

ORKESTRA, SCENA IN AHIL

Janez Vrečko

Filozofska fakulteta, Ljubljana

Ko tragedija ni bila več le šaljiva ritualna Dionizova zborovska pesem, izvajana sredi ravnega, z vzpetino obdanega prostora, se je spremenila arhitektura starogrškega gledališča. Iz zbora izločeni igralci novih tragičnih herojev so dobili svoje mesto le na sceni, zbor pa je še naprej ostal v ciklično brezčasni orkestri. Razprava skuša s primerom epskega Ahila pokazati, da se je ta razločitev dogodila že pri Homerju, ko se je Ahil zaradi jeze izločil iz boja in kot prvi tragični heroj na obrobju bojišča kot s »scene« opazoval dogajanje pod sabo na bojišču, »v orkestri«. Hkrati s tem je govoril tudi jezik, ki ga ne sam ne drugi niso več razumeli, jezik, ki bo dobil svoje mesto šele v prihajajoči tragediji.

The orchestra, the scene, and Achilles. *Once tragedy ceased to be a humorous ritual choral song of Dionysius performed in the middle of a flat area surrounded by a hill, the architecture of Ancient Greek theatre changed too. Actors playing the parts of the new tragic heroes were excluded from the chorus and placed on stage, whereas the chorus remained in a timeless cyclical orchestra. Using the example of the epic hero, Achilles, this paper aims to show that such a separation had already occurred in Homer when, out of anger, Achilles withdrew from the battle. He was the first tragic hero to watch events taking place on the battlefield, 'the orchestra', from the edge of the battlefield, 'the stage'. In addition, he spoke a language which neither he himself, nor his auditors could understand, a language which will only find its place in the new genre of the tragedy.*

Na prvi pogled močno preseneča dejstvo, da Aristotel v 12. poglavju svoje Poetike, kjer govori o žalostinki kot žalni pesmi, igralcem v tragediji določa mesto samo na sceni. Žalostinko namreč »izmenično pojejo zbor in igralci na odru.« (Aristotel, 1452 b) V tem Aristotela podpira tudi Polidevkovo mnenje, da »skena pripada igralcem, orkestra pa zboru....« (IV, 132, gl. Sobolevski, 340)

To se seveda sklada s postopnimi uvedbami prvega igralca pri Tespisu, drugega pri Ajshilu in tretjega pri Sofoklu, ki so bistveno spremenile zunanjo podobo grškega gledališča. Dotlej je bila podoba tega arhitektonskega čudeža, ki vse v današnji čas nemo priča tudi o večno izgubljenem starogrškem tragičnem čudežu, raven prostor, ki ga je z ene strani obdajala vzpetina, od koder so gledalci – sprva stoje – opazovali dogajanje v orkestri, vezano na petje in ples Dionizovega zbora. O igralcih ali predpevcih tu še ni bil govor, tako tudi ne o odru ali sceni, saj je bila tragedija v tem času le zborovska pesem s petjem in plesom, ki jo opiše tudi Aristotel v Poetiki. Po njegovem je tragedija izšla iz skromnih improvizacij predpevcev ditiramba in iz satirske igre in »dolgo je trajalo, preden se je oddaljila od kratkih zgodb in šaljivega tona ter se zresnila...« (Aristotel, 1449 a)

Za to prvotno tragedijo, ki je imela izrazito ritualne razsežnosti in je bila povezana z vegetacijskimi premenami boga Dioniza, je potemtakem nastopil problem v tistem trenutku, ko se je zresnila. Prvotno kratka in šaljiva zgodba s petjem in plesom je po dolgem razvoju pridobila tragične razsežnosti z elementi tragičnega herojstva, temu pa se je moral prilagoditi tudi uprizoritveni prostor, ki je ob dotlej le komični orkestri pridobil še mesto, kamor se bo lahko vmesnilo prihajajoče tragično s tragičnimi heroji kot njegovimi nosilci.

Dotlej je bil namreč sredi orkestre Dionizov oltar, ki je tragedijo vnaprej določal kot daritveni ritual. Tudi kasneje, ko je oltar zgubil svoj bogoslužni pomen, je še naprej ostajal sredi orkestre. Podobne spremembe pa so se dogajale tudi z zborom. Nanje opozarjajo njegovi različni položaji, saj je ditirambični zbor kot (naj)starejša oblika še formiral krog, medtem ko se je tragični zbor že razporejal v pravokotnik in na ta način shematično nakazoval svoj razpad, ki se bo ujemal z njegovo vse manjšo funkcijo v dogajanju, obenem pa izražal zahtevo po pravokotniški zasnovi scene, za katero ne bo več prostora v območju orkestre. Skupaj z iz zbora izločenimi igralci se bo vzpostavila na obrobju orkestre, proč od njenega cikličnega brezčasja. Vse to pa se je dogodilo po dolgem razvoju, ki ga s tem v zvezi omenja Aristotel na začetku 4. poglavja svoje Poetike.

Arionovi maskirani satiri (gl. Herodot, 1, 23) so bili za prehod iz vegetacijske satirske igre v herojsko tragedijo prvo znamenje za prihajajoče spremembe. Namazani s sajami in grozdnimi tropinami so s svojo pol-masko ustvarjali prehod med ritualnim in tragičnim, saj so namesto prvotno nemaskiranih pevcev in plesalcev v zboru sredi orkestre nastopili deloma maskirani satiri, ki so s svojo preobleko in pol-masko kazali na nekaj drugega in drugačnega od tistega, kar se je pod obleko in sajastim obrazom skrivalo. Njihova maskiranost je potemtakem pomenila dramatično napetost do maskiranca in s tem razbijala v ritualu zagotovljeno istost posameznega zborista, ki se je pokrivala z ohranjanjem identitete umrlega in od smrti vstalega boga in v njem našla tudi gotovost zase.

Z izstopom prvega igralca iz zbora se bo pri Tespisu ta dramatičnost še stopnjevala v že docela tragično razumljen nesporazum med igralcem in zborom, kar je bilo samo nadaljevanje in stopnjevanje prvega in izvirnega razcepa znotraj satirskega igralca, ki je s svojo pol-masko ustvaril

resda samo dramatično napetost, čeravno veljavno za vse kasnejše čase. Tespis namreč ni le izločil prvega igralca iz zbora, ampak mu je odvzel tudi piščal in s tem za prvotno zborovsko ritualno tragedijo bistvene elemente glasbenega. Tako se je v njej namesto satirske in ditirambične komičnosti začelo uveljavljati tragično, resnobno in vzvišeno. Skladno s tem pa je moral tudi krožni prostor orkestre, ki je bila le mimetična obdelava in ponovitev večnega sončnega kroga, dobiti svojo protitež v tangencialnem scenskem pravokotniku na ta krog. Zato poslej za igralce – tragične heroje ne bo več prostora znotraj orkestre, ampak le še na sceni, ki bo s svojo pravokotniško zasnovo uveljavila in ponazorila linearizacijo časa in začetek prometejske človekove zgodovine. Bogovom ukradeni prometejski ogenj je edini element, ki se ne vrača v svoje središče, nazaj k zemlji, od koder je izšel. Človek je to vertikalno ločevanje od središča zamenjal s prometejsko horizontalno dvojico: naprej in nazaj. »Ta prevedba sveta v ravnino, zamenjava vertikale s horizontalo (z vzporedno iznajdbo elementa časa) se je udejanila v človekovem telesu, ki je postalo relativno središče kozmosa. Vendar se ta kozmos ne giblje od spodaj navzgor, ampak naprej v horizontalnem času – iz preteklosti v prihodnost.« (Bahtin, 380) Tej Bahtinovi ugotovitvi bi lahko dodali še primer Pandorinega vertikalnega rojevanja iz zemlje, ki mu more prisostvovati le Epimetej s svojim nekavzalnim načinom razmišljanja, nikakor pa ne njegov brat Prometej, ki takšnega razmišljanja in povezovanja zemlje in rojevanja ni več poznal. V času tragičnega Prometejevega časa je Pandorina skrinjica že odprta.

