

In ravno v tej viziji neizčrpnosti in neustavljivosti, ki si ne pusti „nikoli zapreti brezmejne poti v neznano“, kot je sam nekoč zapisal, je najgloblja vrednost Marchesijevega dela. To potezo Marchesijevega značaja in delovanja je nazorno osvetlil njegov naslednik na padovanski univerzi, Pietro Ferrarino, v sklepnem prispevku o Marchesijevi religioznosti (*Religiosità di Marchesi*), ki zaključuje zajetni zbornik manjših spisov, obenem pa tudi harmonično zaokroža podobo človeškega in znanstvenega lika tega nenavadnega, nemirnega duha.

K. Gantar, Ljubljana.

KARL BÜCHNER: *Das Theater des Terenz*, „Winter“, Heidelberg 1974, 524 str.

Autora ove knjige filološkoj publici ne treba predstavljati. Učenik Klingnerov, pisac nebrojenih studija s područja latinske filologije u rasponu od Lukrecija do Erazma, čovjek koji je u sebi znao objediniti ponajbolje značajke njemačke filologije i oplemeniti ih svojom znanstvenom i ljudskom osobnošću, Büchner je u klasičnoj filologiji pola stoljeća nazočan kao jedan od najplodnijih i najsvestranijih proučavatelja u prvom redu rimske, a potom i novovjekovne latinske književnosti. Pošto se već više no uspješno okušao u pisanju monografija o „velikima“ (o Vergiliju: RE 2, VIII/2), Büchner se prihvatio zadatka da studiju slična dometa napiše i o Terenciju. Oni kojima je bolje poznat njegov rad znaju da je Terencije bio jednom od njegovih „tihih“ ljubavi — od njegova habilitacijskog rada o „Djevojci s Andra“ (Leipzig 1938), preko studije o Terencijevoj ulozi u zapadnoevropskom humanitetu („Humanitas Romana“, Heidelberg 1957), do predgovora Marnitzovu prijevodu Terencijevih komedija za „Krönerovo“ izdanje (Stuttgart 1960). Nimalo se stoga ne moramo čuditi ako Büchner u predgovoru „Terencijeva teatra“ tvrdi da su interpretacije Terencijevih komedija koje je u ovoj knjizi izlaže sudu čitalaca nastale prije više od trideset godina.

Osim *Uvoda* (str. 9—30), koji služi da bi objasnio autorove polazne pozicije, i *Dodatka* (str. 506—515), u kojem su sabrani očuvani stihovi iz Terencijevih grčkih predložaka, opsežna se Büchnerova knjiga logično dijeli na dva velika dijela: analitički intonirane interpretacije šest Terencijevih komedija (str. 31—426) i sintetičko završno poglavje (str. 427—505), koje pod nalovom *Rezultati: Terencijev teatar* objedinjuje najvažnije zaključke izvedene u pojediničnim interpretacijama.

Četiri je međusobno povezana cilja, kako sâm objašnjava u *Uvodu* (str. 29), postavio Büchner pred sebe pišući ovu knjigu. Nadajući se da će se interpretacije već same po sebi pokazati glavnim rezultatom njegova istraživanja (a), Büchner je istodobno pokušao kazati odlučnu riječ o problemu prologā Terencijevih komedija (b), utvrditi Terencijevu umjetničku posebnost (c) i ustanoviti u čemu se sastoji temeljna razlika između dviju skupina Terencijevih predložaka — Apolodorovih i Menandrovih komedija (d).

Kojim je putem Büchner naumio doći do svojeg cilja? Istakavši kao polaznu točku svojeg ispitivanja činjenicu da Terencije nije originalan pjesnik u našem današnjem poimanju te riječi, Büchner je zaključio da se znanstveni prikaz Terencijeveg opusa može napisati samo tako da se što točnije odrede narav i obim veza između Terencijevih grčkih predložaka i njegovih latinskih komedija. Poznato je, međutim, da su svi ti predloži — četiri Menandrove komedije: „Djevojka s Andra“, „Heautontimorumen“, „Eunuh“, „Braća“ i dvije Apolodorove: „Svekrva“, „Tužitelj“ („Formion“) — izgubljeni, te da se od njih sačuvao tek neznatan broj stihova. Usporedba redak po redak, koja bi za tako zamišljeno ispitivanje bila idealan *procédé*, nije moguća. Kako nadvladati tu metodičku aporiju?

