Andreja INKRET | ARISTOFANOVO GLEDALIŠČE

Izvleček

Aristofan je svoje komedije ustvarjal z mislijo na konkretno gledališko uprizoritev. Obenem lahko o njegovih delih govorimo kot o primerih »metateatra«, saj v njih pogosto zasledimo namige na gledališče kot tako, torej na igralce, gledališke konvencije idr. Za razumevanje Aristofanovih komedij se zdi pomembno, da se nekatere izmed gledaliških konvencij Aristofanovega časa razlikujejo od tistih, ki veljajo v modernem gledališču; med slednjimi se za eno najpomembnejših izkaže tista, po kateri so vse vloge ene komedije odigrali zgolj trije oziroma štirje igralci.

Abstract

Aristophanes created his comedies with a concrete theatrical performance in mind. They can be referred to as examples of the »metatheatre«, as they often contain allusions to the theatre as such, that is to say, actors, stage conventions etc. For the understanding of Aristophanic comedy, it is important to realise that certain stage conventions of Aristophanes' time differ from the conventions which are in use on the modern stage; one of the most important appears to be the convention by which all parts of a comedy were played by no more than three or four actors.

I. Aristofanova »metateatralnost«

Aristofanove komedije so po svojem bistvu dramska besedila; kot taka »poleg branja omogoča(jo) ali celo zahteva(jo) tudi uprizoritev« (Kralj, 1998, str. 5). Splošno znano dejstvo, da so antični dramatik pisali svoja dela z mislijo na konkretno uprizoritev, se zdi v zvezi z Aristofanovimi komedijami tem bolj zavezujoče, saj se Aristofan vpisuje med tiste dramske avtorje, ki reflektirajo in poudarjajo lasten odnos do gledališkega procesa, katerega del so. Aristofana bi tako lahko imeli za predstavnika »metateatra«, torej gledališča, »katerega problematika je osredotočena na gledališče, ki potemtakem 'govori' o samem sebi, se 'sámopredstavlja'« (Pavis, 1997, s. v. »Metateater«); »metateatralnost« je sicer »temeljna lastnost vsake gledališke komunikacije« (ibid.), a se vendarle zdi v Aristofanovih komedijah na poseben način poudarjena. Najbolj razvidno sredstvo Aristofanove gledališke avtorefleksije so neposredni nagovori gledalcev, namigi dramatika samega nase, na njegovo umetniško ustvarjanje in na

enako dejavnost njegovih tekmecev, omembe gledaliških praktikalij, kot so mašinerija, kostumi idr., parodične igre v igri, ki so zasnovane na že uprizorjenih igrah, in - kar nas bo na straneh, ki sledijo, še posebej zanimalo - namigi dramskih junakov na igralca, ki jih ima uprizoriti v konkretnem gledališču.

II. »Dramski« in »gledališki« junaki

Aristofan tako – že v pisni obliki – do konca izkorišča dvojno naravo gledališča: zdi se, da dramske osebe v njegovih komedijah nikoli ne predstavljajo zgolj junakov dramske zgodbe, ampak vedno namigujejo tudi na igralce, torej junake gledališke predstave, ki upodabljajo (so ali bodo upodabljali) dramske junake. Ob tem kaže poudariti, da so takšni namigi sestavni del dramske zgodbe.¹

Vzemimo za primer začetek Aristofanovih *Žab* in si skušajmo predočiti konkretno gledališko uprizoritev – morda kar tisto prvo, ki se je odvijala leta 405 pr. n. š. v Dionizovem gledališču. Na prizorišču se pojavita dve pojavi, ki očitno nekam potujeta. Maska in kostum prve sicer kažeta na boga Dioniza, a kaj, ko pojava nosi tudi nekaj Heraklovih atributov (gorjačo in robustno živalsko kožo), druga pa – svoji suženjski opravi navkljub – prav nesuženjsko jezdi osla, medtem ko njen domnevni gospodar hodi peš. Za nameček se osebi pogovarjata takole (v. 1–20):

