskoga historiografskog stila. Pod znatnim utjecajem Salustijevim formirao se poslije stil drugoga značajnog rimskog povjesničara — Tacita (str. 554).

Mnogo je popularniji karakter imao rad Kornelija Nepota (*Cornelius Nepos;* rodio se vjerojatno na koncu II. stoljeća, a umro poslije god. 32.), pisca mnogih povijesnih knjiga za lako štivo. Tako je za rimsku publiku kompilirao »Kroniku« *(Chronica)* u tri knjige, kratak prikaz opće povijesti u onoj mjeri, u kojoj je bila poznata antičkim učenjacima. Sačuvao se jedan dio njegova rada »O znamenitim ljudima« *(De viris illustribus)* — niz biografija stranih vojskovođa i dvije biografije rimskih povjesničara, Katona i financijera Atika, koji nam je poznat po dopisivanju s Ciceronom (str. 398), a sastavio je nekoliko monografija iz kronologije i genealogije. Određene za zanimljivo štivo, te biografije ne zamaraju čitaoca pojedinostima. To su kratki životopisi s navođenjem sitnih crta i anegdota, koje karakteriziraju osobu, što se prikazuje, s objašnjivanjem stranih običaja za široku publiku i s priprostim moralističkim razmišljanjima. Autor ne škrtari ukrasima, pohvala-

ma i grdnjama. Susreću se povijesne pogreške, čak i grube: u Miltijadovoj biografiji smiješana su, na primjer, dva nosioca toga imena i spojena u jednu biografsku cjelinu. Nepotov stil može služiti kao primjer srednjega nivoa rimske proze klasičnoga razdoblja, pa se zbog svoje lakoće Nepot iskorišćivao u školi novoga vijeka kao autor za početno latinsko štivo; strože umjetničke zahtjeve Nepotov stil ne zadovoljava.

5. *Lukrecije*

Kako smo već imali prilike napomenuti (str. 379), jedan od simptoma raspada ideologije polisa u Rimu bilo je širenje epikurovske filozofije. O važnosti epikurovske propagande svjedoči već okolnost, da su epikurovci bili prva filozofska škola, koja je razvila književni rad na latinskom jeziku, obraćajući se širem krugu slušalaca. Vjerni principima škole, epikurovci su pisali jednostavno, bez retorike i bez pretenzija na umjetničko izlaganje.

Kad je Ciceron pristupio filofofskim radovima, na latinskom je već postojao niz epikurovskih djela, a Epikurova je filozofija brojila mnogo viđenih pristaša, koje je privlačila ova ili ona strana učenja. Za poslovne ljude iz viteškoga staleža, koji su izbjegavali državne službe, da ne bi ograničivali slobodu svojih financijskih operacija, epikureizam je bio zgodan zaklon, »filozofsko« obrazloženje odricanja od političke djelatnosti (Tit Pomponije Atik); bistri um Cezarov naginjao je prema materijalističkoj filozofiji, koja je dosljedno odbacivala praznovjerja i predrasude, s kojima su druge filozofske škole bile sklone igrati; ali osobito su rado tražili smirenje u epikurovskoj »nepomućenosti« obrazovani predstavnici srednjih slojeva, zamoreni građanskim ratom i besperspektivnošću političke borbe.

Središte epikureizma u Italiji bila je polugrčka Kampanija. Blizu Napulja nalazila se škola Sirona, jednoga od najviđenijih propagatora epikurovskoga učenja god. 50.—40. I. stoljeća. U Kampaniji i Rimu odvijao se produktivan književni rad grčkoga pjesnika i filozofa Filodema (str. 273). Kroz Sironovu i Filodemovu školu prošli su mnogi predstavnici rimske književnosti u vrijeme prijelaza na carstvo, među njima i budući korifej rimskoga pjesništva Vergilije, a možda i Horacije. Pri iskapanjima u Herkulanu, zasutom zajedno s Pompejima lavom za vrijeme provale Vezuva god. 79. n. e., bila je otkrivena čitava epikurovska knjižnica — velik broj karboniziranih, još ni izdaleka nedešifriranih svitaka, — materijalni spomenik kampanskoga epikureizma.

U Rimu je epikureizam našao svoga pjesnika. To je bio Tit Lukrecije Kar (*T. Lucretius Carus;* rodio se oko god. 98., a

umro god. 55.), autor znamenitoga spjeva »O prirodi« (ili kako obično prevode kopirajući latinski naslov, »O prirodi stvari« — *De rerum natura).*

Biografske obavijesti o Lukreciju neobično su oskudne. Mi ništa ne znamo o njegovu podrijetlu, obrazovanju, o životnom putu, o vezama s drugim predstavnicima epikurovskoga učenja. Po jednoj dosta nepouzdanoj vijesti u kronici kršćanskoga pisca Hijeronima Lukrecije je trpio od periodičnih napadaja ludila, izazvanih tobože »ljubavnim napitkom«, i završio život samoubojstvom; njegov spjev, koji nije bio konačno dotjeran, izdao je poslije Ciceron. Autor je namjeravao posvetiti svoje djelo jednom predstavniku uglednoga roda Memijevaca, ali ta posveta nije provedena u svim dijelovima spjeva: Lukrecije ili nije doveo svoj plan do kraja, ili je odustao od prvobitne namjere. Spjev je bio objelodanjen s mnogobrojnim tragovima svoje nedovršenosti, s ponavljanjima, neizglađenostima i prazninama u izlaganju.

Odabirajući za filozofsku raspravu oblik didaktičkoga spjeva, Lukrecije obnavlja prosvjetiteljsku tradiciju Enijevu (str. 362), koja sa svoje strane potječe od filozofskih spjevova starih Sicilaca (str. 116). Za Epikurova sljedbenika metrički je oblik izlaganja donekle neočekivan. Sam ga Lukrecije pokušava opravdati potrebama popularizacije:

Budući da nauka moja se čini
Odviše sûhopârna većini, što ne znaju o njoj
Ništa, dok neuki puk nad njome se zgraža, odlučih
Slađahne pjesme milinom tu nauku tebi izložit
I medom slatkim zasladit, od Muza kojem je izvor.

Ali uistinu Lukrecijev spjev nije nipošto samo filozofska rasprava prepjevana u stihovima i »začinjena« poezijom. To je pravo umjetničko djelo, koje svojom jasnom i konkretnom vizijom svijeta otvara novu stranicu u antičkoj književnosti i puno je uzvišena patosa. Lukrecije ne istupa kao učeni teoretičar, već kao prosvjetitelj, strastveni borac protiv religije i njezinih praznovjerja, vjesnik naučno-materijalističkoga pogleda na svijet. Osloboditi čovječanstvo jarma predrasuda, koje ga pritištu, straha od bogova i smrti — to je zadatak Lukrecijeva spjeva. Za predmet svoga izlaganja on ne uzima etiku »naslade« i »nepomućenosti«, konačni cilj čitave Epikurove filozofije, već prirodno-naučni dio sistema, uperen protiv vjere u božansko upravljanje svijetom i u prekogrobni život. Kako znamo (str. 230), Epikurovo učenje formalno nije ateističko. Bogovi postoje, ali provode blažen život u »međusvjetskim prostorima« i nemaju nikakve veze sa svjetskim procesom, koji se vrši po mehaničkim zakonima. To stanovište prihvaća i Lukrecije. Političke doga-

đaje svoga vremena Lukrecije nikada ne spominje, već se radije prenosi mišlju u prošlost, osobito u doba drugoga punskog rata, što ga je proslavio pjesnički talenat Enijev. On ničim ne izražava ni svoj odnos prema aktuelnoj političkoj borbi. No taj epikurovski indiferentizam ima korijen u dubokom nezadovoljstvu sadašnjošću. Lukrecije govori o svome vremenu samo u općim izrazima, ali po mračnome tonu oni ne zaostaju za nama već poznatim, iako nešto kasnijim crtežima Salustijevim. Pohlepa, borba častoljubljâ, čežnja za vlašću i pripravnost na svaki zločin i nepotrebno krvoproliće jesu karakteristične crte suvremenoga društva u Lukrecijevu prikazivanju. Prosvjetiteljska filozofija Epikurova, materijalistička u tumačenju prirode, ostajala je duboko idealistička u pogledu društvenih pojava. Izvor socijalnoga zla vidi Lukrecije u lažnim mišljenjima ljudi, a najopasnije od lažnih mišljenja čini mu se strah od smrti, koji proizlazi iz religoznih predočaba o prekogrobnom životu duše. Prema Epikuru, ljudi trče za bogatstvom, počastima i ostalim prividnim dobrima zbog straha od oskudice, a strah od oskudice nije ništa drugo nego ublažen oblik straha od smrti. Prevladavanje toga straha na temelju materijalističkoga objašnjivanja prirode mora ukloniti izvor nepotrebnih težnji i sitnih strasti i otkriti pred ljudima perspektivu nepomućena života.

Spjev je sastavljen u heksametrima. Sastoji se od šest knjiga, a svaka se započinje osobitim pristupom. Najizvijeniji je pristup u prvu knjigu, koji ima karakter uvoda u čitav spjev. Za trajnost pjesničkih tradicija u antičkoj književnosti neobično je značajna činjenica, da pjesnik, koji sebi postavlja za cilj da pobije predodžbe o božanskom upravljanju svijetom, nije smatrao za moguće da se uzdrži od tradicionalnoga obraćanja božanstvu na početku djela. Kao božanstvo-zaštitnika spjeva o prirodi izabrao je Lukrecije Veneru, koju slavi s velikim zanosom kao tvoračku snagu svijeta; taj je izbor bio to pogodniji, što je Venera bila porodično božanstvo Memija, adresata spjeva. Ali odmah poslije toga obraćanja najavljuje pjesnik antireligioznu orijentaciju svoga djela.

Na zemlji je prezreno ležo
Život pritisnut ljudski religijê teretom teškim,

dok nije Epikur otkrio sve tajne prirode.

Stoga religija leži pod nogama gažena otad,
A nas pobjeda same već izjednačuje s nebom.

Religija nije samo izvor zabluda nego i svakojakih zločina; ona je mrak, »tama duše«, koja se mora raspršiti pomoću sjajnoga svijetla, što ga je zapalilo Epikurovo učenje.

Lukrecije dosljedno razvija mehanističku sliku svijeta, koju je razradila antička materijalistička misao. S ponosnim patosom spoznanja zakonitosti prirode on utvrđuje osnovni princip istraživanja:

Ništa . . . iz ništa ne može biti.

Materija je vječna i nerazoriva. Po prirodnim zakonima, bez ikakva sudjelovanja bogova, jedni predmeti zamjenjuju druge u vječnom kretanju prirode.

Dakle, ne propada ništa od svega, što vidimo, sasvim,
Jerbo priroda jedno sveđ iz drugog stvara, ne trpeć,
Išta da rađa se, osim kad drugo što propadne smrću.

Beskonačan broj nevidljivih malih tjelešaca, atoma, i beskrajan prazan prostor iscrpljuju prirodu; nikakve treće supstancije, osim materije i praznine, nema u prirodi.

U drugoj se knjizi razjašnjuje, na koji način iz vječnoga kretanja prvotnih tjelesa, atoma, nastaje raznolikost svijeta i njegovo neprestano obnavljanje. Svaka stvar pristupačna našem opažanju predstavlja spoj raznorodnih atoma, ali ti spojevi nisu vječni: vječna su samo prvotna tijela. Rađa se i propada beskonačan broj svjetova, među kojima naša zemlja i naše nebo sačinjavaju tek jednu jedinicu u bezbrojnom mnoštvu. I već se opažaju znaci starenja našega svijeta, zemlja se počinje iscrpljivati:

Sada počešće glavom već trese vremešni ratar,
Tužeć se na to, što velik zaludu mu propade poso,
Te poređujuć prošla vremena i sadašnje vr'jeme,
Hvali često put sreću, što otac imo je njegov.
Tužno se tuži uzgajač već starije loze, što vene,
Na tu vremena m'jenu i jauče spram neba gore:
»Zbilja, starinski rod, što pobožan bješe veoma,
Mogaše s malo muke da živi na prostoru t'jesnom,
Premda svakome posjed kudikamo bješe tad manji!«
Ta on ne shvaća, kako sve malo po malo gine
I prema grobu ide od umora s dugoga v'jeka.

Izlažući učenje o mnoštvu svjetova i njihovoj neizbježnoj propasti, Lukrecije naglašuje novost tih misli u uspoređenju s općenito prihvaćenim predodžbama. Doista, za svakodnevnu antičku svijest i čak za niz filozofskih teorija nebeska su tjelesa bila viša bića božanske naravi, pa je njihovo izjednačivanje sa smrtnim stvorenjima bilo revolucionarna ideja. Ali Lukrecije, kako se čini, čak ne uviđa svu revolucionarnost toga učenja kao udarca uobičajenom antropocentrizmu, pogledu na čovjeka kao na središte svemira.

Treća knjiga sadržava učenje o duši i duhu. Lukrecije razlikuje »dušu« kao središte života i »duh« (»um«), sjelo svijesti, ali ističe njihovu najtješnju uzajamnu vezu. Antički materijalizam priznaje

dušu i duh za realnosti i nastoji otkriti njihovu materijalnu prirodu kao dijelova ljudskoga tijela. Oni se rađaju zajedno s našim tijelom i zajedno s njime umiru. Pobijanje religioznih predočaba o prekogrobnom životu za Lukrecija je neobično bitan moment, pa se pjesnik zaustavlja na njemu s velikom podrobnošću, kao da želi ugušiti očekivani otpor čitaočev golemim brojem raznovrsnih argumenata. U završnom dijelu treće knjige prilazi autor centralnoj točki svoga učenja: ako duša umire zajedno s tijelom i ako poslije smrti ne će biti više nikakvih osjeta, onda smrt nema s nama nikakve veze; dok smo živi, nema smrti, a kad nastupa smrt, nema nas. Strah od smrti izazvala su gruba praznovjerja, nerazumijevanje prirodnih zakona i neznanje da se život iskoristi i da se iz njega otiđe poput gosta, koji se zasitio gozbe. Zaliha stvari, koja sačinjava naše tijelo i dušu, potrebna je budućim pokoljenjima, pa svijest o tome, da su na pozadini vječnoga života prirode pojedini predmeti neizbježno prolazni, sačinjava prvu pretpostavku za postizanje filozofske »nepomućenosti«.

Četvrta knjiga daje objašnjenje osjetâ i opažajâ polazeći od učenja o atomima, koji se odvajaju od tjelesa i prodiru u naša osjetila. Na koncu knjige analizira se pitanje ljubavi. Epikureizam je potpuno dosljedno osuđivao vatrenu strast, koja remeti duševni mir i stvara lažne predodžbe o tobožnjim vrlinama drage; Lukrecije se potpuno drži učenja svoje škole, unoseći ipak element oštre gorčine u slikanje jalovih čežnji zaljubljenoga.

Peta je knjiga posvećena postanku našega svijeta. U polemici s teorijama o svrsishodnosti svemira naglašuju se nesavršenstva, koja uklanjaju misao o sudjelovanju svijesnih božanskih sila u stvaranju svijeta. Prelazeći na proces nastajanja živih bića, Lukrecije pripisuje njihovo stvaranje bogatstvu životnoga sjemenja u mladoj zemlji. Zemlja je stvorila mnogobrojne pasmine životinja, ali se ni izdaleka sve nisu prilagođivale životu i nastavljanju roda. Posljednji je odsjek knjige povijest kulture. Ljudska je kultura mlada i još se usavršuje. Pokretna je snaga njezina razvoja »nužda«, potreba; čovjek se uči vještinama od prirode, iskorišćujući pri tome svoje prirodne sposobnosti. Tako su prirodni krikovi ušli u osnovu jezika, jer svemu ljude

> Nauči samo iskustvo i vježba neumorna duha,
> Koji pomalo, korak tek po korak, naprijed kroči.

Lukrecije crta životinjski život »šumskoga plemena zemljorođenih ljudi« i porast materijalne kulture, do kojega je zatim došlo, razvoj društvenih ustanova — porodice, općine, kraljevske vlasti,

vlasništva i zakona. Ali epikurovčev je odnos prema kulturi dvostruk. Ne podajući se nikakvim iluzijama o uvjetima života primitivnih ljudi, on u kulturi ne vidi samo »napredak«. Pohlepa, častoljublje, vlastoljublje, sve su to negativne strane kulture. Ako su primitivni ljudi često ginuli od nedostatka hrane, mi sada ginemo od njezina prevelikoga obilja; primitivni su ljudi, lutajući osamljeni, često postajali plijen divljih zvijeri,

> Ali jedan dan tada ne uništi tisuća mnogo
> Ljudi pod znacima bojnim.

Napokon, najveća je pogreška čovječanstva religija. Ona je nastala pod utjecajem snova, lažno shvaćenoga opažanja zakonitosti u prirodi i straha od njezinih nerazumljivih pojava.

Prirodoznanstveno objašnjenje takvih pojava, koje se čine nerazumljive i strašne, daje se u šestoj knjizi. Tu se govori o grmljavini, munji i drugim meteorološkim procesima, o potresima i provalama vulkana, o djelovanju magneta, o rijetkim prirodnim pojavama i napokon o bolestima i pošastima; sjajnim opisom kuge u Ateni, koji se osniva na Tukididovoj vijesti (isp. str. 207—208), završava se tekst spjeva. Izlaganje prirodne filozofije Epikurove dovedeno je zapravo do kraja; nedostaje samo formalni zaključak, kojega autor, kako se čini, nije stigao napisati.

Lukrecije nije bio tvorac ideja, što ih je s takvom snagom i strastvenošću zapečatio u svome djelu. On je samo izalagao učenje Epikura, koji je sa svoje strane preradio sistem mehanističkoga materijalizma, što ga je stvorio Demokrit. Kao i svi Epikurovi privrženici, on je gotovo obožavao svoga učitelja slaveći ga u pristupima u nekoliko knjiga svoga spjeva. »Epikur ... je najveći grčki prosvjetitelj, i njemu dolikuje Lukrecijeva pohvala«, primjećuje u vezi s time Marx[1]. Ali sudbina književne ostavštine velikih antičkih materijalista bila je takva, da nam od Demokrita nije došlo ništa čitavo, a od Epikura vrlo malo; jedini više ili manje potpun prikaz epikurovske fizike sačuvao se u Lukrecijevu spjevu, pa je on poslužio kao najvažniji izvor za usvajanje naslijeđa antičkoga materijalizma u novoj nauci i filozofiji od vremena renesanse. Princip neprekršivosti prirodnih zakona nezavisnih od bilo kakvih božanskih sila, uklanjanje teleoloških tumačenja, vječnost i nepropadljivost materije, atomistička koncepcija, mnoštvo svjetova, jedinstvo fizičkoga i psihičkog, održanje prilagođenoga i princip razvoja u povijesti kulture — sve su to samo osnovni, najznatniji momenti naslijeđa antičke misli, koji su našli izraza u spjevu »O prirodi«.

[1] Razlika između prirodne filozofije Demokritove i prirodne filozofije Epikurove. Djela, sv. I., M., 1938., str. 53 (na ruskom).

Ali Lukrecije nije samo filozof, on je i pjesnik, »svježi, smioni, pjesnički vladar svijeta«, kako se izrazio Marx[1]. Karakter teme tražio je strog i točan stil filozofske argumentacije. I ujedno se Lukrecijevo djelo odlikuje golemom snagom pjesničkoga prikazivanja. Ta se snaga ne očituje samo onda, kad su autoru u toku izlaganja potrebne slike snažnih prirodnih pojava, već i u ilustracijama, kojima on popraća apstraktne postavke. Tako se kretanje atomâ razjašnjuje slikom prašine:

Pusti da u tamnu sobu sunčànô koji put sv'jetlo
Padne kroz kakav otvor pa svjetlosnu promatraj zraku:
Tada ćeš vidjet u zraku tjelesa sićušna mnoga,
Kako se tamo amo po prostoru m'ješaju praznom,
I kako u vječnom ratu po turmama bojeve, bitke
Nastoje sveđer izvodit ni jednog ne prestajuć časa,
Uvijek gonjena, da se i združe i rastave opet.
Odatle možeš zaključit, tek kakva je pojava ono,
Kad u golemom praznom u prostoru pratvar se kreće.

Mehanika beskonačno malenih tjelesa dobiva osjetnu konkretnost u slikama vidljivoga svijeta. A da bi objasnio, zašto nam se čini, da se cjelokupnost atoma, koji se kreću, nalazi u mirovanju, Lukrecije daje slike razigranih stada ili ratnih vježbi pune pokreta, ali se one udaljenom promatraču čine ipak kao jedna cjelovita nepomična mrlja. Vrlo je moguće, da su ove ili one postavke antičke atomističke filozofije nastale same na temelju sličnih osjetnih slika, ali s druge strane, potreba da se ilustriraju apstraktni principi navodi Lukrecija, da na nov način gleda svijet, zapaža detalje i, otklanjajući u antičkom pjesništvu uobičajene mitološke asocijacije, daje prirodne pojave u novoj umjetničkoj sintezi. Proljetna opojnost prirode i oluja na moru, kretanje oblaka i zamasi vjetra, izlazak sunca i lijet ptica, bijeg divljih zvijeri i neutješna bol junice za izgubljenim mladim, talasanje zavjese rastegnute nad kazališnom prostorijom i mahnite orgije Kibelinih svećenika — sve to privlači Lukrecijevu pažnju, i za sve to nalazi on žive i svježe boje.

Uz oštrinu pjesničkoga vida stoji snaga temperamenta i dubina osjećaja. Lukrecijeva su razmatranja zadahnuta vatrenim uvjerenjem u pobjedu razuma nad praznovjerjima i prožeta radosnim patosom. Slike beskonačnih svjetova i vječnoga kretanja tvari stvaraju atmosferu veličanstvena zanosa:

... bojazni duše
Tad se razbjegnu odmah, a sv'jeta se razmaknu zidi,
Te u prostoru praznom svud vidim zbivanje stvari.
. . . . . .

[2] Radovi iz povijesti epikurovske, stoičke i skeptičke filozofije. Djela, sv. I., M., 1938., str. 462 (na ruskom).

Od toga svega me slast obuzima neka božanska
I neka groza.

Već je antička kritika isticala »uzvišeni« karakter spjeva »O prirodi«. To je njegov osnovni, ali ne jedini ton. Za Lukrecija, kao i za mnoge druge rimske epikurovce pod konac republike, povlačenje u »čvrste svijetle hramove podignute učenjem mudraca« bilo je bijeg iz socijalnoga ćor-sokaka, koji se oštro osjećao. Kod njega ćemo naći i gorki podsmijeh satiričara i tužnu, katkada bolećivu osjećajnost. Filozof nepomućenosti pokazuje sklonost prema nemirnim, uzbudljivim, čak i bolnim slikama pa na kraju šeste knjige, opisujući atensku kugu, daje potresnu sliku ljudske nemoći.

Kao pisac Lukrecije je stajao po strani od novih struja u rimskom pjesništvu. Kao arhaist i poklonik Enijev, on piše u starinskom stilu, s dugim rečenicama, ne zazirući ni od »homerizama« u epitetima i usporedbama ni od starorimskih glasovnih ponavljanja. Arhaistički jezik daje spjevu stanovit karakter uzvišenosti. Pjesničko izlaganje epikurovske fizike nije bio lak posao, pa se Lukrecije često tuži na »siromaštvo materinskoga jezika«, u kojem nema potrebnih naziva za izražavanje filozofskih pojmova.

Unatoč teškom sadržaju umjetničke su vrednote spjevu »O prirodi« osigurale u antici puno priznanje. Pjesnici slijedećega pokoljenja učili su se od Lukrecija umijeću spajanja umjetničke vizije svijeta s filozofskom sadržajnošću; njega su često citirali, proučavali i sastavljali mu komentare. Čak su se i kršćanski pisci, uza sve svoje neprijateljstvo prema »bezbožnom« učenju Epikurovu, koristili Lukrecijevom građom za polemiku s antičkom religijom i za prirodnoznanstvena objašnjenja. Poznavanje Lukrecija nije se prekidalo do karolinških vremena, tako da je spjev ostao sačuvan u rukopisima IX. stoljeća. U kasnijem srednjem vijeku Lukrecije je bio zaboravljen i nanovo »otkriven« tek u XV. stoljeću. Humaniste je zanimao poglavito kao umjetnik riječi; njegova protuvjerska orijentacija izazivala je mnogobrojne prijekore sa strane predstavnika crkve, pa se sve do XVIII. stoljeća izdanjima spjeva dodavao predgovor, »apologija«, koja je štampanje ateističkoga djela opravdavala njegovom književnom vrijednošću. No već je od konca XVI. stoljeća razvoj nauke obnovio tradiciju antičkoga materijalizma. Za Lukrecija se oduševljavao Giordano Bruno, koji je ponovno istakao učenje o beskonačnosti svemira i mnoštvu svjetova.

Još je više porastao interes za sadržaj Lukrecijeva spjeva s preporodom atomizma u XVII. stoljeću (Bacon, a osobito Gassendi), a u doba materijalizma XVIII. stoljeća postao je Lukrecije jedan od najomiljelijih antičkih pisaca.

6. *Aleksandrinizam u rimskoj poeziji. — Katul*

Od konca II. stoljeća poezija je izgubila vodeće značenje, što ga je imala u književnom kretanju prethodnoga razdoblja. Kao u svoje vrijeme u Grčkoj, prijelaz na filozofsko-retoričku kulturu bio je u prvo vrijeme obilježen odlučnim prevladavanjem proze, koja je zamijenila poeziju u njezinim najvažnijim ideološkim funkcijama. Poslije Lukrecija dugo se vremena nisu javljali veliki pjesnici. Stare metričke vrste rimske književnosti, historijski ep i drama, postale su svojina epigona ili arena za stilističke vježbe aristokratskih ljubitelja poezije. Konzervativni republikanizam poticao je taj arhaistički smjer, ali on nije davao znatnih plodova. Lukrecije je jedini istaknuti talenat među arhaistima.

Nasuprot tome raspadanje republike dovodilo je do sve većega zbližavanja s gledanjem na svijet i stilskim oblicima helenizma. Helenistička je književnost prodirala u Rim i ranije, ali uglavnom u onim svojim ograncima, koji su se najtješnje vezivali s klasičnom književnošću u razdoblju polisa (komedija, govorništvo, dijatriba i sl.); sada se očituje težnja za aleksandrinskom poezijom. Apolitičnost, uskom krugu upućena »učenost«, skretanje u pravcu tematike privatnoga života i ličnih osjećaja i kult oblika — sve te crte aleksandrinskoga smjera nalaze odsada u Rimu osjetljivih štovatelja. Na latinskom se jeziku počinju javljati ljubavni epigrami i učeno-mitološki spjevovi, mimijambi i idile, pa čak i stihovi u figurama. »Učena« i »laka« poezija aleksandrinskoga tipa postaje svojina rimske književnosti. Taj aleksandrinizam dobiva specifičnu boju zbog okolnosti, da je to za Rim razdoblje, kad subjektivno »ja« prvi put postaje pjesnička tema. Rim još nije imao poezije subjektivnih osjećaja. Tradicionalizam prethodnoga razdoblja nije dopuštao znatnije izoliranje ličnosti (str. 339) i književni izraz čisto subjektivnih doživljaja. Oštri i samostalni Lucilije već je bio prekršio tu zabranu, ali puno građansko pravo u književnosti dobiva subjektivna tema tek u rimskom aleksandrinizmu. Izlazeći prvi put na vidjelo u uvjetima daleko odmakle rascjepkanosti antičkoga društva u cjelini, i to u prilikama napete političke i ideološke krize, uz gubitak poštovanja prema tradicionalnim vrednotama i odsutnost vjere u budućnost, subjektivna se tema daje s oštrinom još neviđenom u antičkoj književnosti, ali po svome unutrašnjem sadržaju ličnost postaje neobično sužena, gotovo prazna.

Procvat rimskoga aleksandrizma ide u 50-e godine I. stoljeća, kad pristaše toga smjera ulaze u književnost u zbijenom krugu. pjesnik i gramatičar Valerije Katon *(Valerius Cato)*, idejna glava

škole, zatim pjesnik i govornik, »aticist« Kalvo *(C. Licinius Calvus)*, Cina *(C. Helvius Cinna)* i Katul najviđeniji su učesnici nove grupacije, u koju je ulazio velik broj mladih pjesnika, znatnim dijelom i rođenih u sjevernoj Italiji (tako zvanoj »cisalpinskoj Galiji«; str. 338). Ciceron ih zove »novim pjesnicima« *(poëtae novi*, ili grčki *νεώτεροι)* i daje im jednom ironičan nadimak »Euforionovi pjevači«, po imenu mračnoga i »učenog« Euforiona iz Halkide (str. 272), kojega su rimski Aleksandrinci uzimali među ostalima za uzor. U modernoj naučnoj literaturi uobičajeno je zvati »novu« školu »neotericima«.

Neoterici su istupili s književnim programom, koji ponavlja Kalimahove principe (str. 256). Oni su se odrekli velikih oblika, epa i drame, pa su obrađivali male vrste — epilij, epigram i elegiju. Pretendirajući na »učenost«, izabirali su po uzoru na Aleksandrince rijetke mite, slabo poznate varijante i punili svoja djela nejasnim aluzijama, skrivenim citatima i pozajmicama iz drugih autora; takvi su se citati smatrali kao književni kompliment, kao priznanje stilističkoga majstorstva citiranoga pisca, ali razumjeti i ocijeniti sve to mogao je samo veoma iskusan čitalac, kojem su bile dobro poznate obje književnosti, kako grčka, tako i rimska. Pri izboru mitoloških predmeta neoterici su davali prednost takvim mitima, u kojih se obradbi mogla razviti patetika i čak patologija ljubavne strasti. Ta tendencija ne zbližava više rimske pjesnike toliko s Kalimahom, koliko s kasnijim predstavnicima aleksandrinske poezije (str. 271). U Rimu su u to vrijeme živjeli neki viđeni kasno-aleksandrinski pjesnici, kao na primjer Arhija (kojega je Ciceron branio u jednom od svojih govora, str. 396), pa više puta već spomenuti epikurovac Filodem i napokon Partenije (str. 273), koji je dospio u Rim kao zarobljenik za vrijeme rata s Mitridatom. S tim se grčkim piscima održavala živa veza, a napose je Partenije bio književni učitelj mlađega pokoljenja neoterika. Uz »učena« djela njegovali su oni i male lirske oblike, časovite izljeve, koji su se zvali «trice« *(nugae)* i »zabave«. Golemo se značenje davalo kako u lakom, tako osobito u »učenom« stilu brižljivom dotjerivanju oblika. Neoterici su nastojali približiti ritmičko-sintaktičku strukturu latinskoga stiha helenističkim normama i obogatili rimsko pjesništvo mnogim u njemu dotada nepoznatim metričkim oblicima.

Uz tako stroge zahtjeve za »učenim« sadržajem i formalnom dotjeranošću spremanje književnoga djela oduzimalo je mnogo vremena. Cina je na omanjem spjevu radio devet godina; pozdravljajući svršetak toga rada, Katul mu obećava vječnu slavu, dok su na brzu ruku sastavljeni opsežni historijski epi arhaista,

po Katulovu mišljenju, osuđeni na isto tako brz zaborav. Enijeve epigone, sastavljače svakojakih »anala«, smatrali su neoterici za svoje glavne književne protivnike i ponavljali Katulove poruge »debelim« djelima kikličkoga stila; u toj polemici nisu štedjeli ni samoga Enija na veliko nezadovoljstvo ljubitelja staroga rimskog pjesništva Cicerona, koji je s ciljem, da sam sebe proslavi, više puta sastavljao historijske spjevove po Enijevu uzoru.

Neoterici su često izražavali uvjerenje, da će njihova djela »preživjeti vjekove«; uistinu ta je sudbina pala u dio samo jednome od njih, kojega su i suvremenici priznavali za najtalentiranijega predstavnika škole. To je Gaj Valerije Katul (*C. Valerius Catullus;* rodio se 80-ih godina I. stoljeća, a umro oko god. 54.).

Katul je bio rodom iz Verone. Dio »cisalpinske Galije«, kojem je pripadala Verona, nije još bio u sastavu Italije, već se smatrao za provinciju, ali je Katulov otac bio imućan čovjek s vezama u Rimu, pa je sin dobio pristup u ugledno rimsko društvo. Prema političkim pitanjima mladi se »provincijalac« odnosio ispočetka sasvim ravnodušno, provodeći svoje vrijeme među razuzdanom mladeži i u općenju s književnim krugovima. Znatan događaj u njegovu ličnom životu bila je s teškim doživljajima skopčana ljubav prema ženi, koja se u njegovim stihovima javlja pod izmišljenim imenom »Lezbija«. Prema jednoj antičkoj obavijesti, pod tim se pseudonimom krije neka Klodija, i mnogobrojni detalji omogućuju, da se Katulova junakinja poistoveti s jednom sestrom tribuna-cezarovca, po svoj prilici s Klodijom, koja je poznata iz govora i pisama Ciceronovih (str. 396) i koju Ciceron karakterizira kao »sveopću prijateljicu« i kao osobu »ne samo uglednu, već i općenito poznatu«. Katulov način života tražio je mnogo izdataka, pa se s ciljem da popravi svoj poljuljani imovinski položaj, pridružio god. 57. pratnji pretora Memija (možda adresata Lukrecijeva spjeva), koji je odlazio kao namjesnik u Bitiniju; to putovanje, na kojem je Katul posjetio grob svoga brata, koji je umro u Troji, pružilo je stanovitu građu za poeziju, ali nije pjesniku donijelo željenoga obogaćenja. Po povratku u Rim (god. 56.) Katul je među drugim pjesnicima neoteričkoga kruga nastupio s nizom pjesama uperenih protiv Cezara i njegovih pomagača; Katulovo anticezarijanstvo nije imalo principijelan karakter, pa se stvar svršila pomirenjem s Cezarom (god. 55./54.), koji je uvijek nastojao privući talentirane ljude na svoju stranu. Uskoro poslije toga Katul je umro.

Književna ostavština Katulova sastoji se od tri dijela. To su s jedne strane velika djela u »učenom« stilu, a s druge — sitne pjesme, »šale«, koje se opet dijele na dvije kategorije, bliske po

sadržaju, a različite po stilu i metričkom obliku — na pjesme sastavljene u elegijskom distihu (epigrami i elegije) i na tako zvane »polimetre«, t. j. pjesme raznovrsne metričke strukture. Pretežno mjesto među »polimetrima« zauzima »jedanaesterac« (*hendecasyllabus*) ili »falečki stih« (*versus Phalaeceus*):

— ⏑̄ — ⏑⏑ — ⏑ — ⏑ — ⏑̄

Na primjer:

Vívamús, mea Lésbia, átque amémus![1]

Uza nj se susreću i drugi metri, jambi različna oblika, safička strofa i t. d. Zbirka Katulovih djela, koja je do nas došla, sastavljena je tako, da njezin početak sačinjavaju »polimetri«, a svršetak epigrami; u sredini su smještene velike pjesme. Autor je, dakako, davao najveće značenje svojim »učenim« djelima, ali je njegova potonja slava bila osnovana uglavnom na pjesmama malog oblika.

Katulovi se »polimetri« odlikuju oštro izraženom subjektivnom obojenošću; vanjski svijet ne zanima pjesnika sam po sebi, već samo kao budilac subjektivnih emocija, kojih dinamika i jest lirska tema. Apstraktnih problema gledanja na svijet ovdje nema, od starorimskoga rodoljublja nije ostalo ni traga, a politička tematika dobiva oblik lično-zaoštrenih napada; lirska se pjesma najčešće daje kao dinamična reakcija na sitni, čak najsitniji događaj svakodnevne ili biografske naravi, realan ili fiktivan, ali tobože doživljen od autora. Prijatelj mu se vratio u domovinu: on se čudi od iznenađenja, raduje, unaprijed osjeća užitak susreta i kliče. Drug u vinu odnio mu plašt: on ga nepristojno grdi, traži, da vrati plašt, i prijeti mu, da će obračunati s njime. Katul se čak donekle diči lakoćom slaganja »pjesmica« i slučajnošću prigoda za njihovo iznenadno sastavljanje. Mjerila objektivnih vrednota kod njega su u znatnoj mjeri izgubljena. Glavno je bučna vibracija osjećaja, fizička radost osjećanja života. Na povratku iz Bitinije otišao je Katul samostalno na put; uzalud bismo očekivali »putne dojmove«, objektivaciju onoga, što je vidio, ali zato pjesnik slika raspoloženja pri odlasku i osjećaje pri povratku kući.

Odlazak:

Već nam proljet toplinu vraća blagu.
. . . . . .
Ostav', Katule, frigijske ravnice
I tlo bogato zaparne Nikèjê;
Let'mo k Azije gradovima slavnim!
Već sva duša mi trepti žudeć lutat,
Već od želje mi čile noge čvrsnu.
i t. d.

[1] Živ'mo, Lezbija moja, ljubimo se!

Nakon povratka obraća se Katul rodnome mjestu:

Ah, kako rad i veseo te gledam sad,
Ne pojmim sam, da Tiniju i bitinska
Napustih polja i u miru vidim te.
O ima l' veće sreće nego bez brige
Kad s duše breme stresemo i umomni
Od trudna puta domu svome stignemo
Te počinemo ù žûđenôm krevetu?

Pjesme neličnoga plana susreću se ovdje razmjerno rijetko i osim nekoliko izuzetaka imaju podrugljivo-satiričan karakter.

U skladu s antičkom lirskom tradicijom Katulovi su »polimetri« gotovo uvijek nekom upućeni, prijateljima ili neprijateljima, dragoj, neživom predmetu, i napokon samom autoru, »Katulu«. Uostalom, obraćanje postaje katkada tek goli oblik, pa se Katulovi stihovi u tim slučajevima približavaju lirici »samoće«, svojstvenoj pjesništvu novoga vijeka.

Sitne pjesme u elegijskom metru, epigrami i kratke elegije, provedene su u mirnijim tonovima. Tu se uporedo s ličnom lirikom već mnogo češće susreću opisno-satirični crteži. Ali i u slikanju subjektivnih osjećaja opaža se razlika od »polimetara«: tamo su prevladavale časovite reakcije u svome neposrednom nastajanju, dok je u epigramima težište preneseno na dugotrajna duševna stanja, koja pjesnik pasivno konstatira i o kojima može već razmišljati. No te razlike nemaju karakter obaveznih zakona, koji čine vrstu: u pojedinim se slučajevima susreću kako epigrami sa znatnom dinamičnom obojenošću, tako i »polimetri« u više opisnom stilu. Ali i tamo i ovdje ostaje Katul izrazito subjektivan pjesnik s jednakim krugom tema.

Jedna je od najvažnijih tema ljubavna; to su u prvom redu stihovi o ljubavi prema Lezbiji. U sačuvanoj zbirci smješteni su naizmjence s drugim pjesmama, ali zapravo sačinjavaju zaokružen ciklus. Pseudonim, što ga je Katul izabrao za svoju dragu, treba da podsjeti na Sapfu (*Lesbia* — »Lezbljanka«). I doista, ciklus kao da se počinje prijevodom u antici znamenite pjesme Sapfine (str. 104), u kojoj su prikazani simptomi ljubavnoga ludila. Ono, čime se Sapfa obraćala prijateljici, koja se udaje, prenosi Katul na svoje doživljaje pri pogledu na Lezbiju; pritom on oštrije naglašuje subjektivne momente i završava zvučnom sentencijom:

Nerad ti je, Katule, vrlo štetan:
U neradu luduješ ôd ob'jesti.
Nerad kralje ûništî i gradove
Blažene nekoć.

Safičku strofu, koju Katul ovdje reproducira povodeći se za originalom, iskoristio je još samo jedamput, u pjesmi, koja sadržava konačno odricanje od ljubavi:

Nek sa svojim dragima sretno živi,
Što ih po tri stotine skupa grli,
Nikog baš ne ljubeć, al' opet svima
Snagu im rušeć.

Nek na moju ne gleda ljubav više,
Što je njenom krivicom ùvenula
Kano cv'jet na livadi, kad ga ralo
Prolazeć takne.

Te dvije pjesme kao da uokviruju ciklus. Između njih su peripetije ljubavi. Takvi ciklusi posvećeni dragoj često se susreću u helenističkom pjesništvu, ali je kod Katula druga životna sredina i drugi osjećaj. U grčkim prilikama pjesnikova draga predstavlja u najboljem slučaju poluprofesionalnu heteru, ženu »izvan službenoga društva«. U Rimu je položaj žene bio uvijek slobodniji, a s propadanjem strogih porodičnih običaja, do kojega je došlo na izmaku republike (barem u višem društvu), stvara se neka vrsta emancipacije osjećajâ. Katul je zaljubljen u uglednu gospođu, koja je usto bila udata, a zatim ostala udovica.[1] Njegova se ljubav nastoji uzdići iznad nivoa jednostavna osjetnoga nagona, ali za taj novi i antičkom čovjeku još nejasni osjećaj pjesnik nema prikladnih riječi i slika. On govori o »vječnom savezu prijateljstva« (izraz pozajmljen iz sfere međunarodnih odnosa), o tome, da je ljubio Lezbiju »ne kao svjetina prijateljicu, već kao što otac ljubi djecu i zetove«, pa pokušava razgraničiti dvije vrste ljubavi, »ljubav« (u tradicionalnom antičkom smislu, t. j. osjetni nagon) i »naklonost«. Pri takvome novom osjećanju života Katulova je lirika slobodna od mnogih tradicionalnih šablona, pa čak i uobičajeni motivi ljubavne poezije i folklora dobivaju svjež smisao i daju se u originalnim kombinacijama. Karakteristično je, da se Lezbijin lik daje samo u pojedinačnim potezima, koji ne čine cjelovit crtež: pjesnik je uglavnom zauzet sobom i svojim osjećajima. U brzom izmjenjivanju sentimentalnosti i ironije, patosa i mudrovanja, ulagivanja i prkosa razvijaju se pjesme o vrapcu njegove drage, o vrapčevoj smrti i o čežnji za bezbrojnim poljupcima; to su ona Katulova djela, koja su uživala osobitu slavu u starini i u novom vijeku i izazvala velik broj imitacija i preradaba u »galantnoj li-

[1] »Ako su se ljubavne veze doista uspostavljale među slobodnim građanima i građankama, — piše o antičkoj ljubavi Engels, — onda je to bilo samo radi preljuba« (Podrijetlo porodice, privatnoga vlasništva i države. Djela, sv. XVI., 1., 1937., str. 58 — na ruskom).

rici« renesanse i potonjih stoljeća. Dalje se šaljivi ton zamjenjuje tmurnijim, i osnovni motiv postaje nesklad osjećaja, prezir prema onoj, koja nije znala na dostojan način odgovoriti na duboku ljubav, i nesposobnost, da se uguši strast, koja se sve više razgorijeva:

Dobra ti htjeti ne može[1] već, ni najbolja da si,
Ljubit ne prestaje pak, štò god učinila ti.

Epigram od jednoga distiha, koji se ne da prevesti u svojoj sažetoj izražajnosti, i koji je također stekao velik odjek u svjetskom pjesništvu, rezimira temu nesklada osjećaja: »Mrzim i ljubim. Možda pitaš, zašto to činim. Ne znam, ali osjećam, da se to zbiva, i umirem od muke.« Katul uzalud traži u sebi duševne snage, da svlada taj nesklad, koji ga dovodi do fizičke iznemoglosti; u starinskom obliku molitve obraća se bogovima s molbom, da mu se smiluju i kao nagradu za čistoću njegovih osjećaja dadu mu mogućnost da »ozdravi«.

Izrazito lični karakter ljubavne lirike Katulove dovodi nas u kušnju da njegove stihove smatramo kao »ljudske dokumente« i iskoristimo ih u psihološko-biografskom planu. Takvi su se pokušaji često činili u beletrističkom obliku; no i istraživači su se bavili rekonstrukcijom Katulova »romana«: kombinirajući pjesme s biografskim obavijestima o tobožnjoj junakinji — Klodiji, utvrđivali su povijest i kronologiju Katulovih i Klodijinih ljubavnih odnosa prije i poslije putovanja u Bitiniju i razmještali pjesme po pojedinim etapama »romana« — od prvih bojažljivih nada i sreće uzajamne ljubavi pa preko ljubomore, svađe i pomirenja do potonjega duševnog razdvajanja i konačnoga prekida. Biografska vrijednost takvih rekonstrukcija ostaje ipak veoma uvjetna, to više, što taj zadatak dopušta, kako je pokazalo iskustvo, različita rješenja.

Druga je osnovna tema Katulove lirike poruga, oštra i nemilosrdna, uvijek osobno zaoštrena protiv određenih lica, na način starih jambografa; on sam zove svoje podrugljive pjesme »jambima«. On ostaje potpuno u tradiciji antičke jambografije i u smislu izbora objekata za ismijavanje i podrugivanje: krađa, razvrat, nečistoća, fizičke mane i sl., to su svojstva, što ih Katul pripisuje osobama, koje ismijava. U istom su tonu sastavljeni i napadi na Cezara, a navlastito na jednoga Cezarova agenta, Mamuru. Uza svu hiperboličnost izražajnih sredstava ti napadi nisu bili bez realne osnove, pa je, po jednoj vijesti povjesničara Svetonija, Cezar sam priznavao, da je »na njega udaren vječni žig stihovima Valerija Katula o Mamuri«. Niz pjesama uperen je protiv pjesnika

[1] Moje srce.

arhaističkoga smjera. U tu se svrhu sastavljaju šaljive situacije. Tako se draga tobože zavjetovala za vrijeme svađe, da će u slučaju pomirenja prinijeti Veneri za žrtvu stihove »najnevaljanijega pjesnika« (t. j. očevidno samoga Katula); do pomirenja je došlo, i sada mogu slobodno u vatru otići... »Anali« nekoga Voluzija. Podrugljiva lirika Katulova često se približava tipu italske folklorne »pogrde«; jednom on čak kao da reproducira sam obred dozivajući svoje stihove, da »opsjednu« neku »razvratnicu« i da silom traže od nje, da vrati prisvojenu bilježnicu.

Folklornim formulama pribjegava Katul vrlo često. Tako jedina »stolna« pjesma u njegovoj zbirci, dobro poznata u ruskoj književnosti zahvaljujući Puškinovu prijevodu (»Pijanom gorčinom falernskoga vina«), završava u izvorniku dvjema formulama za bajanje: on »tjera vodu«, »propast vina«, k isposnicima i »potkrepljuje« basmu napomenom, da se »ovdje nalazi čisti Bakho«.[1] U Puškinovu su prijevodu te folklorne crte ublažene ili sasvim uklonjene, pa je pjesma dobila više »anakreontski« karakter.

Kako i valja očekivati od nepterika, Katul je neobično pažljiv prema obliku. Polimetri su stilizirani drukčije nego epigrami. Dinamičnost polimetara nalazi izraza u brzom tempu, s kojim se u toku nekoliko stihova nagomilavaju pitanja, odgovori i usklici. Misli se vezuju nekako nenadno, u neočekivanim asocijacijama, koje stvaraju dojam neusiljene iskrenosti ili vatrena izljeva osjećajâ. Jezik ima intimno-familijarnu boju: mnogo elemenata živoga svakodnevnog govora, provincijalizama, emocionalnih riječi, umiljatih ili nepristojno-grubih. Afektivnost tona povećava se oštrim bojama, hiperbolama i grotesknim slikama. U epigramima su svi ti momenti »neposrednoga« stila znatno oslabljeni, pa prevladava logičnija kompozicija s neobično vještim prilagođivanjem kretanja misli ritmičkoj građi elegijskoga distiha. Katulove »šale«, uza svu svoju prividnu jednostavnost, predstavljaju rezultat ozbiljna rada na umijeću maloga oblika.

Ali ni formalna virtuoznost ni novost i svježina osjećaja ne smiju zastrijeti činjenicu, da je subjektivna lirika Katulova proizvod potpunoga raspada u gledanju na svijet. Pošto je izgubio poštovanje prema ideološkim vrednotama prošlosti, Katul ne nalazi nikakva novoga središta života. Stoga njegova subjektivnost nema sintetičke orijentacije, već se rasipa u momentalnim reakcijama ili se povlači u bezvoljno samorazmatranje. Katul se hvata za prijateljstvo kao za jedan od najvažnijih životnih oslonaca. Ličnu ža-

[1] Na ulazima antičkih kuća stavljali su se natpisi poput slijedećega: »Ovdje stanuje pobjedonosni Heraklo, sin Zeusov, — ne ušlo ovamo nikakvo zlo.«

lost i lično razočaranje — bratovu smrt, nesretnu ljubav i stvarnu ili prividnu nevjeru prijateljâ — doživljuje s neobičnom bolećivošću, pa oni izazivaju navale oštroga pesimizma. I kad se Katul u tim momentima očaja obraća najednom s molbom bogovima, tretirajući ih kao sile čisto moralne naravi, mi zapažamo veze između duševne praznine, stvorene raspadanjem uređenja polisa u Rimu, i religiozno-etičkih pokreta, koji se u tom razdoblju počinju množiti.

Veća djela idu poglavito u kategoriju »učene« poezije, u prvom redu aleksandrinskoga stila. Tako Katul prevodi Kalimahovu elegiju »B e r e n i k i n a k o s a« (str. 258). Kako je pokazao jedan nedavno nađeni ulomak izvornika, prijevod je načinjen s točnošću, koja je sasvim neobična za rimsku umjetničku praksu. Katul nastoji potpuno reproducirati ritmičko-sintaktičko kretanje originala, dati latinskom elegijskom distihu gipkošću, koja je tome metru i bila svojstvena u helenističkom pjesništvu. Na Kalimahove teme napisana je i zanimljiva pjesma »A t i s« *(Attis)*. Ona nas prenosi u atmosferu Kibelinih orgija, koje su tih istih godina uznemirivale i pjesničku maštu Lukrecijevu (str. 414). Uzbuđena patetika i donekle naduta, »ditirambička« uzvišenost stvaraju osebujan »azijanski« stil u poeziji, a podupire ga nemirni »galijampski«[1] metar. Opreka između mahnitosti maloazijskoga kulta i običnoga helenističkog osjećanja života razrađena je na pozadini suprotstavljanja civilizirane sredine grčkih gradova i divljega gorskog krajolika Frigije. Moglo bi se postaviti pitanje: nije li pjesnika na te u antičkom pjesništvu rijetke slike navelo njegovo bitinsko putovanje? Ali nema nikakvih podataka o vremenu, kada je spjev sastavljen. No najznatnije djelo Katulovo u stilu uzvišenoga patosa jest epilij »S v a d b a P e l e j a i T e t i d e«, sastavljen na temelju nama pobliže nepoznatih helenističkih izvora. Spjev je, razumije se, »učen« s istančanim mitološkim aluzijama, velikim brojem vlastitih imena i višekratnim pozivima na mitološku tradiciju, ali je Katula »učenost« zanimala ipak manje nego patetika. Pripovjedni se dio obrađuje škrto, najvažnije se obavijesti ili sasvim ispuštaju, ili se daju uzgred; glavna je pažnja poklonjena slikanju raspoloženja, psihološkim motivacijama, opisima i patetičnim govorima. Zanimljiva je kompozicija spjeva. On se počinje vojnom Argonautâ i gradnjom lađe Arge. Kad je Arga (prvi brod) bila spuštena u more, morske su nimfe izronile na površinu vode, da pogledaju čudo, i tada se Pelej zaljubio u Tetidu. Pjesnik odmah

[1] Shema je Katulova galijamba:

⏑⏑ — ⏑ — ⏑ — — ‖ ⏑⏑ — ⏑⏑⏑⏑ —

prelazi na opis svadbene svečanosti. Među svadbenim darovima nalazi se grimizan sag, na kojem je prikazana Arijadna, koju je Tesej ostavio na otoku Naksu, ali ju je primio Bakho. Time se motivira uvođenje duge digresije (autor je sam zove »digresijom«) o Arijadni, koja zauzima više od polovice čitava epilija. Za helenističko pjesništvo karakteristično opisivanje djelâ likovne umjetnosti, praćeno psihološkim tumačenjem, služi sa svoje strane samo kao okvir za izlaganje patetičnih ili dirljivih epizoda mita, a napose za pripovijest o ljubavi Arijadne i Teseja. U središte digresije smješten je negodujući monolog osamljene Arijadne, po stilu blizak monolozima tragedije i bogat efektnom retorikom. Poslije digresije pjesnik se vraća na svadbu. Ispuštajući općenito raširene motive poput čuvene »jabuke razdora«, on zaustavlja pažnju na slabo poznatim božanskim figurama, koje se nalaze među gostima. Novi umetak: božice sudbine u obliku proročanstva navješćuju buduću veličinu Ahileja, poroda iz Pelejeva i Tetidina braka. Na završetku pesimistička nota: bogovi, koji su nekada posjećivali svečanosti smrtnikâ, odvratili su se sada od ljudi, koji su se uprljali svakojakim zločinima. »Okvirna« kompozicija, pri kojoj se u jednu temu umeće druga, u drugu treća i t. d., predstavlja jedan od omiljelih postupaka helenističkoga pjesništva, s kojim ćemo se još susretati u rimskoj književnosti. Te iste »okvirne« kompozicije drži se Katul i u velikoj elegiji »učenoga« stila »A l i j u«, gdje su motivi ličnoga karaktera — prijateljska usluga, ljubav i bratova smrt — isprepleteni s mitološkim pričama. Povezivanje lične ljubavne teme s ljubavno-mitološkom, koje se susreće već u helenističkih pisaca (str. 254), priprema vrstu ljubavne elegije, koja se naskoro jako razvila u rimskom pjesništvu (str. 475 i d.).

Spajanje »učenoga« stila s postupcima folklorne pjesme nalazimo kod Katula u e p i t a l a m i j i m a (svadbenim himnama). Jedan od tih epitalamija, sastavljen za realnu svadbu, predstavlja lirsku pratnju rimskome svadbenom obredu u njegovim uzastopnim etapama. Drugi je građen kao »natjecanje« dvaju korova, kora djevojaka, koje brane nevjestu, i kora mladića, koji stoje na strani mladoženje. Pobjeda, dakako, pripada mladićima. U tim se pjesmama opaža poznavanje Sapfe, klasične pjesnikinje epitalamija. Drugi je epitalamij zanimljiv kao jedan od prvih pokušaja stvaranja nove pjesničke sintakse, prijelaza s dugih složenih rečenica na kratke fraze, povezane po principu opreke ili paralelizma, na Teokritov način. Ta se reforma, koju je započeo Katul, završava zatim kod Virgilija.

Stvaranje Katula i čitava neoteričkoga kruga stoji na granici između arhajskoga pjesništva i »zlatnoga vijeka« Augustova vremena. Obogaćenje svijeta osjećajâ, što su ga donijeli neoterici, i

njihova formalna postignuća prihvatila je »klasična« rimska književnost. Ali sami neoterici, među njima i Katul, ostali su zastrti tom »klasičnom« književnošću. U I.—II. stoljeću n. e. Katulove su pjesme još uživale popularnost; ali on ipak nije postao »školski« pisac, pa ga je kasna antika slabo poznavala. Tek je jedan sretan slučaj donio do nas djela toga značajnog pjesnika. U Katulovu rodnom gradu, Veroni, sačuvao se jedan primjerak pjesama znamenitoga Veronjanina, pa je na početku XIV. stoljeća bio taj primjerak nađen među starim stvarima. Intimna subjektivna lirika Katulova, koja se često približava lirici nove Evrope, zauzela je od toga vremena trajno mjesto u naslijeđu svjetske književnosti. Najveći lirski pjesnici Evrope plaćali su danak pažnje Katulovu stvaranju.[1] Njega je volio i prevodio Puškin, a zatim je u sovjetsko vrijeme posvetio A. Blok nekoliko vatrenih stranica tumačenju Katulova »Atisa«.[2]

[1] Katula su dobro poznavali i naši dubrovački liričari, pa se njegovi motivi mogu naći u latinskim stihovima Ilije Crijevića, a zatim u hrvatskoj lirici Dinka Ranjine i Ignjata Đorđića. — Op. prev.

[2] A. A. Blok (1880.—1921.) — najveći ruski liričar na početku našega stoljeća. — Op. prev.

PETI ODSJEK

RIMSKA KNJIŽEVNOST U DOBA CARSTVA

PRVO POGLAVLJE

RIMSKA KNJIŽEVNOST U VRIJEME PRIJELAZA NA CARSTVO (»AUGUSTOV VIJEK«)

1. Rimsko društvo i kultura »Augustova vijeka«

Carstvo, što ga je osnovao Oktavijan-August,[1] postavilo je sebi za cilj konsolidaciju robovlasničkoga društva na temelju vojničke diktature. Diktatura nije bila uperena samo protiv robova i širokih demokratskih slojeva rimskoga građanstva, nego i protiv centrifugalnih tendencija u aristokratskim slojevima. Oktavijan je došao na vlast uz pomoć donjih slojeva, koje je morao nagraditi na račun konfiskacije imovine niza aristokrata i oduzimanja zemalja znatnom broju srednjih i sitnih zemljoposjednika; pošto je utvrdio svoju vlast, zaokrenuo je naglo u pravcu zbliženja s gornjim slojevima, da bi politički neutralizirao rimski »proletarijat«, čuvajući ga ipak kao rezervu protiv aristokratske fronde. Naći traženu kompromisnu liniju nije bilo lako; odlučan uspjeh postigao je Oktavijan time, što je oko sebe okupio Italiju u borbi protiv helenističkih provincija, kojima je vladao njegov suparnik Antonije. Gospodarske predmosti Italije, koja se obogaćivala na račun Istoka, bile su dovedene u opasnost, pa se ovdje Oktavijan mogao osloniti na najšire slojeve italskoga stanovništva. Italija je sačuvala prvenstvo u carstvu. Na toj je osnovi Oktavijan mogao tražiti sporazum s aristokracijom. God. 27. pr. n. e. odrekao se

[1] Ime »August«, što ga je senat god. 27. podijelio Oktavijanu, znači »veličanstveni«, ali s nijansom »svetoga«, nečega, što nadvisuje ljudske razmjere i stoji blizu silama božanske naravi.

otvorene diktature i formalno uspostavio »republiku«, ostavivši sebi vrhovnu vojničku vlast i upravu pograničnih provincija. U rimskom su se carstvu formalno čuvali republikanski organi, senat, konzuli i sve ostale stare službe; August se smatrao samo »principesom«, t. j. prvim građaninom u državi. No ti su se »republikanski« oblici pokazali odviše neudobni, pa je god. 23. bila provedena nova reforma: August je dobio prava pučkoga tribuna, koja su mu omogućivala da se bez kršenja starih tradicija upleće u odredbe senatskih organa i ostvaruje stvarnu samovladu u granicama formalne kompetencije senata. Staleške povlastice aristokracije strogo su se čuvale, ali je republika bila samo prividna.

Isto se tako dvostrukim karakterom odlikovala i ideologija novoga uređenja. Težnja za oslonom na Italiju i čuvanjem vanjskih republikanskih oblika tražila je konzervativne parole. Nikakve izvještačene konstrukcije nisu, razumije se, mogle sakriti činjenicu, da se političko uređenje radikalno promijenilo, pa su teoretičari novoga režima nastojali odvratiti pažnju od pitanjâ državnoga uređenja, naglašujući u prvom redu potrebu moralne reforme. Već su Panetije, a za njim i Ciceron davali moralnom momentu podjednako značenje kao i zakonodavnom. »Kakva korist od uzaludnih zakona, ako nema dobrih običaja?« kliče sada Horacije. Mnoge novotarije prolaze u znaku vjerske i moralne restauracije, obnove »običaja predaka«. Klanjanje pred političkom i vjerskom prošlošću Rima, obnova starih, odavna zaboravljenih kultova i svetkovina značajna je crta ideološke politike Augustove. Konzervativni su krugovi podupirali tu idealizaciju prošlosti, ali su prema sadašnjosti bili raspoloženi mnogo pesimističnije. Međutim, ista je službena ideologija tražila vjersko posvećenje carstva i smatrala Augustovu vladu kao neki »zlatni vijek«, koji je učinio kraj građanskim ratovima, donio na zemlju »mir« i »obilje« i sa svoje strane tražio od građana »pobožnost«. August je poput helenističkih vladara primao (iako se službeno toga odricao) obožavanje svoje osobe kao »spasitelja«, novoga Apolona, pobjednika mraka i zla, kao novoga Merkurija (Herma), darivaoca bogatstva i kulturnih dobara. Gaj Julije Cezar, čijim se nasljednikom August smatrao (August i svi potonji carevi nosili su naslov »Cezar«), bio je proglašen za boga, pa je kult careva, s njihovim uvršćivanjem nakon smrti među bogove, postao jedan od ideoloških temelja rimskoga carstva.

Te parole nisu ni izdaleka svuda nailazile na iskrenu potporu. Robovlasnička se klasa na koncu pomirila s carstvom kao jedinim sredstvom da se iziđe iz ćor-sokaka građanskih ratova, ali je proces toga pomirenja bio složen i dugotrajan. Caru se trebalo boriti s opozicijom, koja je dolazila iz različnih slojeva stanovništva; osobito su jaka bila opozicionalna raspoloženja u prvoj polovici Augustove vlade, kad bivši vrhovi nisu još izgubili nadu, da će vratiti izgubljeni politički utjecaj, i kad su srednji i sitni zemljoposjednici bili razdraženi konfiskacijom zemalja, koje su se dijelile vojnicima, a vojska podnosila račune za isplatu usluga, što ih je učinila. No široki su slojevi italskoga stanovništva čeznuli za smirenjem nakon teških decenija građanskih ratova i nisu vidjeli drugoga izlaza; osvajanje Egipta donijelo je golem plijen, koji je otišao na zadovoljavanje pretenzija vojske; mjere za administrativno i gospodarsko sređivanje Italije i provincija, ratni uspjesi i vanjski sjaj uprave pribavili su novom poretku stanovitu popularnost, pa je Augustu pošlo za rukom, iako ne bez trvenja, stabilizirati društvene odnose i prevesti opoziciju na put lakoga ideološkog fronderstva, koje nije predstavljalo ozbiljnu opasnost po carski režim.

Znatno je nezadovoljstvo izazivala napose Augustova politika na području porodice i braka, njegova težnja da spriječi raspad porodice u imućnim slojevima rimskoga društva. U razdoblju sloma republike neženstvo, dugotrajne veze mladića s poluprofesionalnim heterama i preljub bili su već postali svakodnevna pojava. No robovlasničko društvo, osnovano na suprotstavljanju punopravnih slobodnih građana robovima i tuđincima, uvijek je zainteresirano u »čistoći krvi«, pa carstvo, stvoreno radi jačanja robovlasničke klase, nije moglo prijeći preko toga problema. August je vrlo škrto davao rimsko građansko pravo tuđincima i ograničio otpuštanje robova na slobodu. Ovo posljednje bilo je već upletanje u sferu privatnih prava, ali se August nije ograničio na to. On je proveo niz zakona, u kojima su se određivale imovinske i službene povlastice za oženjene ljude (osobito one s mnogo djece) i ograničenja za neoženjene; usto se predviđao strogo staleški brak; preljub se kažnjavao konfiskacijom jednoga dijela imovine ili izgonom, i — što je za antiku bilo sasvim nečuveno, — sankcije zakona prijetile su i mužu, koji zna za ženinu nevjeru i ne pokreće protiv nje sudbeni postupak; takav se muž optuživao zbog sukrivnje u preljubu, zbog »svodništva«. Taj pritisak na lični život, koji se također provodio pod parolom obnove stare čistoće običaja, naišao je na žilav otpor. Caru obično pokorni »republikanski« organi, preko kojih su prolazili zakonski nacrti, senat i narodna skupština, pokazali su se nepokorni u bračnom pitanju; August je svoje reforme provodio tek postepeno, uz proteste stanovništva, i često ih ukidao, ublaživao ili odlagao rok njihova stupanja na snagu; morao je pristati i na brakove vitezova sa

slobodnjakinjama, koje je isprva namjeravao zabraniti. Kako ćemo vidjeti dalje, borba oko bračnoga zakonodavstva našla je raznovrstan odraz i u književnosti Augustova vremena.

God. 43. pr. n. e. Oktavijan je proveo svoj prvi prevrat, koji je udario temelj njegovoj vlasti u Italiji; poslije bitke kod Akcija (god. 31.) pošlo mu je za rukom ujediniti svu rimsku državu, ali se tek nakon god. 19. novi poredak može smatrati za konačno uspostavljen. Kad je August poslije duge vlade umro god. 14. n. e., carstvo se držalo čvrsto, pa više nitko nije mislio o vraćanju na republikansko uređenje.

Ideološki pokret prelaznih godina karakterizira tendencija prema smirenosti, čežnja za stabilizacijom. Kako se god različne društvene grupacije odnosile prema carstvu, koje se stvaralo, novi se poredak nametao kao neizbježnost, — valjalo je odrediti svoje mjesto u sistemu, koji nastaje; i aktivni pristaše Augustovi i oni, koji su se pasivno pomirili s njime, svi su tražili unutrašnje obrazloženje svoga stava. No taj se polet pokazao kratkotrajan. Još od samoga početka s tonovima radosti zbog novoga procvata rimske države miješaju se motivi poniznosti, tuge i umornosti, i što dalje, to se sve više osjeća smrtonosna atmosfera carstva. Rimsko društvo gubi osjećaj, da je sposobno upravljati svojom sudbinom, pa rado sluša svakakve besmislice o tajanstvenim silama, koje upravljaju svijetom. U građanskim ratovima i u »novom vijeku«, što ga je ustanovio August, vidi se ostvarenje starih »proročanstava«. Religiozno-mističke struje, koje su se razvile u razdoblju sloma republike, dobivaju sada službeni poticaj. Kao široki val šire se helenistička vjerovanja; predodžbe o »čaranju«, iživljene i onako samo u uskom krugu obrazovanih ljudi, istupaju s novom snagom zaodijevajući se u pseudo-»naučnu« formu istočnjačke astrologije i magije. Ta vjerovanja podupire i kasno-helenistička vulgarna filozofija, na primjer u osobi Posidonija (str. 281). Njegovo učenje o mudracu, koji se slobodno pokorava sudbini i svijesno usmjeruje svoju volju u pravcu ostvarenja predodređene sudbine, bilo je potpuno prikladna filozofija za cezarizam. August, osobno sklon mnogim praznovjerjima svoga vremena, ubrajao se među sljedbenike Stoe. Uostalom nove prilike nisu predstavljale zahvalno tlo za filozofsko stvaranje. Filozofija se ili rasplinjuje u komentiranju starih učenja (»postaje filologija«, po Senekinim riječima), ili se zatvara u uske granice etike privatnoga života. I rimske mase, koje novi poredak odstranjuje od političkoga života, i vrhovi, koje je carstvo željelo privući i staviti sebi u službu, — svi teže za tim, da se povuku u sferu privatnih interesa. To povlačenje poprima najrazličnije oblike — od neprikrivene trke za životnim nasladama do asketskoga samoograničenja. Velik su uspjeh

uživali moralni propovjednici stoičko-kiničke i novopitogovorske sekte, koji su pozivali na moralno usavršavanje. Rimljanin Sekstije (*Sextius*) stvorio je vlastit filozofski sistem s praktičnim skretanjem: u svakodnevnom radu na svome unutrašnjem svijetu morao je individuum izgraditi u sebi snagu »strpljenja«, protivljenja udarcima sudbine. Na promjenu državnoga uređenja reagirao je Sekstije pasivnim negodovanjem: odrekao se senatorskoga zvanja, što mu ga je ponudio Julije Cezar, a zatim se povukao iz Rima u slobodniju atensku sredinu.