Prve tragične heroje bo na sceni, postavljeni ob orkestro, pričakala tragedija s tragičnim kot svojo edino vsebino in s peripetijo iz sreče v nesrečo kot svojo edino možnostjo. Aristotel bo samo takšne tragedije imenoval lepe. Herojska smrt bo konec in dovršitev junakove zgodbe in predpogoj za vzpostavitev gledalčeve katarze.

Ob tem pa se moramo vprašati, kdo je bil tragični heroj, ki se je na tej neskončni zgodovinski premici linearno potekajočega časa prvi med tragičnimi heroji postavil v vrsto in prestopil magični prag orkestre ter ostal na skeni vse do t. i. smrti tragedije pri Evripidu. Ali ni nemara pred prvimi znanimi tragičnimi heroji to storil že tudi Ahil, pa čeprav bi bilo to v nasprotju z ustaljenim mnenjem, da ep še ne more biti prostor tragičnega.

Na vprašanje, kako se je že zgodaj, v 6. stol. pr. n.š. iz monološke in komične vsebinskosti ditirambično-satirskega porajalo vzvišeno, resnobno in tragično, nas opozarja Herodot v peti knjigi svojih zgodb, kjer je govor o »tragičnih zborih«, ki so opevali trpljenje argoškega heroja Adrasta, ne pa več tako kot nekdanj, Dioniza. Zgodba govori o vojni med dvema sosedama, zaradi katere je oblast zamenjala vse nekdanje malike in vsa nekdanja praznovanja z novimi, ki so ustrezali trenutni politični volji oblastnikov ne glede na to, ali se je ljudstvo s tem strinjalo ali ne.

»Klejstenes ... se je bil zapletel v vojno z Argejci, (zato) je v Sikionu prepovedal rapsodom tekmovalne recitacije homerskih epov, ker se v njih večidel opevajo Argos in Argejci, poleg tega pa je želel (kult) Talaovega sinu Adrasta, čigar tempelj je stal in še danes stoji na sikionskem trgu, pregnati iz dežele, ker je bil Argejec. Zato se je odpravil v Delfe vprašat

preročišče, ali ga sme izgnati... Ker mu bog ni ugodil, se je vrnil v domovino in premišljeval, kako bi Adrasta navil, da bi se sam umaknil. Ko je mislil, da je našel sredstvo, je v biotske Tebe poslal ljudi s prošnjo, naj mu prepustijo (kip) Astakovega sinu Melanipa. Tebanci so mu ustregli. Klejstenes je kip pripeljal v Sikion, mu odmeril kos posvečene zemlje... Ko mu je ...tako dodelil svetišče, je Adrastu odvzel vse daritve in praznike ter jih prenesel na Melanipa. Sikionci so imeli Adrasta od nekdaj v čisljih... Med častmi, ki so mu jih izkazovali Sikionci, je bila zlasti ta, da so obhajali spomin njegovega trpljenja s tragiškimi zbori, da torej niso častili Dioniza, temveč Adrasta. Tedaj pa je Klejstenes vrnil zборе Dionizu, drugo darovanje pa je dodelil Melanipu.» (Herodot, 5, 67)

Poglavitna misel, ki jo je mogoče izluščiti iz gornjega Herodotovega teksta, je misel o tragičnih zbora, ki so opevali trpljenje argoškega heroja Adrasta, ne pa več, tako kot nekdaj, Dioniza. V tem se Herodotova misel pokriva z leksikonom Suidas, kjer je govor o »tragičnem načinu«, povezanem z Arionovim satirskim ditirambom s tragičnim značajem, ki je bil povezan s satirskim zborom, ki je z določenim imenom v verzih pel (po mnenju nekaterih pa samo recital) zborovsko pesem. (gl. Sobolevski, 289, 330) Vatikanska knjižnica hrani tudi rokopis spod peresa Joanesa Diakona, kjer v njegovih izpiskih iz starih avtorjev med drugim preberemo tudi, da je »tragiško dramatično prvi začel Arion iz Metimne, kakor je pokazal Solon v svojih epigramih.« (Sobolevski, 330) Po splošnem prepričanju poznavalcev sporočilo Joanesa Diakona ni v nasprotju z izročilom, po katerem je bil prvi atenski tragik Tespis, saj je šlo pri Arionu samo za pripravo na tragedijo, ne pa še za samo tragedijo, četudi je že govor o tragiških zbora.

V vseh navedbah iz precej oddaljenih razdobij, od Herodotovega in Aristotelovega časa pr. n. š. pa do leksikona Suidas iz 10. stol. n. š., opazimo med njimi nadvse osupljive podobnosti in sorodnosti.

Iz Herodotovega zgodovinskega poročila lahko povzamemo, da so tragični zbori najprej častili in opevali trpljenje heroja Adrasta, da so torej bili sikionski prazniki in daritve namenjeni temu priljubljenemu heroju. Nenadoma pa je v začetku 6. stol. pr. n. š. Klejsten ukinil Adrastov kult in vrnil zборе Dionizu, to pa je moralo pomeniti, da so ti zbori nekdaj (tudi v Sikionu) že bili Dionizovi, sicer mu jih ne bi bilo mogoče vrniti. Daritve in praznike pa je Klejsten posvetil novemu heroju Melanipu. Adrast je bil izgnan, Dioniz je dobil nazaj nekaj, kar je nekoč že imel, to pa bi moral, če bi bilo tako kot za časa Adrasta, dobiti prav na novo uvedeni heroj Melanip.

Povedano na kratko, je bil na začetku Dioniz s tragičnimi zbori in čaščenjem. Sledil mu je tragični heroj Adrast, ki so ga prav tako slavili tragični zbori. Na koncu imamo Melanipa, ki so mu bili dotlej prvemu tragični zbori odvzeti, ostal je le še njegov kult, pa še ta je bil politično oktroiran, kar je bilo zanj nadvse slabo znamenje, saj je dalo slutiti zatoni ne le tragičnih zborov, ki so bili vrnjeni Dionizu, ampak tudi slave in čaščenja nekdanjih herojev.

Klejsten je bil kljub svoji politični nespameti in pristranskosti vendarle tudi moder, saj je uvidel, da se kolesa zgodovine ne bo dalo obrniti nazaj:

to bi se namreč zgodilo, če bi zbore, kakršne je poznal Dioniz, preden se je pojavil Adrast, torej ritualne zbore, ki so bili še krožno razporejeni, pridobil Melanip. Ker pa jih je dobil Dioniz, je to bilo znamenje, da je bil ta bog v tem času že precej ali celo popolnoma nenevaren in nepomemben.

Dogajanje, povezano s tragičnimi zbori, se je že močno vezalo na drugačno tematiko od tiste, h kateri je edino lahko sodil Dioniz: namesto cikličnega razumevanja sveta se je začela heroična zgodovina, v katero je bil zdaj položen Melanip. Bil je prvi heroj brez tragičnih zborov, prvi junak, ki je bil na skeni prisiljen igrati igro o umirajoči tragediji, čeprav navzven tega ni bilo videti, saj se je tragedija kot nova zvrst v tem času šele zares etablirala in s tem uveljavila tragično in resnobno-vzvzvišeno na račun dionizičnega, orgiastičnega in komičnega.

Ukinitvev Adrastovega čaščenja in njegovih tragičnih zborov in razdelitev obojega med Dioniza in Melanipa, pri čemer je Dioniz dobil nazaj, kar je nekoč že imel, Melanip pa je šele zdaj postal pravi tragični heroj, je le zelo groba Herodotova ilustracija tega, kako se je Dionizov ritual moral prilagajati sprejemanju novih herojskih vsebin, ki so bile prav posledica Kleistenove vrnitve tragičnih zborov Dionizu. Ob tem je Dioniz doživel preskok neposredno iz rituala v območje literature in preživel vsaj do svojega definitivnega odhoda v zadnjem prizoru Evripidovih Bakh.