Za Büchnera ipak postoji jedan kriterij po kojem se može utvrditi kako je Terencije postupao sa svojim predlošcima: harmoničnost, odnosno disharmoničnost svakoga njegova pojedinačnog teksta. „Svaka dovršena umjetnina ne počiva, dođuše, u nekoj imaginarnoj perfekciji, ali ima u sebi neku ideju i neki zakon kojima je obvezana“ (str. 27). Za razvijenu „novu komediju“ općenito se može pretpostaviti visok stupanj umjetničke doradenosti. Ako se od jasne umjetničke zamisli,

koja stoji u pozadini svake takve komedije i koja se u njoj konzekventno ostvaruje, zbog bilo kojih razloga odstupa, takvo se odstupanje na ovaj ili onaj način mora očitovati u tekstu. Zadaća je interpretatorova da takva mjesta otkrije i po njima protumači odnos predloška i teksta koji na njegov poticaj nastaje.

Nemoguće je ovdje korektno prikazati svaku pojedinu Büchnerovu interpretaciju, jer su problemi koji se u njima dotiču raznovrsni i mnogobrojni, a njihovo izvlačenje iz cjeline interpretacije nužno bi o Büchnerovu poslu dalo pojednostavljenu, a možda i iskrivljenu sliku. Zadovoljimo se stoga tvrdnjom da svaka njegova interpretacija, osim što presuđuje na spornim mjestima i tako utvrđuje konzistentnost teksta u dijelovima, vodi računa i o umjetničkoj cjelini. Büchner je uvijek vođen nekom vizijom smisla cijeloga teksta: „Djevojka s Andra“ komedija je o Simonu i njegovu neprimjerenom odnosu prema svijetu (str. 31. i d.); „Heautontimorumen“ dotiče krajnja egzistencijalna pitanja čovjeka (str. 218); smisao „Braće“ jest u prikazivanju Micionove instinkse ljudskosti i Demejine sklonosti samoobmani (str. 422) itd.

Dakako, najveću čitaočevu pažnju izaziva posljednje poglavlje, koje sažeto ponavlja rezultate interpretacija i pokušava ih tumačiti i vrednovati onako kako je to u monografiji i uobičajeno — iz perspektive cjelokupna Terencijeva opusa.

U pokušaju razumijevanja Terencijeva teatra, prema Büchnerovu mišljenju, valja poći od njegova izbora grčkih predložaka. Uz dvije Apolodorove komedije, Terencije je izabrao i četiri Menandrove, koje sve odreda pripadaju posljednjim godinama Menandrova stvaranja. Činjenica je, dakle, da Terencije nije izabrao „šarena“ Difila, a ni moralizatora Filemona, već Menandra i Menandrova učenika Apolodora“ (str. 437). Bez obzira na razliku u dramaturškim koncepcijama tih dvaju autora (pojednostavljeno rečeno, u Menandra radnja postoji da bi ilustrirala „psihičku uzgibanost“, a u Apolodora duševna uzbuđenja oblikuju situacije — str. 173), Terencije je u njima otkrio ono što im je zajedničko i što se skladno uklopilo u njegove vlastite književnokritičke koncepcije — njihovo poigravanje situacijama i njihovu „gradsku“ profinjnost („humanum“ u Terencijevoj interpretaciji; str. 438).

Kad je riječ o *prevodilačkom* aspektu Terencijeva rada, o njegovu jezičnom preoblikovanju grčkih predložaka, Büchner, nakon usporedbe skromnih ulomaka izvornika i adekvatnih mjesta u Terencija, kao bitne odlike Terencijeva postupka ističe dinamiziranje, patetiziranje, izostavljanje aktualnih detalja, moraliziranje i izbjegavanje gnomičkih izraza (str. 442).

Dramska se tehnika Terencijeva može sagledati s triju aspekata: promatranjem ekspozicije u njegovim komedijama, promatranjem Terencijeva postupka u vođenju radnje i promatranjem načina na koji on tu radnju privodi kraju.