Umjetnosti prelaznoga vremena svojstvena je težnja za monumentalnošću. Caru je njegova građevna djelatnost omogućila, da na koncu života kaže, da je primio Rim glinen, a ostavlja ga kamena. Hramovi, dvorci, javne zgrade i građevine (poput »žrtvenika Augustova mira« — god. 13. pr. n. e.), što ih je podigao sam August i viđeni muževi iz njegove okoline, u ovom ili onom obliku slave veličinu Rima i njegova vladara. Ovdje vlada »klasicistički stil, orijentacija prema antičkoj umjetnosti V. stoljeća. Tako je isto i u kiparstvu, koje često kopira spomenike grčkoga klasičnog ili čak arhajskog razdoblja. No rimska umjetnost daje više individualiziran portret; stara rimska tradicija portreta spaja se s vještinom da se individualnim crtama prida sadržajan izraz, koji odgovara idejama vremena. Konzervativno skretanje, klanjanje pred rimskom prošlošću oživljuje historijsko kiparstvo, kipove viđenih muževa rimske povijesti. Uostalom, klasicistički je stil bio kratkotrajan; već se u Augustovo vrijeme opaža stanovita težnja prema raskošnom, kićenom i fantastičnom, koja će poslije postati karakteristična za umjetnost carstva. Za životno osjećanje kasnoga Augustova vremena značajni su vrčevi sa slikom kostura i natpisima: »Stječi i uživaj« ili »Uživaj život, dok živiš, sutrašnji je dan neizvjestan«.

Slični se procesi opažaju i u književnosti. Prelazno razdoblje (otprilike vremenski razmak između god. 40. i 15. pr. n. e.) bilo je vrijeme najvećega procvata, »zlatni vijek« rimskoga pjesništva, a počevši od druge polovice Augustove vlade već se primjećuju simptomi propadanja.

Kaotična rastresenost u životnom osjećanju, svojstvena Katulovu vremenu, ustupa mjesto produbljivanju gledanja na svijet. U književnosti je to bilo obilježeno reakcijom na bezidejnost aleksandrinizma, povišenjem idejnoga sadržaja i vraćanjem na klasični stil i harmonični oblik. U spajanju produbljenije subjektivne samosvijesti s težnjom da se shvati objektivni svijet, filigranske umjetnosti helenizma s velikim i izrazitim oblikom klasičnih uzora grčke književnosti stvara se novi stil rimskoga pjesništva. Odrazujući životno osjećanje atomiziranoga individuuma rimskoga

carstva, ono nema onoga širokog narodnog karaktera, kojim se odlikovala klasična književnost grčkoga polisa, i ne postavlja sebi tako oštre i duboke probleme kao atička drama V. stoljeća, ali po intenzivnosti unutrašnjega doživljavanja često već podsjeća na poeziju novoga vijeka i u smislu umjetničke vrijednosti predstavlja najistaknutiju pojavu u čitavoj antičkoj književnosti u razdoblju nakon raspada polisa. Klasicistički ukus, koji se razvio u središtu carstva, nije ostao bez utjecaja ni na grčku književnost. I u grčkoj poeziji odjekuje poziv na odstupanje od »učenoga« helenističkog stila, a u prozi trijumfira »aticizam« (str. 285).

Orijentacija prema povišenju sadržajnosti književnosti uživala je i službenu potporu. August i njegovi najbliži pomoćnici bili su zainteresirani u tome, da književnost privuku propagandi ideoloških temelja novoga uređenja. Augustov prijatelj Mecenat (*C. Cilnius Maecenas*) okupljao je oko sebe pjesnike i nastojao usmjeriti njihove interese u potrebnom pravcu; on je u tom pogledu postigao stanovite uspjehe, iako su neke careve želje ostale ipak neispunjene; tako nijedan od istaknutih pjesnika nije pristao da uzme na sebe sastavljanje epa, u kojem bi se slavila Augustova »djela«. Mecenatov je krug bio najvažnije središte novoga pokreta u rimskoj poeziji; njemu su pripadali najstaknutiji pjesnici toga doba, Vergilije i Horacije. Nezavisniji odnos prema novome političkom poretku nalazimo u drugim književnim krugovima. Jedan se od njih okupio oko istaknutoga vojskovođe i govornika Mesale (*M. Valerius Messala Corvinus*), a drugi oko državnika, govornika i povjesničara Azinija Poliona (*C. Asinius Pollio*), bliskoga Antoniju.

Interes za književnost neobično je porastao. Carstvo je, po Vergilijevim riječima, »stvorilo okolicu«, pa je književnost, napose poezija, postala jedno od omiljelih zanimanja rimske aristokracije odstranjene od aktivnoga političkog rada. Horacije je već god. 15. mogao ironizirati pjesnički diletantizam: »Mi svi, učeni i neučeni zajedno, pišemo stihove.« Poezija, prema kojoj su se još razmjerno donedavna odnosili donekle svisoka, uzvisuje se sada kao nosilac kulture, kao izvor slave za pjesnika i njegovu domovinu i besmrtnosti za one, o kojima on pjeva. Čak i uz naše vrlo nepotpune obavijesti o neznatnim piscima može se spomenuti barem 50 imena pjesnika Augustova vremena, da se i ne govori o tome, kako su svi zaštitnici književnosti, počevši od samoga cara, smatrali za svoju dužnost da se vježbaju u pjesničkom umijeću. Jedan od drugorazrednih pjesnika bio je poznat po tome, što je »u svoja djela osobito rado umetao opise izlaska sunca i njegova zalaska.« Javljaju se i pjesnikinje. Kod tolika broja pisaca nije čudo, da su gotovo

sve u antičkom pjesništvu poznate vrste zastupane u rimskoj književnosti u razdoblju, o kojem se govori. Živahan književni dodir dobio je nov organizacioni oblik u »recitacijama«, javnom čitanju još neizdanih djela; inicijator recitacija bio je gore spomenuti Azinije Polion. U vezi s time pojačao se interes za pitanja književne kritike. Golemu većinu malih pjesnika zaboravila su već najbliža pokoljenja; vodeće figure bile su naskoro priznate za klasike rimskoga pjesništva, pa je njihovo stvaranje došlo do nas mnogo potpunije, nego što je bio slučaj s piscima republikanskoga vremena.

Podjednak je interes izazivalo i govorništvo, ali je za tu granu književne umjetnosti, koja je u prethodnom razdoblju igrala tako znatnu ulogu, novi poredak bio nepogodan. Politički je govor izgubio svako značenje s uspostavom carstva, a prilike za sudbeno govorništvo bile su toliko skučene, da su govornici rijetko objavljivali govore, što su ih održali na sudu. Kao i u helenističkoj Grčkoj, rimsko govorništvo dobiva karakter retoričke deklamacije, t. j. govora o fiktivnoj, od života dalekoj temi (str. 274).

Nasuprot klasicizmu, koji je vladao u poeziji, retorička je proza razvijala nervozni, afektirani stil. Glatki period Ciceronov zamjenjivao se brzim, uzbuđenim ređanjem kratkih, brušenih rečenica: osobito su se cijenile oštrina i efektna sažetost izraza (tako zvane »sentencije«).

Razlikovale su se dvije vrste deklamacija. To su bile, prije svega, kontroversije, improvizirani sudbeni govori: nategnuti slučajevi s neobičnim, gotovo »romantičnim« spajanjem događaja, s »tiranima« i »gusarima«, s porodičnim neprijateljstvom i otmicama djevojaka, služili su kao osnova za razvijanje izmišljenih sukoba između pravnih ili moralnih normi, između osjećaja i dužnosti, formalnoga prava i pravne svijesti. Druga su vrsta svazorije, razmišljanja, koja se stavljaju u usta povijesnim ili (rjeđe) mitološkim figurama u kakvoj teškoj situaciji. Deklamacije predstavljaju kao neke monologe ili »govorna natjecanja« tragedije, koja su se odvojila od dramske radnje i obično su prenesena iz mitološke sfere na područje ljudskih, ali od svakodnevnoga života dalekih odnosa. Teme su se prenosile s pokoljenja na pokoljenje, od Grka na Rimljane; nije bila potrebna ni novost predmeta ni sadržajnost misli; vještina originalna osvjetljivanja otrcane teme, verbalni sjaj, umijeće govorničke izvedbe — to su zahtjevi, koji su se postavljali na deklamaciju. Naše poznavanje rimske deklamatorske vještine osniva se na zbirci Seneke Starijega (*M. Annaeus Seneca*, otac poznatoga filozofa); posjedujući izvanredno pamćenje, taj ljubitelj deklamacija reproducirao

je pod stare dane obradbe mnogobrojnih tema kod različnih govornika i učitelja retorike Augustova vremena.

Klasicistički smjer, koji je rimsku književnost podigao na viši stupanj, stvorili su pisci, koji su doživjeli slom republike i u svoj odnos prema novom poretku unijeli energiju i uvjerenje u patnjama stečenoga pogleda na svijet. Slijedeće književno pokoljenje, koje je odraslo u prilikama carstva, odlikovalo se mnogo površnijim, »potrošačkim« odnosom prema svijetu, koji ga je okruživao. Zanos za deklamacijama bio je već simptom početka opadanja, snizivanja sadržajnosti života. U drugoj polovici razdoblja, o kojem se govori, retoričko-deklamatorski stil prodire i u poeziju, ukazujući time unaprijed na daljnje putove razvoja rimske književnosti u doba carstva.

2. *Vergilije*

Književni zaokret od neoterikâ prema »klasičnom« stilu očituje se s potpunom izrazitošću u stvaranju pisca, koji se više nego ijedan drugi može smatrati ideološkim stjegonošom carstva, koje nastaje. To je Publije Vergilije[1] Maron (*P. Vergilius Maro*, god. 70.—19. pr. n. e.), najproslavljeniji pjesnik carskoga Rima.

Vergilijev je život još u antici postao predmet legende; ali stari su biografi raspolagali ujedno i nizom točnih biografskih obavijesti, koje su potjecale od Vergilijevih suvremenika, napose od njegova prijatelja, epskoga i tragičkog pjesnika Varija (*L. Varius Rufus*). Prema vijestima antičkih životopisa, Vergilije je izišao iz donjih slojeva slobodnoga stanovništva sjeverne Italije. Njegov otac, u prošlosti ili obrtnik ili nadničar, znao je poboljšati svoj imovinski položaj pa je posjedovao imanje blizu grada Mantue. Tu se Vergilije i rodio (15. travnja god. 70.). Osnovno je obrazovanje stekao u susjednoj Kremoni, a zatim u Mediolanu (Milanu), kulturnom središtu sjeverne Italije, a na koncu 50-ih godina prešao je u Rim, da se usavrši u retorici i naukama. Odvjetnička karijera, za koju su se obično spremali mladi gojenci retorske škole, nije mu uspjela; Vergilije nije imao govorničkih sposobnosti pa je samo jedamput nastupio pred sucima. Kako javlja jedan suvremenik, pjesnik je govorio polako i načinom govora »sličio gotovo neuku;« usto se odlikovao neobičnom sramežljivošću pa je čak i u kasnijim godinama, kad je već bio znamenit pjesnik, dolazio u zabunu, kad je njegova pojava na kakvome javnom mjestu izazivala zanimanje radoznaloga mnoštva. »Visoka stasa, crnomanjast, seljačkoga lica i slaba zdravlja«, — tako opisuje Vergilija jedan antički biograf (Donat).

[1] Oblik Virgilije (*Virgilius*), koji je nastao u kasnoj antici i raširio se u srednjem vijeku, nepravilan je.

Godine Vergilijeve mladosti prolazile su pod dvojakim utjecajem. S jedne ga je strane oduševljavala neoterička poezija, pa je sastavljao lirske pjesme u »novom« stilu. Među njima nalazimo lirske izljeve, razmišljanja, podrugljive stihove i oštre napade na pojedine osobe; Vergilije se nastoji približiti Katulovu stilu pa citira i preinačuje njegove stihove. Ti su mladenački stihovi bili objavljeni tek poslije pjesnikove smrti, a sačinjavali su omanju zbirku »Sitnih pjesama« (*Catalepton*).

Naše obavijesti o pjesničkim interesima mladoga Vergilija bile bi znatno potpunije, kad bi on doista bio autor »učenih« epilija »Komarac« (*Culex*) i »Ciris« (morska ptica), koji su mu se poslije pripisivali. No vjerodostojnost obaju tih spjevova veoma je sumnjiva; čak je vrlo moguće, da »Komarac« predstavlja svijestan falsifikat objavljen kao mladenačko djelo znamenitoga pisca. U kasnoj se antici broj takvih pseudovergilijevskih pjesama još umnožio. Čak se ni u zbirci *Catalepton* ne može sve smatrati da pripada Vergiliju.

Drugi je utjecaj dolazio od epikurovske škole, koja se tih godina mnogo širila (str. 408). On je Vergilija potakao, da raskrsti s retorikom i, po njegovim vlastitim riječima, »usmjeri jedra u blaženu luku težeći za učenim riječima velikoga Sirona«; u nadi, da će »osloboditi život od svake brige«, bio je čak pripravan žrtvovati svoj interes za poeziju. Kroz tu istu Sironovu i Filodemovu školu prolazio je već spomenuti pjesnik Varije, s kojim je Vergilije sklopio tijesno »epikurovsko« prijateljstvo, a zatim možda i Horacije, t. j. najviđeniji predstavnici budućega Augustova klasicizma. U burnim godinama konačnoga sloma republike mladi su pjesnici težili za cjelovitim i zaokruženim gledanjem na svijet prevladavajući subjektivizam i formalizam neoterikâ. Epikurovska propovijed povlačenja u privatni život i zadovoljstva malim ostavila je dubok trag na čitavu potonjem stvaranju Vergilijevu; manje ga se dodirnula prosvjetiteljska strana epikureizma, ali mu je ipak Lukrecije postao drugi pjesnički učitelj uporedo s Katulom.

U spajanju »učenoga« i osjećajnog aleksandrinizma s idealom tihoga života u krilu prirode stvorilo se prvo znatno djelo Vergilijevo, njegova zbirka »Bukolike« (*Bucolica* — »Pastirske pjesme«, oko god. 42.—39.). Kako pokazuje već sam naslov, rimski pjesnik reproducira vrstu pastirskih idila Teokritovih; u Teokritovim sabranim djelima, izdanim u I. stoljeću (str. 263), bilo je deset čisto »bukolskih« djela, pa se od isto tolika broja pjesama, tako

zvanih »e k l o g a«,[1] sastoji i Vergilijeva zbirka. Uvodeći u rimsku književnost u njoj nezastupanu (u svakom slučaju ne sistematski zastupanu) bukolsku vrstu, Vergilije slijedi još pjesničku liniju neoterikâ, orijentaciju prema helenističkom pjesništvu, ali se njegov odnos prema pastirskoj tematici znatno razlikuje od Teokritovih načela. Iskorišćujući pastirsku masku za poeziju ljubavne čežnje, Teokrit je slikao pastire sa stanovitom nijansom ironije, s naglašenom prednošću piščeve kulture nad primitivizmom njegovih figura. Kod Vergilija nema te distancije između pisca i licâ. »Bukolike«, koje su bile sastavljene u jednom od najtežih momenata građanskoga rata, označivale su bijeg iz stvarnosti u idealni svijet »Arkađana«, koji se predaju ljubavi i poeziji. Taj je svijet slobodan od poroka, zbog kojih su moralisti pod konac republike prekoravali rimsko društvo, od težnje za bogatstvom i vlašću, ali je slobodan i od svih građanskih dužnosti. »Pastiri«, izuzeti iz veza polisa, utjelovljuju ideal privatnoga života i vrlo brzo — još u procesu sastavljanja »Bukolika« — postaju vjerni privrženici Oktavijanovi odrazujući prijelaz od čovjeka polisa na čovjeka carskih vremena. Vergilije se prema tome svijetu odnosi s punom simpatijom, pa se granice, koje odvajaju lica od pjesnika, brišu. Pastiri su dobro obaviješteni o rimskim književnim sporovima, vezani prijateljstvom s pjesnicima najnovijega smjera i prezirno se odnose prema književnim starovjercima. U skladu s time svakodnevno-životna građa pastirskoga života ima kod rimskoga pjesnika mnogo manju ulogu nego kod Teokrita i dana je vrlo neizrazito. Vergilije se ne brine za jasnoću ili dosljednost situacija; gotovo se u svakoj eklogi mogu otkriti nedorečene misli i »protivurječja«. Nerealnost situacije naglašena je i geografskom zbrkom: »Arkađani« se nalaze na obalama sjevernoitalskoga Mincija, pa je vrlo teško razlikovati, gdje se svršavaju u bukolskoj poeziji tradicionalna Sicilija i Arkadija, a gdje se počinje Vergiliju bliski sjevernoitalski krajolik. Jedinstvo raspoloženja cijeni pjesnik mnogo više nego detalje svakidašnjega života; na prvi plan izbija emocionalno-patetička strana bukolske pjesme, intenzivnost unutrašnjega doživljavanja. Fiksacija raspoloženja ne traži zaokruženu obradbu teme: u IX. eklogi citiraju se odlomci iz »nedovršenih« ili »zaboravljenih« pjesama — zanimljiv pokušaj da se uvede za antiku neobičan oblik pjesničkoga fragmenta. Vergilijevi su pastiri sasvim konvencionalne figure, koje treba da kazuju nježne i osjećajne stihove o svakoj temi, pa stvarnost može stupati u najčudnije veze s bukolskim svijetom.

[1] E k l o g a (*ecloga* — *ἐκλογή*) jest »izbor«, izabrano, t. j. posebno objavljeno omanje djelo (ili dio djela).

Kao tipičan »učeni« pjesnik Vergilije se u najširim razmjerima koristi pjesničkom građom svojih prethodnika. Neke ekloge predstavljaju gotovo mozaik citala, motiva, slika i pojedinih izraza pozajmljenih kod Teokrita i drugih helenističkih pisaca. On obično čuva i tradicionalni okvir pastirskoga dijaloga ili monologa, najčešće natjecanja u pjevanju, u kojem natjecatelji ili kazuju velike pjesme ili izmjenjuju kratke dvostihe ili četverostihe. Uza svu tu duboku zavisnost Vergilije stvara nešto novo po lirskom raspoloženju. Jedna od najranijih i jedna od najkasnijih ekloga (II. i VIII.) prikazuju čežnju zaljubljenoga pastira. Vrlo je mnogo toga gotovo doslovno prevedeno iz »Kiklopa« i iz drugih Teokritovih idila, ali pozajmljujući Vergilije izabira, prerađuje i razmješta građu na svoj način. Za Teokrita karakteristično ironično davanje ljubavne čežnje zamijenjeno je napregnutom emocijom strasti, složenim preljevima osjećaja, pa ljubavni izljev prelazi u tonove tragičkoga patosa. Dobivaju se lirske monodrame s »okvirnom« (str. 425) kompozicijom. U uspoređenju s Teokritom pojačana intenzivnost unutrašnjega osjećaja prelazi, s druge strane, granice gologa subjektivizma neoterikâ. Kod Katula je vanjska stvarnost iščezavala; Vergilije je opet nalazi, i to prije svega u osjećanju prirode; krajolik i raspoloženje sačinjavaju kod njega jedinstvenu cjelinu. U bukolskom svijetu traži Vergilije afirmaciju života i u skladu s time dopunjuje i prerađuje Teokritovu tematiku; iza bolnoga monologa o neuzvraćenoj ljubavi dolazi, na osnovi bukolskoga natjecanja, pjesma o sretnoj ljubavi, preradba basama Teokritove Simete (str. 267), ali ovoga puta sa sretnim završetkom (VII. ekloga): plač za Dafnisovom smrću zamjenjuje se radosnim klicanjem prigodom njegove apoteoze.

No u konvencionalni pastirski život počinje prodirati aktuelna povijesna stvarnost. Kao prvi poticaj za to poslužila je jedna činjenica biografske naravi. Kad je oko god. 41. malo imanje Vergilijevo bilo konfiscirano u korist Oktavijanovih vojnika, pjesnik je uz pomoć utjecajnih književnih prijatelja dobio natrag svoja prava; u eklogi, koja je pri izdavanju zbirke bila postavljena na prvo mjesto, stari pastir odaje hvalu »božanskom mladiću«, koji mu je vratio zemlju u vrijeme sveopćega meteža; gorčinom i odvratnošću prema »razdoru građana« diktiran je lik drugoga pastira te ekloge, kojega tjeraju iz rodnoga kraja. Suvremena politička tematika ulazi, prema tome, u umjetnički vidokrug Vergilijev ne remeteći još bukolski kolorit.

Daljnji korak u tome smjeru nalazimo u znamenitoj četvrtoj eklogi. Ona je upućena Aziniju Polionu (str. 432), konzulu god. 40., jednom od Vergilijevih zaštitnika i njegovu inspiratoru u radu na bukolskoj poeziji. Autor poziva pastirsku Muzu, da »pjeva o važni-

jim predmetima« i u svečano-maglovitom stilu proroštva nagovješćuje dolazak nove ere; ona je vezana s nekakvim dječakom, koji se ima roditi u tekućoj 40. godini, budućim vladarom svijeta, koji je u isto vrijeme ocrtan ljudskim i božanskim crtama i koji nosi sa sobom konac željeznoga vijeka i početak zlatnoga. Ta je ekloga privlačila upornu pažnju Vergilijevih komentatora kako u starini, tako i u novom vijeku i izazivala golemu literaturu. Već su se u antici ocrtale dvije osnovne linije tumačenja — povijesno i mitološko; oba ta stanovišta nalaze privrženika još i danas. Prvo tumačenje dovodi Vergilijevu pjesmu u vezu s očekivanjem rođenja djeteta u kojoj od viđenih rimskih obitelji onoga vremena; u točnijem određivanju te obitelji pristaše povijesnoga pogleda razilaze se i spominju različna imena — Oktavijana, Antonija i napokon samoga adresata ekloge, — Azinija Poliona, čiji je sin poslije nastupao s uvjerenjem, da je pjesma napisana njemu u čast. Sa stanovišta drugoga smjera, četvrta ekloga sadržava slavljenje novoga poretka u obliku mitološkoga proročanstva o rođenju čovjeka-boga, s kojim je vezana obnova svijeta; »dječak« nije realno biće, pa ni njemu ni njegovim roditeljima ne treba tražiti povijesno ime. U prilog ovome posljednjem pogledu navedeno je mnogo ozbiljnih dokaza, ali se prijeporno pitanje ne može još smatrati konačno riješenim. Stari su kršćani smatrali, da je u eklogi proročen dolazak Kristov, pa je crkva poštovala poganskoga pjesnika kao vlasnika najviše mudrosti. U tome starokršćanskom tumačenju sadržan je jedan dio istine, jer je Vergilije kao »učeni« pjesnik iskoristio one iste helenističke predodžbe o bogovima-spasiteljima, iz kojih se poslije stvorilo kršćanstvo. Ekloga je napisana vjerojatno na koncu god. 40., kad je mir, zaključen između Oktavijana i Antonija, rodio kratkotrajne nade u dolazak mirnih vremena.

Osebujne su šesta i deseta ekloga. Šesta je ekloga upućena Varu, koji je Vergiliju učinio uslugu u stvari njegova imanja i očekivao od njega, da ga proslavi u kakvome epskom spjevu. Vergilije, parafrazirajući Kalimaha, otklanja od sebe ep: »Pastiru dolikuje pasti debele ovce, ali pjevati nježniju pjesmu« (isp. str. 256); mjesto spjeva on posvećuje Varu priču o svezanom i oslobođenom Silenu (šumskom demonu — antička paralela ruskoj priči o »zahvalnom šumskom duhu«, koja prelazi u očitu autobiografsku aluziju), koji pastire nagrađuje pjesmom. Priča služi kao okvir za unošenje niza »učenih« predmeta u kataloškom stilu Euforionovu (str. 272), i u nju je upleteno veličanje književnoga prijatelja Vergilijeva, Kornelija Gala (str. 478), autora mitoloških epilija i ljubavnih elegija. Taj Gal nastupa i u desetoj završnoj eklogi. Ljubavne muke Galove

prikazane su poput patnji Teokritova Dafnisa; on traži smirenje u bukolskom životu, ali ga ne nalazi:

Svemu odol'jeva Amor; nek ustupim Amoru i ja.

Na građi bukolske fikcije stvorio je Vergilije liriku novoga tipa; u tome je značenje »Bukolika« za svjetsku književnost. Neposredno za rimsko pjesništvo imala je Vergilijeva zbirka, osim toga, veliko formalno značenje. U Teokritovoj školi završio je Vergilije ritmičko-sintaktičku reformu latinskoga heksametra, koju su bili započeli neoterici. Dugi i zamršeni periodi staroga rimskog pjesništva zamijenjeni su kratkim rečenicama s jasnim raščlanjivanjem na dijelove, bez nagomilavanja sporednih rečenica, i s glatkim tokom blagoglasnoga stiha namijenjenoga za glazbenu izvedbu. S Vergilijem je latinski stih dostigao isti umjetnički nivo, na kojem se nalazila proza od Ciceronovih vremena.

»Bukolike« su istakle Vergilija u prvi red rimskih pjesnika, a pripravnost da prizna novi politički poredak približila ga je vladajućim vrhovima. Naskoro poslije objavljivanja »Bukolika« dospijeva on zajedno sa svojim starim prijateljem Varijem u Mecenatov krug, t. j. u najbližu okolinu vladara Italije Oktavijana. Oktavijanu i Mecenatu upućeno je slijedeće djelo Vergilijevo, didaktički spjev »G e o r g i k e« (*Georgica* — »O ratarstvu«); pjesnik je na njemu radio sedam godina i završio ga tek god. 29., poslije bitke kod Akcija.

Tema je odgovarala ličnim sklonostima Vergilijevim i ujedno je bila aktuelna; pitanje obnove italskoga sitnog zemljoposjeda i odašiljanja stanovita dijela gradskih parazitskih masa na zemlju u svrhu njihove političke neutralizacije već se više puta postavljalo u Rimu, a poslije uništavajućih građanskih ratova još se više zaoštrilo. Nova se vlast u tom pitanju pokazala isto tako nemoćna kao i prijašnja, ali se predmet pretresao i uznemirivao duhove. »Georgike« se sastoje od četiri knjige: prva je posvećena poljodjelstvu, druga uzgoju drveća i napose kulturi vinove loze, treća stočarstvu, a četvrta pčelama. To je obična shema rasporeda građe u antičkim gospodarskim raspravama, uz ispuštanje, doduše, nekih odsjeka (peradarstva, vrtlarstva i sl.). Vergilije se brižljivo upoznao s literaturom pitanja i služio se raznovrsnim izvorima. On nipošto ne teži za iscrpnim ili bar sistematskim razmatranjem predmeta. Spjev nije, razumije se, bio zamišljen kao udžbenik za praktične svrhe; tko se zanimao za agronomiju, mogao se obratiti odgovarajućoj literaturi, koja se oko god. 37. obogatila raspravom staroga Marka Terencija Varona (str. 380) »O seoskom gospodarstvu« (*De re rustica*). Didaktički zadatak Vergilijev nije se sastojao toliko u izlaganju agronomske discipline, koliko u propovijedi moralne vrijed-

nosti ratarskoga rada, u prikazivanju njegovih radosti i u slavljenju gospodarske djelatnosti kao specifična oblika života. Ta težnja da se izloži specijalan predmet u vezi s općenitijim pitanjima gledanja na svijet razlikuje Vergilijeve »Georgike« od analognih djela helenističke književnosti, u kojima obično dominira orijentacija prema učenom empirizmu. Grčki naslov spjeva *(Georgica)* pozajmljen je od Nikandra Kolofonjanina, ali Vergilije zove svoje djelo »askarskom pjesmom«, koju on pjeva »po rimskim gradovima«. »Askarska pjesma« je djelo u stilu Hesioda, rođenoga u Askri. Hesiod je bio onaj starogrčki pjesnik, na kojega su se najradije pozivali Aleksandrinci (str. 257), i put bivšega neoterika Vergilija prema poeziji širokoga zamaha ide preko Hesioda.

U eklogama se seoski život shvaćao sa stanovišta dokolice, koju pruža; u »Georgikama« se on okreće na svoju radnu stranu. »Sve je pobijedio uporni rad«, — ori se sada mjesto prijašnjega — »sve pobjeđuje ljubav«.

Obrađivanja ne htjede način
Otac[1] učiniti lak, vještini dao je polja
Prevrtat oštreći ljudima um, jer trpio nije
U teškoj mlitavosti da carstvo njegovo čami.

Upućivanje na ulogu rada zbližava Vergilija s Hesiodom. No dok je autor »Poslova i dana« davao realističku sliku surovoga i teškoga socijalnog položaja seljaštva, Vergilije obavija seoski život velom idealističke utopije prikazujući ga kao sačuvani ostatak »zlatnoga vijeka«. Pjesnik rimskoga carstva znatno zaostaje za starogrčkim rapsodom u umijeću da otvoreno gleda svijet socijalnih odnosa. On pravilno primjećuje, da je moć Rima izrasla na osnovi slobodnoga seljaštva,[2] ali iz njegova vidokruga ispadaju latifundije, oduzimanje zemlje i ropski rad u seoskom gospodarstvu. Seljaci sami ne znaju, kako je sretan njihov život.

Znadu l' seljaci, što dobra imadu, sretni su vrlo!

U veličanju mirnoga, radnog i apolitičnog seoskog života, u idealizaciji primitivnih običaja i vjerovanja italskoga seljaštva epikurovčevi se snovi poklapaju s političkim i ideološkim zadacima carstva, i epikurovac uzmiče pred ideologom konzervativno-religiozne restauracije. U Vergilijevu prikazivanju seljak nesvijesno postiže isto životno blaženstvo, što ga epikurovski mudrac nalazi na vrhuncima znanja.

[1] Otac — Jupiter.

[2] Isp. Marxovu primjedbu citiranu na str. 16.

Blago čovjeku onom, upoznati kome je dano
Uzroke sv'jeta, te svaki je strah i neumoljivu sudbu
Pod noge bacio i huk nenasitne Aheron-vode;

t. j. Epikur i Lukrecije.

Ali blago i onom, tko poznaje bogove poljske,
Boga Pana i starca Silvána i Nîmfe sestre!

»Georgikama« Vergilije zamjenjuje filozofski ep o prirodi, što ga je već bio zamislio, ali ga odložio za neodređenu budućnost. Na taj nikada neostvareni san naveo ga je Lukrecijev spjev, za kojim se zanos primjećuje i u »Georgikama«. Od Lukrecija naslijeđenom patosu neiscrpnih životvornih i razornih sila prirode pridružuje se za Vergilija karakteristično njezino simpatično doživljavanje i topao odnos prema poljodjelskom radu. Spjev je obojen živom slikovitošću i oživljen raznolikim nijansama raspoloženja, u koje autor umeće proces gospodarske djelatnosti; osobito je zanimljivo slikanje životinja s ljubavlju i antropomorfiziranje njihove psihe.

Iz obradbe teme izrastaju mnogobrojne »digresije«; u njima je usredotočena ideološka strana »Georgika«. Idilični opisi poljodjelskoga života dobivaju politički završetak u obilnim pohvalama, kojima se obasipa Oktavijan. Slavljenje Italije, njezine prirode, stanovništva i povijesnih ličnosti zvučalo je u godinama, kad je spjev sastavljen, osobito aktuelno, jer je Oktavijan okupljao oko sebe snage Italije za borbu s istočnim dijelom carstva; građanski mir i vraćanje Italiji njezina prvenstva bile su parole, pomoću kojih je on privukao na svoju stranu znatan dio italskoga stanovništva. Zahvaljujući digresijama svaka knjiga spjeva dobiva osobit kolorit. Svijetlo i sjene raspoređeni su na taj način, da se neparne knjige završavaju mračnim slikama, a parne smirenima. Zlokobnim znamenjima i užasima građanskih ratova na kraju prve knjige stoji nasuprot zanosna pohvala seoskoga života na kraju druge; završni dio treće knjige sačinjava opis strašne pošasti, a spjev se u cjelini završava vedrom pričom o pčelaru Aristeju, koja se razrasla u elegantan mitološki epilij. Veličajući Oktavijana i njegovo carstvo sa stanovišta seljaka dalekoga od politike, Vergilije ide dalje putem ocrtanim u »Bukolikama«. Epikurovski ideal nepomućena života dovodi ga do opravdanja novoga uređenja pa se i sam počinje istiskivati unutrašnjim priznanjem ideoloških zahtjeva, što ih carstvo postavlja na svoje »građane«. Svoje potpuno umjetničko utjelovljenje nalazi ta nova orijentacija u »E n e i d i« *(Aeneis)*.

U »Georgikama« Vergilije obećava, da će sastaviti spjev o Augustovim djelima: car je želio, da ga koji viđeni pjesnik učini junakom svoga epa. Od Vergilija se očekivao u rimskoj književnosti tradicionalni historijski spjev (Nevije, Enije) s mitološkom perspek-

tivom, s napomenom o trojanskom podrijetlu roda Julijevaca, u koji je ulazio August kao posinak Julija Cezara. Ali kad je Vergilije pristupio ostvarenju plana, akcenti su se premjestili; on je dao mitološki spjev s historijskom perspektivom, s usklađivanjem mita i suvremene stvarnosti. Takva promjena zamisli mogla je uvrijediti lično častoljublje carevo, ali je potpuno odgovarala vjersko-konzervativnoj politici, koju je on usvojio, pa je August naklono pratio Vergilijev rad na spjevu o Trojancu Eneji.

Mit o Eneji (str. 334) već u sredini III. stoljeća dobio je u Rimu službeno priznanje. Rim se smatrao obnovljenom Trojom. Ugledni su rodovi nastojali izvesti svoju genealogiju od Eneje i njegovih pratilaca; poznati učenjak I. stoljeća Varon napisao je čak i raspravu »O trojanskim porodicama« *(De familiis Troianis)*. Napose se rod Julijevaca povezivao s Enejinim sinom Askanijem; tvrdilo se, da je drugo Askanijevo ime, Il, bilo poslije prerađeno u Jul. Julijevci su postali potomci Venere (t. j. Afrodite, majke Enejine), pa se Julije Cezar od zgode do zgode rado pozivao na svoje božansko podrijetlo. Razrađujući priču o Eneji, Vergilije nije stvarao samo spjev o počecima rimskoga carstva, već i o Augustovim precima.

Vergilije je svome radu pristupio naskoro poslije završavanja »Georgika«; god. 26. bilo je u književnim krugovima već poznato, da on radi na velikom spjevu o Eneji i sprema ep po Homerovu uzoru. Zadatak nije bio lak. Obnavljajući veliki mitološki ep, Vergilije je — po antičkim predodžbama — stupao u »natjecanje« s Homerom. To je značilo potpun prekid s estetskim principima aleksandrinizma. Rimska je književna tradicija davala historijski ep u Enijevu stilu, ali su i tu vrstu neoterici diskreditirali. Valjalo je stvoriti spjev orijentiran prema Homerovu stilu, ali takav, da zadovoljava nove ideološke potrebe i izoštreni ukus, razmažen filigranskom dotjeranošću neoteričkih epilija. Specifične su teškoće nastajale i u vezi s građom predaje. Glavni je junak bio bjegunac, koji je napustio domovinu, dok je propadala; tome je liku bila potrebna delikatna obradba, da ne bi kod čitaoca izazvao negativan odnos. Predaja o trojanskom podrijetlu Rima imala je aktuelnopolitičku oštrinu; na nju su se pozivali pristaše prenošenja središta carstva na Istok, pa je još Julije Cezar pomišljao na to, da obnovi Troju i učini je prijestolnicom. »Eneida« je svojom obradbom mita morala pružiti otpor tim tendencijama. Ona je napokon zahtijevala znatne »učene« studije, upoznavanje opsežne mitološke i historijsko-antikvarne građe.

Prema vijesti jednoga antičkoga biografa, Vergilije je smislio prethodni plan spjeva i sastavio njegov kratak sadržaj u prozi, razdijelivši građu na 12 knjiga; zatim je razradio pojedine epizode istrgnute iz plana, ostavljajući često ove ili one dijelove nedovršene sve do konačne redakcije čitava djela. Tek poslije nekoliko godina rada smatrao je za moguće da pročita Augustu neke od više ili manje dovršenih knjiga. God. 19. pr. n. e. »Eneida« je bila u konceptu gotova, pa je autor odredio još tri godine za njezino dotjerivanje u namjeri, da ostatak života provede u filozofskom radu. Smrt je prekinula te planove. Vraćajući se s putovanja po Grčkoj, Vergilije se razbolio i u teškom stanju bio dovezen u Brundizij (današnji Brindisi), gdje je i umro 21. rujna god. 19. Pred smrt je htio spaliti svoj nedovršeni spjev, a u oporuci je ostavio nalog, da se od njegove književne ostavštine ne objavljuje ništa, što sam nije izdao. August se usprotivio izvršenju te posljednje volje i povjerio pjesnikovim prijateljima, da »Eneidu« izdaju. U skladu s antičkom praksom posmrtnih izdanja (isp. str. 409), izdavači su se uzdržali od svakoga znatnijeg redakcijskog upletenja. Heksametri, koje Vergilije nije dovršio, bili su ostavljeni bez promjena; ostao je također i niz nesklada, većinom sitnih i neprimjetnih, ali oni katkada zadiru i u osnovne linije razvijanja predmeta.

Predmet »Eneide« dijeli se na dva dijela: Eneja luta, a zatim ratuje u Italiji. Za svaki od tih dijelova odredio je Vergilije po šest knjiga. Prva se polovica tematski približava »Odiseji«, a druga »Ilijadi«.

Osnovna koncepcija »Eneide« sadržana je u uvodnim stihovima. »Pjevam bojeve i junaka, koji ... je mnogo bio gonjen po zemlji i po moru ... i mnogo pretrpio u ratu«; iz te je formulacije antički čitalac već vidio autorovu namjeru da poveže tematiku obaju Homerovih spjevova. Eneja je »bjegunac po volji udesa«; pozivanje na »udes« nije samo opravdanje Enejina bijega iz Troje, nego upućuje i na pokretnu silu spjeva, na silu, koja je dovela do toga, da je Eneja

grad ... mogo
Zgradit i donest Penate u Lacij, otkle je pleme
Latinsko, Albanski oci i visoki zidovi Rimski.

Za razliku od Homerova epa, koji se potpuno prenosi u prošlost, kod Vergilija je mit uvijek prepleten sa suvremenim životom, pa su Enejine kušnje samo vrlo značajan početak udesom pripravljene veličine Rima.

Odisejeve nezgode izazvala je Posidonova srdžba; Enejina su lutanja uvjetovana »zlopamtnom srdžbom strašne Junone«.

Neprijateljstvo Junone (kod Grka Here) prema Trojancima jest Homerova tradicija, u koju je upletena rimska politička motivacija: Junona je zaštitnica Kartage, vjekovnoga neprijatelja Rimljana. Kao kompozicijski uzor za prvu polovicu »Eneide« poslužila je ista »Odiseja«. Pripovijedanje se počinje posljednjim lutanjima Enejinim, a predhodni su događaji dani kao junakovo pripovijedanje o njegovim doživljajima.

Kad se Eneja sa svojim brodovljem približavao Italiji, konačnom cilju plovidbe, rasrđena Junona šalje strašnu oluju. Brodovi su razbacani po moru, i izmoreni Trojanci pristaju na nepoznate obale. U tužnoj nemoći, ali s vjerom u budućnost i pripravnošću da pretrpi sve udarce sudbine javlja se pred čitaocem junak spjeva. I tu se pripovijedanje prekida prizorom na Olimpu: Jupiter otkriva Veneri buduću sudbinu Eneje i njegovih potomaka, sve do Augustova vremena, i proriče moć i veličinu rimske države. U daljnjem se pripovijedanju olimpski plan i dalje izmjenjuje sa zemaljskim, i ljudske se pobude ponavljaju u božanskim sugestijama. Upornoj mržnji Junoninoj stoji nasuprot nježna brižljivost Venere, junakove majke. Sreća se počinje osmjehivati Eneji i njegovim pratiocima. Oni se nalaze u Libiji, nedaleko od Kartage, koja se gradi. Taj je moćni grad osnovala energična žena, kraljica Didona, koja je pobjegla iz Tira, pošto joj je dragoga muža Siheja vjerolomno ubio njezin brat Pigmalion. Ona vatreno suosjeća s nesrećama Troje, o kojima se glas već bio proširio po cijelom svijetu. Junonin hram, što ga je podigla Didona, ukrašen je slikama sjajnih i dirljivih prizora iz povijesti trojanskoga rata. Didona gostoljubivo prima Trojance:

Mnogim mukama slična i mene gonjaše sudba,
Te je napokon htjela, u ovoj da zemlji se stanim.
Dosta okusih zla, te nevoljnim znadem pomagat.

Osobit dojam čini na nju Enejina sudbina; navečer na gozbi, razgovarajući s Enejom, ona »upija u se ljubav« i moli ga, da joj podrobno pripovijeda o svojim nezgodama.

Tom ekspozicijom Didonine ljubavi prema Eneji završava se prva knjiga. Po općoj građi ona reproducira shemu V.—VIII. knjige »Odiseje«: Odisejeva plovidba, oluja, koju je digao Posidon, i dolazak u zemlju Feačana, srdačni doček kod kralja Alkinoja, u čijoj se zemlji već pjeva o trojanskom ratu, i molba, da se pripovijeda o doživljajima. Na Homera podsjećaju i mnogi detalji pripovijedanja, koje smo u našem izlaganju ispustili, pri čemu se Vergilije služi građom iz najrazličitijih dijelova obaju spjevova; pozajmljuju se prizori, motivi i pojedini izrazi. Ali Vergilije obrađuje Homerovu građu istom metodom, koju je primjenjivao u »Bukolikama« prema Teokritu. Iz »pozajmica« stvara se nova cjelina, s upornim isticanjem Homerovu epu tuđih momenata lirizma i subjektivne motiviranosti radnje. Takav je odnos između građe stanogrčkoga epa i njegove preradbe kod Vergilija karakterističan za sve dijelove »Eneide«, pa se u daljnjem prepričavanju njezina sadržaja ne ćemo više na tome zaustavljati. Enejino pripovijedanje zauzima drugu i treću knjigu.

Druga je knjiga posvećena padu Troje. Ta se tema (»razorenje Ilija«) već više puta obrađivala u grčkom pjesništvu, ali je Vergiliju valjalo osvijetliti tradicionalnu priču s Trojančeva stanovišta i ispripovjediti događaje kao doživljaje jednoga lica — Eneje, kojemu predaja usto nije pripisivala vidnoga učešća u događajima. Pripovijedanje mora potresti strašnim i dirljivim prizorima »patnji Troje«, skinuti Grcima s glave aureolu pobjednikâ i opravdati lično ponašanje junaka spjeva. Knjiga se počinje pripovješću o »drvenom konju«: Trojanci nisu pobijeđeni u otvorenoj borbi, oni su gnusno prevareni. U djelima i riječima Grka Sinona, ostavljenoga uz konja, utjelovljena je vještina prepredene laži, podmuklosti i krivokletstva. Nečuvenom vjerolomstvu ljudi pridružuje se bezdušnost bogova: svećenik Laokoont pozivao je sugrađane, da se »boje Danajaca i kad darove nose«, ali su i samoga Laokoonta i njegova dva sina udavile goleme morske zmije, što ih je poslala Atena. Poslije te božanske kazne Trojanci ne mogu ostati u sumnji: sa svečanom radošću uvode oni u grad sudbonosnoga konja, a u noći Grci već ulaze u Troju. Epizoda noćnoga boja obavijena je atmosferom tragičnoga patosa. Eneja okuplja oko sebe malen odred.

Svladanim jedan je spas: ne nadat se nikakvom spasu.

Ali odred je uništen; eto već je poginuo stari kralj Prijam u nemoćnoj borbi s okrutnim sinom Ahilejevim. Ponovne opomene bogova primoravaju napokon Eneju, da napusti grad, koji propada. On iznosi na ramenima svoga oca Anhisa, koji drži trojanske penate (kućne bogove); Eneji se pridružuju mnogobrojni pratioci.

Treća su knjiga Enejina lutanja. Tradicija je ovdje davala nesuvisli niz predaja o Enejinim zastancima i o gradovima i svetištima, što ih je osnovao. Vergilije je tu građu skratio i pobrinuo se da je ukrasi slikovitim opisima i dirljivim epizodama, koje neprestano podsjećaju na nesreće Troje. Enejina se plovidba zamišljala kao istodobna s Odisejevim lutanjima pa je djelomično

bila vezana uz ista mjesta, ali Vergilije, provodeći Trojance mimo Skile i Haribde ili otoka Kiklopâ, ne ponavlja homerske doživljaje. Moment jedinstva unosi se u lutanja time, što na svakom znatnijem stajalištu kakav proročanski san ili proroštvo javlja junaku nešto novo o konačnom cilju puta. U tom pogledu treća knjiga nije usklađena s drugim dijelovima »Eneide«, gdje Eneja već od samoga početka kreće u Italiju. Za ideološku je koncepciju karakteristično, da Italija nije »tuđina«, već »stara majka«, pradomovina Trojanaca, u koju se oni sada vraćaju. Eneja dovodi svoje pripovijedanje do dolaska na Siciliju, gdje je umro stari Anhis. Kad je junak kretao sa Sicilije u Italiju, uhvatila ga je ona oluja, s kojom se počelo pripovijedanje spjeva.

Četvrta knjiga, uporedo s drugom, ide među najsnažnije i najpatetičnije dijelove »Eneide«. To je pripovijest o Didoninoj ljubavi prema Eneji. Homerov je ep nabacivao ljubavnu temu, ali je nije razrađivao. Uvodeći patetiku ljubavne strasti u veliki herojski ep, Vergilije se povodi za spjevom Apolonija Rođanina; pri tome prenosi osjećaj u uzvišeniju sferu, produbljuje analizu i stvara tragediju u obliku zaokružena epilija.

Ponosna kraljica Didona jest figura »herojskoga« nivoa. Ona je Eneju zavoljela zbog njegovih patnji, ali je vezana zavjetom vjernosti pokojnom mužu, pa je muči svijest o strasti, koja se budi. Borba između osjećaja i dužnosti, pobjeda osjećaja i ljubavno ludilo jesu prvi čin njezine tragedije. Napokon, za vrijeme oluje, koja je zatekla Didonu i Eneju u lovu, oni nalaze utočište u spilji:

Zemlja znak i Junona vjenčarka dadu,
Nebeski zablisnu ognji i eter, koji je svjedok
Braku bio, a Nimfe sa vrhôvâ ijuknu brdskih, —

namjesto bračnih zublji i radosnih usklika. Brzo nastupa preokret: bogovi podsjećaju Eneju na misiju, koju mu je namijenila sudbina, i on se sprema na odlazak iz Kartage. Tragični raspilet ljubavi obradio je Vergilije s osobitom brižljivošću; sa svakom novom etapom u razvoju radnje rastu duševne muke Didonine. Pripovjedni dijelovi služe samo kao uvodi za objašnjavanje junakinjinih govora, monologa i razmišljanja. Prvo začuđenje i prijekori zamjenjuju se ponosnim osjećajem uvrijeđenoga dostojanstva, prezirom i mržnjom; dostojanstvo naskoro biva pogaženo — Didona šalje smjerne molbe za odgodu odlaska. Sa snagom fiksne ideje progoni je misao na smrt, ali kad vidi, kako su trojanske lađe već otišle na more, obuzima je posljednji put napad osvetničkoga bijesa, i u mahnitim prokletstvima na adresu Eneje i njegovih potomaka ona proriče nepomirljivu mržnju narodâ i buduće rođenje osvetnika (Hanibala). Zatim se penje na lomaču; kraljica i osnivačica Kartage, u mirnoj svijesti o veličini svoga rada, probada se mačem, što joj ga je nekoć darovao Eneja.

Peta nas knjiga vraća na »natjecanje« s Homerom. Eneja, koji se opet iskrcao na Siciliji, priređuje igre prigodom godišnjice Anhisove smrti. Ta paralela XXIII. knjizi »Ilijade«, igrama na pogrebu Patroklovu, bila je u Rimu u Augustovo vrijeme potpuno aktuelna. Car je uvodio natjecanja ugledne mladeži smatrajući ih za »stari pohvalni običaj«, i Vergilije prikazuje praoce najpoznatijih rimskih rodova kao učesnike natjecanja, koja je odredio Eneja.

Vrlo je zanimljiva šesta knjiga. Ploveći uzduž obale Italije, Eneja se zaustavlja kod grada Kumâ. Tu se nalazilo znamenito proročište Apolonovo, a nedaleko odatle smještalo je antičko vjerovanje ulaz u podzemlje. Proročica Sibila proriče borbu, koja Eneju čeka u Laciju, a zatim ga prati u mrtvačko carstvo, da se sastane s ocem Anhisom. Stvarajući paralelu XI. knjizi »Odiseje« (posjetu mrtvačkoga carstva), »učeni« pjesnik povezuje likove stare mitologije s kasnijim religioznim i filozofskim učenjima. Enejin »silazak« u podzemlje ulazi kao karika u opsežan niz apokalipsa (»otkrivenja«) o »tajnama« prekogrobnoga života pa je poslužio kao jedan od književnih izvora za znameniti spjev Danteov. U Vergilijevu se prikazivanju slijevaju tri krúga predočaba — o sjenama Homerova mrtvačkoga carstva, zatim o prekogrobnom sudu s vječnim mukama Tartara (»pakla«) za zločince i vječnim blaženstvom Elisija (»raja«), i napokon — o »čišćenju« duša nakon smrti radi njihova novoga »utjelovljenja«. To daje priliku da se razvije velika raznolikost prizora, obojenih najrazličitijim lirskim tonovima i ispunjenih aktuelnim ideološkim sadržanjem. Knjiga se završava opsežnom »smotrom duša«: Anhis pokazuje Eneji buduće viđene muževe Rima, nosioce ratne i građanske slave, u kojoj su Rimljani gledali svoju premoć nad intelektualno i umjetnički višom kulturom Grčke.

Drugi[1] će mekše mjed izrađivat, da diše životom,
Dopuštam, — te će živa iz mramora lica izvodit,
Bolje u parbama znat će govorit i putove neba
Crtati štapićem znat će i javljati rođaj zvijezda,
Al' ti, o Rimljanine, nad narodi vladati znadi, —
To će ti umjeća biti — i postavljati uredbe mira,
Pokorenima praštat, a prkosne znadi ukròtit.

[1] Drugi — Grci.

Na završetku Anhis pušta Eneju i Sibilu kroz vrata »lažnih snova«; carstvo bajke je završeno. Značenje šeste knjige u općoj kompoziciji »Eneide« sastoji se, kako se čini, u tome, što je junak, upućen u tajne svemira i »zanesen ljubavlju prema slavi budućnosti«, dobio potrebno »posvećenje« pa može već pristupiti ostvarenju svoje misije.

Iza »lutanja« dolaze ratovi. Njima je posvećena druga polovica spjeva (knjige VII.—XII.), sastavljena na građi italskih predaja i obavijestî o italskoj starini i određena da bude rimska paralela »Ilijadi«. Eneja postaje Ahilej svoje vrste.

Ideološka je tendencija »Eneide« tražila, da se suprotnost između Trojanaca i Italaca po mogućnosti izgladi. Car Latin, koji je vladao u Laciju, prepoznaje u došljaku Eneji proroštvom određenoga zaručnika svoje kćeri Lavinije te prijazno prima Trojance. Što je sloga poremećena, krive su za to spletke Junone, koja stavlja u pokret sile pakla:

Bogove l' sklonit ne mogu, a ja ću Aheron dići!

Po Jononinu nagovoru furija Alekta raspaljuje Turna, kralja rutulskoga plemena, koji je isprosio Laviniju, i izaziva sukob između Enejina sina Askanija i Latina. Latinske žene, koje je ista Alekta dovela u bakhičku mahnitost, traže rat; na čelu im je kraljica Amata, koja zaštićuju Turna, i stari se Latin povlači od upletanja u tok događaja. Sedma knjiga, bogata antikvarnim i etnografskim podacima o staroj Italiji, završava se popisom plemena i vođa, koji su ustali protiv Eneje (isp. »kazalo brodova« u II. knjizi »Ilijade«): među njima se ističu iz Etrurije prognani tiranin Mezencije sa svojim sinom, lijepim Lausom, i djevojka Kamila, predvodnica volščanskoga konjaništva, italska paralela Amazonki Pentesileji iz kikličke »Etiopide«.

Općeitalske slike i predaje zamjenjuju se specifičnim rimskim. Osma se knjiga počinje idilom najstarijih naselja na mjestu budućega Rima. Tu, u jednostavnosti i siromaštvu, vlada stari Grk, Euandar iz Arkadije. U potrazi za saveznicima Eneja odlazi k njemu. Euandar šalje s njime svoga sina Palanta na čelu omanjega odreda, a za ozbiljniju pomoć preporučuje mu, da se obrati Etruščanima. To su ništavi počeci Rima, ali je tu i slika potonje veličine: na Venerinu molbu Vulkan (kod Grka Hefest) pravi Eneji oružje i pokriva štit prizorima iz budućnosti — od vučice, koja doji osnivače Rima, do bitke kod Akcija i Augustova trijumfa (paralela građenju Ahilejeva oružja u XVIII. knjizi »Ilijade«).

Od devete knjige počinju se ratne operacije. One su po Homerovu uzoru razdijeljene na niz epizoda, a u svakoj od njih dominiraju pojedini junaci. Glavna lica dobivaju različite karakteristike sa stanovišta ratničke vrline. Vergilije, razumije se, nije htio umanjiti hrabrost italskih junaka, alj je Eneji dao viša moralna svojstva. Odlučnoj i plemenitoj vrlini Enejinoj suprotstavljeno je strastveno, nerazborito junaštvo Turnovo i neslomljiva mirnoća okrutnoga »prezirača bogova« Mezencija; Palant i Laus jednako su idealni mladići. Radnja se razvija na taj način, da inicijativa ofenzive ispočetka pripada Italcima i tek postepeno prelazi u ruke Trojanaca. U Enejinoj odsutnosti Turno opsjeda trojanski tabor — to sačinjava sadržaj devete knjige. Jedna je od najljepših njezinih epizoda smioni noćni napad dvojice mladih Trojanaca Nisa i Eurijala (isp. X. knjigu »Ilijade«), koji su otišli obavijestiti Eneju; mladenačka čežnja za slavom, mladenačko prijateljstvo i mladenački heroizam dobili su lijepo utjelovljenje u likovima dvojice prijatelja, u njihovim junaštvima i smrti. Mlađi, Eurijal, pogiba zbog toga, što se nije htio rastati s prijateljem poslanim na opasan zadatak; Nis, koji je već sretno bio izbjegao opasnost, pogiba zato, što se vratio, da spasi prijatelja. To je, doduše, priječilo Nisa da izvrši zadatak, ali je antički čovjek stavljao prijateljstvo na isti nivo s najvećim socijalnim dužnostima. S Enejinim povratkom (deseta knjiga) počinje se ogorčena bitka, u kojoj Palant pogiba od ruke Turnove, a Laus i Mezencije od ruke Enejine. Uspjeh je već na strani Trojanaca. Palantov pogreb, ratno vijeće uznemirenih Latina, u kojem žarki heroizam Turnov pobjeđuje malodušnu rječitost patetičnoga govornika Dranka (možda karikatura na Cicerona), pa junaštva i smrt Kamilina ispunjavaju jedanaestu knjigu. Dvanesta dovodi do dvoboja Eneje i Turna, koji mora odrediti svršetak borbe. Olimpski se sukob nepokon rješava. Junona se odriče mržnje na Eneju, ali traži, da se Trojanci pomiješaju s Latinima, prihvate latinski jezik i latinske običaje.

Neka ostane Lacij i Albanski dovijek kralji,
Rimski nek naraštaj jak u hrabrosti Italskoj bude;
Daj, kad propade Troja, nek i ime propadne njeno, —

kaže ona Jupiteru i dobiva njegov pristanak. Završni prizor dvoboja građen je po uzoru na dvoboj Ahileja i Hektora, s ponavljanjem mnogih detalja i pojedinih izraza Homerova pripovijedanja, sve do vage, koju drži Jupiter. Turno je pobijeđen; Eneja je već pripravan da ga poštedi, ali mu na ramenu primjećuje tkanicu poginuloga Palanta i poput Ahileja, koji se osvećuje za Patrokla, zabada mač u protivnikove prsi.

U književnom radu Vergilijevu kretanje prema oblicima klasične grčke književnosti išlo je paralelno s povisivanjem socijal-

noga značenja sadržaja. Od Teokrita je išao Hesiodu, a od Hesioda Homeru. U »Eneidi« je ideološki napredak, vezan s prijelazom na carstvo, dobio najjasniji umjetnički izraz, pa »Eneida« predstavlja ujedno najznatniji spomenik rimskoga klasicizma Augustova vremena.

Orijentacija u gledanju na svijet, koju je zauzeo Vergilije, ne izražava se samo u propagandi pojedinih parola aktuelnoga značenja, — ona prožima svu umjetničku strukturu spjeva, određuje njegove osobine kao velikoga epa novoga tipa.

Enijevi »Anali« bili su spjev rimskoga polisa, a »Eneida« je spjev Italije. Popis italskih plemena, slike italske starine, — sve to služi jednom cilju, isticanju Italije kao centralnoga teritorija rimske države. Sam se Rim daje samo u perspektivi budućnosti. Slavljenje Italije u »Georgikama« bilo je aktuelno-politička »digresija«, a u »Eneidi« postaje ono jedan od najvažnijih momenata umjetničke zamisli. Italski patriotizam, koji je prelazio ograničene granice polisa ili plemena, daje Vergilijevu spjevu nov ton, nepoznat grčkom epu. »Nacionalni« spjevovi evropskoga klasicima nadovezali su se u tom pogledu na »Eneidu« kao na svoj antički uzor.

U potpunom skladu s ideološkom politikom Augustovom »Eneida« idealizira rimsko-italsku starinu, njezine običaje i vjerovanja. Tim je skretanjem uvjetovan i izbor teme i karakter njezine obradbe. Pošto je odustao od epa o suvremenoj stvarnosti, Vergilije je dao spjev o prošlosti, i to mitološki spjev. Sa stanovišta Vergilija, kao i svih njegovih suvremenika, propast Troje i Enejin dolazak u Italiju bili su nesumnjive povijesne činjenice, pa se »mitologizam« spjeva sastojao u dodavanju »božanskoga«, olimpskog plana, ali antičko se društvo nije nikada odricalo toga mitološkog sistema, koji ga je posvećivao, iako je on već prestao biti objekt realnoga vjerovanja. Tih istih godina, u kojima Vergilije pristupa radu na »Eneidi«, počela je izlaziti opsežna rimska povijest Tita Livija (str. 496 i d.), koja se počinje izlaganjem mitskih početaka Rima. »Starini se dopušta, — piše autor u predgovoru, — posvećivati početke gradova i miješati božansko s ljudskim. I ako se kojem narodu može dopustiti, da posveti svoje podrijetlo i pripiše ga bogovima, onda je rimski narod stekao to pravo svojom ratničkom vrlinom.« Uz takav pogled na stare predaje kao na vrijednost patriotske naravi, spjev po Homerovu uzoru nije se činio ništa umjetno. Vergilije se ne da zbuniti čak ni »čudesima« i ne smatra za potrebno da ih racionalizira. Ujedno mit ne zanima pjesnika sam po sebi, već kao temelj sadašnjosti. Vergilijev je pogled neprestano upravljen na potonju rimsku povijest, i njezine se slike, sve do autorovih vremena, daju u obliku svakojakih proročanstava i predviđanja (na primjer Enejin štit ili smotra duša u Elisiju). Ta povezanost mita sa suvremenom stvarnošću, uvođenje historijske perspektive kao perspektive budućnosti jedna je od najvažnijih osobina »Eneide«, koja je oštro razlikuje od Homerovih spjevova.

Idealizacija starine očituje se i u metodi karakteristike lica spjeva. Vergilije polazi od ideala rimske »vrline«, kako se prikazivala ideolozima carstva u doba njegova nastajanja. Taj ideal, koji se približava »mudracu« stoičke filozofije, utjelovljen je u liku glavnoga junaka: pobožnost, razboritost, milosrđe, pravednost i hrabrost — sva se ta svojstva nalaze u Eneje. Ostala su lica individualizirana poglavito time, što im nedostaje koja od crta potrebnih za savršenstvo. Oštro negativnih likova gotovo nema (u tu se kategoriju mogu uvrstiti samo sasvim epizodične figure majstora riječi — Sinona i Dranka), pa je čak i »prezirač bogova« Mezencije obdaren ljubavlju prema sinu, koja ublažuje okrutnost njegova lika. »Eneida« je spjev o idealnim junacima, s centraliziranom karakteristikom, koja u svakom slučaju ističe osnovnu crtu lika, zamišljenu apstraktno, ali prikazanu u mnogobrojnim situacijama na kontrastnoj pozadini drugih likova.

Zanimljiva je figura glavnoga junaka. Eneja ima mnogo manje aktivan odnos prema životu nego, na primjer, Homerova lica. Njega »vodi sudbina«, i sve znatnije, što on poduzima, vrši se po zapovijedima bogova, a ne iz lične pobude. Ta je osebujna pasivnost novo svojstvo rimske »vrline«; ideja svijesnoga pokoravanja sudbini, koju je istakla stoička filozofija, napose Posidonije (str. 281 i 430), dobiva sada umjetničko utjelovljenje kod pjesnika rimskoga carstva.

> ... Slijed'mo, kud vuče i odvlači sudba;
> Bilo što bilo, strpljenjem odolimo nevolji svakoj.

Pokoravajući se sudbini, Eneja ne može

> ... po odluci svojoj ... živjet
> Niti poslove može po svojoj urediti volji.

Za razliku od Homerovih junaka (str. 68), Eneja se uvijek osjeća čovjekom dužnosti i historijske misije, nosiocem dužnosti prema okolini i prema potomstvu.

Slika starine, koju Vergilije razvija, prožeta je, prema tome, idejama svoga vremena. Homerovi su spjevovi zaslužili ime »enci-

klopedije starine« (str. 68); na »Eneidu« bi, uza svu njezinu historijsko-antikvarnu učenost, takva karakteristika bila sasvim neprimjenljiva. I izbor i osvjetljenje građe diktirani su težnjom, da se stvori idealizirana slika, u kojoj će svaki detalj stajati u tijesnoj vezi s aktuelno-političkim zadacima na području vjere i morala. Detalj nikada ne postaje cilj sam sebi, ne zastire perspektivu, ali je umjetnička vizija svijeta kod Vergilija potpuno prožeta i ujedno ograničena njegovim tendencijama prema idealizaciji.

»Mir« Homerova epa, crtanje vanjskih detalja s ljubavlju sasvim su tuđi Vergiliju. Vanjsko ga zanima uglavnom kao poticaj ili znak unutrašnjega, duševnih procesa, raspoloženja i afekata. Patetika uzvišenih osjećaja osnovni je ton »Eneide«. Vergilijeva lica nastupaju najčešće u stanju emocionalne uzbuđenosti, i kao jedno od sredstava za otkrivanje emocionalnoga svijeta, koji odrazuje moralni lik junaka, služe snažni i sažeti govori i monolozi. U necteričkom epiliju patetika složenih osjećaja potiskivala je pripovjednu stranu; Vergilije tako daleko ne ide. Stvarajući spjev o junacima starine, on izbjegava prekomjernu složenost osjećaja – čak i u epizodi o Didoni — i ostavlja mjesta za djelovanje, ali njegov ep ima jasno izraženu l i r s k o - d r a m a t s k u boju. Dramatska koncepcija radnje i napetost patosa odlikuje epsko pripovijedanje »Eneide«. Sav je sistem stilističkih sredstava usmjeren na to, da čitaoca potrese, da ga zapanji strašnim i dirljivim slikama, pa je svaka pojedinost strogo smišljena sa stanovišta njezine uloge u umjetničkoj efikasnosti cjeline.

»Eneida« je po kompoziciji neobično jasna.

Problem obnove velikoga epa riješio je Vergilije na taj način, što je svoj spjev sagradio u epizodama, od kojih je svaka poseban epilij i u isto vrijeme ulazi kao dio u opću kompozicijsku građu. Gotovo svaka knjiga »Eneide« predstavlja dramatsku cjelinu, sa zapletom, peripetijom i raspletom, neku vrstu epilija. Spjev se sastoji od niza takvih pripovijesti, povezanih ne samo predmetnom dosljednošću, nego i usmjerenošću prema zajedničkom cilju, koja stvara jedinstvo cjeline. To je jedinstvo u volji sudbine, koja Eneju vodi k osnivanju novoga kraljevstva u latinskoj zemlji, a njegove potomke — k vlasti nad svijetom. Proroštva i proročanski sni, čudesa i znamenja, koja upravljaju Enejinim činima i nagovješćuju buduću veličinu Rima. — sve su to očitovanja volje sudbine, pokretne snage spjeva. Ideološka i umjetnička strana slivene su ovdje u nerazdvojno jedinstvo.