Po legendi je bil »tragični Dioniz v tesni zvezi z Adrastom in v stiku z Melanipom – ki sta dve različni vrsti konj ... Vsekakor konj in Dioniz nista bila ostro razmejena.« (Frejdenberg, 461) Frejdenbergova to na prvi pogled nenavadno dejstvo razlaga tako, da so enega in istega boga v različnih mestih častili z določenimi razlikami. To seveda ni pomenilo, da bi šlo za drugorazredne bogove, ki bi bili na ta način vključeni v ritual. Klasičen primer za to je prav Adrastov kult, ki mu je bil s politično voljo premišljeno odvzet in razdeljen med Melanipa in Dioniza. V tem smislu je tudi Dionizov ritual prej pripadal drugim junakom in bogovom, zlasti Apolonu in je bil šele v določenem trenutku dodeljen prav Dionizu. »... tako imata veliko skupnega Dioniz in Apolon; arhaični Apolon je tako kot Dioniz bog svetlobe, glasbe, smrti plodnosti.« (Frejdenberg, 151)

Videti je, da Frejdenbergova tu ne upošteva, da je bil Melanip vendarle prenesen iz Šparte, da so ga morali tam izkoreniniti, izkoreninjeni heroj brez svoje nekdanje mitske podlage pa ni več »sveti«, je lahko le še tragični heroj.

Ne le v Iliadi ob pogrebni slovesnostih v spomin Patrokla s konjskimi agonij, tudi drugje je mogoče videti, da je imel konj v življenju starega Grka kot tudi sicer v življenju starih ljudstev prav posebno funkcijo. Legende o izvoru grške tragedije vedo povedati tudi to, da ta dolguje svoj nastanek junakom s konjskimi imeni, pri čemer ima zoomorfna podoba »junaka« svoje smiselno opravičilo. (gl. Frejdenberg, 459)

Aristotelovo misel o nastanku tragedije tudi iz satirske igre na svojevrsten način podpira ugotovitev sodobne antropologije, da so prvotno satiri imeli podobo konja in ne kozla, s čimer naj bi se po svoje močno zamajala že povsem splošno sprejeta teorija o tragediji kot kozlovski pesmi, s tem pa tudi o satirski igri, kjer so zbor sestavljali koreuti, pevci in plesalci, preoblečeni v kozle.

Konj je bil namreč pri številnih starih ljudstvih in tudi pri Grkih utelešenje sonca, ki po nebu poganja voz, se pri tem spopada z mrakom in ga s svojo hitrostjo znova in znova premaguje. Arena in hipodrom sta predstavljala nebo, prostor dvoboja pa je bil na horizontu. (gl. Frejdenberg, 462) Pri tem je zelo pomembno, da so konjske agone spremljali zbori, in sicer je del teh opeval bistveni spopad med nebom in zemljo, med temo in svetlobo in na ta način napovedoval tragedijo, drugi del pa je prepeval epinikij, ki se je nanašal neposredno na junaka, ki je s svojimi triumfalnimi vrlinami sodeloval na kateri od bogovom posvečenih svečanosti. Prizorišče teh konjskih agonov že naznačuje obrise starogrškega gledališča, kjer bo nebo zamenjala orkestra, horizont kot prizorišče spopada pa skena, ki se bo tangencialno dotikala orkestre kot nekdane hipodromske, še prej pa kozmične krožnice.

Najprej pa je bila očitno ponovitev nebeške krožnice v krožni ali polkrožni arhitekturi arene, hipodroma, cirkusa in končno gledališča. Vse te »stavbe« so potemtakem temeljile v sončevem krogu, v ciklični vegetacijski ponovljivosti, za katero je bilo potrebno zmeraj znova izprosiť milosti z darovi in ritualnim očiščenjem. V rimskih arenah, v cirkusih, na bikoborbah in hipodromih kot naslednikov kozmičnih krožnih arhitektur še vedno nastopajo predvsem živali v spopadu s človekom, med seboj tekmujejo in se pobijajo, zmagujejo in poginjajo, predvsem pa se kažejo gledalcem. Gladiatorske igre v Rimu so bile »adekvat« tekmovanj pri starih Grkih, po mnenju nekaterih pa celo največ, kar so mogli ustvariti stari Rimljani namesto grške tragedije. Navsezadnje je tudi tekmovanje med tremi tragediografi v času dionizij odmev prvotnih živalskih tekmovanj, iz katerih je tragedija izvirala.

Če je bila razdalja med kozmično krožnico in areno oziroma hipodromom komajda zaznavna, pa je ločnica med slednjimi in glumaško satirskimi odri zelo očitna. V prvem primeru namreč še ne moremo ločiti orkestre od skene, saj je pred nami le zbor igralcev, ki še nima potrebe po dialoški, ker je sam sebi zadosten, zato iz svoje srede še ni izločil posameznika, zborovodje, predpevca ali prvega igralca. Ko se bo to zgodilo, se bo morala spremeniti tudi arhitektonska podoba arene in hipodroma. V njeni krožni zasnovi namreč ne bo več prostora za posameznika, ki se je izločil iz celote, zanj bo treba prostor poiskati zunaj krožne sklenjenosti, v linearno potekajoči zgodovini na skeni.

Po vsem povedanem je razumljivo, da znotraj arene in hipodroma še ne morejo nastopati kozlovski satiri. To velja tudi za orkestro in njej pripadajočo ritualno tragedijo. Zato je bil njen glavni junak Dioniz, vezan na kroženje sonca in na poljedelske cikle in določen s sončevimi konji, ki so preganjali mrak in temo. Povsem pa se bo zanj položaj spremenil v t. i. herojski tragediji, saj ga bo tu zamenjal »grešni kozel«, zanj pa bodo morali zgraditi skeno kot poseben prostor za vzpostavljajoče se tragično in zgodovinsko. Vse to bo spočetka Grke silno motilo, zato bodo, kot razberemo iz poročil tedanjega časa, vztrajno zahtevali nazaj svojega starega Dioniza.

Zanimivo je, da je bilo doslej najtežje pojasniti prav to odsotnost Dioniza, saj v vseh ohranjenih grških tragedijah, razen v poslednji, v Evripi-

dovih Bakhah, neposredno sploh ne nastopa. Razložljiva je le iz dvojne narave starogrške tragedije, iz njene ritualne in njene herojske podobe kot tudi iz gledališke arhitekture, iz prvotno samostojne orkestre in šele kasneje dodane skene. Ritualno tragedijo v orkestri so potemtakem sestavljali ditirambski zbori, ki smo jim rekli tudi satirski zbori, le da so prvotno v njih sodelovali sileni, konjem podobni plesalci in pevci, in šele kasneje, pri Arionu, tudi kozlovski satiri, ki so se že spogledovali s skeno, dokler razrešeni glasbe in s tem tudi plesa niso pri Tespisu nanjo tudi stopili.

V okvirih ritualne tragedije, ki je bila po Aristotelu izvedena v šaljivem tonu in je imela plesni in improvizirani značaj, potemtakem razlikujemo med silensko-ditirambično tragedijo, ki se je dogajala v orkestri, in satirsko-ditirambično, ki je z Arionom počasi prevzemala mejno območje med orkestro in bodočo skeno. Z vsem tem so povezani konje posnemajoči sileni, kar vse je sodilo še v nomadsko razdobje starogrškega življenja, medtem ko so se satiri začeli uveljavljati ob prvih začetkih poljedelstva, kjer je bilo menjavanje zime in pomladi nazornejša pa tudi bolj usodno za preživetje skupnosti. Pri tem je »Dionizov kult odigral svojo konstruktivno vlogo; na prehodu iz 6. v 5. st. je v Atiki že združil kult mrtvih in kulte plodnosti.« (Frejdenberg, 485) To se je lahko zgodilo, ker se je poznejša herojska tragedija uspela iztrgati njegovemu kultu in se vzpostaviti kot povsem nova umetniška zvrst. Povedano drugače je Dioniz s herojsko tragedijo preskočil lastni kult in se utelesil v tragičnih usodah junakov atiške tragedije kot povsem novi, po homerskem epu prvi pomembni literarni zvrsti.