U Terencijevoj se *ekspoziciji* redovno očituje sklonost da se komadi otpočinju dijalogom — „da publika ne bi bila šokirana i drugim dugim govorom“ (str. 446). Uz tendenciju ka pojašnjavanju, moraliziranju, humaniziranju, pojačavanju patosa i napetosti te osamostaljivanju pojedinih motiva, bitna se značajka Terencijeve ekspozicije iskazuje u namjeri da se povećanim brojem lica i zamjenom monoloških partija dijalozima postigne veća dinamičnost.

Slične se osobine opažaju i u Terencijevu *vođenju radnje*. No usprkos stalno primjetljivijoj sklonosti prema dinamiziranju i dramatiziranju, izoliranju nekih prizora i jezičnim bravurama, Terencije ni ovdje, baš kao ni u ekspoziciji, ne pokazuje toliku neovisnost o grčkim predlošcima da bismo mogli govoriti o nekoj originalnoj dramskoj tehnici. Dvije se konstatacije ističu u Büchnerovu zaključku: Terencije je grčke izvornike slijedio vjernije nego Plaut, a u radnju Apolodorovih komedija dirao je manje nego u radnju Menandrovih.

Prema Büchnerovu mišljenju, *svršetke* Terencijevih komedija treba dvojako „odmjeravati“. Treba ih, ponajprije, uspoređivati s praksom cijele „nove komedije“, a potom posebno s Menandrovom praksom, koja pokazuje neke osobitosti. Dok u Menandra na sceni prevladavaju „jedan razlog i jedan afekt“ (str. 474), Terencije je sklon drukčijem postupku. Zbog toga se i događa da se na kraju njegovih komedija sve napetosti ne smiruju, pa su u završnom prizoru ponekad prisutni i zameci nekog budućeg sukoba. Büchner zaključuje da Terencije ni u jednoj od šest komedija nije svršetak u cijelosti preuzeo iz grčkog predloška.

Poseban odsječak završnog poglavlja posvećuje Büchner problemu prologā, kojima se „Terenzphilologie“ cio niz godina uporno bavi a da pri tom nije postignuta nikakva bitna suglasnost. Nasuprot odavno iznesenu mišljenju, prema kojem su svi — ili gotovo svi — predložci Terencijevih komedija imali prolog, Büchner odlučno tvrdi da ga nije imao nijedan. Po njemu, Terencije je izabrao komade bez „božanskog“ prologa („božanski“ stoga što ga je obično izgovaralo neko božanstvo), jer je bilo nemoguće skladiiti književnokritički orijentirane prologe, kakvi prethode njegovim komedijama, s drugim „božanskim“ prolozima. Prema Büchneru, dva bi duga uzastopna govorenja bila krajnje neprikladna za pridobivanje gledačeve pažnje. Jedan od razloga zašto je Terencije tako postupio jest i taj što je izbjegavao narušavati teatarsku iluziju, koja je u „božanskim“ prolozima redovno morala biti okrnjena.

Büchnerova ocjena Terencijeva dostignuća sadržana je *in nuce* u jednoj od njegovih posljednjih rečenica. „On je prvi pjesnik u kojem a, kultura postaje produktivnom, prvi koji se svjesno bavi pjesništvom iz perspektive uljudenosti, dakle: prvi produktivni humanist Rima“ (str. 505).

Büchnerova je knjiga hrabra knjiga. U klasičnoj ćemo filologiji teško naći sličan primjer — da o autoru, koji se još nedavno čitao u okviru srednjoškolske lektire i koji je neosporno jedno od najvećih imena rimske književne povijesti, sve do sedamdesetih godina ovog stoljeća nije napisana nijedna monografija. Büchnerovim bi se prethodnikom u ovako zmišljenom poslu mogao smatrati jedino Bianco („Terenzio. Problemi e aspetti dell' originalità“, Rim 1962), ali njegova je knjiga po ciljevima koje pred sebe postavlja nesumnjivo skromnija od Büchnerove. Razlog je za takvu filološku suzdržanost jasan i Büchner ga je s punom sviješću iznio već u prvim recima svoje knjige: Terencijeva se književnopovijesna uloga korektno može procijeniti samo tako da se točno ustanovi njegov odnos prema grčkim predlošcima, a to je praktički nemoguće jer tih predložaka više nema.