Vergilije se drži uzvišenoga tona izbjegavajući brižljivo sve ono, što bi se moglo učiniti »niskim«. To je jedno od onih svojstava njegova spjeva, koja su teoretičare evropskoga klasicizma XVI.—XVIII. stoljeća navodila, da »Eneidi« daju prednost pred Homerovim epom. To se očituje i u tretiranju bogova. U skladu s ideološkom orijentacijom spjeva sačuvao je Vergilije tradicionalni olimpski plan, ali u uspoređenju s Homerovim bogovima Vergilijevi su bogovi idealizirani; rimski je pjesnik uklonio one grube i primitivne crte, koje »olimpskim« prizorima grčkoga epa daju često komičnu nijansu. Kod Vergilija je zapravo jedina božanska sila sudbina, pa se unošenje tradicionalnih figura Olimpa nalazi u stanovitom protivurječju s tom osnovnom koncepcijom. Ostajući u mnogome i dalje učenik Lukrecijev, Vergilije uzima za osnovu svoga spjeva stoičko shvaćanje sudbine, koje je postalo gotovo službena filozofija carstva.

»Eneida« se, prema tome, duboko razlikuje od Homerovih spjevova unatoč mnogobrojnim pozajmicama motiva, predmetnih shema i pjesničkih formula. U tome se, po antičkom shvaćanju, i sastojalo književno »suparništvo« s uzorom: čuvajući vanjsku bliskost stvoriti nešto novo. »Homerizmi« su davali spjevu stanovit arhaički kolorit, pa Vergilije s tim istim ciljem često reproducira motive i stilističke postupke Enijevih »Anala«.

S formalne strane »Eneida« predstavlja jedno od najvećih postignuća rimskoga pjesništva. Sažeti, brušeni stil, koji pojedine izraze pretvara u »krilatice«, pridružuje se visokom savršenstvu glatkoga i zvonkog stiha. Težina starinskoga rimskog heksametra bila je konačno prevladana. Mnogi su stihovi »Eneide« postali obični izrazi. Stil, što ga je Vergilije stvorio, bio je jednako daleko od »azijanske« bujnosti i od umjetne jednostavnosti »aticistâ«: najveći se efekti postižu otkrivanjem izražajnih mogućnosti svakodnevnih riječi i formula putem vještoga spajanja riječi. Veliko značenje ima kod Vergilija »onomatopeja«, težnja da se uspostavi veza između samoga glasovnog oblika stiha i njegova sadržaja. V. Brjusov[1] u svome prijevodu »Eneide« nastoji sačuvati tu onomatopeju, na primjer u opisu oluje u prvoj knjizi:

Вслед *корабельщиков крик* прозвучал и *скрипенье веревок*.[2]

[1] V. J. B r j u s o v (1873.—1924.) — poznati ruski pjesnik i prevodilac »Eneide« (1933.) — O p. p r e v.

[2] U originalu glasi taj stih ovako:

Insequitur clamorque virum stridorque rudentum.

U Martićevu hrvatskom prijevodu sačuvana je onomatopeja samo djelomično:

Ljudi nato zaječe, a uža škripom zaškripe.

(O p. p r e v.)

Međutim, ta tijesna veza sistema umjetničkih sredstava s glasovnim oblikom latinskih riječi i s nijansama njihovih značenja ne da se lako izraziti na drugome jeziku, pa nijedan ruski prevodilac nije u punoj mjeri ispunio taj zadatak.

Književne novotarije Vergilijeve nailazile su, razumije se, na različnu ocjenu kod suvremenika, ali je vrlo brzo nastupilo sveopće priznanje. Vergilije je postao »klasik«; sve potonje rimsko pjesništvo puno je pozajmica iz njega, a u rimskoj je školi bio glavni pisac, pa su se na njegovim uzorcima učili jeziku i stilu. Njega bez prekida citiraju i tumače; da se Vergilijeva djela nisu sačuvala, mogla bi se gotovo potpuno rekonstruirati po citatima. Iz njegovih pojedinih stihova često su se sastavljala nova djela (tako zvani »centoni« — spjevovi »od krpa«). Vergilije je jedan od ono malo rimskih pjesnika, kojih su djela bila prevedena na grčki jezik. Podjednako je priznanje uživao i kod kršćana; dosta je veliku ulogu odigralo u tome već spomenuto (str. 438) tumačenje četvrte ekloge. Pjesnik, koji je tobože »prorekao Krista«, smatrao se za nosioca najviše mudrosti, pa su se u njegovim djelima tražile dubokoumne »alegorije«. To svoje značenje pjesničkoga uzora i izvora mudrosti sačuvao je Vergilije i u srednjem vijeku. Njegova su djela došla do nas u golemom broju prijepisa, i neki od njih idu još u kasno-antička vremena. Vergilijev utjecaj na srednjovjekovnu latinsku poeziju neobično je velik, ali se on primjećuje i u srednjovjekovnom epu na narodnim jezicima. Pjesnikova je ličnost postala predmet legende (o »čarobnjaku« Vergiliju), a po njegovim su se stihovima vršila gatanja. Dante je izabrao Vergilija za svoga vodiča po prekogrobnom svijetu. Omiljelim pjesnikom ostao je Vergilije u doba renesanse i klasicizma. U znaku »oponašanja« Vergilija razvijala se i epska i pastirska poezija toga vremena.[1] Parodična »preokretanja« (»travestije«) Vergilija sačinjavaju osobitu granu komičkoga spjeva; takav je na primjer »Prerušeni Vergilije« francuskoga pjesnika Scarrona (1648.—1653.), a u nas »Vergilijeva Eneida izvrnuta naopako« Osipova i Kotelnickoga (1791.) i »Vergilijeva Eneida preokrenuta na ukrajinski jezik« Kotljarevskoga (1798.).[1]

[1] Vergilijeva su djela bila važno vrelo nadahnuća i našim dubrovačkim pjesnicima. Osim prijevodâ pojedinih pjevanja »Eneide« (Ivan Tanzlinger Zanotti i Ignjat Đorđić) i prijevoda svih djela (Đuro Hidža) postoji u dubrovačkoj književnosti niz prerađaba Vergilijevih predmeta. Tako je Junije Palmotić u »Došastju od Eneje k Ankizu« dramatizirao VI. pjevanje »Eneide«, a u »Laviniji« uzeo građu iz istoga izvora. Jaketa Palmotić Dionorić u svojoj »Didoni« dramatizira IV. pjevanje. U »Eglogama aliti razgovorima pastirskim« Ignjata Đorđića nalaze se mnoge veze s Vergilijevim »Bukolikama«. — Op. prev.

Nagli zaokret u književnom ukusu, koji je nastupio od vremena romantizma, promijenio je odnos prema Vergiliju, — na njega se počelo gledati kao na pjesnika lažnoga patosa, stvaraoca »umjetnoga epa«; no taj pokret, koji se širio u Njemačkoj, a djelomice i u Engleskoj, slabo je prodro u romanske zemlje (Italiju i Francusku), u kojima Vergilije i dalje uživa visoko priznanje. Gorljiv je poklonik Vergilijev bio, na primjer Anatole France (»Na bijelom kamenu«), a 2000-godišnjica Vergilijeva rođenja, koja se slavila god. 1930., ponovno je istakla golemu ulogu, koju je on igrao u formiranju čitave zapadnoevropske književnosti.

3. *Horacije*

Nešto drukčijim putovima nego kod Vergilija razvijao se književni rad drugoga istaknutog pjesnika Augustova vremena — Kvinta Horacija Flaka (*Q. Horatius Flaccus*, god. 65.—8. pr. n. e.).

Horacije se rodio 8. prosinca god. 65. u Vlenuziji, staroj rimskoj koloniji na jugu Italije. Otac mu je bio oslobođeni rob, koji je stekao omanje imanje. Pravno su se djeca slobodnjaka izjednačivala sa slobodno rođenim građanima, ali se ropsko podrijetlo ipak smatralo kao mrlja, koja se konačno mogla oprati tek u slijedećem pokoljenju, pa je taj moment socijalne nepunovrijednosti ostavio neizbrisiv trag na čitavu životnom putu i književnom stvaranju pjesnikovu. Otac se pobrinuo da sinu dade odgoj, koji bi ga mogao uvesti u više društvene krugove, pa je odveo dječaka u Rim; Horacije je prešao sve stupnjeve tadašnjega obrazovanja, od početne obuke po »Latinskoj Odiseji« Livija Andronika do filozofskih nauka u Ateni, kako je bio običaj kod rimskoga plemstva. Oduševljenje za epikureizam, koje se u to vrijeme širilo, zahvatilo je i Horacija; mnogim postavkama Epikurovim ostao je on vjeran čitava svoga života, iako je donekle naginjao eklektici i nije se smatrao vezan dogmama određene škole. Filozofske nauke Horacijeve bile su prekinute građanskim ratom, koji je nastao nakon umorstva Cezarova (god. 44.). U Atenu je došao Brut, koji je novačio privržene za obranu republikan-

[1] N. P. Osipov (1751.—1779.), ruski pjesnik, ostavio je spomenuto djelo nedovršeno, pa ga je nastavio A. Kotelnicki. — I. P. Kotljarevski (1769.—1838.) — ukrajinski pisac, začetnik nove ukrajinske književnosti. — Op. prev.

skoga uređenja i za borbu s Cezarovim nasljednicima, pa je Horacije stupio u njegovu vojsku; dobio je čak za slobodnjakova sina neobičnu službu vojničkoga tribuna, t. j. zapovjednika legije.

U bitki kod Filipâ (god. 42.) Brutova je vojska bila raspršena i natjerana u bijeg. Sjećajući se nakon mnogo godina svoga bijega, Horacije ga okružuje književnim reminiscencijama iz grčke lirike i daje u slici »gubitka štita«, koja se susretala u Arhilohovim (str. 95—96) i Anakreontovim pjesmama.

Doživjeh s tobom filipski nagli b'jeg,
Gdje nečasno odbacih od sebe štit,
Kad hrabrost skrši se i ružno
Hvališe taknuše bradom zemlju.

Poslije poraza Horacije nije nastavljao borbu. Okoristio se amnestijom, koja je bila dana Brutovim pristašama, i vratio se u Italiju »podrezanih krila«. Njegov zavičaj, Venuzija, dospio je među gradove predane Cezarovim veteranima; nasljedna imovina Horacijeva bila je konfiscirana. Robovlasničko se društvo odnosilo s prezirom prema plaćenom radu, ali se za stanovita kvalificirana zanimanja činio izuzetak; Horacije je upotrebio ostatak svojih sredstava na to, da uđe u zbor kvestorskih pisara (u djelokrugu državnih financija), koji se smatrao dosta časnim:

Siromaštvo nâvede mene,
Smion da stihove gradim —

pripovijeda poslije Horacije.

Od samoga početka svoga književnog rada Horacije istupa kao pristaša sadržajnosti poezije i kao majstor stiha, vitouz metričkoga oblika. On se stavlja u opoziciju kako prema bezidejnosti neoterikâ, tako i prema arhaističkom klanjanju pred starim rimskim pjesnicima, pa mu orijentacija prema grčkim klasicima služi kao sredstvo za obnovu idejne poezije u uglađenijem i suvremenijem metričkom i stilističkom ruhu. Ta su književna traženja Horacijeva poklapala s klasicističkim pokretom, kojemu su na čelu bili Varije i Vergilije. Oba su starija pjesnika sudjelovala u sudbini početnikova talenta i preporučila ga Mecenatu, koji je Horacija učinio jednim od svojih pouzdanika (god. 38./37.), a zatim i vlasnikom omanjega imanja u Sabinskim brdima. Ta su dobročinstva oslobodila Horacija od neimaštine, ali je njegov zavisni položaj više puta postajao izvor škakljivih situacija, iz kojih je uvijek izlazio sa savršenim taktom i dostojanstvom. Bliskost Mecenatu uvela je Horacija u Augustovu okolinu, ali se pjesnik

nastojao držati po mogućnosti dalje od dvora, boraveći radije na svome sabinskom imanju nego u Rimu; službu careva tajnika, koja mu je bila ponuđena, Horacije je odbio. Umro je 27. studenoga god. 8 pr. n. e. preživjevši dva mjeseca svoga prijatelja i zaštitnika Mecenata.

Rano stvaranje Horacijevo ima agresivno-polemički karakter; ono poprima oblik j a m b o g r a f i j e ili s a t i r e.

Jambografske pjesme idu u tridesete godine i sačinjavaju omanju zbirku, koja je došla do nas pod naslovom »E p o d e«. Epodom se u antici zvao jedan od strofičkih oblika — dvostih, u kojem je drugi stih kraći od prvoga. Takve su se strofe često susretale kod Arhiloha; upravo toga klasika grčke jambografije uzeo je mladi pjesnik za uzor.

Odnos Horacijevih epoda prema Arhilohu može se okarakterizirati vlastitim riječima autorovim u jednoj od njegovih poslanica Mecenatu:

ja parske sam jambe
Laciju prvi pokazo, Arhiloha m j e r e i s t r a s t i
Sl'jedeć, ne građu ni r'ječi, što gonile su Likâmba.

Zapravo su »arhiloški« u epodama samo metrički oblik i agresivni ton, spojen sa stanovitim elementom didaktike; sadržaj i stil svjedoče o visokoj kulturi pjesnika, koji slobodno iskorišćuje književno naslijeđe različitih doba, ali stvara potpuno originalna i usto izrazita i efikasna djela.

Horacije počinje s političkom poezijom, s vatrenim protestom protiv građanskih ratova, koji ne prestaju (VII. epoda). Tih godina, kad je Vergilije u IV. eklogi obećavao dolazak »zlatnoga vijeka«, bio je Horacije raspoložen mnogo pesimističnije. I on daje sliku »zlatnoga vijeka« (XVI. epoda), ali ne u Italiji, već na dalekim »blaženim otocima«, jer drugamo i ne preostaje bježati građanima osuđenoga Rima, koji propada. Utopijsku sentimentalnost progoni on ljutom ironijom. Druga epoda slavi čari seoskih poslova, ali se na kraju pjesme pokazuje, da je sva ta moderna zanesenost stavljena u usta licemjernom i lakomom lihvaru. Element parodije, »preokretanja« i komičkoga patosa daje specifičnu boju čitavoj zbirci pa se proteže i na ljubavne pjesme. Tako se u XI. epodi parodira sentimentalna ljubavna elegija. U oštrim, gotovo arhiloškim tonovima (isp. str. 96) šalju se prokletstva književnom protivniku: to je naopako izvrnut »propemptikon« (pjesma, u kojoj se želi sretan put osobi, što odlazi na put). Motiv ličnoga neprijateljstva ne igra u epodama veliku ulogu; Horacije radije odabira protivnike, koji predstavljaju društvenu opasnost. I u izboru tema i u

njihovoj obradbi primjećuje se pjesnikova čežnja da se uzdigne iznad subjektivizma neoterikâ; kao jedno od sredstava objektiviranja upotrebljava Horacije dramski oblik dijaloga ili monologa, u kojem nosilac lirske teme nije više autor, nego neka osoba, koju je prikazao. No političke prilike na početku carstva nisu bile povoljne za agresivnu građansku poeziju ili za napade na viđene osobe; usto se Horacije, pošto je ušao u Mecenatovu okolinu, odrekao samim time svake opozicije prema novom poretku: on ograničuje svoju jambografsku porugu na neznatne objekte (čarobnica, skorojević i sl.). Tek ga je rat s Antonijem ponovno nadahnuo na političke stihove, pa se u njegovoj poeziji počinje javljati ime Cezarovo (t. j. Oktavijanovo). Zbog toga je pjesnik brzo ohladnio prema jambografiji i jedva jedvice nakupio do god. 30. sedamnaest pjesama za zbirku; usto je uvrstio i neke pjesme, koje nisu jambografskoga karaktera, nego već čine prijelaz na liriku razmišljanja. Na Horacijevu putu lirskoga pjesnika »Epode« su prvi korak prema strogo klasičnom stilu, ali stanovita prenatrpanost detaljima još podsjeća na aleksandrinsku maniru pisanja.

Mnogo se produktivniji pokazuje Horacije na području s a t i r e. U toku 30-ih godina on izdaje dvije zbirke satira — prvu oko god. 35./34., a drugu oko god. 30., stavljajući sebi za cilj da obnovi Lucilijevu vrstu u skladu sa složenijim estetskim zahtjevima. Ali razlike između njegovih i Lucilijevih satira ne svode se nipošto samo na pitanja forme. Lucilijeva su djela često imala jasno izražen karakter političkih pamfleta i odlikovala se snažnom osobnom zaoštrenošću. Kako smo već vidjeli, od građanskih se tema Horacije brzo udaljio, ali mu je vrsta satire otvarala druge mogućnosti, — on usredotočuje svoju pažnju na sferu ličnoga ponašanja.

Sa slomom republike taj je krug pitanja dobio osobitu aktuelnost (str. 430), pa problem individualne sreće postaje odsada centralan za svu poeziju Horacijevu. On stvara — u duhu Epikurova učenja — filozofiju ne bogata, ali kulturna robovlasnika, pripravna da se pomiri s novim političkim sistemom, budući da je on učinio kraj građanskom ratu i omogućuje individuumu, da se bez nemira odaje ličnim sklonostima i radu nad sobom. Sreća je, po Horaciju, u »zlatnoj sredini« (taj izraz i pripada njemu), u zadovoljstvu malim kao izvoru unutrašnje nezavisnosti i vlasti nad strastima, u nepomućenom i umjerenom uživanju životnih dobara. U položaju Horacija kao jednoga od Mecenatovih pouzdanika ta pitanja nisu imala samo principijelnu, već ličnu oštrinu; filozofija umjerenosti i mira postaje bivšem republikancu oruđe borbe za unutrašnju samostalnost. Lažni putovi k sreći, trka za prividnim dobrima jesu glavni objekt Horacijeve satire; ona je uperena protiv

ništavih želja, koristoljublja, žudnje za počastima, taštine, nepostojanosti i zavisti. Nosioci tih mana nisu zločinci, koji bi izazivali osjećaj negodovanja, već nerazumni ljudi, koji se varaju. Stoga je ton satire znatno ublažen u uspoređenju s Lucilijem; poruga se zamjenjuje ironijom; pjesnik hoće da »govori istinu smijući se«.

Svoje satire Horacije zove »R a z g o v o r i« (*Sermones*) i definira ih poslije kao »razgovore u Biomovu stilu«, upućujući na taj način na njihovu vezu s dijatribom (str. 279). Doista, neke su satire (na primjer I, 1, 2 i 3) građene kao razmišljanja o moralno-filozofskim temama — o nezadovoljstvu sudbinom i koristoljublju, o postupanju s prijateljima i sl. — s argumentacijom uzetom iz popularno-filozofske literature. Karakteristične osobine dijatribe, na primjer polemika s fiktivnim protivnikom, reproduciraju se i kod Horacija. Pjesnik ne trči za strogom dosljednošću apstraktnoga izlaganja, već ga čini osnovom za niz crteža, portreta, anegdota i aluzija na realne osobe i realne događaje iz rimskoga života. On se ne odriče (osobito u ranijim satirama) ni osobne poruge suvremenicima po uzoru na Lucilija, ali pri tome čuva stanovitu opreznost i radije odabira svoje žrtve iz sredine ljudi sa sumnjivom reputacijom. Horacijevi se crteži odlikuju darom opažanja i vještinom točne karakteristike, ali je možda najznatniji faktor u umjetničkom djelovanju njegovih satira intimno-lični ton, kojim je obojeno razmišljanje. Mjesto školskoga lika filozofa-moralista, u satirama se razotkriva konkretna ličnost sa svojim živim crtama, koje apstraktnu shematiku ideala »mudraca« čine umjerenom i ljudskom. Najvećom se umjetničkom zaokruženošću odlikuju satire, u kojima Horacije govori najviše o sebi, o svome ukusu i težnjama, o svojim susretima u životu. On se ne stidi svoga »niskoga« podrijetla, s ponosom spominje oca-slobodnjaka, koji se svim silama brinuo za umni i moralni razvoj sina, pa nipošto ne teži za tim, da preda zaboravu svoju republikansku prošlost (I, 6). Osuđujući tuđe poroke, on ne sakriva vlastite mane i ironizira stroge suce, koji ne vide brvna u svome oku (I, 3). Vrhunac je njegovih težnji osamljen i nezavisan život daleko od gradske buke i igre častoljublja:

Ovo mi bijaše želja: ne odveć veliko polje,
Vrt i uz kuću blizu neprèsušnê vodice vrelo
I malo šume nad tim da bude. Al' više i bolje
Bozi mi daše. Pa dobro. Sad ništa ne molim više,
Majin sine,[1] no dare da ove mi sačuvaš trajno.

Tim se stihovima počinje jedna od najljepših satira (II, 6), a završava se poznatom basnom o gradskom i poljskom mišu kao

[1] Merkurije.

ilustracijom prednosti nezavisna siromaštva. Prema dogmatizmu filozofskih sistema Horacije se odnosi negativno i s punim se pravom ograđuje od vulgarnih moralista stoičko-kiničke sekte, koji su nastupali u Rimu sa svojim dijatribama; ali propovijed tih moralista bila je namijenjena širokim slojevima i doista nailazila kod njih na odaziv, dok je ironična mudrost Horacijeva s njegovom »zaštitnom« filozofijom mira i umjerenosti bila pristupačna samo izabranim predstavnicima kulturnih vrhova, pa i same njegove satire nisu isprva bile određene za objavljivanje, nego samo za čitanje u krugu prijatelja.

Uporedo sa satirom-razmišljanjem susreće se i pripovjedni oblik, kojemu je pribjegavao i Lucilije. Horacije obnavlja predmete svoga prethodnika — proces (I, 7), neuspjelu gozbu (II, 8) i putovanje (I, 5). Lucilije je pripovijedao o svome putovanju na Siciliju; isto takav oblik putnih zapisa izabira i Horacije (»putovanje u Brundizij«), i u tome humorističkom pripovijedanju s lirskim digresijama antički čitalac nije mogao ne vidjeti »takmičenje« s Lucilijem. Anegdota, smiješan događaj i duhovita riječ daju građu za kratke priče, koje često parodiraju stil epa. Uvode se tipične figure komedije i mima, paraziti, lakrdijaši, glupaci i čarobnice. Gdjekoje pjesme imaju čak karakter malih mimičkih prizora u pripovjednom obliku; takva je na primjer živa i dinamična satira o susretu s nametljivim brbljavcem, prepredenjakom, koji se želi uvući u Mecenatovu okolinu (I, 9).

Druga se zbirka satira donekle razlikuje od prve po svojoj umjetničkoj metodi. Osobna usmjerenost sve više slabi, pa izlaganje dobiva generaliziran karakter. I kompozicija postaje složenija. U drugoj knjizi prevladava dijaloški oblik, pri čemu se Horacije obično ograničuje na ulogu pasivnoga slušaoca, a razmišljanje i pripovijedanje stavlja se u usta drugom licu (isp. analogan postupak u epodama). Seoski mudrac veliča dobra života uz malu imovinu i korist od skromna ručka (II, 2); ljubitelj gozbi otkriva »tajne« gastronomske nauke (II, 4); komički pjesnik Fundanije pripovijeda o raskošnoj, ali nesretno završenoj gozbi kod bogata skorojevića (II, 8). Situacija »preokrenutih društvenih odnosa« o svetkovini Saturnalija (str. 335) daje priliku, da se satiričar pretvori u objekt satire: Horacijev rob, koji se od vratara jednoga stoičkog propovjednika naslušao mudrosti, analizira slabosti svoga gospodara i dokazuje, da on i dalje ostaje rob svojih strasti i promjenljivih nagona (II, 7); u jednoj drugoj satiri, koja je također stavljena u vrijeme Saturnalija, novoobraćeni stoik iz redova propalih špekulanata nadugo i naširoko iznosi paradoksalnu postavku svoje škole, da su svi osim mudraca ludi (II, 3). Postavljajući distancu između sebe i nosioca »mudrosti«, Horacije otupljuje subjektivnu oštricu satire, ali je ona zapravo oštrija i kadšto čak aktuelnija nego onda, kad izlaganje teče u autorovo ime. A najoštrija je i po tonu najmračnija satira kojoj je radnja, po Menipovu uzoru, prenesena u podzemno carstvo (II, 5); Odisej dobiva od vrača Tiresije (str. 51) proročanstvo o svojoj sudbini i obraća mu se na koncu s pitanjem, kako će nadoknaditi gubitak imovine, a Tiresija ga uči vještini lovljenja baštine i obilaženja starčića bez djece.

Tri satire (I, 4, 10 i II, 1) posvećene su književnim temama. Horaciju su predbacivali prekomjernu oštrinu satire, iskorišćivanje imena suvremenikâ za ilustraciju ljudskih mana; književnici su izražavali nezadovoljstvo zbog toga, što nije nastupao na javnim »recitacijama« (str. 433), i podsmjehivali se sporosti njegova stvaranja. Pozivajući se na primjer Lucilija i klasika staroatičke komedije, Horacije brani satiričarovo pravo na slobodno obličivanje poroka i ujedno nabacuje osnovne linije svoga književnog programa. Satira, kao ni komedija, ne pripada krugu uzvišene poezije pa se u mnogome približava stilu proze, ali ta prozaička Muza traži svoju vještinu, u kojoj se pjesnikove vrednote moraju spajati s govornikovim vrednotama, sažetošću, duhovitošću i finoćom ironije. Lucilije ne zadovoljava sve te zahtjeve: on pati od govorljivosti i nemarnosti stila, koja proizlazi iz odviše brza i laka pisanja stihova.

Često je na sat, ko veliko nešto,
Po dvjesta stihâ kazivo, na jednoj stojeći nozi.
Teko je mulja pun.

To podsjeća na Kalimahove sudove o velikom epu (str. 256), ali se Horacije isto tako negativno odnosi i prema neotericima, koji

Ništa naučili nisu no Kalva i Katula pjevat.

Svim potrebnim svojstvima odlikovali su se grčki klasici; njih i valja uzimati za uzor, ali to zahtijeva uporan rad na stilu, na stihu, rad, koji je malo tko sposoban da ocijeni.

Horacijevo je geslo

Okreći pisaljku često...[1]
...i ne nastoj, da rulja tebi se divi,
S malo se zadovolji čitača.

Svijesnost u stvaranju karakteristična je crta Horacijeva. Budući se pisac »Pjesničkoga umijeća« odnosi s velikom pažnjom

[1] Pisaljka *(stilus)* je štapić, kojim se pisalo na vosku; obratni je kraj služio za brisanje onoga, što je napisano.

prema teoretskim pitanjima, pa se kod njega pjesnička praksa nikada ne razilazi s teoretskim postulatima. Satire se doista odlikuju i govorničkim i pjesničkim vrednotama. Čuvajući u cjelini ton neusiljena razgovora, Horacije briljira bogatstvom stilističkih nijansi; sad familijarni, sad parodično-uzvišeni stil satira ostaje uvijek zoran i izražajan.

Horacije je pjesnik misli i ujedno majstor snažne, sažete riječi i jasne, konkretne slike. Svi se ti momenti nalaze već u ranom stvaranju, ali pjesniku ne polazi uvijek za rukom stvoriti od njih jedinstvenu umjetničku cjelinu, pa slikovita strana postaje često samo ilustracija apstraktnom razmišljanju. Veću cjelovitost postiže Horacije u svojim kasnijim djelima.

Izdanjem druge zbirke satira i knjige epoda (oko god. 30.) završava se prvo razdoblje književnoga rada Horacijeva. Uvodna satira druge knjige sadržava već zapravo oproštaj s agresivno-polemičkom poezijom: autor uvjerava, da njegovo pero ne će unaprijed nikoga peckati, osim u svrhu samoobrane. Prijelaz na liriku razmišljanja, koji se ocrtao u epodama, odredio je za niz godina stvaralačke interese pjesnikove. God. 23. izdaje on tri knjige lirskih »Pjesama« *(Carmina);* antički ih komentari zovu katkada odama, pa se to grčko ime ustalilo u kasnijoj literaturi o Horaciju. Ne valja vezivati s antičkim nazivom »oda« predodžbe o sasvim obaveznom svečanom patosu, kao što je bio slučaj u »odičkoj« vrsti novoga vijeka. »Oda« je pjesma ili lirsko djelo u metričkim oblicima pjesme, pa su napose Horacijeve »ode« obično veoma daleko od »visokoga stila«. Kao čisti klasicist Horacije traži sebi uzore u starogrčkoj lirici, ali ih ne nalazi u svečanoj poeziji Pindarovoj, već u melici Eoljana (str. 101 i d.).

Od arhiloškoga stila epoda prelazi Horacije na oblike monodičke lirike. Uzori su mu sada Anakreont, Sapfa i u prvom redu Alkej, pa rimski pjesnik vidi svoje pravo na književnu besmrtnost u tome, što je »prvi prenio eolsku pjesmu u italske mjere« (»Spomenik«).

Prenošenje »eolske pjesme« na rimsko tlo valja razumjeti isto kao i »pokazivanje parskih jamba« u epodama (str. 457). Horacije pri tome podrazumijeva prije svega obogaćivanje rimskoga pjesništva metričkim i strofičkim oblicima eolske lirike. Zbirka, izdana god. 23., sadržava u šarolikom izmjenjivanju pjesme napisane u »alkejskoj« strofi, »safičkoj«, »asklepijadskoj«[1] i u drugim strofama u njihovim različnim varijacijama, — ukupno dvanaest stro-

[1] »Asklepijadska« se strofa sastoji od ponavljanja »asklepijadskih« stihova (— ⏑̄ — ⏑⏑ — — ⏑⏑ — ⏑ ⏑̲) ili njihova spajanja s drugim metričkim oblicima.

fičkih oblika; svi su oni bili sasvim novi ili gotovo sasvim novi za Rim,[1] i u njihovoj obradbi Horacije pokazuje metričko majstorstvo, što ga nitko od potonjih rimskih pjesnika nije nadvisio. Ta se još neviđena metrička raznolikost pokazuje čitaocu već na prvim stranicama zbirke, koja se započinje osebujnom strofičkom paradom, skupinom pjesama različna strofičkoga oblika.

Reproducirajući metričku građu i opći stilistički ton eolske lirike, Horacije u svemu ostalom ide vlastitim putovima. Kao i u epodama, on iskorišćuje umjetničko iskustvo različitih razdoblja i često stoji u vezi s helenističkim pjesništvom. Starogrčki oblik služi kao ruho za helenističko-rimski sadržaj. Prijevodâ iz starogrčke lirike kod Horacija nema. Neke ode — među razmjerno ranijima — počinju se citatom [tako iz Alkeja »Sad piti valja« (isp. str. 101) u pjesmi I, 37 prigodom smrti Kleopatrine], ali ti citati imaju otprilike istu funkciju kao u naše vrijeme epigraf, pa se pjesma dalje razvija potpuno samostalno.

Horacijeva je lirika ispunjena mišlju i u tom pogledu pokazuje potpunu suprotnost lirici njegova rimskoga prethodnika Katula. Misao i mašta prevladavaju kod Horacija nad osjećajem, pa tematika izlazi daleko izvan sfere neposrednih subjektivnih doživljaja. Događaji vanjskoga svijeta zanimanju pjesnika prije svega svojim mjestom u sistemu životnih vrijednosti; Horacije polazi od pojedinačne činjenice ili konkretne situacije, ali ih izlučuje iz neposredna životnoga konteksta i okružuje razmišljanjima, koja se oblikuju u niz isklesanih slika. Pobornik sadržajne poezije sklon je didaktičnoj pozi, tradicionalnoj u antičkoj lirici. S njom su vezane neke crte, koje određuju specifičnu strukturu horacijevske ode.

Horacijeva pjesma ima gotovo uvijek oblik obraćanja: pjesnik se obraća nekoj drugoj osobi, pa se lirska tema razvija između autorova »ja« i adresatova »ti«; drugi oblici — monolog ili dijalog — susreću se samo kao izuzeci (jedva 6—7 slučajeva na 88 pjesama prve zbirke). Horacije se obraća katkada božanstvu — u tome slučaju pred nama je obično himna, — kadikada neživom predmetu, ali najčešće ljudima, bila to individualno imenovana osoba, ili kolektiv (»drugovi«, »Rimljani«), ili napokon apstraktno »ti« (na primjer u pjesmama, koje obličuju poroke suvremenoga društva). Gotovo su svi muški adresati realne osobe, pjesnikovi suvremenici; ali karakteristično je, da nitko osim Mecenata ne biva udostojen više nego jednoga obraćanja: obraćanje ne izaziva toliko težnja za izmjenom misli i osjećaja, koliko potreba književne forme, pa se

[1] Samo se safička strofa susretala već kod Katula (str. 421).

ono katkada svodi na jednostavnu posvetu, koja ima za cilj počastiti adresata; što se tiče ženskih adresata, koji nose različna grčka imena, sama realnost tih figura ne čini se ni izdaleka uvijek nesumnjiva. Pa uza sve to Horacije strogo provodi fikciju, kao da je njegova oda namijenjena osobi, kojoj je upućena; štoviše, obraćanje nema nikada karakter »poslanice« izdaleka, već se daje na taj način, da bi se moglo izgovoriti ili čak otpjevati uz pratnju lire u adresatovoj prisutnosti, — na taj se način čuva stil »eolske pjesme«, Alkejeve ili Sapfine lirike.

Druga se karakteristična osobina horacijevske lirike sastoji u tome, što obraćanje gotovo uvijek sadržava u sebi neki izraz volje ili savjet. Pjesnik izražava želju, odbija nečiju ponudu ili nastoji djelovati na adresatovu volju. Izraz volje određen je zato, da se ostvari, pa je Horacijeva oda najčešće okrenuta u pravcu budućnosti. Moment čistoga razmatranja, koji je uobičajen u lirskom pjesništvu novoga vijeka i koji smo susreli već kod Katula, najmanje je karakterističan za Horacijeve ode.

Po tematici i varijantama vrste ode su veoma raznolike. Obraćanja bogovima, sastavljena po svim pravilima antičke himne, politički stihovi i filozofska razmišljanja izmjenjuju se s ljubavnom, gozbenom i prijateljskom lirikom, s podrugljivim i opružbenim djelima i s pjesmama o različnim životnim prigodama. Uza svu tu raznolikost jasno se ističe nekoliko osnovnih skupina, koje stvaraju specifičan lik zbirke.

To je prije svega skupina pjesama s »opomenom«, lirika razmišljanja. Nastupajući kao lirski pjesnik, Horacije se ne odriče problematike istinske sreće, koja ga je zaokupljala u satirama. Iz stapanja gnomičkoga fonda starogrčkoga pjesništva s načelima epikurovske filozofije dobiva se osebujan spoj, koji je ušao u vjekove kao »horacijevska mudrost«. Ideal nepomućena uživanja života dobiva kod Horacija svoj klasičan izraz. U bijegu vremena, u izmjeni godišnjih doba i mjesečevih faza, u venuću cvijeća i preokretima ljudske sudbine vidi pjesnik upozorenje na kratkotrajnost života. Blijeda smrt jednako kuca na vrata siromaških koliba i bogataških palača. Ne valja razmišljati o budućnosti:

> ... uživaj dan, štô manjê već vjerujuć sutrašnjem.

Istinski je slobodan i sretan samo onaj, tko po isteku dana može reći: »živio sam«, — a sutrašnji dan, kakav god bio, ne može izbrisati ono, što je bilo. Gozbe, vino i ljubav — te utjehe ne valja nipošto zanemarivati, ali je temelj blažena života u nepomućenosti duha, koji zna sačuvati mjeru u sreći i odlučnost u

teškoj situaciji. Čežnja za bogatstvom i težnja za počastima jednako su beskorisne. Visoki položaj krije u sebi opasnosti:

> Bor se golem na vjetru češće trese,
> Visoke se kule to težim padom
> Ruše, a u najviše vrhe gora
> Gromovi biju

— opomena potpuno umjesna u vremenima Augusta, koji se vrlo ljubomorno odnosio prema tuđoj popularnosti. Bogatstvo je dobro samo onda, kad se čovjek njime zna koristiti, no s porastom bogatstva rastu obično brige i lakomost;[1] ali je zato tih san čovjeka s malom imovinom. U »zlatnoj sredini«, u ograničavanju želja izvor je sreće, i Horacije rado crta svoj tihi život na sabinskom imanju.

Po krugu tema ta se meditativna lirika dodiruje s dijatribom, ali ona nikada ne postaje apstraktna ili zamorna. Poučno obraćanje adresatu ostaje u okvirima profinjeno-uljudna razgovora, koji ne postavlja suvišne zahtjeve ni na pažljivost ni na samoljublje sugovornikovo, i pjesnik zna varirati oblike izražavanja svojih omiljelih misli.

Ljubav i vino jesu iskonske teme eolske lirike. Horacije katkada zauzima pozu pjesnika vina i ljubavi, ali se to događa poglavito u slučajevima, kad je prisiljen da odbija ponude zaštitnikâ, koji ga uporno potiču, da pjeva o »Augustovim djelima«. Filozofija naslade čuva za Horacija i dalje svoj »zaštitni« karakter. Kao što je naravno očekivati od epikurovca, ljubavna lirika Horacijeva ne prelazi granice poezije lakih strasti. Njegovi suvremenici, rimski elegijski pjesnici (v. niže, str. 475), težili su za prikazivanjem duboke i jake strasti i izdavali čitave cikluse pjesama posvećenih jedinoj dragoj, cikluse, u kojima nije bilo mjesta drugome ženskom imenu kao predmetu ljubavi. Sasvim je drukčije kod Horacija. On prikazuje svoj osjećaj kao u nekom lepršanju. U njegovoj zbirci promiče mnogo ženskih figura, koje gotovo nemaju individualnih crta, ali sve te prividne Lidije, Glikere i Hloje dobivaju u svoju čast samo vrlo malen broj pjesama, a katkada se ne spominju više od jednoga puta. U izražavanju subjektivnih osjećaja Horacijeva je ljubavna oda vrlo uzdržljiva; služeći se poglavito slikama vanjskoga svijeta, Horacije stvara lirski živahnu situaciju, koja dobiva unutrašnje kretanje u svome razotkrivanju i u pjesnikovim razmišljanjima i izrazima volje. Autorovo »ja« nije pri

[1] Marx, u polemici s vulgarnim ekonomistima, ironično primjećuje: »Horacije se, prema tome, ništa ne razumije u filozofiju skupljanja blaga... Gospodin Senior razumije taj predmet bolje« (Prilog kritici političke ekonomije. Djela, sv. XII., I., 1933., str. 117—118 — na ruskom).

tome ni izdaleka uvijek nosilac ljubavne emocije. Jaki osjećaj Horacije nalazi radije kod drugih. Kao promatrač sa strane, već prokušan u ljubavnim brodolomima, on crta oluje, koje čekaju neiskusna poklonika promjenljive ljepotice, pogubno djelovanje strasti na zdrava, snažna mladića ili ljute šale Venere, koja svezuje ljude, što jedno drugome nisu slični ni vanjštinom ni duševnim svojstvima. Ljubavni doživljaji pripisani samom autoru najčešće su obojeni lakom ironijom i stavljeni u atmosferu horacijevskoga osjećanja života, koja im daje specifičan ton, unatoč mnogobrojnim prepjevima pojedinih motiva starogrčke i osobito helenističke ljubavne poezije. U prvoj zbirci samo jedna pjesma govori o patnjama vezanim s ljubavlju, ali i tu su pred nama muke ljubomore, a na ljubavi. Na moderne teme sentimentalne ljubavne elegije odaziva se Horacije šaljivim pjesmama; serenada (παρακλαυσίθυρον, str. 251) dobiva kod njega parodičnu obradbu. Nije bez crte vragolaste ironije ni u kasnija vremena najproslavljenija ljubavna pjesma Horacijeva (III, 9), mali dijaloški prizor susreta i pomirenja poslije svađe: u tri parne strofe sa simetričnim izmjenjivanjem replika prolazi prošlost, sadašnjost i budućnost dvoje zaljubljenih, koji u ljubavi traže lake promjene i nemire. Umjerenim se karakterom odlikuje i stolna lirika: pjesnik slavi »skromnoga Bakha«.

Znatniju vrijednost predstavlja za epikurovca prijateljstvo. Prijateljski pozdravi i utjehe, opomene i želje pred odlazak na put sačinjavaju lisku sferu, koja kod obično uzdržljivoga Horacija dobiva intimniji kolorit. Za autora karakteristično spajanje ozbiljnoga i šaljivog, njegova vještina u srednjim bojama nalaze zahvalno tlo u tonovima prijateljske lirike, i u to područje idu mnoge od najelegantnijih pjesama Horacijevih. Jednu od takvih pjesama (II, 7), spjevanu prigodom povratka u Italiju amnestiranoga Pompeja Vara, pjesnikova suborca iz republikanske vojske Brutove, preveo je Puškin (»Tko mi je od bogova vratio«). Niz oda posvećen je Mecenatu, među njima i poznata pjesma (II, 17), u kojoj se Horacije poziva na zvjezdano prijateljstvo, što vezuje njegovu sudbinu s Mecenatovom sudbinom, i obećava, da ne će preživjeti svoga prijatelja.

Posebnu kategoriju sačinjavaju ode o političkim i socijalnim temama. Od pjesnika su njegovi zaštitnici očekivali djela u čast Augustovu, ali je mirenje s carstvom išlo kod Horacija mnogo sporije nego kod Vergilija. Već smo vidjeli, da poslijeranih republikanskih pjesama Horacije do konca 30-ih godina nije dodirivao politička pitanja i da se na njih vratio tek za vrijeme borbe s Antonijem, koja je simpatije italskoga stanovništva privukla na Oktavijanovu stranu. Kao u svoje vrijeme Alkej (str. 101), Horacije prikazuje rimsku državu u obliku »lađe«, kojoj prijeti opasnost da postane igračka vjetrova.

Ti mi nedavno bi smutnja i dosada,
A čeznuće si sad i briga velika.

Smrt Kleopatrina daje već građu za radosnu pjesmu. Oktavijan se odsada prikazuje kao vođa, koji je Italiju izveo iz ćorsokaka građanskih ratova i izbavio rimsko društvo od opasnosti socijalnih potresa.

Ja se ne bojim bune
Niti smrti nasilne, dok svom zemljom
Cezar nam vlada,

— piše Horacije god. 24. i ujedno se sjeća Spartaka. Carstvu pokušava on prići sa dva stanovišta: s pozicije apolitičnoga robovlasnika, pojedinca, koji želi nepomućeno uživati životna dobra pod zaštitom novoga uređenja, i s pozicije moralista potištenoga opadanjem građanske vrline u rimskom društvu; ali dosljedno provođenje kako jednoga, tako i drugoga stanovišta dovelo bi do razmimoilaženja sa službenim načelima, koja su tražila građansku aktivnost i ujedno ograničavala tu aktivnost. Stoga je Horacije prisiljen da ostane neobično oprezan u tretiranju političkih tema. Događaji nedavne prošlosti jesu »vatra skrivena pod varljivim pepelom«, iako kurs prema pomirenju s republikanskom aristokracijom, što ga je zauzeo Oktavijan, dopušta jednom da se napomena o »slavnoj smrti Katonovoj« unese u pjesmu posvećenu princepsu i njegovoj porodici. Ali i veličanje Oktavijana u zbirci od god. 23. veoma je uzdržljivo po tonu, ako se usporedi s drugim spomenicima toga vremena, na primjer s Vergilijevim »Georgikama« ili s kasnijim pjesmama samoga Horacija. August se slavi u vezi s parolama njegove vanjske i unutrašnje politike, koje su bile prihvatljive za rimske rodoljube s konzervativno-republikanskim skretanjem. U ciklusu oda, provedenih u svečanom »pindarizatorskom« stilu (tako zvane »rimske ode«, III, 1—6), nastupa Horacije kao propagator vjerskih i moralnih reforama u konzervativnom duhu, što ih je najavio August. Primat Italije nad helenističkim istokom dobiva mitološko posvećenje u proročanstvu Junone, koja Rimu obećava vlast nad svijetom pod uvjetom, da zidovi Troje ne budu obnovljeni (isp. str. 449). Službene parole vjerske obnove zvuče lažno u ustima skeptičnoga Horacija, ali se propovijed moralne reforme povezuje s običnim pjesnikovim temama o obuzdavanju želja i borbi s lakomošću. Epikurovski se motivi izmjenjuju s veličanjem stoičke »kreposti« i s propagandom ratničkoga duha:

Za domovinu slast je i dika mr'jet.

Idealizacija starinskih običaja i stare jednostavnosti nije tuđa filozofu »zadovoljstva malim«, pa se u Horaciju katkada budi satiričar-moralist, koji šiba poroke suvremenoga života, njegovu pokvarenost, raznježenost i lakomost. Glavni je izvor zla čežnja za bogaćenjem. Golema imanja s raskošnim dvorcima i dekorativnim vrtovima dovode do smanjivanja površine za oranje i do oduzimanja zemlje sitnim vlasnicima:

Preko međa klijentskih
Ti lakom skačeš. Muž i žena sele,
Noseć kućne bogove
U naručju i uprljanu djecu.

Drukčije je bilo u starom Rimu:

Imutak lični bješe im malen tad,
A opći velik.

Skiti, koji provode svoj vijek na kolima, divlji Geti, koji ne znaju za privatno vlasništvo na zemlju, imaju bolji način života i čistije običaje nego Rimljani.

Mnogostranost sadržaja i njegov visoki ideološki nivo, novost i raznolikost metričkih oblika, plastičnost lirski živahnih slika, sažeta izražajnost stila, koja u malo riječi razvija veliko bogatstvo verbalne energije — to su vrednote Horacijevih oda. Pjesnik je tu umjetnost postigao u dugom radu na usavršavanju stila, u neprestanom proučavanju klasika lirskoga pjesništva: pčela, koja radljivo skuplja sok sa cvijeća, jest slika, koju je sam Horacije upotrebio za karakteristiku svoga stvaranja. Izdajući god. 23. tri knjige svojih »Pjesama«, on se u uvodnoj pjesmi obraća Mecenatu izričući nadu, da će biti »uvršten među lirske pjesnike«, t. j. stavljen uz bok proslavljenim predstavnicima starogrčke lirike; zbirka se završava znamenitim »Spomenikom«:

Digoh spomenik svoj trajniji od mjedi
. . . . . .
Prvi eolsku ja pjesmu na italske
Pren'jeh napjeve sam. Ti se ponesi tim
Zasluženo i sad delfskim mi lovorom
Kosu prijazno ded vjenčaj, Melpòmeno.

Draguljarski obrađena i ispunjena mišlju, ali bojama škrta i donekle hladna lirika oda nije bila od suvremenika primljena, kao što je autor očekivao. Nalazili su, da je aristokratična i nedovoljno originalna. Horacije ne skriva svoje razočaranje. Nekoliko godina nastoji se držati daleko od Rima, odriče se čiste poezije i vraća

polufilozofskoj »prozaičnoj Muzi« svojih »razgovora«, ali ne više u polemičkom obliku satire, već s prevladavanjem pozitivnoga sadržaja. God. 20. izlazi knjiga njegovih »Poslanica« *(Epistulae)*. Prozna se poslanica od davnine upotrebljavala kao jedan od oblika poučnoga izlaganja (isp. str. 279), ali su se pjesnička pisma susretala u prethodnoj književnosti samo sporadično; kod Horacija pismo postaje književna vrsta. Neke pjesme predstavljaju stvarna pisma, ali je u većini slučajeva konkretna situacija pisma samo povod za izražavanje mislî i raspoloženjâ. Vijesti stvarne naravi zauzimaju ovdje sasvim neznatno mjesto. Po tematici se »Poslanice« često približavaju razmišljanjima oda, ali nova vrsta povlači za sobom sasvim drukčiju umjetničku obradbu. U plastičnoj zaokruženosti oda situacija se, zajedno s mislima, što ih je izazvala, odvajala od svojih životnih veza; stil pisma unosi moment slučajno popratnoga, momentalnog, individualno doživljenog. Razmišljanja o filozofskim temama stapaju se s prikazivanjem autorove ličnosti u raznovrsnim životnim situacijama, na imanju, gdje se on osobno bavi seoskim poslovima, na putovanju, pri dočeku gostiju, u njegovim odnosima prema prirodi i ljudima različite dobi i socijalnoga položaja — od cara do roba. Od niza momentalnih crteža sastavlja se slika, to zanimljivija, što Horacije ne skriva one strane svoga osjećanja života, koje se s njegove teoretske pozicije čine kao »slabosti«. Kao i u satirama, on sebe ne prikazuje kao kakva savršena mudraca, već samo kao čovjeka, koji teži, radi nad sobom, ali poznaje put, kojim valja ići. Njegova je orijentacija svijesno eklektična:

Možda ćeš me upitat, tko vođ mi je, koje sam škole:
Nikom me obvezan na r'ječ ko učitelju se kleti,
Kamo god me oluja zanese, u goste stižem.

Uza sva kolebanja u pravcu filozofije kreposti, autor »rimskih oda« vraća se na filozofiju naslade:

Čas se na poslove dajem i bacam u državne vale
Kao suputnik strogi i čuvar kreposti prave;
Čas na Aristipova načela krišom se vraćam
I trudim sebi stvari, ne stvarima sebe podredit.

To je uglavnom Epikurov put. Horacije ostaje na tlu antičkoga materijalizma: ideje božanskoga upravljanja svijetom i besmrtnosti duše, magička i astrološka vjerovanja, koja su počinjala uznemirivati pjesnikove suvremenike, ne nalaze kod njega ni najmanje odjeka. U razmišljanja oda unosili su se za liriku tradicionalni motivi kratkotrajnosti života; u »Poslanicama«, gdje

se autor ne osjeća vezan lirskom tradicijom, takvih elementarnih putova misli nema. Horacije nije asket, ali ga ljubav, vino i gozbe ne privlače; u samoći i jednostavnosti seoskoga života on traži mir i slobodu duha, svladavanje nerazumnih želja i strasti. U poslanici Mecenatu (I, 7) uljudno, ali odlučno izjavljuje, da je pripravan odreći se svih darova, ako oni počnu ograničivati njegovu nezavisnost i slobodnu okolicu. No epikurovski ideal zahtijeva stanovitu imovinu, pa ga praktična mudrost robovlasničkoga društva navodi, da pristane na kompromis. Horacije ne odstupa od pogleda svojih filozofskih učitelja, kad nabacuje kodeks klijentova ponašanja prema zaštitniku (I, 17 i 18), opravdavajući na taj način životni put, što ga je nekada izabrao.

Državno je uređenje carstva nijema pretpostavka svih razmišljanja, ali u nemirnim unutrašnjo-političkim prilikama god. 23.—21. Horacije izbjegava političke teme pa nastupa isključivo u ulozi učitelja privatnoga života. Zbirka, posvećena prikazivanju samoga sebe, završava se obraćanjem knjizi, u kojem se autor predstavlja čitaocu:

Reći ćeš, da sam ko sin slobodnjaka u neimánju
Rođen i da sam krila nad gn'jezdo rastro visoko;
I rodu kôliko uzmeš, tolikô vrlinama dodaj;
Da sam prvacima grada u ratu i miru se sviđo,
Tijelom malen, prerano s'jed i opaljen suncem,
Brzo se srdim, ali i stišavam opet se lako.
Ako te možda tkogod i zā dôb upita moju,
Neka zna, da sam čètrêst i četiri decembra prošo
Onoga ljeta, kad Lolij ko druga Lepida uze.

Knjiga »Poslanica« znatan je korak naprijed u smislu umijeća prikazivanja unutrašnjega života individuuma; sam Horacije teško da je bio svijestan svega značenja svoje zbirke, koju čak nije ni ubrajao u sferu poezije.

Ali rad Horacija kao lirskoga pjesnika još nije bio završen. God. 17. slavile su se s izvanrednim slavljem »stoljetne igre«, svetkovina »obnove stoljeća«, koja je morala označavati svršetak razdoblja građanskih ratova i početak ere mirnoga procvata Rima. Brižljivo razrađena složena ceremonija, koju prema službenom oglasu »još nitko nije vidio i nikada više ne će vidjeti« i u kojoj su morali sudjelovati najugledniji ljudi Rima, završavala se himnom, koja je rezimirala čitavu svetkovinu: himna je bila povjerena Horaciju. To je za pjesnika bilo državno priznanje onoga mjesta, što ga je u rimskoj književnosti zauzimao nakon Vergilijeve smrti. Horacije je prihvatio narudžbu i uspješno izvršio svoj zadatak pretvorivši ukočene formule bogoslužne poezije u svečan hvalospjev životvornim silama prirode i u manifestaciju rimskoga rodoljublja (»Pjesma stoljetnica« — *Carmen saeculare).*

Tek sada, kad je Horacije ohladnio prema lirskim temama, postao je on popularan pjesnik, priznati majstor rimske lirike. To mu je nametalo nove obaveze, to više, što mu se August obraćao s novim narudžbama. Po riječima jedne antičke biografije, car je »smatrao, da će se Horacijeva djela sačuvati vječno, pa mu je pored pjesme stoljetnice nametnuo da sastavi i pjesme o pobjedi njegovih pastoraka Tiberija i Druza nad Vindeličanima i stoga ga primorao, da trima knjigama oda nakon duga vremenskoga razmaka doda četvrtu.« Ta mala zbirka, izdana oko god. 13., sadržava, uporedo s varijacijama starih lirskih tema, svečano slavljenje cara i njegovih pastoraka, vanjske i unutrašnje politike Augusta kao nosioca mira i blagostanja. Carstvo se konačno stabiliziralo, pa u odama više nema traga republikanskoj ideologiji. Molitva upućena Augustu (IV, 5) približava se po tonu natpisima, što su se u čast carevu postavljali u grčkim gradovima, koji su na njega prenosili uobičajene motive helenističkoga »kraljevskog govora« (str. 273). Pjesme u čast Tiberijevih i Druzovih pobjeda sastavljene su u ditirambičkoj maniri Pindarovoj. Udaljujući se na taj način od stila »eolske pjesme«, Horacije ipak čuva njezinu metričku građu i odriče se pokušaja da reproducira vanjski oblik Pindarove korske ode. Pjesnik sada već zna, da će mu njegovi stihovi pribaviti besmrtnost, pa po uzoru Pindarovu slavi pjesničku riječ kao najveću nagradu za vrlinu.

U posljednji decenij Horacijeva života ide i druga knjiga »Poslanica«, posvećena pitanjima književnosti. Ona se sastoji od tri pisma. Prvo (oko god. 14.) upućeno je Augustu, koji je izražavao svoje nezadovoljstvo zbog toga, što dosada još nije bio dospio među adresate Horacijevih poslanica. Pismo caru diče se pitanjâ književne politike. U stanovitom dijelu rimskoga društva razvijao se arhaistički ukus, koji je nalazio oslona u konzervativnom skretanju službene ideologije. Horacije polemizira s tim klanjanjem pred starim rimskim piscima i ne očekuje rezultata od pokušaja obnavljanja drame, s kojima je, kako se čini, simpatizirao i sam August. Isto se tako negativno odnosi Horacije i prema modernom pjesničkom diletantizmu. To se osobito primjećuje u drugom pismu sastavljenom nekoliko godina prije prvoga, još prije vraćanja na već prekinuto lirsko stvaranje. Ali najpotpunije izlaganje Horacijevih teoretskih pogleda na književnost i principa, kojih se držao u svojoj pjesničkoj praksi, nalazimo u trećem pismu, u »Poslanici Pizonima«, koja je poslije — još u antička vremena — dobila naziv »Pjesničko umijeće« *(Ars poëtica).* Hora-

cijeva poslanica u stihovima ne predstavlja teoretski istraživački rad, kakav je u svoje vrijeme bila Aristotelova »Poetika« (str. 222—223), i ne počiva ni na kakvim dubokim filozofskim temeljima. Horacijevo djelo pripada tipu »normativnih« poetika, koje sadržavaju dogmatske »propise« s pozicija određenoga književnog smjera. Prema vijesti jednoga antičkog komentatora, teoretski je izvor Horacijev bila rasprava Neoptolema iz Parona (str. 271), za kojim se on povodi u rasporedu građe i u osnovnim estetskim predodžbama. Pjesništvo uopće, pjesničko djelo i pjesnik — taj tok Neoptolemova izlaganja sačuvan je kod Horacija. Ali rimski pjesnik ne postavlja sebi za cilj da dade iscrpnu raspravu. Slobodni oblik »poslanice« dopušta mu, da se zaustavi samo na nekim pitanjima, više ili manje aktuelnim, sa stanovišta borbe književnih smjerova u Rimu. »Pjesničko umijeće« jest kao neki teoretski manifest rimskoga klasicizma Augustova vremena.

Od samoga početka svoga rada Horacije je vodio borbu protiv bezidejnih smjerova, koji su njegovali samo formalno-stilistička postignuća. Kao teoretičar, on osuđuje »besadržajne stihove i zvonke malenkosti« i naglašava osnovno značenje sadržaja: »mudrost je temelj i izvor istinske književne umjetnosti.« Kao što Ciceron traži filozofsko obrazovanje za govornika, tako ga Horacije traži za pjesnika; filozofija daje onaj »uzor života i običaja«, koji je potreban rimskom klasicizmu za idealiziranu karakteristiku, orijentiranu prema apstraktnoj normi (isp. str. 451 o »Eneidi«). Horacije ujedno prihvaća parolu dugotrajna i brižljiva dotjerivanja pjesničkoga djela, što su je istakli neoterici. Napisano valja

do devete godine spremljeno držat,

dok konačno ne sazri. Nepažnja prema formi jest ono, od čega je trpjela stara rimska književnost. Ideal je miješati »korisno s ugodnim.« Stoga Horacije i izabira za svoga teoretskog vodiča Neoptolema, koji je pjesništvu priznavao kako poučno, tako i zabavno značenje i smatrao, da je tehničko školovanje potrebno pjesniku isto onako kao i talenat. On upućuje i na korist, koju pjesniku donosi ozbiljna kritika.

Estetika »Pjesničkoga umijeća« jest klasicistička. Djelo mora biti jednostavno, cjelovito i harmonično. Asimetrija, digresije, opisni ekskurzi i namještenost — sve su to remećenja kanona ljepote. Ne spominjući imena ni smjerove, Horacije u isto vrijeme okreće svoju polemiku i protiv neoterikâ, i protiv azijansko-deklamatorskoga stila, koji se javlja u rimskom pjesništvu, i protiv arhaizatorskih aticista. Ali sama ljepota nije dovoljna, ako joj se ne pridružuje emocionalna ispunjenost, — ta je kombinacija osnovni

umjetnički zadatak rimskoga klasicizma. Sredstvo je za to neprestano učenje od klasika grčke književnosti: »S grčkim se uzorima ne rastajte ni danju ni noću.« No nužan je uvjet samostalno usvajanje umjetnosti uzorâ, a ne jednostavno oponašanje; ako je taj uvjet ostvaren, onda se originalna obrada stare teme čini Horaciju kao znatnije pjesničko postignuće nego unošenje u književnost sasvim nove građe.

U skladu sa stilističkom orijentacijom kako Vergilijevom, tako i svojom vlastitom, Horacije smatra, da je »izvrsno rečeno«, ako »vješto spajanje riječi učini staru riječ novom«, otkrije u njoj nove mogućnosti. Ali Horacije odvraća od jezičnoga purizma, straha pred novim riječima i prekomjerna jezičnoga normiranja, koje ne računa s razvojem živoga govora.

Od pojedinih pjesničkih vrsta Horacije se podrobnije zaustavlja samo na drami. Kanon, što ga on utvrđuje, pretpostavlja tragediju klasičnoga tipa. Tendencije kasnijega vremena za odvajanjem kora od radnje, za razvojem pripovjedne strane i za jakim vizuelnim efektima Horacije odbija. Od helenističkih teorija potječe poznato pravilo, da se tragedija mora sastojati od pet činova; ono je poslije postalo jedna od osnovnih normi tragedije evropskoga klasicizma.

Za normativnu poetiku evropskoga klasicizma »Poslanica Pizonima« imala je podjednako kanonsko značenje kao i Aristotelova »Poetika«. Kodeks klasicizma, Boileauovo »Pjesničko umijeće« (*L'art poétique*, 1674) ne reproducira samo tradicionalni naslov Horacijeve poslanice, nego i sav tok izlaganja, s istim rasporedom građe i s mnogobrojnim pozajmicama u detaljima, koje se često daju gotovo u doslovnom prijevodu.

Horacije je vrlo brzo bio priznat za »klasika«; kako je i sam predvidio (»Poslanice« I, 20), njegova su djela postala predmet čitanja i komentiranja u rimskoj školi. Uza sve to kasnoj antici bio je Horacije u biti tuđ pjesnik. Njegov bijeg iz grada, povlačenje u unutrašnji život i brižljivo proučavanje svoje ličnosti vjesnici su raspoloženja, koja su poslije postala veoma raširena i intenzivna; ali za kasno-antičku ličnost ta su raspoloženja bila tijesno prepletena s vjerskim traženjima, koja Horacija nisu uopće dodirnula. Namijenjena profinjenom poštovaocu, Horacijeva poezija sa svojom »zaštitnom« epikurovskom orijentacijom nije se po svojoj popularnosti mogla usporediti s djelima Vergilija, koji je čitaocu bio i pristupačniji i bliži. Horacijevo je značenje u tome, što je, stojeći na pragu novoga doba, koje se s većim interesom odnosilo prema unutrašnjem svijetu čovjekovu, ostajao na tlu antičkoga materijalizma i sačuvao optimističko-zemaljski pogled na

svijet, što ga je izgradila prošlost; takva je kombinacija mogla biti ocijenjena tek u mnogo kasnijim vremenima. Znatne književne nasljednike našao je on samo na području satire. Pod konac antike poznavanje Horacija opada. Sam je pjesnik u »Spomeniku« mjerio svoju književnu besmrtnost vječnošću rimske države, ali je zapravo najveći procvat njegove slave imao tek doći. Počevši od karolinških vremena, interes za Horacija raste; 250 srednjovjekovnih rukopisa njegovih djela, koji su došli do nas, spomenik su toga interesa. U razdoblju ranoga srednjeg vijeka moralno-filozofska djela Horacijeva, njegove satire i navlastito poslanice, privlačila su veću pažnju nego lirika. Novu je ocjenu donijela sa sobom renesansa. Horacije se našao uz kolijevku humanizma, kad se buržoaska ličnost, koja se rađala, suprotstavila crkvenom pogledu na svijet. Već je Petrarca ocijenio Horacija ne samo kao »etičkoga«, nego i kao lirskoga pjesnika. Kao lirski tumač novoga osjećanja svijeta, Horacije je postao omiljelim pjesnikom renesanse, uporedo s Vergilijem, a često ga je i potiskivao. Poslije pronalaska štampe nijedan se antički pisac nije toliko puta izdavao kao Horacije. Njegova je ostavština izazvala golem broj imitacija i prepjeva kako na latinskom, tako i na nacionalnim jezicima, i odigrala veliku ulogu u formiranju novoevropske lirike.[1] Horacijevska »mudrost« postala je evanđelje ateistâ: ljubimac Petra I. Lefort dao je pred smrt, da mu čitaju jednu Horacijevu odu (II, 3) kao nadgrobni govor. U rusku poeziju Horacijeve teme i motivi ulaze s Kantemirom, a susreću se kod Lomonosova, Deržavina, Puškina, Delviga i Majkova,[2] da se i ne govori o brojnim piscima manjega značenja. No karakter usvajanja Horacija u novom vijeku nije bio ni izdaleka istovrstan, pa su različne strane njegova stvaranja iskoristili različiti književni smjerovi. Tamo, gdje je »anakreontika« XVIII. stoljeća nalazila umornu filozofiju mira i naslade, cijenili su pisci mlade buržoazije svježu realističku i satiričku žicu. Kao umjetnik, kao mislilac i kao teoretičar književnosti, Horacije je u toku niza stoljeća nalazio oduševljenih poklonika, ali je često nailazio i na strogu osudu. Sudbina njegovih djela kroz vjekove reproducira književni lik pjesnikov sa svim protivurječjima njegova stvaranja.

[1] Na dubrovačku književnost utjecao je Horacije manje nego drugi rimski pjesnici. Liriku mu je preveo Đuro Hidža, a odjekâ njegove poezije ima kod Ivana Bunića Vučićevića i Marka Bruerovića. — Op. prev.

[2] A. D. Kantemir (1708.—1744.) — ruski pjesnik i satiričar, preteča ruskoga klasicizma. — A. A. Delvig (1798.—1831.) i A. N. Majkov (1821.—1897.) — pjesnici, tumači antičkoga duha u ruskoj književnosti. — Op. prev.

4. *Rimska elegija*

U opoziciji prema službenoj ideologiji i književnom klasicizmu, kojemu su predstavnici bili Vergilije i Horacije, stajao je jedan drugi pjesnički smjer, koji se u mnogom poklapao s tradicijama neoterikâ i njegovao ljubavnu elegiju. Taj je ogranak rimskoga pjesništva brzo procvao u razdoblju nastajanja carstva i isto tako brzo uvenuo ostavivši kao svoj spomenik djela četvorice istaknutih pjesnika, Gala, Tibula, Propercija i Ovidija. Od tih pjesnika samo najraniji — Gal — nije došao do nas. Ljubavna elegija, koja u Rimu nije dugo proživjela, imala je neobično znatnu potonju sudbinu kao jedan od najvažnijih antičkih izvora evropske ljubavne lirike. S rimskom su elegijom bezbrojnim nitima povezani ljubavni izljevi latinizatorskih srednjovjekovnih vaganata (»putujućih pjesnika«) i provansalskih trubadura, lirika humanista i poezija XVII.—XVIII. stoljeća — sve do Goethea, Batjuškova i Puškina. Procvat elegije u Augustovo vrijeme vezan je u znatnoj mjeri s okolnošću, da ljubavna sklonost postaje maska za opoziciju protiv službene ideologije, obrazloženje povlačenja u privatni život.

Za rimsku je elegiju karakteristična neobična suženost pjesničkoga vidokruga; ona se iscrpljuje omanjim krugom motiva i situacija.

Ljubav je centralni životni osjećaj, koji gotovo ne ostavlja mjesta drugim emocijama, osobito emocijama socijalne naravi. Ali ljubav je elegijskoga pjesnika teška, bolna; on se nalazi u teškom »ropstvu« hladne »vladarice« i samo uz najveće napore može pobuditi i osigurati njezinu naklonost, to više, što dama traži bogate poklonike, a zaljubljeni joj pjesnik ne može ponuditi ništa osim vjernosti do groba i vječne slave u njegovim stihovima. Pošto je na svojoj tužnoj sudbini iskusio sve Amorove hire i potanko proučio krivudave putove strasti, pjesnik postaje majstor »ljubavnoga umijeća«, »učitelj ljubavi«; u stihovima izlijeva svoje osjećaje, iznosi svoje iskustvo; čitavo shvaćanje svijeta prolazi pod vidnim kutom ljubavne tuge.

