

Filozofski fakultet Sveučilišta u Zagrebu

Odsjek za kroatistiku

Katedra za metodiku nastave hrvatskoga jezika i književnosti

SANJA OTOČAN

METODIČKI PRISTUP ESHILOVIM *ORESTIJAMA*

DIPLOMSKI RAD

Zagreb, studeni 2015.

Filozofski fakultet Sveučilišta u Zagrebu

Odsjek za kroatistiku

Katedra za metodiku nastave hrvatskoga jezika i književnosti

Zagreb, studeni 2015.

METODIČKI PRISTUP ESHILOVIM *ORESTIJAMA*

DIPLOMSKI RAD

Broj ECTS bodova: 8

Mentor:

Dr. sc. Dean Slavić

Student:

Sanja Otočan

SADRŽAJ

1. UVOD	3
2. DRAMA I KAZALIŠTE	4
3. DRAMA KAO KNJIŽEVNI ROD.....	6
3.1. Struktura dramskog teksta	6
3.1.1. Dijalog	6
3.1.2. Monolog	7
3.1.3. Stvaranje napetosti i njezino rješenje	8
3.2. Kompozicija drame	10
4. POSTANAK I RAZVOJ GRČKE TRAGEDIJE	12
4.1. Velike dionizije	14
5. TRAGEDIJA I TRAGIČNO	16
6. OBILJEŽJA TRAGEDIJE	18
7. GRČKA RELIGIJSKA SVIJEST	22
7.1. Grčki bogovi	24
7.1.1. Erinije	25
7.1.2. Apolon	26
7.1.3. Atena	27
8. ESHIL	29
9. O <i>ORESTIJAMA</i>	32
9.1. Transformacijske razine <i>dikē</i> u djelu	35
10. METODIČKI PRISTUP <i>ORESTIJAMA</i>	37
11. ŠKOLSKA INTERPRETACIJA DJELA <i>AGAMEMNON</i>	38
11.1. Motivacije za interpretaciju djela <i>Agamemnon</i>	39
11.1.1. Likovna motivacija.....	39
11.1.2. Filmska motivacija	41
11.1.3. Glazbena motivacija	43
11.1.4. Novinske vijesti.....	44
11.2. Lokalizacija djela <i>Agamemnon</i>	45
11.2.1. Samostalno istraživanje učenika	45
11.2.2. Kronološki slijed događaja	46
11.3. Interpretativno čitanje teksta	47
11.3.1. Interpretativno čitanje teksta u korelaciji s grčkim jezikom.....	48

11.4. Interpretativno-analitički pristup djelu <i>Agamemnon</i>	49
11.4.1. Moć uvjeravanja – lingvističkostilistička karakterizacija likova	50
11.4.1.1. Klitemestra i Agamemnon	52
11.4.1.2. Klitemestra i kor	56
11.4.1.3. Klitemestra i Kasandra	59
11.4.2. Sukob spolova	61
11.5. Eksplikacijski pristup djelima <i>Žrtvonoše</i> i <i>Eumenide</i>	65
11.5.1. Eksplikacijski pristup djelu <i>Eumenide</i> u korelaciji s poviješću	67
11.6. Stvaranje problemske situacije u <i>Eumenidama</i>	68
11.6.1. Kako su učenici presudili Orestu	69
11.6.1.1. Rezultati ankete provedene među učenicima gimnazije	70
11.6.1.2. Rezultati ankete provedene među učenicima srednje medicinske škole	71
11.6.2. Zaključak ankete i njezino povezivanje s djelom	73
12. PISMENA PRIPREMA ZA NASTAVNI SAT IZ HRVATSKOGA JEZIKA	75
13. ZAKLJUČAK	78
14. LITERATURA	79
15. PRILOZI	81

1. UVOD

Eshilova *Orestija* do danas je jedina cjelovita očuvana trilogija grčke tragedije. Sastoji se od dijelova *Agamemnon* (Ἀγαμέμνων), *Žrtvonoše*¹ (Χοηφόροι) i *Eumenide* (Εὐμενίδες).

Diplomski rad „Metodički pristup Eshilovim *Orestijama*“ predstavlja spoj klasičnog književnog djela sa suvremenijim pristupom interpretaciji književnosti pomoću metodičkih postupaka. Njegov cilj je osmisliti cjeloviti metodički pristup za interpretaciju djela i to na takav način da se približi zahtjevima hrvatskih srednjoškolaca u početku XXI. stoljeća.

Prvi dio diplomskog rada obuhvaća književnoteorijske elemente važne za razumijevanje grčke tragedije kao književne vrste. Pomoću primjera preuzetih iz *Orestija*, obrazlažu se karakteristike drame kao književnog roda, ali i njezina specifična sveza s kazalištem i kazališnom izvedbom. Tekst pruža osnovne podatke o razvoju i karakteristikama tragedije. Poseban naglasak postavljen je na grčku religijsku svijest koja je imala bitan utjecaj u formiranju ideja zastupanim u tragediji. Kao uvod u interpretaciju, opisuje se Eshilov život i djelovanje te kontekst njegovog književnog stvaralaštva da bi se razmotrio njihov utjecaj na samo književno djelo.

U drugom dijelu teksta predlažu se mogući metodički postupci pri tumačenju *Orestija* pomoću primjera motivacije, lokalizacije te interpretacije. Budući da je interpretacija djela zamišljena unutar dvaju školskih sati, na prvome će se satu primijeniti postupci unutar interpretativno-analitičkog, a na drugom kombinirani postupci eksplikacijskog i problemsko-stvaralačkog sustava. Anketom se utvrdio učenički stav o ubojstvu te, povezano s problematikom djela, ulozi oca i majke u životu djeteta.

Primjeri interpretiranog teksta *Orestija* hrvatski su prijevod Maje Rupnik-Matasović u izdanju Latine et Graece. U njemu autorica za jedini lik koji se pojavljuje u sva tri dijela tragedije rabi ime Klitemestra. Iako je uobičajena varijanta njezinog imena Klitemnestra, napominje kako je dokazano, prema natpisima na vazama, da je jedini antički oblik njezina imena bio Klitemestra. Ta varijanta počinje imati sve češću uporabu među autorima zbog čega se rabi i ovdje.²

¹ Uobičajeni hrvatski prijevodi još su i *Žrtva na grobu* i *Hoefore*.

² Vidi: Maja Rupnik-Matasović, *Orestovi preci*, u Eshil, *Orestija* (Zagreb: Latina et Graeca, 2008), 19.

2. DRAMA I KAZALIŠTE

„Svijet je pozornica, a život dolazak na nju: dođeš, vidiš, odeš.“

Demokrit³

Naziv drama potječe od grčke riječi *drāma* (grč. δράμα – čin, gluma, igrokaz, radnja), a upotrebljava se za oznaku književnog roda, uz liriku i epiku, ali i za oznaku dramske vrste unutar dramske književnosti, uz tragediju i komediju. Prema Milivoju Solaru, u najširem smislu „zajedničkim imenom »drama« nazivamo književne tekstove osobite vrste, takve tekstove koji su izravno ili posredno namijenjeni izvedbi na pozornici“⁴. Samo podrijetlo drame također leži u izvedbi.

Prema mišljenju mnogih kazališnih teoretičara⁵, drama se razvila iz obreda. Uzimajući za primjer Dionizijske svečanosti, Ashley Dukes ističe da su bile „glazbene i religiozne, a u dubljem smislu i teatralne“⁶. Ipak, njihova izvedba nije zahtijevala publiku, već su se razlikovali aktivni i pasivni sudionici. Iz njihovog djelovanja razvilo se glumačko umijeće.⁷ Prvotni glumac bio je pjevač ili plesač koji je zauzimao istaknuto mjesto u svečanostima čime se odvojio od ostalih sudionika. Taj čin Staiger povezuje s nastankom pozornice. „Prvi čovjek koji je skočio na kakav kamen, na neku uzvisinu, ne bi li se obratio ljudima, ne bi li im pokazao da je on ispred njih, već je pripremio pozornicu.“⁸ Daljnji utjecaj obreda na razvoj drame opisat ćemo u poglavlju o postanku i razvoju grčke tragedije.

U religijskim i magijskim obredima karakteristična je povezanost njihovih sudionika u događajima kojima se pridaje posebna pozornost. Kao primjer, Milivoj Solar navodi djelovanje na prirodne pojave, očišćenje od grijeha i slične djelatnosti.⁹ Dramska uspješnost ovisi o sličnoj povezanosti između drame i publike. Ona se postiže izvedbom.

Da bi dramski tekst zaživio kao kazališna predstava, na njegovoj realizaciji mora surađivati više osoba. „Atenskim dramatičarima nije bilo dopušteno svoje tragedije ili

³ Demokrit izreke i citati, http://www.izrekeicitati.com/autor/68/_Demokrit, 20.6.2015.

⁴ Milivoj Solar, *Teorija književnosti* (Zagreb: Školska knjiga, 2005), 227.

⁵ Usp. *ibid.*, 230.

⁶ Ashley Dukes, *Drama* (London: Oxford University Press, 1947), 15.

⁷ Usp. *ibid.*, 19.

⁸ Emil Staiger, *Temeljni pojmovi poetike* (Zagreb: Ceres, 1966), 138.

⁹ Milivoj Solar, *op. cit.*, 230.

komedije dati direktno glumcu¹⁰, već je za nju bio zadužen redatelj. Njegova važnost je u staroj Grčkoj bila tolika da se prigodom izvedbe drame navodio prije samog autora. On drami može dati sasvim novu domenu od originalne, interpretirajući tekst na sebi svojstven način i birajući glumce za koje drži da će najkvalitetnije prikazati radnju. Tu moramo ubrojiti i važnost kostimografije, scenografije, odabira glazbene pozadine i rasvjete koji će omogućiti potpuniji ugođaj. Povezanost drame i kazališta omogućuje bolji uvid u djelo koje time postaje bliže svojim čitateljima. Doživljaj čitanja drame poseban je, ali i raznolik za svakog pojedinačnog čitača koji u svojoj mašti tvori njezin svijet. Postavljanje tog svijeta na pozornicu veliki je zadatak za redatelja jer njegova vizija postaje glavna poveznica između gledatelja i drame koji će ju kao takvu vrednovati. On mora prodrijeti duboko u njezinu srž te pronaći način po kojem će adekvatno prenijeti njezinu poruku, ali i dati vizualni aspekt koji će ju upotpuniti. Ukoliko u tome uspije, kazališna predstava uistinu može biti pravi spektakl koji će omogućiti gledateljima potpuno uživanje u pripovijest, ali i vizualizaciju stvari koje je u svojoj mašti možda predvidio ili zanemario.

Dukes drži da bi kazalište trebalo biti namijenjeno svima, a ne samo intelektualcima i literatima, jer time zadržava svoju vitalnost. Stoga dramska uspješnost ovisi o bliskosti njezine teme sveopćem društvenom duhu. Time ne želi reći da bi drama trebala opisivati svakodnevne trivijalne događaje, već samo posuditi dio jednostavnosti njezinih gledatelja.¹¹ Što je dramska tematika bliža publici, ona će ju lakše moći razumjeti, a nakon toga i vrednovati. „Jedino kad publika razumijevajući prati sve elemente kazališne predstave, kada ona uspostavi takav kontakt s glumcima da može i najmanje nijanse njihove igre – pa tako i sve vrijednosti izgovorena i tako oživljena književnog teksta – shvatiti kao nosioce određenih umjetničkih poruka, kazališna predstava može u cijelosti ispuniti svoju ulogu kao nezamjenjiv način umjetničke komunikacije.“¹²

Uz umjetničko, drama može djelovati i obrazovno. Čitajući drame mi „okrećemo stranicu za stranicom ljudske povijesti, a svaka reflektira neki pokret, bio tragičan ili sretan, u duhu čovječanstva“¹³.

¹⁰ Ashley Dukes, *Drama* (London: Oxford University Press, 1947), 24.

¹¹ Usp. *ibid.*, str. 27.

¹² Milivoj Solar, *Teorija književnosti* (Zagreb: Školska knjiga, 2005), 231.

¹³ Ashley Dukes, *op. cit.*, 28.

3. DRAMA KAO KNJIŽEVNI ROD

3.1. Struktura dramskog teksta

U prethodnom poglavlju uvidjeli smo da su dramski tekstovi u većoj mjeri namijenjeni izvedbi. Oni joj se zbog toga moraju strukturalno prilagoditi. Stoga se „dramski tekst sastoji od dijelova namijenjenih publici i dijelova namijenjenih samo redatelju odnosno glumcima“¹⁴. Dijelovi namijenjeni redatelju i glumcima obuhvaćaju imena likova kao oznaku onoga koji izgovara tekst te upute o izgledu scenografije ili radnji glumaca. One se zovu didaskalije, od grčke riječi δίδασκαλία koja označava nauk. Publici su namijenjeni dijelovi teksta koji izgovaraju glumci.

Radnja drame razvija se izmjenom dramskih situacija koje prikazuju odnos likova te njihov govor. On se manifestira kao monolog ili dijalog. „Što je dramski dijalog jači, bit će u njemu više napetosti atmosfere i time će manje ovisiti o scenskim uputama. Tako se, recimo, scenska radnja antičke drame ili, pak, drama Shakespeareova doba u velikoj mjeri može interpretirati iz replika likova na taj način što replika implicira neku akciju ili samoga govornika ili njegovih sugovornika.“¹⁵

Realizaciju dijaloga i monologa podrobnije ćemo pojasniti na primjerima preuzetih iz *Orestija*.

3.1.1. Dijalog

Dijalog, prema grčkom *diálogos* (grč. διάλογος – razgovor) najprikladnije je stilsko sredstvo kojim se izražavaju suprotnosti među karakterima. U njemu „dvije osobe neposredno izražavaju različita stajališta, opravdavajući vlastite a osporavajući tuđe misli ili osjećaje“¹⁶.

Retorika je svoj razvoj započela u staroj Grčkoj s velikom govornicima poput Demostena i Aristotela. Sposobnost vještog govorenja, namijenjenog uvjeravanju i snalaženju u različitim situacijama postaje važan dio opće kulture grčkoga društva što se odrazilo i u književnosti. Stoga ne čudi njezin bitan utjecaj na dramske pisce koji svoje likove počinju rangirati ovisno o njihovim verbalnim sposobnostima. Najveću moć u djelu, pa tako i kontrolu nad situacijom, imat će osoba koja posjeduje najbolje retoričke sposobnosti. „Retorici,

¹⁴ Milivoj Solar, *Teorija književnosti* (Zagreb: Školska knjiga, 2005), 232.

¹⁵ Manfred Pfister, *Drama, Teorija i analiza* (Zagreb: Hrvatski centar ITI, 1998), 44.

¹⁶ Milivoj Solar, op. cit., 235.

disciplini koja govorništvo proučava s obzirom na njegovu djelotvornost, najviša je intencija *persuasio*, nagovaranje i uvjeravanje.¹⁷ Eshilova Klitemestra najbolji je primjer tome.¹⁸ Nakon ubojstva supruga Agamemnona, Klitemestra u razgovoru s korom raspravlja o ispravnosti svojega čina:

KOR: Kakav si jestiv otrov othranjen u zemlji,
ili pitki, postao iz tekućeg mora, kušala, ženo,
te uzela na sebe tu žrtvu i javno prokletstvo?

Odbacila si ga, odsjekla: no ti ćeš biti
odbačena od grada,
silan predmet mržnje građanima.

KLITEMESTRA: Sad meni dosuđuješ bijeg iz grada
i mržnju građana te da nosim javno prokletstvo,
a u ono vrijeme nisi iznio ništa protiv
ovoga čovjeka. (...)

Nisi li njega trebao prognati iz ove zemlje,
kao kaznu za skvrnjenje? Ali kao slušatelj
mojih djela oštar si sudac. (*Aga.* 1407 – 1421)

Staiger navodi da se dijalogom „diskutira o pro et contra. Jedan pita, drugi daje odgovor. Jedan optužuje, drugi brani“¹⁹. Što se više prikazuju oprečna stajališta likova, to sukob postaje dubljim i teže ga je razriješiti samo njihovim utjecajem. Stoga se u njega najčešće upleće i treća strana koju u grčkim tragedijama zastupaju bogovi.

3.1.2. Monolog

Sukob se može manifestirati i u samome pojedincu koji izražava svoje misli monologom. Naziv monolog potječe od grčkih riječi *mónos* i *lógos* (grč. *μόνος* – sam, jedan, osamljen; *λόγος* – govor, riječ), a označava govor jedne osobe, često osamljene. Ipak, njega je često slušao kor kao neutralni lik koji pokušava odgonetnuti njegovu značenje. Time bi se i poticala radnja jer bi se monolozi, koji su često bili dugi, mogli učiniti zamornima i

¹⁷ Manfred Pfister, *Drama, Teorija i analiza* (Zagreb: Hrvatski centar ITI, 1998), 231.

¹⁸ O Klitemestri i njezinim retoričkim sposobnostima detaljnije u poglavlju: Moć uvjeravanja – lingvističkostilistička karakterizacija likova, str. 51.

¹⁹ Emil Staiger, *Temeljni pojmovi poetike* (Zagreb: Ceres, 1966), 156.

čitateljima i gledateljima. Posljedica toga bilo bi zanemarivanje ključnih događaja za razumijevanje psihe lika i motivacije njegovih postupaka. Kako u monologu nemamo suprotstavljenu stranu, liku je dana mogućnost da dublje iznese vlastita kolebanja, ali i opravda vlastite postupke. „Monolog odaje namjeru i one potajnije motive djelovanju. On nas upućuje kako valja prosuđivati o činu, što od otežavajućih ili ublažavajućih okolnosti dolazi u obzir.“²⁰

U *Orestijama* nailazimo na monolog proročice Kasandre. U tom monologu, netom nego li će ući u kuću Atrejevih, proriče Agamemnonovu i svoju smrt. Proklinje svoj dar koji joj je donio samo zlo, ali za svoje neprijatelje proriče nemir i osvetu, te odlučno odlazi u susret vlastitoj sudbini.

„O jao, likijski Apolone, joj mene, mene!

Ova dvonoga lavica koja liježe zajedno
s vukom u odsutnosti plemenitog lava,
ubit će me, jadnicu (...)

No nećemo umrijeti od bogova zanemareni.

Doći će od nas opet drugi osvjetnik,
sin ubojica majke, utjerivač kazne za oca (...)

Pa zašto ja ovako sažaljenja vrijedna uzdišem?

Budući da sam prvo vidjela grad Ilij
u položaju u kojem je bio, a oni što
su zauzeli grad

ovako prolaze prema odluci bogova,

ulazeći ću doći k cilju: Usudit ću se umrijeti.“ (Aga. 1257 – 1290)

3.1.3. Stvaranje napetosti i njezino rješenje

Prema Staigeru, dramsko stvaralaštvo karakterizira napetost koja teži razrješenju. „Sve se – u najdoslovnijem smislu riječi – svodi na kraj.“²¹ Svrha dramskog pjesnika je da prikaže cilj kojemu događaj teži. Zatim mu pristupa problemski što stvara napetost. Ona se među likovima tvori pomoću dijaloga i monologa. Također, Staiger drži da se njezin izvor krije u *patosu* i problemu.

²⁰ Emil Staiger, *Temeljni pojmovi poetike* (Zagreb: Ceres, 1966), 156.

²¹ Ibid., 141.

U današnje vrijeme se *patos*, od grčke riječi πάθος, razumije kao patetičan govor koji pobuđuje strasti. Dramskog junaka pokreće želja za otporom postojećoj situaciji. Zbog toga njegov govor treba biti patetičan da bi djelovao na strasti te tako uzbuđivao čovjeka. On njime može ili pridobiti slušatelje ili ga silina njegovog govora uništava. Patetičan govor upotpunjen je gestikulacijom likova od kojih su najpoznatije uzdignute ruke prema nebu. Tako i u *Orestijama* nailazimo na primjere snažnih gesti koje nagovješćuju napetost i sukob.

Jedna od njih je scena u kojoj Kasandra sa sebe trga proročke oznake u znak protesta prema Apolonu od čijeg se prokletstva uspijeva spasiti tek smrću:

„Pa zašto onda nosim ove poruge za sebe,

I žezlo i proročki vijenac oko vrata?

(*Kasandra trga sa sebe oznake proročice.*)

Tebe ću uništiti prije svoga udesa.

Idite u propast: ovako vam se palima osvećujem.“ (Aga. 1264 – 1267)

Da bi se spasila od smrti, Klitemestra u jednom trenutku moli Oresta da se smiluje grudima koje su ga dojile. Rupnik-Matasović napominje da se u nekim izdanjima tragedije na tome mjestu znala pojaviti didaskalija *Klitemestra pokazuje gole grudi*. „Međutim, Klitemestru je glumio muškarac, tako da pokazivanje na grudi treba shvatiti preko »odjeće«.“²²

„Zaustavi se, sine, i štuj ovu dojku,

dijete, iz koje si često, čak i u snu,

desnima isisavao hranjivo mlijeko.“ (Žrt. 896 – 897)

Dean Slavić navodi da se dramska napetost rješava na dva načina, smrću ili smijehom ovisno o tome govorimo li o tragediji i komediji.²³ U tragedijama je smrt glavnog junaka uobičajena, ali ona nužno ne mora biti prisutna. Do dokazuje i *Orestija* koja završava sretno. „Mogućnost dramskog pjesništva osniva se na tome da je čovjek kao takav uvijek ispred sama sebe.“²⁴ Stoga dramskog pjesnika ponajviše zanimaju čimbenici koji su doveli do određenog događaja i ne miruje dok ne dođe do zaključka. Rabi ih kao dokaze za razrješenje problema. Zbog toga Staiger navodi da drama iznutra teži prema izvanjskom obliku sudišta.²⁵ *Orestija* to

²² Maja Rupnik-Matasović, „Jedna priča u tri dijela: *Orestija* kroz ideje i likove“, u Eshil, *Orestija* (Zagreb: Latina et Graeca, 2008), 39.

²³ Usp. Dean Slavić, *Peljar za tumače: Književnost u nastavi* (Zagreb: Profil, 2011), 111.

²⁴ Emil Staiger, *Temeljni pojmovi poetike* (Zagreb: Ceres, 1966), 152.

²⁵ Ibid., 156.

potvrđuje. Održano pred atenskim areopagom, Orestovo suđenje nadilazi okvire pukog traženja pravde za ubojstvo. Kod antičkih Grka, sud se odvijao izravno ispred bogova. U *Orestijama* se njima i sudi. Sukob novih i starih božanstva dovodi do promjene poretka vlasti. Ipak, ni on nije u potpunosti odvojen od božanskog već nastaje kao realizacija volje vrhovnog grčkog boga, Zeusa.

3.2. Kompozicija drame

Rane drame, kako ćemo to uvidjeti u tumačenju razvoja tragedije, svoju su radnju ograničile na prostore božjih hramova ili palača junaka. Zbog ograničenog prostora, ali i nedostatka različitih scenografskih pomagala kojim danas raspolažemo, autor je morao prilagođavati dramu njezinoj izvedbi što se odrazilo i u kompoziciji. Aristotel je u svojem djelu *O pjesničkom umijeću* izrazio potrebu jedinstva radnje u dramama.²⁶ Po tome pravilu, radnja drame trebala bi opisivati jedan događaj, bez dodatnih digresija koje bi samo odvlačile pozornost gledatelja s onoga što je u drami najvažnije, a to je razrješenje sukoba. Kasniji su teoretičari uz ovo jedinstvo nadodali i jedinstva mjesta i vremena.²⁷ Prema njima, radnja se trebala odigravati samo na jednome mjestu, na primjer ispred palače ili hrama. Ipak, izgleda da ovome pravilu autori i nisu pridavali veliku pozornost. Primjera radi, Eshilova se *Orestija* odvija na četirima različitim mjestima (Agamemnonova palača, Agamemnonov grob, Apolonov hram i Atena). Ipak, pogledamo li svaku dramu trilogije pojedinačno, uviđamo da se jedinstvo mjesta poštuje jedino u prvoj drami, *Agamemnonu*, koja se u potpunosti odvija ispred palače. Treća drama, *Eumenide*, najkompleksnija je jer obuhvaća događaje u Apolonovu hramu u Delfima i Ateni, odnosno svetištu božice Atene. Jedinstvo radnje nalagalo je da se drama treba odvititi unutar 24 sata, odnosno 12 sati.