1. OSEBA: *Gospod, naj povem kakšno šalo, ki vedno pri gledalcih vžge?*
2. OSEBA: *Pri Zeusu, kar želiš. Le tiste ne (namigne na njegov tovor):
»Tišči me«. Te se varuj. Mi gre že na živce.*
1. OSEBA: *Kakšno bistroumno duhovitost?*
2. OSEBA: *Le tiste ne: »Izdihnili bom.«*
1. OSEBA: *Kaj torej? Naj povem kak masten vic?*
2. OSEBA: *Daj, daj, kar pogumno! Samo da ne boš povedal tistega ...*
1. OSEBA: *Katerega?*
2. OSEBA: *Le prtljago odložim, da kakca ne spustim.*
1. OSEBA: *Pa da na svojih ramah nosim takšno breme, da bom, če mi ga kdo dol ne vzame, prdnil?*
2. OSEBA: *Tudi ne, lepo te prosim – razen če mi bo šlo kdaj na bruhanje.*
1. OSEBA: *Zakaj moram potem nositi to prtljago, če ne bom nikoli delal tiste-ga, kar počnejo Frinih, Likis in Amejpsias? Ti v komediji vedno nosijo prtljago!*

¹ V našem zapisu nas tako ne bo zanimal morda najbolj znan in očiten primer »metateatralnosti« stare komedije - parabaza, ki navadno nima tesnejše zveze z dramsko fabulo.

2. OSEBA: *Prizanesi! Ko v gledališču vidim katero tistih bistrih domislic, se postaram za celo leto.*
1. OSEBA: *O ti trikrat nesrečni hrbet, kako te tišči, pa še vica ne boš povedal!*

Že prva iztočnica (»Gospod, naj povem kakšno šalo, ki vedno pri gledalcih vžge?«) nosi dvojni pomen: po eni strani razkrije odnos med dramskima oseba (oziroma potrdi gledalčeve domneve), saj je oseba, ki besede izgovori, očitno v podrejenem položaju do prve – gledalec tako lahko sklene, da bosta v zgodbi nastopala gospodar, po vsej verjetnosti Dioniz,² in njegov suženj. A po drugi strani Ksantias, kot je prvi osebi ime,³ govori ne le kot junak dramske zgodbe, ki se bo odvila pred občinstvom, ampak povsem očitno kot igralec, še več, kot tipični igralec, komedijant v stari komediji. Po isti logiki so njegove besede namenjene tako njegovemu igralskemu kolegu, ki upodablja dramskega junaka Dioniza (gledalčeve domneve o identiteti druge osebe se dokončno potrdijo z v. 22, ko se oseba sama predstavi), kot junaku Dionizu samemu (ta je hkrati bog in zaščitnik prav tistega gledališča, v katerem so *Žabe* doživele prvo izvedbo), v njih pa bi lahko morda zaslutili tudi namig na avtorja igre, ki jo gledamo ali beremo. Slednji (v vseh naštetih inačicah) ni očitno prav nič navdušen nad tipičnimi štos, ki so se udomačili v stari komediji, a se – izgovarjajoč prav cenene dovtype, nad katerimi viha nos – vendarle ne more upreti njihovemu učinku na gledalce. Vrh njegova dvojna igra nedvomno doseže s stavkom (v. 16–18):

»Prizanesi! Ko v gledališču vidim katero tistih bistrih domislic, se postaram za celo leto.«

Zdi se, da Aristofan pravzaprav ustvarja dve zgodbi: ena je »dramska«, z junaki, kot sta Dioniz in Ksantias, druga »gledališka«. Slednja kot da ni vezana (zgolj) na realno gledališče, ne na tisto Aristofanovega časa ne na moderno, v katerem se morebiti odvija predstava katere izmed Aristofanovih komedij, in tako tudi ne na žive, konkretne igralce. Zdi se, kot da so Aristofanovi igralci, na primer tista dva, ki igrata Dioniza in Ksantia, zgolj dodatne vloge, junaki neke vzporedne »gledališke« fabule, ki dopolnjuje »dramsko« ali je celo njen sestavni del. Podobno je tudi z gledalci, o katerih govori Ksantias, oziroma tisti, ki igra Ksantia (v. 1):