Ta životna orijentacija nipošto ne proizlazi iz kakve svakodnevne realnosti. Ono malo biografskih podataka, kojima raspolažemo u pogledu rimskih elegičara, stoji u oštrom protivurječju s likom zaljubljenoga pjesnika, kako ga oni crtaju u svojim djelima. Taj je lik književna fikcija, koja se ne da biografski tumačiti. Prenoseći u sferu ljubavi društvena raspoloženja određene etape rimske povijesti, elegija stvara utopijski svijet ljubavnih odnosa,

koji stoje u upadnoj opreci sa životnom realnošću, na koje se pozadini tobože odvijaju.

Zaljubljeni pjesnik, »učitelj ljubavi«, nalazi se u teškoj »ratnoj službi« — kod Amora.

Svaki je ljubavnik vojnik, i Kupido tabor svoj ima:
Vjeruj mi, Atiče moj, svaki je ljubavnik to,

piše Ovidije. Svaka druga ratna služba, na primjer kod cara, isto kao i svaka građanska djelatnost, za njega je nemoguća; pjesnikov život prolazi u ljubavnoj čežnji i »služenju« dami, on provodi noći pred njezinim pragom i pjeva žalobne serenade, urezuje u koru drveća ime svoje drage. Zbog toga je čitavo njegovo stvaranje posvećeno ljubavi. Principijelna isključivost ljubavne tematike ostvaruje se pomoću vrlo jednostavna postupka: svaka pjesma o kakvoj drugoj temi dobiva privjesak, koji je barem na vanjski način vezuje s ljubavnim životom pjesnikovim. Kad Propercije hoće da dade opis upravo sagrađenoga trijema Febova, on počinje pjesmu riječima: »Pitaš, zašto sam zakasnio.« Ljepota trijema postaje motivacija zakašnjenja na sastanak.

Pjesnikova ljubav, koja je postala središte njegova života, nije, dakako, lakouman osjećaj, koji brzo prelazi s jednoga predmeta ljubavi na drugi. Rimski elegičar posvećuje svoje stihove samo jednoj dragoj, realnoj ili fiktivnoj, koja je potpuno osvojila njegovo srce. Ako je ta draga lice, koje realno postoji, nju valja u životnom planu zamišljati kao poluprofesionalnu heteru više ili manje visokoga stila, ali ona dobiva pjesnički pseudonim, koji je izvodi iz okvira svakidašnjega života; Propercije i Tibul služe se pri tome imenima božanstava (Nemeza) ili njihovim epitetima (Delija, Cintija — epiteti božice Artemide), a Ovidije daje svojoj dragoj (vjerojatno fiktivnoj) ime stare grčke pjesnikinje Korine. Elegičar ne traži prolazan zanos, on sanja o trajnoj vezi ili čak o bračnom savezu. Ljubav je vječna — barem do slijedeće zbirke stihova, koja se već može posvetiti novoj dragoj. To ne znači, da knjižica, koja slavi jednu damu, ne može sadržavati ljubavne pjesme upućene drugoj; ali ta druga ne će biti spomenuta po imenu; to je književna konvencija rimske elegije.

Sami pjesnici nipošto ne taje, da su njihova djela fantazije. Prema uvjeravanjima prognanoga Ovidija, koji tvrdi, »da je njegova Muza šaljiva, a život skroman«, mogli bismo se odnositi sa stanovitim nepovjerenjem kao prema pokušajima samoopravdanja; no i Propercije zove elegije »lažljivim djelima«, »izmišljotinom«. Ljubavni doživljaj, čak i ako ima biografsku osnovu, ipak se prikazuje u jako stiliziranu obliku, s iskorišćivanjem bogatoga naslijeđa grčke i rimske ljubavne poezije. Pjesnik postaje nosilac idealizirane ljubavi, koja se obično prenosila u sferu mita, folklornih »pastira« ili komičnih maski. Napose rimski pjesnici obilno iskorišćuju prikazivanje ljubavi u komediji. Lik zaljubljenoga pjesnika u mnogome podsjeća na komičkoga »mladića«, ali lik zaljubljene čuva niz crta lakome »hetere«; promiču kadikada i druge komične maske, mrski »mladićev« suparnik — »vojnik«, i djevojčin zao duh — »svodnica«. Osebujnost je rimske elegije u tome, što se ta specifična stilizacija prenosi na područje lične ljubavne lirike, što ljubav dobiva izgled vodećega životnog principa, osnove osjećanja svijeta.

Elegijsku je vrstu potakla aleksandrinska poezija, koja se služila »nježnim« elegijskim stihom kao pretežnim oruđem za izražavanje subjektivnih osjećanja. Rimski se pjesnici vezuju s helenističkom elegijom, i Propercije smatra Kalimaha i Fileta za svoje uzore. Ali Kalimah nije sastavljao ciklluse ljubavnih elegija, pa »oponašanje« Kalimaha valja razumjeti samo kao povođenje za općim načelima vrste i stila. Nama su poznate dvije varijante helenističke ljubavne elegije. To su, prije svega, velike pripovjedno-mitološke elegije, u kojima se subjektivni osjećaji pjesnikovi ili uopće nisu prikazivali, ili su nastupali kao okvir za ciklus ljubavnih mita (na primjer sjećanje na mrtvu dragu u Antimahovoj »Lidi«). Druga su varijanta kratke pjesme u elegijskom metru, epigrami posvećeni ljubavnim osjećajima pjesnikovim. Ni jedna ni druga ne predstavljaju točnu analogiju rimskom tipu, koji se od pripovjedne elegije razlikuje svojim oštro izraženim »subjektivnim« karaktenom, unošenjem pjesnika kao nosioca ljubavi, a od epigrama — svojom veličinom i, što je najvažnije, specifičnom stilizacijom ljubavnoga osjećaja. Rimski tip sačinjava kao neku treću varijantu, koja nije zastupana u sačuvanim spomenicima helenističkoga pjesništva.

Neposredni prethodnik rimskih elegičara bio je Katul sa svojim pjesmama upućenim Lezbiji. I Katul teži za tim, da svoju ljubav uzvisi iznad svakodnevnoga nivoa, pa se među njegovim velikim pjesmama nalazi jedna ljubavna elegija potpuno »subjektivna« karaktera (str. 425—426). Uza sve to ni kod Katula nema najspecifičnije crte rimske elegije, njezine karakteristične stilizacije lika zaljubljenoga pjesnika i davanja ljubavnih doživljaja kao središta života.

Postanak rimske elegije ide u 40—30-e godine I. stoljeća, otprilike u vrijeme, kad je Vergilije u »Eklogama« produbljivao osjećajnu stranu pastirske ljubavi. Maska zaljubljenoga pjesnika-elegičara isto je takav pokušaj udaljivanja od stvarnosti u uto-

pijski svijet ljubavi i poezije, kao i maska zaljubljenoga pjesnika-pastira kod Vergilija; ona je bila utjelovljenje onoga istog ideala života privatnoga čovjeka i stvarala prividnost životne orijentacije, izvan uobičajenoga sudjelovanja građana polisa u državnim poslovima, daleko od trke za zaradom i počastima. Rođena društvenom depresijom u razdoblju sloma republike, elegijska je maska neko vrijeme služila za izražavanje nezadovoljstva novim poretkom; s jačanjem carstva ona je izgubila svoju aktuelnost. Ljubav je rimske elegije kratkotrajna utopija antičkoga čovjeka; ali se u toj utopiji ljubav uzdigla visoko iznad nivoa jednostavne strasti i stekla značenje životne vrijednosti.

Osnivač rimske elegije bio je Gaj Kornelije Gal (*C. Cornelius Gallus*, god. 69.—26. pr. n. e.), školski drug Augustov, koji je poslije vršio visoke državne službe i počinio samoubojstvo, kad je pao u carevu nemilost. Taj Gal, s čijim smo se imenom već susreli u Vergilijevim eklogama, pripadao je mlađem pokoljenju neoterika i prevodio na latinski jezik »učene« stihove Euforiona Halkiđanina. Sačuvala se zbirka ljubavnih priča, koju je sastavio Partenije (str. 273), a posvećena je Galu kao građa prikladna za iskorišćivanje u epu i elegiji. Mitološkom su učenošću bili, kako se čini, ispunjeni i ciklusi ljubavnih elegija, što ih je Gal sastavljao u čast nekoj Likoridi (pseudonim mimičke glumice Citeride). Potonja je kritika nalazila, da je Galov stil »tvrd«. Majstorima elegijske vrste smatrali su se Tibul i Propercije.

5. *Tibul*

Albije Tibul (*Albius Tibullus*) rodio se vjerojatno 50-ih godina pr. n. e. Iz kratke biografske napomene priložene u starinu izdanju Tibulovih pjesama poznato je, da je pripadao imovinskom staležu »vitezova«. Sam pjesnik primjećuje jednom, da su mu se zemljišni posjedi smanjili u uspoređenju s onim, što je pripadalo njegovim precima, ali ga Horacije uza sve to zove bogatim čovjekom. Tibul je bio blizak jednom od najpoznatijih govornika i državnika svoga vremena, Mesali Korvinu, pa ga je pratio kao pouzdana osoba za vrijeme akvitanske vojne od god. 30.; u toj se ekspediciji Tibul nečim odlikovao i dobio počasne »vojničke darove«, nagradu za hrabrost. Za vrijeme istočne vojne Mesaline Tibul ga je također pratio, ali se na putu razbolio i ostao na otoku Korkiri, kako sam pripovijeda u jednoj od svojih najljepših pjesama (I, 3). Bliskost Mesali i njegovu književnom krugu sačuvao je pjesnik do konca života (umro je god. 19. pr. n. e.).

Biografski podaci uzeti iz drugih izvora ne podudaraju se potpuno s predodžbom, koja bi se o Tibulu mogla stvoriti na osnovi njegovih elegija. Pjesnik prikazuje sebe mnogo siromašnijim i neratobornijim, nego što je uistinu bio. Potrebe elegijske stilizacije dovode do preoblikovanja stvarnosti, do stvaranja fiktivnoga autoportreta.

Aktuelna pitanja, osobito politička, Tibul sasvim prešućuje. Nasuprot svim ostalim pjesnicima svoga vremena on čak ni jedamput ne spominje Augustovo ime, ne spominje ni takve povijesne događaje, koje je bio običaj u književnosti slaviti, kao što je na primjer bitka kod Akcija ili pobjeda nad Partima. Suvremeni događaji dospijevaju u Tibulov vidokrug samo u pjesmama posvećenim svečanim prigodama iz života njegova zaštitnika Mesale. Takvo sistematsko uklanjanje aktuelne tematike ne može biti slučajno i u svakom slučaju svjedoči o Tibulovu rezerviranu odnosu prema političkom prevratu, koji je bio izvršen u rimskoj državi. To je tim vjerojatnije, što je i sam Mesala, iako je Augustu učinio niz znatnih vojničkih usluga, ostao u duši republikanac i odbijao da primi nove građanske službe, što ih je stvorilo carstvo.

Iz stvarnosti se Tibul povlači na područje sanjarenja. On sanja o tihom seoskom životu kao o nekom izgubljenom raju dalekom od nemira i uzbuđenja suvremene stvarnosti, koja se uvijek daje u negativnom znaku težnje za ratom i zaradom. Ideal je »besposlen život« uz neveliku imovinu, zadovoljstvo malim, ravnodušnost prema bogatstvu, slavi i počastima — udesu »vojnika«, tradicionalnoga suparnika zaljubljenih mladića. Tibulov se pogled rado okreće u prošlost, prema »zlatnom vijeku«, prema idealiziranoj jednostavnosti običaja i vjerovanja. Slika seoskoga života dobiva idiličnu nijansu, koja je Tibula činila bliskim pjesnicima XVIII. stoljeća. On rado slika seoske svečanosti, starinske obrede. »Pobožnost« je jedna od crta, što ih Tibul unosi u svoju autokarakteristiku, ali je ona vrlo daleko od službene građanske pobožnosti, koju je uvodio August. Rimski se državni kultovi spominju samo u jednoj svečanoj pjesmi vezanoj s Mesalom, ali se zato nekako namjerno naglašava interes za primitivne oblike pobožnosti, za istočnjačka vjerovanja, koja prodiru u Rim. Tibulova je »pobožnost« sastavni dio onoga istog protusuvremenog autoportreta, u koji ulaze siromaštvo, odvratnost prema ratu i čežnja za seoskim životom. Na toj se pozadini stilizira ljubav, najčešće snovi o ljubavi. Oprika između sanjarenja i stvarnosti stvara bolni ton, koji se uzvisuje do patosa, kad se liku drage pridaju sve negativne crte suvremenoga života.

Ljubav, idilične slike seoskoga života, pobožnost, odvratnost prema ratu i pohlepi, zadovoljstvo malim — u tim se temama, sakupljenim u prvoj programatskoj pjesmi prve zbirke, iscrpljuje svijet Tibulovih motiva, i pjesnik ih varira gotovo u svakoj svojoj elegiji. Idući od stanovite polazne situacije, on razvija cio skup svojih omiljelih tema, vodi čitaoca kroz čitav krug raspoloženja, koja su povezana kakvim vodećim motivom, pa se neprestano udaljuju od njega i ponovno vraćaju na nj. Tibul je majstor prijelaza, koji katkada dobivaju izgled čisto asocijativnoga lepršanja snova, i taj stil stoji u potpunom skladu sa sanjarskim karakterom svega stvaranja pjesnikova.

Tibulu pripadaju dvije zbirke pjesama. Prva, izdana vjerojatno naskoro poslije god. 27., ima za centralnu figuru Deliju. Ta je žena realno postojala i zvala se u životu Planija, ali u Delijinu liku tipične crte antičke »drage« prevladavaju nad individualnom karakteristikom, pa se čak i ona životna okolina, u koju Tibul uvodi svoju junakinju, mijenja od elegije do elegije, a katkada i u granicama jedne pjesme, tako da realnost prikazivanja te okoline izaziva znatne sumnje.

U toj se prvoj zbirci osobito primjećuje »lepršavi« karakter Tibulova građenja elegije.

Pjesnik hoće da svoju tugu utopi u vinu: Delija je zaključana i strogo čuvana. Misli su upućene njoj, pa Tibul zamišlja sebe pred njezinim vratima, prijeti vratima, moli ih (motivi »serenade«) i poučava Deliju u vještini varanja stražara. Sama Venera čuva život i nepovredivost vjernih zaljubljenika. Slučajni prolaznici da se nisu usudili pogledati na zaljubljeni par (parodija na stil rimskih zakona. Ako se čak tko i izbrblja, muž ne će povjerovati: tako je obećala čarobnica, kad je izvršila magički obred, ali je taj obred stvaran samo u pogledu Tibula. Bilo bi bezdušno otići u rat, kad se pruža prilika da se posjeduje Delija. Neka drugi počinjaju junaštva, Tibulu je dosta siromašan život na selu s prijateljicom. Čemu bogatstvo i raskoš, ako nema sretne ljubavi? Zar je on rasrdio Veneru? On je pripravan otkupiti svoj nesvijesni grijeh najponiznijim pokajanjem (po istočnjačkom obredu). A onaj, tko se smije njegovoj nesreći, sam će iskusiti srdžbu božanstva i pružati jednom odvratnu sliku zaljubljena starčića. »A mene poštedi, Venero: moja ti duša uvijek odano služi; zašto, okrutnice, spaljuješ svoju žetvu?« (I, 2). Ili: Delija je nevjerna. Uzalud sam se nadao, da ću biti u stanju podnijeti tu zavadu. Međutim, kad si bila bolesna, izbavio sam te svojim zavjetima i svetim činima. Sanjao sam o seoskom životu zajedno s tobom, o tome, kako ćeš biti potpuna gospodarica u mojoj kući, zamišljao sam,

kako će nas posjetiti Mesala. Te su se nade raspršile. Ni vino ni druga ljubav ne mogu otjerati tugu. Prekleta bila svodnica, koja je Deliji pribavila bogata ljubavnika! Darovi uništavaju ljubav, a siromašan je prijatelj bolji od bogata. A ti, koji si mi sada pretpostavljen, sam ćeš iskusiti moju sudbinu, i ti već imaš suparnika (I, 5).

Osamljeni, bolesni Tibul leži na Korkiri: u grozničavoj smjeni javljaju se jedna za drugom različne slike, bojazan od smrti u tuđini, sjećanja na ružne slutnje i znamenja na odlasku, veličanje zlatnoga vijeka nasuprot suvremenoj stvarnosti s njezinih tisuću putova smrti, pa opet misli na blisku smrt, slike rajskoga blaženstva za one, koji su umrli zaljubljeni, a tartarskih muka za njegove neprijatelje, skromni obiteljski život Delije, koja je ostala u domovini, i snovi o sretnom susretu, kad se Tibul iznenada vrati u domovinu (I, 3).

Druga zbirka, posvećena ne više Deliji, već koristoljubivoj Nemezi, odlikuje se velikom uznemirenošću; ljubav dobiva mračan, pesimističan kolorit.

Pojedini su motivi Tibulovi većinom malo originalni i predstavljaju »opća mjesta« antičke ljubavne poezije, ali na njihovu povezivanju leži pečat osebujne autorove individualnosti. Ne brinući se uvijek za dosljednost predmetne situacije, on čuva jedinstvo tona i raspoloženja. Tibul prevladava »literarnost« i — kao jedan među rijetkim rimskim pjesnicima — ne razmeće se svojom »učenošću«. Prozirnošću i čistoćom jezika, strogim leksičkim izborom Tibul podsjeća na Cezara, pa je antička kritika isticala »dotjeranost« i »eleganciju« njegovih pjesama.

Dvjema knjigama Tibulovim bila je u starim izdanjima dodana treća knjiga, koja sadržava sabranu građu iz različitih pisaca, povezanih, kako se čini, time, što su pripadali Mesalinoj okolini. Dvije završne pjesme te knjige pripadaju Tibulu; ona se započinje ciklusom elegija, što ih je napisao Tibulov imitator Ligdam (*Lygdamus*, vjerojatno pseudonim). Zanimljiv je ciklus kratkih pjesama (III, 13—18), kojima je autor Mesalina rođakinja Sulpicija (*Sulpicia*). Te fiksacije pojedinih momenata ljubavi rimske aristokratkinje prema neuglednom mladiću poslužile su kao predmet za književnu obradbu profesionalnom pjesniku u drugom ciklusu (III, 8—12), koji možda pripada samom Tibulu.

6. *Propercije*

Suprotnost nježnom, donekle melankoličnom Tibulu predstavlja temperamentni Seksto Propercije (*Sextus Propertius*; rodio se oko god. 49., a umro poslije god. 15. pr. n. e.). O životu

toga pjesnika poznato je samo ono, što je sam smatrao za potrebno da kaže o sebi. Bio je, kako se čini, nešto mlađi od Tibula, a rodio se u Umbriji, u gradu Asiziju (*Assisium* — današnji Assisi), i rano je izgubio oca. Propercijevi su rođaci sudjelovali u građanskom ratu na strani Augustova protivnika Lucija Antonija (brata trijumvira Marka Antonija), pa je porodica postradala pri podjeljivanju zemlje veteranima. No Propercije je imao veza s rimskim aristokratskim obiteljima, i to s onima, koje su poslije, sredinom I. stoljeća n. e., igrale znatnu ulogu u senatskoj opoziciji protiv careva. Na početku god. 20. pr. n. e. nalazimo Propercija u Rimu, u krugu aristokratske i književne mladeži. Prva knjiga njegovih pjesama izašla je u svijet još prije, nego je bila izdana prva knjiga Tibulova.

Ta je knjiga nosila naslov »Cintija« (*Cynthia*) — pseudonim neke Hostije. Tu su već ocrtane glavne osobine Propercijeva stila. Mladi pjesnik pristaje uz »učeni« pravac u elegiji, kojemu je predstavnik bio Kornelije Gal. Subjektivnom izljevu pridružuje se kod njega obilna upotreba mitološke, često puta slabo poznate građe, pa se pjesnikova ljubav stilizira na pozadini herojskih likova. Po uzoru helenističkih majstora (Kalimaha i dr.) Propercije suprotstavlja svoje elegijsko stvaranje uzvišenom stilu epa; on hoće da bude samo pjesnik ljubavi, a »stih Mimnermov ima u ljubavi više snage nego Homer.« Upravo kod Propercija ljubav postaje ono središte života, koje rimskoj elegiji daje njezin specifičan kolorit. Cintija je prva, jedina i vječna ljubav i jedini izvor poezije; bez nje nema stihova. »Teška« ljubav prema nepristupačnoj, svojevoljnoj i prevrtljivoj Cintiji prikazana je kao osjećaj, koji je potpuno obuzeo pjesnika i osuđuje ga na bezvoljnu patnju. Propercije rijetko govori o svojim radostima; njegove su osnovne teme muke strasti, navale srdžbe i ljubomore, strpljiva pokornost do groba — pa čak i preko groba — vjernoga poklonika i očekivanje bliske smrti. Događaji su u toj ljubavi malobrojni i jednolični — zavada i pomirenje, pojava suparnika, rastanak i upletanje prijateljâ.

Zbirka je sastavljena smišljeno; pjesme su raspoređene po principu opreke ili čine omanje cikluse. Uvodna elegija, koja se počinje riječju »Cintija«, crta duševno stanje »bolesnoga« autora, koji »luduje«: ona tako reći daje osnovni ton knjizi. Druge nas pjesme upoznaju s junakinjom: u obliku odvraćanja od raskoši i kozmetičkih sredstava slavi se naravna ljepota Cintijina, njezine pjesničke i glazbene sposobnosti; obradba helenističkoga predmeta o tome, kako se pjesnik vraća s kasne gozbe i zatječe prijateljicu, koja je zaspala poslije zamorna čekanja, pridružuje tim stranama njezina lika crte vjernosti, skromnosti, ali i hladnoće. Niz obraćanja prijateljima, koji pokušavaju da na ovaj ili onaj način rastave zaljubljenika s Cintijom, završava sliku teškoga »robovanja« pjesnika, kojemu je nemoguć život bez »okrutne vladarice«. Dvije pjesme, koje su upućene epskom pjesniku Pontiku i koje suprotstavljaju elegiju i ep, služe kao okvir za prikazivanje snage pjesničke riječi u ljubavi: Cintija, koja se već bila spremila da otiđe sa suparnikom, ostaje u Rimu, sklonjena Propercijevim stihovima. Elegije prve zbirke najčešće su provedene u obliku obraćanja prijateljima ili Cintiji, ali se susreću i monolozi — jadikovanja u šumskoj samoći ili na pustoj obali, kamo je tobože bačen brod, na kojem autor odlazi od predmeta svoje ljubavi: karakteristično je, da za liriku samoće Propercije još smatra potrebnim stvarati specifične situacije. Napeta i patetična elegija Propercijeva po svojoj je veličini znatno kraća nego Tibulova, unatoč tome, što je prenatrpana mitološkim primjerima i usporedbama; Propercije izbjegava digresije i drži se bliže polazne situacije. Za slikanje snažna i duboka doživljaja on stvara težak, uzbuđen stil, izrazito temperamentan, bogat smionim slikama i skupovima riječi, pa naglim, neočekivanim prijelazima. On se ne povlači iz stvarnosti na područje snova kao Tibul, već uvijek ostaje na tlu rimske suvremene stvarnosti, ali se odaziva na nju sa stanovišta pjesnika ljubavi, što ga je izabrao. Prva knjiga sadržava i jedan izravan politički ispad, tužno sjećanje na tako zvani »peruzinski« rat, gdje je poginuo jedan Propercijev rođak, koji se borio protiv Augusta.

U drugoj knjizi elegija, koja sadržava pjesme od god. 27.—25., Propercije i dalje varira temu o Cintiji. Doživljaji postaju raznovrsniji i složeniji; javlja se više suparnika, Cintija je nevjerna, lakoumna i koristoljubiva, a bivši vjerni zaljubljenik već je poklonik svih ljepotica, na koje se namjeri. Još se više pojačavaju tonovi tragičke patetike. Pjesnik je dospio u Mecenatov krug, t. j. među pisce, koji su prihvatili novi poredak. Već se susreću napomene o Augustu pune poštovanja; uza sve to s njegovim bračnim zakonskim nacrtima vodi Propercije potpuno određenu polemiku i ironizira pokušaje preporađanja starih kreposti; život uime ljubavi suprotstavlja se unutrašnjim mjerama Augostovim i njegovoj osvajačkoj politici. Rad na epskom spjevu u čast Augustu, na koji ga je pozvao Mecenat, Propercije kategorički odbija. Dvije elegije iz te knjige stekle su veliku popularnost u novom vijeku — opis Amora s tumačenjem njegovih atributa (I, 12) i priča o tome, kako je mnoštvo Amora uhvatilo pjesnika, dok je noću tumarao, i odvelo ga u okovima kući — k prijateljici, koja ga čeka (II, 29). Uvodna i završna pjesma u zbirci sadržavaju knji-

ževni program: nastavljajući tradicije rimskih neoterika i Gala, pjesnik crpe nadahnuće u svojoj ljubavi i ide putem helenističkih majstora elegije, Kalimaha i Filete.

Vjernost tim uzorima izražava Propercije i u trećoj knjizi (oko god. 22.); očito ponavljajući Horacija, koji je nešto prije toga izdao svoju zbirku oda, što se završava »Spomenikom«, Propercije tvrdi, da je on prvi prenio u Italiju Kalimahovu i Filetinu poeziju (III, 2). Paput Kalimaha, on vidi sebe odnesena na goru Muza, gdje mu Apolon i Kaliopa zabranjuju rad na epu i pozivaju ga, da ostane u granicama ljubavne poezije (III, 3). Uza sve to ta zbirka priprema prijelaz na nove teme. Propercije ostaje pjesnik ljubavi pa se i dalje ironično odnosi prema galami, koja se digla oko tobože rodoljubivih ciljeva partske vojne, ali Cintijin lik ne igra više vodeću ulogu, i njezino se ime rijetko susreće. Uporedo s pjesmama u prijašnjem stilu susreću se i apstraktna razmišljanja — o snazi strasti, o sebičnoj ljubavi — bez izrazito subjektivnih tonova, ili elegije, u kojima ljubavni motiv služi samo kao privjesak sasvim drugoj tematici, i to temama u duhu Mecenatovih zahtjeva — slavljenju bitke kod Akcija ili veličanju Italije. Propercije često govori o svojoj želji da se oslobodi ljubavi. Preda nj se postavilo pitanje, da on i kao elegijski pjesnik može biti koristan službenoj ideologiji, ako pođe za primjerom svoga učitelja Kalimaha i dade rimsku paralelu »Uzrocima« (*Αἴτια*, str. 257), »učenu« elegijsku pjesmu o svetkovinama i obredima rimskoga državnog kulta. Propercije nije smatrao za moguće da odbije tu ponudu, pa se treća knjiga završava po obliku neobično oštrim odricanjem od Cintije, t. j. od ljubavne poezije.

Ideja stvaranja ciklusa »učenih« pripovjednih elegija nije se ostvarila. Posljednja zbirka Propercijeva, izdana nakon dosta duga vremena, najranije god. 16., započinje se pjesmom, koja pripovijeda o propasti plana da se napišu rimski »Uzroci« i o vraćanju na ljubavnu tematiku. Propercije objavljuje svoje dobre namjere da postane »rimski Kalimah« i opjeva povijesne i bogoslužne znamentosti Rima, ali ga prekida astrolog, koji proriče potpun neuspjeh zamisli: Propercije se latio posla, za koji nije sposoban, jer mu je suđeno ostati robom ljubavi. Knjiga ima dvostruk oblik sadržavajući u sebi i učeno-mitološke i ljubavne elegije. Učeni su predmeti obrađeni dosta mlitavo; pjesnik se osjeća u svojoj sferi samo onda, kad pripovijeda o izdaji Tarpeje, koja se zaljubila u neprijateljskoga vođu (IV, 4). Mitološkim elegijama stoji blizu i veoma laskava pjesma o pobjedi kod Akcija (IV, 6). Ali ni ljubavne elegije nemaju više prijašnjega karaktera. Propercije se udaljuje od sentimentalne stilizacije; »zaljubljenoga pjesnika« više

nema. Vještine zavodnica dobivaju mračan crtež u poukama svodnice (IV, 5), nekoj vrsti priručnika za izvlačenje novaca od poklonikâ. Mjesto starih šablona nalazimo zanimljiv pokušaj, da se ljubavna poezija obogati slikanjem bračne ljubavi. Propercije ovdje nastavlja liniju, koju je bio započeo Katul (str. 421), ali prilazi toj temi sa strane ženskoga osjećaja, osjećaja vjerne bračne ljubavi, koja sa svoje strane traži mušku vjernost. »Svaka je ljubav velika, ali je najveća ljubav prema zakonitom suprugu.« Nosiocem oplemenjenoga osjećaja postaje žena. Lica se pozajmljuju iz rimske suvremene stvarnosti, i autor nalazi za njih jednostavne i iskrene tonove. Tužni i nemirni osjećaji osamljene žene zvuče u Rimljankinu pismu mužu, koji se nalazi na vojni (IV, 3). Uskrsava se i lik Cintije — vjerne prijateljice, koja trpi od lakoumnosti svoga poklonika. Uloge se, prema tome, mijenjaju. Sjena mrtve Cintije javlja se sada pjesniku i prekorava ga zbog bezdušnosti i nevjere; ali ona mu oprašta zbog toga, što je »dugo vladala u njegovim stihovima«, i nagovješćuje, da će se naskoro opet združiti s njim preko groba, na Elisijskim poljima, kamo je puštena zajedno sa znamenitim mitskim junakinjama uime nagrade za neporočan život (IV, 7). Okružen tihom tugom, Cintijin je govor proveden bez elemenata patosa, s velikim bogatstvom detalja iz života. Ali uporedo s tom idealizacijom odnosâ s Cintijom nalazimo i njihovu obradbu u komično-životnom planu. Neposredno iza razmotrene pjesme dolazi u zbirci jedna druga, ali već humoristična. Njezin početak parodira stil »učenih« elegija. Propercije hoće da iznese uzrok skandala, koji je prošle noći uznemirio mirni san susjedâ. Cintija je u sumnjivu društvu otišla u stari grad Lanuvij, znamenit po svojim bogoslužnim »čudesima«, a Propercije iskorišćuje njezinu odsutnost i zabavlja se s podjednako sumnjivim djevojkama. Ali svečanost ne uspijeva, junaka muče slutnje, i zaista — iznenada se vraća Cintija, »baca munje« i surovo obračunava sa suparnicama i vjetrenim prijateljem (IV, 8).

Svojim slavljenjem bračne ljubavi stvorio je Propercije umjetnička djela, koja su potpuno odgovarala carevoj politici, njegovoj orijentaciji prema strogosti porodičnoga života. Osobito je značajna u tom pogledu završna pjesma zbirke, pohvala mrtvoj matroni Korneliji, Augustovoj pastorci, stavljena u usta njoj samoj kao obrana na prekogrobnom sudu.

Za razliku od većine suvremenih mu pjesnika, Propercije nipošto ne teži za harmoničnim oblikom. Sa svakom novom zbirkom njegov stil postaje sve teži. Uzbuđena patetika i ispunjenost slikama razvijaju se na štetu jasnoga spajanja misli i lome okvire uobičajene sintakse. Odsutnost logičkih veza ide dotle, da se izda-

vači katkada kolebaju u određivanju granica pojedine pjesme, koje su u rukopisnoj predaji pobrkane. Taj karakter stila, skopčan s donekle prenatrpanom »učenošću«, činio je Propercija razmjerno slabo pristupačnim piscem. Antička je kritika često davala prednost elegatnijem i harmoničnijem Tibulu, ali su Propercijeva patetična snaga i izražajnost nalazile mnogobrojne poklonike kako u starini, tako i u novom vijeku.

7. *Ovidije*

Četvrta knjiga Propercijeva svjedočila je već o slabljenju društvenih raspoloženja, koja su četvrt vijeka prije nje stvorila specifično gledanje na svijet rimske elegije. Tu je vrstu završio, a ujedno i srušio najmlađi u nizu rimskih elegijskih pjesnika, Publije Ovidije Nazon (*P. Ovidius Naso*, god. 43. pr. n. e. —18. n. e.). S književnim radom toga pjesnika, sjajnim i lakim, ulazimo u drugu polovicu Augustova vladanja, u razdoblje, kad stvaralačke snage »zlatnoga vijeka« već počinju sahnuti (str. 434).

U »Tužaljkama« (*Tristia*, IV, 10) iz vremena progonstva ispripovjedio je Ovidije povijest svoga života. Rodio se 20. ožujka god. 43. u gradu Sulmonu, a pripadao je starome viteškom rodu. Otac je svoja dva sina, pjesnika i njegova starijega brata, koji je rano umro, namjeravao dati na odvjetnički rad i u državne službe pa ih je još kao djecu poslao u Rim, da uče govorništvo. U promijenjenim političkim prilikama »škola na foru« već je bila izgubila ono značenje, što ga je imala u mladim godinama Ciceronovim. Osnovna se govornička sprema dobivala sada u retorskoj školi, na »deklamacijama« (str. 433). Po riječima jednoga suvremenika, Seneke Starijega, Ovidije se smatrao dobrim deklamatorom, ali logičke strane deklamacije — pravni dokazi i sistematsko razlaganje — uvijek su mu bile teške, pa je radije držao svazorije nego kontroversije; njegove su deklamacije već tada činile dojam pjesama u prozi. Sam Ovidije uvjerava, da mu proza nije nikada polazila za rukom i da je nehotice prelazila u stih:

Često mi zborio otac: »Što poslom se zaludnim baviš?
Ni Meonjanin[1] sam bogatstva ně steče baš.«
Dirnuše r'ječi me te, pa ostaviv čitav Helikōn
Proznim govorom već kušo sam pisati tad.
Ali sama se pjesma u prikladne slagaše mjere;
Što god kušo sam tad pisati, bijaše stih.

[1] Homer.

Pošto je svoje obrazovanje završio tradicionalnim putovanjem u Grčku i Malu Aziju, Ovidije se vratio u Rim, da započne svoju službenu karijeru, ali je se uskoro odrekao prošavši samo kroz niže službe sudskoga i policijskog karaktera. Svjetske razonode i književnost privlačile su ga mnogo više nego perspektiva da dospije u senat, pa je provodio nezavisan život imućna čovjeka krećući se u višem rimskom društvu i u pjesničkim krugovima. Ovidije je bio osobito tijesno povezan s književnom okolinom Mesalinom, ali je održavao veze i s pjesnicima Mecenatova kruga, osobito s Propercijem.

U književnom radu Ovidijevu mogu se ocrtati tri etape: ljubavna poezija (otprilike do početka naše ere), poezija o učeno-mitološkim temama i napokon stihovi iz vremena progonstva.

Ovidije je rano počeo pisati stihove. Započeo je s ljubavnim elegijama, od kojih je poslije bilo sastavljeno pet knjiga. Zbirka »Ljubavnih pjesama« (*Amores*) u tri knjige, koja je došla do nas, predstavlja novo skraćeno izdanje, što ga je pripremio sam autor. Po elegijskoj tradiciji zbirka ima svoju junakinju, koju je Ovidije nazvao Korinom, po imenu stare beotske pjesnikinje (oko god. 500.), koja je obrađivala domaće priče na narječju svoga zavičaja; no samo je malo pjesama upućeno neposredno Korini, pa se uloga toga sasvim apstraktno danoga lika svodi na to, da služi kao lice u nekoliko tipičnih, tradicionalnih situacija. Ovidijeve su elegije u znatnoj mjeri prepjevi iz Katula, Tibula, Propercija i grčkih epigramatičara; ponovno se susrećemo sa serenadom, s poukama svodnice, s koristoljubivim ljepoticama i suparnikom-vojnikom, ali se Ovidije odlikuje sasvim drukčijim odnosom prema stvarnosti i književnoj građi i drukčijim stilističkim postupcima nego njegovi rimski prethodnici. Pjesnik, odrastao u atmosferi carstva i opojen vanjskim sjajem »zlatnoga Rima«, ne zna za onaj osjećaj nezadovoljstva suvremenim životom, kroz koji je prošla većina pisaca prethodnoga pokoljenja. On sebi čestita, što se »rodio upravo sada«, i jedino, s čime se ne slaže u ideološkoj politici carstva, jest službeno klanjanje pred prošlošću i parola preporoda starinskih kreposti: prema bračnom zakonodavstvu Augustovu odnosio se Ovidije s neprikrivenom ironijom. »Zaljubljeni pjesnik« nastupa već izvan odvojenosti od suvremene stvarnosti, ne na pozadini seoske idile ili mita, već u okolnostima svjetskoga života Rima i rimske ulice. To dovodi do »snižavanja« vrste; idealizirana ljubav elegije ogrubljuje i postaje predmet ironične igre. Nasuprot Tibulu i Properciju Ovidije ne pretendira na prikazivanje ozbiljna i duboka osjećaja; on je samo »šaljivi pjevač ljubavne nježnosti«, prema njegovoj vlastitoj karakteristici u autobiografiji.

Druga se znatna razlika između Ovidija i njegovih prethodnika sastoji u tome, što Ovidije prenosi u poeziju principe deklamatorskoga (»retoričkog«) stila. To se izražava prije svega u beskonačnim varijacijama iste teme. Čitava elegija (I, 9), velika 46 stihova, građena je na »uigravanju« misli, da zaljubljenik predstavlja vojnika u Amorovoj službi; misao je dana već u prvom stihu (citiranom na str. 476), a zatim je razvijena u mnogobrojnim usporedbama. Ovidije često uzima pojedini motiv, što ga je nabacio tkogod od ranijih pjesnika, i raširuje ga pomoću deklamatorske obradbe do dimenzija velike pjesme. Beznadno Katulovo »mrzim i ljubim« razvija se kao šaljiva igra, a »vrapčeva smrt« istoga Katula narasta u veliku elegiju o smrti Korinine papige, građenu po svim pravilima retorike, i parodira patos nadgrobnih govora.

Deklamatorski je stil počeo prevladavati u književnosti carskoga razdoblja, pa Ovidijevo stvaranje započinje u tom pogledu novu etapu razvoja rimskoga pjesništva. Ali Ovidije se, uza sav svoj nestašan odnos prema književnoj građi, nipošto ne osjeća u opoziciji prema prethodnicima; on obilno iskorišćuje njihove teme, misli, pa čak i izraze, sve ih obasipa pohvalama, bez razlike smjera. Elegija posvećena Tibulovoj smrti (III, 9) jedna je od najljepših pjesama u zbirci. Sjajni književni talenat Ovidijev osjeća se već u tim prvim pokusima. Domišljatost u varijacijama, duhovitost, finoća pojedinih psiholoških opažanja i živi crteži iz života — to su književne vrednote »Ljubavnih pjesama«. Tome se pridružuju izvanredna lakoća i glatkoća stiha, u kojima Ovidiju nema ravnoga među rimskim pjesnicima. Zbirci su ujedno svojstveni nedostaci, kojima se ističe i čitavo potonje stvaranje pjesnikovo, — neznatnost sadržaja, jednoličnost i odsutnost osjećaja mjere, pjesnikova zaljubljenost u samoga sebe; on je, po riječima Seneke Starijega, »vrlo dobro poznavao svoje mane, ali ih je ljubio.«

U svojoj slijedećoj zbirci Ovidije se konačno odriče otrcane maske »zaljubljenoga pjesnika«, »H e r o i d e« ili »P o s l a n i c e« *(Heroides* ili *Epistulae)* predstavljaju niz pisama mitoloških heroina muževima ili dragima, od kojih se nalaze daleko. Ovidije se, prema tome, vraća na ljubavno-mitološku elegiju, ali ne u pripovjednom obliku, nego u obliku subjektivna izljeva zaljubljenih heroina; pismo je samo forma za lirski monolog. Monolog mitološkoga lica, a također pismo bili su oblici retoričke deklamacije, ali su za poeziju takva pisma bila novost. Petnaest pisama od petnaest heroina daju Ovidiju priliku da briljira u umijeću varijacije. Sva su pisma u biti o istoj temi: rastanak, tuga, samoća, muke ljubomore, žalosna sjećanja na početak nesretne ljubavi, misli na smrt i molba za povratak, — svaka je poslanica satkana od niza takvih motiva, koji se neprestano ponavljaju, a ujedno je individualizirana u skladu s karakterom lica i razlikom u uvjetima, koji su doveli do rastanka. Skromna Penelopa i Fedra, koja gori od strasti, sentimentalna Enona i osvetljiva Medeja, nasilno odvojena Briseida i ostavljena Didona na različit način doživljuju svoje osjećaje.

Deklamatorski stil, kojega se Ovidije drži, bio je stvoren za verbalno izražavanje složene duševne borbe i patetičkih sukoba. Na tom se području pjesnik pokazao velikim majstorom; kao umjetničko razotkrivanje psihologije ljubavi, »Heroide« predstavljaju znatnu književnu pojavu i uživaju zasluženu slavu. Opisna i pripovjedna strana podređene su psihološkom zadatku. Opisi prirode stvaraju pozadinu za raspoloženje, a predmetna se strana mita izlaže onako, kako se moralo zamišljati sa stanovišta ljubomorno zaljubljene junakinje. Svoju građu crpe Ovidije iz različitih izvora. On iskorišćuje Homera (Penelopa i Briseida), tragediju (Dejanira, Medeja i Fedra), helenističko pjesništvo, Katula (Arijadna), Vergilija (Didona) i spomenike likovne umjetnosti, ali prerađuje predmete na svoj način; tako je ljubavna drama Briseidina konstruirana iz ništavih aluzija Homerova epa. Po duševnom obličju Ovidijeve su figure vrlo daleko od veličanstvenih likova epa ili tragedije; te su osjećajne »ljepotice« gotovo uvijek bojažljive i bespomoćne, pa je, na primjer, Ovidijeva Didona sasvim lišena onih herojskih crta, kojima ju je još tako nedavno nadario Vergilije. Sastavljačice poslanica vladaju, dakako, svim postupcima deklamatorske vještine; mitološka sfera služi samo zato, da osjećaje kasnijega vremena izvede izvan okvira svakidašnjega života i oslobodi ih nijanse ironične frivolnosti, koja kod Ovidija prati slike suvremenoga života.

Zbirka je izazvala imitacije; jedan je rimski pjesnik počeo odmah sastavljati odgovore adresatâ »Poslanica«. Poslije su »Heroidama« bila pridružena još tri para poslanica, od kojih svaka sadržava pismo heroja i odgovor heroine. Iza ljubavne izjave Parisove, gdje su stavljeni u pokret najprokušaniji argumenti zavođenja, dolazi odgovor Helene, koja se još koleba i počinje u tonu uvriježenoga dostojanstva, a završava s prijedlogom, da se daljnji pregovori vode preko njezinih drugarica. Drugu varijantu ljubavne izjave nalazimo u pismima Akontija i Kidipe, junaka znamenite elegijske pripovijesti Kalimahove (str. 257). Tema rastanka obrađena je u poslanicama Here i Leandra, koji također potječu iz helenističkih izvora. Leandar svake noći pliva preko Helesponta, da se sastane s Herom, ali ga u toku nekoliko dana zadržava oluja. Pisma su osjenjena slutnjama tragična završetka — Leandar će

poginuti u valovima, njegovo će tijelo biti bačeno na Herinu obalu, i ova će se baciti u more grleći leš svoga zaručnika (isp. str. 318). Poslanice u parovima odlikuju se stanovitom govorljivošću, ali su po stilu tako bliske Ovidiju, da njegovo autorstvo ne smije izazivati sumnje; sastavljene su vjerojatno znatno kasnije nego glavna zbirka.

U razdoblje rada na »Heroidama« ide nesačuvana tragedija »Medeja« *(Medea)*, o kojoj se antička kritika izražava s neobičnom pohvalom. Ovidijeva »Medeja« i (također nesačuvani) »Tijest« Varijev (str. 434) smatrali su se najboljim djelima rimskoga tragičkog pjesništva.

Rimskoj je elegiji otpočetka bila svojstvena pretenzija na »učiteljsku« ulogu u sferi ljubavi (str. 475). Ovidije izvodi iz toga dosljedan zaključak i završava svoj rad pjesnika ljubavi »didaktičkim« djelima. Ovidije je i ovdje išao vlastitim putem razvijajući ono, što je kod prethodnika bilo tek u zametnim oblicima. »Ljubavna vještina« *(Ars amatoria*, god. 17. pr. n. e. — 1. n. e.) predstavlja parodično-didaktički spjev u stihu elegije (pravi su se didaktički spjevovi sastavljali u heksametrima). Kao pravi sastavljač »priručnika«, Ovidije se prije svega poziva na svoje poznavanje predmeta i daje klasifikaciju svoje »vještine«. Ona se sastoji od tri dijela: očito parodirajući retoričke priručnike, koji su se počinjali pitanjem o »nalaženju« (str. 275), Ovidije daje svome prvom dijelu isti naslov — »nalaženja« predmeta ljubavi; drugi je dio — kako se postiže ljubav, a treći — kako se ta ljubav zadržava. Pouke se daju najprije za muškarce (knj. I.—II.), a zatim za žene (knj. III.). Izlaganje priproste i jednolične »vještine« oživljeno je efektnim sentencijama, mitološkim pripovijestima i malim prizorima iz života, ali se nikada ne uzdiže iznad nivoa »nestašne ljubavi«, privremenih veza između ugledne mladeži i poluprofesionalnih hetera.

Ovidijev ironični dar opažanja i njegov parodični talenat nalaze najzahvalniju građu u »didaktičkom« obrađivanju upravo te sfere ljubavnih odnosa.

U tome istom šaljivo-poučnom tonu sastavljen je i drugi »didaktički« spjev, ali o suprotnoj temi — »Lijekovi od ljubavi« *(Remedia amoris*, god. 1.—2. n. e.), o sredstvima da se pomogne onome, čija je ljubav beznadna. Od trećega spjeva — o kozmetici — sačuvao se samo početak.

»Didaktičkim« spjevovima završava se prvo razdoblje Ovidijeva stvaranja. On se obraća pripovjednoj vrsti, i u njoj razvija svoj blistavi talenat pripovjedača, koji se očitovao već u mitološkim digresijama »Ljubavne vještine«. Nova linija označuje i prijelaz na

ozbiljnije, »učene« teme. Kao majstor kratkoga, novelističkog pripovijedanja, Ovidije izabira oblik »kataloškoga« spjeva, koji povezuje velik broj tematski među sobom bliskih priča. Djela te vrste često su se susretala u aleksandrinskoj poeziji (Kalimahovi »Uzroci«, spjevovi Eratostena, Nikandra i dr.; str. 271—272). Ovidije je u isto vrijeme radio na dva učeno-pripovjedna spjeva kataloškoga tipa: to su »Metamorfoze« *(Metamorphoses*, — »Pretvorbe«) i »Fasti« (»Kalendar«).

Tema »pretvorbe« zauzima veliko mjesto u mitologiji svih naroda (isp. str. 32). Tih je mita bilo u velikom broju i kod Grka; u mnogim slučajevima to su bile lokalne, slabo raširene priče. Helenistička »učena« poezija bavila se njihovim sakupljanjem. Eratostenovi »Katasterizmi« (str. 271), »Postanak ptica«, koji se pripisivao nekom Beju (*Βοῖος*, ili nekoj Beji — *Βοιώ*), pa univerzalni spjevovi o svakakvim pretvorbama, što su ih sastavili Nikandar i Partenije, mogu služiti kao primjeri takvih mitoloških zbornika, koji su Ovidiju poslužili kao tematski uzori. Uz njih su postojali i prozni zbornici, rasprave o mitologiji, koje su davale golemu građu priča u više ili manje sistematskom izlaganju.

Ovidijeve su »Metamorfoze« spjev u heksametrima, a sastoje se od 15 knjiga; u njima je sakupljeno više od dvjesta priča, koje se svršavaju pretvorbom. Naziv »Metamorfoze« reproducira naslov, što ga je dao Partenije. Ovidije nije zamislio zbirku priča, već suvislu cjelinu, »neprekinut spjev«, u kojem bi pojedine pripovijesti bile nanizane na jedinstvenu nit. To je prije svega kronološka nit. Spjev ide od stvaranja svijeta, koje predstavlja prvu »pretvorbu«, pretvorbu prvobitnoga kaosa u kozmos, prema historijskim vremenima, sve do najnovije službeno priznate »metamorfoze«, »pretvorbe« Julija Cezara u komet. Prividnost kronološkoga rasporeda građe mogla se provesti samo na početku spjeva (stvaranje svijeta, četiri vijeka, potop i t. d.) i u njegovim završnim dijelovima, od vremena trojanskoga rata. Osnovna masa priča nije bila stavljena u određeno vrijeme i nije uvijek sadržavala unutrašnje veze između pojedinih predaja. Bila je potrebna velika umjetnost kompozicije da se od te rastrgane građe stvori cjelovito pripovijedanje. Ovidije pribjegava najraznovrsnijim postupcima. Sad razmješta priče po ciklusima (argivski miti, tebanski, Argonauti, Heraklo, Eneja i njegovi potomci), sad povezuje predmetno bliske ili kontrastne pripovijesti, sad se napokon služi »okvirnom« metodom unoseći jednu predaju u drugu kao pripovijedanje kojega lica ili kao opis slika na spomenicima umjetnosti. Veza, koja se na taj način uspostavlja među predajama, ipak je katkada čisto vanjska. Ali Ovidije teži upravo za šarolikošću i

raznolikošću pripovjedanja. Traženje varijacija, koje prolazi kroz sav njegov rad, očituje se i u zamisli »Metamorfoza«, u ređanju golema niza predaja sa završetkom istoga tipa. Najveće teškoće u smislu variranja pružao je završni akt pretvorbe, ali je i taj zadatak Ovidije uspješno riješio. No glavna pažnja nije poklonjena završetku, nego priči, koja ga pripravlja. Varirajući priče po veličini, podrobnosti izlaganja, po tonu i raspoloženju, Ovidije izbjegava jednoličnost i obilato rasipajući golemo bogatstvo boja, ostaje uvijek živ i zanimljiv. On s neobičnom lakoćom izmjenjuje tužne i vesele slike, dirljive i strašne, uzvišene i smiješne. Ljubav se javlja u najrazličnijim aspektima, iako ljubavne teme nisu ni izdaleka jedine. Po uzoru na Kalimahovu »Hekalu« Ovidije opisuje idiličan život siromašna i pobožna staroga para (Filemon i Baukida), ali ne odustaje ni od bojnih prizora pa daje skulpturno zaokružene slike bitaka. U gdjekojim se slučajevima vraća na deklamatorsku tehniku svojih prethodnih djela i stavlja licima u usta dramske monologe (Medeja), pa čak i čitava »govorna natjecanja« (prepirka Ajanta i Odiseja oko Ahilejeva oružja). Uza svu tu raznolikost prevladava stil kratke, napete i emocionalno obojene pripovijesti. Mit se pretvara u elegantnu novelu. Od golemoga mnoštva efektno izloženih priča spomenimo nekoliko najpoznatijih: među njih ide opis četiriju vjekova, potopa i pretvorba Dafne u lovoriku (knj. I.); mit o Faetontu, sinu Sunčevu, koji je zamolio u oca njegova kola i zamalo nije spalio zemlju (knj. II.), o Narkisu, koji je odbio ljubav nimfe Ehe (Jeke), ali se zaljubio u svoju vlastitu sliku (knj. III.); novela o nesretnoj ljubavi Pirama i Tizbe, koja se veoma raširila u evropskoj književnosti (knj. IV.); priča o Niobi, koja se ponosila svojom djecom i izgubila ih zbog ohole pohvale (knj. VI.), o ljubomornoj ljubavi Kefala i Prokrije (knj. VII.); nesretni let Dedala i Ikara i idila o Filemonu i Baukidi (knj. VIII.); priča o Orfeju i Euridici, ljubavni miti, što ih pripovijeda Orfej (knj. X.) i odana ljubav Keika i Alkione (knj. XI.).

Mitološki likovi doživljuju u »Metamorfozama« isto onakvo »sniženje« kao i u »Heroidama«. To se osobito primjećuje u tretiranju bogova. Oni su organizirani na rimski način: na nebu postoje posebni dvorci za moćne bogove i mjesta, gdje živi »pleps«. Ponašanje božanskih figura potpuno odgovara običajima rimskoga galantnog društva; brbljarije i ljubavni doživljaji sačinjavaju njihovu glavnu razonodu. Jupiter, poput supruga iz komedije, vrši svoje nepodopštine potajno od ljubomorne žene i dobro zna, da se »veličanstvenost i ljubav među sobom ne podudaraju.«

U posljednjim dijelovima spjeva Ovidije prelazi s grčkih priča na italske i rimske. Završna knjiga sadržava, među ostalim, izlaganje Pitagorina učenja o seobi duša, neku vrstu filozofskoga obrazloženja »pretvorbi«.

Rimskim su mitima specijalno posvećeni »Fasti«. Ovidije je sebi postavio zadatak, na kojem je u svoje vrijeme bio počeo raditi Propercije, stvaranje niza pripovjednih elegija o predajama i obredima rimskoga kulta, kako starorimskoga, tako i kasnijega, heleniziranog. To je djelo moralo biti prožeto duhom službene ideologije, koju je pjesnik prije odbacivao, pa se Ovidije spremao da ga posveti Augustu. Kao nit, koja vezuje pojedine priče, izabrao je rimski kalendar (odatle naslov). Svaka je knjiga posvećena pojedinom mjesecu i počinje se učeno-gramatičkim tumačenjima imena toga mjeseca. Slijeđenje kalendarskoga reda često je pjesnika odvodilo na njemu slabo poznato astronomsko područje, ali mu je s druge strane omogućivalo unositi mite o postanku zviježđâ. Osnovni su sadržaj »Fasta« priče vezane s rimskim svetkovinama. Tu se miti grčkoga podrijetla i italski folklor izmjenjuju s pričama iz rimske povijesti, kako legndarne, tako i kasnije, sve do suvremenih događaja. Osobito su naglašeni dani, koji su znameniti za carsku kuću. U nekim slučajevima priče »Fasta« ponavljaju predmete iz »Metamorfoza«; na tim se primjerima jasno vidi razlika između izlaganja epskoga spjeva i uzbuđenoga, raznolikog stila elegijskoga pripovijedanja. Unatoč želji da slavi starinu, Ovidiju najbolje polaze za rukom šaljive i ljubavne teme. Osobito je poznata priča o nasilju, što ga je počinio sin posljednjega rimskog kralja Tarkvinija nad djevičanskom Lukrecijom; no ni tu Lukrecija nije prikazana kao starorimska matrona, već u stilu bojažljivih »junakinja« Ovidijeve ljubavne poezije. Radi oživljivanja učene građe, uzete iz spisa rimskih antikvara, Ovidije pribjegava Kalimahovim postupcima (str. 258): bogovi, Muze i napokon sugovornici, s kojima se slučajno susreo, daju autoru potrebna objašnjenja.

Ovidije je već bio gotovo završio »Metamorfoze« i doveo »Faste« do sredine izlaganja, kad ga je na koncu god. 8. n. e. August prognao na daleku periferiju carstva, na obalu Crnoga mora, u grad Tome (ili Tomis, današnja Konstanca). Uzroci progonstva ostali su nepoznati. Pjesniku se stavljala u krivnju nemoralnost »Ljubavne vještine« kao djela upravljena protiv temeljâ porodičnoga života, ali se tome pridruživao jedan drugi, konkretniji i, kako se čini, važniji uzrok, o kojem Ovidije više puta govori u maglovitim izrazima. Iz njegovih se aluzija može zaključiti, da je bio očevidac (tobože slučajan) nekoga zločina,

da taj zločin nije bio političkoga karaktera, ali se lično ticao Augusta i da bi spominjati taj zločin bilo isto, što i pozljeđivati careve rane. Istraživači navode, da je iste 8. godine bila zbog razvratna života prognana Augustova unuka Julija Mlađa. Ako je Ovidije bio na koji način umiješan u tu stvar, car je mogao njegovo ponašanje dovesti u vezu s njegovim književnim radom, — ali sve to nije ništa više nego hipoteza.

Katastrofa, koja je zadesila Ovidija, bila je za njega potpuno iznenađenje. On je u očaju spalio rukopis »Metamorfoza«, i što se spjev sačuvao, treba zahvaliti samo prijepisima, što su ih već imali njegovi prijatelji. Sadržajem njegove poezije postaju sada žalbe na sudbinu i molbe za povratak u Rim. Na putu, koji je trajao nekoliko mjeseci, on sastavlja prvu knjigu »Tužaljki« *(Tristia)* u elegijskom metru. Jedna lijepa elegija (I, 3) opisuje posljednju noć provedenu u Rimu; druge pripovijedaju o nezgodama na putu, o burnoj plovidbi, obraćaju se ženi i prijateljima, koje čak ne riskira spominjati po imenu. Naskoro po dolasku u Tome napisana je druga knjiga, velika, veoma laskava poslanica Augustu, u kojoj Ovidije opravdava svoj književni rad, poziva se na primjere pjesnika iz prošlosti, koji su slobodno obrađivali ljubavne teme, i uvjerava, da je njegova poezija većinom fikcija, koja ni najmanje ne odrazuje lični život autorov. August je ostao neumoljiv. Tri potonje zbirke »Tužaljki« (god. 10.—12.) variraju nekoliko osnovnih tema, kao što su: žalba na oštru klimu Skitije, na nevjeru prijatelja, slavljenje odane žene, priznanje onima, koji su sačuvali prijateljske osjećaje prema prognaniku, molba za zaštitu, za premještaj u drugo mjesto progonstva i veličanje pjesništva kao jedine utjehe u žalosnom životu. U završnoj pjesmi IV. knjige pripovijeda Ovidije svoju autobiografiju. Zanimljiv je Puškinov sud o *Tristia*-ma: »Knjiga *Tristium*... stoji po našem mišljenju više od svih ostalih spisa Ovidijevih (osim »Pretvorbi«). Heroide, ljubavne elegije i sam spjev *Ars amandi*, tobožnji uzrok njegova progonstva, zaostaju za pontskim elegijama. U ovima posljednjim ima više istinskog osjećaja, više prostodušnosti, više individualnosti i manje hladne duhovitosti. Koliko izrazitosti u opisu tuđe klime i tuđe zemlje, koliko živosti u pojedinostima! I kakva tuga za Rimom! Kakve dirljive žalbe!«[1]

U četiri knjige »Poslanica iz Ponta« *(Epistulae ex Ponto*, god. 12./13.—16.) Ovidije već spominje svoje adresate. Kod njega se katkada, osobito u kasnijim pismima, javljaju razmjerno bodri tonovi, on kao da se suživio s okolinom, prima znakove po-

[1] Djela. Izd. Akademije Nauka SSSR, sv. IX., dio 1., Lenjingrad, 1923., str. 325 (na ruskom).

časti od okoline i sastavlja na domaćem getskom jeziku pjesmu u čast carske obitelji. Pismo (III, 2), u kojem starac Get pripovijeda predaju o Orestu i Piladu, poslužilo je Puškinu kao uzor za priču starca ciganina o samom Ovidiju. Stilistički te pjesme postaju sve nemarnije, i nekadašnji se retorički sjaj gasi.

U godine progonstva idu i neka druga djela — tamnim aluzijama ispunjeni pamflet »Ibis« s prokletstvima na adresu nekoga nevjernog prijatelja, započeti didaktički spjev o ribolovu i niz nesačuvanih pjesama. Postoji pretpostavka, da su parne poslanice iz zbirke »Heroida« sastavljene tih istih godina.

Malo vremena pred smrt Augustovu (god. 14.) pojavile su se kod Ovidija nade u povratak. Kad je carem postao Tiberije, pjesnik je pokušavao privući pažnju novoga prestolonasljednika Germanika, koji je donekle sudjelovao u književnosti. Počeo je prerađivati nedovršene »Faste«, da ih posveti novom zaštitniku, ali preradba nije uznapredovala dalje od prve knjige. U tome nedovršenom obliku (šest knjiga, od kojih prva u drugoj redakciji) »Fasti« su poslije i bili izdani, tek poslije smrti pjesnika, koji je umro u progonstvu god. 18. n. e.

Iako Ovidije zaostaje za mnogima od svojih suvremenika u dubini i originalnosti stvaranja, bio je izvrstan majstor lake forme. Antička je kritika priznavala njegovu visoku nadarenost, ali je smatrala za potrebno primijetiti, da je on »odobravao svome talentu mjesto da upravlja njime«; u čitalačkim je krugovima odmah stekao trajnu popularnost. Ona se nije umanjila ni u srednjem vijeku. »Metamorfoze« su se smatrale »poganskom biblijom«, nekom vrstom izvora mudrosti, uz koji su se sastavljala alegorična tumačenja; ljubavna poezija »odličnoga doktora« *(doctor egregius)* Ovidija nadahljivala je latinizatorsku liriku i provansalske trubadure — autor »Ljubavnih pjesama« i »Ljubavne vještine« učio je srednjovjekovnu Evropu jeziku ljubavi. Kao i Vergilije, on je bio predmet legende. Od vremena renesanse Ovidijevi su predmeti doživljavali bezbrojne preradbe: od njih su se stvarale novele, opere i baleti.[1] U ruskoj je književnosti Ovidijev lik zauvijek vezan s imenom Puškina, koji je rado uspoređivao svoje progonstvo na jug s Ovidijevim progonstvom.

[1] Ovidije je bio omiljeli uzor dubrovačko-dalmatinskim pjesnicima. Mnogi su ga prevodili (Hanibal Lucić, Petar Hektorović, Dinko Zlatarić, Ignjat Đorđić i Đuro Hidža). Od preradaba Ovidijevih predmeta najvažnije su: spjev Brna Krnarutića — »Ljubav i smrt Pirama i Tizbe« i drame Junija Palmotića: »Natjecanje Ajača i Ulisa za oružje Akilovo«, »Atalanta« i »Elena ugrabljena«. — Op. prev.

8. *Tit Livije*

Klasicističkom smjeru, koji je našao najpotpuniji izraz u »Eneidi«, približava se po svojim ideološkim i stilskim načelima najznatniji prozni spomenik Augustova vremena, povjesnički rad Tita Livija (*T. Livius*, 59. pr. n. e. — 17. n. e.).

Livije je odrastao u starorimskim tradicijama. Grad Patavij (današnja Padova), u kojem se povjesničar rodio i poslije rado živio, bio je na glasu s patrijarhalnosti svojih običaja. Za vrijeme borbe između Cezara i Pompeja građani Patavija stali su na stranu senata; te je republikanske simpatije Livije sačuvao u toku čitava života. On je slavio Pompeja, pozitivno se izražavao o Cezarovim ubojicama Kasiju i Brutu i ostavljao otvoreno pitanje, »od čega bi država više dobila, da li od toga, da se Cezar rodio ili da se nije rodio.« No taj donekle provincijski republikanizam ljubitelja starine nije imao političke zaoštrenosti, pa je konzervativno-religiozno skretanje, što ga je prihvatio August, nailazilo kod Livija na punu simpatiju. Car se sa svoje strane naklono odnosio prema povjesničarevu radu, iako ga je zvao »pompejevcem«. Poklonik starorimske »vrline« bio je zapravo već čovjek carstva i nije osobno sudjelovao u političkom životu.

U razdoblju republike historiografija je bila svojina državnika, koji su posjedovali političko i ratno iskustvo. Livije je povjesničar-književnik.

Kao književnik, on je nastavljao tradicije Ciceronove proze i negativno se odnosio prema rimskom aticizmu, napose prema Salustiju: u »poslanici sinu« preporučivao je čitanje Cicerona i Demostena kao najboljih uzora proznoga stila. Odmah za Ciceronom nastupao je Livije s radovima filozofskoga i retoričkog karaktera, koji su vrlo brzo bili zaboravljeni. Njegova se književna slava osniva na monumentalnom povijesnom djelu, kojemu je autor pristupio na početku 30-ih godina pr. n. e. i na kojem je radio oko četrdeset i pet godina, sve do smrti. Rezultat toga rada bile su 142 knjige »Od osnutka grada (*Ab urbe condita*), umjetnički prikaz čitave rimske povijesti od njezinih mitskih početaka do god. 9. n. e.

Goleme dimenzije Livijeva rada izazivale su potrebu za skraćenim izdanjima. Već su se u I. stoljeću počeli javljati »izvaci«, kratki pregledi sadržaja pojedinih knjiga; oni su u razdoblju sloma antičke kulture potisnuli sam original. Od čitava rada do nas je došla samo četvrtina — knjige I.—X. (prva »dekada«), koje dovode pripovijedanje do trećega samnitskog rata (god. 293.), i knjige XXI.—XLV. (treća i četvrta »dekada« i prva polovica pete), od početka drugoga punskog rata (god. 218.) do pobjede nad Makedonijom (god. 167.). Ostalo je poznato po izvacima, koji su se sačuvali u različitim oblicima i gotovo za sve knjige.

Kao naučno djelo, Livijeva povijest ne stoji na visini svoga zadatka. Livije je pripovjedač, a ne istraživač. Njegov je rad građen kao umjetnička preradba vijesti prethodnih povjesničara, bez samostalna upotrebljavanja dokumentarne građe. Slučajnom i nekritičnom izboru izvorâ pridružuje se Livijeva nedovoljna sprema u vojničkim i političkim pitanjima (odatle stanovita stereotipnost njegovih slika bitaka) i nejasnoća geografskh predočaba. Napokon, po dubini shvaćanja povijesnih događaja Livije znatno zaostaje za takvim povjesničarima, kao što su Tukidid, Polibije ili čak Salustije.

Helenistička je historiografija obično isticala igru hirovite Tihe kao pokretnu snagu povijesti (str. 276).[1] Osjećanje svijeta kod rimskoga rodoljuba mnogo je aktivnije: tok događaja određuju kod Livija moralna svojstva naroda i njegovih viđenih muževa. Prošlost mu se čini kao skup »primjera«, dobrih ili rđavih, koji pokazuju, što valja oponašati, a što se mora izbjegavati. U uvodu svoga rada Livije poziva čitaoca, da osobitu pažnju obrati na »običaje«, t. j. na moralni lik masa i pojedinih muževa u različitim razdobljima rimske povijesti. Visoka moralna svojstva predaka, njihovo rodoljublje i ljubav prema slobodi, muževnost i samoprijegor, pobožni i skromni način života osigurali su porast rimske države, a kvarenje običaja postalo je uzrok građanskih nemira — to je misao vodilja Livijeve povijesti. Povjesničar-pripovjedač je škrt u razmišljanjima, ali je čitavo njegovo izlaganje protkano idealizacijom rimskoga naroda i klanjanjem pred rimskom prošlošću. »Rimska vrlina« suprotstavlja se negativnim svojstvima drugih naroda, lakoumnosti Grka i Gala i vjerolomstvu Kartažana i Etruščana. Ljubav u odnosu prema starini, kojom je ogrijana Livijeva povijest, proširuje se i na stara vjerovanja. Kako smo već vidjeli (str. 450), Livije s toga stanovišta opravdava unošenje mitoloških priča u povjesnički rad. Na jednome drugom mjestu, pripovijedajući o »čudesnim znamenjima«, pisac objašnjuje, da se i sam prožima »starim duhom«, kad opisuje starinu.