Vidjeli smo kakav je izlaz Büchner našao iz ove metodičke slijepe ulice. Njegovo ispitivanje suodnosna između cjeline i dijelova klasičan je primjer hermeneutičkog postupka koji i on sam — s razlogom — uspoređuje s filološkim postupkom pri izdavanju tekstova: smislenost spornih mjesta utvrđuje se tako da se uzima u obzir cjelina teksta, a smisao cjeline određuje se na temelju njezinih konstitutivnih dijelova. Dakako, i Büchner je svjestan da ovakav postupak, koji je u ovim uvjetima jedini moguć, zacijelo nije ni najiscrpniji ni najsigurniji. Najprofinjenu analizu nekog Terencijeva mjesta može naglavce izokrenuti neki papirusni fragment, kakvim nas istraživači Menandra gotovo danomice obasipaju. Držimo li to na umu, bit će nam jasno da Büchnerovu knjigu ponajprije treba procjenjivati po njezinoj metodičkoj domišljenosti, a tek onda po rezultatima koje donosi. To, dakako, ni pošto ne znači da Büchnerovi rezultati nemaju i te kakvu težinu.

Dok analiza svršetaka Terencijevih komedija, u kojima Büchner redovno otkriva Terencija „na djelu“, ne bi smjela izazvati posebne polemike, njegovo radikalno odbijanje hipoteze o ispuštenim prolozima ne može, čini se, proći bez odgovora. Treba podsjetiti da je Lefèvre, u knjizi koja je objavljena svega pet godina prije Büchnerove, došao do potpuno obrnuta zaključka — naime, da je svih šest Terencijevih predložaka imalo „božanske“ prologe („Die Expositionstechnik in den Komödien des Terenz“, Darmstadt 1969).

Ostavimo po strani Büchnerove zaključke i pogledajmo smao put kojim on do njih stiže. Jedan od njegovih temeljnih argumenata za nepostojanje „božanskih“ prologa u analizi se svak pojedine komedije formulira otprilike ovako: „Ovoj prizor postiže svoj pravi scenski efekt samo ako gledalac nije unaprijed upoznat sa svim njegovim implikacijama; ako gledalac unaprijed sve zna, za nj praćenje predstave u ovom njezinu dijelu ne može biti zanimljivo.“ Kad bi gledalac doista bio gledalac samo te jedne komedije, onda bi takvo rezoniranje bilo opravdano. No gledačovo se iščekivanje — fenomenolozi bi to nazvali „protencijom“ — ne temelji samo na „podacima“ iz individualnog teksta već i na njegovu znanju o cijeloj književnoj vrsti. Uz onako tipiziranu fabulu kakvu posедуju tekstovi „nove komedije“ i uz onako skromnu motivsku zalihu, teško je pretpostaviti da je gledalac toliko neupućen, toliko naivan da zaista ništa unaprijed ne zna. Ako i dopustimo da je rimski gledalac u prosjeku bio manje rafiniran i skromnije književno obrazovan

od atenskoga, teško je ipak u njemu vidjeti čovjeka nedodirnuta bilo kakvim književnim znanjima — a to je upravo ono što impliciraju Büchnerove analize. Büchnerov je gledalac *homo unius fabulae*. Napokon, tvrdnja da je Terencije izbjegavao „božanske“ prologe zato što nije htio narušavati scensku iluziju (str. 501) teško bi se mogla braniti. Narušavanja iluzije ima i u njegovim prolozima ovakvima kakvi jesu, a pogotovu je to narušavanje upadno u samom tekstu — na onim mjestima na kojima Terencije kazališnu igru razobličuje kao puku igru. Uostalom, tu je njegovu osobinu — „ironiju forme“ — dobro uočio i još bolje opisao i sam Büchner.