»Gospod, naj povem kakšno šalo, ki vedno pri gledalcih vžge?«

In na katere namiguje tisti, ki upodablja (igralca) Dioniza (v. 16–18):

»Prizanesi! Ko v gledališču vidim katero tistih bistrih domislic, se postaram za celo leto.«

² I. Lada-Richards (1999, str. 17, op. 2) zapiše, da je občinstvo zagotovo drugo osebo prepoznalo kot boga Dioniza še pred omembo njegovega imena v v. 22.

³ Poudarimo, da za Ksantijevo ime antični in moderni gledalci ne izvejo še kar nekaj časa, zgolj moderni bralci pa po konvenciji izdajanja dramskih tekstov že takoj na začetku izdanega besedila.

Tudi »Aristofanovi« gledalci se, kot se zdi, izkažejo za del ene in iste »gledališke« fabule in tako za še dodatne junake, ki se jim živo, konkretno občinstvo, tisto iz Aristofanovega ali našega časa, smeji.

Stara atiška komedija tako o lastnem gledališču spregovori na način, da »redko, če sploh kdaj, pozabi na svojo lastno gledališkost in še redkeje, če sploh kdaj popolnoma, izgubi domišljijско nit, ki jo je ustvarila ... To pomeni, da je vsaka beseda in stvar, ki ima gledališki pomen, zavezana dejstvu, da njen 'fiktivni' pomen izzveni ali je celo spremenjen v skladu z metateatrsko dvojnostjo« (Tapplin, 1993, str. 67). Poudarimo, da pri Aristofanu potemtakem ne gre za »prodor/vdor v dramsko iluzijo«, saj v njegovih delih ne gre za dvojnost »živega in konkretnega« (igralci, občinstvo) na eni strani ter »iluzije oziroma fikcije« (dramski junaki) na drugi.

III. Metateatralnost in gledališke konvencije

Na tem mestu se zdi smiselno opozoriti na enega izmed ključnih elementov »gledališke komunikacije«. Zdi se logično, da gledališke konvencije – ta »pogodba med avtorjem in publiko«, ki »zajema vse, o čemer morata pri produkciji odrske fikcije in uživanju ob dramski igri soglašati dvorana in oder« (Pavis, 1997, s. v. »Konvencija«) – igrajo pomembno vlogo pri ustvarjalcih, ki del svojega navdiha črpajo v gledališču kot takem.⁴

Vzemimo za primer morda najpomembnejšo konvencijo Aristofanovega gledališča, konvencijo, po kateri so vse (govoreče) vloge (moške in ženske) ene predstave odigrali trije oziroma štirje (moški) igralci, in se znova pomudimo ob *Žabah*, tokrat z mislijo na nastope posamičnih igralcev.

1. (v. 1–165)

V Herakla preoblečeni Dioniz (prvi igralec) in njegov suženj Ksantias (drugi igralec) obiščeta »pravega« Herakla (tretji igralec). Po pogovoru, iz katerega izvemo za Dionizovo načrtovano pot v podzemlje (razlog je njegovo koprnjenje po nedavno preminulem Evripidu) in za razloge, zakaj se je preoblekel v Herakla (računa na privilegije, ki mu jih bo prinesla obleka junaka, ki se je iz podzemlja nekoč že junaško vrnil), Herakles (tretji igralec) odide s prizorišča.

2. (v. 166–177)

V Herakla preoblečeni Dioniz (prvi igralec) in Ksantias (drugi igralec)

⁴ Nekateri so grško in še posebej Aristofanovo gledališče razumeli in poimenovali kar »gledališče konvencij« (Sifakis, 1971).

potujeta v podzemlje; na poti srečata pogrebni sprevod in truplo (četrti igralec).⁵ Sledi duhovit dialog, po katerem sprevod s truplom (četrti igralec) odide.