Izuzevši prvu knjigu, posvećenu vremenu kraljeva, Livije čuva u rimskoj »analistici« tradicionalno izlaganje događaja po

[1] Na tome istom stanovištu stoji i drugi povjesničar Augustova vremena, koji se izbliza drži helenističkih izvora i oprezno se odnosi prema vanjskim uspjesima »rimske sreće«, romanizirani Gal Pompej Trog (*Pompeius Trogus*); njegova opća povijest (izuzevši rimsku) u 44 knjige došla je do nas u izvatku nekoga Justina.

godinama; ali opširnost kronike po godinama spaja se kod njega s principom umjetničke cjelovitosti pojedinih pripovijedanja. Izlažući dosljedno godinu po godinu rimsku povijest, Livije dijeli događaje na niz kratkih, zaokruženih epizoda; svaka takva epizoda sačinjava umjetničko jedinstvo, koje ima svoje glavne nosioce radnje i jasno je raščlanjeno, nije prenatrpano suvišnim detaljima. Opisni element ne zauzima kod Livija znatnoga mjesta; osnovna je pažnja usmjerena na zorno prikazivanje ljudskih postupaka, u kojima se očituju moralna svojstva i duševni pokreti ljudski. Poput helenističkih povjesničara i njihovih rimskih sljedbenika, Livije teži za dramatskim izlaganjem, ali u peripetijama vanjske radnje nastoji prikazati smjenu afekata licâ. Mase, na primjer, nastupaju kod njega gotovo uvijek u uzbuđenom stanju. Karakteristika povijesnih ličnosti sastoji se u povlačenju nekoliko osnovnih, dominantnih crta, koje su kadre učiniti jak dojam na čitaoca. Sve se to potpuno podudara s umjetničkim principima klasicističkoga smjera i veoma podsjeća na stil »Eneide«.

Rodoljubne i umjetničke osobine određuju i izbor i osvjetljenje građe. Livije pripovijeda o ratovima, narodnim nemirima, o sukobima u senatu i narodnoj skupštini. Kultura i svakidašnji život prošlosti, sa svojim arhaičkim osobinama, ne privlače pripovjedačevu pažnju, već se učeno-antikvarna građa daje tek uzgred.

Analistika posljednjega stoljeća republike prikazivala je socijalnu borbu staroga Rima u jako moderniziranim bojama prenoseći u prošlost stranačke parole suvremenoga života. Livije lakovjerno reproducira to tendencioznо izlaganje, ali nastoji ublažiti oštre kutove i, unatoč svojim očitim aristokratskim simpatijama i mržnji na »mnoštvo«, daje svome pripovijedanju mnogo dobrodušniji karakter.

Emocionalnom stilu pripovijedanja pomažu g o v o r i. Štovatelj Demostena i Cicerona pridaje, razumije se, veliko značenje tome u antici prijeko potrebnom elementu umjetničke historiografije. Govora ima u Livija mnogo, ali oni ipak ne zastiru osnovnu pripovjednu stranu. Oni služe za karakteristiku povijesnih lica, a također za razjašnjavanje političkih situacija i stanovištâ ove ili one društvene grupacije. Te je govore, dakako, sastavio sam Livije; povijesne ličnosti svih razdoblja ne samo da razgovaraju u Livijevu stilu, nego i izriču misli i osjećaje svojstvene Augustovu vremenu. No u kabinetskom govorništvu Livijevu ima i književnih vrednota: autor posjeduje dar uvjerljive argumentacije i govornički patos. Po umjetničkoj snazi govori ne zaostaju za pripovijedanjem, pa su u priličnoj mjeri pridonijeli književnom uspjehu Livijeva rada.

Na području stila Livije se drži principa »obilja« govora, što ga je ustanovio Ciceron. Za povijesna djela Ciceron je isticao zahtjev blage i jednolike glatkoće izlaganja. Livije tako i postupa; ne trčeći za efektima »deklamatorske« manire, on opširno razvija svoje misli u dugim, kadšto čak i prekomjerno dugim periodima.

Prve knjige, posvećene starom Rimu, lagano su obojene arhaizatorskim jezičnim koloritom. Književni protivnik Livijev iz aticističkoga tabora, Azinije Polion, nalazio je u njegovu jeziku elemenata provincijalizma: sudovi drugih antičkih kritičara jesu naklonijі: Kvintilijan, na primjer, slavi »blistavu jasnoću« i »mliječno bogatstvo« Livijevo pa ga uspoređuje s Herodotom.

Livije je još za života postao književna znamenitost. Njegova je povijest istisnula djela gotovo svih prijašnjih analista i postala osnovni izvor obavijesti o republikanskom razdoblju.

Slavitelj staroga Rima ostao je neosporan autoritet i za humaniste. Dante je govorio o »Liviju, koji se ne vara.«

Još je Machiavelli (1465.—1527.) u »Raspravi o prvoj dekadi Tita Livija« s punim povjerenjem ponavljao legende, što ih bilježi rimski povjesničar; počevši od konca XVII. stoljeća povijesna je kritika počela otkrivati naučne nedostatke Livijeva rada, ali je on još dugo ostao uzor umjetničke historiografije. Veličanstveni likovi viđenih muževa rimske republike, koji su ušli u novoevropsku književnost, osnivaju se na Plutarhovim biografijama (str. 291) i na Livijevoj povijesti.

DRUGO POGLAVLJE

SREBRNI VIJEK RIMSKE KNJIŽEVNOSTI

1. Rimsko društvo i kultura I. stoljeća n. e.

Struktura carstva, što ga je stvorio August (»p r i n c i p a t«), održala se preko 200 godina nakon smrti svoga osnivača, sve do krize III. stoljeća. Vojnička diktatura bila je jedini državni oblik, u kojem je antičko društvo, razjedano protivurječjima ropstva, moglo nastaviti svoju egzistenciju poslije raspada sistema polisa. Već za neposrednih nasljednika Augustovih stvarna se vlast careva znatno povećala, ali nitko nije mislio o vraćanju na republikansko uređenje. Opoziciju su izazvali samo pokušaji nekih careva da prijeđu na otvorenu despociju; no parola »vraćanja slobode«, koju su pri tome ubacivali opozicionalni krugovi senatske aristokracije, nije dirala u sam princip vojničke diktature careva, već se svodila na pitanje ublaživanja njezinih oblika i metoda.

»Materijalni oslonac vlade, — piše Engels o rimskom carstvu, — bila je vojska, već mnogo sličnija armiji landsknehtâ nego starorimskoj seljačkoj vojsci, a moralni oslonac — sveopće uvjerenje, da iz toga položaja nema izlaza, da je, ako ne ovaj ili onaj car, a ono ipak carska vlast, osnovana na vojničkom gospodstvu, neminovna nužda.«[1]

Vladanje prvih careva iz dinastije Augustovih rođaka, Julijevaca i Klaudijevaca (Tiberije, 14.—37.; Gaj Kaligula, 37.—41.; Klaudije, 41.—54.; Neron, 54.—68.), prolazilo je u prilikama dvorskih intriga i krvavih progona, što su ih carevi pokretali protiv senatske opozicije; u dvorskim je intrigama sudjelovala i vojska, osobito preko carske garde »pretorijanaca«. U vrijeme dinastije Flavijevaca (Vespazijan, 69.—79.; Tit, 79.—81.; Domicijan, 81—96.) stara je rimska aristokracija već slomljena; senat je popunjen predstavnicima italskoga i provincijskog plemstva, iz kojega odsada obično izlaze i sami carevi, a vojska je reorganizirana po strožem klasnom principu. Sloga između cara i senata, prekinuta obnavljanjem despotskih tendencija za Domicijana, uspostavlja se za dugo vremena od vlade Nerve (96.—98.) i Trajana (98.—117.), kojima je, po riječima povjesničara Tacita, pošlo za rukom »spojiti principat sa slobodom« (naziv »sloboda« valja razumjeti u gore spomenutom smislu: stvarna vlast careva za Trajana još je više ojačala u uspoređenju s njegovim prethodnicima). Previranje u donjim slojevima, razumije se, nije prestajalo, ali je rijetko poprimalo otvorene forme, pa su samo ustanci pokorenih naroda od vremena do vremena remetili »unutrašnji mir« u carstvu.

Sa stanovišta vanjskoga sjaja I. stoljeće n. e. čini se kao razdoblje najvećega procvata rimske države. Bio je stečen niz novih teritorija. Rimu odsada pripadaju zemlje na Rajni i na Dunavu, Britanija i cijela sjeverna obala Afrike. Italija u to vrijeme ostaje središte sredozemske trgovine i čuva svoje ekonomsko prvenstvo; sa svih strana carstva stječu se u Rim proizvodi, novac, robovi i kulturne snage. Pošto je učinilo kraj nekadašnjoj pljačkaškoj eksploataciji provincija od strane zakupnikâ i republikanskih magistrata, koji su se svake godine mijenjali, carstvo je ustanovilo za provincijalce dosta tegobnu sistematsku eksploataciju pomoću carskih činovnika, koji su ubirali poreze i nabavke u naturi za Rim; pa ipak se ekonomsko stanje provincija počelo poboljšavati. Odlično uređen sistem cesta povezuje središte s udaljenim zakucima države. Trgovačke se veze održavaju čak i s tako dalekim

[1] F. Engels, Bruno Bauer i rano kršćanstvo. Djela, sv. XV., Moskva, 1935., str. 606 (na ruskom).

zemljama, kao što su Indija i Kina, iz kojih dolaze u Italiju raskošni predmeti, drago kamenje i svila. Za Rim je to, doduše, samo pasivna trgovina, ali sa zapadnim provincijama vodi Italija, uglavnom njezin sjeverni dio, aktivnu trgovinu izvozeći vino, ulje i industrijske proizvode. Golema sredstva, koja ulaze u carsku blagajnu omogućuju da se razvije opsežna građevna djelatnost; višekratni požari Rima, navlastito veliki požar od god. 64., poslužili su kao nov poticaj za sjajne građevne radove.

No uza svu prividnost novoga procvata vrlo su se brzo počeli javljati simptomi započetoga raspadanja robovlasničkoga sistema. Sa stanovišta procesâ, koji su se odrazili na razvoju rimske književnosti, nas ovdje zanima uglavnom položaj Italije, ali se upravo u Italiji najoštrije očituju znaci gospodarskoga propadanja. Uništavanje sitnih gospodarstava od strane krupnih, koje je uznemirivalo rimske državnike od vremena Grakhâ, nije prestalo ni u razdoblju carstva. Razdioba zemalja Cezarovim i Augustovim veteranima i druge mjere za podupiranje sitnih vlasnika samo su usporavale, ali nisu zaustavljale koncentraciju zemljoposjeda. Rezultat su toga procesa bili daljnje iseljavanje seoskih krajeva (osobito u srednjoj i južnoj Italiji) i porast parazitskih elemenata u velikim gradovima. S druge strane, prisilni rad robova na opsežnim i razbacanim latifundijama nije više mogao biti praćen gospodarevom kontrolom pa je postao neunosan u svim granama seskoga gospodarstva, koje su zahtijevale pažljiviju njegu i brižniji odnos prema inventaru. Oraće su zemlje ostajale neobrađene ili su se davale za pašnjake.

U raspravama o seoskom gospodarstvu javljaju se navodi o nedovoljnoj proizvodnosti ropskoga rada. Nju su nastojali povisiti ublaživanjem položaja robova, njihovim dovođenjem u poluslobodno stanje, koje im je omogućivalo samostalno gospodarenje. Uz to se širi davanje sitnih zemljišta u zakup slobodnim građanima; ti su sitni zakupnici, koloni, često dospijevali zatim u stvarnu zavisnost od gospodara imanja. Na taj se način sa dvije strane stvarala nova klasa poluzavisnih ratara: koloni su bili »prethodnici srednjovjekovnih kmetova.«[1] U I. stoljeću kolonatski se odnosi tek ocrtavaju, ali sama činjenica svjedoči, da je robovlasnički sistem već bio dostigao granicu svojih gospodarskih mogućnosti.

Podjednako je znatne posljedice imala i jedna druga okolnost. Italija je bila nedovoljna socijalna baza za podupiranje carske vlasti. Već su sredinom I. stoljeća carevi smatrali za potrebno da prošire građanska prava provincijalaca. Osobito se oštro očito-

[1] F. Engels, Podrijetlo porodice, privatnoga vlasništva i države. Djela, sv. XVI., 1., 1937., str. 126 (na ruskom).

vala slabost Italije u vrijeme nemira, koji su uslijedili nakon smrti Neronove (68.—69.). Od toga se vremena počinje obilno primanje provincijalaca u vojsku, a vrhovi provincijskoga plemstva prodiru u senat. S porastom značenja provincija, najprije zapadnih, koje su gospodarski i kulturno gravitirale prema Italiji, a zatim i istočnih, uklanjaju se umjetno podignute zapreke njihova ekonomskoga razvoja; provincije su postajale gospodarski samostalnije, unutrašnja je razmjena između pojedinih krajeva carstva slabila, a to je potkapalo blagostanje Italije kao središta sredozemske trgovine. Osobito primjetno postaje uzdizanje provincija u II. stoljeću; od Hadrijanova vremena (117.—138.) Italija već gubi svoje gospodarsko prvenstvo. Eksploatacija »tuđinaca«, ne-građana, uvijek je bila drugi temelj robovlasničkoga sistema uporedo s eksploatacijom robova. Oba su se ta temelja počela rušiti.

»Kod Grka i Rimljana nejednakosti među ljudima igrale su mnogo veću ulogu nego bilo kakva jednakost. Starima bi se učinila luda misao, da Grci i barbari, slobodni ljudi i robovi, građani i klijenti, rimski građani i rimski podanici (upotrebljavajući ovu posljednju riječ u najširem smislu) mogu pretendirati na jednako političko značenje. U vrijeme rimskoga carstva sve su te razlike postepeno nestale, izuzevši razliku između slobodnih ljudi i robova; s time je ujedno nastala, barem za slobodne ljude, ona jednakost privatnih osoba, na temelju koje se razvilo rimsko pravo, najsavršeniji, koliko znamo, oblik prava, koje se osniva na privatnom vlasništvu.«[1]

Međutim, to je ukidanje starih građanskih nejednakosti bilo spojeno s produbljivanjem imovinskih razlika i potpunom političkom bespravnošću čitava stanovništva. »Stanovništvo se sve više i više dijelilo na tri klase, koje su se stvarale od najraznovrsnijih elemenata i narodnosti: bogataši, među kojima je bilo dosta oslobođenih robova (v. Petronija), krupnih zemljoposjednika, lihvara, ili jedno i drugo zajedno, kao što je ujak kršćanstva Seneka; slobodni siromasi — u Rimu ih je hranila i zabavljala država, a u provincijama im je bilo ostavljeno, da se sami za sebe brinu; napokon, golema masa robova. Prema državi, t. j. prema caru, obje su prve klase bile gotovo isto tako bespravne kao i robovi prema svojim gospodarima. Osobito u razdoblju od Tiberija do Nerona postala je obična pojava, da se bogati Rimljani osuđuju na smrt, da bi se prigrabilo njihovo imanje.«[2]

[1] F. Engels, Anti-Dühring. Djela, sv. XIV., 1931, str. 103—104 (na ruskom).

[2] F. Engels, Bruno Bauer i rano kršćanstvo. Djela, sv. XV., 1935., str. 606 (na ruskom).

Izmijenio se i sastav društvenih vrhova. Stari je nobilitet izumirao; njegovu su propast ubrzali krvavi progoni, koji su se za nekih careva pokretali protiv senatske aristokracije. Na mjesto prijašnje aristokracije dolazile su nove senatorske porodice, koje su se novačile iz plemstva italskih gradova i iz provincija. Ali zemljišnih magnata i krupnih bogataša bilo je u toj sredini malo. Koncentracija zemljoposjeda, carske konfiskacije i nestajanje nekadašnjih lakih načina obogaćivanja pomoću pljačkanja provincija dovodilo je do osiromašenja gornjega staleža. To je isto bio slučaj i s drugim privilegiranim staležom, vitezovima, koji su se preobrazili u carsko činovništvo pa su se u još znatnijoj mjeri popunjavali provincijalcima. Karakteristična pojava carskoga Rima postaje znatan razvoj tako zvane klijentele: siromašni ljudi, koji po rodu pripadaju katkada čak i gornjim staležima, stupaju u pratnju utjecajna ili bogata čovjeka, postaju njegovi »klijenti«. Klijenata je bilo različitih kategorija. Najniža i kvantitativno najbrojnija bila je dužna da za ništavu nagradu dolazi svako jutro i »pozdravlja« patrona, a zatim da ga prati na javnim nastupima. Ali zato su se znatna bogatstva nagomilavala u jednome drugom sloju, kod trgovačkih i financijskih poslovnih ljudi, koji su često potjecali iz slobodnjačke sredine. S likovima klijenata i bogataša-slobodnjaka više puta ćemo se susresti u rimskoj književnosti u razdoblju, o kojem govorimo.

Ekonomsko propadanje Italije tek se približavalo u I. stoljeću; društveno i moralno propadanje rimskoga društva bilo je već tu. Kako ističe Engels, »sveopćoj bespravnosti i gubitku nade u mogućnost boljega poretka odgovarala je sveopća apatija i demoralizacija. Ono malo Starorimljana patricijskoga kova i patricijskoga načina mišljenja, koji su ostali na životu, bilo je uklonjeno ili je izumrlo; njihov je posljednji predstavnik bio Tacit. Ostalima je bilo drago, ako su se mogli držati sasvim po strani od javnoga života. Njihov se život ispunjao zaradom, uživanjem u bogatstvu, privatnim brbljarijama i privatnim intrigama.«[1] Parazitske mase prijestolnice tražile su, prema poznatim riječima satiričara Juvenala, samo »kruha i igara«, pa je carstvo smatralo za jedan od svojih važnih zadataka zadovoljavanje obaju tih zahtjeva. U ogorčenoj borbi »stranaka«, na koje su se dijelili ljubitelji circenskih igara (t. j. utrka na kolima), u amfiteatarskim predstavama (borbe sa zvijerima i gladijatorske igre) vlast je stvarala kanal za bezopasno odvođenje strasti stanovništva. Servilnost, otvorena trka za materijalnim dobrima, slabljenje socijalnih osjećaja, labavost

[1] F. Engels, Bruno Bauer i rano kršćanstvo. Djela, sv. XV., 1935., str. 606 (na ruskom).

porodičnih veza, neženstvo i opadanje nataliteta jesu karakteristične crte rimskoga društva u I. stoljeću. Točan, savjestan činovnik najbolji je društveni tip, što ga je izgradio carski režim.

Na svim područjima ideologije primjećuje se snižavanje idejnoga nivoa. Nauka u to vrijeme propada i u grčkim zemljama (str. 283); to više slabi naučna misao u Rimu, gdje nikada nije bila ni jaka ni samostalna. Opsežna enciklopedija prirodoznanstva *(Naturalis historia* — »Prirodne znanosti« — u 37 knjiga), koju je sastavio Plinije Stariji *(C. Plinius Secundus,* 23./24. — 79.), predstavlja nekritičnu kompilaciju iz golema broja knjiga, što ih je neumorni autor pročitao. U Senekinim »Prirodoznanstvenim pitanjima« *(Quaestiones naturales)* istraživanje prirode smatra se kao oruđe spoznaje boga, pa je izlaganje začinjeno velikim brojem moralističkih razmišljanja: međutim, oba su spomenuta spisa najznatnija prirodoznanstvena djela u rimskoj pismenosti, iz kojih je poslije srednjovjekovni Zapad crpao svoja znanja o prirodi.

Različni oblici »čaranja« (isp. str. 281) uživaju gotovo opće priznanje, pa je pjesništvo I. stoljeća puno opisa »magičkih« čina. Već u sam početak razdoblja, o kojem govorimo, ide didaktički spjev o astrologiji, koji pripada nekome Maniliju *(M. Manilius);* pisac je svoje djelo posvetio caru Tiberiju, koji se sam oduševljavao za astrološku »haldejsku vještinu«. Jednaku su popularnost uživali istočnjački kultovi i misterije, koji su posvećenima »otkrivali« tajne onoga svijeta i obećavali prekogrobno blaženstvo; ti kultovi počinju dobivati državno priznanje uporedo s tradicionalnom religijom i službenim kultom careva pa postaju najaktivniji faktori u vjerskom životu Rima, osobito među žanama i u donjim slojevima rimskoga društva. Filozofija ne samo da se nije borila s praznovjerjima, nego ih je čak i poticala. Stoicizam je u priličnoj mjeri imao svoju raširenost zahvaliti očijukanju s »čaranjem« i religijom. Još je oštrije izražen religiozni karakter imao novopitagoreizam. Rimski su se filozofi sve više udaljivali od teoretskih pitanja ograničujući se na područje praktičnoga morala, a tu su se razlike između sistema, napose između Stoe i Epikurova učenja, gotovo brisale. U razdoblju borbe careva sa senatom stoičko-epikurovski ideal čvrstoće duha i pripravnosti na preziranje životnih dobara imao je opozicionalan prizvuk i služio rimskoj aristokraciji kao filozofija pasivnoga otpora; vlast se u to vrijeme sumnjičavo odnosila prema filozofima. Kasnije, kad se uspostavila sloga između careva i senata, filozofi su se pretvorili u apologete carstva i izgrađivali teoriju »istinskoga« vladara, sluge države. No moralna se propovijed filozofâ često diskreditirala nedostojnim načinom života samih moralista.

Ali zato do još neviđena procvata dolazi retoričko obrazovanje. Retorička je obuka davala svojim gojencima onu dosta siromašnu zalihu ideja, koja je bila potrebna besadržajnoj i površnoj kulturi vrhova carstva, i učila vještini elegantna izlaganja banalnih misli. U čitavu zapadnom dijelu carstva, u kojem je jezikom kulture bio latinski jezik (za razliku od heleniziranoga Istoka), uspostavljao se preko latinske retorske škole neki jedinstveni kulturni nivo; za taj su nivo bile određene brojne kompilacije i priručnici, koji su se sastavljali iz svih područja antičkoga znanja. Samostalan istraživački rad nalazimo samo na području filologije, koja je služila potrebama škole za izdavanjem i komentiranjem klasika rimske književnosti, tu i tamo na polju tehničkih disciplina i napokon u pravnoj nauci. Pravnici su, po Engelsovim riječima, »bili oduševljeni novim poretkom, jer im je brisanje svih staleških razlika omogućivalo da nadugo i naširoko razrade svoje omiljelo privatno pravo; ali zato su i sastavili carevima najgnusnije državno pravo, što je ikada postojalo.«[1]

Za umjetnost je karakteristično spajanje vanjskoga sjaja s oskudnošću unutrašnjega sadržaja. Stvaraju se grandiozne arhitektonske građevine, golemi trijumfalni stupovi i slavoluci, kolosalni kipovi, kao što je preko trideset metara visoki kip Neronov, koji ga je prikazivao s atributima boga sunca. Obična postaje težnja za osjetnim efektima, nagomilavanje detalja, obilje živih boja, prenatrpanost ornamentom i teatralno-fantastična bujnost. Pri tome se harmoničan odnos između cjeline i njezinih dijelova, svojstven klasičnom stilu, gubi, i slabi snaga umjetničke generalizacije. U stanovitom pogledu umjetnost carstva ipak pokazuje napredak u uspoređenju s prethodnim razdobljima. To se osobito opaža u sferi slikanja pojedinačnoga. Slikarski i kiparski portret dostižu još neviđen stupanj individualne izražajnosti. Velikom se životnom snagom odlikuju i neki mali prizori iz svakodnevnoga života; umjetnikova se pažnja sve češće usmjeruje na predmete neživе prirode, na pejsaž i na prikazivanje životinja. Osamljeno kamenito mjesto, primorski krajolik, vila i vrt idu među omiljele teme u umjetnosti I. stoljeća. S patetičnom se uzbuđenošću izmjenjuje, prema tome, udobni mir. Sve je to za nas to zanimljivije, što pokazuje brojne analogije s procesima, koji se zbivaju u književnosti.

[1] F. Engels, Bruno Bauer i rano kršćanstvo. Djela, sv. XV., 1935., str. 607 (na ruskom).

Razdoblje od Augustove smrti (god. 14.) do konca Trajanove vlade (god. 117.) obično se zove »srebrni vijek rimske književnosti«. Njezino središte ostaje grad Rim, kulturni centar čitava carstva, koji svoj ukus diktira čak i grčkome svijetu. On se više ne osjeća zaostalim u uspoređenju s Grčkom, pa se rimska književnost oslanja poglavito na domaću rimsku tradiciju oslobađajući se neposrednih grčkih utjecaja.

Promjene, koje su nastale u društvenom životu Rima nakon uspostave carstva, očitovale su se prije svega na značenju političke tematike u književnosti. Politička tema gubi ono značenje, što ga je imala u posljednjem stoljeću republike i u Augustovo vrijeme, pa gotovo sasvim zamire nakon završetka borbe između careva i senata i pretvara se u laskavo slavljenje princepsovih »djela.« Književnost carstva teži za snažnim uzletima i uzvišenim patosom, ali u odsutnosti novijega i znatnijeg sadržaja to dovodi samo do gospodstva retorički-deklamatorskoga stila. Retorika, koja je u poeziju prodrla još u Augustovo vrijeme (Ovidije i njegov krug), zahvaća sva područja književnosti u prvom redu književnost visokoga stila. Djela te književnosti u većini su slučajeva daleko od aktuelnih pitanja i prelaze u područje fantastike; ona se za naš moderni ukus čine izvještačena i puna lažnoga patosa — rezultat protivurječja između uzvišene poze junakâ i objektivne neznatnosti njihovih ciljeva. Kao i u likovnoj umjetnosti, primjećuje se prenatrpanost patetičkim prizorima; sama su se djela sastavljala više s obzirom na deklamatorsku izvedbu pojedinih efektnih dijelova nego na umjetničku efikasnost cjeline.

Osobito valja istaknuti deklamatorski karakter drame. Kazalište se u to vrijeme gotovo sasvim odvaja od književnosti. U njemu vlada trka za scenskom bujnošću i osjetnom izražajnošću igre; kazališna predstava prima katkada u se elemente krvavoga prizora iz amfiteatra i dopušta na pozornici stvarno ubojstvo, raspeće, spaljivanje ili razdiranje od strane zvijeri. Osnovne su kazališne vrste mim, atelana i pantomim (balet); ozbiljna drama kao scenska vrsta izumire i postaje čisto književna vrsta, određena za čitanje, a ne za glumu.

S druge strane, sve veća besadržajnost društvenoga života prenosila je književni interes u dvojakom smjeru — na tematiku privatnoga života i na unutrašnji svijet pojedinca. Svakodnevne slike, slučajevi iz privatnoga života, opisi zaselaka, gozbi, predstava i književnih natjecanja zauzimaju veliko mjesto u rimskoj književnosti I. stoljeća; u cijeloj povijesti antičkoga društva bilo bi teško spomenuti razdoblje, koje bi nam sa životne strane bilo tako dobro poznato kao vrijeme rimskoga carstva, navlastito

ranoga carstva I.—II. stoljeća. Značajna je u tom pogledu promjena u sadržaju pisama. Ciceronova su pisma povijesni izvor od prvorazredne vrijednosti, a pisma Plinija Mlađega, koji je zauzimao vidna državna mjesta na početku II. stoljeća, daju mnogo više građe o kulturi i životu nego za povijest. Književne vrste, koje fiksiraju detalje svakidašnjega života u idealiziranom ili satirički-optužbenom obliku, proživljuju sada doba svoga najvišega uspona; čak se ubacuje parola neuljepšano-istinita prikazivanja života, pa književnost s naturalističkom otvorenošću ogoljuje naličje rimskoga društva. Na viši se stupanj diže književnost carstva (kako grčka, str. 289, tako i rimska) također u smislu umjetnosti književnoga portreta, izrazite individualne karakteristike, sposobnosti za samopromatranje i analizu doživljaja. Ali antička književnost dostiže tu umjetnost tek u etapi započetoga raspadanja robovlasničkoga društva, kad sam unutrašnji život ličnosti ili blijedi ili poprima religiozne tonove, a životni crteži rimskih pisaca razotkrivaju nam sliku klase bez budućnosti, koja se čvrsto drži za materijalna dobra i za prednosti parazitske egzistencije, ali je nesposobna za stvaranje novih kulturnih vrednota.

Stoga se, unatoč spomenutim progresivnim momentima, nivo rimske književnosti snižuje, a pojedini svijetli izuzeci ne mijenjaju opću sliku. Ali zato je vrlo velik kvantitativni porast književnosti. Diletantizam, kojega smo porast imali prilike istaknuti već za Augusta (str. 432), i dalje obuhvaća sve šire krugove rimskih vrhova. Gotovo su svi carevi nastupali s književnim djelima u stihovima i u prozi; to je više tražilo u književnosti utočišta častoljublje plemstva, koje nije nalazilo zadovoljstva u ograničenim mogućnostima državne djelatnosti; čak su i visoke službene osobe smatrale, da je njihova književna dokolica dostojnija slave kod potomstva nego njihova služba caru. Javna čitanja (»recitacije«) privlačila su velik broj slušalaca i brojne učesnike. Recitacijama su se pridruživala službena »natjecanja«, što su ih priređivali carevi. No sistematskoga poticaja književnosti carstvo nije pružalo, pa je položaj profesionalnoga pisca, koji nije imao vlastitih prihoda, bio često težak.

Među karakteristične osobine »srebrnoga vijeka« ide napokon pojava velikoga broja provincijalaca među književnim radnicima. Napose je Hispanija, kao najstarija i kulturno najrazvijenija od romaniziranih zapadnih provincija, dala cio niz znatnih pisaca (Seneka, Lukan, Kvintilijan, Marcijal i dr.).

U granicama »srebrnoga vijeka« mogu se razlikovati dva razdoblja:

1. Vrijeme Julijevaca i Klaudijevaca, razdoblje najoštrije borbe careva se senatskom opozicijom — procvat deklamatorsko-retoričkoga stila.

2. Vladanje Flavijevaca, Nerve i Trajana — razdoblje klasicističke reakcije.

2. »Novi« stil. — Seneka

Stil, što su ga stvorili »deklamatori« Augustova vremena (str. 433), najviše se raširio sredinom I. stoljeća, za Klaudija i Nerona. Pisci I. stoljeća zovu ga »novim«, »suvremenim« stilom za razliku od »staroga« stila Cicerona i njegovih sljedbenika. Dugi govori Ciceronovi, njegova filozofska razmišljanja, strogo uravnoteženi periodi činili su se sada tromi i dosadni. Parole su novoga smjera »strastvenost«, »brzina« i »bujnost«.

Književne tradicije »azijanizma« našle su zahvalno tlo u Rimu na početku I. stoljeća, s njegovom čežnjom za sjajem, težnjom za oholom pozom i trkom za osjetno-izrazitim dojmovima. Nemirna društvena atmosfera u razdoblju od Tiberija do Nerona još je više pojačavala tu težnju za afektacijom. Deklamatorski se stil razvijao u kratkim brušenim rečenicama s neočekivanim tokom misli (tako zvanim »sentencijama«), u nagomilavanju metafora i u skupovima riječi, sa smisaone strane ne uvijek naravnima, ali ugodnima za sluh. Brisanje granica između poezije i proze, prodiranje pjesničkih sredstava izražaja u prozu, a govorničkih u poeziju jedna je od najvažnijih osobina književnosti čitava »srebrnoga vijeka«. Pristaše novoga stila vidjeli su svoja postignuća u »duhovitoj kratkoći sentencija«, u »sjaju opisa«, u »uglađenoj i pjesničkoj kićenosti« i u »veseloj ljepoti« govora.

U Tacitovu »Razgovoru o govornicima« (str. 552) branitelj »suvremenoga« govorništva Apro kudi Cicerona zato, što je »spor u pristupima, dug u razlaganjima, razvučen u digresijama, kasno se uzbuđuje, rijetko se raspaljuje, — malo se rečenica svršava zgodno i s nekim sjajem.« »U tim govorima, — nastavlja Apro, — kao i u surovoj zgradi zid je doista čvrst i trajan, ali nije dosta izglađen i sjajan. A ja želim, da se govornik, kao i imućan i ugledan domaćin, ne pokriva samo krovom, da ga brani od kiše i od vjetra, nego da bude također nešto, što mu naslađuje pogled i oči; da se ne oprema samo onim pokućstvom, koje će mu namirivati nužne potrebe, nego da bude u napravi njegovoj i zlata i dragulja, da ga češće obuzme volja uzeti ih u ruke i pogledati.«

Najbolji je majstor »novoga« stila u sredini I. stoljeća Lucije Anej Seneka (*L. Annaeus Seneca;* rodio se nekoliko godina prije naše ere, a umro god. 65. n. e.). Kao srednji od trojice sinova Seneke Starijega (str. 433), Lucije Anej Seneka rodio se u Hispaniji, u gradu Kordubi (današnja Cordoba), ali je odrastao u Rimu. Stekao je obrazovanje u duhu nove retorike i proširio ga filozofskim naukama. Neopitagorovac Sotion, propovjednik vegetarijanstva, stoik Atal, koji je učio siromašnu i uzdržljivu životu, i deklamator Fabijan, sljedbenik Sekstijeve škole (str. 431), bili su filozofski učitelji mladoga Seneke. Samo su ga očeve opomene uzdržale od oduševljenja za vegetarijanstvo, koje se u vrijeme sumnjičavoga Tiberija smatralo kao »tuđinsko praznovjerje« i kao znak nedobronamjerna načina mišljenja. Tridesetih godina Seneka se bavio advokatskom djelatnošću i, pošto je dobio službu kvestora, dospio je u senat. Njegovi uspjesi u sudbenom govorništvu pobudili su bijes cara Kaligule, koji nije podnosio tuđu slavu. Kaligula je zapovjedio, da se Seneka ubije, i ublažio se tek onda, kad su ga uvjerili, da će boležljivi Seneka i onako brzo umrijeti. Na početku Klaudijeve vlade Seneka je intrigama careve žene Mesaline bio prognan na pustu Korziku (god. 41.), gdje je proveo osam godina baveći se književnošću i filozofijom. Za Mesalinina života sva su nastojanja oko povratka ostala bezuspješna; nije pomoglo ni laskavo »utješno« pismo utjecajnom Klaudijevu oslobođeniku Polibiju prigodom smrti Polibijeva brata (oko god. 44.). Ali je zato druga žena Klaudijeva, Agripina, vratila Seneku iz progonstva, isposlovala mu službu pretora (god. 49.) i povjerila mu odgoj svoga sina iz prvoga braka, budućega cara Nerona. S Neronovim stupanjem na prijestolje (god. 54.) Seneka je bio obasut bogatstvom i počastima. Zajedno sa zapovjednikom pretorijanaca Burom bio je stvarni upravljač carstva u prvim godinama Neronove vlade. To vrijeme, obilježeno stanovitim slabljenjem despotskoga režima, ušlo je u rimsku historiografiju kao sretno »Neronovo petogodište«; u raspravi »O blagosti« (*De clementia,* god. 55.) upućenoj mladom caru razvijaju se misli o značenju blagosti za samovladara. God. 56. dobio je Seneka konzulat. No osobno ponašanje Senekino u godinama, kad se nalazio na vlasti, izazivalo je ozbiljnije prijekore. Govorilo se, da je »mudrac« u kratkom roku stekao golemu imovinu od 300 miliona sestercija (= 15 miliona zlatnih rubalja), da trči za baštinama i vodi lihvarske operacije. Kao Senekin odgovor na te optužbe služi rasprava »O blaženu životu« (*De vita beata,* god. 58.—59.), u kojoj se analizira pitanje filozofova odnosa prema bogatstvu; na istu se temu vraća poslije u raspravi »O dobročinstvima«. Drugi je izvor

prijekorâ bilo Senekino aktivno sudjelovanje u dvorskim intrigama i njegova popustljivost prema pokvarenim sklonostima Neronovim. Kad je na Neronovu zapovijed bila umorena njegova majka Agripina, Seneka je za cara sastavio poslanicu Senatu sa svakakvim optužbama protiv ubijene (god. 59.). U potonjim godinama Senekin utjecaj na Nerona slabi i sasvim opada poslije smrti Burove (god. 62.).

Od toga se vremena držao po mogućnosti daleko od dvora i zadubio u intenzivan književni rad, ali je njegov položaj postajao sve teži zbog sve veće mržnje Neronove. God. 65. našla se zgodna izlika za obračun sa Senekom: u vezi s otkrićem tako zvane Pizonove urote dobio je od cara zapovijed, da završi život samoubojstvom. Po Tacitovu pripovijedanju, Seneka je to izvršio s potpunom čvrstinom duha i velikim dostojanstvom.

Protivurječja između Senekina učenja i njegova načina života, koja su pala u oči suvremenicima, potpuno opravdavaju oštri sud Engelsov: »Taj stoik, koji je propovijedao krepost i uzdržljivost, bio je prvi intrigant na Neronovu dvoru, pri čemu stvar nije išla bez puzanja; on je dobivao od Nerona darove u novcu, imanjima, vrtovima i dvorcima i, propovijedajući siromaštvo evanđeoskoga Lazara, sam je zapravo bio bogataš iz iste priče. Tek kad se Neron spremao da ga pograbi za grlo, zamolio je cara, da uzme od njega natrag sve darove, jer je njemu dosta njegova filozofija.«[1]

Brojna djela Senekina nisu se ni izdaleka potpuno sačuvala. Njegova književna ostavština, koja je došla do nas, dijeli se na dva dijela: filozofska djela [»Moralna pisma Luciliju«, god. 63.—64.; »Prirodoznanstvena pitanja«, god. 62.—63. (isp. str. 504), i niz omanjih rasprava o moralnim temama] i pjesnička djela (epigrami, satira »Pretvorba u tikvu« i tragedije).

Filozofski se pogledi Senekini ne odlikuju ni dosljednošću ni postojanošću. Njegova su razmišljanja usredotočena oko pitanja duševnoga života i praktičnoga morala. Filozofija je lijek za dušu; spoznaja prirode zanima Seneku poglavito s religiozno-etičke strane, kao sredstvo za spoznaju božanstva slivenoga s prirodom (»što je bog? duša svemira«) i za očišćenje duše od lažnoga straha, a u logičkim istraživanjima vidi samo besplodno mudrovanje. Zanemarivanje teoretske strane filozofije ima za posljedicu kolebanja u najvažnijim pitanjima i principijelni eklektizam. Ubrajajući se među sljedbenike Stoe, Seneka ne smatra za potrebno da se strogo drži određena smjera pa mnogo pozajmljuje od antagonista Stoe, Epikura. Epikurizam privlači velikaša u nemilosti time, što daje teoretsko obrazloženje povlačenja u privatni život (rasprave »O duševnom miru« i »O dokolici«). Kao i sva rimska vladajuća klasa, Seneka ne može zamisliti realnu mogućnost drugoga državnog uređenja osim carstva. Dan, kad će se Rimljani prestati pokoravati caru, bit će po njegovu mišljenju kraj rimskoga gospodstva nad narodima.

[1] F. Engels, Bruno Bauer i rano kršćanstvo. Djela, sv. XV., 1935., str. 607 (na ruskom).

Nemajući mogućnosti da se aktivno bori s carskom samovoljom, rimski su aristokrati tražili unutrašnje snage za pasivan otpor, i kao odgovor na ta pitanja služi Senekino učenje.

Zadatak je njegove filozofije naučiti živjeti i naučiti umrijeti, dati unutrašnju nezavisnost i duševni mir uz čuvanje formi života običnih za rimske vrhove. Teoretski Seneka priznaje sve ljude za jednake: »Oni su robovi. Ne, već ljudi! Oni su robovi. Ne, već drugovi! Oni su robovi. Ne, već skromni prijatelji!« No zapravo su njegove propovijedi upućene samo višim krugovima robovlasničkoga društva, pa se samo na njih mogu primijeniti praktični savjeti, što ih on daje. »Mnoštvo« Seneka ne voli pa ga izbjegava. Prilagođujući moralno učenje Stoe potrebama rimske aristokracije, on mnogo toga ublažuje i često preporučuje kompromise. Osobito je karakterističan njegov odnos prema bogatstvu. Seneka veliča jednostavnost života i skromne radosti siromaha i ne štedi boja pri opisivanju prezasićenosti bogataša. Bogatstvo se, dakako, mora prezirati, ali se taj prezir po Seneki ne sastoji u tome, da se čovjek odriče bogatstva ili ne teži za njim, već samo u tome, da ga se zna odreći i ne trpjeti pri njegovu gubitku. Mudrac »ne ljubi bogatstvo, ali ga voli nego što drugo. Ne predaje mu svoju dušu, ali ga prima u svoju kuću. Posjeduje ga, ali ne postaje njegov rob.« Štoviše, samo se pri posjedovanju bogatstva može očitovati istinski prezir prema njemu. Na kompromise mora mudrac pristati i u odnosima s mogućnicima. Da bi ublažio očito protivurječje između moralnih principa i njihova ostvarenja, Seneka je prisiljen ili da se poziva na slabost ljudske prirode, na sveopću grešnost, ili da se prikriva ponosnom pozom. Posljednje je utočište pasivnoga otpora smrt, i smrt je jedna od stalnih tema Senekinih. Idealna je figura za njega omiljeli junak aristokratske opozicije, Katon Mlađi, koji je izabrao dobrovoljnu smrt u času poraza republike, i to unatoč tome, što Seneka nipošto ne zastupa politička uvjerenja Katonova. Sav život mora biti pripremanje na smrt: »rđavo živi onaj, tko ne zna lijepo umrijeti.« Radi toga se treba učiti podnositi napore, opasnosti, oskudicu, muke, radi toga život mora biti »rat«, »otpor«, borba sa strastima, slabostima i kušnjama; i herojska poza gladijatora često služi kod Seneke kao ilustracija filozofskoga ideala života.

Na novost filozofskoga sadržaja Senekino učenje ne pretendira. »Lijekove za dušu našli su stari; naš je posao odrediti, kada i kako ih valja upotrebljavati.« Uz Senekinu sklonost prema kompromisima, praktična upotrebljivost moralnih teorija postaje zavisna od prilika i od mogućnosti pojedinca u njegovu moralnom nastajanju. Ta orijentacija dovodi do produbljenije analize individualnih duševnih stanja, koja svaki put traže specifično »liječenje«. Moment upravljanja individualnom savješću zauzima veliko mjesto u moralnom učiteljstvu Senekinu, i ono se često razvija kao intiman razgovor dviju duša. Lični ton, što smo ga već nalazili kod Horacija (str. 459 i 469), postaje još primjetniji u Senekinim djelima. Svijestan odnos prema duševnom životu, vlastitom i tuđem, diže se kod njega na viši stupanj unatoč tome, što apstraktni lik mudraca i apstraktne predodžbe o psihologiji ostaju i dalje idealno mjerilo za klasifikaciju i ocjenu duševnih stanja.

Najbolje djelo Senekino, koje ujedno sadržava najpotpunije izlaganje njegovih pogleda, jest zbirka »Moralnih pisama Luciliju« *(Ad Lucilium epistulae morales,* god. 63.—64.). To je dnevnik razmišljanja, koja ukupno sačinjavaju cio tečaj praktičnoga morala. Autorovo prikazivanje samoga sebe služi kao neki odgovor na pitanja adresata, koji teži za usavršavanjem. Crtajući sebe u različnim životnim situacijama, Seneka postiže, da razmišljanja naravno proizlaze iz odgovarajućih doživljaja.

Isti oblik odgovora na tuđe pitanje nalazimo i u raspravi »O duševnom miru« *(De tranquillitate animi).* Ona se započinje govorom upućenim Seneki, nekom vrstom ispovijesti nemirne duše, koja je izgubila unutrašnju ravnotežu; zatim dolazi odgovor sugovorniku. Klasičnim se tipom filozofskoga dijaloga Seneka ne služi; u svojim moralnim raspravama, obično omanje veličine, on voli oblik dijatribe i polemike s fiktivnim protivnikom. On ne teži ni za sistematičnošću i dosljednošću izlaganja. Ravnodušan prema logičkoj argumentaciji, pisac ne dokazuje toliko svoje postavke, koliko ih sugerira čitaocu razvijajući jednu i istu misao s različitih strana i djelujući slikama u većoj mjeri nego apstraktnim razmišljanjima.

Poput većine suvremenika, Seneka voli žive boje, pa mu najbolje polaze za rukom slike poroka, snažnih afekata i patoloških stanja. U njegovim je zaoštrenim rečenicama, punima slikovitih suprotstavljanja, »novi« stil dobio najzaokruženiji izraz, pa je na tome stilističkom umijeću bila osnovana golema književna popularnost Senekina. No stvar nije prošla bez poruga; car Kaligula, na primjer, zvao je Senekin stil »pijeskom bez vapna«.

Sa slikanjem snažnih afekata, s patosom muke i smrti susrećemo se i u umjetničkom stvaranju Senekinu: kao područje svoga

pjesničkoga rada on izabira tragediju. Nama je poznato devet njegovih tragedija.

Senekini su komadi jedini potpuno sačuvani spomenici rimske, pa i uopće čitave antičke tragedije poslije Euripida. Osobine, koje ih razlikuju od atičkih tragedija V. stoljeća, ne moraju se uvijek smatrati kao novotarije, koje pripadaju isključivo Seneki ili njegovu vremenu; u njima se sačuvala sva kasnija historija tragedije u grčkoj i rimskoj književnosti. Već je poslije Euripida tragedija IV. stoljeća bila skrenula u pravcu patetike i retorike i počela se katkada sastavljati ne za pozornicu, nego samo, ili poglavito, za čitanje. Od I. stoljeća pr. n. e. ta vrsta tragedije prodire u Rim. Ovidijeva »Medeja«, na primjer, nije bila namijenjena kazalištu. Tome istom tipu pripadaju i Senekine tragedije. One su napisane u deklamatorskom stilu, pa moment patetične deklamacije prevladava u njima nad dramskom radnjom i nad obradbom karakterâ.

Vanjski oblici stare grčke tragedije ostali su nepromijenjeni — monolozi i dijalozi u običnim metričkim oblicima tragedije izmjenjuju se s lirskim partijama kora, u dijalogu u isto vrijeme ne sudjeluju više od tri lica, a partije kora dijele tragediju — po običaju, koji se ustalio u helenističko doba, — na pet činova. Ostali su i stari mitološki predmeti, što su ih obrađivali klasici grčke tragedije. Seneka ponovno sastavlja »Medeju«, »Fedru«, »Bijesnoga Herkula«, »Edipa« i t. d. Ali struktura drame, likovi junaka i sam karakter tragičnoga postaju sasvim drukčiji.

Kao primjer Senekine dramatike uzmimo njegovu tragediju »Medeja« *(Medea;* isp. str. 171). Komad se počinje monologom junakinje. Medeja odmah nastupa kao mračna čarobnica, pripravna na svakakve zločine. Obraćajući se bogovima, ona zaziva one,

koje molit najvećma
Medèji liči, — kaos noći vječite,
To carstvo višnjim mrsko, Mane bezbožne,
Vladara carstva tužnog i vladaricu.

Jedina je njezina misao osveta; određena plana još nema, ali ta osveta mora svojom okrutnošću nadvisiti sva pređašnja zlodjela Medejina:

grozne, neznane
Opačine, i zemlji strašne i nebu,
Sad duša snuje.
. . . . . .
Dom krvlju stečen krvav valja ostavit.

Ekspozicije Seneka ne daje. Čitalac ili slušalac, kojemu je tragedija namijenjena, poznaje mit i sva lica, poznaje svršetak radnje i već na početku komada vidi junakinju onakvu, kakva se mora pokazati na koncu. Osvetljiva odlučnost Medejina dostigla je već krajnje granice. Štoviše, Seneka joj nekoliko puta stavlja u usta dvosmislene izraze, koje slušalac shvaća kao aluziju na predstojeće ubojstvo djece, iako oni u kontekstu govora još nemaju toga značenja. Na primjer:

rane, pokolji
I pokop uda rastrganih.
. . . . . .
To djevom činjah. Neka ljuće plane gnjev,
Sad meni majci veći zločin priliči.

Autor više cijeni deklamatorski efekt monologa nego njegovu psihološku vjerojatnost. Iza uvodnoga monologa Medejina dolazi korska partija — svadbena pjesma u čast mladencima.

Drugi se čin započinje novim monologom Medejinim. Zvuci svadbene pjesme podsjetili su, da Jasonova ženidba postaje stvarnost. Ona govori o osveti, ali ne prema Jasonu, kojega bi ona htjela sačuvati kao svoga muža, već prema mladoj i njezinu ocu. Na bojažljive opomene dadiljine odgovara ona sentencijama karakterističnim za Senekin stil: »Sudbina se boji hrabrih, a gazi kukavice.« »Uvijek je umjesna vrlina.« »Tko se ničemu ne može nadati, neka ni u čemu ne očajava.« »Sudbina može oteti bogatstvo, ali ne duh.« I opet autor igra s time, da su s Medejinim likom kod čitaoca vezane određene asocijacije.

Dadilja:
Medèja...
Medeja:
Skoro ta ću bit.

Poznata je primjedba jednoga viđenog filologa: ta je Medeja već čitala Euripidovu »Medeju«.

Slijedeći prizor drugoga čina, dijalog Medeje i Kreonta, podsjeća na odgovarajući prizor Euripidov. Ali kod rimskoga je tragičara Kreont dobio tipične crte »tiranina«, a Medeja je postala spretan advokat. Ona dobiva jedan dan odgode progonstva. Djeca se kod Senekè ne progone; nježni je otac isposlovao, da mogu ostati. Kor pjeva o svetogrđu lađe Arge, koja se prva drznula rasjeći more, i neočekivano završava slikom, koja nas prenosi u

sredinu rimskoga carstva s njezinim dotada neviđenim proširenjem geografskoga horizonta:

Već ùstùpi more i zakone sve
Sad trpi. Ne treba Arga nam brod,
Što Palade ruka ga sastavi,
A králjêvâ vesla ga goniše.
Sad svaki pučinom brodi čun,
Sve međe su maknute, gradovi
Sagradiše zidove na novom tlu.
I ništa već na mjestu nè pustî svom
Taj prohodni sv'jet.
Iz Araksa hladnoga crpe već Ind,
A Perzijci piju Albis i Ren.

Posljednje su riječi kora proročanstvo:

Za dugim će ljetima vjekovi doć,
Kad Okèan razmaći će svijeta rub,
Te će golema zemlja otvorit se tad,
I Tifis će novi otkriti sv'jet,
A Tula već ne će kopna bit kraj.

S tim je proročanstvom o otkriću prekooceanskih zemalja Kolumbo krenuo na svoje putovanje.

Treći se čin opet započinje monolozima. Za pripovijedanje o vanjskim simptomima afekta, koji obuzima junakinju, Seneka se često služi figurom dadilje. Iz njezina monologa saznajemo, da Medeja poput bakhantice

trči tamo amo pomamna,
Na licu nosi znake b'jesa mahnita.
Dah dubok ognjem obraze joj nadima,
I viče: oči plačem kvasi obilnim,
Sad sm'ješi se: svih strasti izraz poprima,
Te dvoji, pr'jeti, plamti, kuka, uzdiše.

Monolog same Medeje po treći nas put vraća na temu osvete. Ona uzalud traži motive, koji bi mogli opravdati Jasona. Nju spopada čežnja za uništavanjem:

Tek u tom mir ću nać,
Da sa sobom sve drugo vidim srušeno.
Nek sa mnom ode sve: kad gineš, rad si vuć.

Razlika između Senekine i Euripidove koncepcije jasno se očituje u dijalogu Medeje i Jasona. Euripidova Medeja mrzi onoga, koji je prevario njezin osjećaj; Senekina Medeja pokušava vratiti Jasona sebi i predlaže mu bijeg. Jasona je Euripid prikazao kao

[1] V. bilješku na str. 306.

podla egoista; kod Seneke je to umoran, plašljiv čovjek, koji osjeća svoju krivnju. Samo misao na djecu još ga veže uz život. Kad on odbija Medejin prijedlog, njezin se plan osvete okreće i protiv njega, i sada ona zna, čime ga može najbolnije pogoditi.

Kor pjeva o snazi mržnje kod žena, kojih su bračna prava prekršena, i spominje nesreće, koje su zadesile sve Argonaute.

Četvrti je čin posvećen magičkim opracijama Medejinim. Magija je jedna od najpopularnijih »strašnih« tema u književnosti toga vremena. Cio se čin sastoji od dva monologa. Dadilja potanko pripovijeda, kako Medeja sprema otrov, a zatim junakinja izgovara duge magičke basme i po djeci šalje otrovanu odjeću novoj ženi Jasonovoj.

Kratka pjesma kora još jednom crta vanjske simptome uzrujanoga stanja Medejina.

Posljednji čin: dolazi glasnik. Za razliku od drugih tragedija Senekinih, glasnik ne pripovijeda potanko, već se ograničuje na kratku vijest o smrti kraljevne i njezina oca. Centralno mjesto u tom činu pripada dugome monologu Medejinu. Njezina osveta još nije potpuna. Prvi se put sa svom oštrinom postavlja pitanje o ubojstvu djece. »Sad sam Medeja.« Ali počinju se kolebanja. S potpunom sviješću o svojim protivurječnim osjećajima Medeja nam objašnjuje, da se »majka« bori u njoj sa »suprugom«, a »ljubav« sa »srdžbom«. Evo pobjeđuje ljubav. Što, da dade djecu Jasonu? »Opet raste gnjev i kipi mržnja.« Medeji se javljaju vizije — božanstva osvete, bratova sjena s njegovim rastrganim udovima, — i u tome ludom stanju ubija Medeja jednoga sina.

U klasičnoj grčkoj tragediji ubojstva su se događala iza pozornice. Za Seneku to ograničenje, na kojem je insistirao još Horacije u »Pjesničkom umijeću«, ne postoji. Medeja ubija sina za vrijeme svoga monologa. I kako se to vršilo uz pomračenu svijest junakinje, autoru se pruža mogućnost da dade gradaciju užasa prikazavši drugo ubojstvo kao potpuno smišljeno.

Jason se približava s vojnicima, i Medeji se vraća jasnoća svijesti. Ona se penje na krov, da javno oglasi svoju »vrlinu«, i opajajući se mukama, što ih zadaje Jasonu, ubija u njegovoj prisutnosti drugoga sina i odlijeće na krilatim zmajevima.

U uspoređenju s Euripidovom »Medejom« Senekina tragedija izgleda pojednostavnjena. Idejna strana grčkoga komada, kritika tradicionalnoga porodičnog morala, nije za Seneku bila aktuelna; ta su pitanja kod njega uklonjena, ali nisu zamijenjena nikakvom drugom problematikom. Neobično je pojednostavnjen i lik junakinje u njezinim odnosima prema mužu i djeci. Tamo, gdje Euripid daje osjetiti složenu dramu prevarenoga osjećaja i majčinskih patnji, Seneka prenosi težište na osvetljivi bijes ostavljene žene. Lik je postao jednobojniji, ali su zato u njemu pojačani momenti strastvenosti, volje i svjesne usmjerenosti prema cilju. Broj se lica smanjio, i sama je radnja postala jednostavnija. Patetični monolozi i nagomilavanje strašnih slika osnovna su sredstva za stvaranje tragičkoga dojma.

Spomenute su osobine karakteristične za čitavo dramsko stvaranje Senekino. Njegove tragedije ne postavljaju probleme, ne rješavaju sukobe. Dramatičar iz vremena rimskoga carstva, a također filozof-stoik, osjeća svijet kao polje djelovanja slijepoga, neumoljivog udesa, kojemu čovjek može suprotstaviti samo veličinu subjektivne afirmacije samoga sebe, neslomljivu čvrstinu duha, pripravnost da sve pretrpi i, u slučaju potrebe, pogine. Rezultat je borbe indiferentan i ne mijenja njezinu vrijednost: uz takvu orijentaciju tok dramske radnje ima tek sporednu ulogu, pa ona obično teče linearno, bez retardacija i peripetija.

Filozofska djela Senekina omogućuju precizirati taj odnos prema svijetu. U raspravi »O duševnom miru« postavlja se pitanje: valja li se žalostiti zbog nesretne smrti dobrih ljudi? Odgovor je: ako su hrabro poginuli, ne treba se žalostiti, nego samima sebi željeti istu odlučnost; a ako na samrti nisu očitovali muževnost, nisu tako vrijedni, da se za njima tuguje. »Ja ne oplakujem ni radosnoga ni onoga, koji plače; prvi je sam utro moje suze, a drugi je suzama postigao, da nije dostojan suza.« U tragičkoj estetici Senekinoj sažaljenje odlazi na drugi plan, ona se osniva uglavnom na patosu snažnoga i strašnog. Seneka odabira »strašne« predmete s divljim strastima, mračnim očajem, neljudskim patnjama, s čežnjom za uništavanjem drugih i samoga sebe. Atička se tragedija, u skladu sa svojim obrednim vrelima, često završavala sretnim koncem; kod Seneke je sretni svršetak već izuzetak, pa se s te strane njegova tragedija približava tragediji novoga vijeka.

Centralni likovi Senekini jesu ljudi goleme snage i strasti, s voljom za djelovanjem i patnjom, mučitelji i mučenici. Trudbenik i patnik grčke mitologije Heraklo, omiljeli junak podhvata kod kinikâ i stoikâ, dva puta je privukao Senekinu pažnju — u »Bijesnom Herkulu« *(Hercules furens,* s predmetom istoimene tragedije Euripidove, str. 175) i u »Herkulu na Eti« *(Hercules Oetaeus,* na temu Sofoklovih »Trahinjanka«, str. 162). U »Fedri« *(Phaedra)* on ne polazi od drugoga »Hipolita« Euripidova, koji je došao do nas, već od prve tragedije istoga imena (str. 173—174), gdje je Fedra bila zavodnica, a ne žrtva. Kao i u »Medeji«, čitalac od prve pojave Fedrine vidi potpunu sliku strasti, koja ju je obuzela. Ona sama priznaje svoju ljubav prema Hipolitu — sja-

jan prizor, u kojem su iskorišteni motivi Fedrinih poslanica iz Ovidijevih »Heroida«. Poslije Tesejeva povratka ona sama optužuje pastorka zbog zločinačkih namjera, i tek onda, kad donose na komade rastrgano tijelo Hipolitovo, priznaje klevetu i ubija se kod njegova leša. Mračna je tragedija »Tijest« *(Thyestes)*. Atrej, uvrijeđen od svoga brata Tijesta, sanja o osveti. Bez kolebanja, s hladnom promišljenošću primamljuje brata i njegove sinove i glumi prijetvorno pomirenje s Tijestom, kojega muče teške slutnje. Ono, što se dogodilo poslije toga, javlja koru potreseni glasnik. Atrej je vlastoručno zaklao svoje sinovce na žrtveniku, ispekao njihova tjelesa i pogostio tim ručkom brata, koji nije ništa slutio. U završnom prizoru opojeni Atrej dovodi svoju osvetu do vrhunca otkrivajući pomalo Tijestu sudbinu njegove djece. On najprije pokazuje njihove odrubljene glave:

Atrej:
Zar djecu ne prepoznaješ?

Tijest:
Prepoznajem svog brata.

Tijest moli tjelesa, da ih pokopa, i tek tada saznaje svu istinu.

Tijest:
Ta ima l' mjere zločinu?

Atrej:
Da, ima mjere zločinu, kad činiš ga,
Al' nema, kad ga vraćaš.

Za blage osjećaje te su figure rijetko sposobne. »Trojanke« *(Troades)*, tragedija mučeništva (isp. str. 175—176), daje slike herojske smrti i skamenjene patnje, »boli, koja prigušuje tugu.« Samo je majčinski osjećaj kadar da se probije kroz tu koru patnje, pa prizor, u kojem Odisej oduzima Andromahi sina, ide među najsnažnije u čitavoj Senekinoj dramatici. Uopće se u slučajevima, kad se lica odlikuju velikom blagošću (zaljubljena Fedra ili Tijest), često susrećemo s finim psihološkim crtežima.

Senekini su junaci jednobojni i statični. Karakteri ne samo da se ne razvijaju u procesu dramske radnje, već i ne pokazuju bilo kakve nove svoje strane. Oni se odmah daju u svoj punoći crta, kojima ih autor želi obdariti, i u pozi, koju će zauzimati u toku čitava komada. Osnovna se lica svode na malo tipova. Gotovo u svakoj tragediji ima vladar, »tiranin«, ohol i okrutan, koji smatra, da mu je sve dopušteno. Suprotna je figura patnik, pripravan da primi muke i smrt. U mučeništvu su svi jednako heroični — muškarci, žene i djeca; mali se Astijanakt, sin Hektorov, sam baca s kule »neustrašiv, divlji, ohol« (»Trojanke«).

Senekine žene obično posjeduju »mušku dušu«. To se tiče i junakinja — nosilaca burne strasti; krotka Dejanira Sofoklovih »Trahinjanka« postaje kod Seneke (»Herkul na Eti«) drugi primjerak Medeje. Duševno stanje i zamisli glavnih junaka otkrivaju se u razgovoru s kakvim pouzdanikom — slugom, savjetnikom, a osobito često dadiljom (budući ljubimci i ljubimice u tragediji evropskoga klasicizma).

Jednobojnost Senekinih junaka dopunjuje se njihovom razboritom svijesnošću. Oni ne doživljuju toliko, koliko pripovijedaju o doživljajima, klasificiraju ih. To smo vidjeli već u posljednjem monologu Medejinu. Kao drugi primjer mogu služiti Klitemestrine riječi u »Agamemnonu«:

Sad bol me i strah sm'ješani podbadaju,
A srce mi ljubòmor trga, dušu mi
Strast sramna jarmom tišti, svezat ne da se,
A sred tih zublji opsjednute pameti,
Doduše smoren, satrt i upropašten,
Stid još se buni; vali razni gone me:
Ko more kada struja tjera i vjetar,
A talas ne zna, kojem zlu da popusti.
Ispustih stoga kormilo iz ruku već:
Kud gòd me srdžba, bol i nada odn'jeli,
Tud poći ću, jer valovima predah splav.

Uza svu svoju apstraktnost, ta je deklamatorska samoanaliza bila postignuće kasno-antičke književnosti. Likovi velikih atičkih tragika u tom su pogledu primitivniji od Senekinih figura, ali su ujedno mnogo punokrvniji i čovječniji od njih.

Uz jednolikost dramske radnje i jednobojnost statičkih karaktera interes tragedije usredotočuje se na pojedinim patetičkim prizorima. Sa stanovišta kompozicije Senekine tragedije pokazuju tendenciju prema raspadanju. U većini slučajeva radnja se svodi na osnovne momente, na osnovne situacije. Broj prizora znatno je manji nego u atičkoj tragediji, i manje ima lica. U svakom je komadu lako otkriti nekoliko prizora visokoga patosa: ostalo služi samo za vezu, za čuvanje tradicionalnoga oblika tragedije. U tim dijelovima za vezu autor često dopušta nepodudaranja u radnji.

U centralnim partijama veliko mjesto zauzimaju patetički monolozi (ili dugi govori) i opisi užasâ. Magički obred, dozivanje mrtvaca, opisi podzemlja, oluje i ubojstva — nijedna tragedija ne ostaje bez kojega od tih elemenata, određenih da potresu rimskoga čitaoca carskoga vremena, navikla na svakakve »užase«. »Edip«, koji je samo u završnim prizorima davao građu za patetiku u autorovu stilu, sadržava čak dva magička prizora i

dva detaljna opisa kuge. Zanimljivo je, da se u te opise često unosi pozadina mračne prirode. Ali prizori užasa ne ograničuju se na opise ili glasnikova pripovijedanja: kako smo već spomenuli, ubojstva i samoubojstva iznose se na pozornicu. Tu završava svoj život Jokasta u prisutnosti već slijepoga Edipa, tu ubijaju svoju djecu Medeja i Herkul, tu se probada Fedra i Tesej kupi Hipolitove kosti. U dijalogu svraćaju na se pažnju brza izmjenjivanja kratkih replika, oblikovanih u zaoštrene sentencije (v. primjere u gore navedenim citatima), i retorički građeni »prizori natjecanja«.

Partije kora provedene su većinom u lirskim metrima Horacijevim, ali bez njegove strofičke građe. Korom autor raspolaže dosta slobodno za stvaranje momenta mira u granicama patetičke drame. Uz pjesme mitološkoga sadržaja nalazimo razmišljanja o apstraktnijim, popularno-filozofskim temama — o snazi udesa, o prolaznosti zemaljskoga života i sumnjivosti prekogrobnoga, o tegobama i opasnostima, skopčanim s bogatstvom i vlašću, o sreći tihoga siromašnog života. Analogne misli, koje katkada podsjećaju na Horacija i na filozofska djela samoga Seneke, izriču i lica u svoje ime (osobito sporedna); tako je Hipolitu stavljena u usta čitava utopija o blaženom životu u krilu prirode.

Vrlo su česti ispadi protiv kraljeva i tirana. Podanici se plaše kralja, ali se i kralj plaši podanika. »U dvorce vjernost ne ulazi.« Među zidovima dvoraca gnijezdi se vjerolomstvo, prijevara i razvrat. Samo u dvorcima može biti strašnih strasti tragedije (ta junaci su mita kraljevi), dok se

U domovima malim štuje Venera,
I prosti ljudi zdrave strasti imaju

(dadilja u »Fedri«).

Tirade protiv »tirana« bile su opće mjesto retoričke deklamacije, ali su ipak mogle zvučati potpuno aktuelno, pa su zločini mitoloških kraljeva nalazili dosta bliskih paralela u rimskoj carskoj porodici. No precizirati te aluzije čini se teško zbog toga, što nema obavijesti o vremenu, kad su pojedine tragedije sastavljene.