S stališča Arionovega satirskega ditiramba pa tudi s stališča Herodotovih Adrasta, Melanipa in Dioniza to seveda pomeni, da so bili Arionovi sikionski zbori že kozlovski zbori, da je tragedija šele zdaj postala kozlovska igra v smislu tragosa – kozla, saj je poljedelsko razdobje zahtevalo zase bika ali kozla, nič več pa prastarega sončevega konja.

Vendar bi bilo napačno reči, da je »Dioniz izrinil Adrasta, Ariona in Melanipa«, kot to še zmeraj misli Frejdenbergova, (Frejdenberg, 468) saj je od četverice ostajal dejansko navzoč le še Melanip kot tragični heroj s prihajajočo herojsko tragedijo, v kateri bodo nastopili Ojdipi, Filokteti, Ajanti, Herakli in drugi. Dioniz se bo v njih prelevil v herojski lik umirajočega zmagovalca, ki pa mu ne bo dano več vstati od mrtvih. Krog se bo razklenil in za vse, ki bodo sčasoma izstopili iz njega, bo treba ustvariti nov prostor – skeno kot območje tragičnega. Tragedija naenkrat ne bo več zmogla obravnavati belega sončevega konja Adrasta – zmagovalca, ampak le še strasti črnega konja Melanipa, ki bo v agonu poražen. Vstop herojev v tragedijo je tako ob ditirambu in satirski igri tretji pomemben element, ki je oblikoval njeno podobo in zarisal njene meje.

Z ugotovitvijo, da so satiri imeli najprej podobo konja, bili so trej sileni, in so šele kasneje pridobili podobo kozla, se potemtakem v ničemer ni zamajala že povsem zakoreninjena teorija o tragediji kot kozlovski pesmi, nasprotno, prav s pomočjo te ugotovitve smo lahko še natančneje opredelili samo genezo tragedije in njene skrite, notranje razvojne stopnje, ob tem pa se je razkrila in pojasnila na te spremembe vezana zunanja podoba starogrškega gledališča.

Vendar pa še zmeraj ostaja odprto vprašanje, ali je bil res Melanip prvi, ki je prestopil magično mejo med orkestro in skeno ali pa se je nemara kaj takega dogodilo že Ahilu.

Seveda bi takšna misel že vnaprej oporekala povsem ustaljenim predstavam o epskem svetu kot zaprtem svetu totalitete in celovitega smisla, v katerem še ni bilo prostora za tragično, kot o tem piše Lukács na začetku svoje znamenite Teorije romana.

Kjer pa se pojavi tragično, tam je po Jaspersovem mnenju izgubljeno nekaj izjemnega, človek je izgubil svojo dotedanjo stabilnost, nemir, ki se je naselil vanj, pa ga je začel preganjati. Zgodovina se je naselila ne samo v zunanje dogodke, ampak tudi v človekove globine, v njegovo notranjost. »Kamorkoli gremo, karkoli bomo na tej poti videli ali slišali: v zraku je nekaj, kar nas bo uničilo, in temu se ne da odpomoči.« (Jaspers, 926)

Vprašanje o tragičnem v epu je potemtakem vprašanje o tem, ali je »sveti in smisla polni« Homerjev svet že svet trpljenja in tragičnih usod zaradi človekovega občutenja lastne smrtnosti. Aristotel v resnici postavlja Sofokla »v isto vrsto s Homerjem« (Poetika, 1448 a), kar pomeni, da je ep razumel v najtesnejšem razmerju do tragedije, saj so pesniki glede na svojo prirojeno naravo v nekem trenutku začeli »namesto epov (pesniti) tragedije, ker je ta preprosto uživala večjo veljavo in ugled. (Aristotel, 1449 a)

Ali naj to pomeni, da je že Aristotel ugotavljal veliko podobnost med obema vrstema, da so torej že »homerski protagonisti v svojih odločilnih trenutkih sprejeli tragično herojstvo – misel, ki jo Aristotel v Poetiki jemlje kot izhodišče za svoje razpravljanje.« (Rosenmeyer, 24) Seveda se je Homerjev preskok iz netragične ritualno-mitološke preteklosti v območje tragičnega in herojskega lahko zgodil samo ob temeljitem transformiranju in svobodnem preoblikovanju mitskega izročila; to pa je presenečenje za vse tiste, ki so si Homerjev čas predstavljali kot absolutno zvestobo pesniškemu kanonu, kjer individualna pesnikova svoboda še ni obstajala. Prav zato tudi Platon v svoji Državi Homerja imenuje vodjo tragikov. (gl. Platon, 327)

Aristotel v zvezi s Homerjevima epoma govori o enostavni in patetični Iliadi in o zapleteni in etični Odiseji. Po njegovem mnenju bi se dalo iz prastarih epov, predvsem iz Kyprie in Male Iliade, ki so bili nekakšna orožarna grške mitologije, ustvariti celo osem tragedij, iz Homerjeve Iliade in Odiseje pa »le po ena tragedija ali kvečjemu dve.« (Poetika, 1459 a) Ep po Aristotelovem mnenju ni zgodovinsko delo, ki bi zajemalo vse dogodke nekega obdobja, ki so se pripetili eni ali več osebam, ampak selektivno dejanje božanskega pesnika. Homer je namreč v primerjavi z drugimi pesniki iz trojanske vojne izločil vse odvečno in nepregledno in za »osnovo vzel samo izsek, okoli njega pa nanizal številne epizode.« (isto) Tu je treba iskati koncept t. i. »začetka v sredini« in »nedokončanega konca«, ki je pri Lukácsu veliko kasneje pomenil temeljno oznako homerske epskosti in njene uravnoteženosti.

Iz gornjih Aristotelovih ugotovitev se da napraviti sklep, da so bile epske vsebine tudi že tragične, da bi se iz nekaterih vsekakor dalo napraviti eno ali celo dve tragediji, ker gre tu za eno zaokroženo in dovr-

šeno dejanje, in Aristotel ima najbrž v mislih Ahilovo in Hektorjevo tragedijo, ki bi imeli peripetijo iz sreče v nesrečo, in morda Odisejevo, ki bi se končala spravljivo. Tako bi potemtakem lahko razumeli njegovo misel o enostavni in patetični Iliadi in o zapleteni in etični Odiseji.

Homerjev pogled se je potemtakem že obračal proč od bogov, k zemeljskim človeškim usodam. Bitke in spopadi med bogovi, kot se z njimi srečujemo predvsem v Heziodovi Teogoniji, se pri Homerju selijo v olimpske višave, zase si vzamejo nesmrtnost, pravičnost in moč, človeku pa prepustijo odgovornost, samoto in smrt. Spektakelski in prepirljivi prizori med bogovi postajajo, preneseni na človeštvo, zanj vse bolj usodni in pretresljivi, ljudje jih morajo sprejeti z vso resnobo kot svojo edino možnost, bogovi pa so ob tem ostajali neprizadeti ali le blago prizadeti opazovalci, ki so človekove tragične položaje mirno komentirali, vse manj pa v njih tudi intervenirali. J. Griffin je vlogo teh bogov primerjal z gledalci, in to »prej tragedije kot komedije, saj gre za sočutje in žalost, ne pa tudi za strah«, (Griffin, 184-185) ki je očitno lasten samo človeku in povezan z njegovo smrtnostjo. Kadar Homer opisuje občutja smrtnikov, mu gre zmeraj za resnost in resnično pretresenost nad tragiko smrti, ki se denimo dogaja na trojanskem obzidju Priamu in Hekabi ob njunem vžnožju na bojnem polju. Njuna pretresenost je hkrati polna strahu, kakršnega bogovi ne morej poznati. Nehote se nam vsiljuje Lukácseva misel iz njegove knjige Duša in oblike, da je drama igra o človeku in usodi, igra, kjer je Bog gledalec, in Lukács si pri tem zastavlja bistveno vprašanje, ali lahko živi tisti, na katerega je padel božji pogled.