Iako će kasniji dramatičari sve češće zanemarivati stare zakone produžujući radnju svojih drama na tjedne ili mjesece, mijenjajući scenu pomoću kulisa i sličnim postupcima, oni ipak ostaju prisutni u modificiranom obliku. „Piscima kao što su Corneille, Racine, Gryphius, Schiller, Kleist, Hebbel, Ibsen, svojstveno je da skraćuju vrijeme, sužavaju prostor, iz kakva rastegnutog zbivanja izabiru pregnantni moment – trenutak pred završetkom – te da odatle mnoštvenost okupljaju u osjetilno pojmljivo jedinstvo, kako bi jasni bili ne dijelovi nego zglobovi, ne nešto pojedinačno nego čitav smisleni sklop, te kako ne bi palo u zaborav išta od

²⁶ Vidi: Aristotel, *O pjesničkom umijeću* (Zagreb: ITRO August Cesarec, 1983), 18–24.

²⁷ Usp. *ibid.*, 103–108.

onog što slušatelj mora zadržati.“²⁸ Staiger ovime želi naglasiti smisao dramskog pjesništva, a to je koncentriranost na najvažnije događaje i njihove ishode.

Uvidjeli smo da su se tri jedinstva mogla proizvoljno (ne)poštivati, ovisno o autorovim namjerama i željama. Ipak, da bi drama bila lakše razumljiva i organizirana, ona se morala podijeliti na određene dijelove. Oni označuju formalnu podjelu drame na činove i prizore, odnosno scene. Prizori predstavljaju manje dijelove u predstavi koji mogu biti obilježeni ulaskom ili izlaskom likova. Zatim se objedinjuju u činove. Katkad se dramska radnja unutar prizora može razvijati i bez da se na pozornici izmjenjuju likovi i to pomoću njihovih međusobnih odnosa.

Radnja drame se razvija u tri stupnja. Uvodni stupanj postavlja pred čitatelja problem koji služi kao poticaj za njezin razvoj. Središnji je obilježen povećanjem napetosti koja proizlazi iz želje za razrješenjem problema koja postupno opada u završnom, trećem stupnju. Time nastaje nužni završetak. Idealno zamišljena drama bi se tako trebala sastojati od pet osnovnih dijelova, koji čine etape u razvoju radnje²⁹. To su ekspozicija, zaplet, kulminacija, peripetija i rasplet.

Ekspozicija ili **uvod** služi da bi se gledatelje upoznalo s početnom situacijom koja će poslužiti kao temelj za razvitak daljnje radnje. U antičkim dramama ona se manifestirala kao *prolog*, razgovorom jednoga glumca i kora. Njime se gledatelje upućivalo u zaplet i rasplet radnje opisima događaja koji su se prethodno dogodili te time poslužili kao motiv njezinog sukoba. U isto vrijeme predstavljaju se i glavni likovi.

Zaplet nastaje djelovanjem dviju suprotstavljenih strana, akcije glavnog junaka i reakcije okoline, koji nužno dovodi do sukoba. Njegov najnapetiji dio prikazan je u **vrhuncu** ili **kulminaciji** u kojem se prikazuje nekoliko mogućih rješenja za nastali problem. **Preokret radnje** ili **peripetija** označava naglo skretanje radnje prema jednome pravcu namijenjenom za razrješenje problema koje dolazi u **raspletu**.

²⁸ Emil Staiger, *Temeljni pojmovi poetike* (Zagreb: Ceres, 1966), 147.

²⁹ Usp. Milivoj Solar, *Teorija književnosti* (Zagreb: Školska knjiga, 2005), 238.

4. POSTANAK I RAZVOJ GRČKE TRAGEDIJE

„Među čudesima ljudske povijesti najveća se zovu Grčka i Rim“³⁰, uvodna je rečenica pregleda dramske književnosti Silvia D'Amica u knjizi *Povijest dramskog teatra*. Utjecaj ponajviše grčke, a zatim i rimske književnosti osjetio se u povijesti književnosti, bilo preuzimanjem direktnih motiva i likova, kao što je to bio slučaj u doba klasicizma, ili njihovim preoblikovanjem, ovisno o duhu ondašnjega vremena. Prema Zdeslavu Dukatu „od mnogih naroda kod kojih se drama kao književni rod autohtono razvila tragediju su, koliko znamo, stvorili jedino Grci“³¹.

Grčka religija temeljila se na štovanju prirode i njezinih sila. „Staro je vjerovanje vezano za zemlju i za element, posve kao i sam stari način bitka. Zemlja, rađanje, krv i smrt su one velike stvarnosti koje njima vladaju.“³² Antički Grci u toj su mjeri bili povezani s prirodom da su ju divinizirali i davali joj ljudska obilježja. Njihov predvodnik bio je Zeus koji je sukladno time dobivao i najviše časti, a nakon njega Apolon i Atena. Za temu ovoga teksta važan je i utjecaj Dioniza iz čijeg se kulta, barem kako se to pretpostavlja unutar pregleda povijesti književnosti, razvila tragedija. Njezin nastanak povezan je s prvotnim obredima koji su se sastojali od ritualnog plesa sa žrtvom namijenjenoj bogovima da bi se dobio njihov blagoslov ili umirila njihova srdžba. Naziv tragedija potječe od grčke riječi *tragōdía* (grč. τραγωδία) čije se značenje može dvojako tumačiti. Uvriježeno je pravilo da se ona tumači kao *jarčeva pjesma* zbog žrtvovanja kozlića prigodom dionizijskih obreda. Zanimljivo je da je kozlić bio najdraža Dioniziova žrtva zbog, pretpostavlja se, njegove pohotne naravi, ali i njegovog kvarenja vinograda, čiji je zaštitnik bio upravo Dioniz. Drugo moguće tumačenje spominje *jarčje pjevače* „jer su na Dionisije pjevači ditiramba i Dionisiovih zborova bili ogrnuti jarčjim kožama“³³. Također, Dioniz se često pojavljivao u pratnji Satira, mitoloških bića napola ljudi, a napola divljih zvijer, sa šiljastim ušima i kozjim repićem. Spoj ljudskog i animalnog u likovima Satira kao da nagovještava žudnju za mitskim stapanjem ljudskog roda s prirodom, koje su postigli zazivanjem božanstva. Dionizovi štovatelji izvodili su prigodom rituala ditiram, svečanu zbornu pjesmu koja je u početku bila improvizirana, da bi poslije dobila unaprijed zadani lirski oblik.³⁴ Oni su tvorili kor pjevača poredanih u krug u čijem se

³⁰ Silvio D'Amico, *Povijest dramskog teatra* (Zagreb: Nakladni zavod Matice hrvatske, 1972), 25.

³¹ Zdeslav Dukat, *Grčka tragedija* (Zagreb, Demetra, 1996), 163.

³² Walter F. Otto, *Bogovi Grčke: Slika božanskog u zrcalu grčkog duha* (Zagreb: AGM, 2004), 25.

³³ Stjepan Senc, *Grčko Hrvatski rječnik* (Zagreb: ITP 'Naprijed', 1991), 935.

³⁴ Usp. Silvio D'Amico, op. cit., 28.

središtu nalazila *timela*, žrtvenik na kojemu se prinosila žrtva. Pretpostavlja se da se u određenom času razvoja kor podijelio na dva dijela, na semikorove koje su predvodili korifeji. Ti su korifeji započeli odgovarati jedan drugome pri čemu su tvorili dijalog. Uvedena je i treća strana, odgovaratelj ili *hypokritès*, koji je progovarao Dionizove riječi postavljajući se u ulogu glumca. „Tako prvobitna tragedija pomalo od lirsko-epske pjesme postaje teatrom: kao projekcija likova koja zazivlje kor. Tragediju, tako reći, rađa sam kor; moć njegova pjevanja omogućuje da se pojavi zazvano božanstvo.“³⁵

Njemački filozof Friedrich Nietzsche u svojem djelu *Rođenje tragedije* razmatra tragediju kao spoj dvojnosti apolonijskog i dionizijskog. Služeći se nazivima preuzetim od starih Grka, Nietzsche navodi da umjetnost spaja dva međusobno suprotna svijeta, san i opoj. „Slično kao što generacija zavisi o dvojnosti spolova među kojima neprekidno vlada borba, a samo povremeno nastupa pomirba.“³⁶ Apolonijsko predstavlja svijet sna. U njemu čovjek spoznaje vlastiti unutarnji svijet mašte koji postaje pretpostavkom svake umjetnosti. Zbog toga je baziran na individualnosti. Nasuprot njemu javlja se dionizijsko kao opoj u kojem subjektivno iščezava do zaborava. Opijen čovjek očituje se kao član jednog višeg zajedništva bliskog božanskom. On od umjetnika postaje umjetničkim djelom. Iz tog razmišljanja proizlazi zaključak da je „nasuprot svim tim neposrednim umjetničkim stanjima prirode svaki umjetnik "oponašatelj" i to ili apolonijski umjetnik sna ili dionizijski umjetnik opoja ili najposlije – kao primjerice u grčkoj tragediji – umjetnik opoja i sna u jednom.“³⁷

U razvoju grčke tragedije, Nietzsche također naglašava važnost kora. Na njegovo razmišljanje utjecao je Schiller koji ga promatra kao „živi zid što ga tragedija podiže oko sebe da bi se posve ogradila od zbiljskog svijeta i za sebe sačuvala svoje idealno tlo i svoju poetsku slobodu“³⁸. Nietzsche drži da čovjek koji spozna istinu svijeta u njem vidi samo užas i apsurd. Jedino ga umjetnost od toga uspijeva odvratiti. Uzvišenost, jedno od obilježja grčke tragedije, predstavlja umjetničko kroćenje užasnog. Dramska izvedba, s druge strane, omogućuje čovjeku da se preobrazi i doživi se kao neki drugi lik što zazire u područje opijenosti. „Opčinjenost je pretpostavka svekolike dramske umjetnosti. U toj opčinjenosti dionizijski zanesenjak vidi sebe kao satira, a kao satir motri boga, tj. u svojoj preobrazbi vidi novu viziju

³⁵ Silvio D'Amico, *Povijest dramskog teatra* (Zagreb: Nakladni zavod Matice hrvatske, 1972), 28.

³⁶ Friedrich Nietzsche, *Rođenje tragedije* (Zagreb: Grafički zavod Hrvatske, 1983), 23.

³⁷ *Ibid.*, 28.

³⁸ *Ibid.*, 50.

izvan sebe, kao apolonijsko dovršenje svoga stanja. S tom novom vizijom drama je potpuna.³⁹

Uvidjeli smo da je štovanje kulta boga Dioniza bitno utjecalo na razvoj grčke tragedije. Uz to, ono je s vremenom doseglo tolike razmjere da su mu se priređivala raznolika slavlja, poznatija kao male dionizije. Ipak, njegov vrhunac bile su velike, gradske dionizije, najveće i najcjenjenije svečanosti u kojima je sudjelovala cijela Atena.

4.1. Velike dionizije

Demetra, Majka Zemlja, imala je sa Zeusom kćer Perzefonu koju je čuvala od ostalih Olimpijskih bogova iako su se mnogi natjecali za njezinu ruku. Dok je jednoga dana Perzefona s nimfama brala cvijeće na livadi, iz podzemlja se iznenada uzdigao Had te ju poveo u svoje kraljevstvo. Oženio ju je te joj dao da pojede sjeme morgaja, kojemu se pripisivala tajna ljubavna čarolija i tako joj onemogućio da napusti podzemni svijet. Njezina ju je majka Demetra uzaludno tražila, zanemarivši zemlju koja je tako postala neplodna. Ljudi su molili za pomoć Zeusa, koji je odlučio da će Perzefona dvije trećine svake godine živjeti kod svoje majke na gornjem svijetu, a ostalu će trećinu provoditi s Hadom u podzemnome svijetu. Tugujući za svojom kćeri, Demetra bi zemlju učinila neplodnom, a po njezinom povratku zemlja bi se ispunila plodnosti i zelenilom. Prema mitološkoj pripovijesti tako su nastala godišnja doba.⁴⁰

Početak proljeća, mjeseca elafebolejona (današnjih ožujka i travnja) kada i sama Majka Zemlja slavi zbog povratka svoje kćeri dajući zemlji plodnost i blagostanje, započinjale su velike svečanosti u čast boga Dioniza. Iako se Demetra držala božicom poljodjelstva, Dioniz je taj koji svojim darom vinove loze razveseljava ljudska srca. U vrijeme kada je priroda pokazivala svu svoju ljepotu i bogatstvo, isto je činilo i atensko građanstvo.

Velike dionizije bile su najvažniji kulturni događaj Atene koji se odvijao pet dana. Prva dva dana provodila su se zborska natjecanja, ali vrhunac se postizao u trima danima tragičkog nadmetanja. U njima su se koregi, bogati atenski građani koji su financirali

³⁹ Friedrich Nietzsche, *Rođenje tragedije* (Zagreb: Grafički zavod Hrvatske, 1983), 57.

⁴⁰ Mitološka priča o nastanku godišnjih doba u grčkoj mitologiji imala je nekoliko verzija. Navedena verzija preuzeta je iz knjige: Gustav Schwab, *Najljepše priče klasične starine (drugi dio)* (Zagreb: Globus media, 2004-2005), 376–377.

predstave⁴¹, pjesnici i glumci nadmetali za titulu najboljeg. Njihov trijumf bio bi nagrađen velikim uvažavanjem i poštovanjem u javnom životu polisa. Eshil je po broju pobjeda, njih trinaest, jedan od najvažnijih grčkih tragičara, uz Sofokla i Euripida. O tome koliki je ugled uživao među atenskim narodom svjedoči i Aristofanovo djelo *Žabe* u kojemu je proglašen najboljim grčkim tragičarom. Nakon smrti „se i njegovo brončano poprsje našlo pokraj Homerovog, kojeg su smatrali božanskim bićem“⁴².

Uz kulturnu, svečanosti su imale i veliku političku ulogu. Kao počasni gosti na njima su nazočili i predstavnici atenskih saveznika pred kojima se demonstrirala „veličina, moć, bogatstvo i ugled Atene. (...) Bio je običaj da se u orhestri izlože godišnji viškovi iz državnih prihoda – košare napunjene talentima (Talent, starogrčka novčana jedinica)“⁴³.

Izgleda kao da je za vrijeme Velikih dionizija u Ateni sve utihnulo, svi poslovi su obustavljeni, nije se smio provoditi nikakav sudski postupak pa su se i zatvorenici tih dana puštali na slobodu. Sva zbivanja bila su usmjerena na svečanost da bi se mogla prikazati u svojem punom sjaju. Za to su bile potrebne duge i opsežne pripreme.

Kako su svečanosti služile da se Atena pokaže u svojoj veličini i bogatstvu, za organizacijske dužnosti bio je zadužen polis, odnosno ἐπώνυμος ἄρχων, najviši državni službenik. On je među pjesnicima izabirao trojicu koji će se svojim djelima predstaviti na svečanostima te im dodijelio zbor. O svim financijskim potrebama skrbili su koregi, bogati atenski građani kojima je sponzorstvo poslužilo da predstave svoje bogatstvo. Bogatiji koreg mogao je više doprinijeti raskoši predstave, a tako i povećati osobni ugled. Zabilježeno je da su pojedini koregi upropastili i vlastiti imetak želeći svoj zbor prikazati u što svečanijem izdanju. Zbog važnosti u samoj realizaciji predstave, njihovo ime se u natjecateljskim izvješćima navodilo prije imena pjesnika.

Svečanost Velikih dionizija započinjala je desetog dana mjeseca elafebolejona prinošenjem žrtve u Dionizovom hramu. Prvog dana izvodio se agon zborova, sastavljenog od zborova dječaka i muškaraca koji su izvodili ditirambe. Drugog dana, izvodilo se pet komedija. Posljednja tri dana odvijao se veliki spektakl, agon tragedija. Tada su se izvodile tri tragedije i satirska igra jednog pjesnika. U početku su tragedije bile tematski povezane pa je tako i Eshil svoje tragedije povezivao u trilogije (*Orestija*, *Okovani Prometej*).

Svečanost je završavala proglašenjem pobjednika u tragičkom agonu.

⁴¹ Usp. Erika Fischer-Lichte, *Povijest drame, Od antike do njemačke klasike* (Zagreb: Disput, 2010), 22.

⁴² Jorge A. Livraga, *Kazalište misterija u Grčkoj, Tragedija* (Zagreb: Nova Akropola, 2000), 27.

⁴³ Erika Fischer-Lichte, loc. cit.

5. TRAGEDIJA I TRAGIČNO

Budući da je tragedija za antičke Grke bila usko povezana s obrednom posvećenim bogu Dionizu, sadržavala je posebnu svezu s božanskim. Stoga se tragična radnja nije mogla svesti samo na društvene sukobe, nego je na nju djelovao nadnaravni element. Tragičan junak i sam je pripadao tom misterioznom svijetu, a njegovo postojanje bilo je usko povezano s patnjom. Od tuda je proizašlo grčko poimanje tragičnog. Patnja postaje tragična jedino ako je svjesna i dovodi do spoznaje „o mjestu čovjeka u svemiru, o postojanju nadređenog smisla stvari, o višem moralnom poretku. Ta je spoznaja jedina svrha (*télos*) tragične radnje“⁴⁴. Zdeslav Dukat patnju kao način spoznaje uspoređuje s kršćanskim mučenicima i stoičkim mudracima. „Prvi je u patnji čak sretan jer zna da je otkupljen i da ga čeka milost, a drugi je spokojan jer je spoznao prirodnu nužnost koja upravlja svijetom.“⁴⁵

Time bismo mogli uočiti da su ljudi uglavnom svjesni tragedije u životu. Razlika se javlja kada se pokušava protumačiti ono tragično u njoj.

Adrian Poole u svojoj knjizi *Tragedy: A Very Short Introduction* razmatra suvremenu uporabu i shvaćanje pojma tragično. Drži kako ga susrećemo svakoga dana i to zahvaljujući takozvanim senzacionalnim vijestima u medijima. U njima svatko može postati glavni lik tragedije. Ipak, ona time ne gubi svoj status. „Sama riječ i dalje oplemenjuje, označava prestiž i dodjeljuje dostojanstvo. Time potvrđuje da je opisana katastrofa iznimna, nešto što se treba pronaći na naslovnim stranicama tabloida.“⁴⁶ Problem takvih vijesti je u tome što se one brzo zaboravljaju ili zamjenjuju nekom novom pripovijesti. Patnja u tome smislu ne dovodi do spoznaje, već se samo zamjenjuje drugom. Vjera u božansko i kolektiv sve se više napušta, a to se odražava i u književnosti. Ta spoznaja upućuje na ideju kritičara Georga Steinera o smrti tragedije. Prema njemu, istinska tragedija stvar je prošlosti. Njezine moderne varijante više ne postižu mističan efekt kao što su to činili Edip, Kralj Lear i Fedra.⁴⁷ Ono što povezuje ova tri djela njihov je svijet prožet božanskim. Njegovim napuštanjem, tragedija kao književna vrsta koja zahtjeva takvu prisutnost, počinje gubiti svoju pravu važnost. Ona više ne oplemenjuje. Steiner gubitak doticaja s božanskim tumači pomoću srednjovjekovne parabole. „Bog se umorio ljudskog divljaštva. Možda zato jer ga više nije mogao kontrolirati ili nije mogao prepoznati svoju sliku u ogledalu kreacije. Svijet je ostavio vlastitom nehumanom djelovanju i

⁴⁴ Zdeslav Dukat, *Grčka tragedija* (Zagreb, Demetra, 1996), 175.

⁴⁵ Ibid.

⁴⁶ Adrian Poole, *Tragedy: A Very Short Introduction* (SAD, Oxford University Press, 2005), 6.

⁴⁷ Vidi: George Steiner, *The Death of Tragedy* (Engleska, Faber and Faber Limited, 1961), 10.

prebiva u nekom udaljenom kutu svemira tako da njegovi glasnici ne mogu do nas. Tragedija je umjetnička vrsta koja zahtjeva nepodnošljiv teret božje prisutnosti. Sada je mrtva jer njegova sjena više ne pada na nas kao što je pala na Agamemnona, Macbetha ili Atila.⁴⁸

Ne možemo reći da današnji čovjek ne poznaje tragediju, već ju samo drugačije tumači. Poole to objašnjava činjenicom da i „božansko zahtjeva interpretaciju“⁴⁹. Glavni motiv grčke tragedije bio je „propitivati misterioznu i nikada u potpunosti spoznatu božansku narav“⁵⁰. Grčki su tragičari to činili prikazujući patnju kao uzvišeni čin koji pomoću božanskog utjecaja dovodi do spoznaje. Ipak, Terry Eagleton napominje da likovi u *Orestijama* nisu ništa naučili iz svoje patnje.⁵¹ Ono što ih pokreće je njihova vjera u ispravnost božje volje. U trenutku kada se utjecaj božanskog počne propitivati, tada patnja gubi svoj uzvišeni smisao. Stoga Eagleton s pravom drži da „ako tragedija oplemenjuje patnju, onda ju izgrađuje po cijenu istine jer većina patnje stvarnog života ne oplemenjuje“⁵². To dokazuje primjerima patnje djeteta koji umire od leukemije ili patnjom svih onih koji su preživjeli strahote rata.

Odbacivanjem utjecaja božanskog, suvremena tragedija postaje prikaz događaja okrutne stvarnosti iz kojih njihovi sudionici ne izlaze oplemenjeni. Njihova reakcija, kako to Steiner navodi, bit će „divlji plač“ nad ljudskom nečovječnosti.⁵³

⁴⁸ George Steiner, *The Death of Tragedy* (Engleska, Faber and Faber Limited, 1961), 353.

⁴⁹ Adrian Poole, *Tragedy: A Very Short Introduction* (SAD, Oxford University Press, 2005), 26.

⁵⁰ Ibid.

⁵¹ Vidi: Terry Eagleton, *Sweet Violence: The Idea of the Tragic* (Ujedinjeno Kraljevstvo, Blackwell Publishers Ltd., 2003), 31.

⁵² Ibid., 29.

⁵³ George Steiner, op. cit., 353–354.

6. OBILJEŽJA TRAGEDIJE

„U školi patnje najbolje naučiš mudrost“

Eshil, *Agamemnon* (178)

Aristotel u svojoj *Poetici* polazi od ideje da je cijela poezija oponašanje, odnosno *mimiza* proizašla kao plod specifične ljudske sposobnosti oponašanja, ali i osjećaja za ritam i sklad. Tragedija bi po tome bila „oponašanje ozbiljne i cjelovite radnje primjerene veličine ukrašenim govorom, i to svakom od vrsta ukrašavanja napose u odgovarajućim dijelovima tragedije; oponašanje se vrši ljudskim djelovanjem a ne naracijom i ono sažaljenjem i strahom postiže očišćenje takvih osjećaja“⁵⁴. To očišćenje poznato pod nazivom *katarza*, od grčke riječi κάθαρσις koja je u starih Grka označavala okajanje osobe nakon nekog nedopustivog čina, na primjer ubojstva. Okajanje se provodilo žrtvovanjem životinje. Njihovom krvlju bi se tada poprskale ruke ubojice. Postojalo je i posvetno čišćenje „prije vjerskih činova i kod ređenja za misterije, koje su se i same držale kao čišćenje i okajanje“⁵⁵. Aristotel je razmatrao katarzu povezanu s pročišćenjem gledatelja tragedije njezinom pripovijesti. Snažne emocije, tmurne strasti i ljudski nagoni koje prikazuje služe gledatelju da s objektivne, neposredne strane prouči vlastita skrivena stanja duše koja time izlaze na vidjelo. Gledatelj postaje promatrač vlastitih potisnutih želja i misli koje se pritom oslobađaju. U cjelini, katarza služi za pročišćenje osjećaja i uspostavu ravnoteže.