Kako se lako tragedija toga tipa dala prenijeti u rimsku suvremenu stvarnost, pokazuje tragedija »Oktavija« *(Octavia)*, sastavljena u Senekinu stilu i sačuvana u nekim rukopisima zajedno s njegovim mitološkim komadima. Posvećena je nesretnoj sudbini Oktavije, kćeri Klaudijeve i žene Neronove, koju je muž odbacio i koja je zatim bila na njegovu zapovijed ubijena zbog intriga njezine suparnice Popeje. Neron je prikazan kao tipičan »tiranin« iz tragedije; u tu je svrhu autor ublažio Popejinu ulogu i svu inicijativu pripisao Neronu. »Oktavija« zaostaje za Senekinim tragedijama u patetičkoj snazi i odlikuje se još manjom dramskom cjelovitošću. U komadu su tri glavna lica — Neron, Oktavija i Popeja, ali se ta tri lica ni jedamput ne sukobljuju jedno s drugim i razgovaraju samo sa svojim pouzdanicima. Kao jedan od Neronovih savjetnika nastupa Seneka. Autor poznaje prilike Neronove smrti i govori o tome u obliku proročanstva. Odatle se može zaključiti, da je tragediju napisao tek poslije god. 68. netko od književnih sljedbenika Senekinih. »Oktavija« je jedina sačuvana »pretekstata« (str. 343), t. j. tragedija o rimskoj povijesnoj temi.

Senekine su tragedije ukrašene, dakako, svim efektima »novoga« stila. Tradicionalne svečane dužine izmjenjuju se s lakonskim sentencijama; deklamatorska se patetika stvara u nagomilavanju ponavljanja, gradacija i hiperbola, u uzbuđenim pitanjima i usklicima, u metaforama i usporedbama pozajmljenim s područja najmoćnijih prirodnih pojava.

Među istraživačima se odavna vodi prepirka o pitanju, da li su Senekine tragedije bile namijenjene pozornici. Bilo bi pretjerano tvrditi, da se one ne dadu scenski izvesti, ali ne pružaju zahvalnu građu za glumačku igru, pa su mnogi detalji određeni u većoj mjeri za čitaoca ili slušaoca nego za gledaoca.

Druga se strana književnoga talenta Senekina otkriva u njegovoj satiri na smrt cara Klaudija.

Kad je Klaudije umro, odmah ga je njegov nasljednik uvrstio u zbor bogova. Seneka, koji je Neronu morao sastaviti pohvalni govor u čast pokojniku, izlio je svoj prezir prema Klaudiju u satiri, koja parodira obogotvorenje (»apoteozu«). U rukopisima ona nosi naslov »Apoteoza Klaudijeva«, ali je jedan izvor zove »Pretvorba u tikvu« *(Apocolocyntosis*, t. j. »Posvećenje za budalu«; tikva je »prazna glava«, glupak), pa je ovaj posljednji naslov možda originalan. To djelo ima oblik »menipske satire«, izmjenjivanja proze i stihova; ono se približava parodičnim predmetima Menipovim (str. 280; isp. str. 530) i po sadržaju, budući da se radnja događa na nebu, na zemlji i u podzemlju. Komična figura Klaudijeva dovodi bogove u zabunu. Na porodičnom zasjedanju olimpskoga senata, koje iskorišćuje Menipove i Lucilijeve (str. 385) boje, donosi se odluka, da se Klaudije progna iz nebeskih krajeva. Na putu u podzemlje treba proći preko zemlje, i tu Klaudije dospijeva na vlastiti sprovod, koji pobuđuje sveopću radost; smrću ljubitelja sudova ražalošćeni su samo odvjetnici. U podzemlju Klaudije susreće mnoštvo žrtava, što ih je pogubio, i sad se sudi samom Klaudiju po njegovoj metodi, t. j. preslušavanjem samo strane, koja optužuje. U toj ljutoj satiri svaka riječ pogađa

cilj, djelatnost Klaudija kao vladara, njegove fizičke i umne mane izlažu se najljućem podsmijehu.

Senekin književni utjecaj na njegovo pokoljenje bio je vrlo znatan. Klasicistička i arhaistička reakcija, koja je zatim nastala, odbacila je »novi« stil, ali moralno učenje Senekino nije izgubilo značenje ni za kasniju antiku. Kršćanstvo je primilo niz postavki stoičke etike, pa se kod kršćanskih pisaca zapadnoga dijela carstva, koji su pisali na latinskom jeziku, često mogu naći odobravajući citati iz Seneke. U IV. stoljeću bila je čak sastavljena korespondencija između Seneke i apostola Pavla. Zbog toga se Seneka u srednjem vijeku smatrao kao pisac blizak kršćanstvu. S visokom ocjenom moralne filozofije Senekine susrećemo se katkada i u novom vijeku, na primjer u XVIII. stoljeću kod Diderota. Veliko su značenje imale od vremena renesanse njegove tragedije. Humanistička tragedija i tragedija francuskoga klasicizma, sve do Corneilla, nadovezuju se na antičku tragediju u njezinu obliku, koji je zastupan kod Seneke.

3. *Poezija Neronova vremena*

Najbliži nasljednici Augustovi odnosili su se više ili manje ravnodušno prema novim strujama u rimskom pjesništvu. Za Nerona se to promijenilo. Senekin je gojenac bio ljubitelj stihova, sam je sastavljao spjevove i osobno nastupao u ulozi izvođača tragičkih arija. Književne su sklonosti vladareve obećavale stihotvorcima nadu na carske milosti i izazivale oživljenje pjesničke proizvodnje. Čini se pokušaj da se obnove vrste, u kojima su nastupali proslavljeni pjesnici Augustova razdoblja. Bukolski su pisci slavili dolazak novoga »zlatnog« vijeka; nastavlja se također i lirika horacijevskoga tipa. Ali najznatnija su djela toga vremena Lukanov ep i Perzijeve satire.

Marko Anej Lukan (*M. Annaeus Lucanus*, 39.—69.), sinovac Senekin (sin njegova mlađega brata), stekao je sjajan odgoj u duhu nove retorike i bio učenik filozofa-stoika Kornuta. Od mladih je godina svratio na se pažnju kao pjesnik i »deklamator«. Da završi obrazovanje, krenuo je u Atenu, ali ga je odanle pozvao natrag Neron (god. 60.), koji ga je uveo u krug svojih pouzdanika. Ali Lukan nije dugo ostao u carevoj milosti; po objašnjenju jednoga antičkog biografa, književni su uspjesi mladoga pjesnika pobudili Neronovu zavist, i on je Lukanu zabranio istupati s čitanjem pjesničkih djela i držati govore na sudu. To je Lukana gurnulo u tabor aristokratske opozicije; on je sudjelovao u Pizonovoj uroti i, osuđen na smrt s pravom da bira smrt po vlastitom nahođenju, prerezao je sebi žile.

Lukan je bio plodan pjesnik. Do nas je došlo njegovo najvažnije djelo, nedovršeni historijski ep »O građanskom ratu« ili »Farzalija« (*De bello civili* ili *Pharsalia*) u 10 knjiga; prve su tri bile izdane još za života autorova. Predmet je spjeva rat između Cezara i Pompeja, koji je doveo do pada republike. Lukan dosljedno izlaže osnovne događaje toga rata, počevši od Cezarova istupa i njegova prijelaza preko Rubikona, pa prikazuje farzalsku bitku, smrt Pompeja i Katona Mlađega; spjev se prekida na epizodi Cezarova boravka u Egiptu i aleksandrijskoga ustanka.

Po ideološkoj i književnoj usmjerenosti Lukanov se spjev u mnogome približava Senekinim djelima. Sastavljen je u istome patetično-deklamatorskom stilu i protkan istim stoičkim idejama. Već je u »Eneidi« osnovna pokretna snaga bio udes, ali je Vergilije ipak čuvao tradicionalni mitološki aparat antičkoga epa. Lukan smiono prekida s tom homersko-vergilijevskom tradicijom: radnja njegova epa prolazi bez sudjelovanja »Olimpljana«. Tokom događaja upravlja »udes«, »sudbina«; kad se u spjevu govori o »bogovima« ili »višnjima«, ima se na umu apstraktan pojam vrhovne sile svijeta, a ne konkretni bogovi stare mitologije. Pjesnik isključuje stare bogove kao aktivne snage, ali čuva znamenja, slutnje, proroštva, astrologiju i magiju, sve ono, u čemu je vulgarna kasnoantička filozofija vidjela očitovanje »kozmičke simpatije« stvari; tradicionalne mite on unosi rijetko i samo kao zanimljive stare priče; tako na primjer nalazimo kod njega najpodrobniji od nama poznatih prikaza mita o Anteju. Lukanova novotarija nije imala uspjeha. Antički su čitaoci bili donekle začuđeni odsutnošću u epskom pjesništvu uobičajenoga »olimpskog« plana, pa se spjev »O građanskom ratu« činio s toga stanovišta više povijest u stihovima nego ep.

Odričući se grčke mitologije, Lukan se osjećao novatorom. On pretendira na slavu u potomstvu, ravnu Homerovoj slavi, i prešućuje Vergilijevo ime. Po autorovoj namisli »Farzalija« je morala zamijeniti »Eneidu« kao »rimska pjesma« s pravim rimskim predmetom. To je šutljivo suprotstavljanje imalo i svoju političku stranu: pripovijedajući o mitološkim počecima Rima, Vergilije je slavio carstvo kao vrhunac rimske veličine, a Lukanu se nastajanje carstva čini kao svršetak pravoga, velikog Rima.

Idealni Rim prošlosti, koji je pokorio svijet vrlinom svojih građana, ponosan na slobodu i zakonitost, propada u građanskom ratu, — to je osnovna koncepcija Lukanova. Spjev je prožet staropatricijskim ponosom, prezirom prema plepsu i tuđincima. Autor

je tipičan predstavnik aristokratske ideologije carskih vremena: on idealizira stari Rim, ali carsko uređenje smatra za neizbježno. Republikanska je sloboda morala propasti, jer je postala izvor građanskih nemira. To je udes: »sve se veliko ruši«, i Lukan se poziva na stoičko učenje o »požarima«, u kojima periodično propada svemir. »Smak svijeta«, koji se priviđao suvremenicima građanskih ratova (isp. str. 400), i dalje zvuči u Lukanovim hiperbolama. Osnovni je ton njegova spjeva patos neminovne katastrofe, i to katastrofe kozmičkih razmjera. Već je prvi stih »Farzalije« hiperboličan: »Pjevamo rat više nego građanski.« U tom je bezbožnom ratu junaštvo postajalo zločin, a pobijediti je bilo gore nego pretrpjeti poraz. Pjesnik-deklamator nalazi u svom predmetu jednako zahvalnu građu i za vrhunac hiperboličke patetike i za paradoksalna suprotstavljanja. Sav je spjev išaran takvim paradoksima. Tako Lukan jednom sasipa čitavu tiradu o tome, kako je velika nesreća bila za Rim republikanska sloboda: da je nije bilo, Rimljani ne bi osjećali njezina gubitka.

Sama po sebi ta orijetacija nije još opozicionalna. Carstvo se zaodijevalo u republikansko ruho i sebe izvodilo ne iz Cezarove diktature, već od »obnovitelja republike« Augusta, u kojega Lukan ne dira. Lukan je počeo raditi na svome epu još kao Neronov pouzdanik, pa prva knjiga sadržava pohvale u čast carevu. U kasnijim se dijelovima spjeva autorovo raspoloženje naglo mijenja. On ustaje protiv despotizma carstva, protiv obožavanja careva; bitka kod Farzala čini mu se sada kao prekretnica u povijesti rimske moći, kao početak propasti države i naroda. Poput Senekinih junaka, on govori, da u dvorcima nema mjesta poštenju, da su krepost i vlast nespojivi. Siromah je sretniji od kralja. Ali ta Lukanova opozicionalnost ima oštro izražen aristokratski karakter. Prema vođama demokracije odnosi se on s neprikrivenim neprijateljstvom: Grakhi se, uporedo s Katilinom, nalaze među »grešnicima« podzemlja, dok Sula, koji je na početku spjeva bio dobio izrazito negativnu karakteristiku, dospijeva među »sretne« sjene. Ali, što je najvažnije, mijenja se autorov odnos prema njegovim glavnim licima. U prvim su knjigama oba protivnika, Cezar i Pompej, prikazana kao jednako kriva.

Nikome više Cezar ne dopušta, prvi da bude,
Pompej ravnoga ne će. Tko s više se oružo prava,
Ne sm'je se znat.
S pobjednikom su bozi, a svladani drag je Katónu.

U potonjim knjigama Lukanove simpatije naginju na stranu Pompeja kao branitelja republike, a Cezar dobiva crte mračnoga zločinca, koji gazi sve, što je sveto.

Lukanovi likovi podsjećaju na junake Senekinih tragedija i odlikuju se isto takvom jednobojnošću. Cezar je tipičan »tiranin«, krvoločan, svadljiv i licemjeran, koji jednako prezire bogove, ljude i smrt; njemu su neprestano potrebni neprijatelji i rat, on pobuđuje sveopći strah i raduje se tome. Unatoč autorovoj antipatiji, lik Cezara, koji se osjeća višim od sudbine, ne ostaje bez stanovite veličine. Pompeju je Lukan dao crte patničke figure, pune bolnoga dostojanstva, pokornosti sudbini i ponosa u nesreći. Kao sveopći ljubimac, on umire s punim svladavanjem samoga sebe, i njegova se duša diže u zvjezdane visine. Umijeće umiranja predstavlja kod Lukana isto takav kriterij umijeća života kao i kod Seneke, pa moment »ljubavi prema smrti« privlači pjesnikovu pažnju i pri crtanju epizodičnih figura. Osim Pompeja i Cezara, samo je jedan lik obrađen razmjerno potanko. To je idealni pozitivni junak Lukanov, Katon Mlađi, neslomljivo odlučni nosilac principa stoičke filozofije, utjelovljena savjest Rima; Katon je ono lice, koje se bori za Rim, a ne za Pompeja ili Cezara, i na čija usta može govoriti sam autor.

Ponizivši Cezara i idealizirajući Pompeja, Lukan sasvim iskrivljuje realni odnos između tih figura i gubi mogućnost da shvati tok ratnih operacija, koje sačinjavaju pripovjedni dio njegova epa. Uostalom on i ne teži za tim: njegova lica, uključujući čak i aktivnoga Cezara, nastupaju kao marionete udesa, a svijesne namjere ljudske igraju tek podređenu ulogu u razvoju događaja. Spjev nema cjelovite radnje. Držeći se povijesnih izvora (uglavnom Livija), Lukan je obradio niz pojedinih epizoda, koje nisu uvijek dovedene u unutrašnju međusobnu vezu. Pri izboru građe on polazi od orijentacije prema patetičnom i strašnom; događaji svakodnevnoga nivoa ispadaju iz polja pjesničkoga interesa.

Jedinstvo se spjeva ne stvara cjelovitošću slike, koja se prikazuje, već prikazivanjem autorova subjektivnoga odnosa prema predmetu njegova pripovijedanja. Svaka je epizoda popraćena autorovim komentarom; pjesnik razmišlja, tuguje, negoduje, obraća se svojim licima sa savjetima, opomenama i ukorima. Lukan sasvim prekida s tradicijom bezličnoga epskog pripovijedanja, koja je oslabila u helenističkoj epici, ali ju je u vrlo znatnoj mjeri sačuvao Vergilije. Autorska razmišljanja i govori junakâ jesu sfera, u kojoj deklamatorski patos spjeva dostiže najveću snagu, i ta ista sredstva služe za karakteristiku licâ.

Kao što je naravno za retorički stil, Lukan poklanja veliku pažnju opisima. Tu opažamo također polaganje važnosti na strašno i patološko. Takav je grandiozni opis oluje, koja je Cezara uhvatila za vrijeme pokušaja da se čamcem prebaci iz Epira

u Italiju. Nagomilavanjem užasâ odlikuje se i veliki magički prizor dozivanja mrtvaca pred farzalsku bitku, zamišljen vjerojatno kao paralela Enejinu silasku u podzemlje. Lukan rado slika svakojake oblike bolne smrti, daje opise pošasti, glada, žeđe i smrti od ujeda različnih zmija. U bojnim se prizorima pokušava katkada udaljiti od tradicionalnoga prikazivanja niza dvoboja i zamjenjuje ih masovnim slikama okršaja, bijega ili polja leševa, na koje su odasvuda navalile divlje zvijeri i ptice. Drugi opisi skreću u pravcu učene egzotike. Gotovo svaka knjiga sadržava kakav ekskurz geografskoga ili etnografskog karaktera: Lukan daje geografske preglede mjestâ, čitave kataloge naroda uvučenih u rat i unosi u svoj ep veliku učenu obavijest o izvorima Nila. Tu je građu, uostalom, bilo lako uzeti iz odgovarajuće naučne literature, napose iz Senekinih djela.

Uporedo sa Senekenim tragedijama, Lukanov ep predstavlja najvažniji spomenik deklamatorsko-patetičnoga stila u rimskoj poeziji. Svi nedostaci toga smjera, u prvom redu idealističko iskrivljivanje stvarnosti i prekomjernost izražajnih sredstava, nalaze se i u spjevu »O građanskom ratu«. Ali Lukan je znatniji pjesnički talenat nego Seneka. On se odlikuje smionom fantazijom, bogatstvom boja i sposobnošću za slikovito prikazivanje. On ujedno ima sjajan govornički dar. Sve je to njegovu spjevu osiguravalo golem uspjeh kod rimskih čitalaca. Čak je i protivnik »novoga« stila Kvintilijan isticao Lukanovu »vatrenost i uzbuđenost«, njegove »sjajne sentencije«, iako je dodavao, da je Lukan »dostojniji da ga oponašaju govornici nego pjesnici.« Sudovi te vrste izazvali su podrugljivi epigram Marcijalov, sastavljen u obliku natpisa za izdanje Lukanovih spisa:

Ima nekih, što kažu za mene pjesnik da nisam:
Ali knjižar, što dâ prodat me, smatra me tim.

Lukana su stavljali u isti red s Vergilijem i Horacijem, čitali u školama i komentirali. Ta je slava pratila pjesnika i u toku srednjega vijeka. Ali osobitu je pažnju uživao Lukanov spjev u XVII.—XVIII. stoljeću, u razdoblju engleske i francuske buržoaske revolucije, kad se shvaćao kao manifest republikanizma i mržnje na despociju. Na sabljama nacionalne garde francuske revolucije bio je urezan jedan Lukanov stih.

Aristokratskim krugovima, koji su se zanosili stoičkom filozofijom, stajao je blizu i drugi poznati pjesnik toga vremena, satiričar Aulo Perzije Flak (*A. Persius Flaccus*, 34.—62.). On je bio gojenac filozofa Kornuta, onoga istog, kod kojega je učio i Lukan, pa je tijesno prijateljstvo s učiteljem filozofije, po vlastitom priznanju Perzijevu, imalo odlučnu ulogu u formiranju njegove ličnosti. Skroman i sramežljiv, živio je mirnim životom osigurana bibliofila, stojeći neprestano u vezi s viđenim privrženicima stoičkoga učenja. Perzije je pisao malo i sporo; omanja zbirka od šest satira, koja mu je donijela književnu slavu, bila je izdana tek nakon njegove smrti uz sudjelovanje Kornutovo.

Perzije se priznaje za Lucilijeva i Horacijeva nastavljača. Po jednome antičkom svjedočanstvu, on je osjetio u sebi poziv satiričara, kad se upoznao s Lucilijevim djelima, i prva — programatska — satira njegove zbirke počinje se stihom, pozajmljenim iz Lucilija. Ta je satira posvećena književnim pitanjima; uperena je protiv besadržajne uglađene poezije, protiv nadutih deklamatora i epigona aleksandrinizma, prema kojem su naginjali mnogi ugledni diletanti, među njima i Neron. Perzije prikazuje sliku recitacije: evo pjesnika, gdje »u novoj togi i sa sardonihom na ruci kao na rođendan, sav u bjelini«, čita svoje stihove, »smalaksao i s požudnim pogledom«; publika (»golemi Titi s promuklim glasom«) vrpolji se od zanosa, kad im pjesme »prodiru u slabine i drhtavi stihovi škaklju nutrinu.« A među čašama »netko s ljubičastim ogrtačem oko ramena, promucavši kroz nos nešto pljesnivo, cijedi Filide, Hipsipile i druge prazne i plačne priče i izvrće riječi na nježnom nepcu«. Sve ostale satire imaju etički sadržaj — o molitvi i ljudskim željama, o životnoj koristi filozofije, o samospoznaji, istinskoj slobodi i umijeću uživanja vanjskih dobara. Satiričar carskoga vremena ne dodiruje političke teme, već se ograničuje na pitanja književnosti i individualnoga morala. To ga približava Horaciju, ali u Perzijevim satirama nema onoga intimno-ličnog tona, kojim je obojena Horacijeva satira. Lični je element kod Perzija neznatan i nije organski vezan s razmišljanjima, koja sačinjavaju osnovni sadržaj njegovih satira. Kao i Horacije, on obično počinje s pojedinačnim primjerom ili ličnim obraćanjem, ali zatim prelazi na obradbu apstraktnih pitanja, držeći se pri tome strogo stoičkih principa. Etičke satire Perzijeve predstavljaju dijatribe, filozofske deklamacije, oživljene po Horacijevu uzoru mnogobrojnim opisima, crtežima i dijalozima. Raznježenost plemstva, u kojega nema ozbiljnih životnih interesa, pa ružne i koristoljubive želje, lakomost i raskoš, škrtost i praznovjerje jesu osnovni objekti tih satira. Ali izuzevši prvu, književnu satiru, Perzijevi su crteži tipična karaktera, bez izrazito konkretnih crta rimskoga suvremenog života; od napadâ na određene ličnosti satiričar se obično uzdržava. Stvara se donekle apstraktno-pedantan ton, u kojem se podaje školska učenost Stoe. Uza sve to Perzije je ozbiljan i iskren pisac, vrlo dalek od umjetne poze Senekine. Engels,

koji daje oštro negativnu karakteristiku filozofâ rimskoga carstva, a napose Seneke (v. citat na str. 510), izdvojio je Perzija kao izuzetak. »Samo su vrlo rijetki filozofi, kao Perzije, udarali barem bičem satire svoje izrođene suvremnike.«[1]

Osebujan je Perzijev stil. Kao klasicist po svojim simpatijama, Perzije nije odobravao usiljenost »novoga« stila i trku za »sentencijama«. Po riječima jednoga antičkog biografa, on se »nije zanosio Senekinim talentom.« Uza sve to »novi« stil imao je na njega velik utjecaj. U težnji za oštrim i muževnim izrazom on traži snažne, osjetno izrazite slike, ali ne u planu patetike, već na području familijarnoga »niskog« stila. Moment »sniženja« prožima sve satire, prelazeći često u parodiju na visoki stil. Zbirka je popraćena »prologom«, u kojem autor kao »poluprofan« suprotstavlja sebe profesionalnim pjesnicima: »Ja nisam kvasio usne u konjskom vrelu (parodičan prijevod imena vrela Muza — Hipokrene) niti se sjećam, da sam sanjao na dvoglavom Parnasu.« Dobiva se nekakav izvrnuti »novi stil«, težak, isprekidan, sav ukrašen neočekivanim metaforama i usporedbama. Apstraktni se nazivi zamjenjuju konkretnim riječima. Obećavajući zamišljenom sugovorniku, da će ga osloboditi predrasuda, Perzije kaže, da će mu »iz pluća iščupati stare babe.« Taj umjetni stil veoma otešćava razumijevanje Perzijevih satira, to više, što autor namjerno prekida prijelaze s jedne misli na drugu, nagomilavajući slike u brzom tempu. Stoga je Perzije stekao glas »tamnoga« pisca, jednoga od najtežih rimskih pjesnika. Uza sve to njegova je zbirka naišla na oduševljen prijem kod suvremenika. Moralni je sadržaj satira pridonio njihovoj popularnosti u kasnijoj antici i u srednjem vijeku, pa su do nas došle u mnogobrojnim rukopisima s opširnim komentarima.

4. *Petronije*

U nekim srednjovjekovnim rukopisima sačuvali su se izvaci iz velikoga pripovjednog djela, koje predstavlja jedan od najoriginalnijih spomenika antičke književnosti. Rukopisi daju naslov *Saturae* (»Satire«) ili na grčki način *Satiricon* (»Satirična pripovijest« ili možda »Satirične pripovijesti«);[2] u književno-historijskoj tradiciji novoga vijeka ustalio se naslov »Satirikon«. Navodi iz povijesti i života, književna polemika s prvim knjigama Lukanova spjeva i cio skup podataka, koji mogu služiti za kronološko datiranje »Satirikona«, navodi nas, da to djelo stavimo u posljednje godine Neronove vlade ili na početak dinastije Flavijevaca. Kao pisac spomenut je u rukopisu neki Petronije Arbiter *(Petronius Arbiter)*; to isto ime susrećemo u citatima iz »Satirikona« kod kasno-antičkih pisaca.

U Tacitovim »Analima« nalazimo vijest o jednoj veoma koloritnoj figuri iz Neronova vremena, koja je nosila ime Gaj (po drugim izvorima Tit) Petronije. Po Tacitovim riječima, taj je Petronije »provodio dan u snu, a noć u poslovima i zabavama života; kao što je druge iznijela na glas radljivost, tako je njega lijenost; ali nije se smatrao za pijanicu i raspikuću poput većine, koji svoje rastaču, već za umjetnika u raskoši. Što su mu riječi i djela bila slobodnija i pokazivala neki nemar za se, to su se radije primala kao iskrena. Ipak se kao prokonzul u Bitiniji, a doskora kao konzul pokazao energičan i dorastao poslovima. Kad je zatim opet upao u poroke ili u oponašanje poroka, bio je primljen u uski krug Neronovih pouzdanika kao sudac ukusa, te ovaj nije ništa smatrao za ugodno ni mekoputno u obilju, osim što mu je Petronije odobrio.« To je izazvalo zavist Tigelina, svemoćnoga ljubimca careva. Poslije otkrića Pizonove urote Tigelin se pobrinuo da baci sumnju na svoga suparnika, pa je Petronije odlučio izabrati dobrovoljnu smrt. »On nije sebi oduzeo život na brzu ruku, — pripovijeda dalje Tacit, — već je zarezao žile pa kad mu se svidjelo, dao ih je zavezati i opet otvoriti te se razgovarao s prijateljima, ali ne ozbiljno ili da steče slavu postojanosti; slušao je i njih, dok su pričali, ali tu nije bilo ništa o besmrtnosti duše ili o načelima mudraca, već su to bile lakoumne pjesme i laki stihovi. Jedne je sluge obdario, a neke išibao. Dao je gozbu, podao se snu, da bi mu smrt bila nalik na slučajnu, iako je bila prisilna.« U svojoj je oporuci Petronije opisao Neronova razvratna djela i poslao oporuku caru.

Taj lik neusiljeno otvorenoga i hladnokrvno-prezirnog »suca ukusa«, neke vrste antičkoga »dandyja«, neobično odgovara predodžbi, koja se o autoru »Satirikona« može stvoriti na temelju samoga djela. I budući da tradicija daje Petroniju, autoru »Satirikona«, nadimak »Arbiter« (sudac), valja smatrati za potpuno vjerojatno, da je taj autor ista osoba kao i Petronije, o kojem pripovijeda Tacit.

»Satirikon« ima oblik »menipske sature«, pripovijesti, u kojoj se proza izmjenjuje sa stihovima, ali on zapravo daleko prelazi

[1] F. Engels, Bruno Bauer i rano kršćanstvo. Djela, sv. XV., 1935., str. 607 (na ruskom).

[2] Strogo rečeno, *Satiricon* predstavlja genitiv množine; potpuni je naslov morao glasiti: »N knjiga satirične [—ih] pripovijesti« (N je nama nepoznati broj knjiga, od kojih se to djelo sastojalo).

granice običnoga tipa »menipskih satura«. To je satirički roman »nisko«-životnoga sadržaja. U antičkoj književnosti taj roman stoji izoliran, i mi ne znamo, da li je Petronije imao prethodnika. Sa stanovišta povijesno-književnih veza čini se veoma značajno, da je Petronijev roman sa sadržajem iz života građen kao »preokretanje« grčkoga ljubavnog romana s čuvanjem njegove predmetne sheme i niza pojedinačnih motiva (str. 310—311). Roman »uzvišenoga« stila prenosi se na »niski« plan, karakterističan za obrađivanje životnih tema u antici. S toga stanovišta oblik »menipske satire«, koji je već postao tradicionalan za parodiju na pripovijedanje visokoga stila, nije slučajan. Ali »Satirikon« nije književna parodija u smislu ismijavanja ljubavnih romana; njemu je tuđa i ona moralistička ili optužbena orijentacija, koja je obično bila karakteristična za »menipske satire«. »Preokrećući« ljubavni roman, Petronije teži samo za tim, da zabavi čitaoca nemilosrdnom otvorenošću svojih opisa, koji kadšto daleko prelaze granice onoga, što se u ozbiljnoj književnosti smatralo pristojnim.

»Satirikon« je opsežno djelo. Sačuvani se izvaci počinju od XIV. (ili možda XIII.) knjige i ne dopiru do konca pripovijedanja. O opsegu cjeline nema obavijesti. U onome dijelu, koji je nama poznat, pripovijedanje teče u prvom licu na usta junaka — Enkolpija. To je deklasirani predstavnik kulturnoga društva, koji je postao skitnica i zločinac. Enkolpije je oskvrnio hram, opljačkao zaselak, počinio ubojstvo i bio gladijator. Sudbina ga tjera iz grada u grad, iz jedne nesreće u drugu, pa poslije boravka u kojem mjestu on radije ne dolazi više na oči onima, s kojima se ovdje susretao. Takav je taj »niski« junak iz života, potpuna suprotnost idealnim figurama ljubavnih romana. Kao što dolikuje u romanu, Enkolpija progoni »srdžba« božanstva, i to božanstva, koje ima veze s ljubavlju, ali to više ne će biti Eros ili Afrodita, nego bog »niže« vrste, Prijap. U ljubavnim romanima uvijek postoji ljubavni par; Enkolpija prati — barem u dijelovima »Satirikona«, koji su došli do nas, — mekoputni dječak Giton. Tome se paru u različnim epizodama pridružuje neka treća skitnica, koja kadikada remeti uzajamnu slogu Enkolpija i Gitona. Glavna lica trpe svakakve kušnje, izazvane njihovom ljepotom, sad se rastaju, sad se ponovno združuju. Oluja, brodolom i prividno samoubojstvo — taj aparat »romantičnih« doživljaja nalazi se i u »Satirikonu«. Ali sve je to samo predmetni kostur, oko kojega je usredotočen velik broj epizoda, što sačinjavaju glavni interes romana. Junaci dospijevaju u svakojake nezgode i susreću se s različnim licima: autor slika jazbine i orgije tajnih kultova, daje prizore skandalâ na trgu ili u maloj gostionici, vodi nas na brod i u galeriju slika, prikazuje vračare i svodnice,

dame, koje traže ljubavne pustolovine, lovce na baštine, parazite i tatove, robove i slobodnjake, mornare i vojnike i napokon predstavnike intelektualnih zanimanja — učitelja retorike u malom gradiću i nesretnoga pjesnika-skitnicu. To su likovi i situacije, koji su se obično javljali u »nižim« vrstama antičke književnosti — u anegdoti, noveli, atelani i mimu. Nižući ih na okosnicu romantičnoga predmeta, Petronije stvara djelo velikih dimenzija, koje se odlikuje živošću prikazivanja i širokim životnim zahvatom, ograničenim, doduše, poglavito na »niske« strane rimskoga života. Osnovnom toku pripovijedanja pridružuju se katkada umetnute novele, dane kao pripovijedanje kojega lica. Takve su na primjer »čudesne« pripovijesti o vukodlaku i vješticama-vampirima, izložene po svim pravilima aretalogije (str. 302) na usta »očevica«, ili u svjetskoj književnosti znamenita novela o »matroni iz Efesa« (neutješna udovica, koja u grobnici tuguje nad muževljim tijelom, stupa u vezu s vojnikom, koji nedaleko čuva leševe smaknutih; kad jedan od tih leševa bude ukraden, udovica predaje muževlje tijelo, da nadoknadi gubitak). Sačuvane se epizode odigravaju u južnoj Italiji, najprije u jednome kampanskom gradiću, a zatim — nakon putovanja morem — u Krotonu; ali znamo, da je jedno od mjesta radnje romana bila Masilija (Marseilles), pa nije isključena mogućnost, da je Petronije dovodio svoga junaka i u zemlje Istoka. Radnja je stavljena u razmjerno nedavnu prošlost, otprilike u konac Tiberijeve vlade, ali se u slici prethodnoga pokoljenja prikazuju autorovi suvremenici, pa roman u tom pogledu nije slobodan od sitnih anahronizama.

Petronijevo je pripovijedanje po tonu raznoliko: sad je dano u stilu potpune životne naturalističnosti, sad dobiva karakter karikature i parodije na druge vrste (ep i mim), sad prelazi u fantastičnu grotesku. Takvo je, na primjer, prikazivanje grada Krotona, u kojem se poštuju samo ljudi neoženjeni i bez djece, i gdje se stanovništvo dijeli na one, koji »love«, t. j. traže baštinu, i na one, koji se »love« — baštinodavce bez djece; junaci romana, koji se potucaju, žive u tom gradu na račun baštinolovaca, i u posljednjim ulomcima, koji su došli do nas, jedno lice ostavlja svoje tobožnje bogatstvo Krotonjanima, koji pristanu da javno pojedu njegov leš.

Najveću snagu prikazivanja postiže Petronije u epizodi »Trimalhionove gozbe«. Ta jedina gotovo potpuno sačuvana epizoda romana crta slobodnjačku sredinu. U I. stoljeću n. e., kad je stara aristokracija nestala, a nova se tek rađala, stalež slobodnjaka stekao je veliko značenje u gospodarskom i društvenom životu carstva, sudjelujući aktivno u municipalnoj, pa čak i u državnoj upravi

(osobito za cara Klaudija).[1] Petronije je na te slobodnjake, koji se obogaćuju, izlio sav prezir dvorskoga esteta. Tema ručka kod bogata skorojevića nije bila nova (isp. na primjer str. 460), ali je u »Satirikonu« dobila izvanredno podrobnu obradbu. Centralna mu je figura sam domaćin gozbe, Trimalhion. U prošlosti rob, dječak Sirac, koji je služio za ljubavne razonode svojih gazda, postao je gospodarev ljubimac, bio pušten na slobodu, dobio baštinu i uspjelim trgovačkim operacijama stekao golemo imanje. Nadgrobni natpis, što ga je sebi sastavio, sadržava riječi: »Izašao je iz redova malih ljudi, ostavio je trideset miliona sestercija i nikada nije slušao filozofa.« Taj je lik dan svestrano: saznajemo povijest Trimalhionova života, njegovu ekonomsku moć (»nema toga, da bi on što kupovao vani; sve se rađa kod kuće«), njegove načine gospodarenja i upravljanja imanjima, njegov privatni život, odnos prema ženi, robovima i drugovima po staležu. U svoj raskoši Trimalhionova dvorca i njegove gozbe, u svakom njegovom postupku otkriva autor neukusnost, potpunu odsutnost manira, neznanje, praznovjerje i sklonost prema grubim užicima. Umjetnički takt Petronijev sačuvao ga je od prekomjerno mračnih boja: Trimalhion nije zločinac, čak nije ni zao čovjek, ali svaki njegov korak, bilo da je diktiran nadutošću novopečenoga bogataša ili prirodnom dobroćudnošću, obličuje u njemu bivšega roba. U toj se majstorskoj karakteristici, punoj najljuće ironije, aristokracija, istiskivana ekonomski i politički, osvećuje afarmacijom prednosti svoje duhovne i estetske kulture.

Trimalhionovi gosti (ako se ne računaju glavna lica romana) isto su takvi slobodnjaci, samo manjega kalibra; to je sredina, iz koje je Trimalhion izašao. Oni su okarakterizirani kratko, ali podjednako izrazito; to je »prosti svijet«, neuk i praznovjeran, s ograničenim vidokrugom, grubim ukusom, ali ne bez praktične domišljatosti. Zanimljivo je, da kao jedno od sredstava karakteristike služi ovdje jezik. Slobodnjaci se izražavaju nezgrapnim i isprekidanim rečenicama, s mnogobrojnim odstupanjima od gramatičkih norma književnoga jezika, miješaju grčke riječi s latinskima (robovi su većinom potjecali iz grčko-istočnih zemalja) i sipaju uzrečice i poslovice. Ta metoda karakteristike »niskih« lica »vulgarnim«

[1] God. 56. razmatralo se pitanje slobodnjakâ u senatu, pa su neki tražili, da im se smanje prava. Drugi su prigovorali: »Taj je stalež veoma raširen. Iz njega se većinom popunjuju tribusi, dekurije (zborovi malih državnih činovnika), podvornici magistrata i svećenika, i čak se novače gradske kohorte (straža); pa i većina vitezova i vrlo mnogi senatori ne vuku podrijetlo odrugud: ako se odvoje slobodnjaci, očita će biti oskudica slobodno rođenih« (T a c i t, Anali, knj. XIII., gl. 27). Neron se složio s ovim posljednjim mišljenjem.

jezikom čini »Satirikon« neobično dragocjenim spomenikom nama slabo poznate »narodne« latinštine.

Među umjetničke vrednote Petronijeva romana valja ubrojiti i okolnost, da je autor znao izrazito prikazati cio niz znatnih procesa u socijalnom životu svoga vremena. Porast značenja slobodnjakâ, ekonomska depresija u Italiji, na koju se žale Trimalhionovi gosti, neženstvo i bezdjetnost vrhova, snažno širenje istočnjačkih vjera, propadanje umjetnosti, — sve su to bitne strane raspadanja rimskoga robovlasničkog društva. Petronije nije u stanju da te momente izdvoji, otkrije njihovu bit i pokaže u pravoj perspektivi, on ih daje uporedo s naturalističkim detaljima »niske« naravi, ali već sama snaga umjetničke fiksacije osigurava »Satirikonu« počasno mjesto u čitavoj kasno-antičkoj književnosti; to je njezin spomenik, koji ima najviše prava da se zove realističkim.

U prilikama društvenoga raspadanja ta je oštrina umjetničke vizije svijeta u ovoj ili onoj mjeri obojena pesimistički. Kod Petronija dobiva ona nijansu s k e p t i č n o - p r e z i r n a odnosa prema svemu, što ga okružuje. Partije u stihovima, koje se unose u roman u skladu sa stilom »menipske saturé«, služe često kao lirski komentar toku radnje, i autor, koji je izgubio vjeru u obične vrijednosti, ilustrira u njima svoje osjećanje svijeta. Sudovi su podmitljivi, zakoni nemoćni pred vlašću novca, prijateljstvo je prazna riječ, a odnosi među ljudima laž, igranje mimičkoga komada. Vjera u nadnaravni svijet služi samo kao sredstvo ironične karakteristike vjernikâ. »Naš je kraj tako pun živih bogova, — kaže jedna od Prijapovih štovateljica, — da je ovdje lakše susresti boga nego čovjeka.« U pogledu bogova Petronije se drži epikurovskih nazora: »bogove je stvorio strah.« Od filozofskih sistema njemu je najsimpatičniji epikureizam sa svojim negiranjem nadnaravnih sila i pozivom na nasladu, ali tu nasladu Petronije shvaća u vulgarnijem smislu pa je prema filozofiji zapravo ravnodušan.

Najviše zanima Petronija sudbina u m j e t n o s t i. On se više puta vraća na to pitanje, stavljajući svojim licima u usta razmišljanja o propadanju likovnih umjetnosti, govorništva i pjesništva. Piščev je ukus strogo klasicistički, pa mu se »novi« stil čini kao »prazno zveketanje«, propast prave umjetnosti riječi. Izvaci iz »Satirikona«, koji su došli do nas, započinju se Enkolpijevom deklamacijom protiv modernoga »azijanizma«. Enkolpije smatra, da je za književno propadanje kriva retorska škola, koja se otrgnula od života i ne uči svoje gojence, da ozbiljno rade na riječi; učitelj retorike Agamemnon opravdava se, pozivajući se na bezbrižnost roditelja, koji traže brzu i laku obuku. Tema pjesništva obrađuje

se uglavnom u drugoj polovici sačuvanih izvadaka, kad pratiocem Enkolpija i Gitona postaje putujući pjesnik Eumolpo, koji svima, na koje se namjeri, dosađuje svojim pjesničkim izljevima. Među njih ide i spjev »O g r a đ a n s k o m r a t u«. Eumolpo kritizira pjesnike, koji taj predmet razrađuju na način povjesničarâ, bez upotrebljavanja mitološkoga aparata (ima se na umu, dakako, Lukan), i daje vlastitu pjesničku obradbu teme o nastanku građanskoga rata, koja je ukrašena mitologijom i opravdava Cezarove akcije. Petronije je u tome vjerojatno išao za dvostrukim ciljem, za polemikom s Lukanom i parodijom na nenadarene klasiciste svoga vremena.

Uostalom, klasicizam je za Petronija mogao biti samo danak poštovanja prema prošlosti, čije je ideale bio izgubio, a ne program za književnu praksu. Njegova je vlastita parola naturalistička o t v o r e n o s t. Odbijajući prijekore moralističke kritike (»Katonâ«), on zove svoje djelo »novim po otvorenoj neposrednosti«; to je onaj isti naziv (*simplicitas* — doslovce »jednostavnot«), što ga je upotrebio Tacit karakterizirajući samoga Petronija (v. gore, str. 529). »U mome čistom govoru, — nastavlja autor, — smiješi se vesela gracija, i moj jezik govori s vedrom iskrenošću o onome, što radi sav narod.« Ta je autokarakteristika sasvim pravilna. Doista, Petronije je neusporediv majstor proznoga i metričkog oblika, koji jednako lako vlada najraznovrsnijim književnim stilovima. Pravilno je i upućivanje na književne tendencije romana. Ali Petronije ujedno razotkriva nihilističku prazninu svoga estetizma i potpuno raspadanje vladajućih vrhova, kojima pripada.

Kako smo neprestano naglašavali, »Satirikon« se sačuvao samo u izvacima, kadšto vrlo fragmentarnima. Mi ne poznajemo ni početak ni konac romana, a dio, koji je do nas došao, izuzevši »Trimalhionovu gozbu«, išaran je osjetnim prazninama u izlaganju. Na koncu XVIII. stoljeća francuski oficir Nodot pokušao je ispuniti te unutrašnje praznine i dodati početak i konac, tobože na temelju potpunoga rukopisa, što ga je našao. Taj je falsifikat bio odmah otkriven; uza sve to, tobožnje »dopune« Nodotove javljaju se i dalje, za volju »cjelovitosti«, u popularnim izdanjima, a osobito u prijevodima »Satirikona«. Ruski se čitalac mora upozoriti na to, da su Čujkov prijevod (1882.) i onaj u izdanju »Svjetske književnosti« (1924.) unakaženi Nodotovim umecima (u izdanju od god. 1924. ti su umeci označeni time, što su stavljeni u uglate zagrade).[1]

[1] U hrvatskom prijevodu M. Kuzmića (1932.) nema spomenutih umetaka. — O p. p r e v.

5. *Fedro*

Po strani od književnih struja vrhova odvijao se rad basnopisca F e d r a *(Phaedrus)*, roba, a zatim oslobođenika cara Augusta. Rodom iz provincije Makedonije, napola Grk, Fedro je već od djetinjstva došao u dodir s rimskom kulturom i latinskim jezikom. Počevši od 20-ih godina I. stoljeća on izdaje pet zbirki »E s o p o v i h b a s a n a«. Kao samostalna vrsta, basna do toga vremena nije bila zastupana u rimskoj književnosti, iako su pisci (osobito satiričari) gdjekada unosili u svoje izlaganje predmete iz basana (isp. str. 459). Naziv »basna« ne valja, uostalom, razumjeti u odviše uskome smislu; Fedro u svoje zbirke ne uvršćuje samo »basne« nego i zanimljive priče anegdotskoga karaktera.

Grčke su se basne javljale pod imenom »Esopa«, koji je ujedno bio junak mnogobrojnih anegdota (str. 119); Fedro zaodijeva tu građu u latinske stihove. Ograničujući se isprva na pozajmljene predmete, pokušava poslije prijeći i na originalno stvaranje. Naslov »Esopove basne«, prema piščevu objašnjenju, služi u kasnijim knjigama samo kao karakteristika vrste, a ne kao upozorenje na to, da predmeti pripadaju Esopu. Metrički je oblik Fedrovih basana stari jampski metar republikanske drame, koji se donekle udaljuje od grčkoga tipa i koji je već izašao iz upotrebe u »visokoj« književnosti, ali je bio običan za masovnoga posjetioca rimskoga kazališta.

Fedro je plebejski pjesnik. Odabirajući »Esopovu« vrstu, on je svijestan njezina »niskoga« karaktera. Basnu su, drži Fedro, stvorili robovi, koji se nisu usuđivali slobodno izražavati svoje osjećaje pa su za njih našli alegoričan oblik šaljive izmišljotine. Element socijalne satire osobito se primjećuje u prvim dvjema zbirkama, u kojima prevladava tradicionalni tip životinjske basne. Izbor predmetâ (makar i tradicionalnih), karakter njihove obradbe i formulacija moralne pouke — sve svjedoči o usmjerenosti Fedrove basne protiv »jakih«. Prva se knjiga započinje »Vukom i jagnjetom«. Suradnja s »jakim« nemoguća je (»Krava, koza, ovca i lav«). Nesuglasice među »jakima« donose »niskima« nove patnje (»Žabe preplašene borbom bikova«). Jedina je utjeha, što snaga i bogatstvo češće dovode u opasnosti nego siromaštvo (»Dvije mazge i pljačkaši«). U poboljšanje položaja siromašnih Fedro ne vjeruje; pri izmjeni državnih upravljača »siromasi ne mijenjaju ništa osim gospodareva imena« (»Magarac — starom pastiru«). To je već basna s političkom nijansom. Političko tumačenje dobiva kod Fedra i basna o »Žabama, koje mole kralja«; ono je, doduše, stavljeno u vrijeme Pisistratove tiranide u Ateni, ali je sastavljeno

u izrazima, koji se mnogo bolje dadu primijeniti na gubitak republikanske slobode u Rimu. Basna se svršava pozivom na smjernost: »Građani, trpite to zlo, da ne dođe gore.« U nekim su pjesmama suvremenici mogli vjerojatno vidjeti aktuelne aluzije, iako pjesnik uvjerava, da njegova satira nije uperena protiv pojedinih osoba. Na primjer: Helije (Sunce) hoće da se ženi; žabe jauču: »On i onako isušuje sve bare, a što će biti, kad izrodi djecu?«

Poslije pojave prvih dviju zbirki pisac je postradao zbog svoje smionosti: postao je žrtva progona od strane Sejana, miljenika cara Tiberija, i dospio u težak položaj. U svojim slijedećim knjigama traži zaštitu utjecajnih slobodnjaka. Satira postaje mnogo nevinija. »Javno bocnuti zločin je za plebejca«, — citira Fedro Enija. Sve se češće javljaju basne apstraktnoga tipa, anegdote — povijesne i iz suvremenoga života, novele iz života, kao što je predmet o »neutješnoj udovici« (Petronijevoj »matroni iz Efesa«, str. 531), pa aretalogije i čak pjesme opisna ili poučna sadržaja bez fabule, i autor pokazuje veliku sklonost prema popularno-filozofskom moraliziranju.

Fedro stavlja sebi u zaslugu »kratkoću«. Njegovo se pripovijedanje ne zadržava na detaljima pa je praćeno samo malobrojnim objašnjenjima moralno-psihološkoga karaktera. Lica se izražavaju u sažetim i jasnim formulama. Jezik je jednostavan i čist. Na koncu se dobiva ipak stanovita suhoparnost, a katkada i nedovoljna konkretnost izlaganja. Moralna pouka ne proizlazi uvijek iz priče. Već su suvremenici prekoravali basnopisca zbog »prekomjerne kratkoće i nejasnoće«; uvredljivi pisac oštro polemizira s tim »zavidnicima« i sklon je da vrlo visoko ocjenjuje svoje književne zasluge kao stvaraoca nove vrste u rimskome pjesništvu.

»Slava«, koju je Fedro očekivao, nije došla brzo. Njega je književnost vrhova ignorirala. Seneka 40-ih godina još zove basnu »vrstom, u kojoj se rimski talenti nisu okušali«; on Fedra ili ne poznaje ili ne priznaje. U kasnoj antici Fedrove su basne, izložene u prozi, ušle u sastav zbirke basana (tako zvani »Romul«), koja je mnogo vjekova služila za školsku obuku i bila jedan od najvažnijih izvora za srednjovjekovnu basnu. Pravi je Fedro postao široko poznat tek od konca XVI. stoljeća. Kako pravi, tako i prerađeni Fedro bili su posredna karika između grčkoga »Esopa« i novoevropske basne. Takve opće poznate predmete, kao što su »Vuk i jagnje«, »Žabe, koje mole kralja«, »Gavran i lisica«, »Vuk i ždral«, »Žaba i vol«, »Pijetao i zrno bisera« i mnoge druge, koji su u ruskoj književnosti našli klasičan izraz u Krilovljevim stihovima, pozajmio je ovaj od francuskoga basnopisca La Fontaina, koji se neposredno služio Fedrovom zbirkom.

6. *Reakcija protiv »novoga« stila. — Stacije*

Kako je već spomenuto u uvodnom poglavlju (str. 500), s prijelazom vlasti na dinastiju Flavijevaca pročistila se ona nervozna atmosfera, koju su stvorili najbliži nasljednici Augustovi. Razdoblje dvorskih intriga i zločina, raskošnoga rasipništva i raspuštenosti bilo je zamijenjeno ozbiljnom i štedljivom upravom. Recidiva progona protiv aristokracije za Domicijana bila je samo privremena provala. Carstvo je učvrstilo svoju socijalnu bazu, pa je aristokratska opozicija oslabila. Običaji su postali mirniji i stroži.

Taj se zaokret društvenoga raspoloženja očitovao i u književnosti. On se izrazio prije svega u reakciji protiv »novoga« stila, koja je prolazila u znaku vraćanja na klasične uzore rimske proze i poezije, na Cicerona i Vergilija. U praksi se taj klasicizam, uostalom, svodio samo na odricanje od ekscesa prethodnoga smjera, uz čuvanje čitava niza njegovih tendencija, i na površne pozajmice iz klasikâ. Rimska književnost, navlastito književnost »visokoga« stila, počinje dobivati bezidejno-epigonski karakter.

Stjegonoša borbe protiv »novoga« stila bio je Marko Fabije Kvintilijan (*M. Fabius Quintilianus*, oko god. 30.—96.), najutjecajniji učitelj retorike u drugoj polovici I. stoljeća. Počevši svoj rad u razdoblju sveopćega oduševljenja za književnu maniru Senekinu, Kvintilijan je istupio s parolom vraćanja na Ciceronov stil, na skladni period, namjesto kratkih, isprekidanih rečenica, i na naravnije i strože govorništvo, namjesto permanentne patetično-teatralne poze. Taj je stav dobio službeni poticaj. Kad je za Vespazijana bila u Rimu prvi put osnovana javna škola grčkoga i rimskog govorništva, s učiteljima plaćenim na račun države, bila je katedra latinske retorike povjerena Kvintilijanu, a poslije ga je Domicijan pozvao za odgojitelja svojih nećaka u trećem koljenu, budućih nasljednika prijestolja. Polemici protiv »novoga« stila posvetio je Kvintilijan specijalnu raspravu »O uzrocima kvarenja govorništva«. Ta je rasprava izgubljena, ali je do nas došlo drugo djelo Kvintilijanovo, koje predstavlja rezultat njegova dugogodišnjega učiteljskog rada. To je »Govornička obuka« (*Institutio oratoria*) u 12 knjiga, najopsežniji nama poznati antički priručnik o retorici. Kvintilijan prati sve etape spremanja budućega govornika, počevši od ranoga djetinjstva, i uporedo s pitanjima retorike razmatra niz problema pedogoškoga karaktera. Odvraćajući od oduševljenja za »novim« stilom, on se ograđuje i od krajnjih arhaista, ljubitelja Grakhâ i Katona. Srednji se put sastoji u povođenju za Ciceronom. Umijeće u ocjenjivanju Cicerona prikazuje se kao kriterij govorničkoga ukusa. »Na njega gledajmo, njega po-

stavimo preda se kao uzor, i neka onaj smatra, da je uspio, kome se Ciceron bude veoma sviđao.« Ideal univerzalno obrazovana govornika, što ga je ocrtao Ciceron (str. 394—395), čuva snagu i u Kvintilijanovim očima, iako se funkcija govorništva u društvenom životu Rima u prilikama carstva radikalno izmijenila. Pa ipak Kvintilijan čak i u teoriji, a još više u praksi, čini stanovite ustupke »novome« stilu.

Za povjesničara književnosti osobito je zanimljiva X. knjiga Kvintilijanove rasprave. Tu se razmatra pitanje o piscima, kojih se čitanje mora govorniku preporučiti, i daje pregled grčke i rimske poezije i proze po vrstama, s navođenjem najvažnijih predstavnika svake vrste i kritičkim mišljenjima o njihovu stilu. U mišljenjima o grčkim piscima reproduciraju se sudovi, koji su se ustalili u tradiciji retoričke obuke; samostalniji je Kvintilijan u pogledu rimskih pisaca, pa mu »ciceronizam« ne smeta, da bude nepristran u ocjenjivanju vrednota kasnijih pisaca.

Klasicistička se struja opaža i u poeziji. Ponovno cvate veliki ep mitološkoga sadržaja ili barem s opsežnim mitološkim aparatom. Lukan je postavljao sebi za cilj da zamijeni »Eneidu« spjevom novoga tipa; pjesnici iz vremena Flavijevaca smatraju »Eneidu« za nedostižan ideal i kopiraju njezine umjetničke postupke, čuvajući ujedno mnoge crte retoričkoga stila i težnju za nagomilavanjem užasâ, karakterističnu za Seneku i Lukana.

Najtalentiraniji je pjesnik toga smjera Publije Papinije Stacije *(P. Papinius Statius;* umro oko god. 95.), pobjednik u jednom od pjesničkih natjecanja, što ih je priređivao car Domicijan. Glavno mu je djelo spjev »Tebaida« *(Thebais)* s predmetom »vojne sedmorice protiv Tebe«. Obrađujući tu u priličnoj mjeri otrcanu temu, Stacije stavlja u pokret najraznovrsniji božanski aparat: tu su bogovi Olimpa s Jupiterom na čelu, i sile podzemlja, i sjene mrtvaca, i svakakve personifikacije apstraktnih pojmova (Vrlina, Zaborav, Strava i sl.); sve se to prepleće s dosta nejasnim predodžbama o »udesu« i o tajanstvenom »višem« božanstvu kasno-antičke vjerske filozofije. Božanske sile usmjeruju svu radnju. Nadovezujući se, prema tome, na homersko-vergilijevsku tradiciju, spjev reproducira strukturu »Eneide«: sastoji se od 12 knjiga i dijeli se na dva dijela — po šest knjiga u svakome. Ponavljaju se i mnoge epizode; pošto je ispripovjedio pogibiju dvojice prijatelja, koji su izvršili smion noćni napad, autor želi svojim junacima slavu u potomstvu, kakva je pala u dio Nisu i Eurijalu. U takvom se planu iskorišćuju i motivi Homerova epa. Ali Vergilije, obnavljajući spjev Homerova stila, znao je »Eneidi« dati unutrašnje jedinstvo i prožeti je cjelovitom idejnom koncepcijom; kod Stacija nema ni jednoga ni drugog. S idejne strane njegov je spjev sasvim besadržajan, a kompozicijski on se zadovoljava time, da slijedi tok radnje, koji se ustalio u mitološkoj tradiciji, pa prepričava cio mit, pridružujući mu umetnute epizode iz drugih ciklusa. Kao i mnoga druga djela toga vremena, »Tebaida« je bila određena u prvom redu za javno izvođenje (»recitaciju«) po dijelovima, pa je obradbi tih dijelova poklonjena velika pažnja. Ne trčeći za paradoksalnim »sentencijama« u Lukanovu i Senekinu stilu, Stacije traži slikovitu raznolikost i bujnost izražajnih sredstava. Snažan i efektan u detaljima, njegov je spjev preopterećen patetikom, preuveličavanjima, pakosnim strastima i išaran retoričkim šablonama u mnogobrojnim govorima junakâ. Autora privlači mračni kolorit tebanskoga mita, koji je poslužio kao građa za najznamenitije antičke tragedije, ali mu bolje polaze za rukom blagi prizori i opisni dijelovi. Stroge su figure ostale blijedo okarakterizirane. Stacije je možda bio svijestan toga. Drugi spjev, što ga je započeo, »Ahileida« *(Achilleis)* mnogo je jednostavniji i više odgovara karakteru njegova talenta. Pjesnik je i ovdje zamislio dati »čitava junaka«, t.j. dosljedno izložiti mite o Ahileju u nizu slika, ali je stigao obraditi samo djetinjstvo Ahilejevo. Mit je dobio intimno-životnu obradbu, koja podsjeća na epilije aleksandrinske škole. Odgoj mladoga junaka kod kentaura Hirona, njegov dječački prkos, boravak u ženskoj haljini među djevojkama, ljubav prema jednoj od njih i Odisejeva lukavost, koja omogućuje da se Ahilej otkrije, — sve je to u Staciju našlo pripovjedača, koji zna spojiti idilično prikazivanje i karakteristične detalje s psihološkom motivacijom i vragolastim tonom pripovijedanja.

Stacijevi su spjevovi tipični, ali ne jedini uzorčići rimskoga epa toga vremena. Valerije Flak *(C. Valerius Flaccus;* umro oko god. 90.) prerađuje »Argonautike« Apolonija Rođanina (str. 260) pomoću epske tehnike »Eneide«. Istu »Eneidu« stavlja sebi za uzor i Silije Italik *(Ti. Catius Silius Italicus,* 26.—101.), vatreni poklonik Vergilijev i Ciceronov, izlažući u stihovima Livijevo pripovijedanje o drugome punskom ratu (spjev »Punike«). Obilno iskorišćivanje božanskoga aparata, obilna ukrašenost elementima čudesnoga, patetika, retorička odradba govora i opisa jesu karakteristične crte svih tih spjevova.

Stacije je pjesnik rimskih bogataša, glasonoša događaja i znamenitosti njihova privatnoga života. On sastavlja svakojake »prigodne« pjesme, pozdrave o rođendanu, svadbi (vrsta »epitalamija«) ili ozdravljenju, želje onima, koji odlaze na put (»propemptikon«; isp. str. 457), saučešća prigodom smrti — svejedno, da li čovjeka

ili papige, — opisuje zaseoke, kipove i svetkovine. Obdaren sposobnošću za improvizaciju, Stacije je lako i brzo sastavljao takve pjesme, često na sam dan svečanoga događaja ili čak za vrijeme ručka, na koji ga je pozivao vlasnik znamenitosti računajući na njezino pjesničko slavljenje. Plodove svoga »iznenadnoga nadahnuća« (koje se u ovom ili onom obliku plaćalo) izdao je Stacije u nizu zbirki pod naslovom »Silve«[1] (*Silvae* — doslovno »Građa«, t. j. skice, nabačene, ne potpuno dotjerane pjesme). U toj poeziji privatnoga života opis dobiva karakter samostalne vrste, ekvivalentne takvim starim vrstama, kao što su epitalamij, propemptikon, poslanica i sl.; prije carskoga doba opis kao samostalna pjesnička jedinica susretao se samo u sasvim kratkim epigramima. Po svojoj funkciji »Silve« predstavljaju paralelu »epidiktičkoj« prozi grčkih »sofista« (str. 293). One se s njome zbližavaju i po sadržaju, reproducirajući jednaku »topiku« (»opća mjesta«). Improvizator Stacije ima na raspolaganju određen krug izraza, slika i šablona građe. Ti izrazi u mnogim slučajevima potječu od klasika Augustova vremena, Vergilija, Horacija i Ovidija, a njegove se šablone obično podudaraju s uputama retoričkih udžbenika. Ništavost predmetâ i besadržajnost izlaganja prikrivaju se neumjerenim zanosom i verbalnom pozlatom. Kako je i valjalo očekivati od autora »Tebaide«, mitološka igra zauzima u »Silvama« prilično mjesto. Bogovi neposredno sudjeluju u poslovima Stacijevih adresata. Prefekt Rima, a također govornik i pjesnik, ozdravio je — to se njegov zaštitnik Apolon obratio za pomoć svome sinu Eskulapu; vlasnik raskošna zaseoka sagradio je novo svetište Herkulu — na inicijativu i uz pomoć samoga Herkula. Opis se pokriva pripovjednim dijelom, pa pomoć bogova ljubavi ženidbi mladoga patricija s udovičicom daje građu za elegantno pripovijedanje.

»Silve« prikazuju paradnu stranu rimskoga života; negativni momenti ne dospijevaju u te pjesme. Pjesnik, koji laska bogatim naručiocima, uvijek se oduševljava i nikada ne osuđuje. Kod njega ne nalazi ni najmanjega odraza ni politička situacija, stvorena despotskim režimom Domicijanovim. Ona se osjeća samo u onom ponizno-vjernopodaničkom tonu, kojim se okružuje svaka napomena o caru. Slaveći njegove pobjede, Stacije nastoji nadmašiti samoga sebe u zanosnim hiperbolama. A kad je Stacije bio pozvan na carski ručak, zahvalna servilnost pjesnikova ne poznaje više nikakvih granica.

Unatoč jasno izraženom karakteru rada po narudžbi, tematsko podudaranje opisnih pjesama Stacijevih s najraširenijim predmetima likovne umjetnosti toga vremena (str. 505) svjedoči o aktuelnosti tematike. Retorička shematičnost opće građe i šablonski postupci ne smetaju autoru da pogađa konkretne crte, pa on varira lirske tonove prema temi i adresatu. Njegovi su opisi jasni i zorni. Osjećaj za mirnu i slikovitu prirodu, koji se razvija u kasno-antičkom društvu, dobiva lirski izraz u slici zaseoka smještena na obali Napuljskoga zaljeva. Neposrednošću doživljaja odlikuju se i neke pjesme na lične teme: obraćanje od besanice bolesnoga Stacija snu, koji ga izbjegava, približava se po snazi osjećaja lirici novoga vijeka.

Stacije, sa svojom idejnom prazninom, intimno-životnim skretanjem i bujnim stilom, tipičan je pjesnik propadanja rimskoga društva; po blistavoj lakoći stiha on često podsjeća na Ovidija. Rimsko je društvo odgovaralo svome pjesniku visokom ocjenom njegova stvaranja. Oba epska spjeva i »Silve« čitali su se i bili uzor za oponašanje u toku čitave kasne antike; uz epe su se sastavljali komentari. Ta je slava pratila Stacija i u doba srednjega vijeka, kad je bio poznat samo kao autor epskih spjevova; Dante je prikazao Stacija u »Čistilištu« kao tajnoga kršćanina. Za poeziju novoga vijeka »Tebaida« je bila već mrtva, pa su samo »Silve« izazivale stanovit interes.

[1] Isto takav naslov ima i jedna nesačuvana i po svome sadržaju nepoznata zbirka Lukanovih pjesama.

7. *Marcijal*

Interes za književnu fiksaciju sitnih događaja i životnih detalja označavao je obamiranje velikih vrsta antičkoga pjesništva, ali se povoljno odrazio na malim oblicima. Najvažniji je od takvih malih oblika bio epigram, t. j. kratka lirska pjesma. »Novi« je stil također pogodovao njegovu razvoju. Težnja za brušenim »sentencijama« i antitezama dala je epigramu onu zaoštrenost, koja se vezuje s tim nazivom u njegovu kasnijem shvaćanju. U epigramu se počinje isticati podrugljivi, satirički moment. Podrugljivi epigram, samo sporadično zastupan kod pjesnika helenističkoga vremena, bio je razrađen kod Lukilija (*Λουκίλλιος*), grčkoga pjesnika, koji je živio u Rimu u Neronovo vrijeme (isp. str. 318), ali je svoga klasičnog predstavnika našao u rimskoj književnosti. Idealiziranom prikazivanju rimskoga života kod Stacija stoje nasuprot satirični crteži u epigramima njegova suvremenika Marcijala.

Marko Valerije Marcijal (*M. Valerius Martialis;* rodio se oko god. 42., a umro između god. 101. i 104.) jedan je od mnogobrojnih Hispanaca u rimskoj književnosti I. stoljeća. Pošto je u zavičaju stekao obično gramatičko-retoričko obrazovanje, došao je god. 64. u Rim kao mlad čovjek bez sredstava, koji traži

sreću. Hispanske su mu veze otvarale pristup u kuće znamenitih zemljaka, Seneke i njegove braće, ali je otkriće Pizonove urote (god. 65.) naskoro oduzelo Marcijalu zaštitnike; Lukanovu udovicu on i poslije zove svojom »kraljicom« (t. j. patronom). Uostalom, Marcijal je bio vrlo daleko od raspoloženja aristokratske opozicije. On je pripadao pokoljenju, koje ju je zamijenilo, i čvrsto se držao životnih dobara u prilikama carskoga režima. Stoička je aristokracija tražila od čovjeka pripravnost da ostavi život, poput Katona; Marcijal nipošto ne suosjeća s tim idealom.

Ne volim muža, što lako ubójstvom kupuje slavu,
Onoga volim, tko glas bez smrti umije steć.

Da bi se uživala životna dobra u Rimu, bila su potrebna sredstva, kojih intelektualna zanimanja nisu mogla dati:

oni tamo u ogrtačima hladnim
Sami Nazóni su to ili Vergiliji baš.

Mladi provincijalac usto nije volio rad pa se »žurio da živi«.

Sutra ćeš živjet? Već danas, o Postume, živjet je kasno:
Tkò god je pametan, taj jučer je živio već.

Slobodan može biti, po Marcijalovim riječima, samo onaj, tko je sposoban za lišenja. »Ako možeš biti bez roba, onda možeš biti i bez kralja« (patrona). Marcijal za to nije bio sposoban pa je za sebe izabrao parazitski put »klijentele« str. 503), s njezinim svakodnevnim »pozdravima«, milostinjom i poniženjima. Na tom je putu morao iskusiti dosta teških razočaranja. Ali ipak je postigao stanovitu imovinu, koja uostalom nije ni izdaleka odgovarala njegovim željama.

Marcijal je počeo izdavati svoja djela razmjerno kasno. Raskošne igre, priređene god. 80. prigodom posvete amfiteatra Flavijevaca, potakle su Marcijala, da hitno sastavi niz laskavih epigrama (tako zvanu »Knjigu predstava« — *Liber spectaculorum),* koji slave pojedine prizore (borbu zvjeradi, gladijatorâ i t. d.), i da ga posveti caru Titu. No nada u careve milosti ispunila se samo djelomično.