Kje se tedaj v epskem junaku Ahilu skriva možnost, ki mu bo omogočila prestop od »očeta tragedije« Homerja v Sofoklove tragedije, ki se vse končajo s peripetijo iz sreče v nesrečo? Na kakšen način se v Ahilu razodeva prehod od tragične epskosti k začetkom tragičnega v tragediji? Ali se nemara že v tem primeru ne izkristalizira arhitekturna prapodoba grškega gledališča, kakršnega bo precej kasneje za svoje potrebe zahtevala herojska tragedija?

Ahilova jeza in njegova svojestvo, predvsem pa njegovo občutenje lastne minljivosti, iz katere izhajajo njegove »odločitve«, ga postavljajo na trdna tla zgodovinske časnosti in minljivosti, kjer je treba živeti hitro in junaško, ne pa ustaljeno in nejunaško, saj je smrt nenehno za petami. V nič več epskih časih Ahilu pomenita rojstvo in smrt samo nekaj naključnega, pa tudi neizogibnega, zato je mogoče njegovo znamenito jezo razumeti kot posledico njegove osebne filozofije, da je človek na sploh po svojem najglobljem smislu smrten in da je smrt njegova edina zanesljivost. V tej luči se Ahilova jeza spremeni v njegovo nemoč zaradi lastne smrtnosti, Ahil kot največji junak pred Trojo pa v obsedenca od zgolj smrti, nemočnega in neodgovornega za svoja dejanja.

Homer se zato v Iliadi zavestno izogiba omenjanju podzemskih bogov in boginj, ki so bili zmeraj povezani s cikličnim razumevanjem sveta, pa tudi razumevanju herojskosti, ki bi še temeljila v takšnem svetu. Zato gre pri njem za temeljito spremembo in globok poseg v dotlej nedotakljivo mitsko preteklost, ki je pesnikom nikakor ni bilo dovoljeno kakorkoli spreminjati. Povsem po pravici je Aristotel Homerja vsem drugim pesni-

kom priporočal kot mojstrskega vzornika, še najbolj v tem, »kako je treba pripovedovati izmišljene zgodbe.« (Poetika, 1460 a) Ahilova jeza postane tako osrednji predmet Homerjeve pesnitve, ki mu jo muze prišepetavajo na uho, Homer pa jih posluša samo do mere, potrebne njegovemu konceptu smrtnega in s tem tragičnega Ahila. Muze kot stare navdihovalke poezije so Homerju le še dober izgovor za njegovo pesniško »samovoljo« in nič več.

Homerjeva Iliada kot v mnogočem izmišljena zgodba je tako v popolnem nasprotju s tistimi teorijami epa, ki v njem še vedno gledajo popolno stvaritev muz, pesnika pa kot njihovega posredniškega pomočnika. Pesnikova invokacija na začetku epa je tako le še ostanek starega pesniškega vzorca, vse drugo pa je bilo prepuščeno njegovi svobodni fantaziji. Ta svoboda se sicer še ne kaže v popolnoma izmišljenem mitu, ampak predvsem v tem, kaj je Homer iz tega namenoma izpustil, da bi zadostil svojemu konceptu Ahilove zgodbe o njegovi nepreklicni smrtnosti. Seveda pa to ne velja samo za Ahila. Njegovo žrtvovanje na Patroklovem grobu kaže na to, da je tudi Patroklova smrtnost nepreklicna, zato je žrtveni ritual prikazan kot nekaj depasiranega in času neprimerne. Tako kot Ahil tudi Patroklos v onostranstvu ne bo potreboval ničesar, saj je Homer tudi njegovo življenje zreduciral samo na tostranstvo.

Ali so ti in podobni opisi v Iliadi, ki se jim Homer zavestno noče ogniti, zares pomenili konec herojstva? Še več: ali bi Homer tako stvarno in neprizadeto, brez vsakršnega sentimenta vstavil takšne in podobne prizore v svojo pesnitev, če z njimi ne bi imel resnega namena?

Ali bi zgolj po naključju zamolčal zgodbo o Ahilovi peti?

V tem smislu pri Homerju tudi razlagajo besedo »heros« iz besede »hore«, ki pomeni poletje. Nekdaj vegetacijsko razumljeni in na vse letne čase vezani heroj je vezan le še na en letni čas, na poletje, ki je tudi čas njegovega polnega razcveta, temu pa sledi nepreklicna smrt. Nekdaj za bogove in heroje značilne ambivalentnosti življenja in smrti ni več. Kolikor mlajši je posamezni bog glede svojega nastanka, toliko bolj mu manjkajo poteze umiranja in vstajenja. Od vseh grških bogov dejansko vstaja od mrtvih in umira le še Dioniz... (Frejdenberg, 117) Plutarh pa poroča, da je bil zadnji grški heroj Kleomed. (Dukat, 50) Konec herojstva pa je prinesel tudi konec razumevanja življenja, kjer smrt še ni bila izločena iz celote sveta. Nastopil je čas za novo obliko herojstva, ki smo ga imenovali tragično herojstvo. V nasprotju z vsemi pričakovanji pa je, da o tej spremembi poroča prav homerski ep. Homer kot poslednji epski pesnik se je moral potemtakem temeljito spopasti z epskim izročilom. Skladno s svojo koncepcijo sveta in človeka je marsikaj iz te epske tradicije zamolčal, marsikaj spremenil in dopolnil, in tako že postajal pesnik v modernem pomenu te besede, tisti, ki je, kot bi rekel Aristotel, pri svojem delu izhajal iz svoje fantazije in iz svojih zamisli v duši, ne pa več pesnik – pevec, ki je zavestno služil mitološkemu izročilu, ker je vanj veroval kot v resnico in samo resnico.

Za Homerja mitos potemtakem še ni postal prostor verjetnega ali možnega, kot to velja za kasnejše pesnike, je pa bil do določene mere tudi prostor svobodne fantazije in osebnega iskanja. V tem smislu je postal

vsem drugim pesnikom mojstrski vzornik tudi v tem, kako je bilo treba pripovedovati izmišljene zgodbe, zgodbe o verjetnem ali možnem, te pa bodo za Aristotela postale resničnejše od zgodovine in zato bližje filozofiji. Homer je torej s svojima epoma stal sredi med starim, nepreklicnim in novim, že skoraj svobodnim. Šele če Homerja in epos razumemo iz te njune mejne pozicije, postane jasno, da je preboj novega spočetka le težko uspel, saj se je dolgo časa lomil ob starem in nepreklicnem, ob celovitosti in koherenci starega, ki mu razbitost in razcepljenost novega ne moreta biti kos. Ta prehod iz starega v novo Hegel pa tudi drugi imenujejo prostor tragičnega. To je čas konca velike epske poezije in epskega sveta sploh.

S tega stališča je posebej zanimivo, da se izrazje, ki je bilo v heroičnih časih namenjeno zgolj mrtvim, v Iliadi uporablja za žive ljudi in med temi še posebej za Ahila. Ahil je vse od začetka povezan s temo, neplodno zemljo, s sajastim prahom, črnim pepelom, s temnimi oblaki (gl. Iliada, XVIII, 22-25), njegovo poganje v šotoru in pred njim naznanja, da se ne bo več odlepil od tal, na katera je legel. Glagol 'keimai', imperfekt 'keito' »ležal je« se običajno uporablja za bojvnike, ki že »ležijo mrtvi«. Ahil sam zase uporabi ta glagol v prav tej pomenski razsežnosti:

»Prav tako ležal bom jaz, ko isto je sojeno meni,
kadar umrem ...« (XVIII, 120)

Znamenit je tudi primer t. i. grške »pieta«, (gl. XVIII, 70) ko mati Tetida prime svojega sina Ahila za glavo in mu jo podpre. V kasnejši krščanski ikonografiji gre zmeraj za že mrtvega sina božjega, tu pa Tetida uporabi utečeno ritualno gesto še za živega Ahila. Homer potemtakem tudi v tem primeru »Ahila opisuje že kot mrtvega.« (Schein, 148)

Tudi omemba Ahilove telesne velikosti je povezana z izrazi, ki so omenjali velikost mrtvih herojev. Ti so bili »megas megalosti«, veliki in orjaški, kakor lahko razberemo v Odiseji iz opisa Ahilovega pogreba, oziroma njegovega mrtvega trupla:

»ležal po dolgem orjak ... je s prelepimi udi.« (XXIV, 40)

Kar je bilo v Iliadi uporabljeno za živega, ležečega in orjaškega Ahila, se v Odiseji nanaša samo še na njegovo ležeče, velikansko truplo. Očitno pa je za Homerja ta pomen imelo že prej in vsakokrat, ko je v Iliadi omenjal še živega Ahila.