Po Aristotelovom viđenju, da bi se ona postigla gledatelj se u jednom trenutku mora poistovjetiti s likovima na sceni i njihovim djelovanjem. Tragedija u tom kontekstu u gledateljima „izaziva osjećaje herojskoga, uzvišenoga i grandioznoga i osvješčuje gledatelje u nužnosti i uzvišenosti ciljeva junaka tragedije koji postaju nadahnuće za požrtvovanje i heroizam“⁵⁶.

Glavna obilježja tragedije su tragični junak, tragična krivnja i tragičan završetak.

Tragičan junak je po svojim obilježjima izabran da bude presudna osoba za neki važan događaj. U grčkim tragedijama tu su im ulogu obično davali bogovi. Aristotel je napomenuo da se takvo istaknuto mjesto u tragedijama obično davalo junacima i kraljevima. Prema njegovom mišljenju, tragični junak treba biti „bolji od nas“⁵⁷. On je u potpunosti poistovjećen

⁵⁴ Aristotel, *O pjesničkom umijeću* (Zagreb: ITRIO August Cesarec, 1983), 18.

⁵⁵ Stjepan Senc, *Grčko Hrvatski rječnik* (Zagreb: ITP 'Naprijed', 1991), 458.

⁵⁶ Dubravka Bouša, *Priručnik za interpretaciju književnog djela* (Zagreb: Školska knjiga, 2009), 115.

⁵⁷ Usp. Clifford Leech, *The Critical Idiom, Tragedy* (London: Methuen & Co Ltd, 1969), 33.

s *hibrisom* i junačkom vrlinom ili idealom kojeg su Grci nazivali *arete*. Hibris je predstavljao oholost junaka, njegovu želju da se uzdigne nad „običnim“ ljudima i tako dođe na razinu božanskoga. Tu karakteristiku možemo pratiti među likovima grčke tragedije od Eshilova Prometeja, Sofoklove Antigone do Euripidove Medeje. Svim junacima zajednička je poistovjećenost s hibrisom koji ih potiče na djelovanje, ali ih i nužno odvodi u propast. Prometeja i Antigonu karakterizira neuništiva odlučnost i nepopustljivost na nagovaranja, prijetnje i molbe ostalih likova. Oni se suprotstavljaju vlastima s čijim se stajalištima ne slažu te potiču promjene i napredak. Prometej tako simbolizira ljudsku težnju za napretkom i razvitkom, ali i buntom, dok Antigona zagovara prvenstvo božanskih, moralnih zakona nad zemaljskim. Euripidova Medeja je po tome kompleksniji lik. Ona se suprotstavlja i zemaljskim i božanskim zakonima. Njezina je poistovjećenost s hibrisom u tolikoj mjeri snažna da ne poznaje granice. Ubojstvom vlastite djece prerezuje sve niti koje ju povezuju za zemaljski život te se uzdiže na razinu božanstva. Možemo se samo upitati je li žrtva bila vrijedna nagrade. Clifford Leech će njihovo djelovanje povezati s punom, ali i neobičnom, realizacijom moći i tendencije svojstvene čovjeku. „Orest ubija svoju majku, Edip ženi majku i ubija oca, Medeja ubija svoju djecu; ipak oni se, u tom smislu, više ponašaju sebi svojstvenim nego što se to muškarci i žene inače usuđuju biti.“⁵⁸

Iz hibrisa proizlazi tragična krivnja. „Tragični junak ustraje u toj svojoj krivnji, bilo zbog svoje ljudske prirode ili zbog težnje nekom idealu, iako je krivnja nastala iz neznanja i nametnule su ju *sudbinske* ili božanske sile o koje se junak ogriješio.“⁵⁹ One na kraju postaju glavnim uzrokom propasti junaka te se time tvori tragičan završetak.

Iz svega navedenog proizlazi zaključak o ulozi tragičnog junaka koju je iznio Leech. Tragičan junak „nije nužno moralan, ni oslobođen duboke krivnje. On je čovjek koji nas snažno podsjeća na vlastitu čovječnost i prihvatit ćemo ga kao nekoga tko će ustati za nas.“⁶⁰

Iako je tragedija ponajviše usredotočena na glavnog junaka i njegovu sudbinu, nije zanemariva uloga kora u njoj ponajviše zato što je upravo on zaslužan za razvoj drame, a time i tragedije. Grčki kor činili su muškarci koji su se nazivali koreuti, a predvodio ih je korifej. Njih je u početku bilo pedeset. Zatim se njihov broj smanjio na četrdeset i osam te podijelio na četiri tuceta između četiri dijela tetralogije⁶¹, što je značilo da je u svakoj drami

⁵⁸ Clifford Leech, *The Critical Idiom, Tragedy* (London: Methuen & Co Ltd, 1969), 33.

⁵⁹ Dubravka Bouša, *Priručnik za interpretaciju književnog djela* (Zagreb: Školska knjiga, 2009), 115.

⁶⁰ Clifford Leech, op. cit., 46.

⁶¹ Silvio D'Amico, *Povijest dramskog teatra* (Zagreb: Nakladni zavod Matice hrvatske, 1972), 31.

sudjelovalo po dvanaest koreuta. Sofoklo će u svojim tragedijama njihov broj povisiti na petnaest.

Uloga kora prvenstveno je bila praktične prirode. On je uvodio gledatelje u radnju, komentirao događaje koji su se odvijali izvan njihovog vidokruga te služio za odvajanje radnje među činovima, nešto poput današnjih zastora. Ipak, za pjesnika je on imao i dublju ulogu. U njemu nalazimo misli, „lirski ostatak pjesnikove osobnosti, koja se još ne miri s time da odustane od izravna izražavanja svojih osjećaja“⁶². Kor ne možemo promatrati kao lik, već kao misao, nositelja ideje koji iako komunicira s likovima tragedije nikada direktno ne utječe na razvoj njezine radnje.

Uz kor, kao prvotnog začetnika tragedije, Aristotel navodi još šest bitnih značajki koje su obilježile tragediju. Prve četiri odnosile su se na književno djelo. *Mit*, kao podloga na kojoj se razvijala pripovijest, te *karakteri* koji moraju biti prikazani s intimnom dosljednošću, u neposrednom su odnosu. Po njemu je mit, koji možemo označiti i kao fabulu, važniji za nastanak tragedije od karaktera jer oni nastaju radi radnje, a ne obrnuto. Zaključuje da „tragedija ne može postojati bez radnje, ali može bez karaktera“⁶³, argumentirajući to činjenicom da većina modernih dramatičara ne pokazuje dobro ocrtavanje karaktera ili ih uopće ne prikazuju. Nadalje spominje *misao* koju likovi izražavaju riječima i radnjom te *govor*, točnije govorni stil likova i kora. „Pod tim se razumijeva sposobnost govoriti ono što je primjereno nekoj situaciji i ono što je u skladu s nečijim karakterom (...).“⁶⁴

Posljednje dvije *scenska predstava* i *glazba* odnose se na izvedbu tragedije.

Uz navedene značajke koje su utjecale na njezino formiranje, klasična tragedija sastojala se od sljedećih dijelova:⁶⁵

- Prolog; (grč. *prólogos*) uvodni govor, predgovor, u vidu monologa ili dijaloga koji je mogao izostati
- Parod; (grč. *pàrodos*) ulazna pjesma kora
- Epizodij; (grč. *epeisódion*) naknadni ulazak glumca prema koru koji označava dijaloški dio između dvije korske pjesme. Danas taj dio nazivamo činovima.
- Stasim; (grč. *stásimon*) stajaća pjesma kora između dijaloških dijelova

⁶² Silvio D'Amico, *Povijest dramskog teatra* (Zagreb: Nakladni zavod Matice hrvatske, 1972), 31.

⁶³ Aristotel, *O pjesničkom umijeću* (Zagreb: ITRO August Cesarec, 1983), 20.

⁶⁴ Ibid., 20–21.

⁶⁵ Neke podjele ne bilježe *parod* kao sastavni dio tragedije. Navedena podjela preuzeta je iz knjige: Silvio D'Amico, op. cit., 33.

- Eksod; (grč. *éksodos*) završni prizor tragedije i izlazna pjesma kora

Klasična je tragedija imala misteriozan i religijski karakter dok je klasično kazalište imalo obredni smisao. „Njegov ideal je da gledatelj izađe drugačiji nego što je ušao. Ono je, na neki način, alkemijsko kazalište, budući da magijskim postupkom izaziva promjenu.“⁶⁶ Teško je zamisliti da bi i na današnjeg gledatelja tragedija mogla postići jednaki utjecaj. Stoga, da bismo njezinu važnost mogli u potpunosti doživjeti i proživjeti, trebamo se odmaknuti daleko od suvremenog poimanja kazališta. Također bi bilo pogrešno da prigodom tumačenja klasičnih tragedija polazimo od moralnih vrijednosti koje zagovaramo i danas. Stari Grci imali su vlastiti sustav vrijednosti po kojemu su živjeli, čast i hrabrost u borbi cijenile su se kao najveće vrijednosti, a želje i dobrobit zajednice imale su prvenstvo nad osobnim probitcima. Uz to, veliku je ulogu imao utjecaj bogova, ali i neizbježna sudbina koja je rezultat djelovanja pravde, *dikē*, po kojoj iz svake akcije proizlazi odgovarajuća reakcija.

⁶⁶ Jorge A. Livraga, *Kazalište misterija u Grčkoj, Tragedija* (Zagreb: Nova Akropola, 2000), 10.

7. GRČKA RELIGIJSKA SVIJEST

Na početku svih svari postojao je Kaos iz kojeg je izronila Majka Zemlja i u snu rodila sina Urana. On potom natopi plodnom kišom njezine tajne pukotine i ona rodi travu, cvijeće i drveće, zajedno sa zvijerima i pticama. Ova kiša stvori rijeke i šupljine ispuni vodom te tako nastanu rijeke i mora.⁶⁷

Starogrčko vjerovanje razvilo se iz ljudskog prvobitnog poimanja svijeta, iz njegove uske povezanosti sa zemljom i sviješću da svako živo biće u jednom trenutku mora umrijeti. Zemlja i rađanje, krv, prolivena zbog postizanja osvete i/ili pravde, te smrt glavni su elementi ljudskog života. Majka Zemlja donosi plodnost te time omogućuje rađanje, čime je materinstvo postalo prvim misterijem. Robert Graves u knjizi *Grčki mitovi* ističe dominaciju ženskog aspekta tijekom ranog razvoja božanstava, da bi ona prodorom Helena u Grčku bila potisnuta i zamijenjena patrijarhatom.⁶⁸ Tada započinje razvoj grčke religije koju poznajemo do danas. Za znanje koje posjedujemo o njoj ponajviše možemo zahvaliti djelima dvaju velikih grčkih autora, Homera i Hesioda.

Hesiod je u *Teogoniji* opisao smjenu vodećih bogova koja je postignuta nasilnim putem. Urana s prijestolja svrgava sin Kron da bi ga potom zadesila jednaka sudbina pobunom njegovih sinova pri čemu na vlast dolazi Zeus. Smjena vlasti bogova pokazuje da ni oni nisu otporni na djelovanje sudbine i pravde koja se nadvija nad svima te neumorno kažnjava one koji prelaze njezine granice. Tako bogovi, budući da i sami posjeduju mane, postaju bliskiji ljudima. Njihova mističnost još će se više zamijeniti svjetovnim i prirodnim obilježjima u Homerovim djelima. U njima su bogovi prikazani kao ljudi sa svim vrlinama i manama. Oni su podložni ljudskim slabostima, obuzima ih ljutnja i željni su osvete, dok s druge strane teže uspostavi ravnoteže, mira i dobrobiti za čovječanstvo. Odlike kakve bi mogli prepisati i svakom zemaljskom, a ne samo nebeskom vladaru. Uz to, njihova osobnost i djelovanje nisu nepromjenjivi, već se s vremenom razvijaju.

⁶⁷ Prema knjizi Roberta Gravesa, *Grčki mitovi* (Zagreb: CID-NOVA, 2003), 22.

⁶⁸ Detaljan pregled prelaska starogrčkog vjerovanja iz matrijarhata u patrijarhat opisao je Robert Graves, *Grčki mitovi* (Zagreb: CID-NOVA, 2003), 8–15.

Robert Graves iznijet će zaključak da „veliki dio grčkog mita ima obilježje političko-religiozne povijesti“⁶⁹. I doista, promatranjem njihovog sadržaja možemo uočiti poveznice između stvarne političke situacije grada države Atene i mitološke pripovijetke. Eshil je tako u *Orestijama* opisao jedan važan politički događaj, zavijen u mitološku pripovijest. Služeći se otprije poznatim mitom o Orestu koji ubija majku Klitemestru da bi osvetio ubojstvo oca, Eshil uvodi scenu suđenja u kojem Orest mora odgovarati za posljedice svojega čina. U tome suđenju sukobljavaju se stara i nova božanstva, Erinije kao zagovornice starih zakona koji se temelji na osveti i krvi, te Apolon i Atena, mladi bogovi koji uviđaju da se pravda može i mora postizati na, mogli bismo to u duhu današnjega poimanja nazvati, humaniji i civiliziraniji način. Suđenje se odvija na Areopagu, mjestu na kojem su se nekada okupljale vojske i vršila smaknuća, a čiji je sud u Eshilovo doba imao ovlast odlučivati o sudbini ubojica. Eshil je njihovu zadaću prikazao pomoću Erinija koje iz starih božica osvete željnih krvi, postaju Eumenidama, dobrohotnim božicama čija je glavna svrha pravedna osuda ubojica po načelima demokracije. Tako je stvarni politički događaj u Ateni postao temelj za stvaranje Eshilove tragedije. Pripovijest o Orestu prethodno je opisao i Homer u svojoj *Odiseji*, ali ona je lišena prije prikazana političkog konteksta. U ovome uočavamo važne karakteristike grčkoga mita, odnosno njihove religijske svijesti. Da bismo ju u potpunosti mogli shvatiti, moramo imati u vidu da je religija kod starih Grka imala mnogo širu ulogu od one koju danas podrazumijevamo.

Prvenstveno, stari Grci nisu imali jedinstven, autoritativan religijski tekst i dogmu koju bi ona zagovarala. Bogovi nisu sveznajući, već se njihova narav mijenjala i razvijala kako se razvijalo i samo atensko građanstvo, pritom ne zaboravljajući stare nauke. Walter F. Otto primjećuje da „stari svijet bogova nije ni kasnije bio zaboravljen, niti je ikad posve izgubio svoju moć i svetost. (...) Grčko vjerovanje nije doživjelo nikakvu dogmatsku revoluciju, putem koje bi starije bogoslužje postalo praznovjerjem ili svetogrdem u odnosu na samovladu novih gospodara“⁷⁰.

Jorge A. Livraga navodi da u antici nisu postojale „objavljene“ religije, ljudi nisu odbacivali pomoć bogova, ali su sami nastojali duhovno napredovati shvaćajući rođenje, život i smrt kao dio životnog ciklusa kojem je podložna cijela priroda. Religija i filozofija bile su

⁶⁹ Robert Graves, *Grčki mitovi* (Zagreb: CID-NOVA, 2003), 11.

⁷⁰ Walter F. Otto, *Bogovi Grčke: Slika božanskog u zrcalu grčkog duha* (Zagreb: AGM, 2004), 24.

usko povezane, a „ljubav prema mudrosti“ jednako je značila koliko filozofima, toliko i umjetnicima, znanstvenicima, političarima, svećenstvu i vojnicima.⁷¹

Od tuda proizlazi i uvjerenje o tragičnosti. Prvenstveno, tragedija svakog života jest činjenica smrti, ali ona se odvija i puno prije. Za antičke Grke, bila je usko povezana s njihovim djelovanjem i moralnim učenjem. Svaki napredak zahtjeva žrtvu. Po grčkome mitu, čovječanstvo je napredovalo zahvaljujući vatri koju mu je Prometej dao. Kako je on tu vatru ukrao bogovima, za svoj je čin trebao biti kažnjen. Time postaje odgovornim pojedincem za tragediju svojega života, ali bez nje čovječanstvo ne bi bilo napredovalo. Grci su prihvaćali tu tragičnost kao sastavni dio vlastitih života, a iskušenja koja su bila postavljena pred njih tumačili su kao izazove kojima oni imaju moć dati konačni završetak. Eshilova misao da *u školi patnje najbolje naučiš mudrost*⁷² proizlazi iz tog uvjerenja.

7.1. Grčki bogovi

Grčki povjesničar Herodot držao je da su Hesiod i Homer Grcima dali njihove bogove te se još i danas grčka religija dijeli na pretpovijesno, predhomersko doba i doba olimpskih, odnosno homerskih bogova.

Religija pretpovijesnoga doba, kako smo to već u prethodnom poglavlju naveli, u središte svojeg štovanja stavlja materinstvo kao prvi misterij, a ono se razvilo kao spoj minojske i mikenske mitologije. U njezinom središtu je Božica Mjeseca. Tri mjesečeve faze, mladi, pun Mjesec i Mjesec u opadanju povezivali su se s trima stadija razvoja žene, od njezinog djevojaštva, preko zrele dobi do starosti. Božica bi svake godine birala mladog ljubavnika kojeg bi žrtvovala, a njegova krv postala je simbolom plodnosti. Tako je pretpovijesna religija oblikovala vjerovanje u kojem su se božanstva očitovala u zemlji, krvi i smrti. Dolaskom Helena u Grčku dolazi do miješanja dviju religija, stare matrijarhalne i nove patrijarhalne pri čemu vlast zadobivaju muška božanstva. Ipak, stara religija nije mogla biti u potpunosti potisnuta, ali je zato promijenjena njezina bit, što će se najviše odraziti u liku božice Atene.

⁷¹ Detaljnije o posebnostima antičke religije u: Jorge A. Livraga, *Kazalište misterija u Grčkoj, Tragedija* (Zagreb: Nova Akropola, 2000), 55–59.

⁷² Eshil, *Orestija* (Zagreb: Latina et Graeca, 2008), 79.

Hesiod i Homer pripadaju razdoblju u kojemu su muška božanstva već bila preuzela vlast nad ženskim te se tako prema njima i odnose. Muški vladari predstavljaju početak razvoja civilizacije, razboritog i racionalnog vođenja koji neće biti određen krvnom osvetom, već pravosuđem. Za antičke Grke važna je bila pravda koju su nazivali *dikē* (grč. δίκη), a razvoj njezinog poimanja možemo pratiti interpretacijom bogova koji su se držali njezinim utjelovljenjem. Za staru religiju to su bile Erinije, božice osvete čija je glavna zadaća bila osvetiti zlodjelo bez obzira na to kako je ono nastalo. Njima se suprotstavljaju novi bogovi na čelu sa Zeusom koji uviđaju da se pravda ne može rješavati samo krvlju, već da se moraju sagledati svi čimbenici koji su doveli do zločina. Eshil u *Orestijama* doslovno sukobljava ove dvije religije da bi pokušao odgovoriti na upit na koji je i danas bez većih polemika teško odgovoriti: kada je i je li uopće ubojstvo rješenje problema?

Ovdje ćemo se posvetiti samo bogovima bitnima za razumijevanje *Orestija*, a to su Erinije, Apolon i Atena. Ujedno, Zeusa, kao vrhovnog od svih bogova, nećemo predstaviti zasebno, već kao sastavni dio svih događaja koji će se javiti tijekom analize zbog njegove sveprisutnosti i utjecaja.

7.1.1. Erinije

Erinije su božice čiji se bitak povezuje sa starom religijom u času kad ona slabi. Nastale kao plod krvoprolića koji se dogodio unutar obitelji, one postaju božicama osvete koje osvećuju krivokletstvo. Predvođeni Kronom, Titani se pobunjuju protiv svojeg oca Urana pri čemu ga Kron iznenadi na spavanju te ga kastrira. Kapljice krvi iz rane pale su na Majku Zemlju te je ona rodila Alektu, Tizifonu i Megeru. Tri Erinije rođene iz krvi povezuju se s Trojnom božicom mjeseca, mitom stare religije koji upućuje na vjeru u matrijarhat. Upravo je zbog toga njihova glavna uloga bila osvetiti uvredu prema majci, a ne prema ocu.⁷³

U postizanu pravde, one su nemilosrdne i potpuno poistovjećene s krvlju. „Njihovo mišljenje i djelovanje je potmulo i slijepo kao volja krvi.“⁷⁴ Drže se nerazumnim jer za njih ne postoje argumenti koji će opravdati počinjeni zločin. Potvrđan odgovor na upit je li ubio svoju majku, dovoljan je razlog za osuditi Oresta krivim. Njih ne zanima što je on djelovao po Apolonovoj naredbi, koji je bio poslan od samog Zeusa. Nova božanstva za njih ne znače

⁷³ Prema: Robert Graves, *Grčki mitovi* (Zagreb: CID-NOVA, 2003), 26–27.

⁷⁴ Walter F. Otto, *Bogovi Grčke: Slika božanskog u zrcalu grčkog duha* (Zagreb: AGM, 2004), 27.

ništa, štoviše njihova uvjerenja vide kao propast onoga što nazivaju pravednim. Pravda koja se po njima postiže i čuva strahom:

„A da se srce nimalo ne odgaja
u strahu, koji bi grad
ili smrtnik još štovao Pravdu?“ (Eum. 522–525)

Erinije su zaštitnice životne ravnoteže koja se manifestira kao životni ciklus. Kako su i same nastale od zemlje i krvi, njihov bitak podsjeća da su za skladnost potrebne dvije suprotstavljene strane. To znači da nema života bez smrti i obratno. Zemlja je ta koja daje novi život, ali ga isto tako i oduzima. Sve navedeno, dio je životnog ciklusa koji nas obuhvaća. Ljudi se rađaju, rastu, uče i razvijaju se sve do određenog časa kada u njima životna energija počinje slabiti te oni napuštaju ovaj svijet. Njihovo naslijeđe ostaje u daljnjim generacijama i tako se stvara ravnoteža. Jednom kada se ona prekine, život nasilnim putem biva ugašen prije svojega vremena, javljaju se Erinije da bi ravnotežu ponovno obnovile. Stoga ih grčki filozof „Heraklit naziva 'službenicama Dike' i kaže da iz strahopoštovanja pred njima 'ni Sunce neće prekoračiti svoje mjere'“.⁷⁵

7.1.2. Apolon

Apolon pripada novim olimpskim bogovima. Oličenje je muške prevlasti nad starim božicama koja se drži i začetkom „razumnog“ djelovanja, nasuprot slijepoj odmazdi Erinija. On je, uz Zeusa, najvažniji grčki bog koji se držao zaštitnikom glazbe, pjesništva, filozofije, astronomije, matematike, medicine i znanosti o prirodi. Bio je neprijatelj barbarizma što potvrđuje i njegov stav prema Erinijama, pa se gnuša njihovih djelatnosti. Pridodaje mu se i posebna sposobnost iscjeljivanja, on krivcima daje mogućnost očišćenja i pokore. Tako u *Orestijama* pokušava opravdati Orestov čin koji je sam naredio pred onima koji zahtijevaju osvetu. Apolon pročišćava osvetu, prihvaćajući njezinu tamnu stranu, ali i nagoviještava njezino razrješenje. „Život treba osloboditi od neobičnih zapreka, od obuzetosti onim demonskim, nad čime ni najčistije ljudsko htijenje nema nikakvu moć. Zato Apolon savjetuje onima koji su upali u nevolje što im je činiti, a što propustiti, gdje je nužno pomirenje i iskazivanje poštovanja.“⁷⁶

⁷⁵ Walter F. Otto, *Bogovi Grčke: Slika božanskog u zrcalu grčkog duha* (Zagreb: AGM, 2004), 31.