Ta zbirka sadržava epigrame opisnoga tipa i sačinjava jedinstvenu cjelinu. Za nekoliko godina izašle su dvije nove zbirke. Na blagdan Saturnalija bio je običaj slati znancima darove, a također davati ih gostima za ručkom. Zbirka pod naslovom »Kseniji« *(Xenia* — »Gostinski darovi«) sadržava kao neke etikete, popratne dvostihe za darove prvoga tipa (poglavito za svakakva jela), a »Apoforeti« *(Apophoreta* — »Ono, što se odnosi«) jesu isto takvi dvostisi za darove drugoga tipa (pisaće, igraće i toaletne potrepštine, kućno posuđe, odjeću, knjige i t. d.). Tek od god. 85.— 86. počinje Marcijal sistematski izdavati svoje epigrame. Oni su imali silan uspjeh, pa ih je autor više puta nanovo izdavao u različitom izboru i u različitom izdavačkom obliku. Čak su i davni stihovi ranih godina pjesnikovih našli svoga izdavača. Mnogi su se epigrami raširili po Rimu još prije, nego su bili izdani kao knjiga, pa se Marcijal morao boriti s plagijatorima. Glavna je zbirka na koncu sačinjavala 12 knjiga. Svaka od njih sadržava oko stotinu epigrama različna sadržaja, tona i metričkoga oblika, među sobom ispremiješanih, da se izbjegne jednoličnost. Oko tri četvrtine čitave zbirke sastavljeno je u metru elegijskoga distiha, običnom za epigramsko pjesništvo, ali se uza nj služi Marcijal i omiljelim metrima Katulovim — falečkim jedanaestercem (str. 419) i »hromim« jambom.

Specijalizirajući se za epigrame, t. j. za najmanju vrstu, Marcijal brani svoj izbor od mogućih prijekora. Ta vrsta nije tako laka, kako se mnogima čini:

epigrame lako je pisat
L'jepo, napisati pak knjigu to teška je stvar.

Nasuprot »visokim« mitološkim vrstama, epu i tragediji, stoji epigram kao slika života. Junaci mita, svakojaki Edipi, Tijesti i Medeje, jesu »nemani«, »prazne igračke«:

Čitaj, čem život sam može reć: »Moje je to«.
Ne ćeš ovdje Kentàurâ, ni Hàrpijâ ili Gorgónâ
Naći: čovjekom tek miriše stranica ta.

Ta parola, sa stanovišta antičke književne svijesti, uvodi epigram u sferu »životne« književnosti, kojoj pripadaju komedija, mim i satira, t. j. u sferu podrugljivih vrsta. Epigramu su potrebni »sol« i »žuč«. Time se određuje i stil epigrama, njegova sloboda od nadutosti i ujedno »samovoljna istinitost riječi«, koja za razliku od visokoga stila dopušta svaku nepristojnost.

Svih 1200 epigrama, koji sačinjavaju glavnu zbirku, ne pripada kategoriji podrugljivih pjesama. Tu se susreću epigrami tradicionalnoga tipa, nadgrobni, posvetni i stolni. Marcijalu lako polaze za rukom srdačni, idilični tonovi. Kao i Stacije, on se odaziva na radosne i žalosne događaje u životu rimskih bogataša, opisuje znamenitosti i umjetnička djela, koja im pripadaju, i šalje ljubazne pjesme uglednim i utjecajnim osobama, — računajući, dakako, na to, da njegova uslužnost ne će ostati bez nagrade. U nekim se slučajevima Marcijalove pjesme odnose na one iste događaje i predmete, o kojima je pisao Stacije u svojim »Silvama«.[1]

[1] Zanimljivo je, da Marcijal, koji rado ističe svoja književna poznanstva, ni jednom ne spominje Stacija. Epigramatičar očito ne simpatizira

Epigramska je vrsta, po antičkom shvaćanju, dopuštala sve te teme. Ali prevladavaju epigrami podrugljivoga tipa, i oni određuju književni lik Marcijalovih zbirki.

To nije strastveni, lično zaoštreni epigram Katulov. Oprezni se Marcijal obično služi izmišljenim imenima, i njegova je poruga u mnogo većoj mjeri usmjerena na tipično. Pred čitaocem prolaze zanimanja, karakteri, ljudska svojstva, duševne i fizičke mane. U prikazivanju negativno-tipičnoga imao je Marcijal pred sobom dugu književnu tradiciju, ali se prema njoj odnosi potpuno samostalno i zna davati svoje figure u živoj sredini rimskoga života. Diletant, koji sve radi »milo«, ali ništa ne zna uraditi dobro, mondeni kicoš, sakupljač spomenika starine, dosadni znanac, koji se po starome rimskom običaju ljubi pri susretu s poznatima, simulant, koji se gradi bolesnim nadajući se poklonima prijateljâ, sumnjivi pogorjelac, u čiju je korist sakupljeno mnogo više, nego što mu je vrijedila izgorjela kuća, samo sú neznatan dio opsežne galerije likova, koja iskrsava na Marcijalovim stranicama. Mnogostrano osvjetljenje dobivaju patnje, poniženja i razočaranja klijentova: na temu milostinje i gošćenja na tuđi račun vraća se Marcijal u najraznovrsnijim i najizoštrenijim varijacijama. Nisu zaboravljeni ni tradicionalni likovi, kao na primjer filozofi, liječnici, brijači, skorojevići i lovci na baštine, tvrdice, laskavci, zavidnici i u prvom redu, dakako, žene. Ljubav, brak i raspuštenost pružaju epigramatičaru osobito zahvalnu građu, pa Marcijal često mora opravdavati slobodu crtežâ specifičnošću vrste. Mnogo je epigrama posvećeno književnim temama, polemici s arhaistima, s učenom poezijom, poruzi nenadarenim književnicima, diletantima i plagijatorima. Tužbe na propadanje književnosti odbija Marcijal tipično »klijentskim« objašnjenjem te pojave:

Bude l' Mecénâ, ne će ponestati, Flače, Maróná,

pa pohvale uglednim književnicima, poput gore spomenutoga (str. 539) Silija Italika, ne odgovaraju ni izdaleka uvijek stvarnom nivou njihova talenta. Za utjecajne osobe s pera našega epigramatičara teku samo pohvale, a u servilnosti prema »božanskom« caru Domicijanu i u laskanju njegovim pomagačima Marcijal nimalo ne zaostaje za Stacijem.

Marcijal nije nikada bio blizak dvoru, ali se nakon pada apsolutističkoga režima Domicijanova njegov položaj u Rimu poljuljao. Pohvale nove vlasti i sramoćenje prijašnje nisu bili naklono primljeni.

autora »Tebaide«, ali ga se ne usuđuje dirnuti pred zajedničkim zaštitnicima, koji bi se mogli uvrijediti zbog Stacija.

Zalud, laskave r'ječi, dolazite
« Jadne nà usne moje, vama vične.

Poslije 34 godine boravka u Rimu Marcijal se s tugom vratio u Hispaniju, dobivši pripomoć za put od uglednoga književnika Plinija Mlađega. Do toga je vremena bio izdao 11 knjiga glavne zbirke epigrama.

Posljednja, XII. knjiga, napisana je u Hispaniji. Pjesnik je ondje našao darežljivu zaštitnicu, koja mu je darovala imanje, ali izvan atmosfere Rima, »u provincijskoj samoći«, njegovo je epigramsko stvaranje već sahnulo.

Uza svu raznolikost mrvica »života«, nasutih po Marcijalovim zbirkama, njegova poruga ne prodire duboko. On je znao reći nekoliko gorkih istina na adresu rimskih bogataša, ali su njegove satiričke mogućnosti ograničene »klijentskim« vidokrugom i zavisnošću od zaštitnikâ. Marcijal mnogo toga ne vidi ili se ne usuđuje dodirivati; u smislu realističke snage njegovo stvaranje daleko zaostaje za Petronijevim »Satirikonom«. Marcijalu su tuđe i tendencije moralno-optužbenoga karaktera, svojstvene filozofirajućim satiričarima starine, pa društveni običaji ne izazivaju kod njega prigovora ideološke naravi. Pjesnikov pogled klizi po sitnicama; Marcijalovu snagu ne sačinjava dubina kritike, već točnost riječi i duhovitost crtežâ. Živa mašta, donekle sklona komičnim hiperbolama, lakoća igre riječi i vještina u neočekivanim poentama čine ga jednim od najznačajnijih klasika epigrama u svjetskoj književnosti.

8. *Plinije Mlađi*

Poslije ubojstva Domicijana (god. 96.) za cara je bio proglašen stari senator Nerva, kojega je god. 98. naslijedio u vlasti Trajan. Sloga između carske vlasti i senata, poremećena za prošnje vlade, bila je za dugo vremena uspostavljena. Aristokracija se osjetila slobodnijom. »Sada napokon oživljujemo«, — piše Tacit. Niskopoklonički ton u književnosti više ne nailazi na poticaj, pa se to, kako smo vidjeli, odrazilo na Marcijalovoj sudbini. Javljaju se novi književni radnici iz krugova, koji su za Domicijana bili primorani da šute.

S književnim životom u vrijeme Nerve i Trajana upoznaju nas pisma Plinija Mlađega (*C. Plinius Caecilius Secundus*).

Cecilije Sekundo (61./62. — oko 114.), nećak Plinija, autora »Prirodnih znanosti« (str. 504), koji je poginuo za vrijeme provale Vezuva god. 79., bio je od ujaka oporukom posinjen, pa je otada nosio njegovo ime; izašao je na glas kao sudbeni govornik, prošao je čitavu ljestvicu rimskih državnih služba sve do konzulata, a u posljednjim godinama života bio je carski namjesnik provincije Bitinije (oko god. 111.—113.).

Svoje govore Plinije je obrađivao i izdavao. Sačuvao se samo jedan od njih, »Panegirik caru Trajanu« *(Panegyricus)*, što ga je Plinije održao prigodom svoga stupanja na konzulsku dužnost (god. 100.), a zatim znatno proširio, da ga izda kao knjigu. Taj dosta tipični »kraljevski govor« (str. 273—274), sastavljen u naduto-svečanom stilu, služio je kao uzor za mnogobrojne kasnije »panegirike« rimskim carevima. U pitanjima stila Plinije se priznaje »poklonikom starih«, napose Cicerona, ali sam dodaje, da »ne prezire nove.«

Najvažniji su spomenik književnoga rada Plinijeva njegova pisma *(epistulae)*. To nisu obična privatna pisma, namijenjena svojim adresatima, nego omanje, elegantno sastavljene književne poslanice u prozi, koje su se sastavljale s namjerom, da budu objavljene. Karakter tih pisama lako se razjašnjuje pri uspoređenju s Ciceronovim pismima. Ciceron piše stvarna pisma, u kojima svojim korespondentima javlja najraznovrsnije novosti: na iste se teme vraća u daljnjim pismima prema razvoju događaja. Drukčije je kod Plinija: njegovo je pismo obično posvećeno jednoj zaokruženoj temi, i ona je rijetko predmet potonjih pisama. Umjetničko pismo postaje isto takvo oruđe književne fiksacije pojedinačne životne činjenice ili duševnoga raspoloženja u nekom određenom času, kakvo su u poeziji bili epigrami, »silve« ili Horacijeve ode i poslanice. Pisma nisu ni razmještena kronološki, već kao pjesme u antičkim zbirkama — po principu varijacije sadržaja i tona.

Sadržaj je raznolik. Plinije pripovijeda o svojim senatskim i sudbenim nastupima, odaziva se na dnevne književne i životne događaje, daje karakteristike preminulih pisaca i državnika, opisuje zaseoke i prirodu, obraća se s pozdravima, s izrazima zahvalnosti ili saučešća. Velik glas uživaju dva pisma povjesničaru Tacitu, u kojima Plinije, na Tacitovu molbu, opisuje smrt svoga ujaka i provalu Vezuva.

Uz devet knjiga, od kojih se sastoji zbirka Plinijevih pisama, bila je poslije pripojena kao deseta knjiga Plinijeva korespondencija s carem Trajanom, objavljena nezavisno od glavne zbirke. To su prava pisma, Plinijeva pitanja o poslovima uprave u provinciji Bitiniji i carevi odgovori i upute. Ona imaju veliku vrijednost za povjesničara; osobito je zanimljivo pismo, u kojem Plinije pita, kakve mu se linije valja držati u pogledu kršćana.

Pisma daju jasnu predodžbu o dobrodušnom, ali uobraženom i taštom piscu. Osnovni im je cilj prikazivanje samoga sebe. Plinije se mora javiti pred potomstvom kao plemenit čovjek, human robovlasnik, filantrop, odan prijatelj i odličan obiteljski čovjek, kao istaknut književnik. Poput mnogih muževa carskih vremena Plinije ne očekuje vječnu slavu od svoje građanske djelatnosti (»ona ne zavisi od nas«, — kaže Plinije), ali računa na književnu besmrtnost. S tim ciljem izdaje govore, pisma, pa čak i lakoumne stihove, za koje smatra da su sastavljeni u Katulovu stilu. Književne teme zauzimaju veliko mjesto i u pismima.

Krug književnih poznanstava Plinijevih vrlo je velik. »Jedva da ima koji ljubitelj književnih nauka, koji mi ne bi bio prijatelj«, — uvjerava on. On spominje velik broj povjesničara, govornika i pjesnika, ali gotovo nitko od njih nije ostavio stvarna traga u književnosti. To su diletanti, »ljubitelji književnih nauka«. Nepoznati pjesnici, Plinijevi »prijatelji«, pišu latinski i grčki, oponašajući kojega starog pisca. Jedan potomak roda Propercijâ sastavlja elegije u stilu znamenitoga pretka i lirske pjesme u Horacijevu stilu; drugi odabiraju za uzore neoterike, Katula i Kalva, ogledaju snage u epu, mitološkom i historijskom, sastavljaju dramske komade u duhu Menandra i čak staroatičke komedije; nekakav Rimljanin piše grčke epigrame tobože ništa gore od Kalimaha i mimijambe ništa gore od Herode i, znajući briljirati u objema vrstama, samim time »nadmašuje« obojicu spomenutih grčkih pisaca. Pisci izvode svoja djela u uskome krugu i na javnim recitacijama, kritiziraju i ispravljaju jedan drugoga. Plinije vatreno sudjeluje u toj epigonskoj trci i oduševljava se talentima suvremenikâ. Kao ljubitelj deklamacija i javnih recitacija, rado sluša druge i daje se sam slušati. Stil se u tome krugu ocjenjuje više nego sadržaj, a deklamacija više nego stvaran govornički nastup. Duboki se kulturni interesi tu ne vide.

9. *Juvenal*

Dok se imućni i ugledni Plinije oduševljava za »sretna vremena«, koja su nastupila za cara Trajana, njegov suvremenik Juvenal daje mnogo mračnije slike rimskoga života.

Decim Junije Juvenal *(D. Junius Juvenalis;* rodio se 50-ih ili 60-ih godina I. stoljeća, a umro poslije god. 127.) nije

bio mlad čovjek, kad je počeo pisati satire. Pouzdanih se biografskih obavijesti o njemu sačuvalo malo. Potjecao je iz Akvina, maloga italskog gradića, gdje mu je porodica posjedovala zamljište i pripadala, kako se čini, tamošnjim municipalnim vrhovima. U vrijeme Domicijana Juvenal je bio neznatan književnik, nastupao je s deklamacijama, bavio se možda sitnim odvjetničkim poslovima i bio prisiljen da čini klijentske usluge utjecajnim osobama. Poslije je postigao stanovito blagostanje: satire je izdavao bez »posveta« bilo kakvim zaštitnicima, t. j. kao čovjek s nezavisnim socijalnim položajem. Književna je ostavština Juvenalova 16 satira (u 5 knjiga); sve su sastavljene u vrijeme poslije Domicijana, prvih šest za Trajana, a ostale tek za vlade Hadrijanove.

Juvenal je istupio kao satiričar-tužitelj. Prva satira zbirke sadržava obrazloženje za izbor vrste i književni program. Uz dojmove, što ih rimski život donosi na svakom koraku, »teško je satiru ne pisati«:

Ako već narav ne da, tad zlovolja stihove gradi.

Poput Marcijala, Juvenal suprotstavlja svoju satiru mitološkim vrstama; tematika su satire stvarni postupci i osjećaji ljudski, —

Sve ono, ljudi što rade, i želje, bojazan, srdžba,
Požuda, radosti, trka.

Satiričarov zadatak kao da se jasno formulira — prikazivati poroke svoga vremena. Ali sada autor uvodi sugovornika, koji poziva na opreznost: spominjati imena živih nije sigurno. No izlaz je nađen — Juvenal će spominjati imena mrtvih.

Za razliku od »nasmijane« satire Horacijeve i pedantnoga tona Perzijeva, Juvenalove će pjesme, prema tome, pripadati tipu negodujuće satire. Klasicistički raspoloženi autor zamišlja pri tome satiru tradicionalnoga tipa, koja sadržava »jambografski« element ismijavanja konkretnih osoba, t. j. element, koji je već bio gotovo uklonjen kod Perzija (str. 527). On se sjeća »vatrenoga Lucilija«. Ali u prilikama carstva Lucilijeva je metoda bila već nemoguća. Odatle osebujni postupak Juvenalov: on operira imenima iz Domicijanovih ili čak Neronovih vremena, a od živih spominje samo ljude niska socijalnoga položaja ili sudbeno osuđene. Ujedno autor daje čitaocu razumjeti, da je njegova satira, makar i stavljena u prošlost, uistinu usmjerena na sadašnjost.

U Juvenalovu se stvaranju mogu razlikovati dva razdoblja. Najsnažnija i najizrazitija djela idu u prvo razdoblje (otprilike do god. 120.), u kojem su bile sastavljene prve tri knjige zbirke (satire I.—IX.). Pjesnik u to vrijeme izabira oštre teme, pa satira dobiva oblik bučne deklamatorske invektive protiv poroka i nevolja rimskoga života, s ilustracijama iz kronike nekoliko pokoljenja.

Juvenal prikazuje zapuštenost italskih gradova, tegobe skučenoga života siromašna građanina u prijestolnici, konkurenciju stranih došljaka, Grka i Siraca, koji istiskuju poštenoga rimskog klijenta (III. satira). U živim crtežima prolazi nevoljni položaj intelektualnih zanimanja, pjesnika, odvjetnika, učitelja retorike i gramatike (VII. satira). Poniženja klijenata za ručkom kod patrona prikazuju se u V. satiri: »ako sve to možeš podnijeti, onda i moraš«, — mračno završava autor. Pripovjednom tipu, razmjerno rijetkom kod našega pjesnika, pripada IV. satira, koja obličuje Domicijanov režim: parodirajući oblike epskoga izlaganja, Juvenal pripovijeda, kako je ribar donio caru obliša neobične veličine i kako je u pitanju o njegovu pripremanju bilo sazvano carsko vijeće. Satira o plemenitosti (VIII.), koja je naišla na velik odjek u svjetskoj književnosti, približava se u rimskom pjesništvu uobičajenom obliku satire-razmišljanja. Na mnogobrojnim se primjerima pokazuje, da duge genealogije gube vrijednost, ako je njihov posjednik nedostojan slave predaka.

... Plemstvo čini tek sama i jedina krepost.

Ispade protiv plemstva, koje se izrođuje, protiv njegove raskoši i pokvarenosti nalazimo u mnogim satirima, i imena, kojima satiričar ilustrira poroke, što ih obličuje, pripadaju poglavito senatorskom staležu. S neobičnim se ogorčenjem daju figure bogatih slobodnjaka. Velika satira protiv žena (VI.) sva je građena na primjerima iz života predstavnica višega rimskog društva, sve do carica. Ludost je ženiti se; satira sadržava dugi popis ženskih mana, među kojima se nalazi i odsutnost mana.

U tim satirama ima mnogo preuveličavanja, zgušćivanja boja, namjerna izbora pojedinačnih slučajeva, osobito kad se radi o prikazivanju pokvarenosti. Autor često i sam ohlađuje svoj deklamatorski žar ironičnim poentama. Ali ujedno Juvenal dodiruje niz ozbiljnih i bitnih momenata rimskoga života. Opadanje pučanstva i pauperizacija Italije bili su sasvim aktuelan problem, koji je Nervu i Trajana potakao, da provedu niz mjera kreditnoga i dobrotvornog karaktera. U Juvenalovim se djelima često čuje glas siromašnih slojeva slobodnoga italskog stanovništva; satiričar dijeli njihovo nezadovoljstvo suvremenim životom, njihove moralne predodžbe i njihove predrasude. Odatle njegova mržnja na tuđince, na bogataše-slobodnjake i gorki prijekori na adresu egoizma plemstva i skandalozna ponašanja njegovih pojedinih predstavnika.

U buržoaskoj se književnosti Juvenalov lik mnogo puta unakazivao. Dok je buržoazija bila revolucionarna klasa, vidjela je u Juvenalu tužitelja tiranije i aristokracije, propovjednika strogoga republikanskog morala. To je, dakako, bilo nepravilno. Ali isto je tako pogrešna tendencija, koja je prevladala kod buržoaskih istraživača XIX. stoljeća, da se Juvenal prikazuje kao prazan »deklamator«. Njegova kritika rimske stvarnosti ima, kako smo vidjeli, sasvim određenu socijalnu bazu. Ali »negodovanje« satiričara-robovlasnika ne može se uzdići do kritike socijalnoga sistema u cjelini pa ne prelazi granice napadâ na »običaje«.

U drugom razdoblju stvaranja obraća se Juvenal moralno-filozofskim temama, razmišlja o nerazumnim željama, odgoju i prijekorima savjesti. Kritika stvarnosti dobiva apstraktniji karakter žalbi na moralno propadanje suvremenoga života, na pokvareni gradski život, i oštrina tona slabi. Katkada se Juvenal pokušava približiti Horacijevoj maniri; takva je, na primjer, XI. satira, koja sadržava prijateljev poziv na skroman ručak izvan grada.

Osebujna je kompozicija satira. Autor više cijeni lanac likova nego logičku vezu, oštro prelazi s jedne teme na drugu i isto se tako neočekivano vraća na prijašnju. Kao pravi »deklamator«, on nastoji djelovati sredstvima govorničke sugestije, nagomilava osjetno-izrazite slike, hiperbole, patetične usklike i pitanja. Juvenal je satiričar deklamatorskoga stila.

I ujedno se na primjeru toga pisca vidi, u kolikoj je mjeri retorička kultura bila praćena opadanjem općega kulturnog nivoa. Juvenal razmišlja o filozofskim temama, ali su njegova znanja iz filozofije ništava; on često navodi mitološke primjere, ali se ograničuje na općenito poznate predmete. Zanimljiv je njegov odnos prema mitologiji: on osuđuje mitološke predmete tragedije kao priče o nemoralnim postupcima i zločinima, a to je pozicija, na kojoj će poslije stajati kršćanski pisci.

Mi nemamo obavijesti o tome, kakav su stav zauzeli suvremenici prema Juvenalovim satirama. Kasna antika i srednji vijek cijenili su ga kao moralista i priznavali za najboljega rimskog satiričara. Ali osobitu je slavu stekao Juvenal u vrijeme uspona revolucionarne buržoazije. Kako je već bilo spomenuto, u rimskom su satiričaru vidjeli vatrena tužitelja aristokracije i despotizma. To je stanovište odredilo zanosnu ocjenu o Juvenalu kod V. Hugoa, a u posljednje vrijeme kod U. Sinclaira (»Mamonova umjetnost«). Ono je bilo popularno i u Rusiji, najprije u dekabrističko vrijeme, a zatim 50—60-ih godina. Nije slučaj, što je Onjegin znao »ponazgovoriti o Juvenalu«, a Puškin pozivao »muzu vatrene satire«, da mu uruči »Juvenalov bič.«

10. *Tacit*

Na pozadini epigonske i »deklamatorske« književnosti na koncu »srebrnoga vijeka« oštro se ističe figura sjajnoga povjesničara, Publija (po drugim izvorima Gaja) Kornelija Tacita (*P. Cornelius Tacitus;* rodio se oko god. 55., a umro oko god. 120.).

Izvanredni su talenat Tacitov priznavali već suvremenici. Od najmlađih godina svratio je na se pažnju kao istaknut govornik. Kao zet poznatoga vojskovođe Julija Agrikole, pokoritelja Britanije, lako je dobio pristup u državne službe i postigao konzulat (god 97.), a za Trajana je zauzimao jedno od najviših upravnih mjesta u carstvu — bio je konzul provincije Azije. Za Domicijanove vlade Tacit se uzdržavao od književnih nastupa pa je tek poslije njegove smrti pristupio ostvarenju svojih historiografskih zamisli. On prethodno izdaje tri omanje monografije, koje svjedoče o njegovu izvanrednom književnom umiječu. One pripadaju različnim proznim vrstama i napisane su u tri različita stila, u Salustijevoj maniri, u »novom« stilu i u stilu Ciceronovu.

Još god. 93. umro je Agrikola, Tacitov tast, pa su zli jezici tvrdili, da ga je otrovao Domicijan, koji se odnosio sa sumnjičavom zavišću prema Agrikolinoj slavi. Tacit u to vrijeme nije bio u Rimu pa nije mogao održati tradicionalnu »nadgrobnu pohvalu« (str. 337). Mjesto toga izdaje god. 98. »Životopis Julija Agrikole« (*Agricola* ili *De vita et moribus Julii Agricolae*). Agrikolina djelatnost mora poslužiti kao dokaz, da »i pod rđavim carevima može biti velikih ljudi.« Domicijanov režim dobiva kratku, ali mračnu karakteristiku. »Kao što je staro doba vidjelo, što je vrhunac u slobodi, tako smo mi vidjeli, što je u ropstvu.«

Aristokrat Tacit mrzi despotizam, ali se skeptički odnosi prema republikanskoj slobodi i osuđuje besciljnu opoziciju, »častoljubivu smrt bez koristi po državu.« On pozdravlja »presretni vijek«, koji je nastao, kad je Nerva znao »spojiti pojmove nekada nezdružive — principat i slobodu.« »Životopis Julija Agrikole« stilistički je orijentiran prema Salustiju.

Iste 98. godine izdao je Tacit drugu monografiju, ovoga puta etnografskoga sadržaja. »Germanija« (*De origine et situ Germanorum* ili *De origine, situ, moribus ac populis Germaniae*) sadržava opis društvenoga života i običaja germanskih plemena, najprije u cjelini, a zatim po pojedinim plemenima; pred izlaganje su stavljene kratke obavijesti o zemlji i podrijetlu njezinih stanovnika. Golema historijska vrijednost te rasprave, koja je poslužila kao jedan od najvažnijih izvora za klasični rad Engelsov o »Pod-

rijetlu porodice, privatnoga vlasništva i države«, općenito je poznata. S povijesno-književne strane važno je istaknuti, da je »Germanija« nasljedno vezana s tradicijom geografsko-etnografskih opisa, što su se unosili u sastav povijesnih djela. Sam je Tacit dao jedan takav ekskurz u »Agrikoli« — opis Britanije i njezinih žitelja. Karakteristično je, da je Tacit za čisto opisni spis odabrao »novi« stil, s antitezama, brušenim sentencijama i pjesničkom obojenošću govora.

U stilu, koji podsjeća na Cicerona, sastavljen je elegantni »Razgovor o govornicima« *(Dialogus de oratoribus)*. Predmet je dijaloga sudbina govorništva i uzroci njegova propadanja, pitanje, s kojim smo se već susreli kod Petronija (str. 533) i Kvintilijana (str. 537). U tom djelu Tacit prikazuje svoje učitelje govorništva, Marka Apra i Julija Sekunda. Oni su se sastali u kući tragičkoga pjesnika Kurijacija Materna, koji je ostavio praktično govorništvo, da se može baviti pjesništvom. Dijalog se sastoji od dva dijela. U prvom se vodi prepirka o uzajamnim prednostima pjesništva i govorništva. Apro smatra pjesništvo za beskorisno zanimanje, dok govorništvo donosi korist i vodi govornika k slavi i počasti; Materno tome suprotstavlja unutrašnju nasladu, koju donosi pjesništvo, povlačenje u »samoću šuma i gajeva«, i osuđuje »koristoljubivu i krvoločnu rječitost« suvremenih govornika, koji se »ni vladarima ne čine dosta ropski ni nama dosta slobodni.« S dolaskom novoga sugovornika, ljubitelja starine Mesale, razgovor prelazi na osnovnu temu djela. Apro, kao predstavnik novoga govorništva, poriče samu činjenicu propadanja: govorništvo se samo izmijenilo, prilagodivši se novom, izbirljivijem ukusu. Arhaist Mesala ne sumnja, da je propadanje tu; uzrok tome vidi on u rđavu i površnu odgoju i u karakteru retoričke obuke (isp. str. 533). Stanovište samoga autora pokazuje se u završnom dijelu dijaloga: uzroci propadanja leže dublje, u promjeni državnoga uređenja. Veliko govorništvo prošlosti nerazdvojno je vezano s republikanskom »razuzdanošću, koju ludovi zovu slobodom«; u mirnim prilikama carstva ono je već nemoguće. »Neka svatko uživa dobra svoga vijeka«. Tacit, prema tome, zastupa pogled, stavljen u usta »filozofu« u raspravi »O uzvišenom« (str. 286; kronološka veza te rasprave s Tacitovim dijalogom nije, na žalost, poznata). Zaključak drugoga dijela dijaloga baca svijetlo na prvi: budući da je govorništvo izgubilo tlo, koje ga je hranilo, Materno je imao mnogo razloga da se udalji od njega. Autor kao da obrazlaže svoj prijelaz s govorništva na historiografiju.

Tacit je ostavio dva velika povjesnička rada, koji su zajedno obuhvatili razdoblje od Augustove smrti (god. 14.) do pada Domicijanova (god. 96.) »Historije« *(Historiae)* posvećene su onom

dijelu toga razdoblja, kojemu je autor bio suvremenik, a počinju se od god. 69., opisom nemira, koji su uslijedili nakon svrgnuća Neronova. Događaji od god. 14.—68. izloženi su u drugom djelu, »Od smrti božanskoga Augusta *(Ab excessu divi Augusti)*, koje se obično zove »Anali« *(Annales* — »Ljetopis«); ono je bilo napisano kasnije nego »Historije«. Ukupno oba ta rada sačinjavaju 30 knjiga. Sačuvale se nisu ni izdaleka sve: od »Historija« prve četiri knjige i početak pete (događaji od god. 69.—70.), a od »Anala« knjige I.—IV. i jedan dio V. i VI. knjige (vladanje Tiberijevo), zatim knjige XI.—XVI. (god. 47.—66.) s izgubljenim početkom XI. i koncem XVI. knjige.

Tacit je »Starorimljanin patricijskoga kova i patricijskoga načina mišljenja« (Engels),[1] ali je svijestan neizbježnosti principata. »Stvar je mira tražila, da sva vlast bude predana jednoj osobi.« »Mješoviti« oblik vladavine, što ga je u svoje vrijeme odobravao Ciceron (str. 394), »više je dostojan odobravanja, nego što ga doista ima, a ako ga i ima, ne može biti dugotrajan.« Prividnost republikanskih oblika Tacita ne vara: »rimska je država takva, kao da njom upravlja jedna osoba.« U »Agrikoli« je Tacit još računao na spajanje »principata i slobode«, ali ga je Trajanovo vrijeme moglo uvjeriti, da se ni uz blaže oblike carske vladavine stvarno značenje senata ne može obnoviti. Tacitovo gledanje na svijet postaje s godinama sve pesimističnije. Oštro osjećanje društvenoga propadanja, staro-patricijska mržnja na despotizam zajedno sa svješću o bezizlaznosti položaja i predosjećajem buduće katastrofe obavija njegovo povijesno izlaganje tragičnom atmosferom osuđenosti.

Vidokrug je povjesničara-aristokrata ograničen. Rim je središte carstva, i prema svemu što nije rimsko, odnosi se Tacit s prezirom. Život provincija, na koje je uistinu prelazilo težište carstva, ostaje izvan njegova vidika. Car, senat, grad Rim i vojska jesu objekti, na koje je usredotočen povjesnički interes Tacitov. S toga stanovišta on može konstatirati samo opadanje, slabljenje moralne snage, porast despotizma i servilnosti. Ta moralno-psihološka strana i privlači njegovu pažnju kod prikazivanja događaja i povijesnih ličnosti.

Prema staroj rimskoj historiografskoj tradiciji Tacit čuva oblik izlaganja po godinama, ali pri tome naštoji dati umjetnički zaokružene slike. Pripovijedanje se razvija s napetom, neoslabljenom dramatikom i stvara niz potresnih slika despotizma i društvenoga raspadanja. Tacit je najznačajniji majstor književnoga portreta u antičkoj historiografiji. On nastoji prodrijeti u najskri-

[1] V. citat na str. 503.

venije motive povijesnih figura, pa iz sume psihološki protumačenih postupaka stvara izrazito zapečaćeni lik ličnosti. Tako biva i u pogledu sporednih figura, ali najveću snagu postiže autor u prikazivanju glavnih lica, careva Tiberija i Nerona. Povjesničaru polazi za rukom da u stanovitoj mjeri prevlada običnu statičnost antičkih karakteristika i prikaže unutrašnji razvoj ličnosti despota pod demoralizirajućim utjecajem vlasti, koja mu pripada. Dijelovi »Anala«, posvećeni Tiberiju i Neronu, predstavljaju kao neke opsežne tragedije, s usporenjima i ubrzanjima radnje. Povijesna pravilnost tih karakteristika može biti prijeporna, iako Tacit uvjerava o svojoj potpunoj nepristranosti; umjetnička snaga likova ostaje neosporna.

Tragičkom tonu izlaganja odgovara svečana strogost izvanredno osebujna, uzdržljiva, mislima ispunjena stila, koji mnogo toga ostavlja nedorečeno, ali je zadubljenu čitaocu razumljiv. Kao sjajan majstor različnih stilova, Tacit nije odjednom stvorio svoj vlastiti. Koncentrirana sažetost Salustijeve proze spaja se kod njega s izbrušenošću »novoga« govorništva, ali bez namještenih efekata, svojstvenih ovome posljednjem.

Tacit se osamljeno uzvisuje nad nivoom svoga vremena i kao umjetnik i kao mislilac. U antici nije bio u dovoljnoj mjeri shvaćen i ocijenjen. Pravu mu je ocjenu donio tek novi vijek. Njegovo pripovijedanje nije samo dalo građu za mnogobrojne tragedije (od djelâ znatnih pisaca može se spomenuti Corneillev »Oton«, Racinov »Germanik« i Alfierijeva »Oktavija«), nego je i ostavilo znatna traga u razvoju političke misli u Evropi. Revolucionarna buržoazija svih zemalja nije mogla proći mimo toga pisca, koji se s mnogo više razloga nego Juvenal morao smatrati tužiteljem apsolutizma. »Tacitovo ime čini, da tirani blijede«, — pisao je u Napoleonovo vrijeme revolucionarni francuski pjesnik Marie-Joseph Chénier. Tako su se odnosili prema Tacitu i dekabristi i Puškin, koji se nadahnjivao rimskim povjesničarom radeći na »Borisu Godunovu« i isticao »dubinu suda« toga »biča tiranâ« (»Napomene o Tacitovim Analima«).

TREĆE POGLAVLJE

KASNIJA RIMSKA KNJIŽEVNOST

1. *Drugo stoljeće naše ere*

Od II. stoljeća u rimskoj književnosti dolazi do osiromašenja. Odlučnu je ulogu u tome odigralo uzdizanje provincija i slabljenje značenja Italije, koje se počelo od Hadrijanova vremena (117.—

138.). Kulturno središte carstva premješta se u njegov istočni dio, za koji nastaje razdoblje »grčkoga preporoda« (str. 282). Vladajući položaj provincijskoga plemstva, koje daje careve i višu birokraciju, i masovni vjerski pokreti, koji dolaze s Istoka, otvaraju novu stranicu u kulturnom životu carstva, pri čemu vodeću ulogu ima njegov istočni dio, koji se služi grčkim jezikom. Karakteristika te kulture u vrijeme propadanja antičkoga društva bila je dana u poglavlju o grčkoj književnosti u vrijeme carstva (str. 280 i d.).

Juvenal i Tacit odnosili su se s oštrom antipatijom prema svemu, što nije rimsko; na dvoru Hadrijana i njegovih nasljednika vlada helenofilstvo. Car Marko Aurelije sastavlja dnevnik svojih razmišljanja (»Samom sebi«) na grčkom jeziku. Za mnoge je druge pisce karakteristična dvojezičnost.

Među ove posljednje ide Hadrijanov sekretar, Gaj Svetonije Trankvil (*C. Suetonius Tranquillus*, oko god. 75.—150.), neumoran sakupljač povijesne i kulturno-historijske građe. Njegovo djelo »O znamenitim muževima« (*De viris illustribus*), koje je do nas došlo tek u neznatnom dijelu, poslužilo je kao najvažniji izvor za sačuvane biografije rimskih pisaca i kronološke obavijesti o njima kod kasnijih autora. Gotovo je potpuno sačuvan drugi znatni rad Svetonijev, njegovi »Životopisi Cezarâ« (*Vitae Caesarum*, oko god. 120.), biografije dvanaestorice careva — od Julija Cezara do Domicijana. To su biografije-karakteristike (str. 289) s velikim brojem sitnih detalja. Zbog toga građa nije raspoređena kronološki, već po »kategorijama pojava«, t. j. po određenoj shemi, koja obuhvaća različne strane državničkoga rada i privatnoga života osobe, što se prikazuje. Historijsko-antikvarni interes prevladava kod Svetonija nad umjetničkim. Oba su spomenuta djela sastavljena latinski, ali je Svetonije pisao rasprave i na grčkom jeziku.

Hadrijanovo je vladanje bilo prekretnica i u tom pogledu, što carstvo odustaje od politike sistematskih osvajanja i prelazi na stanje obrane. Nastaje razdoblje relativnoga unutrašnjeg mira, odsutnosti velikih zadataka i birokratske tišine u upravi; društvena se samodjelatnost ograničuje na dobrotvornost i uzajamnu pomoć u lokalnim razmjerima. Raste poštovanje prema privatnoj urednosti i obiteljskim odanostima, ali kulturni interesi pri tome kržljaju. Malobrojni ostaci poezije II. stoljeća svjedoče o težnji za jednostavnim i priprostim sadržajem, za izražavanjem svakodnevnih osjećaja i opisivanjem svakodnevnih predmeta. Patetičnoga tona, karakterističnog za I. stoljeće, ovdje više nema, ali se opaža traženje izvještačena oblika sa složenijim metrima, koji podsjećaju na neoterike, i metričkim majstorijama.

Kao i u grčkoj književnosti toga vremena, u Rimu se razvija arhaizam, divljenje starini, antikvarni i stilistički interes za spomenike rane rimske književnosti predciceronskoga razdoblja. Arhaistički se ukus sporadično susretao i u I. stoljeću, ali od II. stoljeća on ulazi u modu. Car Hadrijan više je cijenio Katona i Enija nego Cicerona i Vergilija. Vođa je arhaista II. stoljeća retor Fronton (*M. Cornelius Fronto,* oko god. 100.—175.), učitelj Marka Aurelija. Slaba sadržajnost stvaranja toga pisca, koji je uživao veliko poštovanje kod suvremenika, značajna je za kulturni nivo rimskih vrhova. Poput grčkih »sofista«, on sastavlja govore o svakojakim temema, ozbiljne i šaljive, sve do pohvale dimu i prašini. Među njegovim se djelima sačuvala dosta opsežna korespondencija s Markom Aurelijem. Učitelj i učenik uvjeravaju jedan drugoga o odanosti, javljaju jedan drugome sitne dnevne događaje i govore o pitanjima stila. Drugih zajedničkih interesa nemaju. Kad se gojenac zanio filozofijom, učitelj ne može sakriti svoju duboku žalost. Stil, retoričko umijeće za Frontona su iznad svega. U traženju snage i konkretnosti izražaja on se obraća leksičkom bogatstvu još nefiksiranoga književnog jezika starinskih pisaca. Kod Katona, Enija, Plauta, u atelanama, kod arhaista Lukrecija i Salustija nalazi »neočekivane«, »narodne i zaboravljene« riječi, koje govoru daju »arhaički kolorit«. Ciceron ga zadovoljava već u mnogo manjoj mjeri; prema Seneki i Lukanu odnosi se oštro negativno. Unoseći u književni jezik starinske riječi, Fronton stvara izvještačenu smjesu stilova različitih doba, kojom se neobično ponosi.

Zanimljiv su spomenik arhaizma II. stoljeća »Atičke noći« (*Noctes Atticae*) Aula Gelija (*A. Gellius*). U tom razdoblju sahnuća stvaralačkih snaga antičkoga društva sve se češće počinjemo susretati sa svakojakim »skraćivanjima« ranijih radova i zbirkama izvoda. Takvu zbirku izvoda o raznim temama iz grčkih i rimskih pisaca predstavljaju »Atičke noći« u 20 knjiga (autor je završavao svoje retoričko i filozofsko obrazovanje u Ateni i za zimskih noći počeo raditi na sakupljanju izvoda). Izvodi često dobivaju umjetnički okvir u obliku omanje priče iz života obrazovanoga društva u Ateni i Rimu. Ti crteži nisu bez kulturno-historijskoga interesa, ali se glavno značenje sastoji za nas u tome, što Gelije citira golem broj spomenika republikanske književnosti, koji nisu došli do nas. Arhaističkom skretanju kasno-antičkih učenjaka imamo uopće zahvaliti, što su se mnogobrojni fragmenti starih pisaca sačuvali, dok od drugorazrednih pisaca Augustova vremena i prvoga stoljeća carstva nije ostalo gotovo nikakvih tragova.

U isto vrijeme s osiromašivanjem književnoga života u Rimu ocrtavaju se klice književnoga pokreta u zapadnim provincijama carstva, u kojima je latinski jezik bio glavni jezik kulture. Do toga je vremena Rim bio jedino središte književnosti na latinskom jeziku pa je privlačio kulturne snage provincija. S porastom značenja provincija taj se položaj mijenja. Provincija Afrika, koja je stajala u bliskom dodiru s helenističkim svijetom, dala je najzanimljivijeg pisca II. stoljeća, Apuleja (*L. Apuleius;* rodio se oko god. 124.).

U Apulejevu se radu ukrštavaju najraznovrsnije kulturne struje. Rodom iz Madaure, rimske kolonije u unutrašnjosti Numidije, Apulej je potjecao iz bogate obitelji. Stekao je retoričko obrazovanje u Kartagi, glavnom gradu provincije Afrike, učio filozofiju u Ateni i mnogo putovao po grčkom Istoku. Apulej se zove filozofom-platonikom. Pritom se ima na umu onaj pitagoreizmu bliski platonizam I.—II. stoljeća n. e., s kojim smo se susreli već kod Plutarha (str. 288): učenje o suprotnosti boga i materije i o »demonima« kao posrednicima između boga i materije, pri čemu među »demone« ulaze »božanstva« narodne religije. Filozof Apulej zanesen je mističkim kultovima i posvećuje se u različne »tajne«. Ali on je prije svega »sofist«, tipičan predstavnik »druge sofistike«, koje šareni stil prenosi na latinsko tlo. Boravak u Rimu, gdje se bavio odvjetničkim radom, dao je Apuleju priliku da se usavrši u vladanju latinskim stilom; pristao je uz moderni arhaistički smjer. Pošto se vratio u Afriku, provodio je život putujućega sofista i pri tome zamalo nije postao žrtvom općega praznovjerja, što ga je i sam u znatnoj mjeri zastupao.

Za vrijeme svojih putovanja susreo se Apulej s jednim drugom, s kojim je učio u Ateni, i oženio se njegovom majkom, bogatom udovicom, koja je po godinama bila znatno starija od samoga Apuleja. Rođaci, nezadovoljni tim brakom, podigli su protiv »filozofa« opasnu optužbu, da se bavi magijom, pomoću koje je tobože »očarao« bogatu ženu. Prirodno-filozofski i »okultni« interesi Apulejevi davali su tužiteljima u ruke stanovitu građu. Njegova obrana »Za sebe o magiji« (*Pro se de Magia*), koja se obično zove »Apologijom« (*Apologia*), održana pred prokonzulom Afrike i poslije izdana u proširenu obliku, predstavlja neobično zanimljiv kulturno-historijski dokument i daje izvrsnu predodžbu o govorničkoj i odvjetničkoj vještini piščevoj. Apulej ljuto i duhovito ismijava neukost svojih protivnika, ali se nastoji ne zadržavati na skliskim »okultnim« temama; on začinja govor digresijama, razmećući se nestašno svojim učenim i književnim naukama, lijepom vanjštinom

i virtuoznošću stila. Proces se završio Apulejevim rješenjem, ali mu se glas »maga« trajno sačuvao u potomstvu. Poslije je Apulej živio u Kartagi i kao proslavljeni govornik postigao velike počasti. Za života mu je bio podignut kip, pa je bio izabran za najvišu lokalnu službu »svećenika provincije«.

Kao filozof, sofist i mag, Apulej je karakteristična pojava svoga vremena. Njegovo je stvaranje neobično raznoliko. Piše latinski i grčki, sastavlja govore, filozofske i prirodoznanstvene spise i pjesnička djela u različitim vrstama. Grčka su djela sva izgubljena, a od latinskih se mnogo toga sačuvalo: filozofske rasprave — o platonizmu, »demonologije« i sl., pa izvaci iz sofističkih deklamacija o različitim temama (»Cvjetnjak« — *Florida*), gore spomenuta »Apologija« i napokon veliki roman »Metamorfoze« ili »Zlatni magarac« (*Metamorphoses* ili *Asinus aureus*),[1] na kojem se osniva Apulejevo značenje za svjetsku književnost. Predmet »Metamorfoza« svodi se u najosnovnijim crtama na slijedeće.

Mladi Grk, po imenu Lukije, dospijeva u Tesaliju, zemlju čuvenu s čarobnjaštva, i zaustavlja se u kući znanca, čija je žena na glasu kao moćna čarobnica. U želji, da se uputi u tajanstvenu sferu magije, Lukije stupa u vezu sa služavkom, koja donekle sudjeluje u gospodaričinoj vještini, ali ga služavka griješkom pretvara u magarca mjesto u pticu. Ljudski razum i ljudski ukus Lukije zadržava. On poznaje čak i sredstvo za oslobođenje od čari: za to je dovoljno da požvače ruža. Ali obratna se pretvorba za dugo vremena odugovlači. »Magarca« iste noći kradu razbojnici, on proživljuje različne zgode, dospijeva od jednoga gospodara k drugome, svuda dobiva batina i više se puta nalazi na rubu propasti. Kad je čudnovata životinja svratila na se pažnju, određuju je za sramotnu javnu predstavu. Sve to sačinjava sadržaj prvih deset knjiga romana. U posljednji čas Lukiju polazi za rukom pobjeći na morsku obalu, i u završnoj XI. knjizi obraća se s molbom božici Isidi. Božica mu se javlja u snu, obećava mu spas, ali s tim, da njegov daljnji život bude posvećen služenju njoj. I doista, sutradan magarac susreće sveti ophod Isidin, žvače ruže s vijenca njezina svećenika i postaje čovjek. Preporođeni Lukije dobiva sada crte samoga Apuleja: pokazuje se, da je rodom iz Madaure, posvećuje se u Isidine tajne i odlazi po božanskom nagovoru u Rim, gdje biva počašćen najvišim stupnjevima posvećenja.

[1] U rukopisima roman nosi naslov »Metamorfoze«, ali ga poznati kršćanski pisac Augustin (350.—430.) citira pod naslovom »Zlatni magarac«. Epitet »zlatni«, t. j. »krasni«, »divni«, pripada stilu pučkih pripovjedača, koji su pred uličnim slušaocima izvodili »zlatne pričice«.

Priča o čovjeku, koji je čarima čarobnice bio pretvoren u životinju i ponovno našao ljudsko obličje, susreće se u mnogobrojnim varijantama kod različnih naroda. U ruskom je folkloru zastupana bilinom o Dobrinji i Marinki. U antičku je književnost ta folklorna priča ušla još prije Apuleja, pa u izloženom predmetu njemu ne pripada ništa osim završnoga dijela.

U uvodu Apulej karakterizira roman kao »grčku pripovijest«, sastavljenu u »miletskom« (t. j. novelističkom) stilu (str. 278). »Metamorfoze« predstavljaju preradbu grčkoga djela, kojega skraćeni prikaz nalazimo u »Lukiju ili magarcu«, što se pripisuje Lukijanu (str. 303). To je isti predmet, s istim nizom doživljaja: čak je i verbalni oblik obaju djela u mnogim slučajevima istovetan. I ondje i ovdje pripovijeda se u trećem licu, na usta Lukijeva. Ali grčki je »Lukije« (u jednoj knjizi) mnogo kraći od »Metamorfoza«, koje iznose 11 knjiga. Pripovijest, koja se sačuvala među Lukijanovim djelima, sadržava u sebi samo osnovni predmet u sažetu izlaganju i s očitim skraćivanjima, koja tok radnje čine nejasnim. Kod Apuleja je predmet raširen mnogobrojnim epizodama, u kojima junak osobno sudjeluje, i nizom umetnutih novela, koje nisu neposredno vezane s predmetom, već su unesene kao pripovijedanje o onome, što se vidjelo i čulo prije pretvorbe i nakon nje. Različni su i završeci: u »Lukiju« nema Isidina upletanja. Junak sam kuša spasonosne ruže, i autor ga, već kao čovjeka, »sastavljača pripovijesti i drugih djela«, podvrgava završnom poniženju: dama, kojoj se sviđao, dok je bio magarac, odbija njegovu ljubav kao čovjeka. Taj neočekivani završetak, koji suhoparnom prepričavanju »magarčevih« nezgoda daje parodično-satirično osvjetljenje, stoji u oštroj suprotnosti s religiozno-svečanim svršetkom Apulejeva romana. U latinskoj su preradbi promijenjena i imena lica, osim imena glavnoga junaka Lukija (Lucija).

Fotije, carigradski patrijarh iz IX. stoljeća, još je imao u rukama potpun tekst grčke pripovijesti o Lukiju-magarcu pa ju je usporedio sa sačuvanim prikazom, za koji je on smatrao da pripada Lukijanu. Kao autora te pripovijesti spominje nekoga Lukija Patranina, o kojem se u drugim izvorima nisu sačuvale obavijesti. Čak se ne zna, da li je to piščevo ime vjerodostojno, ili je izvučeno iz samoga pripovijedanja, gdje junak Lukije, koji potječe iz grada Patre (tako je u grčkom »Lukiju«, dok mu je kod Apuleja zavičaj Korint), pripovijeda u prvom licu. Iz dosta nejasnih riječi Fotijevih može se zaključiti, da je predmet, koji nas zanima, zauzimao prve dvije knjige djela Lukija Patranina, u kojem su se pripovijedale i druge pripovijesti o pretvorbi ljudi u

životinje i obratno, pri čemu se autor za razliku od podrugljivoga Lukijana, odnosio prema svojoj temi sasvim ozbiljno.

Apulej i autor »Lukija ili magarca« prerađivali su, prema tome, isto djelo u dva smjera. Uz gubitak originala lični prilog autora »Metamorfoza« ne može se uvijek točno ustanoviti. Ali ako je originalna grčka pripovijest zapremala dvije knjige, proširenja i umeci »Metamorfoza« moraju se u znatnoj mjeri upisati u račun samom Apuleju, uporedo sa završnim, poluautobiografskim dijelom.

»Slušaj, čitaoče: zabavit ćeš se«, — tim se riječima svršava uvodna glava »Metamorfoza«. Autor obećava, da će zabaviti čitaoca, ali ide i za moralno-poučnim ciljem. Idejna se koncepcija romana otkriva tek u posljednjoj knjizi, kad se počinju brisati granice između junaka i autora. Predmet dobiva alegorično tumačenje, u kojem se moralna strana prepleće s učenjima religije tajnâ. Boravak razumnoga Lukija u koži pohotne životinje,[1] »od davnine odvratne« čistoj Isidi, postaje alegorija putenoga života. »Nije ti donijelo koristi, — kaže Lukiju Isidin svećenik, — ni podrijetlo, ni položaj, pa čak ni sama nauka, koja te odlikuje, jer si zbog strastvenosti svoje mlade dobi postao rob požude i dobio sudbonosnu odmazdu za nepriličnu radoznalost.« Putenosti se, prema tome, pridružuje drugi porok, kojega se pogubnost može ilustrirati romanom, — »radoznalost«, želja da se samovoljno prodre u skrivene tajne nadnaravnoga. Ali još je važnija Apuleju druga strana pitanja. Puteni je čovjek rob »slijepe sudbine«; onaj, tko je nadvladao putenost u religiji posvećenja, »slavi pobjedu nad sudbinom.« »Tebe je primila pod svoje okrilje druga sudbina, ali već okata.« To se suprotstavljanje odrazuje na čitavoj građi romana. Lukije prije posvećenja ne prestaje biti igračka lukave sudbine, koja ga progoni isto onako, kao što progoni i junake antičkoga ljubavnog romana, pa ga vodi kroz nesuvisli niz doživljaja; Lukijev se život nakon posvećenja kreće planski, po propisu božanstva, od nižega stupnja prema višem. S idejom nadvladavanja sudbine susreli smo se već kod Salustija (str. 406), ali se ondje ono postizalo »osobnom vrlinom«; dva stoljeća nakon Salustija predstavnik kasno-antičkoga društva Apulej ne računa više na vlastite snage, već se predaje okrilju božanstva.

Religiozno-filozofska koncepcija završne knjige dopušta autoru, da u prikazivanje putenoga razdoblja Lukijeva života unese veliku množinu »zabavne« građe; no njemu nisu tuđi ni satirički ciljevi.

[1] Mi smo navikli da s likom »magarca« povezujemo predodžbu o gluposti; u antičkom folkoru i antičkim vjerovanjima nastupa magarac u prvom redu kao pohotna životinja, vezana s kultovima plodnosti.

Magareća maska junakova otvarala je široke mogućnosti za satirično prikazivanje običaja: »ljudi su, ne obazirući se na moju prisutnost, slobodno govorili i radili, što su htjeli.« Te su mogućnosti bile iskorištene već u grčkoj pripovijesti, koja je, na primjer, prikazivala razvratni život svećenikâ-prosjakâ sirijske božice, i proširene u dodacima, koji pripadaju samom Apuleju. Po romanu je razasut velik broj sitnih crtica, koje prikazuju različne slojeve provincijskoga društva u različnim prilikama, pri čemu se Apulej ne ograničuje na komično-životnu stranu; on ne sakriva tešku esploataciju robova, tegoban položaj sitnih zemljišnih vlasnika i samovolju uprave. Veliku kulturno-historijsku vrijednost imaju opisi vezani s vjerom i kazalištem.

Bogatu folklorno-novelističku građu nalazimo u epizodama i umetnutim dijelovima. Autor nastoji koncentrirati dopunsku građu istoga tipa u skladu s tonom različnih dijelova osnovne pripovijesti. Tu su gatke o čarolijama i pripovijetke o razbojnicima, frivolne komično-životne novele o nevjernim ženama i priče o kreposnim junakinjama, mračne pripovijesti o ubojstvima i zločinima i vesele parodije.

U toj šarolikoj i živoj slici posebno se ističe velika umetnuta priča, koja je smještena u središte romana i po veličini iznosi dvije knjige, — »babljа priča«, t. j. b a j k a o A m o r u i P s i h i. To je jedan od bajoslovnih predmeta najraširenijih u svjetskom folkloru: djevojka je udata za nekakvo tajanstveno biće, krši bračnu zabranu, muž nestaje, žena odlazi u potragu i nakon dugih lutanja nalazi supruga. Apulejevo se pripovijedanje počinje bajoslovnom formulom: »U nekom kraljevstvu živjeli kralj i kraljica. Imali su tri kćeri.« Zatim autor prelazi na svoj obični uglađeni stil. Književna je obradba sačuvala osnovne linije folklornoga predmeta. Neobična ljepota najmlađe od triju sestara, udaja za strašnu neman, koja joj je određena, čarobni muževlji dvorac s nevidljivim sluškinjama, tajanstveni muž, koji posjećuje ženu noću i zabranjuje, da ga gleda pri svijetlu, kršenje zabrane po nagovoru lukavih sestara, potraga za nestalim mužem, koji se pokazao kao divan mladić, osveta sestrama, lutanja i ropska služba junakinje, koja uz pomoć čudesnih pomoćnika izvršava teške zadatke, pa njezina smrt i uskrsnuće, — sav se taj bajoslovni vez nalazi i kod Apuleja. Ali junakinjin je muž Amor, pa je svijet bajke ispremiješan sa sferom olimpskih bogova, koja je dana u komično-životnom tonu. I junakinja dobiva ime; ona je Psiha (Ψυχή — »Duša«). Već se u antici Apulejevo pripovijedanje shvaćalo alegorično, i autor do neke mjere računa na takvo tumačenje. Pad junakinje — »duše«, kao rezultat zlosretne »radoznalosti«, čini je žrtvom zlih sila, osu-

đuje na patnje i lutanja, dok ne nastane konačno izbavljenje po milosti vrhovnoga božanstva, — u tom pogledu Psiha je slična glavnom junaku Lukiju. Samo ne valja tražiti alegoriju u bajoslovnim detaljima, pa je misao o moralnom očišćenju duše patnjom, što se u taj predmet unosila u novom vijeku, tuđa Apulejevoj koncepciji.

Kao što je običaj kod antičkih majstora riječi, Apulej vlada raznovrsnim stilovima. U »Apologiji« nastoji reproducirati Ciceronovo »obilje«; deklamacije zveče svim praporcima sofističkoga govorništva; u »Metamorfozama« se sofistička šarolikost spaja s jednostavnijim stilom novele. No u cjelini Apulej ima uglađen, usiljen stil i često pribjegava arhaičkim riječima, pjesničkim obratima, vlastitoj tvorbi riječi i ujedno izrazima narodnoga govora. Rečenica se često razbija na niz jednakih, paralelno građenih dijelova s glasovnim ponavljanjima na kraju svakoga dijela (isp. str. 212).

Apulejeva je slava bila vrlo velika. Oko »magova« imena stvarale su se legende; Apuleja su suprotstavljali Kristu. »Metamorfoze« su bile dobro poznate u srednjem vijeku; novele o ljubavniku u bačvi i ljubavniku, koji se izdao kihanjem, prešle su u Boccacciov »Dekameron«. Ali najveći je uspjeh pao u dio »Amoru i Psihi«. Taj se predmet u književnosti mnogo puta obrađivao (na primjer La Fontaine, Wieland, a kod nas Bogdanovićeva »Dušenjka«[1]) i davao građu za stvaranje najvećih majstora likovne umjetnosti (Rafael, Canova, Thorwaldsen i dr.).

Apulej nije jedini pisac provincije Afrike u II. stoljeću. U Africi se prije nego drugdje javlja originalna kršćanska književnost na latinskom jeziku. Začetnik joj je Tertulijan (*Q. Septimius Florens Tertullianus*, oko god. 150.—230.), stvaralac crkvene latinštine, koji u kršćansku pismenost prenosi postupke sofističkoga stila.

2. *Od III. do VI. stoljeća naše ere*

Dugotrajna kriza, koja je uzdrmala carstvo u III. stoljeću, donosi sa sobom potpunu pustoš na području umjetničke književnosti na latinskom jeziku. Ona se preporađa tek nakon svladavanja krize, ali su prilike njezina razvoja bile već oštro izmijenjene. Apsolutna monarhija, koja se stvara na koncu III. stoljeća, prenosi središte iz Rima u Carigrad, a vladajuća vjera postaje naskoro kršćanstvo. U književnom razvoju vodeća uloga pripada također

[1] I. F. Bogdanović (1743.—1802.) — ruski pisac. U spomenutom djelu (roman u stihovima) ugledao se u La Fontaina. — Op. prev.

kršćanskoj književnosti. »Kasno carstvo« IV.—V. stoljeća jest vrijeme rađanja srednjovjekovne latinske književnosti. Antička se književnost nalazi u procesu zamiranja.

Stari književni oblici ipak i dalje postoje sve do konačna raspada zapadnoga dijela carstva i njegova uništenja od strane »barbara«. Konzervativna snaga, koja je podržavala staru književnu kulturu, bila je škola, gramatička i retorička obuka. Škola je učila vladati starim »klasičnim« jezikom, od kojega se živi jezični razvoj bio već mnogo udaljio; ona je učila staroj versifikaciji, osnovanoj na razlikovanju dugih i kratkih slogova, kojega je u živom jeziku već bilo nestalo. Stari jezik ostaje klasnim jezikom vrhova, nezavisno od njihove vjerske pripadnosti; kršćanski prozaici [Minucije Feliks (*M. Minutius Felix*, II.—III. stoljeće), Laktancije (*Lactantius Firmianus*, III.—IV. stoljeće), Hijeronim (*Hieronymus*, oko god. 348.—420.) i Augustin (*Aurelius Augustinus*, 354.—430.)] služe se istim retoričkim stilom kao i pogani, a kršćanski pjesnici prepričavaju biblijske predmete na Vergilijev način ili se u svojoj lirici povode za Horacijevim oblicima (viđen je pjesnik Prudencije — *Aurelius Prudentius Clemens*, — oko 348.—410.).

Kršćanska književnost, koja priprema daljnji srednjovjekovni razvoj, leži izvan granica našega razmatranja. Ovdje ćemo se ograničiti na to, da ukratko spomenemo nekoliko najvažnijih pojava vezanih sa starom književnošću.

Tako zadatak preporađanja rimske književnosti stavlja preda se u drugoj polovici IV. stoljeća krug aristokrata, koji se okupljaju oko govornika Simaha (*Q. Aurelius Symmachus*, oko god 350.—410.). Taj krug, koji ostaje vjeran staroj religiji, suprotstavlja tradicije stare rimske kulture s jedne strane kršćanstvu, a s druge »barbarstvu«. Čuvanje brižljivo provjerenih tekstova mnogih rimskih pisaca i stvaranje njihovih komentara jedan je od rezultata rada toga kruga. Ali vlastito se književno stvaranje konzervativnih krugova odlikuje idejnom besperspektivnošću. Govori i pisma samoga Simaha, lijepo dotjerani stilistički, neobično su siromašni sadržajem. Prepričavanja starih pisaca, izvještačen oblik i metričke majstorije, školska pedantnost i simbolično-alegorična fantastika karakteristične su oznake te književnosti. Osobitu vrstu književne majstorije predstavljaju »centoni« (*centones* — odijela od krpa): novo se djelo stvara pomoću povezivanja stihova pobranih s različitih mjesta kojega pjesnika (najčešće Vergilija).

Od pjesnika IV. stoljeća najznatniji je Decim Magno Auzonije (*D. Magnus Ausonius*, oko god. 310.—395.), učitelj gramatike i retorike u Burdigali (današnji Bordeaux) i odgojitelj

cara Gracijana. Taj majstor pjesničke igračke, koji je na jednu i istu temu rado sastavljao »jednostihe« i »dvostihe« (ili »četverostihe«), ostavio je nekoliko djela, koja nisu samo od formalno-stilističkoga interesa. Među njih ide »Mozela« *(Mosella)*, opis putovanja po Rajni i Mozeli s raznovrsnim crtežima slika iz prirode, i »Efemerida« *(Ephemeris)*, — opis dnevnoga provođenja vremena. Rimsko rodoljublje združuje se kod Auzonija s ljubavlju prema rodnoj provinciji, pa u njegovim mnogobrojnim pjesmama kulturni život vrhova galsko-rimskoga društva IV. stoljeća dobiva raznolik odraz. Pjesniku polazi za rukom prikazivanje porodičnih osjećaja, prijateljskih odnosa i svjetovnih kreposti; dublje njegovi interesi ne prodiru. Auzonije je kršćanin, ali su njegovi pogledi okrenuti poglavito prema prošlosti, pa su mu djela prenatrpana svakojakom gramatičkom, mitološkom i historijsko-geografskom »učenošću«. On dobro poznaje klasičnu poeziju i nastoji se neposredno približiti pjesničkim tradicijama I.—II. stoljeća n. e. (Marcijal i pjesnici Hadrijanova vremena).

Odvajanje zapadnoga dijela carstva na koncu IV. stoljeća vratilo je Italiji njezino već izgubljeno značenje. Ponovno niče dvorska poezija s političkom tematikom, koja slavi uspjehe Rima u borbi s »barbarima«. Najtalentiraniji je predstavnik te poezije na granici IV. i V. stoljeća Klaudije Klaudijan *(Claudius Claudianus;* umro god. 404.), podrijetlom aleksandrijski Grk, sjajan majstor stiha, koji je pisao pjesme na oba jezika. Klaudije sastavlja pjesme u čast zapadnoga cara Honorija i stvarnoga vladara Zapada, Stilihona, i obara se oštrom porugom protiv favoritâ istočnoga cara; strastvena invektiva protiv eunuhâ i intriganata carigradskoga dvora izmjenjuje se s prekomjernim pohvalama na adresu pjesnikovih zaštitnika. Jedinstvo latinskoga svijeta u svojoj suprotnosti prema grčkom carstvu našlo je u Klaudijanu rječita i patetična tumača: on slavi rimsku prošlost i nagovješćuje vječnost Rima. Po slikovitom lirizmu i bogatstvu iskorišćivanja mitološkoga aparata Klaudijan se često približava Stacijevoj maniri. Velikom se elegancijom odlikuje njegov mitološki ep »Otmica Prozerpine« *(De raptu Prosepinae)*. Zanosnu hvalu Rimu kao središtu svjetskoga gospodstva sadržava spjev Rutilija Namacijana *(Claudius Rutilius Namatianus)*, u kojem autor u elegijskim stihovima opisuje svoj povratak iz Rima u Galiju god. 416.

Mnoge su pjesme kasnoga vremena došle do nas u zborniku, koji se obično zove »Latinska antologija« *(Anthologia Latina)*. Zbornik je, kako se čini, sastavljen u Africi u IV. stoljeću, ali sadržava djela različita vremena. Među njima se ističe umjetničkim vrednotama »Venerino bdjenje« *(Pervigilium Veneris)*: autor, za kojega nije nastalo lično proljeće, slavi dolazak proljeća i svetkovinu Venerina rođenja. Pjesma je razdijeljena na nejednake dijelove, koji se završavaju refrenom: »Neka sutra ljubi, tko nikada nije ljubio, a tko je ljubio, neka ljubi sutra.« Ni autor ni vrijeme pjesme nisu poznati (možda IV. stoljeće).