Knjiga je grafički korektno prezentirana i u tom joj se pogledu, osim nekoliko manjih pogrešaka u latinskim i grčkim citatima i jednog očevidna lapsusa (str. 310: „Aeschines“ umjesto „Antipho“), ništa ne može prigovoiiti. A o rezultatima Büchnerova rada presudnu riječ i pravednu ocjenu moći ćemo izreći tek ako nam nekog dana materijal Terencijevih predložaka bude dostupan u većem opsegu. Ako u tom sretnom trenutku filologije budu oborene neke Büchnerove tvrdnje, pa čak ako ih i većina bude oborena, nitko neće moći poreći da je „Terencijev teatar“ u času objavljivanja bila velika knjiga. Velika i tamo gdje je sporna — a to je vjerojatno najbolje što se može reći za knjigu koja je posvećena ovakvu problemu.

D. Novaković, Zagreb.

CHARITON: *Le Roman de Chairéas et Callirhoé*, Texte établi et traduit par Georges Molinié, „Les Belles Lettres“, Paris. 1979.

Grčki romanopisac Hariton iz Afrodizijade jedan je od onih antičkih autora koji su u posljednjih stotinjak godina pobuđivali interes nesrazmjernom svojem estetičkom dometu. Pošto se u krugu intenzivnih filoloških istraživanja našao negdje sredinom prošloga stoljeća, kad su, prvo Hirschig (Paris 1856), a potom i Hercher (Leipzig 1858—1859), u svojim zbirnim izdanjima grčkih romanopisaca objavili i „Zgode Hereje i Kaliroje“, Hariton je igrom slučaja postao važnim argumentom u obaranju jedne od najznamenitijih hipoteza klasične filologije devetnaestog stoljeća: Rohdeove hipoteze o nastanku grčkog ljubavnog romana u razdoblju druge sofistike. Ta teorija, obrazložena i branjena akribijom koja i danas plijeni čitaočevu pažnju, premda je od objavljivanja velike Rohdeove knjige prošlo više od sto godina („Der griechische Roman und seine Vorläufer“, Leipzig 1876), prvi je udarac pretrpjela kad je Wilcken 1893. publicirao fragmente dotad potpuno nepoznata „Romana o Ninu“ (*Hermes* 28, str. 161 i d.). Kako nije bilo sumnje da ulomci potječu iz teksta koji je nastao u drugom ili prvom stoljeću prije nove ere, bilo je jasno da je Rohdeovo objašnjenje geneze grčkog ljubavnog romana postalo neodrživim. Činilo se, međutim, da njegovu kronologiju ne treba dirati, jer je redolsjedio od Antonija Diogena i Jambliha do Haritona djelovao kao najlogičniji i najvjerojatniji. No kad su se 1900. u publikaciji Grenfella, Hunta i Hogartha pojavili ulomci Haritonova romana koji su Rohdeovu dataciju pomakli oko četiri stoljeća unatrag, u drugo stoljeće nove ere ili čak ranije, postalo je jasno da se ni taj aspekt Rohdeove teorije ne može više braniti. Istodobno, to je papirusno otkriće pretvorilo „Zgode Hereje i Kaliroje“ u prvi cjelovito očuvani roman evropske književnosti. Haritonov je tekst svojom važnošću nadrastao granice klasične filologije.

U ovom su stoljeću rezultati filološkog rada na Haritonovu tekstu bili objedinjeni i vrednovani u Blakeovu izdanju (Oxford 1938), iza kojega je ubrzo slijedio i engleski prijevod (Oxford 1939). Prekid normalnih filoloških komunikacija za vrijeme rata bio je uzrokom da Blakeovo izdanje ne izazove onaj interes koji bi inače zacijelo bilo izazvalo. No kad se u šezdesetim i sedamdesetim godinama, pod utjecajem suvremenih književnoznanstvenih teorija, i u filološkim redovima počelo pokazivati pojačano zanimanje za grčki ljubavni roman, Haritonov je tekst ponovno postao privlačnim objektom za raznovrsno usmjerena istraživanja.

Četrdeset godina poslije Blakeova izdanja objavila je pariška kuća „Les Belles Lettres“ u svojoj poznatoj kolekciji antičkih autora i Haritonov tekst. Priredio ga je i preveo Georges Molinié. Knjiga je uređena prema poznatim principima