⁷⁶ Ibid., 94.

Sam je Apolon to naučio iz vlastitog iskustva. Zbog Kiklopovog ubojstva bio je kažnjen teškim jednogodišnjim poslom koji je morao obaviti u štalama kralja Admeta u Tireji. On ne samo da je odradio svoju kaznu, već je i Admetu u znak zahvalnosti za ljubaznost učinio velika dobročinstva. Taj događaj mu je postao života lekcija te od tada započinje zagovarati umjerenost u svemu, a izreke „Spoznaj samog sebe“ i „Ništa suvišno“ uvijek su mu bile na usnama.⁷⁷

7.1.3. Atena

Štovanje boginje Atene datira još iz predhomerskog doba kada se ona vidjela kao jedna od trojnih božica. Prethodno spomenute tri mjesечеve faze koje su označavale putanju ljudskoga života, poslije su poistovjećivane s još jednim trojstvom, naime onim djevojke, nimfe i žene. Ono je pratilo životni razvoj žene u kojemu je stadij nimfe označavao zrelost i mudrost. Njezin predstavnik bila je Atena. Nakon što je ženski kult potisnut i zamijenjen muškim, kult božice Atene i dalje je bio presnažan, a da bi se tek tako zaboravio. Robert Graves drži da je ta činjenica dovela do stvaranja novoga mita o Ateninom rođenju kojeg je Hesiod opisao u svojoj *Teogoniji*.

Zeus je s Titanom Metidom začeo dijete. Po proročanstvu Majke Zemlje to će biti žensko dijete, a sljedeće koje će s njom začeti bit će sin koji će mu se suprotstaviti da bi zauzeo njegovo mjesto. Da bi to spriječio, Zeus je progutao još trudnu Metidu. Nedugo zatim dobio je strašnu glavobolju te je zamolio Prometeja da na njegovoj lubanji učini rupu. Iz nje je tada iskočila Atena u punoj ratnoj opremi.⁷⁸

Pripovijest o Ateninom rođenju učinila je da se njezino matrijarhalno podrijetlo potisne. Ona postaje kći svojega oca jer, kako što to i sama kaže *nikakva majka nije me rodila* (*Eum.* 736). Ovakav splet događaja imat će bitan utjecaj na daljnji razvoj njezina lika.

Prvenstveno, Atena se i dalje držala utjelovljenjem mudrosti i razboritosti, ali preuzima i ratnička svojstva. U tom je pogledu suprotstavljena Apolonu. Iako je i sam cijenjen ratnik, Atena nad njim dobiva prednost te u njihovim okršajima pobjeđuje jer poznaje razne strategije. Od samog umijeća ratovanja, važniji su joj mudrost i snalažljivost. Stoga ne čudi da joj je jedan od najdražih smrtnih štíćenika bio Homerov Odisej. U borbi ne uživa, već sukob pokušava razriješiti mirnim putem pozivajući se na zakon. Uz to, prva je božica koja je poučavala sve ženske vještine kao što su kuhanje, vezanje i tkanje.

⁷⁷ Prema: Robert Graves, *Grčki mitovi* (Zagreb: CID-NOVA, 2003), 21.

⁷⁸ Prema: *Ibid*, 32.

Spoj muških i ženskih karakteristika Ateni daju mogućnost uvida u širu sliku događaja zbog čega ju Eshil stavlja u središte sukoba nastalog između Erinija i Apolona. Erinije su tipične predstavnice ženskih, a Apolon muških božanstva. Njihove su razlike iz takve perspektive nepomirljive. Stoga je logičan izbor bio da na njihovo pomirenje utječe osoba koja povezuje obje strane.

U *Orestijama* pratimo suđenje Orestu u kojem sudjeluju sva tri navedena božanstva. Erinije osuđuju Oresta jer je ubio majku, a u isto vrijeme ne osuđuju Klitemestru zbog ubojstva supruga Agamemnona jer, kako kažu, nisu bili krvno srodni. Na taj način očigledno zauzimaju stranu u kojoj majka ima prednost nad ocem. S druge strane, Apolon daje prednost ocu kojeg drži jedinim zaslužnim za stvaranje i rođenje djeteta dok je majka *tek hranitelj novozasijanog ploda* (*Eum.* 659). Kao argument tome navodi Atenino rođenje.

Sama božica Atena drži da njezina presuda ne bi bila dovoljna da bi se ovaj slučaj razriješio te poziva najuglednije građane Atene da joj u tome pomognu. Ipak, njihovi glasovi budu izjednačeni te odlučujući glas pada na Atenu. Odlučuje se prikloniti Orestu, a time i Apolonu jer je i sama *sasvim na očevoj strani* (*Eum.* 737), ponovno se referirajući na vlastito rođenje. Tim spletom okolnosti Orest je oslobođen, ali zato ostaje Erinijin bijes koji prijeti propasti grada. Da bi ih umirila, Atena im dodjeljuje novu zadaću. One postaju Eumenidama „Milostivima“, čija je glavna zadaća očuvanje dobrobiti za čitav narod. Njihova zadaća time se ne mijenja, ali se uzdiže iznad samog nasilja i slijepe osvete. „Krv se više neće naplaćivati krvlju jer se tako sama Pravda zapleće u bezizlazni lanac osvete. Ali načelo kazne za ubojstvo ostaje.“⁷⁹ Nova i stara božanstva time su zajednički napredovala te ona ponovno mogu surađivati. Ipak, gledajući sukob sa stajališta odnosa muških i ženskih načela, uviđamo da ono zapravo ne dobiva konačno razrješenje. Atena se priklonila Orestu jer je i sama dijelila mišljenje o prevlasti muškaraca u životu djeteta, ali to je, kako smo prethodno uvidjeli, plod novonastaloga mita zbog prevlasti patrijarhata nad matrijarhatom. Da je Atena u tragediji zadržala svoje prvobitno, matrijarhalno podrijetlo zanimljivo bi bilo vidjeti bi li donijela jednaku presudu.

⁷⁹ Maja Rupnik-Matasović, „Jedna priča u tri dijela: *Orestija* kroz ideje i likove“, u Eshil, *Orestija* (Zagreb: Latina et Graeca, 2008), 48.

8. ESHIL

„ESHIL: Moje djelo nije sa mnom umrlo“

Aristofan, *Žabe* (868)

Grčka, a poslije i rimska kultura dale su veliki doprinos razvoju književnih vrsta koje poznajemo i danas. U tom pogledu, najvažnijim piscima tragedije drže se upravo grčki autori, Eshil, Sofoklo i Euripid za čija djela Milivoj Solar kaže da su vrhunska ostvarenja svjetske književnosti. „Njihove se drame igraju na pozornicama diljem svijeta, njihovo se poznavanje smatra obaveznim i u smislu tzv. opće kulture, a svakako je zadivljujuće što i danas mogu očarati čitatelje i gledatelje.“⁸⁰ Među njima se ističe Eshil koji dobiva laskavu titulu oca tragedije.

Eshil se rodio godine 525/524. prije Krista u Eleusini, gradu pokraj Atene. U mjestu su se održavali eleuzinski misteriji posvećeni Demetri i Perzefoni. Vjerovalo se da je grad smješten oko pukotine koja je bila povezana s podzemnim svijetom, mjestom gdje je Had oteo Perzefonu i odveo ju u svoje kraljevstvo navlačeći time na sebe Demetrin bijes. Eleuzinski misteriji u početku su bile svečanosti posvećene poljodjelskim poslovima o čijoj je uspješnosti ovisilo Demetrino ponovno sjedinjenje s Perzefonom jer je tada zemlji davala plodnost. Poslije su misteriji obuhvatili i duhovnu razinu propadanja i ponovnog rađanja, čime se pokušao objasniti čovjekov bitak na zemlji. Demetrin kult je pokazivao da nema života bez smrti.

Drži se da su eleuzinski misteriji u izravnoj svezi sa starom religijom koja je poslije doživjela svoj razvoj. Kako je Eshil živio u njihovom središtu očito je korisno tražiti njihove utjecaje u autorovu djelu.

Eshil je vrlo rano stupio u tragični agon, sa svega dvadeset i pet godina. U njemu je pobijedio trinaest puta, a godine 458. to mu je pošlo za rukom upravo s *Orestijama*.

Iako su mnoga njegova djela danas izgubljena, pretpostavlja se da ih je bilo devedeset i to sedamdeset tragedija i dvadeset satirskih drama. Očuvano je jedino sedam tragedija, dok su satirske drame u potpunosti izgubljene.

⁸⁰ Milivoj Solar, *Povijest svjetske književnosti* (Zagreb: Golden marketing, 2003.), 64.

Jorge A. Livraga kronološki je poredao tih sedam tragedija prema njihovom nastanku⁸¹:

- *Pribjearke* (oko 490. pr. Kr.)
- *Okovani Prometej* (oko 476-466. pr. Kr.)
- *Perzijanci* (oko 472. pr. Kr.)
- *Sedmorica protiv Tebe* (oko 467. pr. Kr.)
- *Agamemnon*
- *Hoefore*
- *Eumenide*

Posljednje tri tragedije čine *Orestije* koje su napisane oko godine 458. prije Krista.

Iako često uspoređivan s Homerom, sam je Eshil držao da su njegova djela samo *kriške s Homerove trpeze*. Njegovi epovi poslužili su mu kao materijal pomoću kojeg je gradio svoje tragedije, ali nije zadržavao njihovu osnovnu pripovijest, već ju je prilagodio svojim vjerovanjima. Imao je izražen osjećaj za božansko, za njegovu nadmoć i utjecaj koji je imao nad čovječanstvom. Ipak, njegovi bogovi nisu osvetoljubivi, već teže harmoniji. I ono božanstvo koje je prvotno prikazano kao takvo, poslije u tragedijama doživljava preobraženje. Vjerojatno je na to utjecao demokratski poredak koji se sve više širio Atenom, a opisan je u *Orestijama*. Drži se da je kraj *Eumenida* izazvao nesporazum između atenskih građana i Eshila zbog čega odlazi na Siciliju gdje ostaje do smrti. Iako se ne zna što je točno dovelo do sukoba, drži se da nije bio toliko snažan jer u suprotnom Eshil ne bi imao toliko počasti među građanima i nakon smrti, nego bi bio zaboravljen. Umjesto toga, njegov grob na Siciliji postalo je jedno od svetih mjesta koje su posjećivali mnogi pjesnici, posvećujući mu pritom svoje stihove i „noseći zelenu grančicu u ruci, poput hodočasnika koji su pjevali bogu“⁸².

Jednu od najvećih počasti dao mu je Aristofan u svojem djelu *Žabe* u kojem sukobljava Eshila i Euripida u nadmetanju koje će pokazati tko je najvažniji grčki tragičar. U nadmetanju pobjeđuje Eshil koji navodi da njegovo *djelo nije sa njim umrlo*, već živi i dalje. Doista, Atenjani su nakon njegove smrti donijeli zakon koji je svakome omogućio da u tragičnom agonu sudjeluje s Eshilovim dramama time povećavši uspomenu na njega još i više.⁸³

⁸¹ Jorge A. Livraga, *Kazalište misterija u Grčkoj, Tragedija* (Zagreb: Nova Akropola, 2000), 29–30.

⁸² Ibid, 26.

⁸³ Prema: Albin Lesky, *Povijest grčke književnosti* (Zagreb: Golden marketing, 2001), 246–247.

Iz svega navedenog nije teško zaključiti zašto se Eshil naziva ocem tragedije. Iako nije prvi koji ju je pisao, on joj je dao poseban oblik i važnost po kojoj ju danas prepoznajemo. Zaslužan je i za njezinu formu što je opazio već i Aristotel kada piše „Eshil je bio prvi koji je broj glumaca povećao na dva i smanjio korske dijelove te recitativu dodijelio glavnu ulogu“⁸⁴. Tespis u tragediju uvodi prvog glumca, Eshil drugog, a Sofoklo trećeg kojeg će Eshil prihvatiti u svojoj izvedbi *Orestija*. Uvedbom drugog glumca i smanjenjem broja koreuta s pedeset na dvanaest, omogućio je razvoj konverzacije pri čemu je davao prvenstvo dijalogu. Sposobnost retoričkog uvjeravanja postaje glavna osobina njegovih likova koja uvjetuje daljnji razvitak radnje i dublju konstrukciju zapleta.

Iako su njegova djela obilježila cijeli razvoj jedne književne vrste i time mu omogućila besmrtnost na književnome planu, Eshil je sebe kao pisca stavljao u drugi plan. Prvenstveno, više je cijenio svoje ratničke sposobnosti od pjesničkih. Zabilježeno je da se borio u Maratonskoj, Salaminskoj i Platejskoj bitki protiv Perzijanaca, a ta iskustva nikada nije zaboravio. Štoviše, koliko su mu ratnički podvizi značili svjedoči njegova nadgrobna ploča čiji je tekst sam napisao. U njemu se ni riječju ne spominju pjesnička djela, već sam sebe veliča kao ratnika:

*„Eshila, Euforionova sina Atenjanina
u žitorodnoj gle Geli tu pokriva grob;
Gaj maratonski slavni i dugokosi Medijac znaju
Ruke mu zamah jak – oni će reći ti sve.“*⁸⁵

Eshil je umro godine 456. prije Krista u Geli, gradu na Siciliji. Oko njegove smrti isplela se legenda koja kaže da je za nju odgovoran orao. Zamijenivši njegovu ćelavu glavu za kamen, ispustio je na nju kornjaču koju je držao u kandžama ne bi li joj razbio oklop te tako usmrtio pjesnika. Ovakav način pripovijedanja o smrti velikih osobnosti među antičkim životopiscima nije bio neuobičajen, već su često stvarnim podacima dodavali posebne okolnosti.⁸⁶

⁸⁴ Aristotel, *O pjesničkom umijeću* (Zagreb: ITRO August Cesarec, 1983), 16.

⁸⁵ Jorge A. Livraga, *Kazalište misterija u Grčkoj, Tragedija* (Zagreb: Nova Akropola, 2000), 25.

⁸⁶ *Ibid.*, 26–27.

9. O ORESTIJAMA

Orestija je do danas jedina cjelovita očuvana trilogija grčke tragedije. Sastoji se od dijelova *Agamemnon* (Ἀγαμέμνων), *Žrtvonoše* (Χοηφόροι) i *Eumenide* (Εὐμενίδες). Adrian Poole drži ju najboljom tragedijom ukupne svjetske književnosti.⁸⁷

Pripovijest prati Atridsku obitelj, a u središtu je Agamemnonovo ubojstvo, čin koji sa sobom povlači druge događaje i posljedice proizašle iz njih. *Orestija* je filozofsko, duhovno i političko djelo koje pokušava odgovoriti na upit što je pravda i tko ima ovlasti da ju zagovara. Svi njezini likovi djeluju po nalogu pravde na koju se neprestano pozivaju, ali koja ih isto tako dovodi u propast. Klitemestra svoje ubojstvo supruga Agamemnona tumači kao pravedan čin zbog osvete kćeri Ifigenije. S druge strane, Orest se poziva na tu istu pravdu kada ubija majku da bi osvetio oca. Erinije koje se tada javljaju zahtijevaju Orestovu osudu ponovno u ime pravde. Svi oni tvore svoju sliku njezinog postizanja koja se temelji na krvnoj osveti da bi se na kraju povezala u beskrajni krug iz kojeg se ne vidi izlaz. Zbog toga je promjena u njezinome shvaćanju i postizanju bila neizbježna.

Pri stvaranju pripovijesti, Eshil se poslužio „prastarim motivom prokletstva roda koje se nadvilo nad kućom Atrida u namjeri da negativno prikaže identitet 'kuće' ili 'loze' kao oblik identiteta koji više nije u skladu s duhom vremena“⁸⁸.

Prokletstvo obitelji Atrida seže duboko u sam njezin začetak, sa Zeusovim sinom Tantalom. Iako miljenik bogova, Tantal te ljubavi nije bio dostojan te ju je zloupotrebljavao na svakojake načine. Da bi pokazao da bogovi nisu sveznajući, ubio je svojeg najstarijeg sina Pelopa i ponudio ga kao hranu bogovima. Bogovi su prozreli njegov plan te ga je Zeus prognao u Tartar gdje je bio osuđen na vječne muke gladi, žeđi i straha. Tantalova oholost ostala je u njegovoj obitelji i traje naraštajima.

Nakon što su ga ponovno oživjeli, Pelop je imao sinove Atreja i Tijesta. Tada se strašan zločin ponavlja. Atrej poslužuje Tijestu meso njegovih sinova, Egistove braće, zbog čega obitelj ponovno na sebe navlači bijes bogova. Atrejevi sinovi Agamemnon i Menelaj bježe u Spartu kralju Tindareju gdje se žene njegovim kćerima Klitemestrom i Helenom.

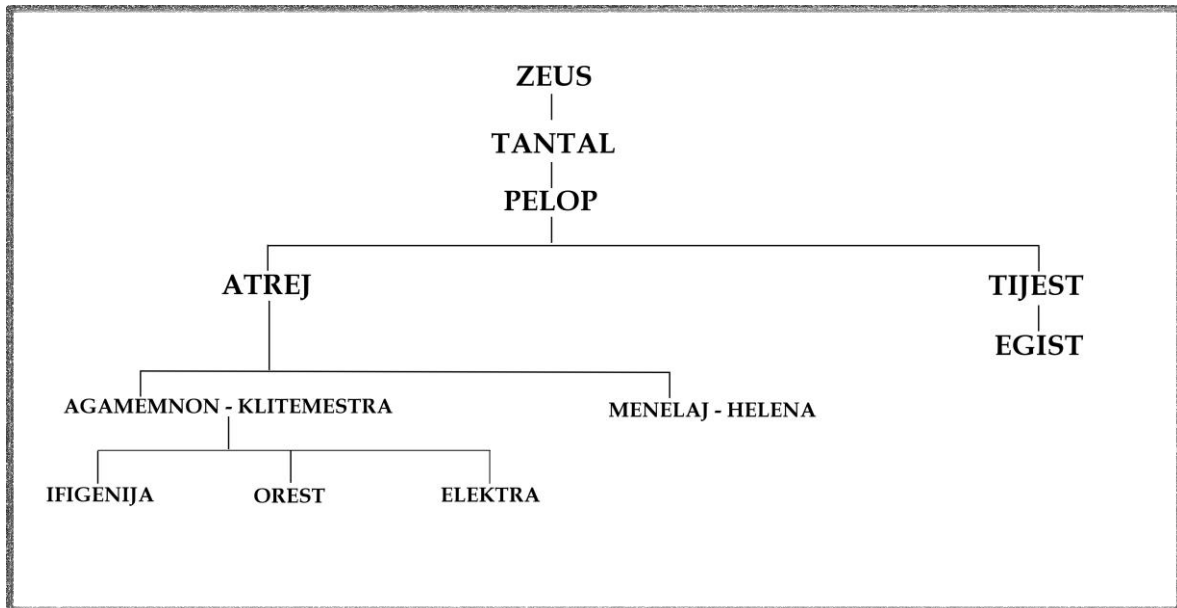
Nadalje pratimo pripovijest o trojanskome ratu. Prije nego li je mogao otploviti u Troju, Artemida je od Agamemnona zahtijevala da žrtvuje kćer Ifigeniju što je on, iako teška

⁸⁷ Adrian Poole's top 10 tragedies, <http://www.theguardian.com/books/1999/dec/10/bestbooks.classics>, 9. 10. 2015.

⁸⁸ Erika Fischer-Lichte, *Povijest drame, Od antike do njemačke klasike* (Zagreb: Disput, 2010), 26.

srca, učinio ostavljajući pritom ljutu i povrijeđenu suprugu Klitemestru. Nakon deset godina Troja na prijevaru pada, a plamen koji je iz nje dopirao uočila je straža na obližnjoj planini Idi koja vijest šalje prema Miken i Klitemestri.⁸⁹ Tada započinje *Orestija*.

Uzmemo li u obzir samo likove važne za razumijevanje *Orestijine* pripovijesti, obiteljsko stablo Atrida izgledalo bi ovako:



Slika 1. Obiteljsko stablo Atrida

Agamemnon započinje objavom glasnika o padu Troje i Agamemnonovom povratku na dvor u Miken nakon desetogodišnjeg izbivanja. Tamo ga čeka supruga Klitemestra koja mu nije oprostila što je žrtvovao njihovu kćer Ifigeniju da bi udobrovoljio bogovima, ostao grčki vođa te otišao u Troju. Za to vrijeme pronašla je ljubavnika Egista s kojim je vladala i kovala osvetnički plan. Po Agamemnonovom povratku, prikriva svoju mržnju te ga na vratima dvora dočekuje s lažnom radošću, pritom zanemarujući novu uvredu koju joj je nanio. Naime, Agamemnon sa sobom dovodi robinju i svoju ljubavnicu Kasandru te očekuje da bude prihvaćena s uvažavanjem. Klitemestra sve to strpljivo podnosi te nagovara supruga da u dvor uđe hodajući po crvenom tepihu iako zna da je to čin hibrisa i da će tako izazvati božji gnjev. Prije nego li će i sama ući u dvor, Kasandra će proreknuti Agamemnonovu, ali i vlastitu smrt pritom najavljujući skorbu osvetu. Začuju se krici u dvoru iz kojeg izlazi zadovoljna

⁸⁹ Pregled mitologije zasniva se na uvodu u Eshilove *Orestije* koje je priredila i prevela Maja Rupnik-Matasović. Detaljnije o mitologiji obitelji Atrida u: Maja Rupnik-Matasović, „Orestovi preci“, u Eshil, *Orestija* (Zagreb: Latina et Graeca, 2008), 10–18.

Klitemestra uvjereni da je pravda konačno zadovoljena te da je osvetila nepravednu kćerinu smrt.

U *Žrtvonošama* Orest, koji je odrastao daleko od svojega doma, dolazi na oćev grob gdje ostavlja uvojak kose. Nedugo zatim za njim dolazi Elektra. Opazivši uvojak kose, prepoznaje ga kao bratov, a uskoro susreće i njega. Iako mu je sam Apolon naložio da osveti oca, Oresta razdiru protuslovni osjećaji jer je ipak riječ o njegovoj majci. Elektra ga odlučno nagovara da se osveti. Preodjeveni u putnike, Orest i prijatelj Pilad dolaze pred dvor noseći lažnu vijest o Orestovoj smrti. Tada dolazi Egist i Orest ga ubija, a dvorom se proširila vijest da *mrtvi ubijaju žive*. Shvativši što se događa, Klitemestra moli sina za milost, ali on ju ipak ubija. Tada dolaze Erinije da bi osvetile novo ubojstvo unutar roda goneći Oresta u bijegu.

Pripovijest *Eumenida* zapoćinje u Apolonov proroćištu u Delfima gdje Orest, okružen Erinijama, moli Apolona za zaštitu. Apolon ga zašćićuje te ga šalje u Atenu gdje će od boćice Atene traćiti presudu. U Ateni, boćica Atena dovedena je pred tećak zadatak. Obje suprotstavljene strane, Apolon i Erinije zahtijevaju pravdu, a boginja drći da ju ne moće samostalno donijeti. Stoga poziva atenske mudrace da o njoj odlućuju svojim glasovima. Kako su njihovi glasovi bili izjednaćeni, konaćan sud ipak je pripao Ateni koja se odlućuje prikloniti Orestu te ga osloboditi krivnje. Erinije ostaju nezadovoljne, ali njihov bijes umiruje boćica Atena obećavši im posebno mjesto u gradu Ateni. One postaju Eumenide, „Milostive“, izvršiteljice pravde koje skrbe o dobrobiti ćitavog naroda.