Starim se tradicijama hrani i vancrkvena proza. Sastavljaju se »panegirici« po Plinijevu uzoru i biografije careva po uzoru Svetonijevu. Među prozaicima kasnoga vremena, osim već spomenutoga Simaha, od najvećega su interesa Amijan Marcelin *(Ammianus Marcellinus,* oko god. 330.—400.), posljednji veliki rimski povjesničar, nastavljač Tacitov, i filozof Boetije *(Anicius Manlius Torquatus Severinus Boëthius)*, autor rasprave »O utjesi filozofije« *(De consolatione philosophiae)*, kojega je Teodorih pogubio god. 524.

Karakterističan je razvoj pripovjedne književnosti. »Djela Aleksandrova«, »Diktis« i »Dares« (str. 304—305) dobivaju latinsku obradbu, koja je postala izvor za poznavanje tih djela u srednjovjekovnoj Evropi. Veoma je raširen bio u srednjem vijeku još jedan drugi latinski roman doživljaja — »Pripovijest o Apoloniju, Kralju Tirskom« *(Historia Apollonii regis Tyri)*, gdje se razrađuje predmet o porodici, koja je razbacana po čitavu svijetu i opet se sastaje (isp. str. 317). Apolonija progone nesreće. On mora bježati od cara Antioha, čiju je rodoskvrnu vezu sa kćeri otkrio po njezinim zagonetkama; Apolonijeva žena, kirenska kraljevna, umire za vrijeme putovanja morem, i sanduk s njezinim tijelom spušta se u vodu; novorođena kći, ostavljena na odgoj nedostojnim ljudima, biva izložena smrtnoj opasnosti i smatra se, da je poginula, ali uistinu dospijeva u svodnikovu kuću. Sve se, dakako, svršava sretno. Antiohovo carstvo prelazi poslije njegove smrti na Apolonija; sanduk sa ženinim tijelom bude bačen na suho, njezina se smrt pokaže prividnom, i liječnik je oživi; kći je ostala čista, i Apolonije, koji je već bio došao u stanje potpuna očaja, prepoznaje kćer u pjevačici, koju je bio grubo odbio, a zatim nalazi ženu u službi svećenice Dijane Efeske. Porok je kažnjen, a sva kreposna lica bivaju nagrađena. Predmet »Pripovijesti o Apoloniju« poslužio je kao građa za tragediju »Periklo, knez Tirski«, koja se pripisuje Shakespearu.

Raspad Zapadnoga carstva, barbarska osvajanja i prijelaz antičkoga društva u feudalno dovršavaju proces zamiranja stare rimske književnosti. Na granici VI. i VII. stoljeća ona je već mrtva, i njezini se književni oblici samo djelomično preobražavaju u vrste srednjovjekovne latinske književnosti. Ali potrebe škole i tehnike

tražile su, da se stari spomenici sačuvaju. U samostanima, koji odsada postaju središta prosvjete, vrši se rad na prepisivanju tekstova starih rimskih pisaca; osobito je znatna u tom pogledu inicijativa Kasiodora (*Flavius Magnus Aurelius Cassiodorus Senator*; rodio se oko god. 480.), viđenoga državnika u Teodorihovo vrijeme. Kako je prepisivanje rimskih tekstova ušlo u običaj u školsko-samostanskom životu, osobito od vremena Karolingâ, sačuvali su se oni do vremena, kad su ponovno postali snažni faktori u kulturnom životu Evrope, do doba renesanse (str. 9.).

KAZALA

I

AUTORI I NASLOVI ANONIMNIH DJELA[1]

Afranije 383.
Agatija 318.
Agaton 185.
Ahilej Tatije 310, 314, **315—316**.
Akademija 219, 232, 384, 388, 389, 393.
Akcije **382**, 385, 398.
Aleksandrija (Aleksandrova djela) **305**, 306, 309, 565.
Aleksis 201, 245.
Alkej **101—103**, 105, 268, 462, 463, 464, 466.
Alkifron 294, 316.
Alkman 109.
Amijan Marcelin 565.
Anakreont **105—107**, 109, 318, 456, 462.
Anakreontske pjesme (*Anacreontea*) 107, 318, 423, 474.
Anaksagora 122, 168.
Anaksimandar 116.
Anaksimen 116.
Anita 255.
Antifan 201.
Antifil 318.
Antimah **254**, (257), 477.
Antioh Askalonjanin 389.
Antonije 387, 395.
Antonije Diogen 306.
Apijan 304.
Apije Klaudije 340—341.
Apolodor Karišćanin 363, 365.
Apolonije Molon 389, 401.
Apolonije Pergejac 234.
Apolonije Rođanin **260—262**, 263, 268, 273, 446, 539.
Apolonije Tijanski 294, 308, 309, 315.
Apro 508, 552.
Apulej 34, 303, 317, **557—562**.
Arat 253, 388.
Arhija 396, 417.
Arhiloh **95—97**, 100, 119, 149, 286, 456, 457.
Arhimed 234.
Arijan 304.
Arion 109, 133, 134, 205.
Aristarh Samljanin 234, 235.
Aristarh Samotračanin 60, 235.
Aristid Milećanin 278.
Aristip 469.
Aristofan 26, 175, 183, 190, **192—201**, 239, 240, 288, 289, 298.
Aristofan Bizantinac 235, 249.
Aristotel 10, 25, 88, 89, 127, 133, **137**, 142, 163, 184, 185, 187, 189, 218, **221—227**, 232, 240, 279, 281, 378, 392, 394, 472, 473.
Asklepijad 254, **256**, 266.
Ata 383.
Atal 509.
Atenej 283—284.
Atik 390, 398, 407, 408.
Augustin 289, 558, 563.
Auzonije 563—564.
Azinije Polion 432, 433, 437, **438**, **499**.

Babrije 318.
Bakhilid **114**, 133, 134.
Batrahomiomahija **89—90**.
Bazilije Veliki 295.
Bej (Beja) 491.
Bion Boristenjanin **279**, **459**.
Bion Smirnjanin 272.
Blosije 379.
Boetije 565.

[1] U kazalo su uneseni i slučajevi, u kojima se ime autora (pisca, filozofa) iskorišćuje kao književno lice ili naslovno ime djela.

Boj žaba i miševa v. Batrahomiomahija.
Brodolomčeva pripovijest 50.
Brut 382, 386, 389, 391, 395, 398, 401, 456, 466, 496.

Cecilije 286.
Cezar, Gaj Julije 235, 289, 290, 332, 370, 382, 390, 391, 392, **401—403**, 404, 405, 406, 418, 422, 428, 431, 442, 455, 456, 481, 491, 496, 501, 523, 524, 525, 534, 555.
Ciceron, Marko Tulije 278, 289, 327, 379, 386, **387—400**, 401, 403, 405, 407, 408, 409, 417, 418, 428, 432, 433, 438, 439, 449, 472, 486, 496, 498, 499, 507, 508, 537, 538, 539, 546, 551, 552, 553, 556, 562.
Cina 417.

Dares 305, 565.
Demofil 360.
Demokrit 122—**123**, 218, 230, 413.
Demosten **216—217**, 241, 274, 289, 293, 294, 299, 396, 496, 498.
Difil 244, 249, 345, 350, 363, 369.
Diktis 304, 307, 565.
Diodor 277.
Diogen 230.
Dion 70, 283, **292—293**, **304**.
Dion Kasije v. Kasije Dion.
Dionisije Halikarnašanin **286**.
Djela Pavla i Tekle **317**.
Donat 366, 368, 435.

Edipodija 87.
Efor 210.
Eleaćani 116.
Elijan 308.
Elije Aristid **294**, **300**.
Elije Stilon 358.
Emilije Lepid 386.
Empedoklo 116, 360.
Enije 3[illegible]0—362, 363, 369, 373, 374, 383, 385, 409, 410, 415, 417, 441, 450, 453, 536, 556.
Epigoni 87.
Epiharmo **189**, 190, 201, 358, 362.
Epiktet 283.
Epikur (epikurovci) **230—231**, 232, 236, 245, 248, 255, 271, 273, 280, 284, 288, 297, 298, 299, 379, 408, 409, 410, 412, 413, 414, 415, 435, 440, 441, **455**, 458, 464, 465, 466, 467, 469, 470, **473**, 504, 510, 533.
Eratosten **234**, 235, 270, 271, 491.
Eshil 18, 135, **140—152**, 153, 154, **157**, 160, 161, 162, 163, 165, 167, 170, **173**, 176, 177, 183, 184, 197, 198, 199, **204**, 211, 297, 324, 331.
Eshin 216, 217.
Esop **118—119**, 535, 536.
Etiopida 86, 448.
Euantije 369.
Euforion **272**, 273, 417, 438, 478.
Euhemer **276—277**, 362, 373.
Euklid 234.
Eupolis 192, 298.
Euripid 18, 140, 152, 153, 161, 163, **166—186**, 190, 194, 197, 198, 199, 201, **225**, 239, 242, 243, 244, 246, 247, 249, **262**, 279, 311, 312, 324, 343, 350, 362, **513**, 514, 515, 516, 517.

Fabijan 509.
Fabije Piktor 360.
Fedro 535—536.
Filemon 244, 249, 345, 363.
Fileta **254—255**, 256, 263, 266, **477**, **484**.
Filodem 271, 273, 408, 417, 435.
Filon Aleksandrinac 282.
Filon iz Larise 388, 389.
Filostrati 294, 305, 308.
Fiziolog 308.
Flak v. Horacije.
Flak v. Valerije Flak.
Flegont 308.
Fotije 307, 310, **559**.
Frinih 132, 143.
Fronton 556.
Fundanije 460.

Gal 438, 475, **478**, 482, 484.
Gelije 556.
Germanik 554.
Gorgija 124, 212, 213, 214, 215, **220**, **274**.
Grakhi 375, 376, 377, 379, 381, 383, **386**, 501, 524, 537.
Gregorije Bogoslov 295.

Hariton 310, 311, **313—314**, 315.
Hegesija 232.
Hekatej 117.
Heliodor 310, **314—315**.
Heraklit 116, 189.
Heroda (Heronda) **269—270**, **547**.
Herodijan 304.
Herodot 80, 99, 118, **134**, **203—205**, **207**, 218, 331, 499.

Hesiod 54, **74—81**, 82, 88, **97**, 117, 118, 149, 257, 258, 334, 440, 450.
Hijeronim 409, **563**.
Hiketa 399.
Himerije 105, 295.
Himna arvalske braće 330.
Himna salijâ 330.
Hiparh 234.
Hipokrat 202—203.
Hiponakt **106**, 257, 269, 270.
Hircije 403.
Homer (Ilijada, Odiseja) 10, 25, 29, 30, 31, 36, 37, 38, 39, **40—74**, 78, 79, 80, 81, 85, 86, 87, **88—89**, 90, 94, 95, 97, 119, 126, 127, 141, 146, 154, 163, 183, 189, 205, 210, 221, 235, 237, 254, 257, 260, 262, 263, 265, 267, 277, 286, 300, 304, 305, 306, 318, 324, 325, 334, 342, 344, 361, 387, 442, 443, 444, 445, 446, 447, 448, 449, 450, 451, 452, 453, 482, 486, 523, 538.
Horacije 102, 271, 326, 331, 333, 355, 383, 408, 428, 432, 435, **455—474**, 475, **478**, 484, 512, 516, 520, 526, 527, 540, 546, 547, 548, 550.
Hortenzije 388, 389, 394.

Ibik 109.
Ilijada v. Homer.
Ion 153.
Isokrat 210, **214—216**, 217, 273, **274**, 276, 289, 292, 401.
Ivan Zlatoust 295.

Jamblih 310.
Jambul 277, 281, 303.
Julijan 295.
Julije Cezar v. Cezar, Gaj Julije.
Julije Polideuk 302.
Julije Sekundo 552.
Justin 497.
Juvenal 299, 503, **547—550**, 555.

Kalimah 235, 256—259, 262, 263, 271, 272, 286, 417, 424, 438, 461, 477, 482, 484, 489, 491, 492, 493, 547.
Kalin 93—94.
Kalisten 305.
Kalvo 417, 461, 547.
Kar v. Lukrecija.
Karnead 384.
Kasije Dion 304.
Kasiodor 566.
Katon (Stariji) 332, 333, 339, **341**, **373—375**, 378, 394, **407**, 537, 556.
Katul 258, 417, **418—426**, 431, 435, 437, 461, 463, 464, 477, 485, 487, 488, 489, 543, 544, 547.
Kinici 230, 232, 233, 255, 257, 279, 280, 292, 297, 299, 301, 431, 460, 517.
Kiprije 86, 180.
Klaudijan 564.
Klementine 317.
Klitomah 384.
Konstantin Kefala 272.
Korina 476, 487.
Kornut 522, 526, 527.
Kras 387, 395.
Kratin 192.
Krinagora 318.
Kritija 124, 220.
Ksenofan 116, 122.
Ksenofont **208—210**, 216, **218—219**, 276, 293, 302, 406.
Ksenofont Efešanin 310, 314.
Kurijacije Materno 552.
Kvintilijan 396, 402, 499, 507, 526, 537—538, 552.
Kvinto Smirnjanin 318.

Laktancije 563.
Latinska antologija 564.
Leonida Tarenćanin 255.
Libanije 295.
Ligdam 481.
Likofron 253.
Lisija **213—214**, 274, 401.
Livije Andronik **342—343**, 344, 361, 455.
Livije, Tit 450, **496—499**, 525, 539.
Longin 286.
Longo 310, **316**.
Lucilije 383, **384—386**, 458, 459, 460, 461, 521, 527, 541, 548.
Lukan 507, 522—526, 529, 534, 538, 539, 540, 542, 556.
Lukijan 280, 293, **295—303**, 304, 307, 317, 326, 559, 560.
Lukije Patranin 559.
Lukilije 318, 541.
Lukrecije 379, **408—415**, 416, 418, 435, 441 453, 493, 556.

Mala Ilijada 86.
Manilije 504.
Marcijal 507, 520, **541—545**, 548, 564.
Margit 59, **89**.
Marko Aurelije 284, 289, 555, 556.
Maron v. Vergilije.
Materno v. Kurijacije Materno.

Mecenat (Mecena) 432, 439, 456, 457, 458, 460, 463, 466, 468, 470, 483, 484, 487, 544.
Meleagar 272, 273.
Menandar **244—250**, 252, 288, 289, 345, 349, 351, 352, 355, 357, 358, 359, 363, 365, 367, 368, 369, 370, 547.
Menip 280, 297, 298, 300, 384, 385, 461, 521.
Mesala 432, 478, 479, 481, 487.
Meteli 336, 343, 486.
Mimnermo **97**, 254, 482.
Minucije Feliks 563.
Mosho 272.
Musej 318.

Natjecanje Homera i Hesioda 81, 118.
Nazon v. Ovidije.
Neoptolem 271, 472.
Nepot, Kornelije 407—408.
Nevije 336, **343—344**, 336, 361, 369, 441.
Nikandar 271—272, 440, 491.
Non 318.
Nosida 255.

Odiseja v. Homer.
O staroj medicini 203.
O svetoj bolesti 203.
O uzvišenom 286.
Ovidije 257, 271, 318, 475, 476, **486—495**, 506, 513, 518, 540, 541, 542.
O zraku, vodi i mjestima 203.

Pakuvije 363, 383, 398.
Palatinska antologija v. Konstantin Kefala.
Panetije 281, **378—379**, 387, 393, 394, 428.
Parmenid 116, 220.
Partenije 273, 417, 478, 491.
Pausanija 283.
Pavao Silentijarije 318.
Perzije 522, **526—528**, 548.
Petronije 317, 502, 528—**534**, 545, 552.
Pindar 82, **110—113**, 114, 462, 471.
Pitagora (pitagorovci, neopitagorovci) 83—84, 284, 308, 315, 360, 361, 431, 493, 504, 509, 557.
Planud 272.
Platon (platonici, neoplatonici) 127, 200, 218, **219—221**, 222, 223, 225, 232, 276, 281, 284, 288, 294, 378, 394, 404, 405, 557, 558.
Plaut 242, 244, 339, 341, **344—360**, 363, 366, 368, 369, 372, 380, 556.
Plinije Mlađi 507, **545—547**, 565.
Plinije Stariji 354, 504, 546.
Plutarh 125, 249, 250, **287—291**, 292, 326, 499, 557.
Polibije 273, 275, 281, **378**, 394, 497.
Polideuk, Julije 302.
Polion v. Azinije Polion.
Pompej Trog 497.
Pontik 483.
Posidonije 275, **281—282**, 379, 405, **430**, 451.
Povraci 86—87, 146.
Pratina 132.
Pripovijest o Apoloniju 565.
Propercije 475, 476, 477, 478, **481—486**, 487, 493, 547.
Protagora 124, 168, 220.
Prudencije 563.

Razorenje Ilija 86.
Retorika Hereniju 380.
Rijan 272.
Rinton 250.
Romul 536.
Rutilije Namacijan 564.

Salustije 401, **403—407**, 410, 496, 497, 551, 554, 556, 560.
Sapfa 29, 101, **103—105**, 109, 265, 268, 420, 425, 462, 464.
Scipion Stariji 360.
Sekstije 431, 509.
Semonid 97.
Seneka Mlađi 174, 181, 324, 383, 430, **504**, 507, 509—**522**, 523, 524, 526, 527, 528, 537, 538, 539, 542, 556.
Seneka Stariji 433—434, 486, 488, 509.
Silije Italik 539, 544.
Simah 563, 565.
Simonid Amorginac v. Semonid.
Simonid Kejanin **110**, 111, 114, 197.
Siron 408, 435.
Sizena 407.
Skeptici 232, 297, 384, 393.
Sofisti (sofistika) **123—124**, 128, 161, 162, 167, 168, 169, 172, 183, 185, 190, 196, 197, 198, 199, 202, 204, 205, 211, 212, 214, 215, 218, 220, 223, 395.
Sofisti (druga sofistika) 283, **292—295**, 296, 297, 301, 302, 303, 313, 314, 315, 316, 540, 556, 557, 558, 562.
Sofoklo 18, 122, 140, 146, 152, **153—166**, 167, 170, 171, 173, 176, 177, 183, **191**, 197, 203, 204, 324, 342, 517, **519**.
Sofron 220, 250, 267, 269.

Sokrat 124, 190, 196, 197, 199, 208, 210, 216, 219, 220, 293.
Solon 84, **97—99**, 101, 118, 141, 205, 211, 293.
Sotion 509.
Stacije **538—541**, 543, 544, 564.
Stacije Cecilije 363, 368.
Stesihor 109, 146.
Stoici (Stoa) **230—232**, 236, 270, 281, 283, 284, 292, 297, 298, 299, **378—379**, 380, 393, 394, 397, 400, 430, 431, 451, 453, 460, 467, 504, 509, 510, 511, 517, 522, 523, 524, 525, 527.
Sula 375, 381, 383, 388, 406, 524.
Sulpicija 481.
Svetonije 422, **555**, 565.

Tacit 287, 407, 503, 508, 510, 529, 532, 534, 545, 546, **551—554**, 555, 565.
Tales 116, 118.
Telegonija 87.
Temistogen v. Ksenofont.
Teofrast 226, 237, 240, 245, 270.
Teognis 99—100.
Teokrit **262—268**, 269, 272, 425, 435, 436, 437, 439, 445, 450.
Teopomp 210.
Terencije 244, 249, 341, 349, 357, **363—370**, 372, 383.
Tertulijan 562.
Tespis 131, 132.
Tibul 475, 476, **478—481**, 482, 483, 486, 487, 488.
Timon 235.
Timotej 126.
Tiron 398.
Tirtej **94—95**, 98.
Titinije 383.
Trasimah 212, 213, 215.
Trog Pompej v. Pompej Trog.
Tukidid 123, 155, 166, **205—208**, 209, 218, 274, 276, 302, 401, 405, 407, 413, 497.

Valerije Flak 539.
Valerije Katon 417.
Varije 434, 435, 439, 456, 490.
Varon 345, 358, 380, 386, 442, 439.
Vergilije 10, 72, (73), 261, 271, 281, 324, 325, 326, 344, 361, 408, 425, 432, **434—455**, 456, 457, 466, 467, 470, 473, 474, 475, 477, 478, 489, 523, 525, 526, 537, 538, 539, 540, 542, 544, 556.
Vitruvije 138.
Voluzije 423.

Zenodot 235.

II

MITSKI LIKOVI I KNJIŽEVNA LICA[1]

Abradata 210.
Adonis 233, 267.
Adrast 94, 134.
Afrodita (Kiparka, Venera) 12, 44, 86, 89, 97, 102, 103, 104, 105, 110, 143, 174, 233, 256, 261, 267, 334, 344, 351, 410, 423, 442, 444, 448, 466, 480, 520, 530, 565.
Agamemnon 40, 42, 43, 44, 45, 46, 49, 51, 55, 67, 68, 70, 86, 87, 101, 146, 147, 149, 152, 176, 180, 182, 206, 519.
Agamemnon (u Petronija) 533.
Agava 181.
Agesilaj 209, 210, 216.
Agrikola 551, 552, 553.
Ahilej (Akil) 30, 41, 42, 45, 46, 47, 48, 51, 52, 55, 58, 64, 65, 67, 68, 70, 71, 86, 161, 162, 176, 182, 211, 304, 425, 445, 448, 449, 492, 493, 495.
Aid v. Had.
Ajant (Ajač) 44, 45, 67, 73, 86, 162, 163, 164, 342, 492, 495.
Akadem 219.
Akontije 257, 258, 489.
Akrisije 35.
Alastor 141, 146.
Aleksandar v. Paris.
Aleksandar iz Abonutiha 301.
Aleksandar Makedonski 274, 275, 289, 290, 305, 306, 307, 309, 565.

[1] Povijesne osobe unesene su u kazalo samo utoliko, ukoliko se javljaju kao književna lica ili naslovna imena i adresati književnih djela. Imena, koja su ušla u kazalo autorâ, ovdje se više ne ponavljaju.

Aleksandra v. Kasandra.
Alekta 448.
Alije 425.
Alkestida 175, 183.
Alkinoj 50, 55, 262, 444.
Alkiona 492.
Alkmena 351, 352.
Amata 448.
Amazonka 86, 448.
Amfion 168.
Amfitrion 351, 352.
Amimona 143, 183.
Amon 306.
Amor v. Eros.
Andromaha 44, 47, 67, 176, 183, 518.
Andromeda 35, 177, 314.
Anhis (Ankiz) 89, 334, 445, 446, 447, 448, 454.
Antej 523.
Antigona 122, 154, 155, 156, 157, 160, 162, 163, 164, 165, 249.
Antioh 278.
Antioh (iz »Pripovijesti o Apoloniju«) 565.
Antiopa 168.
Antonije 290, 291, 392, 397.
Apolon (Feb) 12, 31, 42, 45, 74, 79, 83, 85, 89, 107, 111, 113, 118, 145, 146, 147, 148, 160, 176, 178, 179, 211, 256, 296, 299, 315, 344, 371, 385, 428, 447, 476, 484, 540.
Apolonija 251.
Apolonije Tirski 566.
Apsirt 260.
Ares (Enijalije) 29, 44, 46, 90, 113.
Areta 50, 67.
Argonauti 87, 171, 260, 261, 262, 277, 424, 491.
Arignota 104.
Arijadna 425, 489.
Aristej 441.
Arsinoja 258.
Artakserkso 313, 314.
Artemida (Dijana) 86, 174, 180, 182, 233, 246, 257, 259, 263, 476, 565.
Artotrog 349.
Askanije 334, 442, 448.
Asklepije (Eskulap) 269, 540.
Astijanakt 518 (isp. 44—45, 176).
Atalanta 495.
Atena (Palada) 35, 44, 47, 49, 51, 52, 68, 79, 90, 148, 179, 180, 261, 298, 445, 515.
Atida 104.
Atik 476.
Atis 233, 424, 426.
Atosa 144.
Atrej 146, 147, 518.
August (Oktavijan) 438, 439, 441, 442, 448, 458, 466, 467, 471, 493, 496, 497, 553.

Bakhida 364, 365, 366, 367.
Bakhide 346, 355, 356.
Bakho v. Dionis.
Balion 346, 347, 348.
Basilija 196.
Bat 264, 265.
Baukida 492.
Belerofont 170, 171, 194.
Berenika (Veronika) 258, 424.
Berko v. Trigej.
Bitida 254.
Borej 94.
Briseida 42, 45, 46, 86, 489.

Celije 397.
Ciceron, Kvint Tulije 399.
Cincinat 333.
Cintija 476, 482, 483, 484, 485.

Dafna 492.
Dafnis 264, 265, 437, 439.
Dafnis (u Longa) 310, 316.
Danaide 142, 143.
Danaj 142.
Danaja 35, 110.
Darije 144.
Dav 246.
Dea Dia 330.
Dedal 492.
Dejanira 162, 164, 489, 519.
Delfis 268.
Delija 476, 480, 481.
Demeja 367, 368.
Demetra 28, 83, 89, 130, 180, 233, 259, 311.
Demetrije Poliorket 290—291.
Demodok 50, 55.
Demos 193.
Demosten 193.
Didona 344, 444, 446, 452, 454, 489.
Dijana v. Artemida.
Dikeopol (Pravomil) 194.
Diomed 44, 45, 67, 334.
Dionis (Bakho) 28, 31, 83, 85, 89, 102, 108, 130, 131, 132, 133, 134, 136, 137, 138, 140, 181, 183, 186, 187, 188, 197, 198, 233, 240, 264, 318, 326, 423, 425, 466.
Dionisije 215.
Dionisije (u Haritona) 313, 314.
Dioskuri 177, 266, 268.
Dobrosvjet v. Piteter.

Dolon 45.
Domicijan 544, 549, 555.
Dranko 449, 451.
Druz 471.

Edip 87, 112, 145, 153, 154, 156, 157, 158, 159, 160, 162, 163, 164, 165, 513, 519, 520, 543.
Eet 260, 171.
Egej 114, 172.
Egipat 142, 143.
Egist 87, 146, 147, 160.
Eha (Jeka) 492.
Elektra 147, 160, 163, 164, 165, 170, 176, 177.
Elena v. Helena.
Eneja 46, 334, 340, 344, 361, 442, 443, 444, 445, 446, 447, 448, 449, 450, 451, 452, 454, 491, 526.
Enijalije v. Ares.
Enkolpije 530, 533, 534.
Enona 489.
Eoja (Zora) 86.
Eol 50, 334.
Epidik 346.
Erasistrat 278.
Eratosten 213, 214.
Ereb (Tama) 79.
Erehtej 178.
Ergasil 353.
Erida 76.
Erinije (Eumenide) 145, 147, 148, 152, 154, 160, 180, 211, 362.
Eros (Ero, Amor) 34, 79, 104, 105, 106, 256, 261, 268, 439, 475, 476, 483, 488, 530, 561.
Eshin 367, 368, 369.
Eskulap v. Asklepije.
Esop (mim) 251.
Eteoklo 87, 145, 146, 154, 155.
Eter 79.
Euagora 215, 216.
Euandar 448.
Euelpid (Natko) 195.
Eufilet 214.
Euklion 353, 354.
Eumej 51, 52, 73.
Eumenide v. Erinije.
Eumolpo 534.
Euridika (žena Kreontova) 156.
Euridika (žena Orfejeva) 492.
Eurijal 449, 538.
Euriklija 52.
Euristej 117.
Faetont 492.
Falaris 295, 296.
Faon 104.
Faust 317.
Feačani 50, 51, 64, 444.
Feb v. Apolon.
Fedon 219, 220.
Fedra 173, 174, 175, 489, 513, 517, 518, 520.
Fedro 219, 220.
Femije 55, 56.
Fenikija 346, 348.
Feniks 45, 211.
Fidip 364, 365, 367.
Fidipid 167, 196.
Fileb 220.
Filemon 492.
Filida 527.
Filip 215, 216, 392.
Filokomasija 350.
Filokrat 353.
Filoktet 161, 163, 334.
Filumena 364, 365.
Flak 544.
Forkida 35.
Formion 363, 366, 367, 369, 370.
Fortuna v. Tiha.

Galateja 265.
Ganimed 261.
Giton 530, 534.
Glikera (u Horacija) 465.
Glikera (u Menandra) 248.
Gorgona 35, 543.
Gril 270.

Habrotona 245, 246, 247.
Had (Aid, Pluton) 45, 47, 117, 130, 233.
Haos 79.
Haribda 51, 262, 446.
Harikleja 314, 315.
Hariklo 314.
Harisije 245, 246, 247.
Harite 105.
Haritija 251.
Haron 198.
Harpag 348.
Harpije 543.
Hefest (Vulkan) 46, 68, 150, 448.
Hegion 353.
Hekaba 47, 67, 175, 176, 183, 259, 492.
Hektor 43, 44, 45, 46, 47, 64, 67, 70, 105, 176, 304, 449, 518.
Helena (Elena) 40, 41, 43, 44, 49, 67, 86, 176, 179, 180, 183, 212, 279, 311, 489, 495.

Helije (Sunce) 51, 79, 171, 173, 262, 315, 492, 536.
Hemon 155, 156, 164.
Hera (Junona) 44, 45, 70, 150, 175, 233, 261, 298, 344, 443, 444, 446, 448, 449, 467.
Heraklo (Herkul) 48, 87, 117, 151, 161, 162, 175, 188, 189, 196, 198, 268, 351, 423, 491, 514, 517, 519, 520, 540.
Heraklovci 169, 183.
Hereja 310, 313, 314.
Herenije 380.
Herestrat 245, 246.
Herkul v. Heraklo.
Hermo (Merkurije) 35, 49, 51, 88, 89, 91, 100, 119, 150, 154, 259, 298, 299, 352, 428, 459.
Hermotim 300.
Hero 318, 489, 490.
Hila 268.
Himenej 29.
Hiona 312.
Hipermestra 143.
Hipolit 173, 174, 184, 517, 518, 520.
Hiron 539.
Hipsipila 183, 527.
Hloja (u Horacija) 465.
Hloja (u Longa) 310, 316.
Honorije 564.
Horaciji 333.
Hremil 200.
Hris 31, 42, 86.
Hrisal 356.
Hrisogon 388.
Hrisotemida 160, 164.
Hronos 112.

Ifigenija 86, 146, 147, 175, 180, 181, 182, 362.
Ija 150.
Ikar 492.
Il 442.
Ion 178, 179.
Irida 196.
Ishomah 218.
Isida 233, 311, 558, 560.
Ismena 155, 156, 160.

Jason 171, 172, 173, 260, 261, 262, 514, 515, 516.
Jeka v. Eha.
Jokasta 157, 158, 159, 520.
Jugurta 406.
Jul 442.
Junona v. Hera.
Jupiter v. Zeus.

Kalasiris 315.
Kalhant 182.
Kalidor 346, 347, 348.
Kalifon 347, 348.
Kaliopa 25, 484.
Kalipsa 49, 51.
Kaliroja 310, 311, 313, 314.
Kamila 448, 449.
Kamilo 333.
Kasandra (Aleksandra) 147, 152, 175, 176, 253.
Kastor 266.
Katilina 390, 397, 405, 406, 524.
Katon Mlađi 397, 405, 406, 511, 523, 524, 525, 542.
Kefal 492.
Keik 492.
Kentaur 543.
Kera 47.
Kerber 117, 175, 183.
Kibela v. Velika majka bogova.
Kidipa 257, 258, 489.
Kiklop 49, 50, 94, 183, 259, 265, 437, 446.
Kikonci 50.
Kinegir 293.
Kiparka v. Afrodita.
Kir Mlađi 209.
Kir Stariji 118, 205, 210.
Kirka 51, 87, 260, 262, 334.
Kirno 99.
Klaudije (car) 521, 522.
Klaudije Marcel 344.
Klement 317.
Kleon (Paflagonac) 190, 193, 194.
Kleopatra 463, 467.
Kletva 145.
Klitemestra (Klitemnestra) 87, 146, 147, 148, 160, 161, 164, 176, 177, 182, 519.
Klitofont 310, 315, 316.
Kliton 255.
Klodija v. Lezbija.
Klodije 397.
Kodro 254.
Kora (Persefona, Prozerpina) 28, 83, 89, 130 311, 564.
Koridon 264.
Korina 476, 487, 488.
Koriolan 291, 333.
Kornelija 485.
Kreont 155, 156, 157, 158, 159, 160, 164, 172, 173, 514.
Kres 99, 118, 205.

Kreusa 178, 179.
Krist 301.
Krivda 197.
Kron 79.
Ksant 46.
Ksantija 198.
Kserkso 143, 144, 293.
Ksut 178, 179.
Ktesifon 367, 368.
Ktesifont 217.
Kupido 476.
Kurijaciji 333.
Kvinkcije 388.

Laert 52.
Lahes 364, 365, 367.
Laj 87, 145, 157, 158.
Lamah 194.
Laokoont 445.
Lari 330.
Latin 334, 448.
Laus 448, 449.
Lavinija 334, 448, 454.
Leandar 318, 489.
Leda 266.
Lelije 394.
Lentul Lup 385.
Leonida 293.
Lepid 470.
Lestrigonci 50, 51.
Leta 113.
Leukipa 310, 315.
Leukoteja 49.
Lezbija (Klodija) 397, 418, 419, 420, 421, 422, 477.
Lida 254, 257, 477.
Lidija 465.
Lik 175.
Lik (u Alkeja) 102.
Likambo 96, 457.
Likida 266.
Likonid 354.
Likorida 478.
Lisistrata 194, 200.
Lolije 470.
Lotofazi 50.
Lucilije 510, 512.
Lukije (Lucije) 303, 558, 559, 560, 562.
Lukrecija 493.

Ljubikleon 194.

Maja 100, 459.
Mamura 422.
Mani 513.
Marije 344.
Mart 330.
Matakina 270.
Medeja 170, 171, 172, 173, 174, 175, 184, 201, 247, 260, 261, 262, 362, 489, 490, 492, 513, 514, 515, 516, 517, 519, 520, 543.
Medusa 35.
Megador 354.
Melanipa 169, 170, 362.
Meleagar 45.
Melpomena 468.
Memije 409, 410, 418.
Memnon 86.
Menehmo 351.
Menelaj 40, 43, 44, 49, 65, 67, 87, 147, 149, 179, 180, 182.
Mera 79.
Merkurije v. Hermo.
Mesala 552.
Metel 406.
Metida 79.
Meton 195.
Mezencije 448, 449, 451.
Mida 94.
Mikion 367, 369.
Milon 397.
Miltijad 408.
Minos 206.
Mirina 364, 365, 366, 367.
Mirsil 101.
Mitra 298.
Mitridat 313.
Mjesec 79, 315.
Mom 299.
More 79.
Moshion 248.
Mrvičar 90.
Mrzikleon 194.
Murena 397.
Muza 41, 48, 56, 71, 75, 90, 95, 99, 102, 103, 113, 196, 199, 203, 235, 254, 256, 258, 264, 358, 361, 409, 437, 461, 469, 476, 484, 493, 528.

Nana 97, 254.
Napniguša 90.
Narkis 492.
Natko v. Euelpid.
Nausikaja 50, 73.
Nausistrata 367.
Nebo 79.
Nektaneb 306.
Nemeza 476, 481.
Nenija 331.

Neobula 96.
Neoptolem 161, 163 (isp 445).
Neron 509, 520, 521, 527, 554.
Nesreća 144.
Nestor 48, 49, 67, 211.
Nigrin 299.
Nikagora 256.
Nikija 193.
Nimfe 266, 441, 446.
Nin 310, 312.
Nioba 152, 492.
Nis 449, 538.

Odisej 43, 44, 45, 48, 49, 50, 51, 52, 54, 55, 63, 64, 67, 69, 86, 87, 161, 162, 182, 189, 194, 276, 334, 342, 443, 444, 445, 461, 492, 495, 518, 539.
Okean 46, 150, 515.
Okeanide 150.
Oktavija 520, 521, 554.
Oktavijan v. August.
Onesim 245, 246, 247, 248.
Orest 87, 146, 147, 148, 154, 160, 161, 162, 169, 176, 177, 180, 183, 495.
Orfej 25, 83, 492.
Osiris 233, 311.
Otrijad 293.

Paflagonac v. Kleon.
Palada v. Atena.
Palant 448, 449.
Palestrion 350.
Pamfil 364, 365, 366.
Pamfila 245, 246, 247, 248.
Pan 441.
Pandar 44.
Pandora 76.
Paned 80.
Panteja 210.
Paris (Aleksandar) 40, 43, 44, 65, 67, 88, 169, 304, 362, 489.
Parmenon 364, 365, 366.
Partenopa 312.
Patroklo 45, 46, 47, 64, 198, 447, 449.
Pavao 522.
Pelej 41, 58, 86, 424, 425.
Pelija 171, 260.
Pelijade 171.
Pelop 94.
Penati 443.
Penelopa 48, 49, 52, 55, 67, 489.
Pentej 181.
Pentesileja 86, 448.
Peregrin 301.
Periklo 123, 155, 208.
Periplektomen 350.
Persefona (Prozerpina) v. Kora.
Persej 35, 110, 118, 177.
Perso 76.
Petar 317.
Pigmalion 444.
Pilad 180, 495.
Piram 492, 495.
Pirgopolinik 349, 350.
Pisistrat 118, 293, 535.
Pitak 37, 101, 118.
Piteter (Dobrosvjet) 195, 196.
Pizoni 471, 473.
Platida 255.
Pleusiklo 350.
Pluto 200.
Pluton v. Had.
Polemon 248.
Polib 157, 158.
Polibije 509
Polideuk 266.
Polifem 49, 50, 183, 265, 334.
Polinik 87, 145, 155, 156.
Polikrat 118.
Poliksena 176.
Pompej 390, 498, 523, 524, 525.
Pompej Var 466.
Popeja 520, 521.
Posidon 46, 49, 50, 51, 114, 143, 169, 174, 443, 444.
Postum 542.
Pravda 197.
Pravda (djevica) 77, 82, 147, 298.
Pravomil v. Dikeopol.
Prijam 43, 44, 47, 67, 445.
Prijap 530, 533.
Prokrija 492.
Prometej 76, 149, 150, 151, 152, 196, 297.
Protej 149, 183.
Protesilaj 305.
Prozerpina v. Kora.
Pseudol 346, 347, 348, 349.
Psiha 34, 561, 562.
Pupavac 195.

Rampsinit 118
Reja 233.
Rem 333.
Res 45, 167.
Romul 333, 334, 343, 344, 385.
Roscije 388.

Sardanapal 218.
Satir 131, 132, 133, 138.
Saturn 336.

Scipion Mlađi 363, 394.
Sedam mudraca 118.
Sedmorica pod Tebom 87, 145, 146, 151, 154, 538.
Seleuk 278.
Semela 131, 181.
Semoni 330.
Serapis 233
Sesonhosis 312.
Sestije 390.
Sfinga 87, 145, 157, 163, 183.
Sibila 447, 448.
Sihej 444.
Sila 150.
Silen 133, 183, 188, 438.
Silvan 441.
Simeta 267, 268, 437.
Simihida 266.
Simon 346, 347, 348.
Simon-mag 317.
Sinon 445, 451.
Sirene 262.
Sirisko 246.
Sirotinja 200.
Skila 51, 262, 446.
Smikrin 246, 247, 248.
Smintije 31.
Snaga 150.
Sosija 352.
Sostrata 364, 365, 367.
Stratonika 278.
Strava 538.
Strepsijad 196, 197.
Stih 349.
Stilihon 564.
Sudba v. Tiha.
Sulpicije 397.
Sunce v. Helije.

Taida 367.
Tama v. Ereb.
Tarkvinije 493.
Tarpeja 333, 484.
Teagen 314, 315.
Teetet 220.
Tekmesa 164.
Telegon 87.
Telemah 48, 49, 52, 63, 64, 73.
Temida 79, 86.
Terej 164, 195.
Teron 112, 113.
Tersit 43, 54, 70, 71, 118.
Tesej 114, 133, 160, 173, 175, 259, 425, 518, 520.
Tetida 41, 42, 46, 86, 424, 425.
Teukar 198.
Tiberije 471, 553, 554.
Tifis 515.
Tiha (Fortuna, Sudba) 127, 177, 179, 232, 244, 246, 276, 306, 310, 312, 497.
Tijest 146, 490, 518, 543.
Timej 220.
Tindar 353.
Tiresija 51, 155, 158, 164, 300, 461.
Tirsis 265.
Tit (car) 542.
Titani 79, 83, 149.
Titon 94.
Tizba 492, 495.
Toant 180.
Toksaris 302, 313.
Trajan 546.
Trasonid 248.
Tribal 196.
Trigej (Berko) 194.
Trimalhion 531, 532, 533, 534.
Turno 448, 449.

Ulis v. Odisej.
Uran 79.

Var 438.
Velika majka bogova (Kibela) 233, 414, 424.
Venera v. Afrodita.
Ver 389, 397.
Veronika v. Berenika.
Vrlina 538.
Vulkan v. Hefest.

Zaborav 538.
Zemlja 79, 446.
Zet 168.
Zeus (Jupiter) 35, 42, 43, 44, 45, 51, 64, 70, 71, 75, 76, 77, 79, 86, 89, 90, 105, 113, 130, 149, 150, 151, 175, 181, 196, 233, 256, 259, 266, 277, 297, 298, 299, 301, 306, 331, 344, 351, 352, 385, 423, 440, 444, 449, 492, 538.
Zora v. Eoja.

III

SPECIJALNI NAZIVI[1]

Aed 30, 55—56.
Agon 28, 191.
Aleksandrinska poezija 252—273, 416—418.
Aliteracija 335.
Alkejska strofa 102—103.
Amplifikacija 396.
Anali 336.
Analitičari 62.
Analogisti 401.
Anomalisti 401.
Antepirema 191.
Antistrofa 113.
Antoda 191.
Antologija 235.
Apokalipsa 447.
Apokrifi 307.
Aretalogija 277, 307.
Arhimim (a) 250.
Arza 57.
Asklepijadska strofa 462.
Atelana 335, 383.
Aticizam 274, 285—287, 401.
Azijanizam 274.

Bomoloh 188.
Bukolijazam 263.
Bukolska poezija 263
Bukon 335.

Carmen 329.
Centon 563.
Cezura 58.
Ciklus v. Kiklos.
Comoedia motoria 356.
Comoedia stataria 356.
Comoedia tabernaria 382.

Daktil 57.
Deklamacija 274, 433.
Deus ex machina 185.
Deuteragonist 137.
Didaktički ep 75.
Didaskalije 20 (isp. 137).
Dijalog (vrsta) 218, 279, 296.
Dijatriba 279.
Dimetar 93.
Ditiramb 108, 114, 133.
Dosen 335.

Ekfraza 294.
Ekiklema 139.
Ekloga 436.
Ekscerpti 20.
Eksod 135.
Elegija 92, 254, 475—478.
Elegijski distih 92.
Enkomij 108, 215.
Epidiktičko govorništvo 211, 292—294.
Epigram 110, 255, 541.
Epilij 259.
Epinikij 108.
Epirema 191.
Episodij 135.
Epitaf 211.
Epitalamij 29.
Epitet 70.
Epod (a) 113, 457.
Epopeja 66.
Etos 214, 395.

Falečki stih 419.
Faličke pjesme 187.
Fasti 491.
Fesceninske pjesme 331.
Figure, Gorgijine 212.
Filipike 216, 392.
Filologija 21, 235.
Flijaci 188.
Fragment 20.

Galijamb 424.
Glosa 254.
Gnoma 118.

Hagiografija 307—308.
Heksametar 57—58, 361.
Himenej 29.
Himna 31.
Hiporhem 111.
Histrioni 335.
Holijamb 100.
Horeg 136—137.
Horej v. Trohej.
Hromi jamb v. Holijamb.

[1] Navode se samo ona mjesta, koja daju definiciju ili objašnjenje naziva.

Idila 263.
Invektiva 396.
Iresiona 28.

Jamb (metar) 93.
Jambi (vrsta) 93.
Jedanaesterac 419.
Jedinstva 135, 226—227.

Kantik 356.
Katalcški spjevovi 80.
Katarza 223—225.
Kiklos (ciklus) 85.
Klauzula 396.
Kodeks 19.
Kolon 396.
Kom 187.
Komedija 186—192, 239—244.
Komos 135.
Kontaminacija 343, 356—357.
Kontroverzija 433.
Kor 28.
Korifej 131.
Korska lirika 107—108.
Koturn 140.
Kozmogonija 34.
Kraljevski govor 273—274.
Kritika (filološka) 235.
Kronika, mitološka 277, 304—305.

Lirika 91.
Logografi 119, 213.
Logos 119.

Mali 335.
Maska 139—140.
Melika 91.
Menipska satira 280.
Metamorfoza 491.
Miletske priče 278.
Mim 250.
Mimijamb 269.
Mimodija 251.
Monodička lirika 91, 100—101.
Monodija 185.
Monodrama 185.
Muke 130—134, 311—312.

Nadgrobna pohvala 336—337.
Nenija 330—331.
Neohumanizam 12
Neoterici 417.
Nom 31.
Novela 118.

Oda 191, 462.
Onomatopeja 453.
Opća mjesta 275, 540 (isp. Tipična mjesta).
Orfici 83.
Orhestra 138.
Ozbiljno-smiješno 280.

Palijata 343.
Panegirik 215, 273, 294, 546.
Pantomim 318.
Pap 335, 383.
Papirus 18.
Parabaza 191.
Paraskenij 138.
Parazit 189.
Pareneza 215.
Parod 135, 191.
Partenij 31.
Pean 111.
Pentametar 92.
Pergamena 19.
Period 215, 396.
Peripetija 227.
Pismo, književno (poslanica) 279, 294, 397—398, 469.
Pjesme u figurama 253.
Poetika 8, 222, 471—472.
Polimetri 419.
Poslanica v. Pismo.
Poslenička pjesma 26, 330.
Prepoznavanje 179, 227.
Pretekstata 343—344.
Prolog 135, 184, 191, 245—246, 345—346, 368.
Propemptikon 457.
Proskenij 138.
Prosodij 111.
Protagonist 137.
Protreptik 222.

Rapsod 56.
Recitacija 433.
Retardacija 158.
Retorika 8, 128, 212, 274, 279—280, 506.
Ritam 212, 396.
Roman 29, 309—310, 317.

Safička strofa 105.
Satira (satura) 362, 383—384.
Satirska drama 132, 183.
Saturnijski stih 336.
Sentencija 433, 508.
Serenada 251.
Silva 540.

Sinkretizam (primitivni) 26.
Skena 138.
Skolij 30.
Spondej 57.
Srok 319.
Stasim 135.
Stilovi 275.
Strofa 113, 135.
Stroj 139.
Svazorija 433.
Svjedočanstva 20.

Teogonija 34.
Tetralogija 154, 220.
Tetrametar 93.
Teza 57.
Tipična mjesta 70 (v. Opća mjesta).
Togata 382—383.
Tragedija 131—135.
Tragikomedija 325.
Travestija 454—455.
Trijumfalne pjesme 331—332.
Trilogija 142.
Trimetar 93.
Tritagonist 137.
Trohej 93.

Unitarci 62.
Utopija 200, 276.

Versifikacija, antička 57—58.

Zijev 215.

Židovsko-helenistička književnost 307.
Κοινή 237.
Παρακλαυσίθυρον 251.

PRIJEVODI[1]

GRČKA KNJIŽEVNOST

S. Senc, Primjeri iz grčke književnosti u hrvatskom prijevodu [Svjetska književnost u hrvatskim prijevodima, sv. I. Zagreb, 1894., 1909. (prir. K. Rac) i 1920.].

Homer. »Ilijada« — prev. T. Maretić (Zagreb, 1883., 1912. i 1921.; Beograd, 1905. — u heksametrima); 5. izd. prir. S. Ivšić (Zagreb, 1948). »Odiseja« — prev. P. Papakostopulos (Beograd, 1881. i 1950. — u prozi, T. Maretić (Zagreb, 1882. i 1915.; Beograd, 1904. — u heksametrima); 4. izd. prir. S. Ivšić (Zagreb, 1950.).

Boj žaba i miševa. Prev. P. Papakostopulos (Beograd, 1872. — u prozi), J. Gorjanović (»Srpski Letopis«, 1884. — u desetercima), G. Ašner (»Pobratim«, 1900. — u heksametrima).

Lirici. Antologija stare lirike grčke — prir. K. Rac (Zagreb, 1916.).

Esop. Prev. I. Kristijanović (Zagreb, 1843.), I. Filipović (Zagreb, 1867. i 1890.), M. Sironić (Zagreb, 1951.).

Heraklit. Fragmenti — prev. N. Majnarić (Zagreb, 1951.).

Atomisti (Leukip i Demokrit). Fragmenti — prev. N. Majnarić (Zagreb, 1950.).

Eshil. »Okovani Prometej« — prev. A. Pisarević (»Letopis M. S.«, 1897.); »Tragedije« — K. Rac (Zagreb, 1918.); »Odabrane tragedije« (»Okovani Prometej«, »Perzijanci« i »Agamemnon«) — M. Đurić (Beograd, 1926. i 1948.).

Sofoklo. »Elektra« — prev. D. Zlatarić (Dubrovnik, 1597), A. Pisarević (»Stražilovo«, 1893.); »Kralj Edip« — L. Zore (»Slovinac«, 1878. i Pančevo, s. a.), N. Jovanović (Požarevac, 1895), K. Rac (Izvještaj zagrebačke donjogradske gimnazije, 1911.); »Antigona« — P. Papakostopulos (Beograd, 1873.), F. Miler (Senc, »Primjeri«, 1894.), M. Đurić (Beograd, 1922.), S. Pandurović (»Venac«, 1929.—1930. i »Dela«, Beograd 1935.); »Tragedije« — K. Rac (Zagreb, 1895. — u prozi, a 1913. u stihovima); »Odabrane tragedije« (»Kralj Edip« i »Antigona«) — M. Đurić (Beograd, 1926. i 1948.); »Sljednici« — N. Majnarić (Zagreb, 1933.).

Euripid. »Drame« (I. dio: »Alkestida«, Andromaha«, »Bakhe«, »Elektra«, »Feničanke« i »Hekaba«; II. dio: »Helena«, »Heraklo«, »Heraklova djeca«, »Hipolit«, »Ifigenija u Aulidi« i »Ifigenija u Tauridi«) — prev. K. Rac (Zagreb, 1919.—1920.); »Medeja« — M. Budisavljević (Zemun, 1920.); »Hekaba« — N. Đurić (Beograd, 1939.); »Odabrane tragedije« [»Medeja« i »Helena« — M. Đurić i »Hekaba« — N. Đurić (Beograd, 1948.)].

Aristofan. Prev. K. Rac (Zagreb, 1947.).

Herodot. Prev. A. Musić (Zagreb, 1887.—1888.).

[1] U popisu se nalaze samo prijevodi čitavih antičkih djela ili pojedinih dijelova, koji čine veću zaokruženu cjelinu. Ne navode se različne preradbe ni prijevodi za školsku upotrebu. — Op. prev.

Ksenofont. »O gospodarstvu« — prev. J. Avramović (Beograd, 1826.); »Spomeni Sokratovi« — V. Radišić (Beograd, 1853.); »Gozba« — F. Petračić (Zagreb, 1897.); »Izabrani spisi« [I. dio: »Kirupedija« — S. Senc; II. dio: »Anabaza« — S. Senc, »Spomeni Sokratovi« i »O gospodarstvu« — M. Kuzmić (Zagreb, 1898.—1899.)].

Demosten. »Olintski govori« — prev. B. Kostlić (Izvještaj karlovačke gimnazije, 1867./68.), J. V. Kostić (Zagreb, 1869.); »O vencu« — J. Turoman (Beograd, 1880.); »Filipike i Olintske besede« — J. Turoman (Beograd, 1891.); »Izabrani govori« (»Olintski«, »O miru«, »O položaju na Hersonesu«, »Protiv Filipa« i »O vijencu«) — S. Senc (Zagreb, 1890., 1914. i 1923); »Besede« (»Filipike«, »Olintske« i »Za venac«) — J. Turoman (Beograd, 1912.).

Platon. »Gozba« — prev. O. Pucić (Trst, 1857.), F. Petračić (Zagreb, 1897.), V. Perinović (Sarajevo, 1921.), M. Đurić (Beograd, 1933.); »Obrana« — D. J. Aleksijević (Beograd, 1873.), J. Peričić (Dubrovnik, 1874.), P. Petranović (Bjelovar, 1901.), K. Rac (Zagreb, 1915.), M. Đurić (Beograd, 1930.); »Kriton« — J. V. Kostić (Osijek, 1862.), J. Peričić (Dubrovnik, 1883.), S. Senc (»Primjeri«, 1894.), M. Đurić (Beograd, 1930.); »Hiparh« — J. V. Kostić (Osijek, 1862.); »Lisis« — J. Riboli (»Iskra«, 1885.), J. Lukić (Beograd, s. a.); »Fedro« — F. Petračić (Zagreb, 1894.); »Lahet« — G. Lazić (»Letopis M. S.«, 1895.); »Fedon« — K. Rac (Zagreb, 1915.), M. Đurić (Beograd, 1937.); »Protagora« — K. Rac (Zagreb, 1915.); »Država« — M. Kuzmić, »Državnik« i »Sedmo pismo« — V. Gortan (Zagreb, 1942.).

Aristotel. »Poetika« — prev. A. Pavić (Zagreb, 1869.), M. Kuzmić (Zagreb, 1902.), M. Đurić (Beograd, 1935. i 1948.); »Atenski ustav« — N. Majnarić (Zagreb, 1948.).

Teofrast. »Karakteri« — prev. I. Širola (Bakar, 1880.), N. Majnarić (Zagreb, 1947.).

Teokrit. Prev. J. V. Perić (Zadar, 1909. — u desetercima), M. I. M. (Beograd, 1892.).

Plutarh. »Izabrani životopisi« (I. dio: Temistoklo, Aristid, Kimon, Periklo, Alkibijad, Demosten i Aleksandar; II. dio: Koriolan, Katon, Tiberije Grakho, Gaj Grakho, Marije, Sula, Ciceron i Cezar) — prev. S. Senc (Zagreb, 1891.—1892.); »Atinski državnici« (Solon, Temistoklo, Aristid, Kimon, Periklo, Alkibijad i Demosten) — M. Đurić (Beograd, 1951.).

Lukijan. »Razgovori mrtvaca« — prev. P. Papakostopulos (Beograd, 1874.); »Izabrani spisi« — M. Popović (Beograd, 1938.).

Epiktet. »Priručnik« — prev. N. N. (Leskovac, 1892.).

RIMSKA KNJIŽEVNOST

S. Senc, Primjeri iz rimske književnosti u hrvatskom prijevodu [Svjetska književnost u hrvatskim prijevodima, sv. II. Zagreb, 1894., 1910. (prir. K. Rac) i 1920.].

Plaut. »Odabrane komedije« (»Aulularija«, »Menehmi«, »Mostelarija«, »Trogrošni dan« i »Hvalisavi vojnik« — u prozi) — prev. V. Čajkanović (Beograd, 1923.); »Izabrane komedije« (Sv. I.: »Tvrdica«, »Sužnji«, »Bakhide« i »Blizanci« — u stihovima) — prev. K. Rac, prir. N. Majnarić (Zagreb, 1951.).

Ciceron. »Za Marcela« — prev. S. N. (»Letopis M. S., 1834.); »Protiv Katiline« I.—IV. — M. A. Jovanović (»Letopis M. S.«, 1882. i Novi Sad, 1883.); I. i II. — I. Maričić (Beograd 1926.); »Za Seksta Roscija« — P. Marković (Izvještaj požeške gimnazije, 1883./84.); »Izabrani govori« (»Za P. Kvinkcija«, »Za S. Roscija«, »O zapovjedništvu Gneja Pompeja«, »Protiv Katiline« I.—IV., »Za Murenu«, »Za pjesnika Arhiju«, »Za svoju kuću«, »Za Milona«, »Za Marcela« i »Za kralja Dejotara«) — A. Veber (Zagreb, 1886. i 1903.); »Scipionov san« — N. Simić (Budim, 1798.); »Tuskulanski razgovori« — J. Živković (Beč, 1842.); »O dužnostima« — G. Lazić (Beograd, 1854.); »Katon Stariji« — A. Veber (Zagreb, 1860.). »Lelije« — G. Lazić (Beograd, 1836.), A. Veber (Zagreb, 1860.).

Cezar. »Galski rat« — prev. K. Rac (Zagreb, 1897.), M. Živković (Beograd, 1898.); »Građanski rat« — K. Rac (Zagreb, 1897.).

Salustije. »Katilinina urota« — prev. I. Fiamin (Sušak 1881.), P. Feodorović (»Letopis M. S.«, 1831.—1833.), A. Veber (Zagreb, 1882.); »Jugurtin rat« — A. Veber (Zagreb, 1882.).

Nepot. Prev. M. Kostić (Novi Sad, 1845.), S. Kalik (Beograd, 1897.), M. Majzner (Beograd, 1911. i 1926.).

Lukrecije. »O prirodi« — prev. M. Tepeš (Zagreb, 1938. — u heksametrima), A. Savić-Rebac (Beograd, 1950. — u desetercima).

Vergilije. Prev. Đ. Hidža (Dubrovnik, 1850.); »Eneida« — T. Maretić (Zagreb, 1896. — u heksametrima), N. Vulić (Beograd, 1907.—1908. — u prozi); »Bukolike« — J. V. Perić (Zadar, 1913.); »Djela« (»Bukolike«, »Georgike« i »Eneida«) — T. Maretić (Zagreb, 1932.).

Horacije. »Pjesme« — prev. Đ. Hidža (Dubrovnik, 1849.), S. Lazić (Budim, 1862.); »O pjesničkom umijeću« — M. Svetić (Beč, 1827.), J. Peričić (Izvještaj dubrovačke gimnazije, 1872./73. i Dubrovnik, 1875.).

Ovidije. »Heroide« — prev. J. i J. Betondić (Dubrovnik, 1849.); »Tužaljke« IV. i V. — A. Mrazović (Budim, 1818.); »Metamorfoze« — T. Maretić (Zagreb, 1907. — u heksametrima).

Livije. »Povijest« I. — prev. J. Kostić (Zagreb, 1870.).

Petronije. »Satire« — prev. M. Kuzmić (Zagreb, 1932.); »Trimalhionova gozba« — N. Šop (Zagreb, 1951.).

Tacit. »Manja djela« (»Razgovor o govornicima«, »Agrikola« i »Germanija«) — prev. M. Šrepel (Zagreb, 1889.); »Anali« I.—VI. — Z. Dorogby (Zagreb, 1923.).

Fedro. Prev. Đ. Ferić (Dubrovnik, 1813.).

Apulej. »Amor i Psiha« — prev. M. Šrepel (Zagreb, 1922.).

NAJVAŽNIJI PRIRUČNICI

GRČKA KNJIŽEVNOST

Mahaffy, Povijest klasičnoga razdoblja grčke književnosti. Prijevod M. Veselovskoga. Sv. 1—2, 1882.—1883. (na ruskom).

A. i M. Croiset, Povijest grčke književnosti. Prijevod pod red. S. A. Žebeljeva. 2. izd. 1916. (na ruskom).

S. Radcig, Povijest starogrčke književnosti, 1940. (na ruskom).

A. i M. Croiset, Histoire de la littérature grecque. Sv. 1—5, 1887.—1899.

W. Christ, Griechische Literaturgeschichte, 6 izd. (u obradbi Schmida i Stählina). Sv. I.—II., dio 1—2, 1912.—1924. Mjesto prvoga sveska toga velikog informativnog izdanja izlazi: W. Schmidt, Geschichte der griechischen Literatur. Sv. I.—III., 1929.—1940. (nedovršeno).

U. Wilamowitz-Moellendorff. Die griechische Literatur des Altertums, 3. izd. 1912. (»Kultur der Gegenwart«, I, 8).

H. J. Rose, A Handbook of Greek literature from Homer to the age of Lucian, 1934.

RIMSKA KNJIŽEVNOST

V. I. Modestov, Predavanja iz povijesti rimske književnosti, 1888. Dodatak, 1905. (na ruskom).

E. Martini, Povijest rimske književnosti. Dio I., 1912. [nedovršeno (na ruskom)].

M. M. Pokrovski, Povijest rimske književnosti, 1942. (na ruskom).

M. Schanz, Geschichte der römischen Literatur, 3. izd. Sv. I.—IV. 1907.—1922. 4. izd. (u obradbi Hosiusa). Sv. I.—II., 1927.—1936. (nedovršeno).

F. Leo, Geschichte der römischen Literatur. Sv. I., 1913. (nedovršeno).

R. Pichon, Histoire de la littérature latine, 5. izd., 1912.

H. J. Rose, Handbook of Latin literature, 1936.

A. Rosfagni, La letteratura di Roma repubblicana ed Augustea, 1939.

SADRŽAJ

Napomena 5

Uvod 7

1. Historijsko značenje antičke književnosti 7
2. Pojam o antičkom društvu 13
3. Izvori za proučavanje antičke književnosti 18

PRVI DIO. GRČKA KNJIŽEVNOST

Prvi odsjek. Arhajsko doba grčke književnosti

Prvo poglavlje. Pretknjiževno razdoblje 25

1. Grčki folklor 25
2. Kretsko-mikensko doba 36

Drugo poglavlje. Najstariji književni spomenici . 40

1. Homerov ep 40
   1) Priča o trojanskom ratu 40
   2) »Ilijada« 41
   3) »Odiseja« 48
   4) Vrijeme i mjesto stvaranja Homerovih spjevova 53
   5) Aedi i rapsodi. — Heksametar 55
   6) Homersko pitanje 58
   7) Homerova umjetnost 66
2. Hesiod 74

Treće poglavlje. Razvoj grčke književnosti u razdoblju nastajanja klasnoga društva i države . . 81

1. Grčko društvo i kultura VII.—VI. stoljeća 81
2. Pohomerski ep 85
3. Lirika 91
   1) Oblici grčke lirike 91
   2) Elegija i jamb 92
   3) Monodička lirika 100
   4) Korska lirika 107
4. Zameci književne proze 114

Drugi odsjek. Atičko doba grčke književnosti

Prvo poglavlje. Grčko društvo i kultura V.—IV. stoljeća . . . 120
1. Procvat i kriza atenske demokracije (V. stoljeće) . . . 120
2. Raspad sistema polisa (IV. stoljeće) . . . 126
Drugo poglavlje. Razvoj drame . . . 129
1. Obredni izvori grčke drame . . . 129
2. Tragedija . . . 131
1) Postanak i struktura atičke tragedije . . . 131
2) Atensko kazalište . . . 136
3) Eshil . . . 140
4) Sofoklo . . . 153
5) Euripid . . . 166
3. Komedija . . . 186
1) Folklorni temelji komedije . . . 186
2) Sicilska komedija. — Epiharmo . . . 189
3) Stara atička komedija . . . 189
4) Aristofan . . . 192
5) Srednja komedija . . . 201
Treće poglavlje. Proza V.—IV. stoljeća . . . 202
1. Historiografija . . . 203
2. Govorništvo . . . 210
3. Filozofski dijalog. — Teorija pjesništva . . . 218

Treći odsjek. Helenističko i rimsko doba grčke književnosti

Prvo poglavlje. Helenističko društvo i njegova kultura . . . 288
Drugo poglavlje. Novoatička komedija . . . 239
Treće poglavlje. Aleksandrinska poezija . . . 252
Četvrto poglavlje. Helenistička proza . . . 273
Peto poglavlje. Grčka književnost u razdoblju rimskoga carstva . . . 280
1. Grčka pod rimskim gospodstvom . . . 280
2. Aticizam . . . 285
3. Plutarh . . . 287
4. Govorništvo. — Druga sofistika . . . 291
5. Lukijan . . . 295
6. Pripovjedna proza. — Roman . . . 303
7. Poezija . . . 318

DRUGI DIO. RIMSKA KNJIŽEVNOST

Četvrti odsjek. Rimska književnost u doba republike

Prvo poglavlje. Uvod . . . 323
1. Historijsko značenje rimske književnosti . . . 323
2. Periodizacija rimske književnosti . . . 326

Drugo poglavlje. Pretknjiževno razdoblje . . . 327
Treće poglavlje. Prvo stoljeće rimske književnosti 337
1. Rimsko društvo i kultura III. i prve polovice II. stoljeća pr. n. e. 337
2. Prvi pjesnici . . . 341
3. Plaut . . . 344
4. Enije i njegova škola. — Terencije . . . 360
5. Kazalište u Rimu . . . 370
6. Proza. — Katon . . . 373
Četvrto poglavlje. Književnost posljednjega stoljeća republike . . . 375
1. Rimsko društvo i kultura posljednjega stoljeća republike . . . 375
2. Književnost na granici II. i I. stoljeća pr. n. e. . . . 381
3. Ciceron . . . 387
4. Opozicija protiv ciceronizma. — Rimska historiografija na izmaku republike . . . 400
5. Lukrecije . . . 408
6. Aleksandrinizam u rimskoj poeziji. — Katul . . . 416

Peti odsjek. Rimska književnost u doba carstva

Prvo poglavlje. Rimska književnost u vrijeme prijelaza na carstvo (»Augustov vijek«) . . . 427
1. Rimsko društvo i kultura »Augustova vijeka« . . . 427
2. Vergilije . . . 434
3. Horacije . . . 455
4. Rimska elegija . . . 475
5. Tibul . . . 478
6. Propercije . . . 481
7. Ovidije . . . 486
8. Tit Livije . . . 496
Drugo poglavlje. Srebrni vijek rimske književnosti 499
1. Rimsko društvo i kultura I. stoljeća n. e. . . . 499
2. »Novi« stil. — Seneka . . . 508
3. Poezija Neronova vremena . . . 522
4. Petronije . . . 528
5. Fedro . . . 535
6. Reakcija protiv »novoga« stila. — Stacije . . . 537
7. Marcijal . . . 541
8. Plinije Mlađi . . . 545
9. Juvenal . . . 547
10. Tacit . . . 551
Treće poglavlje. Kasnija rimska književnost . . . 554
1. Drugo stoljeće naše ere . . . 554
2. Od III. do VI. stoljeća naše ere . . . 562
Kazala . . . 567
Prijevodi . . . 581
Najvažniji priručnici . . . 584

FILOZOFSKI FAKULTET SVEUČILIŠTA U ZAGREBU Knjižnica odjela za klasičnu filologiju

Izdavač *Matica Hrvatska*
Zagreb, Matičina ul. 2
Za izdavača *Vjekoslav Kaleb*
Oprema *Valerija Pavić*
Za korekturu prevodilac