3. (v. 178–196)

V Herakla preoblečeni Dioniz (prvi igralec) in Ksantias (drugi igralec) nadaljujeta pot in prispeta do jezera. Nastopi brodnik Haron (tretji igralec), ki je pripravljen prepeljati le Dioniza-Herakla (prvi igralec). Ksantias (drugi igralec) mora pot nadaljevati peš in tako odide s prizorišča.

4. (v. 197–270)

V Herakla preoblečeni Dioniz (prvi igralec) in Haron (tretji igralec) se vozita čez jezero. Ko prispeta na cilj, Haron (tretji igralec) odide s prizorišča.

5. (v. 271–463)

V Herakla preoblečeni Dioniz (prvi igralec) znova sreča Ksantija (drugi igralec). Junaka nadaljujeta pot.

6. (v. 464–502)

V Herakla preoblečeni Dioniz (prvi igralec) ob navzočnosti Ksantija (drugi igralec) potrka na vrata podzemlja. Pojavi se vratar (tretji igralec) in z maščevalnimi grožnjami prestraši Dioniza-Herakla: Herakles mu je bil namreč ukradel psa Kerbera. Nato vratar (tretji igralec) odhiti s prizorišča, Dioniz (prvi igralec) pa Heraklovo opravo naprti Ksantiju (drugi igralec). Sam se zamaskira v sužnja.

7. (v. 503–548)

Na oder pride sužnja (tretji igralec)⁶ in Ksantia-Herakla (drugi igralec) prijazno povabi na obed k svoji gospodarici Persefoni, nato pa odide. To povzroči, da si Dioniz (prvi igralec) premisli in se znova zamaskira v Herakla, Ksantias (drugi igralec) pa mora znova postati zgolj suženj.

⁵ Četrti igralec je navadno igral manjše vloge in je bil morda vajenec, ki se je šele učil igralskega poklica. Nastop četrtega igralca je na tem mestu nujen, saj se zdi čas med Heraklovim odhodom (v. 164) in nastopom pogrebne sprevoda (v. 173), pa tudi tisti med odhodom sprevoda (v. 177) in prihodom Harona (v. 180), prekratek, da bi tretji igralec zamenjal kostum.

⁶ Nekateri menijo, da je sužnjo odigral četrti igralec, a vendar je povsem možno (in tudi – kot bomo posredno skušali pokazati v nadaljevanju – bolj logično), da jo je igral tretji igralec. Čas med vratarjevim odhodom s prizorišča (v. 464) in prihodom sužnje (v. 503) je vsekakor zadoščal za menjavo kostuma in maske.

8. (v. 549–604)

Na oder prideta krčmarica (tretji igralec) in njena kolegica Platana (četrti igralec), ki zagrozita Dionizu-Heraklu, ker jima je bil Herakles med svojim obiskom ukradel obilico hrane. Strahopetni Dioniz (prvi igralec) po njunem odhodu ponovno svojo opravo vsili Ksantiu (drugi igralec) in se sam našemi v sužnja.

9. (v. 605–673)

Znova nastopi vratar (tretji igralec), ki da prijeti v Herakla napravljenega Ksantija (drugi igralec). Ta se izgovori, da je nedolžen, in po tedanji navadi v zaslišanje ponudi svojega domnevnega sužnja - Dioniza (prvi igralec). Dioniz-suženj protestira in razkrije njuno pravo identiteto. Vratar mu ne verjame. Tudi po bičanju, ki naj bi razkrilo, kateri od obeh je bog, stvari niso jasne. Nato vsi odidejo s prizorišča – presojo bodo prepustili Plutonu in Persefoni.

10. (v. 738–813)

Po parabazi se na odru pojavita Ksantias (drugi igralec) in suženj (tretji ali četrti igralec); iz njunega pogovora izvemo, da so Dioniza določili za razsodnika v podzemnem dramskem dvoboju med Ajshilom in Evripidom.