Gilbert Murray uoćio je da *Orestije*, u usporedbi s prijašnjim Eshilovim dramama, imaju pojaćanu pripovijest. „U *Orestijama*, s druge strane, imamo pravu pripovijest u kojoj se radnja odvija snaćno i progresivno; zaplet kulminira na ubojstvu, osveti i sućenju.“⁹⁰ Navedena tri motiva poslućit će kao poticaj raspravi o smislu i naravi pravde, koju će Eshil u tragediji objasniti pomoću vlastitih religioznih, filozofskih i politićkih uvjerenja.

⁹⁰ Gilbert Murray, *Aeschylus: The creator of tragedy* (Oxford: Clarendon press, 1940), 177–178.

9.1. Transformacijske razine *dikē* u djelu

Ne postoji jednostavno objašnjenje koje bi obuhvatilo cjelovito značenje grčke riječi *dikē* (grč. δίκη). U grčkoj mitologiji Dike je bila „boginja pravde i moralnog zakona, koja vječne, etičke zakone čuva, na primjer sveta prava mrtvih. Ona se zove φοινιά, jer umorstvo proganja, i παλαί-φατος, jer je ljudima od početka preko bogova objavljena“⁹¹.

Dikē je antičkim Grcima služila da bi objasnili široki spektar pojmova, od onih apstraktnih poput pravde, prava i iskupljenja, do pravnih postupaka, rasprave i parnice. Simon Goldhill naziva ju „fundamentalnim terminom koji objašnjava društveni poredak kojim ukazuje na pravilnu organizaciju društva u cjelini, ali i ocrtava pravilne postupke kojih bi se pojedinci i institucije trebali pridržavati da bi se takav poredak održao“⁹². Društvom upravljaju zakoni, bilo da je riječ o prirodnim, moralnim, religioznim, pisanim ili pravnim, koji održavaju ravnotežu unutar njega. Jednom kada se oni prekrše, na primjer ubojstvom, ta se ravnoteža poljuljava te ona ponovno teži svojoj uspostavi postizanjem pravde. Ipak, u trenutku kada tu istu pravdu pokušamo definirati započinju se javljati problemi.

U *Orestijama* se riječ *pravda*, odnosno *dikē*, upotrebljava u gotovo opsesivnoj mjeri da bi se opravdalo ubojstvo i osveta koja iz njega proizlazi. Eshil pravdu vidi kao „princip reda u svemiru po kojemu je unutarnje zlo čovjeka, njegove zle namjere i djela, izbalansirano zlom koje dolazi izvana, zlom patnje“⁹³. Vjerojatno je u korijenu takva razmišljanja stara grčka poslovice koju je Eshil zapisao: *tko izvrši, isto nek' trpi* (Žrt. 313–314). Stoga će se i njegovi likovi ravnati po tome pravilu. Ipak, njihovo će viđenje pravde biti jednostrano jer će svaki lik držati da je ona upravo na njegovoj strani. Upravo će time osobe iz drame negirati širu sliku pravde. U tragediji, čitatelji će uvidjeti da će pravda preuzeti nekoliko oblika, ovisno o tome tko je i kako zagovara.

Pretpostavlja se da je ideja *Orestija* bila prikazati prijelaz shvaćanja *dikē* kao osvete u *dikē* kao pravne pravde, odnosno prijelaz iz primitivnijih razmišljanja u humanističke ideje. Livraga navodi da je u cijeloj trilogiji vidljiv utjecaj *dikē* koja se prikazuje kao univerzalan zakon akcije i reakcije. Ipak, njom upravlja Zeus te pri kraju tragedije uvodi novu dimenziju

⁹¹ Stjepan Senc, *Grčko Hrvatski rječnik* (Zagreb: ITP 'Naprijed', 1991), 215.

⁹² Simon Goldhill, *Landmarks of world literature: Aeschylus, The Oresteia* (Ujedinjeno Kraljevstvo: Cambridge University Press, 1992), 31.

⁹³ Richmond Y. Hathorn, *Tragedy, Myth, and Mystery* (Bloomington & London: Indiana University Press, 1962), 43.

koja mijenja automatizam moralnoga reda.⁹⁴ Kako je zbroj glasova vijeća bio podjednak, konačnu osudu donosi božica Atena. Stoga Goldhill zaključuje da „legalan proces nije taj koji razrješava zaplet *Orestija*“⁹⁵, već je za to zaslužno djelovanje božanskog. Tom činjenicom ulazimo u sferu Eshilove religiozne i filozofske svijesti.

Vjera antičkih Grka polazila je od ideje da ljudskom sudbinom upravljaju bogovi predvođeni Zeusom. Za Eshila, Zeus je bog koji se razvija. U *Okovanom Prometeju* opisuje ga kao okrutnog, mladog vladara opijenog tek osvojenom moći dobivene nakon svrgnuća oca. Zbog toga su njegova tadašnja djelovanja u skladu sa starom religijom moći i osvete, a nisu dio milostive pravde. U *Orestijama* dolazi do izražaja Zeusova nova, humanistička strana. On je sada bog koji oprašta i pruža krivcima mogućnost iskupljenja. Iz toga proizlazi da je on iznad svakog zakona štoviše, sam ga uspostavlja. Tako je cijela *Orestija* samo kreacija božanskog djelovanja jer, kako se to tada držalo, da bi se nešto važno dogodilo među ljudima, prvo se treba održati među bogovima. Stara božanstva morala su biti zamijenjena novim, a zastrašujući nagonski impulsi potisnuti su logikom i uvjeravanjem. Spoj emocija i mudrosti time je omogućio socijalni napredak čovječanstva. Ipak, postizanje pravde tada, a vjerojatno ni danas, nije u potpunosti razjašnjeno. Pravda je stoga misterij koji dobiva svoje obličje tek u očima promatrača, ovisno o tome kako ga on odlučuje interpretirati.

Eshil njezinu realizaciju tumači pomoću vjere u božansku odluku. Otuda proizlazi ideja da nas „čežnja za pravdom dovodi do religiozne vjere ili ni do čega. Sva naša djela završavaju u vjeri da za sve zlo u životu postoji dobar razlog, koji uvijek ne možemo pronaći“⁹⁶.

⁹⁴ Usp. Jorge A. Livraga, *Kazalište misterija u Grčkoj, Tragedija* (Zagreb: Nova Akropola, 2000), 112–113.

⁹⁵ Simon Goldhill, *Landmarks of world literature: Aeschylus, The Oresteia* (Ujedinjeno Kraljevstvo: Cambridge University Press, 1992), 34.

⁹⁶ Richmond Y. Hathorn, *Tragedy, Myth, and Mystery* (Bloomington & London: Indiana University Press, 1962), 46.

10. METODIČKI PRISTUP *ORESTIJAMA*

Grčka tragedija u sklopu školske nastave tumači se u prvome razredu srednje škole, u gimnazijama i strukovnim školama.⁹⁷ Pritom su obuhvaćena djela svih triju velikih grčkih tragičara, Eshila, Sofokla i Euripida. Učenici se s Eshilovim tekstovima susreću u interpretaciji *Okovanog Prometeja*. Kako ta tragedija pripada njegovim ranijim djelima, njezinim poznavanjem učenici će moći steći bolji uvid u Eshilov razvoj. Stoga se u ovome tekstu *Orestija* predlaže i interpretira kao dodatno djelo koje bi se tumačilo unutar gradiva klasične književnosti, uz *Okovanog Prometeja*.

Interpretacija *Orestija* zamišljena je unutar dvaju školskih sati.

Prvi školski sat interpretirat će se tragedija *Agamemnon* koju će učenici u sklopu lektire prethodno pročitati. Njezino tumačenje ovdje je provedeno pomoću interpretativno-analitičkog sustava. Njime će učenici steći znanje o karakteristikama glavnih likova pomoću lingvostilističke karakterizacije.⁹⁸

Drugi školski sat obuhvatit će interpretaciju preostalih dviju tragedija, *Žrtvonoše* i *Eumenide*, kombinacijom eksplikacijskoga i problemsko-stvaralačkoga sustava. Eksplikacijskim pristupom povezat će se prethodno stečeno učeničko znanje o posebnostima djela *Agamemnon* s preostalim dvjema tragedijama. Stvaranjem problemske situacije, učenici će u raspravi suditi Orestu za ubojstvo majke, uzevši pritom u obzir sve čimbenike koje su do njega dovele.

⁹⁷ Nastavni program za hrvatski jezik za gimnazije, http://dokumenti.ncvvo.hr/Nastavni_plan/gimnazije/obvezni/hrvatski.pdf, 20. 5. 2015.

Nastavni program za hrvatski jezik za strukovne škole, http://dokumenti.ncvvo.hr/Nastavni_plan/strukovne/hrvatski-3-3-3-3.pdf, 20. 5. 2015.

⁹⁸ Prema: Zvonimir Diklić, *Lik u književnoj, scenskoj i filmskoj umjetnosti* (Zagreb: Školska knjiga, 1989), 107.

11. ŠKOLSKA INTERPRETACIJA DJELA *AGAMEMNON*

U školskoj nastavi hrvatskoga jezika i književnosti, veliki, ako ne i najveći, dio vremena usmjeren je na interpretaciju učenicima novih književnih djela te mu je stoga potrebno posvetiti posebnu pozornost. U središtu interpretacije nalazi se književno djelo koje se promatra kao „pojedinačna i neponovljiva umjetnička stvarnost“⁹⁹.

Razvijena moderna tehnologija današnjim učenicima omogućuje dostupnost brojnim informacijama. Nastavnik ih može upotrijebiti da bi oplemenio školsku nastavu te je tako približio zahtjevima učenika. Svako književno djelo u sebi nosio dio povijesti, mjesta i vremena u kojem je nastalo i posebnosti autora koji ga je stvorio. Bogatstvo koje ono pruža učenik tek treba usvojiti da bi bolje upoznao svijet oko sebe i tako mogao sudjelovati u njegovom daljnjem razvoju. Opisane ideje i događaji u djelima učenicima se mogu učiniti stranim i neshvatljivim, stoga i dosadnim, ali njihov tekst ne možemo mijenjati. Moguće je promijeniti nastavnikov pristup djelu i njegovu sposobnost da nešto arhaično, poput grčke tragedije, predstavi u novome, modernijem izdanju te tako pokuša zaintrigirati učenike. Zadatak nije lagan, ali je vrijedan truda.

Školska interpretacija književnih djela trebala bi omogućiti učenicima da razviju osjećaj za estetiku. Ulaskom u njegovu problematiku otvara se mogućnost razvoja kritičkog razmišljanja i stvaranja književnog ukusa. Učenicima se tako otvaraju novi pogledi na svijet. Da bi to bilo moguće, sam nastavnik treba konstantno obogaćivati svoje znanje. On je taj koji svoju ljubav prema književnosti može prenijeti na učenike ako ju uistinu i pokaže.

⁹⁹ Dragutin Rosandić, *Metodika književnog odgoja* (Zagreb: Školska knjiga, 2005), 214.

11.1. Motivacije za interpretaciju djela *Agamemnon*

Interpretacija književnoga djela zauzima najveći dio školskog sata i zbog toga joj se pridaje najviše pozornosti. No, ne valja posve zanemariti motivaciju. Prvenstveno „motivacija je postupak kojim učenike pripremamo za izravnu recepciju književnoga djela“¹⁰⁰. Ona zauzima početni dio sata u kojem služeći se raznim sredstvima možemo postići bolju učeničku spoznaju djela. Ukoliko je ona uspješna, potpomoći će lakšem i boljem razvoju školskoga sata te dubljem ulasku u samu interpretaciju djela. Adekvatna i pomno osmišljena motivacija i interpretacija tako mogu rezultirati poticajem učenika na daljnje, pa možda i samostalno, proučavanje književnosti.

Primjeri motivacija za interpretaciju djela *Agamemnon* podijeljeni su prema Slavićevoj klasifikaciji opisanoj u *Peljaru za tumače*¹⁰¹. Dobrim poznavanjem učenika, nastavnik će odrediti motivaciju koja će najviše odgovarati njihovim interesima te time potaknuti daljnji interes za interpretaciju djela.

11.1.1. Likovna motivacija

U *Agamemnonu* posebno mjesto zauzima scena s proročicom Kasandrom koja u svojem monologu izriče sve što je bilo i što će se tek dogoditi u Atridskoj kući. Njezina nesreća leži u Apolonovu prokletstvu koje nalaže da nitko njezinim proročanstvima ne vjeruje. Tako Kasandra, iako govori istinu, ostaje potpuno neshvaćena od strane Kora koji joj i ne želi vjerovati.

Među antičkim Grcima proročice i njihova proročanstva imali su važan utjecaj te su im u potrazi za savjetom dolazili vladari i vojskovođe prije nekih bitnih događaja. Ipak, njihova predviđanja nisu davala konkretne odgovore. Proročice su govorile višeznačno, a onaj koji pita morao je sam interpretirati njihove riječi. Najpoznatije, Pitijsko proročište nalazilo se u Delfima, a bilo je posvećeno bogu Apolonu.

Stvaranje scene Pitijskog proročišta u učionici omogućit će učenicima da dožive mistični ugođaj koji je on izazivao, ali da i sami upitaju proročicu o svojoj budućnosti. Da bi

¹⁰⁰ Dean Slavić, *Peljar za tumače: Književnost u nastavi* (Zagreb: Profil, 2011), 47.

¹⁰¹ Usp. Klasifikaciju motivacija prema Slaviću, *Ibid.*, 47–61.

se to ostvarilo potrebna je dobra organizacija nastavnika prije početka sata. On priprema učionicu prije ulaska učenika tako što će ju zamračiti, ostavljajući samo naznake sunčeve svjetlosti. Drži se da je proročica izricala svoja proročanstva udišući isparenja iz zemlje, a njihov se miris osjećao u prostoriji u kojoj se nalazila. Nastavnik može i taj ugođaj imitirati korištenjem aromaterapijske lampice i lavandinog ulja koji ima opuštajući učinak. Za kraj, na slikokazu može prikazati sliku Delfijske proročice.



Slika 2. Delfijska proročica Pitija¹⁰²

Nastavnik će se prethodno dogovoriti s jednom učenicom da glumi proročicu, koja će pritom biti sakrivena tako da ju ostali učenici ne vide jer će gledati u sliku. Na njihove upite o budućnosti, učenica će odgovarati poznatim uzrečicama proročišta *upoznaj sebe samog* (grč. γνῶθι σεαυτόν - *gnōthi seautón*) i *ništa previše* (grč. μηδέν ἄγαν - *medén ágan*).

Nakon toga nastavnik će upitati učenike vjeruju li u proročanstva te mogu li ona utjecati na živote ljudi. Zatim će motivaciju povezati s djelom u kojem će uvidjeti kako je proročanstvo utjecalo na propast obitelji.

¹⁰² John Maler Collier, *Delfijska proročica Pitija*, 1891., http://hr.wikipedia.org/wiki/Pitija#/media/File:John_Collier_-_Priestess_of_Delphi.jpg, 21. 5. 2015.

11.1.2. Filmska motivacija

Čitajući tragediju, učenici su uočili da je glavni motiv Klitemestrinog ubojstva svojega supruga Agamemnona žrtvovanje njihove kćeri Ifigenije bogovima. Po tome događaju snimljen je film *Ifigeneia*, čiji je redatelj Mihalis Kakogiannis. Da bi stekli potpuniju sliku tog događaja, učenicima se mogu prikazati ulomci navedenog filma iz kojega predlažem dvije scene.

Prva scena je trenutak u kojem Klitemestra saznaje da će njezina kćer postati žrtva bogovima. Učenicima se prethodno može iznijeti pripovijest o tome kako je Agamemnon na prijevaru doveo Klitemestru i Ifigeniju do Artemidinog oltara, obećavši joj udaju za Ahila. U toj sceni Klitemestra moli Ahila da spasi njezinu kćer gdje dolaze do izražaja njezine majčinske osobine.



Slika 3. Scena iz filma *Ifigeneia*

Druga scena je Klitemestrin izraz lica dok promatra Agamemnonove brodove koji odlaze u Troju, nakon Ifigenijinog žrtvovanja. Na njemu se očituje patnja za tek izgubljenom kćeri, ali i mržnja prema suprugu.



Slika 4. Scena iz filma *Ifigeneia*¹⁰³

Nakon što pogledaju ulomke, nastavnik će ispitati učeničke reakcije i njihova razmišljanja o Klitemestri. Učenici će vjerojatno već tada uočiti njezinu želju za osvetom. Navedeni ulomci mogu poslužiti i kao temelj za karakterizaciju likova prigodom interpretacije.

U produkciji Petera Halla, u BBC National Theatre studiju godine 1983., snimljena je televizijska produkcija predstave *Orestija*. Ona se uvelike pridržava izvorne adaptacije te bi puštanje njezinih ulomaka učenicima dao uvid u takav način izvedbe. Nakon odgledanih ulomaka, nastavnik može ispitati dojmove učenika o scenografiji, maskama i glumi te upitati ih bi li poželjeli uživo pogledati takvu predstavu.



Slika 5. Scena iz predstave *Agamemnon*¹⁰⁴

¹⁰³ Mihalis Kakogiannis, *Ifigeneia* (1977), https://www.youtube.com/watch?v=bXVt8drTo_U, 22.5. 2015.

Theatre Lab Company (TLC) internacionalno je društvo grčkih umjetnika sa sjedištem u Londonu čija jedinstvenost leži u prilagodbi grčkih klasika suvremenomu kazalištu. Učenicima se može pustiti kratka najava njihove adaptacije *Orestija* te ispitati emocije koje je u njima izazvala.



Slika 6. Scena iz najave predstave *Orestija*¹⁰⁵

11.1.3. Glazbena motivacija

Orestija je poslužila kao inspiracija za istoimenu operu ruskog kompozitora Sergeia Taneyeva, nastalu između godine 1887. i 1894. Autor je djelo nazivao i *glazbenom trilogijom*. Opera obuhvaća sva tri djela *Orestije*, podijeljena na scene. Nastavnik samostalno može odlučiti koji će ulomak pustiti učenicima, ovisno o dijelu na koji želi skrenuti najveću pozornost. Kako je opera napisana na ruskome jeziku, potrebno je uputiti učenike o kojoj je sceni riječ. Nakon slušanja ispitat će dojmove.

Najpoznatiji ulomak opere *The Temple of Apollo at Delphi*, iz trećeg čina, druga scena može poslužiti i kao glazbena podloga u prethodno navedenoj likovnoj motivaciji ili kao uvod u scenu Orestovog suđenja koju će učenici interpretirati na drugom nastavnom satu.

Nasuprot klasičnoj izvedbi, kao glazbena motivacija može poslužiti i metal opera *The House of Atreus* američkog benda Virgin Steele. Pripovijest opere temeljena je na *Orestijama* te ostalim grčkim mitovima povezanim uz kuću Atreja.

Pjesme koje bi bile pogodne za motivaciju su *Death Darkly Closed Their Eyes (The Messenger's Song)* i *Child Of Desolation*. Prva pjesma povezana je s početnom scenom

¹⁰⁴ Peter Hall, *The Oresteia* (BBC National Theatre, 1983), <https://www.youtube.com/watch?v=O7sdZQ1BDs0>, 22.5. 2015.

¹⁰⁵ Prijevod: Ted Hughes, redateljica: Anastasia Revi, *The Oresteia* (2012), <https://www.youtube.com/watch?v=zJHuRGk4wxw>, 22. 5. 2015.

Orestija. Riječ je o stražaru koji na krovu palače Atreja čeka objavu vatrene baklje koja će označiti pad Troje te time donijeti dugo priželjkivani mir.

Pjesma *Child Of Desolation* povezana je sa scenom proročice Kasandre. U njoj su prepjevane riječi kora u tragediji koji razmišlja o posljedicama ubojstva nakon Agamemnonove smrti:

„When the Blood of Death has fallen, who can call it back
To the Form that it once held“ (*Child Of Desolation*)

11.1.4. Novinske vijesti

Klitemestrino ubojstvo supruga Agamemnona zasigurno je jedna od najupečatljivijih scena prve tragedije *Orestija*. Riječ je o ženi koja radi osvete pomno planira ubojstvo vlastitoga muža. Istraživanje dr. Lane Mužinić-Masle, psihijatrice iz Psihijatrijske bolnice Vrapče razmatra motive koji žene navode na ubojstvo i načine kojima se pritom služe.¹⁰⁶

Kao uvod u djelo, s učenicima se može provesti kratka motivacijska rasprava o ženama ubojicama i njihovima motivima koje Mužinić-Masle navodi u svojem istraživanju. Zanimljive podatke i primjere učenicima se može dati na nastavnome listiću te ih zajednički prokomentirati i povezati s likom Klitemestre.¹⁰⁷

Istraživanje je pokazalo da žene najčešće ubijaju bračne partnere i to u vlastitom domu. Glavni motivi koji ih na to navode su zlostavljanje, strah, ljubomora i osveta. Planiraju ga duže vrijeme i zbog toga su pri izvedbi ubojive i trijezne. Najčešće ubijaju hladnim oružjem. Ubojstvo koje je počinila Klitemestra u potpunosti potvrđuje istraživanje. Za ubojstvo supruga Agamemnona odlučuje se radi osvete te ga planira deset godina. Ubija ga u vlastitom domu i to odlučno jer vjeruje da izvršava pravdu. Jedino što ostaje nepoznato je oružje kojim ga ubija. U tragediji se javljaju samo naznake. „Kasandra u proročanstvima spominje koplje, Klitemestra u *Žrtvonošama* za obranu traži sjekiru, dok je sama ubijena mačem, a Orest spominje Egistov mač koji je obojao tkaninu omotanu oko Agamemnona (*Žrt.* 889; 1011).“¹⁰⁸

¹⁰⁶ Pregled cijelog istraživanja dostupan je na internetskoj stranici: Nacional, *Psihološki profil žena ubojica u Hrvatskoj*, <http://arhiva.nacional.hr/clanak/12878/zene-ubojice>, 28. 5. 2015.

¹⁰⁷ Vidi Prilog 1., str. 81.

¹⁰⁸ Maja Rupnik-Matasović, „Jedna priča u tri dijela: *Orestija* kroz ideje i likove“, u Eshil, *Orestija* (Zagreb: Latina et Graeca, 2008), 30.

11.2. Lokalizacija djela *Agamemnon*

Da bismo u školskoj interpretaciji uspješno mogli povezati motivaciju s interpretacijom teksta, potrebna nam je njegova lokalizacija. „Lokalizacija ima informativnu i motivacijsku ulogu, tj. obavješćuje učenika/učenicu o podacima bez kojih ne može ući u prostor djela i motivira ih za taj ulazak.“¹⁰⁹ Stoga treba sadržavati kratke, zanimljive podatke koji će podržavati ugođaj ostvaren motivacijom, ali u isto vrijeme i uvoditi učenike u upite o temi i središnjoj problematici djela. Kako ona ne čini središnji dio nastavnoga sata, dovoljno joj je posvetiti nekoliko minuta. Ako nastavnik drži da bi se ugođaj postignut motivacijom mogao narušiti, lokalizaciju može „svesti na kratku, ali nadahnutu obavijest o autoru, vremenu i prostoru, a sve ostalo prepustiti interpretaciji“¹¹⁰. Ovisno o njegovoj želji i namjeri, lokalizacija može sadržavati obavijesti o žanru i temi djela, povijesnim, biografskim, psihološkim i drugim okolnostima koje su pogodovale njegovom nastanku.¹¹¹

11.2.1. Samostalno istraživanje učenika

Prije nastavnoga sata, učenicima se mogu podijeliti samostalni zadaci u kojima će istražiti povijest roda Atrida. Svakom učeniku odredit će se po jedan član obitelji o kojemu će iznijeti nekoliko najvažnijih činjenica. Likovi koje bi pritom trebali obuhvatiti su Tantal, Pelop, Atrej, Tijest, Agamemnon, Menelaj, Klitemestra i Helena. Na taj će način učenici dobiti bolji uvid u prokletstvo roda koje prati Atridsku obitelj od njezinoga začetka. Spoznaja će im omogućiti da razviju dublje kritičko mišljenje prigodom interpretacije djela i shvate motivaciju likova za određeno zločinačko djelo.