Ahil o sebi že v prvem spevu pove, da je:

»rojen za kratko življenje.« (I, 352)

Enako je o tem prepričana tudi njegova božanska mati Tetida:

»... da le kratek je tek (mu) odmerjen na zemlji,« (I, 416)

da »vseh najkrajše bo živel.« (I, 505)

Zanimivo je, da Homer vseskozi govori o smrtnosti Ahila, ne pa tudi še o njegovi smrti, kar pomeni, da med smrtnostjo in smrtjo še ni vzpo-

stavil popolnega enačaja. Zato je tudi opis Ahilove smrti prestavil v Odissejo, hkrati pa ga prepustil drugim pevcem in drugim epskim pesnitvam, Etiopidi in Memnonu. Zanj je pomembno le vprašanje smrtnosti, ki postane tako tudi osrednja tema Iliade in Ahila kot glavnega junaka.

Ahilova jeza pa se v Iliadi ne nanaša samo na Agamemnona, ampak se po peripetiji, ob Patroklovi smrti, prenese na Hektorja in na Trojance. Gre torej za izjemno jezo, za jezo, ki je v zvezi z Ahilom postala pregovorna, za jezo božanskih razsežnosti in učinkov, ki je bila sposobna ustaviti spopade in je grozila, da bodo Ahajci vojno izgubili, in ki je po peripetiji ob Patroklovi smrti že spet obnovila spopade in pripeljala k zmagovitemu koncu, čeprav že brez Ahila. Nadvse pomembna se zdi v tej zvezi ugotovitev, da »se drugje v Iliadi in tudi v arhaični grški poeziji menis – jeza uporablja posebej za jezo bogov, ki je običajno usmerjena proti ljudem; ti se je bojijo in se ji poskušajo ogniti. Menis naznanja ... maščevanje s strašnimi posledicami. Ahil je edini smrtnik v epu, za katerega se uporablja ta beseda.« (Schein, 105) K temu je treba vsekakor dodati že izrečeno predpostavko, da je Ahil tudi edini smrtnik, ki artikulira svojo smrtnost, ki se je jasno zaveda na slehernem koraku. Njegova jeza je takorekoč srd, ki izvira iz spoznanja svoje nepreklicne končnosti kot zgolj smrti.

Do tega srda je prišlo, ko mu je bila odvzeta lepa Brizejda. V tem trenutku se Ahil izloči iz območja javnega in kolektivnega in se kot posameznik preda zasebnemu. Ko mu je na Agamemnonov ukaz prijatelj Patroklos iz šotora odpeljal prelepo Brizejdo, »deklico vitko«, na katero bo Ahil poslej velikokrat mislil, pa tudi Brizejda »le nerada« gre proč od njega, je Ahil glasno zajokal in:

»žalosten družbo pusti in sede tam daleč na samem
k sivemu morju na breg. Gledaje v neizmerno gladino ...« (I, 349)

Ahilov položaj je podoben Prometejevemu: povsem sam je s svojo nesrečo, le nima narava mu še stoji ob strani in z njo začenja nemi dialog s pogledom v neizmerno gladino. To sicer še ni samota in osamljenost med štiri stene postavljenega novoveškega človeka v njegovi totalni zasebnosti, je pa primer začetkov človekove osamljenosti, kjer narava ni več integralni del človekovega sveta, ampak deluje le še kot ozadje, kot krajina, na kateri se zarisuje samotni in samotarski posameznik.

Ahil je očitno tisti lik, ki na mogočni nadrejeni podlagi skupnega in javnega izstopa z jasnimi obrisi, saj se njegovo življenje noče več ujemati z interesi celote, to pa zato, ker mu je Agamemnon ponudil, pa tudi vsilil razbito podobo sveta, ker ga je s svojo nespametjo tako rekoč prisilil k izstopu iz epske celovitosti s tem, ko mu je kos za kosom jemal, kar mu je kot heroju bistveno pripadalo. Od tod tudi časovni zamik, ki je v Iliadi jasno opazen, zamik, ki je dolg več stoletij in ki povzroča zmedo pri raziskovalcih, saj so na eni strani še vrednote epskega sveta, kolektivno in javno, na drugi pa individualizirani Ahilov lik v zasebnem in tragičnem.

Problem javnega in zasebnega je eden temeljnih v moderni literarni vedi, posebej na področju genologije, saj se v različnih odtenkih z njim srečamo tako pri Kayserju kot pri Lukácsu, pred tem pa že pri Schellingu, Heglu, pa tudi pri najzgodnejših teoretikih romana, pri Huetu in Blan-

kenburgu. Vendar sta pojma javnega in zasebnega dobila današnji pomenski obseg šele pri Habermasu v njegovih Strukturnih spremembah javnosti.

V smislu dvojnosti javnega in zasebnega je bil doslej ep vedno razumljen kot prostor, v katerem je bil govor o vojaško-političnih zadevah (Huet), dogajanje v epu se je nanašalo na »totaliteto« herojskega stanja sveta (Hegel), to je bila pripoved o »totalnem svetu« v vzvišenem tonu (Kayser) itd. Pri tem je bilo nekako jasno, da v epski svet javnega, političnega, totalnega, herojskega itd. zasebno ne more vstopiti, saj zanj tu še ni prostora.

Vendar nas Ahilov položaj opozarja na to, da bo treba uveljavljenim briljantnim analizam epskega sveta nekaj dodati in nekaj odvzeti, saj prav v Iliadi kot enem najpomembnejših epov spoznavamo, da poleg javnega kot pomembnega in odločilnega obstaja v dogajanju tudi zasebno, in to ne kot nekaj obrobnega, manj pomembnega, ampak že kar kot tisto, kar poganja samo epsko dejanje, kar ga usmerja, zavira in pospešuje. Zasebno kot temeljna eksistencialna opredelitev Ahila, brez katere bi bil ta grški heroj povsem enak drugim, ostaja tako v Iliadi odločilna in bistvena kategorija, ki jo je treba podrobneje opredeliti.

Homer zelo nazorno opiše Ahilov položaj po izgubi Brizejde, razume ga kot položaj popolnoma osamelega in samotnega človeka, ki vzpostavi prostor zasebnosti, s tem pa tudi vse globlje občutenje in zavedanje smrtnosti, ki se že spet lahko pojavi samo v samotni.

Prav nenavadno bi bilo, če teh novih »privilegijev« grške družbe tedanjega časa, ko se je mit začel razkrajati in se je rojeval vse močnejši dvom o njem, ne bi izkoristil tudi Ahil, z njim pa se je začel razpad celovitosti epskega heroja in epskega sveta totalitete.

Ahil prostor zasebnega vzpostavi sredi javnega, v šotoru in na okopih, od koder opazuje dogajanje okrog sebe. To je zasebnost sredi javnega, zato še ni prava zasebnost, je šele njen rudiment, je zasebnost, ki si jo javnost lahko še ogleduje in jo zato tudi še lahko obsoja. In vendar je prav kot še tako omejena zasebnost že močno nevarna za javnost. Vse od Agamemnonove žalitve v prvem spevu pa do devetega speva, ko se pri Ahilu pojavijo trije odposlanci, želeč ga prepričati o nujnosti njegovega ponovnega vstopa v bojne vrste, se Ahil ne pojavlja v glavnem dogajanju. Kar pa ne pomeni, da so nanj pozabili Grki na bojnem polju ali tedanji poslušalci epa pa tudi današnji bralci: vseskozi ostaja jasno, da je vzrok neodločeni situaciji na fronti prav odsotni Ahil, še več, da se bodo dogodki na bojnem polju premaknili šele z njegovim ponovnim vstopom v boj. Zato je tudi deležen obsojanja in celo prijatelj Patroklos zanj nima več lepe besede. Le Homer niti enkrat samkrat ne pokara Ahila, kot da bi ga skušal razumeti in podpreti v njegovih trdovratnih odločitvah; samo Homer je sposoben razumeti Ahilove nerazumne odločitve in samo Homer najbolj neposredno občuti njegovo smrtnost, ker je to tudi njegov lasten problem.