11. (v. 830–1533)

Po pesmi zbora (v. 814–829) nastopijo Dioniz (prvi igralec), Ajshil (drugi igralec), Evripid (tretji igralec) in Pluton (četrti igralec).⁷ Sledi dramski agon; v njem zmaga Ajshil, ki na koncu odide z Dionizom nazaj med žive.

Če se osredotočimo na verze 1–673, lahko iz zapisanega razberemo, da v prvem delu *Žab* pravzaprav ni prizora, v katerem ne bi prvi igralec ali pa celo prvi in drugi igralec skupaj igrala vlog v vlogi in se izdajala za nekoga tretjega: Dioniz je v Herakla preoblečen od samega začetka (v. 1–502), nato se zakrinka v Ksantia (v. 503–548), pa spet v Herakla (v. 549–604) in znova v Ksantia (v. 605–673), Ksantias dvakrat postane Herakles (v. 503–548, v. 605–673). Nasprotno pa tretji (in četrti) igralec upodabljata paleta različnih junakov, od katerih se nobeden ne dela, da je kdo drug. Razlika med prvim in tretjim igralcem, med tistim torej, ki igra nekoga tretjega, in onim, ki – na ravni dramske fabule – »je« tisti tretji, je duhovito vzpostavljena

⁷ Pluton ne spregovori do samega konca (v. 1414). To je vsekakor zadosten razlog za pomislek, da ga morda med samim agonom ni na prizorišču. A vendar moramo opozoriti, da pred njegovimi prvimi besedami nobena izmed oseb ne napove njegovega prihoda, kot je konvencija v grškem gledališču. Njegova navzočnost bi bila logična tudi s stališča dramske zgodbe, saj bi od vladarja podzemlja lahko pričakovali, da prisostvuje agonu.

že kmalu po tem, ko Dioniz in Ksantias prispeta do svojega prvega cilja, to je do vrat Heraklovega domovanja. V Herakla preoblečeni Dioniz potrka in na vratih se pojavi sam, »originalni«, Herakles; tako sta duhovito soočena »izvirnik« in »posnemovalec«, uganka, »zakaj sta se sparila gorjača in koturn« (v. 47), pa dobi svoj odgovor.

Zdi se zanimivo, da trkanje na vrata postane tudi uvod v odlomek, ki je v našem kontekstu najbolj poveden. Ko Dioniz in Ksantias končno prispeta pred vrata podzemlja, se na vratih znova pojavi tretji igralec,⁸ tokrat v vlogi vratarja podzemlja; sledi zanimiv pasus (v. 503–673), v katerem preoblačenju prvega in drugega igralca na odru (strahopetni Dioniz se zaradi slabega vtisa, ki ga je pri nekaterih prebivalcih podzemlja pustil Herakles, trikrat zakrinka v Ksantia, ta pa se mora preleviti v Herakla) vsakokrat ustreza zakulisna menjava kostumov, maske, in tako – vlog (moškega in ženskega spola) tretjega igralca.

Tako so se ob prvi izvedbi *Žab* menjave vlog tretjega (in četrtega) igralca dogajale v zaodrju, gledalcem so bile zakrite in pogojene z obstoječo gledališko konvencijo, nasprotno pa je preoblačenje Dioniza in Ksantia potekalo pred očmi gledalcev ter bilo pogojeno z logiko dramske zgodbe. Verjetno ne more biti dvoma, da je imela takšna kombinacija preoblačenja in menjave vlog drugačen, poudarjen učinek v gledališču, ki je bilo zaznamovano s konvencijo zgolj treh oziroma štirih govorečih igralcev, saj lahko predvidevamo, da je bilo s tem v ospredju, če ne celo nekako tematizirano, gledališče samo.⁹

IV. »Zgodba junaka« in »zgodba igralca«

Kar nekaj vprašanj se ob zgoraj zapisanem vsiljuje samo po sebi.