Da bi im olakšao snalaženje, prije izlaganja nastavnik može na ploču nacrtati obiteljsko stablo na kojem će pustiti prazna polja namijenjena njezinim članovima. Ta polja ispunit će učenici prije nego li izlože činjenice o zadanom liku. Nakon izlaganja, nastavnik će na obiteljsko stablo dopisat imena Agamemnonove i Klitemestrine djece, Ifigenija, Orest i

¹⁰⁹ Dragutin Rosandić, *Metodika književnog odgoja* (Zagreb: Školska knjiga, 2005), 439.

¹¹⁰ Dean Slavić, *Peljar za tumače: Književnost u nastavi* (Zagreb: Profil, 2011), 64.

¹¹¹ Usp. *Ibid.*, 66–67.

Elektra, te im naglasiti njihovu važnost u daljnjoj interpretaciji djela. Učenici će potom obiteljsko stablo precrtati u bilježnice.¹¹²

Postupak se može izvesti i pomoću unaprijed napravljenoga plakata ili slike na slikokazu u koju će se upisati imena. Učenicima se dijeli gotova preslika.

Iako će ključne podatke učenici pronaći u tragediji, nastavnik ih može uputiti na dodatne izvore kojima se mogu poslužiti prigodom istraživanja:

Maja Rupnik-Matasović, *Orestovi preci*, u Eshil, *Orestija* (Zagreb: Latina et Graeca, 2008), 10–18.

Robert Graves, *Grčki mitovi* (Zagreb: CID-NOVA, 2003), 278–289.

11.2.2. Kronološki slijed događaja

Filmska motivacija koja uključuje gledanje ulomaka iz filma *Ifigenija*¹¹³ nadalje se može nastaviti pripovijesti o Agamemnonu i njegovom odlasku u rat u Troju koji je opisan u *Ilijadi*. Kako se ona tumači prije grčkih tragedija, učenici su već upoznati s jednim djelom povijesti Atrida i osobinama njezinih članova. Pomoću nastavnih listića, učenici mogu sastaviti uzročno posljedični slijed događaja, pritom obuhvaćajući važne junake grčke mitologije: Helenu, Parisa, Menelaja, Agamemnona, Ifigeniju, Klitemestru, Elektru, Oresta.¹¹⁴

Ovaj pristup omogućit će učenicima da se podsjetite prethodno usvojene pripovijesti iz *Ilijade* i njezinih junaka. Nakon toga će podatke povezati s *Orestijama*. Tako će na prvome satu interpretacije zapisati samo događaje povezane uz Helenu, Parisa, Menelaja, Agamemnona i Ifigeniju te će riješenu kronološku tablicu zalijepiti u bilježnice. Slijed događaja zatim obuhvaća Klitemestru, Elektru i Oresta, a zapisat će ga na kraju drugoga sata.

Pomoću kronološke tablice učenici će moći ispriopovijedati jednu od najvažnijih pripovijesti grčke mitologije. Započinje s ljubavlju Helene i Parisa koja uzrokuje propast cijeloga grada. Zatim dolazi pripovijest o vladaru koji je toliko posvećen zadržavanju moći da zaboravlja na ulogu oca te ubija vlastitu kćer. Tim činom potpisuje si smrtnu presudu kojoj izvršiteljica postaje njegova supruga Klitemestra da bi poslije i sama pala od ruku vlastite djece.

¹¹² Primjer obiteljskog stabla Atrida vidi u poglavlju: *O Orestijama*, str. 32. Više o upotrebi obiteljskog stabla u metodičkom pristupu vidi u: Dean Slavić, *Peljar za tumače: Književnost u nastavi* (Zagreb: Profil, 2011), 399–401.

¹¹³ Vidi: Motivacije za interpretaciju djela *Agamemnon*, Filmska motivacija, str. 41.

¹¹⁴ Vidi Prilog 2., str. 82.

11.3. Interpretativno čitanje teksta

Iako su učenici za školsku lektiru pročitali cijelu tragediju *Agamemnon*, na nastavnome satu može se interpretativno pročitati ulomak tragedije koji se u književnoj kritici drži najupečatljivijim. Riječ je o dijalogu Agamemnona i Klitemestre pred palačom uoči njegovog povratka.¹¹⁵ Susret supružnika nakon deset godina odvojenosti djeluje hladno. Jedino za što mare je međusobno nadmetanje. Nastavnik se prethodno može dogovoriti s dvoje učenika, učenikom i učenicom, koji bi odglumili ili interpretativno pročitali dijalog. Da bi pojačao scenski doživljaj, nastavnik može donijeti komad crvene tkanine po kojem će učenik koji glumi Agamemnona hodati prigodom ulaska u zamišljenu palaču.

Interpretativno čitanje teksta zahtjeva uživljavanje u osjećaje lika koji ga izgovara. Da bi se to lakše postiglo, poslužiti ćemo se tipologijom emocionalnih žanrova temeljene na moći (molba i naredba), moralu (zahvala i poruga) i vremenu (žudnja i izvješće).¹¹⁶ Po njemu, Klitemestrin doček supruga Agamemnona djeluje poput izvještaja. Ženski se lik u prvom trenutku i ne obraća njemu, već koru kojem pripovijeda događaje proteklih deset godina. Zbog toga je glas kojim čitamo nabijen patetikom kojom se žele prikazati lažne Klitemestrine muke. S druge strane, Agamemnon supruzi odgovora nezainteresiranim tonom. Početak razgovora prikazuje konvenciju o tome kako bi se supružnici trebali ponašati nakon dugogodišnje razdvojenosti, ali u njemu nema većih emocija. To potvrđuje Agamemnonov odgovor Klitemestri kada kaže da *pristojno hvala / treba doći kao počasni dar od drugih* (Aga. 916–917). U času kada Klitemestra počinje nagovarati supruga da u palaču uđe po crvenom tepihu njezin govor postaje naredba. Tada glas treba biti siguran i odrješit te takav ostati do kraja dijaloga. Stoga je govor obilježen ukupnim jakim intenzitetom. Agamemnon joj u prvom trenutku odgovara s jednakom sigurnošću, ali ona svakom novom replikom sve više opada. Prijelaz iz sigurnosti u poniznost, glasovno će se prikazati promjenom intenziteta iz jakoga u blagi.

¹¹⁵ U Prilogu 3. naveden je ulomak iz tragedije *Agamemnon* namijenjen školskoj interpretaciji, str. 83.

¹¹⁶ Vidi: Dean Slavić, *Peljar za tumače: Književnost u nastavi* (Zagreb: Profil, 2011), 72–74.

11.3.1. Interpretativno čitanje teksta u korelaciji s grčkim jezikom

Interpretativnim čitanjem kratkog dijela teksta na izvornom jeziku učenici će spoznati mjesto i kulturu u kojem je nastao. Idealna bi situacija bila da nastavnik dobro poznaje grčki jezik te da samostalno može pročitati ulomak iz tragedije. Ipak, i samo poznavanje grčkog alfabeta omogućilo bi mu da pročita nekoliko zanimljivih citata iz teksta. Druga je mogućnost pozvati nastavnika grčkoga jezika. Za to predlažem dio u kojem kor izgovara misao vodilju djela koja nalaže da oni koji djeluju pate:

ΧΟΡΟΣ: φέρει φέροντ', ἐκτίνει δ' ὁ καίνων.

μίμνει δὲ μίμνοντος ἐν θρόνῳ Διὸς
παθεῖν τὸν ἔρξαντα. θεσμιον γάρ.

KOR: Podnosi onaj koji nanosi, plaća onaj koji ubija.

Preostaje, dok Zeus preostaje na prijestolju,

da trpi tko je izvršio: to je pravedno. (*Aga.* 1562–1564)

Nastavnik isti citat može dati učenicima da ga pročitaju tako što će im na prethodnome satu dati nastavne listiće s navedenim grčkim citatom i grčkim alfabetom. Učenici će za domaću zadaću citat transliterirati na latinicu te ga naučiti pročitati.¹¹⁷

Ovaj pristup bio bi idealan za sve učenike srednjih škola koje u nastavnome programu za srednju školu nemaju uključeno učenje grčkoga jezika. Učenici klasičnih gimnazija uče ga od prvoga razreda¹¹⁸ te njihovo znanje nastavnik može upotrijebiti u planiranju nastave. Kako su grčke tragedije u sklopu nastavnog programa za grčki jezik predviđene tek za četvrti razred, bilo bi preambiciozno očekivati od učenika prvih razreda da na njemu tečno pročitaju cijeli ulomak. U dogovoru s nastavnikom grčkoga jezika, učenici mogu skratiti i prilagoditi sebi i svojem poznavanju jezika ulomak te ga interpretativno pročitati na nastavi hrvatskoga jezika.

¹¹⁷ Vidi Prilog 4., str. 86.

¹¹⁸ Prema nastavnome programu za grčki jezik, <http://www.ncvvo.hr/drzavnamatura/web/public/dokumenti>, 2. 6. 2015.

11.4. Interpretativno-analitički pristup djelu *Agamemnon*

Interpretativno-analitički sustav postavlja u središte interesa tekst, a njegova interpretacija zauzima najveći dio nastavnog sata. Sam učenik postaje estetski subjekt koji ga aktivnim sudjelovanjem doživljava kao književnu umjetninu, vrednuje ga te kritički promišlja o njemu. Time razvija književnu senzibilnost, kritičko razmišljanje i ljubav prema književnosti.¹¹⁹ Prema Rosandiću, interpretativno-analitički pristup omogućuje da se „u primanju književnog djela očituju doživljajni i spoznajni proces“¹²⁰.

Dramski tekstovi počivaju na sukobu koji pokreće radnju, a tvore ga dijalozi i monolozi likova. Budući da čine središnji dio drame, njihova je interpretacija ključan dio nastavnoga sata. U metodičkoj interpretaciji likova, Zvonimir Diklić opisuje nekoliko mogućih pristupa: etički, psihološki, sociološki, historijski, filozofski, fiziološki (biološki), lingvistički, stilistički i drugi.¹²¹ U dramskim likovima očituje se snažna etička, psihološka, filozofska te lingvističkostilistička karakterizacija. Učenici interpretacijom uočavaju njihov sustav moralnih vrijednosti, misli i motivaciju za određeni čin.

U *Agamemnonu* tri snažna lika s kojima se učenici susreću su supružnici Klitemestra i Agamemnon te Kasandra. Agamemnon je bio mikenski kralj i vrhovni zapovjednik ahejske vojske u ratu s Trojom. Prije nego li će mu dopustiti da ode u rat, bogovi od njega zahtijevaju žrtvu kćeri Ifigenije. Budući da mu je vlast bila važnija od same obitelji, on na nju pristaje. To izaziva bijes njegove supruge Klitemestre. Ona će deset godina čekati suprugov povratak u Arg kako bi mu se mogla osvetiti. Po povratku iz Troje, Agamemnon kao svoju robinju dovodi proročicu Kasandru. Nju je Apolon prokleo jer je odbila postati njegova žena te sada nitko ne vjeruje njezinim proročanstvima.

Snaga navedenih likova očituje se u njihovim retoričkim sposobnostima. Lik koji njima ovladava ima moć upravljanja situacijom kojoj ostali postaju podložni. Stoga će lingvističkostilistička karakterizacija likova biti u središtu interpretacije *Agamemnona*, nadopunjena s etičkom i psihološkom karakterizacijom radi dobivanja dubljega uvida u njihovu motivaciju. Nakon toga razmotrit će se prisutni konflikt među spolovima te njegov utjecaj na cjelokupno djelo.

¹¹⁹ Usp. Dragutin Rosandić, *Metodika književnog odgoja* (Zagreb: Školska knjiga, 2005), 204.

¹²⁰ Ibid.

¹²¹ Detaljnije u: Zvonimir Diklić, *Lik u književnoj, scenskoj i filmskoj umjetnosti* (Zagreb: Školska knjiga, 1989), 77–111.

11.4.1. Moć uvjeravanja – lingvističkostilistička karakterizacija likova

Prema Dikliću „lingvističkostilistički pristup ostvaruje se u obliku lingvističke i stilističke karakterizacije lika“¹²². Lingvističkom analizom ispituju se jezične osobitosti lika i pripovjedača te funkcija jezika u njegovoj karakterizaciji, dok stilistička analiza obuhvaća stilske postupke u oblikovanju govora lika, odnosno njegove logične, afektivne i impresivne vrijednosti.¹²³ Lingvističkostilistička karakterizacija likova primjenjuje se tek u srednjoj školi. Tada učenici već posjeduju određeno znanje o govornim vrednotama jezika likova koje mogu upotrijebiti u tumačenju njihovih osobina. Prije nego li započnemo s analizom, osvrnut ćemo se na pojam retorike koja je u vrijeme nastanka imala veliku ulogu među atenskim građanstvom što se na kraju odrazilo i u samome djelu.

Retorika se u antičkoj Grčkoj počinje razvijati oko 5. stoljeća prije Krista i uskoro postaje jednim od glavnih interesa građanstva. Potječe od grčke riječi *ρήτωρ* koja je označavala govornika, narodnog ili u vijeću, a u najširem smislu i umjetnika u govoru.¹²⁴ Njezin nastanak povezuje se s demokratskim razvojem država koje su njegovale slobodu izražavanja, među kojima se nalazila i Atena. Tako se svaki njezin punoljetni građanin koji je posjedovao iznimnu vještinu govora mogao istaknuti unutar sudstva ili narodne skupštine. Goldhill zato primjećuje „da bi se uspjelo u javnome životu, potreban je uspjeh u retorici“¹²⁵. Atenu je u 5. stoljeću prije Krista obilježio veliki demokratski napredak, ali i razvoj kulture. Središte interesa bio je jezik i njegova primjena.¹²⁶

U antičkoj Grčkoj javni govor bio je dopušten samo punoljetnim muškarcima, dok su svoje „glasnogovornike“ imali stranci, psihički bolesnici i žene. Aristotel u *Retorici* opisuje ovu disciplinu kao moć uvjeravanja. U njoj „uključuje sva tri temeljna govornička elementa: Tko govori? Koji se argument iznosi? Kome se obraća? Drugim riječima, *etos*, *logos* i *patos*.“¹²⁷ Uvjerljivost se postiže kombinacijom ovih triju elemenata. *Etos* označava osobu koja govori. Važno je da ona pokaže da posjeduje čvrst karakter jer tada postaje dostojna povjerenja. Njega izgrađuje pomoću *logosa*, odnosno argumenata kojim se služi. Ako su oni logični i lako shvatljivi, njihova će važnost biti veća. Aristotel će naglasiti da se „*etos*

¹²² Zvonimir Diklić, *Lik u književnoj, scenskoj i filmskoj umjetnosti* (Zagreb: Školska knjiga, 1989), 107.

¹²³ Usp. Ibid., 107–108.

¹²⁴ Vidi: Stjepan Senc, *Grčko Hrvatski rječnik* (Zagreb: ITP 'Naprijed', 1991), 830.

¹²⁵ Simon Goldhill, *Landmarks of world literature: Aeschylus, The Oresteia* (Ujedinjeno Kraljevstvo: Cambridge University Press, 1992), 54.

¹²⁶ Detaljnije o razvoju retorike u Grčkoj vidi u: Manuel Maria Carrilho, *Korijeni retorike: Grčka i rimska antika*, u Michel Meyer et al., *Povijest retorike od Grka do naših dana* (Zagreb: DISPUT, 2008), 17–22.

¹²⁷ Ibid., 37.

pojavljuje kao čimbenik koji učvršćuje valjanost iznesenih argumenata, što se ipak ne duguje toliko moralnim crtama govornika koliko samom govoru¹²⁸. Stoga se povjerenje gradi ponajviše učinkom govora. Da bi postao bliži slušateljima, govornik poseže za *patosom*. Dublji utjecaj postiže se izražavanjem osobnih doživljaja, poput emocionalnih patnji, što dovodi do izazivanja određenog raspoloženja publike. Čimbenici koji su za to zaslužni su razboritost, vrlina i dobrohotnost.¹²⁹

Uz načine argumentiranja i psihologiju govornika i slušateljstva, Aristotel raspravlja o proznom stilu. Pritom iznosi postupke koji će omogućiti tekstu da bude jasniji, bolji i uspješniji. „(...) ističe kako valja voditi računa o tri stvari: o izvorima uvjerljivih argumenata, o njihovom jezičnom izričaju i treće, o rasporedu, razmještanju riječi u govoru.“¹³⁰ Jezični izričaj treba biti jasan, ali drugačiji od svakodnevnog jer će time izazvati divljenje. Kao najvažniju stilsku figuru kojom se to postiže navodi metaforu, „koja više od bilo čega drugog doprinosi jasnoći, zadovoljstvu i dostojanstvu stila“¹³¹.

Realizacija ideja koje Aristotel iznosi u *Retorici* prikazat će se u interpretaciji djela *Agamemnon*. Pritom će se posebna pozornost posvetiti uporabi *etosa*, *logosa* i *patosa* u govoru likova. Osoba koji objedinjuje sva tri govornička elementa je Klitemestra. Njezin utjecaj bit će vidljiv u odnosu s drugim likovima. Moć uvjeravanja i retoričke vještine detaljnije će se objasniti i interpretacijom korištenih stilskih figura te uočavanjem strukture govora, čiju smo važnost prethodno istaknuli.

¹²⁸ Manuel Maria Carrilho, Korijeni retorike: Grčka i rimska antika, u Michel Meyer et al., *Povijest retorike od Grka do naših dana* (Zagreb: DISPUT, 2008), 39.

¹²⁹ Detaljnije u: Miroslav Beker, *Kratka povijest antičke retorike* (Zagreb: ArTresor naklada, 1997), 20.

¹³⁰ *Ibid.*, 22.

¹³¹ *Ibid.*

11.4.1.1. Klitemestra i Agamemnon

Spomenuta scena sa crvenim tepihom koju će učenici interpretativno izvesti pokazuje vrhunac Klitemestrine nadmoći nad događajima. Sam vladar mora se pokoriti njezinim uvjetima da bi mogao ući u vlastiti dom. Klitemestra će poput *gospodarice praga*, kako ju Rupnik-Matasović naziva, cijelu tragediju odlučivati kome će i kako biti dopušteno ući u palaču. Prije nego li se pozabavimo tim ključnim trenutkom ulaska supruga Agamemnona u palaču, bilo bi dobro proučiti njihov bračni odnos koji se može očitovati u njihovom suobraćaju.

Susret supružnika nakon desetogodišnje odvojenosti djeluje poprilično hladnim. Klitemestrin dolazak pred Agamemnonovu kočiju prije nego li je on uopće uspio sići s nje, ne predstavlja čin žene koja u iščekivanju trči u naručje voljenoga muža. On više upućuje na njezinu namjeru da mu onemogućí ulazak u palaču kako bi mogla provesti svoj plan u djelo. Tome svjedoči i činjenica da se Klitemestra u prvom trenutku i ne obraća suprugu, već koru kojem pripovijeda o svojim mukama koje je provela čekajući muža:

„Građani, skupštino argivskih staraca ovdje,
neću se stidjeti pred vama iskazati svoja ljubavna
razmišljanja prema mužu“ (Aga. 855–857)

Uz tobožnje muke, prisjeća se mnogih lažnih dojava o Agamemnonovoj smrti te će u toj sceni Goldhill uočiti kako „govor obmane progovara o obmanama u govorima“¹³².

Kada govore jedan o drugome, ni Klitemestra ni Agamemnon ne rabe vlastita imena.¹³³ Klitemestra u svojem govoru dobrodošlice naziva Agamemnona *svojim mužem* (Aga. 857, 862), *ovim čovjekom* (Aga. 860, 867, 896), a kada mu se direktno obraća upotrebljava osobne zamjenice *tebe* (Aga. 882, 894) i *tvojih* (Aga. 878). Pred kraj govora, upotrebljava metafore kojima ga veliča kao vladara:

„(...) kao psu čuvaru dvora,
spasilačkom prednjem užetu lađe, čvrstom potpornju
visokoga stropa, jedinorođenom sinu oca
i zemlji što se protiv nade ukazala mornarima,
danu koji je najljepše vidjeti nakon oluje,

¹³² Simon Goldhill, *Landmarks of world literature: Aeschylus, The Oresteia* (Ujedinjeno Kraljevstvo: Cambridge University Press, 1992), 54.

¹³³ Usp. Maja Rupnik-Matasović, „Jedna priča u tri dijela: *Orestija* kroz ideje i likove“, u Eshil, *Orestija* (Zagreb: Latina et Graeca, 2008), 23.

izvornom toku za žedajućeg putnika (...)“ (Aga. 897–901)

Zatim ga oslovljava s *draga mi glavo* (Aga. 905). Ovaj primjer prikazuje Aristotelovo shvaćanje sretne upotrebe metafore, kao kada bismo svom djetetu rekli *Zlato moje*. „Primjerena će metafora na ono što je poznato na sretan način povezati s nepoznatim te to učiniti privlačnim i dojmljivim.“¹³⁴ Tepanjem suprugu, Klitemestra naglašava svoju privrženost.

Agamemnon će se prigodom obraćanja supruzi također poslužiti metaforama, nazivajući je *porodom Ledinim* (Aga. 914), čime aludira na njezinu majku, i *čuvaricom njegova doma* (Aga. 914). Sama će se Klitemestra također nazvati *psom čuvarom kuće* (Aga. 607) u odsutnosti njegova vladara. Usporedba sa psom upućuje na odanost.

Za razliku od nje, Agamemnon Klitemestru nigdje direktno ne naziva svojom ženom, već će riječ *žena* upotrijebiti dvaput i to da bi opisao njezine karakteristike:

„No uostalom me nemoj prema običajima žene
maziti“ (Aga. 918–919)

„Doista ne doliči ženi žudjeti za bitkom.“ (Aga. 940)

Učenici će u interpretaciji uočiti ove karakteristike te ih potkrijepiti citatima iz djela koje će sami pronaći. Uz to, nastavnik ih može potaknuti da razmisle kako (ne)oslovljavanje osobe njezinim imenom i zamjenice koje govornici pritom rabe mogu upotrijebiti da protumače karakter lika. Klitemestra prigodom obraćanja supruzi Agamemnonu djeluje ponizno što se ne podudara s prethodnim vladanjem koje ćemo detaljnije opisati u interpretaciji njezinoga odnosa prema koru. Takva promjena karaktera zasigurno ne može proći nezamijećeno. Učenici ga mogu protumačiti uzevši u obzir djela prije i nakon ubojstva. U tom kontekstu, Klitemestrino prenapušeno obasipanje supruga epitetima samo je krinka pomoću koje želi doći, a na kraju i dolazi, do zacrtanog cilja. Zanimljivo je da i sam Agamemnon drži da joj je govor nepotrebno dug kada odgovara:

„izrekla si govor prilično mome izbivanju:
jer dugo si ga rastegnula.“ (Aga. 915–916)

Upit uviđa li on u njemu skrivene namjere ili je njegov komentar više usmjeren prema zaključku da žene previše govore, također se može raspraviti s učenicima.

¹³⁴ Miroslav Beker, *Kratka povijest antičke retorike* (Zagreb: ArTresor naklada, 1997), 23.