V Ahilu se potemtakem zasebnost manifestira tudi kot osamljenost. Je brez prijateljev, brez ženske, celo mati živi daleč proč v globinah morja in se pojavlja le v njegovih najtežjih trenutkih. To je »tragična osamljenost

v svetu, ki Ahila kvalitativno transcendira, ga pa ne more zapustiti ... deloma tudi zato, ker so se prav v tem svetu vzpostavili pogoji, pod katerimi lahko Ahil presega okolico, pod katerimi je 'najboljši od Ahajcev'.« (Schein, 123)

V takšnem položaju si Ahil začenja postavljati vprašanja, ki nikakor niso tipična za tradicionalni epski, vase zaprti in smisla polni epski svet. Lukács namreč v zvezi z epskim zaokroženim svetom zapiše, da je stari Grk imel prej odgovore kot pa vprašanja, da je bil tu smisel razviden na vsakem koraku, v tem času duša še ni vedela, da lahko izgubi in ni mislila, da mora iskati. (Lukács, 20)

Omenjali smo že Ahilov umik z bojnega polja na rob, v zasebnost, samoto in osamljenost. To je nedvomo tragični Ahil, ki se na krajinskem ozadju neskončne morske gladine pogovarja sam s sabo, čeprav se na njej še zmeraj zarisuje v svoji neomajni moči in orjaškosti in je kot tak vsem na očeh, le da od tega nihče več nima koristi.

V devetem spevu Iliade je dal vrhovni vojaški poveljnik poklicati k posvetu vse grške kneze in jim sporočil svojo misel, da Troje ne bodo nikoli osvojili, zato je po njegovem najpametneje na hitrih ladjah zbežati v »deželo očetno«. Temu se upre Diomed in prepriča še ostale kneze, naj ostanejo. Nestor ugotovi, da je pred njimi odločilna noč, ki bo grško vojsko odrešila ali pogubila. Vse pa je odvisno od tega, ali se je Agamemnon pripravljen pobotati z Ahilom, ali ga je z darili in prijazno besedo pripravljen znova pridobiti za boj.

Agamemnon je priznal svojo krivdo in ponudil Ahilu velikansko odkupnino, zato so Grki iz svoje srede odbrali tri može, ki naj kot odposlanci odidejo k Ahilu. Ta se je treh mož nadvse razveselil in jih bogato pogostil. Nato je besedo povzel vodja odposlancev Odisej in Ahilu skušal predočiti, da je napočil trenutek, ko:

»biti, ne biti, to zdaj je vprašanje.« (IX, 230)

saj Trojanci ogrožajo že nasipe in se bahajo s tem, da bodo požgali grško ladjevje. Zato je čas za Ahilov ponovni vstop v boj, ki bi rešil:

»... upehane Grke iz bojnega hrupa Trojancev!« (IX, 248)

Brzonogi Ahil se je Odiseju zahvalil za iskreno in jasno besedo, hkrati pa takoj dodal, da ga ne Agamemnon ne kateri drug Grk ne bodo pregovorili, da bi se še kdaj bojeval v njihovih vrstah. To pa zato, ker za svoje dosedanje bojevanje in junaška dela ni bil deležen zahvale. Vendar za to ne gre obtoževati nikogar posebej, saj se je očitno svet tako spremenil, da:

»... hvale zaman pričakuje,
tudi kdor večno stoji z možmi sovražnimi v boju.
Delež enak je obema, zmuznetu in srčnemu borcu,
ista je častna odlika strašljivemu, ista junaku,
smrti ne uide lenuh, ne mož, ki veliko je storil.« (IX, 318)

Po Parryevem mnenju gre v zadnjih treh epigramatskih verzih za zlorabo jezika, saj manjkajo vezniki, ki sicer povsem normalno povezujejo

koordinirane stavke v Homerjevi poeziji. »Ta očitna sintaktična grobost v teh verzih zbuja pozornost in jih izloča iz gladkega teka veljavne homerske govorice.« (Parry, 121)

Če gre za način govorice, ki je v popolnem nasprotju z vsem izrečenim v celotnem epu, če pri tem ne gre za obsojanje kakšnega posameznika, ampak časa v celoti, potem se moramo vprašati, kaj se je zgodilo z Ahilom v času njegove zasebnosti, samote in osamljenosti. Njegove besede so najprej in predvsem ignoranca nekdanjega herojstva in njegove etike, hkrati pa tudi ugotovitev, da svet ni več celovit in da je človek izločen iz takšnega sveta. Raztrganost jezika, sintaktična grobost v njegovih besedah razodeva, da Ahil ne zna več jezika, ki ga je še govoril kot heroj. Še več bi se dalo reči: da Ahil hkrati tudi še ne zna jezika, v katerem že lahko govori. To je nov jezik, ki se je v njem porajal v času njegovega molčanja, v času torej, ko se je izločil iz javnega in skupnega in se predal zasebnemu in posameznemu.

Gre očitno za jezik, ki še čaka na svoj nastop, zato je razbit, negotov in ponotranjen, skorajda monološki, nikomur namenjen. To je jezik prihajajočega osamljenega človeka, človeka, ki mu ni več do časti, ker mu do nje biti ne more, saj je v resnici ni več, zato so Ahilu:

»gnus (Agamemnonovi) darovi.« (IX, 378)

To je jezik človeka, ki mu ni več mar Brizejdine čistosti, saj je kljub Odisejevim zagotovilom prepričan, da se je Agamemnon z njo zabaval v postelji:

»... le meni, edinemu Grku,
vzel je družico ljubo, da v postelji z njo se zabaval.« (IX, 336).

To je jezik človeka, ki mu tudi ni več mar Brizejdine ljubezni, ker je bila z nasilno odvedbo dekleta na začetku epa ta izničena, z njo pa tudi njena ženska rodnost, saj je Ahil po v samoti in osamljenosti opravljenem preobratu v sebi začel ločevati spolnost od ljubezni. (gl. Vrečko, 101)

V takšnem položaju je Ahilu preostala le njegova lastna smrtnost, in to je najgloblje spoznanje, do katerega se je dokopal v svoji samoti na obrobju bojnega polja:

»duša človeka pa – nje ne udržiš, s prijemom ne s klicem,
več se ne vrne, ko z dihom poslednjim ušla je prek ustnic.« (IX, 408)

Ob tem je Ahil sporočil odposlancem še, da se je odločil za vrnitev domov, s tem pa za dolgo življenje brez slave in časti, saj ne misli odnehati od jeze. Trije odposlanci so ob tem govoru onemeli v »zaglušni tišini«.