⁸ O tem, da je občinstvo vsakič – kljub različnim maskam – prepoznalo igralca, ne more biti dvoma, saj gledalci niso sledili »zaporedju popolnoma različnih vlog, ki jih je vse zgolj slučajno odigral neki mnogostranski igralec ...: gledali so znanega komedijanta, kakega Hermona ali Apolodora, ki sta zaporedno igrala različne vloge. Komedijantov lastni karakter je bil seveda podrejen karakterju ljudi, ki jih je upodabljal ...; a prepoznavni elementi njegove lastne odsrke podobe so ostali, pa naj je nosil kakršnokoli masko ali kostum« (McLeish, 1980, str. 149).

⁹ Prav tako zanimiv je primer konvencije zgolj moških igralcev, ki ga problematizirata predvsem Aristofanovi komediji *Praznovanke tezmoforij* in *Zborovalke*. V prvi na odru v žensko spremenijo Evripidovega sorodnika (v. 213–267), v *Zborovalkah* pa smo priča pravi gledališki vaji, ko se ženske (ne pozabimo, da gre za moške igralce!) trudijo postati tem bolj podobne moškim (v. 60–240). Kot poudarja Froma I. Zeitlin (1993, str. 99), ima »/t/ravestizem v gledališču, (...) poleg tega, da prikazuje resnico o telesu, ki jo družbene konvencije potiskajo izven odra in javne pozornosti, še drugo funkcijo, namreč prikazovanje skritih gledaliških sredstev, ki jih gledališke konvencije skrivajo za odrom, da bi podprle fiktivni svet svoje *mimesis*.«

Aristofanov »metateater«, v katerem – kot že omenjeno – je eden ključnih elementov vzpostavitev in poudarjanje gledališkega »junaka« – igralca, bi lahko pomenil, da je Aristofanovo občinstvo na odru sledilo dvema med seboj tesno prepletenima zgodbama: »dramski zgodbi«, v kateri so nastopali junaki (moškega ali ženskega spola), in »gledališki zgodbi«, ki so jo zaznamovali igralci (zgolj moškega spola). »Zgodbo« slednjih so seveda določali vsi liki, ki jih je en igralec – po konvenciji omejenega števila igralcev – upodobil v eni predstavi. Hkrati je morala takšna »zgodba igralca« zaznamovati tudi tiste dramske like, ki jih je v eni komediji upodabljal en sam igralec (kot npr. Dioniza v *Žabah*), saj so tudi ti obstajali in bili določeni skozi druge like, na poseben način zaznamovane z »zgodbami igralcev«.

Če je torej Aristofan – kot je znano – svoja besedila pisal za uprizoritev v konkretnem gledališču in jih tako ustvarjal tudi z mislijo na razdelitev vlog med tri oziroma štiri igralce (o tem skoraj ne more biti dvoma), se lahko vprašamo, kaj na primer v *Žabah* pomeni dejstvo, da je igralec, ki je igral Ksantia, sužnja, ki večkrat dokaže, kako svojega gospodarja (ne pozabimo, da gre za samega boga gledališča!) prekaša tako po pameti kot po pogumu, upodobil tudi resnobnega in nepremagljivega Ajshila. Ali da igralec, ki je med paleto likov predstavil tudi jezиковo krčmarico, kasneje postane prav Evripid, ki ga Ajshil obtoži ustvarjanja klepetavih dramskih junakinj (prim. npr. v. 1331–1363).

V. Aristofanovo gledališče na modernem odru

Če so torej razdelitve vlog med tri oziroma štiri igralce v gledališču Aristofanovega časa imele vsaj malo pomena za komedijo kot celoto, se moramo vprašati o kratkem stiku, ki lahko nastane, ko je takšno (»metateatrsko«) besedilo postavljeno na oder, kjer veljajo drugačne konvencije. Ali domneva, da je bila »zgodba igralca« v grškem gledališču vsaj v nekaterih pasusih pomembnejša od zgodbe dramskega junaka (saj je bil ta le eden v vrsti likov, ki ga je upodobil en igralec), torej lahko pomeni, da je taista zgodba, povedana v modernem gledališču, v katerem po konvenciji vsako vlogo odigra posamičen (in po spolu ustrezen) igralec, nujno osiromašena?