Klitemestrin govor dobrodošlice suprugu Agamemnonu ju, prema Aristotelovim retoričkim kriterijima, svrstava među vješte i uvjerljive govornike. Njegova je kompozicija jasno i pregledno određena, a obuhvaća uvod, glavni dio i zaključak.

U uvodnom djelu govora, Klitemestra oslovljava svoju publiku: *građani, skupštino argivskih staraca ovdje* (Aga. 855), čime daje do znanja da joj se izravno obraća. Da bi zadobila njihovu naklonost, dokazuje jačinu svojega karaktera (*etos*) najavljujući da će bez ustručavanja *iskazati svoja ljubavna / razmišljanja prema mužu* (Aga. 856–857). Zatim započinje pripovijest koja čini glavni dio govora.

Odmah na početku, Klitemestra ističe da je *strašno zlo da žena sjedi / kod kuće osamljena, rastavljena od muža / i sluša mnogo ponavljane priče o boli* (Aga. 861–863). Progovaranje o vlastitim emocijama i patnji koja ju je ispunila čekajući supruga čine ju bližom slušateljima (*patos*). Svoju vjernost dokazuje i time što je odbijala vjerovati u pripovijesti o njegovoj smrti, koje su, kako kaže, širili njihovi neprijatelji. Za njih je imala samo jedno rješenje, metaforički izrečeno *užad odozgora, pridržavajući je na silu* (Aga. 876), koje upućuje na vješanje. Tek će nakon dokazane vlastite vjerodostojnosti spomenuti odsutnost njihovoga sina Oresta. Nju će opravdati svojim strahom za njegov život jer bi, prema proročanstvu, u slučaju suprugove smrti i njega mogla zateći jednaka sudbina (*logos*). Ovako izneseni argumenti omogućuju Klitemestri da izjavi kako *ovaj izgovor zaista ne nosi u sebi varku* (Aga. 886), a da joj pritom nitko ne proturječi. Tek će u daljnjem razvoju situacije biti vidljivo da je ova izjava bila ironija kojom je zavarala slušateljstvo. Jedini razlog Orestove odsutnosti bio je Klitemestrin strah od osвете nakon ubojstva supruga, ali i želja da zauzme njegovo vladajuće mjesto.

Kako je i prethodno naglašeno, Klitemestra će se tek u završnom djelu govora obratiti izravno Agamemnonu. U njemu će pokazati svu jačinu karaktera efektnim završetkom u kojem naređuje da se pred ulaz dvora prostre crveni tepih po kojem će vladar proći u znak pobjede nad Trojom.

Oholost je glavna Agamemnonova osobina. Zbog nje ovaj junak na kraju propada. Rupnik-Matasović drži da je „odlučivši zbog jedne nevjerne žene cijeli svoj narod izložiti ratu i smrti, na sebe navukao zločin oholosti“¹³⁵. Nevjerna žena o kojoj je ovdje riječ je Helena čiji je bijeg s Parisom u Troju započeo trojanski rat. Agamemnonovo ubojstvo vlastite kćeri da bi mogao ondje otploviti samo pojačava taj zločin. Poslužimo li se riječima Simona Goldhilla, Agamemnon je „odbacio svoje dužnosti oca da bi zadržao svoju poziciju u društvu kao kralj i

¹³⁵ Maja Rupnik-Matasović, „Jedna priča u tri dijela: *Orestija* kroz ideje i likove“, u Eshil, *Orestija* (Zagreb: Latina et Graeca, 2008), 22.

vođa internacionalne vojne snage¹³⁶. Scena sa crvenim tepihom u *Agamemnonu* prikazuje još jednu manifestaciju te oholosti.

Prije nego li će ući u palaču, Klitemestra pred njega prostire crveni tepih po kojem bi trebao proći. Agamemnon se u početku protivi tom činu govoreći ženi da ga štuje *kao čovjeka, a ne boga* (Aga. 925) i da mu taj čin *nikako nije lišen straha* (Aga. 924). Klitemestra će se i u ovoj situaciji pokazati kao vješti pregovarač, pobijajući svaki Agamemnonov argument da bi ga na kraju potpuno nadvladala riječima *daj se nagovori: svakako mi dobrovoljno / prepusti vlast* (Aga. 942–943). Dobrovoljno prepuštanje vlasti označava potpunu Klitemestrinu dominaciju nad suprugom Agamemnonom. On nad tim riječima posustaje te koračajući *grimiznim prostiračima* (Aga. 946–947) odlazi prema svojem domu, ali i skoroj propasti.

Unutar interpretacije ovog ulomka svakako je potrebno spomenuti simboliku crvenoga tepiha. Kako smo prethodno uočili, Agamemnon u početku zazire od čina hoda po umjetninama jer na taj način *uništava dom / upropašćujući bogatstvo i za novce kupljena tkanja* (Aga. 948–949). Ono što Agamemnon ne razumije je da je on svoj dom već upropastio žrtvujući kćer, ali i mnoge ljude koji su se u ratu borili i poginuli. Gaženje skupocjenog tkanja upućuje na gaženje božanskih vrijednosti koje izaziva zavist bogova prema nepravedno osvojenu bogatstvu i upravo je to ono što je Klitemestra željela postići.¹³⁷ Crvena boja tepiha tako simbolizira i krv koja će uskoro poteći, koju će kor poslije opjevati:

„Tko bi iscjeliteljski pjevajući
mogao dozvati
natrag crnu krv čovjekovu nakon što je jednom
ranije pala na zemlju i pripala smrti?“ (Aga. 1018–1020)

Učenici u ovome djelu mogu raspraviti upit o Agamemnonovoj oholosti i značenju njegovih riječi. Bi li se Agamemnon, da se uistinu toliko bojao božje kazne, dao nagovoriti na gaženje njihovih vrijednosti ili ga je zavela mogućnost da i sam na trenutak dosegne njihov status? Učenici hodanje po crvenom tepihu mogu povezati i sa suvremenim događajima u kojima je predmet prisutan i osobama koje po njemu hodaju te reći što misle o takvom, mogli bismo reći, uzdizanju ljudi.

¹³⁶ Simon Goldhill, *Landmarks of world literature: Aeschylus, The Oresteia* (Ujedinjeno Kraljevstvo: Cambridge University Press, 1992), 42.

¹³⁷ Usp. Maja Rupnik-Matasović, „Jedna priča u tri dijela: *Orestija* kroz ideje i likove“, u Eshil, *Orestija* (Zagreb: Latina et Graeca, 2008), 27.

Ironija Agamemnonovog života krije se u njegovom završetku. Vladar koji je preživio deset godina rata, sretno je doplovio do doma samo da bi ga u njemu dočekala prava opasnost. Klitemestra će mu netom prije nego li će ga navesti da po crvenom tepihu ode u sigurnu smrt reći da je *radost izbjeći sve opasnosti sudbine* (Aga. 902). Neupitna je prikrivena ironija te izjave.

Služeći se primjerima Pierra Schoentjesa, Krešimir Bagić izdvaja četiri koncepta koja su obilježila pojam ironije: sokratski, situacije, verbalni i romantični.¹³⁸ Za dramski diskurz karakteristična je ironija situacije čija je svrha pokazivanje života. „Ironija situacije (ili sudbine) ne ostvaruje se posebnim diskurzivnim strategijama, nego ju naprosto karakteriziraju odnosi među fenomenima, stvarima ili likovima. Temelji se na zatečenu ili (u fikcijskim praksama) izmišljenu neskladu ili paradoksu.“¹³⁹ Klitemestrina izjava ukazuje na nesklad situacije u kojoj se Agamemnon nalazi. On se kući vraća kao pobjednik gdje ga prava opasnost tek čeka. Ironiju izjave shvatit ćemo ako naglasak stavimo na riječ *sve* (*sve opasnosti*). U trenutku kada mu to govori, Agamemnon je već osuđen na smrt koja će uskoro biti i realizirana. Stoga, iako bi uistinu bila radost izbjeći svima opasnostima sudbine, njemu to ipak nije pošlo za rukom.

11.4.1.2. Klitemestra i kor

Odnos između Klitemestre i kora proučit ćemo interpretacijom dvaju događaja tragedije. Prvi događaj odnosi se na neposrednu objavu vijesti o padu Troje i Agamemnonovoj pobjedi, a drugi na njegovu smrt. U njima će učenici samostalno pronaći realizaciju *etosa*, *logosa* i *patosa* u Klitemestrnom govoru te ga usporediti s prethodnim da bi se uvidjele eventualne razlike.

Uvodna pjesma kora, kojega čini 12 argivskih staraca, proteže se u 211 stihova. Eshil je u svojim djelima bio sklon opširnom i slikovitom opisivanju događaja. Mnogi će mu zamjeriti tu karakteristiku. Aristofan će se u svojim *Žabama* također požaliti na pretjeranu dužinu njegovih korskih pjesama kojim guši publiku.¹⁴⁰ Murray drži „da bismo u potpunosti mogli shvatiti *Orestije*, istina je da ni jedan stih kora ne bismo trebali izostaviti“¹⁴¹. Ipak, ovdje ćemo naglasiti bitnost odnosa među likovima.

¹³⁸ Vidi: Krešimir Bagić, *Rječnik stilskih figura* (Zagreb: Školska knjiga, 2012), 162–163.

¹³⁹ Ibid., 163.

¹⁴⁰ Aristofan, „Žabe“, u Aristofan, *Izabrane komedije* (Zagreb: Školska knjiga, 2000), 695–699.

¹⁴¹ Gilbert Murray, *Aeschylus: The creator of tragedy* (Oxford: Clarendon press, 1940), 178.

Iako ju kor zaziva u 83 stihu (*Ali kod tebe, Tindarejeva / kćeri, kraljice Klitemestro, / kakva je potreba?* (Aga. 83–85)), Klitemestra dolazi tek u 257 stihu time dokazujući da ne podliježe ničijim zazivima, već joj vladanje ovisi samo o njezinim željama. Svojim izlaskom pred kor, Klitemestra mu želi priopćiti znanje o padu Troje, a neki književni kritičari drže da ga time i sprječava da uđe u palaču.¹⁴²

Ono što Klitemestru čini sigurnom u pad Troje vatreni je signal zapaljen na planini Idi koji je zatim prošao dug put do planine Arahne gdje ga je ugledao mikenski čuvar postavljen na krovu palače. On je, po njezinom nalogu, godinama čekao taj znak uz molitvu da po njegovom dolasku zlo koje se nadvilo nad Atridsku obitelj konačno nestane. Ipak, svjetlo koje dolazi nije nagovještaj toliko priželjkivanog mira, već donosi nova zla jer osveta još nije izvršena.

Kor u početku ne vjeruje Klitemestri te od nje zahtjeva dokaze (*No što je jamstvo? Imaš li dokaz toga?* (Aga. 272)). Na to im ona odgovara detaljnim opisom puta koji je vatreni signal prošao. Rupnik-Matasović ističe da je „zemljopisno govoreći, Klitemestrin sustav mogao biti stvaran, Atenjani su imali sličan sustav brzjava“¹⁴³. Time dokazuje svoju vjerodostojnost (*logos*).

Optužbe da se njezina sigurnost bazira na snovima (*dojam usnule pameti* (Aga. 275)) i glasinama (*nesanjana glasina* (Aga. 276.)), prekora govoreći:

„Baš si izgradio moju pamet da je nepromišljena kao dječja.“ (Aga. 277)

Ovom izjavom Klitemestra iskazuje jačinu karaktera (*etos*) dokazujući svoju ravnopravnost time što ne dopušta da ju drže nepromišljenom. Poredbom će naglasiti da je ta karakteristika bliža djeci. Uporabu poredbe u govoru, Aristotel je usporedio s metaforom. On „govori kako nam je svima drago kada bez poteškoća, u jednom času i nenadano, shvatimo neke pojave.“¹⁴⁴ Iako je to često za metaforu, poredba može postići sličan efekt. Ipak, budući da je ona dulja, učinak joj je usporen. Stoga Aristotel prednost daje metafori pred poredbom.¹⁴⁵

Za razliku od govora dobrodošlice suprugu Agamemnonu koji je obilovao *patosom*, njezino prvo obraćanje koru, koje mu prethodi, bazirano je na *logosu* i *etosu*. Kao razlog za to mogli bismo navesti činjenicu da se u njemu Klitemestra tek treba dokazati kao vjerodostojan govornik. Navedeni primjeri pokazali su njihovu realizaciju. Služi se i *patosom*, ali ne da bi iskazala vlastite emocije, već da bi opisala (ne)sreću onih koji su sudjelovali u ratu:

¹⁴² Usp. Maja Rupnik-Matasović, „Jedna priča u tri dijela: *Orestija* kroz ideje i likove“, u Eshil, *Orestija* (Zagreb: Latina et Graeca, 2008), 22.

¹⁴³ Eshil, *Orestija* (Zagreb: Latina et Graeca, 2008), 87.

¹⁴⁴ Miroslav Beker, *Kratka povijest antičke retorike* (Zagreb: ArTresor naklada, 1997), 25.

¹⁴⁵ Vidi: *ibid.*, 26.

„Prvi, oni koji su se bacili na tijela
muževa i braće te djeca na trupla
starih roditelja, oplakuju sudbinu
najdražih iz ne više slobodna grla.
A druge opet umor iz noćne bitke
gladne tjera na obroke kakvih ima grad (...)
I već stanuju u kopljem osvojenim trojanskim
Domovima, oslobodivši se mrazova
I rosa iz vedrog neba, pa će kao blaženici
Spavati bez straža čitavu milostivu noć.“ (Aga. 326–336)

Nakon njezinog govora, koru ne preostaje ništa drugo nego zaključiti kako je *govorila razborito poput mudra muža* (Aga. 351). Ova poredba će se u tragediji pojaviti više puta da bi se istaknula Klitemestrina dominacija pomoću retoričkih sposobnosti.¹⁴⁶ One joj omogućuju i da prikrije istinite osjećaje prema suprugu, barem dok mu se ne osveti. Sljedeći primjer prikazuje scenu nakon Agamemnonovog ubojstva u kojoj skida masku pokorne i vjerne žene. Tada mijenja i način govora:

„Neću se stidjeti sada reći suprotno
od onog što sam prije prema prilici rekla.“ (Aga. 1372–1373)

Trenutak u kojem se Klitemestra hvali za svoj čin, Rupnik-Matasović će opisati kao „najholiji govor jedne žene u grčkoj tragediji, bar do pojave Medeje“¹⁴⁷. Mogli bismo reći da je to i prvi put u kojem izražava svoje istinite emocije. Ipak, njezina sigurnost ni u tom trenutku ne posustaje, već naprotiv, samo raste. Na to ju potiče misao o pravednosti njezinog čina, dok „cijeli monolog ima prizvuk govora o žrtvovanju“¹⁴⁸. Klitemestra spominje tri smrtna udarca koja je zadala suprugu od kojih je treći *prinos posvećen Zeusu ispod zemlje, spasiocu mrtvaca* (Aga. 1386–1387). *Zeus ispod zemlje* u ovom bi kontekstu mogao biti metafora za boga Hada jer se katkad nazivao Zeusom mrtvih.¹⁴⁹

¹⁴⁶ Misao ulazi u domenu muško-ženskoga sukoba prisutnog u cijeloj tragediji. Detaljnije o tome vidi u poglavlju: Sukob spolova, str. 61.

¹⁴⁷ Maja Rupnik-Matasović, „Jedna priča u tri dijela: *Orestija* kroz ideje i likove“, u Eshil, *Orestija* (Zagreb: Latina et Graeca, 2008), 30.

¹⁴⁸ Eshil, *Orestija* (Zagreb: Latina et Graeca, 2008), 179.

¹⁴⁹ Vidi: Ibid.

Žrtva ljevanica ovdje je samo metaforički prinesena. Vrč je napunjen Agamemnonovim počinjenim zlima koja će se sada razliti po njegovom grobu. Time će se, barem po Klitemestrinom mišljenju, pravda zadovoljiti:

„Napunivši vrč u domu tolikim

prokletim zlima, on ga je sam ispio po dolasku.“ (Aga. 1397–1398)

Ipak, kor će u uvodnoj pjesmi *Žrtvonoša* reći da se prolijevanjem krvi do nje ne može doći te time nagovijestiti još jedno ubojstvo:

„Zbog krvi koju je popila hraniteljica zemlja

ubojstvo se, osvetnik, učvrstilo bez razlijevanja.“ (Žrt. 66–67)

Razlog tomu je što se „krv se ne razlijeva tako da je zemlja može upiti i tako poništiti ubojstvo, već se zgrušava i ostaje kao podsjetnik da na ubojstvo mora slijediti novo ubojstvo kao osveta.“¹⁵⁰

Ovom izjavom ulazimo u problematiku pravde i njezine realizacije koja će biti u središtu interesa interpretacije djela *Žrtvonoše* i *Eumenide*.

11.4.1.3. Klitemestra i Kasandra

Nakon što je osvojio Troju, Agamemnon uzima Kasandru za svoju robinju te od Klitemestre zahtjeva da ju prihvati s dobrodošlicom u vlastitom domu. Iako nevoljko, ona to i čini znajući da će ionako njezina osveta ubrzo biti izvršena. Ono što ne zna je da Kasandra, zahvaljujući svojim proročkim sposobnostima, dijeli isto saznanje.

Kasandra je jedini lik koji se u tragediji ne pokorava Klitemestrinim željama. U trenutku kada joj ona daje odobrenje da uđe u palaču, prisjetimo se da ni Agamemnon nije mogao ući u palaču bez njega, Kasandra to šutke odbija. Klitemestra zbog Kasandrine šutnje drži da je ona ili *naslijedila nepoznat barbarski jezik* (Aga. 1050–1051) zbog kojeg ju ne razumije ili da je *nerazumna* (Aga. 1060) pa joj onda umjesto glasom savjetuje da joj odgovori *tuđinskom rukom* (Aga. 1061). Uvrijeđena što joj i dalje ne odgovara, Klitemestra se vraća u palaču jer ju ondje čeka *stoka za žrtvovanje* (Aga. 1057), pritom misleći na Agamemnona. Njezina krinka u tom trenutku lagano počinje padati.

Šutnja kao odgovor, neverbalna je gesta kojom Kasandra izražava svoj stav prema Klitemestri.

¹⁵⁰ Eshil, *Orestija* (Zagreb: Latina et Graeca, 2008), 215.

Kasandra progovara tek po Klitemestrinom odlasku. Pomoću priviđenja iznijet će mračnu pripovijest Atridske obitelji, njihove davne zločine, ali i one koje tek dolaze odmah iza vrata kroz koja će i sama uskoro proći. Na njih pokušava upozoriti kor, ali on joj ne vjeruje. Njezine riječi su za njih, kao i riječi svih proročica, samo bujica zagonetki i metafora kojima značenje treba tek proniknuti. Učenici će sljedeći ulomak sami pokušati objasniti:

„Ah, ah, vidi, vidi: razdvoji bika
od krave: uhvativši ga u haljinama
lukavstvom ga crnorogim
bode: on pada u posudu napunjenu vodom.
Govorim ti o udesu prijevarnog ubojstva u kadi.“ (Aga. 1125–1129)

Riječ je o Agamemnonovoj smrti. Bik i krava u ovome kontekstu simboliziraju Agamemnona i Klitemestru. Ova simbolika podsjeća na pripovijest o Zeusu i Europi koji se preoblikovao u bika da bi ju zaveo. Ona tada postaje njegovom zemaljskom ženom, odnosno kravom.¹⁵¹ Klitemestra nudi suprugu Agamemnonu toplu kupku te ga ubija u kadi. Haljina koja se spominje mogla bi označavati platno kojim je tijelo bilo omotano i poslije izneseno pred kor. Prethodno smo već naveli da se oružje kojim se Klitemestra poslužila u tragediji direktno ne spominje. Jedino što znamo je da mu je, po vlastitom priopćenju, zadala tri smrtna udarca:

„Udaram ga dvaput: i uz dva jauka
popustili su mu udovi. Tako udaren
udjeljujem još i treću ranu, prinos posvećen
Zeusu ispod zemlje, spasiocu mrtvaca.“ (Aga. 1384–1387)

Svoje proročke sposobnosti, Kasandra vidi kao breme koje mora nositi. Naime, nakon što je prekršila obećanje i odbila postati njegova žena, bog Apolon ju kažnjava prokletstvom po kojem nitko neće vjerovati njezinim proročanstvima. Zbog toga ju savladava *strahovita muka istinitog proricanja* (Aga. 1214–1215) koje joj je u životu donijelo samo zlo i nesreću. Odlučuje mu se oduprijeti tek nakon što je vidjela svoju skorbu smrt:

„Pa zašto onda nosim ove poruge za sebe,
i žezlo i proročki vijenac oko vrata?
(Kasandra trga sa sebe oznake proročice.)

¹⁵¹ Detaljnije o Europi i Zeusu vidi u: Gustav Schwab, *Najljepše priče klasične starine (prvi dio)* (Zagreb: Globus media, 2004), 30–35.

Tebe ću uništiti prije svoga udesa.

Idite u propast: ovako vam se palim osvećujem.“ (Aga. 1264–1267)

Ova izjava popraćena je snažnom gestom, naznačenoj u didaskalijama, kojom se Kasandra oslobađa „okova“. Za razliku od ostalih likova koji su povezani obiteljskim prokletstvom, ona propada zbog Apolona, „zato način na koji ulazi u palaču nije u vlasti Klitemestre i potpuno je u suprotnosti s Agamemnonovim pokorničkim koraćanjem“¹⁵². Pomirena sa sudbinom, odlučuje da će se *usuditi umrijeti* (Aga. 1290) znajući sudbinu koja očekuje njezine ubojice.

Klitemestru i Kasandru možemo promatrati kao dva suprotstavljena tipa žene. Prema Goldhillu tragedija opisuje ženu koja laže, a svi joj vjeruju sa ženom koja uvijek govori istinu, a nitko joj ne vjeruje.¹⁵³ Po uzoru na prethodne analize Klitemestrinih govora, učenici će objasniti zašto Kasandra, iako govori istinu, ne postiže jednaku vjerodostojnost kao govornik. Nastavnik može upotrijebiti nastavne listiće s upitima koji im u tome mogu pomoći:

- Kakav je odnos kora prema Kasandri?
- Mijenja li se tijekom njezinoga govora?
- Koje argumente Kasandra iznosi?
- Koje stilske figure pritom upotrebljava?

11.4.2. Sukob spolova

U grčkoj klasičnoj kulturi uloge muškaraca i žena u društvu bile su strogo odijeljene. Djevojke su odrastale u kući pod nadzorom majke i dadilje, a njihovo obrazovanje doticalo se jedino upravljanja domaćinstvom. Dječacima je obrazovanje bilo omogućeno od njihove sedme godine, a uz osnovno čitanje, pisanje i računanje učili su i druge predmete poput retorike, geometrije i aritmetike. Općenito gledajući, položaj muškaraca u društvu bio je daleko viši od položaja žena kojima nije ni bilo dopušteno sudjelovati u svim važnijim događajima zajednice.

Različitost uloga među spolovima u *Orestijama* će se očitovati u njihovim međusobnim sukobima. „Svaki konflikt u trilogiji opisan je kao sraz među spolovima; komunikacija između muškaraca i žena prikazana je kao ironična, obmanljiva te usmjerena

¹⁵² Maja Rupnik-Matasović, „Jedna priča u tri dijela: *Orestija* kroz ideje i likove“, u Eshil, *Orestija* (Zagreb: Latina et Graeca, 2008), 28.

¹⁵³ Usp. Simon Goldhill, *Landmarks of world literature: Aeschylus, The Oresteia* (Ujedinjeno Kraljevstvo: Cambridge University Press, 1992), 57.

prema borbi ka dominaciji.¹⁵⁴ Dominantni lik, barem što se *Agamemnona* tiče, ponovno će biti Klitemestra.