»Silno zadel jih je govor: prerezka bila je odpoved.« (IX, 430)

Omenjeni epigramatični verzi, ki so bili presekani z vzkliki in močno interpunkcijo in ki se v tem Ahilovem govoru ponovijo še enkrat (IX, 375), očitno izvirajo iz težave, da Ahil ni imel na razpolago jezika, s katerim bi izrazil svoje razočaranje, saj urejeni in božjemu podrejeni mitski in herojski svet česa takega nista poznala. Vendar pa to svoje razočaranje Ahil vendarle izrazi, ker ga mora, in to, kot ugotavlja Parry, na

prav poseben način. »To dela tako, da zlorabi jezik, ki mu je na razpolago.« (Parry, 122)

Gre za jezik ustnega izročila in žive, še nezapisane govorice, zato nam Homer ne pokaže samo heorja, ki je odtujen od sveta lastnega epskega speva, ampak tudi od sveta, ki so ga v pesniškem izročilu slavili stotine let. To pa za slepega pevca Homerja pomeni le, da je v svojem času zgrabil poslednjo priložnost in ustvaril ep, v njem pa junaka, ki že sega prek roba samega epa naprej v tragedijo. In to je nadvse pomembna ugotovitev. Ahil potemtakem ni le heroj, ki je pomembno prispeval k zmagam Grkov, ampak tudi k temu, da je z govorico, ki je bila različna od njegovih sogovorcev, povzročil tudi razbitje epa. Namesto uveljavljenega herojskega jezika nesmrtnikov je začel govoriti v jeziku s smrtnimi razsežnostmi: razsekano in razbito, skratka tragično. In zato se je moral umakniti na obrobje, ven iz krožnega bojnega kroga in v območju zasebnega, samote in osamljenosti odkriti jezik, ki ga še ni bilo, to pa tako, da je zlorabil obstoječi jezik.

Po vsem povedanem ne bo držalo, da epski človek še ni poznal ne ideološke ne jezikovne pobude, kot trdi Bahtin. Po njegovem naj bi epski človek govoril en sam in edinstven izoblikovan jezik, ki je ustrezal edinstvenemu in popolnoma izoblikovanemu pogledu na svet, ta pa je bil enako nujen in nedvoumen za junake, za avtorje in za poslušalce. (Bahtin, 35)

Videli smo, da so ob Ahilovem jeziku in njegovi »rezki odpovedi« onemeli vsi trije odposlanci, da je ob tem onemel celo Ahil sam, ki se ni več razumel in se je zato želel umakniti iz takšnega sveta. Tragični predsmrtni Ahilov jezik je jezik molčanja in zasebne upornosti, kadar pa se oglasi, je rezek, je kot odpoved jezika. Tudi poslušalcem ga je dano poslušati le v zaglušni tišini. In gotovo je predvsem to, da ga Homer ni slučajno položil v Ahilova usta.

Z veliko mero zanesljivosti pa smemo prav v takšni koncepciji Ahila slutiti Homerjevo anticipacijo tragedije, saj je razmerje med tragičnim, na obrobje umaknjenim in povsem nov jezik govorečim Ahilom in še zmeraj v krožni prostor zamejenim spopadom med Grki in Trojanci podobno razmerju med tragičnim junakom na skeni in zborom, ki junaka vseskozi opozarja na napake in ga skuša odvrniti od njegovih pogubnih namer. Ker pa je šlo v spopadu med Trojanci in Ahajci za soočenje dveh koncepcij življenja, (gl. Vrečko, 70) ciklične pri Trojancih in linearne pri Ahajcih, kar se lepo kaže tudi v različnem razumevanju Hektorjeve »cvetne« smrti in Ahilove smrtnosti, je razumljivo, da se je že v bojni areni kot nekdanji ponovitvi in mimetični obdelavi sončevega kroga začel razcep, ki je imel za nujno posledico Ahilov umik na »skeno«, na obrobje bojne arene, pred svoj šotor kot prostor samote in osamljenosti. Za Ahila torej ni bilo več prostora znotraj orkestre, pa čeprav se je vanjo vrnil umret pri »vratih večernih.« Vse to navaja k misli, da bo treba v zvezi s tragičnim Ahilom korigirati nekatera uveljavljena in utečena stališča glede epskega junaka in jih uskladiti z dejstvi.

LITERATURA

- ARISTOTEL: *Poetika*. Ljubljana, 1982.
BAHTIN, Mihail: *Teorija romana*. Ljubljana, 1982.
DUKAT, Zdeslav: *Sofoklo*. Rijeka, 1981.
FREJDENBERG, Olga Mihajlovna: *Mit i antička književnost*. Beograd, 1987.
GRIFFIN, J.: *Homer on Life and Death*. Oxford, 1980.
HERODOT: *Zgodbe*. Ljubljana, 1955.
JASPERS, Karl: *Von der Wahrheit*. München, 1947.
LUKÁCS, Georg: *Die Theorie des Romans*. Neuwied am Rhein, 1963.
PARRY, A.: *The Language of Achilles*. V: *The Language and Back-ground of Homer*. Cambridge, New York, 1964.
PLATON: *Država*. Ljubljana, 1976.
SCHEIN, Seth: *The Mortal Hero*. Cambridge, 1987.
SOBOLEVSKI, S. I. in dr.: *Zgodovina grške književnosti* (prva knjiga). Epika, lirika in dramatika klasičnega obdobja. Ljubljana, 1966.
ROSENMEYER, Th. G.: *Wahlakt und Entscheidungsprozess in der antiken Tragödie*. V: *Poetica*, 10/1987, št.1.
VREČKO, Janez: *Ep in tragedija*. Maribor, 1994.

■ THE ORCHESTRA, THE SCENE, AND ACHILLES

Aristotle's statement that the chorus belongs in the orchestra and the actors belong on stage illustrates an important change in the architecture of the Greek theatre, as the brief, humorous, ritual choral song of Dionysius, performed in the middle of a flat area surrounded by a hill, was extended and its tone became serious. For this, a set, a new place for the actors of the tragedy, was needed in the theatre. There would be no room for an individual who had stepped away from the whole in the circular design of the orchestra, he would need a place outside the link of the circle, in the linear course of the tragic historicism on stage. There, Dionysius becomes a heroic character of a tragically dying winner, to whom resurrection from death will no longer be given. Bringing heroes such as Oedipus, Philoctetes, Ajax and others into the tragedy is, in addition to the dithyramb and the satyr play, the third important element which shaped the image of the tragedy and the architecture of the place where it was performed.

This paper aims to show that it was already Achilles, the epic hero, who transcended the magical line between the orchestra and the scene and thus broke the epic world of totality, which would correspond to Aristotle's equating Homer and Sophocles.

Had the architectural proto-image of the Greek theatre, which will later be claimed by tragedy, not appeared already in the case of Achilles? Achilles' anger becomes powerlessness because of his own mortality, an obsession with death; while Homer's poetry willfully transforms the myth, which needs to be changed if Achilles is to be understood in such a way. Instead of epic heroism, Homer introduced tragic heroism, which is reflected in many references to Achilles, reserved for the dead in heroic times, but used to refer to the

living hero by the poet. Such examples are the image of Achilles lying in front of the tent, where the verb 'keito', normally reserved for dead warriors, is used; Thetis, supporting her son's head, which presents the living son as dead; or the mention of Achilles' living, gigantic body ('megas megalosti'), used to refer to the dead hero in the *Odyssey*. Homer is only interested in Achilles' mortality, not in his death; he leaves that to the *Odyssey* and other epics. The word for anger, 'menis', used only for the wrath of the gods, is used of a man for the first time in the case of Achilles. Because of it, Achilles separated himself from the territory of the public and collective, and turned to the private as an individual. Homer then shows the values of the epic world, the collective and public, but also the individualised character of Achilles in the private and tragic. So far, the epic world has been understood as exclusively a world of the public, political, total, heroic. But in the *Iliad*, the private is put forward as well, not only as something marginal, but as the force driving, retarding and accelerating the epic action itself. Achilles creates a private space in the midst of the public, in his tent, on the fringe of the battlefield. Here, he asks himself questions not typical of the enclosed epic world, which is full of meaning. This is especially noticeable in Achilles' answer to the three messengers, where he accepts death, which levels everybody, and the annihilation of the heroic code; the language he uses is broken, no longer that of an epic poem. Achilles obviously had no language in which he could express his disappointment, so he had to abuse the language available to him. In this, Homer went beyond the epic and entered the territory of the tragic and tragedy. In doing so, he placed Achilles on the edge, the first isolated scene before its placement within an architectural design. There was no place for Achilles on the battlefield, the orchestra. The relationship between the tragic, with a marginalised Achilles, speaking a new language, and the circular battlefield underneath, is thus similar to the relationship between the tragic hero on stage and the chorus in the orchestra of the later tragedy.

Marec 2000