Eno ključnih vprašanj, na katero moramo biti pozorni, ko o Aristofanovem »metateatru« razmišljamo v povezi z modernim gledališčem, bi torej lahko postavili takole: kaj se zgodi, če se besedilo, ki ga zaznamujejo gledališke konvencije dobe, v katerem je nastalo, znajde v kontekstu gledališča, ki ga določajo drugačne konvencije?

Na koncu se ne zdi odveč zapisati, da je prejšnje vprašanje pomembno tudi za modernega bralca Aristofanovih komedij. Za bralca, ki dramska

besedila nekega drugega časa bere z izkušnjo modernega gledališča, se zdi to vse prevečkrat samoumevno.

BIBLIOGRAFIJA

- ARISTOPHANES: *Frogs*. Edited with introduction and commentary by K. Dover. Oxford 1993.
- DEARDEN, C. W.: *The Stage of Aristophanes*. London 1976.
- DOVER, K. J.: *Aristophanic Comedy*. London 1972.
- KRALJ, L.: *Teorija drame*. Literarni leksikon 44, Ljubljana 1998.
- LADA-RICHARDS, I.: *Initiating Dionysus: Ritual and Theatre in Aristophanes' Frogs*. Oxford 1999.
- MCLEISH, K.: *The Theatre of Aristophanes*. London 1980.
- MUECKE, F.: *Playing with the Play: Theatrical Self-consciousness in Aristophanes*. *Antichthon* 11 (1977), str. 52–67.
- PAVIS, P.: *Gledališki slovar* (prevedel I. Lampret). Knjižnica Mestnega gledališča ljubljanskega 124, Ljubljana 1997.
- RUSSO, C. F.: *Aristophanes: An Author for the Stage*. London, New York 1994.
- SIFAKIS, G. M.: *Parabasis and Animal Choruses*. London 1971.
- SLATER, N. W.: *The Fabrication of Comic Illusion*. *Beyond Aristophanes: Transition and Diversity in Greek Comedy* (ed. G. W. Dobrow). Atlanta 1995, str. 29–45.
- SLATER, N. W.: *The Idea of the Actor*. *Nothing to do with Dionysos?* (ed. J. J. Winkler, F. I. Zeitlin) Princeton 1998, str. 385–395.
- TAPLIN, O.: *Comic Angels and Other Approaches to Greek Drama through Vase-Painting*. Oxford 1993.
- TAPLIN, O.: *Greek Tragedy in Action*. London 1978.
- THIERCY, P.: *Aristophane: fiction et dramaturgie*. Paris 1986.
- VAN STEEN, G.: *Venom in Verse: Aristophanes in Modern Greece*. Princeton 2000.
- ZEITLIN, F.: *Žanrske in spolne travestije v Aristofanovih Praznovalkah tezmoforij* (prev. B. Senegačnik in A. Šušulič). *Ženska v grški drami* (ed. S. Slapšak). Ljubljana 1993, str. 89–128.

Aristophanes' Theatre Summary

In my paper, I focus on Aristophanic »metatheatricity«. In the first part, I lay emphasis on one of the specifics of Aristophanic playwrighting: *dramatis personae* of his comedies are never only characters of a plot, but always also actors, that is to say, characters of a performance, representing

characters of the plot. In the second part, I pay attention to stage conventions which seem important as regards the understanding of Aristophanic »metatheatre«, namely the Greek convention according to which all parts of a drama were represented by three or four actors. The latter might have meant that there existed two stories on stage in Greek theatre: one was »the story of a character«, as written in the plot, while the other was »the story of an actor«, which was established within the performance with the help of all the parts represented in a performance by a sole actor. At the end, I raise a crucial question: what happens if a text, written for the Greek theatre and its specific conventions, is revived in the modern theatre of different conventions?

Naslov:

Andreja Inkret

Ziherlova 39

SI-1000 Ljubljana

e-mail: andreja.inkret@guest.arnes.si