Klitemestra je osoba koja ruši konvencije što su bile namijenjene ženama antičkih Grka dvjema posebnostima. Prva je već prethodno spominjana retorička sposobnost manipulacije. Kor će joj u jednom času reći da *govori razborito poput mudra muža* (Aga. 351). Kako u to doba nije bilo uobičajeno da žena drži javne govore, njezino se vladanje držalo nedolično ženskim zbog čega poprima epitet muškosti. Upravo će ta njezina „muškost“ najviše dolaziti do izražaja u trenutku manipulacije nad „pravim“ muškarcima. Vidjevši njezinu nepokolebljivost u raspravi, Agamemnon će joj odvratiti da *doista ne doliči ženi žudjeti za bitkom* (Aga. 940) želeći joj time naglasiti da je prešla granicu svojih ovlasti kao žena. Ipak, Klitemestra ni u jednom trenutku ne negira svoju žensku narav (*to, evo, čuješ od mene, od žene* (Aga. 348)). Štoviše, ona ju ističe da bi time prekorila one koji ju drže nesmotrenom:

„I netko, prekoravajući me, reče: »Bakljama
uvjerena smatraš da je Troja sad razorena?
Doista, baš je ženska priroda uzdizati srce.«
Zbog takvih se riječi činilo da sam udarena.
No ipak sam žrtvovala i po ženskom običaju
svatko je drugdje u gradu podizao svečano
klicanje (...)“ (Aga. 590–596)

Pripisujući joj „muškost“, kor i Agamemnon samo prikazuju svoju nesposobnost shvaćanja da žena može biti i snažna i odlučna. U trenutku kada Kasandra iznosi svoje proročanstvo o Agamemnonovom ubojstvu, kor se pita *koji to čovjek priprema taj zločin* (Aga. 1251) ponovno pokazujući da im je teško pojmiti da je žena sposobna za takav čin.

Motivacija koja Klitemestru pokreće na ubojstvo ponovno je prvenstveno ženska, a riječ je o majčinskim osjećajima. Ona je prije svega majka koja se bori za svoje dijete čiji je život bio nasilno oduzet. Zbog toga se odlučuje skrbiti o obitelji s kojom je povezana krvnim srodstvom. Poveznica će biti posebno prisutna u *Eumenidama* te će poslužiti Erinijama kao argument kojim će opravdati njezino ubojstvo supruga jer *ne bijaše krvni rod čovjeku kojeg je ubila* (Eum. 605).

¹⁵⁴ Simon Goldhill, *Landmarks of world literature: Aeschylus, The Oresteia* (Ujedinjeno Kraljevstvo: Cambridge University Press, 1992), 58.

Ulazimo u drugi dio problematike njezine osobnosti. Klitemestra ubojstvom supruga krši pravila bračne zajednice. Ona će ih prekršiti i mnogo prije toga, činom preljuba. U trenutku kada se čini da je Klitemestra uspjela uvjeriti kor u opravdanost ubojstva, na scenu dolazi Egist, njezin ljubavnik. Kultura antičke Grčke dopuštala je jedan zakonit brak, a preljub se držao teškim prijestupom. Ni u tom kontekstu Agamemnon i Klitemestra nisu idealni supružnici jer oboje imaju ljubavnike. U Troji je Agamemnonova ljubavnica bila Briseida, a po povratku na dvor dovodi Kasandru. Ipak, Goldhill drži da Klitemestra svojim činom ne samo da krši zakone bračne zajednice, već i dokazuje svoju seksualnu neovisnost. Prema patrijarhalno usmjerenom društvu, uloga žena u braku bila je roditi muškog nasljednika koji će osigurati opstanak obiteljske loze. Sukladno tomu, razvoj ženske seksualnosti radi tjelesnog užitka vidi kao pad vlasti muškarca nad ženom.¹⁵⁵ Prema tome mogli bismo reći da Klitemestra preuzima vlast nad svojim brakom. S druge strane, Egist za Klitemestru ne predstavlja opasnost jer joj je po svim svojim karakteristikama podvrgnut.

Egist je Tijestov sin, što ga čini Agamemnonovim i Menelajevim bratićem. Sukob Atreja i Tijesta motiv je koji ga pokreće da se osveti Agamemnonu, zbog čega se udružuje s Klitemestrom. Ipak, on u tragediji neće učiniti gotovo ništa. I, dok će Klitemestri kor nadijevati osobine muškarca, Egista će potpuno otvoreno nazvati *ženom*:

„Ženo, ti si besposleno kod kuće čekajući
one što dolaze
iz bitke, ujedno sramoteći krevet muža,
zamislio ovaj udes za čovjeka vojskovođu?“ (Aga. 1624–1627)

Egist je kukavica koji prepušta ženi da za njega odradi „blatan“ posao. Kor mu se zbog toga ruga te nastaje sukob. Njihov sukob utišava Klitemestra ponovno dokazujući, kao što je to već učinila mnogo puta, da je njezina riječ zadnja, pozivajući Egista da se ne obazire na *uzaludna lajanja* (Aga. 1672) kora. Oni su ti koji će od sada vladati i pokušati ispraviti zlo koje se nadvilo nad Atrejevom kućom. Zanimljivo je da Klitemestra sebe stavlja na prvo mjesto kada spominje vladanje: *ja / i ti ćemo vladajući u red postaviti ovu kuću* (Aga. 1672–1673). Ona je u svakom kontekstu superiorna nad Egistom. Preuzima „mušku“ ulogu, ulogu vođe, dok se on samo diči tuđom slavom što će mu kor prebaciti, govoreći: *Hvali se hrabro, kao pijetao blizu ženke* (Aga. 1671). Očigledno je da je ovdje riječ o zamjeni uloga muškarca i žene.

¹⁵⁵ Usp. Simon Goldhill, *Landmarks of world literature: Aeschylus, The Oresteia* (Ujedinjeno Kraljevstvo: Cambridge University Press, 1992), 39–40.

Klitemestru će zbog svojih djela osuđivati i muškarci i žene. Kasandra će ju nazvati *drskom (Tolika drskost: žensko postaje ubojicom muškarca (Aga. 1231–1232))* uspoređujući ju s *morskom nemani, koljačicom, majkom Hada (Aga 1231–1238)*. Jedina žena u tragediji koja je jednakom mjerom osuđivana također se usprotivila konvencijama društva, a riječ je o Heleni. Kor će ove dvije žene držati glavnim uzrokom Agamemnonove propasti:

„(...) sad kad je svladan
najdobronamjerniji čuvar i to
pretrpivši mnogo zbog žene:
a ruka žene mu je i razorila život.“ (Aga. 1451–1454)

Po njima, Agamemnon je zbog Helene mnogo pretrpio izgubivši kćer, ali i sve ratnike koji su poginuli u Trojanskom ratu. Kor će u nekoliko navrata prosvjedovati protiv rata koji se vodio zbog žene. Jedina osoba koja će stati na njezinu stranu je Klitemestra. Iako ni ona u potpunosti ne opravdava njezin čin, ne drži ju ni jedinom odgovornom za rat i njegove posljedice:

„(...) ne prebacuj ljutnju na Helenu
kao na ljudomorku, kao da je jedina uništivši
duše mnogih danajskih muškaraca
nanijela neublaživu bol.“ (Aga. 1464–1467)

Različitost uloga muškaraca i žena u antičkoj grčkoj kulturi i sukob koji je proizišao iz nje ključan je dio tragedije koji učenici trebaju usvojiti da bi mogli shvatiti njezinu problematiku prigodom rasprave koja će se provesti unutar interpretacije *Eumenida*. Ujedno, postupci likova, posebno Klitemestre, otvaraju mogućnost upita ravnopravnosti. U intervjuu izdanom u teksaškim novinama *Galveston Daily News* godine 1924., Nikola Tesla tvrdi da feminizam nije put prema ravnopravnosti, nego matrijarhatu.¹⁵⁶ Potvrdu ove izjave učenici će pronaći u Klitemestrinom odnosu prema Egistu. Nastavnik će ih potaknuti da razmisle vodi li svaka borba za ravnopravnost pravdi ili može biti maska za osvete i nezajažljivi ego.

Učenici će za domaću zadaću istražiti suvremene primjere borbe za ravnopravnost i njezinu manifestaciju kojim će potvrditi svoj stav o problematici.

¹⁵⁶ Nikola Tesla, *Mr. Tesla Explains Why He Will Never Marry*, <http://anengineersaspect.blogspot.hr/2011/07/nikola-tesla-mr-tesla-explains-why-he.html>, 9. 10. 2015.

11.5. Eksplikacijski pristup djelima *Žrtvonoše* i *Eumenide*

Interpretacija *Eumenida* zamišljena je kao kombinacija dvaju metodičkih sustava, eksplikacijskog te problemsko-stvaralačkog. Eksplikacijski pristup djelu primijenit će se u uvodnom dijelu sata u kojem će se povezati prethodno stečeno znanje u interpretaciji *Agamemnona* s daljnjim razvojem događaja u *Žrtvonošama* i *Eumenidama*. Stvaranje problemske situacije činit će središnji dio sata u kojem će učenici raspravljati o problematici *Eumenida*.

Eksplikacijski sustav u središte interesa stavlja književnoumjetnički tekst. Naziv mu potječe iz francuske riječi *expliquer*, što znači *objasniti*. „Eksplikacija se 'okreće tekstu' s namjerom da ga što temeljitije, svestranije i točnije objasni.“¹⁵⁷ Uloga nastavnika je da povijesne, sociološke, bibliografske i druge podatke koje planira iznijeti o djelu nadopuni tumačenjem samog teksta.

Prvi nastavni sat interpretacije *Orestija* bio je namijenjen upoznavanju učenika s ključnim likovima Klitemestrom, Agamemnonom, Kasandrom i Egistom. Lingvističkostilističkom interpretacijom likova, učenici su uočili njihove psihološke karakteristike te motive koji ih potiču na djelovanje. Ondašnji odnosi između muškaraca i žena, prikazani među likovima, u drugom će se nastavnom satu podrobnije analizirati i interpretacijom *Eumenida* kritički vrednovati.

Da bi učenici mogli dobiti cjelovitu sliku pripovijesti, nastavnik će im ispričati i protumačiti događaje koji su se zbili nakon Agamemnonovog ubojstva, sve do suđenja u Areopagu. Druga mogućnost je da im na kraju prethodnoga sata dade sažetak radnje koji će pročitati za domaću zadaću, a izabrani će učenik to iznova ispričati na početku drugoga.

Držim da je potrebno obratiti pozornost na dva događaja opisana u *Žrtvonošama*: prepoznavanje Oresta i Elektre na očevom grobu te Klitemestrino ubojstvo.

Na početku sata, nastavnik može zatražiti od učenika da ponovno pročitaju Klitemestrin govor dobrodošlice suprugu Agamemnonu te im naglasiti da posebnu pozornost obrate na dio u kojem spominje Oresta (*Aga.* 877–886). U tom dijelu Klitemestra objašnjava njegovu odsutnost strahom za njegovu dobrobit jer joj je predviđeno da bi, ukoliko

¹⁵⁷ Dragutin Rosandić, *Metodika književnog odgoja* (Zagreb: Školska knjiga, 2005), 229.

Agamemnon nastrada, istu sudbinu mogao i on doživjeti. Pozornost valja obratiti na izjavu *ovaj izgovor zaista ne nosi u sebi varku* (Aga. 886). Učenici su do tada već dobro upoznati s njezinim likom te znaju da je ovo samo još jedan oblik njezine jezične manipulacije. Istina je da Klitemestra šalje sina u tuđinu da bi ona i njezin ljubavnik Egist mogli vladati Mikenom, što se dalo nagovijestiti po završetku tragedije *Agamemnon*. Nastavnik će učenicima ukratko ispriopovijedati bitne događaje koji su uslijedili nakon Agamemnonovog ubojstva.¹⁵⁸ Podsjetit će ih na obiteljsko stablo Atrida te na Agamemnonovu i Klitemestrinu djecu. Orest i Elektra susreću se na očevu grobu na kojemu prisežu da će osvetiti očevu smrt. Važno je naglasiti da Oresta na to navodi Apolon jer u tom segmentu ulazimo u područje grčke religijske svijesti. Naime, njihov je zakon nalagao da sin mora osvetiti nepravednu očevu smrt jer će ga u suprotnom progoniti Erinije te će kao nepravednik biti isključen iz društva. Orestova je nesreća u tome što, da bi to postigao, mora ubiti vlastitu majku te tako ponovno izazvati bijes boginja Erinija. On se tako nalazi u situaciji koja će ga dovesti do propasti što god učinio. Zbog toga mu, kao potpora, u tragediji pomažu Elektra i bratić Pilad. Oboje ga podsjećaju da je njegov čin zapravo djelo božanske pravde jer ga šalje Apolon, a time i sam Zeus.

Richmond Y. Hathorn prema tome će usporediti dva ubojstva kao dva pokušaja izvršenja pravde. Prema njemu je Orestovo djelo drugačije od Klitemestrinog jer njegovim djelovanjem upravlja božanstvo. Orest se predstavlja kao skroman i oklijevajući agent bogova. S druga strane, Klitemestra samu sebe uvjerava da je istinska inkarnacija pravde. Iste pravde zbog koje će na kraju nastradati.¹⁵⁹

Prije nego li će ubiti majku, Orest će uistinu oklijevati. Tome će pridonijeti Klitemestrina i dalje snažna moć uvjeravanja pri čemu će mu pokazivati grudi koje su ga othranile:

„Zaustavi se, sine, i štuj ovu dojku,
dijete, iz koje si često, čak i u snu,
desnima isisavao hranjivo mlijeko.“ (Žrt. 896–898)

On će zbog toga potražiti Piladovu pomoć koji ga savjetuje da *svakog postavi za neprijatelja prije nego bogove* (Žrt. 902) ponovno ga podsjećajući na božju volju. Tek ohrabren time, izvršava ubojstvo. Rupnik-Matasović napomenut će da je „sam Orest taj koji svojom voljom

¹⁵⁸ Vidi poglavlje: *O Orestijama*, str. 32.

¹⁵⁹ Detaljnije u: Richmond Y. Hathorn, *Tragedy, Myth, and Mystery* (Bloomington & London: Indiana University Press, 1962), 55–58.

odlučuje izvršiti čin. Lanac krvne osvete uvijek se nastavlja voljom samih sudionika, nikad slijepo po djelovanju božanske sudbine¹⁶⁰.

Baš kao što ga je Klitemestra upozorila da se čuva *srditih majčinih pasa* (Žrt. 923), Oresta će tada progoniti Erinije koje u prvom trenutku vidi samo on te bježi da bi od Apolona zatražio pomoć. Ovdje započinju *Eumenide*.

Prije nego li će započeti sa stvaranjem problemske situacije nastavnik će napomenuti da je Apolon bog koji Orestu savjetuje potražiti božicu Atenu u njezinu svetištu u gradu Ateni gdje će se odlučiti o njegovoj sudbini.

11.5.1. Eksplikacijski pristup djelu *Eumenide* u korelaciji s poviješću

Prema nastavnom programu srednjih škola za povijest¹⁶¹, učenici stječu znanje o životu i kulturi starih Grka u njihovim središnjim gradovima, Ateni i Sparti. Stoga će nastavnik hrvatskog jezika i književnosti učenike uputiti na povijesne činjenice koje povezuju demokratski razvoju u Ateni s naracijom tragedije *Orestija*. Ukoliko je moguće, umjesto njega to će učiniti nastavnik povijesti.

Eshilova tragedija pripada vremenu zlatnoga doba grada Atene kada pod Periklovim vodstvom započinje razvoj i prevlast demokracije. Nastavnik će uputiti učenike da se prisjete znanja o državnom uređenju grada Atene, važnosti brijega Areopaga, arhonta te narodne skupštine. U djelu, boginja Atena drži da sama nije dovoljno ovlaštena odlučiti o Orestovoj sudbini:

„Ovi je pretežak slučaj, a da koji smrtnik
pomisli
da bi mogao presuditi“ (*Eum.* 469–471)

Stoga poziva dvanaest *najčestitija* atenska građana koji će joj pomoći donijeti presudu time osnivajući narodnu skupštinu. U Periklovo doba, ona postaje najvažniji oblik vlasti, a utjecaj areopaga slabi. Tada započinje i razvoj demokracije.

¹⁶⁰ Maja Rupnik-Matasović, „Jedna priča u tri dijela: *Orestija* kroz ideje i likove“, u Eshil, *Orestija* (Zagreb: Latina et Graeca, 2008), 34.

¹⁶¹ Nastavni program za povijest srednjih škola:
http://dokumenti.ncvvo.hr/Nastavni_plan/gimnazije/obvezni/povijest.pdf, 15. 6. 1015.

Scena suđenja Orestu može se promatrati kao jedno od prvih zabilježenih suđenja izvedenih po pravilima demokracije pri čemu nastavnik ulazi u povijest razvoja prava. Interpretacijom djela, učenici će uočiti argumente kojim se likovi služe da bi optužili i opravdali ubojstvo te pokušati objasniti kako bi oni funkcionirali u današnje doba.

Ono što posebno dolazi do izražaja u suđenju je muško-ženska različitost s kojom su se učenici već prethodno susreli interpretacijom drame *Agamemnon*. Stoga ih se može podsjetiti na društveno uređenje starih Grka te položaj žena u njemu da bi na kraju interpretacije djela *Eumenide* mogli uvidjeti kako je ono utjecalo na cijeli ishod radnje te stvoriti kritički dojam.

11.6. Stvaranje problemske situacije u *Eumenidama*

Problemska situacija za interpretaciju *Eumenida* stvorit će se na osnovi suđenja Orestu. Pred učenike će se iznijeti argumenti dviju suprotstavljenih strana, tužitelja i branitelja:

a) tužiteljice Erinije drže Oresta krivim za ubojstvo majke. Navode da je majka zaslužna za njegov život, ona ga je othranila te ih povezuje krvno srodstvo:

„Zar te nije hranila pod pojaseom svojim?

Krvniče, odričeš li se prebliske krvi majčine?“ (*Eum.* 607–608)

Klitemestrino ubojstvo supruga Agamemnona ne drže zločinom jer *ne bijaše krvni rod čovjeku kojeg je ubila* (*Eum.* 605).

b) branitelj Apolon drži Oresta nevinim prvenstveno zato što je djelovao po njegovom, a time i Zeusovom, nalogu. Na Erinijin argument da je majka ta koja djetetu daje život odgovara:

„Roditelj onome što zove se dijete nije majka,

ona je tek hranitelj novozasijanog ploda.

Rađa sijač, a ona, kao ugostiteljica gosta,

Čuva klicu, ako joj bog ne naškodi.“ (*Eum.* 658–661)

Nastavnik će im naglasiti kako u sukobu nema nepristranih, već svatko navija za svoju stranu.

Nakon što su „poslušali“ njihove argumente, učenici preuzimaju ulogu uglednih atenskih građana koji odlučuju o Orestovoj sudbini. Nastavnik će im naglasiti da prigodom izricanja svoje presude u obzir uzmu ne samo argumente koje su netom čuli, već i uzročno-posljedične događaje koji su doveli do Orestovog ubojstva.

Može se poslužiti i nastavnim listićima na koje će učenici zapisati svoju presudu.¹⁶² Važno je da im prigodom toga ne otkrije završetak tragedije, odnosno presudu koja je u njoj donesena, da bi izbjegao eventualni utjecaj na učeničku presudu. Presude će se usporediti i zajednički prokomentirati u završnom dijelu sata.

11.6.1. Kako su učenici presudili Orestu

Anketu o tome kako bi presudili Orestu provela sam među učenicima četiriju prvih razreda srednjih škola, po dva razreda gimnazije, općeg i jezičnog smjera, te dva razreda srednje medicinske škole, smjerovi medicinska sestra/medicinski tehničar opće njege i fizioterapeutski tehničar/fizioterapeutska tehničarka, u Puli. Sveukupno je u anketi sudjelovalo 95 učenika, od kojih su 65 osoba ženskoga i 30 osoba muškoga spola. Učenici su odlučivali o tome je li Orest kriv ili nevin te, ukoliko je kriv, koju bi mu kaznu dodijelili. Osvrnuli su se i na istaknutu razliku između uloga muškarca i žene u životu djeteta te prokomentirali koliko je ona bitna kao argument u optužbi i/ili obrani ubojstva.

Anketa je provedena pomoću nastavnih listića priloženih na kraju diplomskoga rada. Ispitani učenici prethodno nisu pročitali tragediju, ali su poznavali obilježja grčke tragedije i pripovijest iz *Ilijade* koju su povezali s Agamemnonovim likom. Na početku sata, učenike sam eksplikacijskim pristupom upoznala s važnim događajima potrebnim za razumijevanje *Orestije*:

- Agamemnonovo ubojstvo kćeri Ifigenije i odlazak u rat u Troju
- Klitemestrin osvetnički plan
- Agamemnonova i Klitemestrina bračna nevjera
- Utjecaj bogova na Orestovo ubojstvo majke

Problemska situacija ostvarena je na način opisan u poglavlju 11.6.

Među 95 ispitanih učenika, četvero je učenika proglasilo Oresta nevinim, 90 učenika ga proglašava krivim, dok je jedan učenik neutralan. Radi usporedbe, analizu argumenata učenika gimnazije i medicinske škole prikazat ćemo odvojeno.

¹⁶² Primjer nastavnog listića vidi pod: Prilog 5, str. 87.

11.6.1.1. Rezultati ankete provedene među učenicima gimnazije

U anketi je sudjelovao 51 učenik gimnazije, općeg i jezičnog smjera u Puli, od kojih su 35 osoba ženskog i 16 osoba muškog spola. Među njima je troje osoba, dvoje muškog i jedna ženskog spola, Oresta proglasilo nevinim. Jedna je učenica ostala suzdržana.

Učenici koji su Oresta proglasili nevinim svoju su presudu objasnili povijesnim činjenicama važnim za ondašnju staru grčku kulturu, dok su drugi njegov čin pokušali opravdati psihološkim čimbenicima:

➤ *U prošlosti je vladalo pravilo oko za oko, zub za zub te zbog toga smatram da će i Orest osvetiti svog oca. Naravno da se ne slažem s postupcima Oresta, ali također smatram da je to u ono vrijeme bilo veoma uobičajeno.*

➤ *Orest je ubojstvo učinio zbog velike duševne boli koja je uzrokovana gubitkom oca.* Orestovu nevinost proglasili su i tako da su se priklonili argumentima koje je Apolon zagovarao, uz vlastite komentare viđenja situacije:

➤ *Neću mu presuditi jer se više slažem s izjavom Apolona, od izjave Erinija. Jer, zapravo, ako je majka ta koja mu je podarila život i vrlo je važna u njegovu životu, onda kao pravi primjer majke ni ne bi ubila oca i dovela Oresta do svega ovoga.*

Iako su ga proglasili nevinim, učenici navode različite argumente kojim će potvrditi svoju presudu. Nešto drugačija situacija javlja se među učenicima koji ga proglašavaju krivim.

Najveći broj učenika proglašava Oresta krivim jer ubojstvo opisuju kao najgori čin za koji nema opravdanja, bez obzira nad kime je počinjeno i zbog kojega razloga. Jedino ubojstvo koje ne bi osudili je ono koje je počinjeno da bi se spasio vlastiti život, odnosno u samoobrani, ali drže da njega u ovome slučaju nije bilo.

Kazne koje mu određuju kreću se od doživotne zatvorske kazne, smrtne kazne, protjerivanja iz Atene do sasvim originalnih kazni poput:

- *Orest nije osuđen na smrt, već na 20 udaraca bičem*
- *Orest će ostatak svog života provesti sam, zazidan u prostoriji s jednim malenim otvorom koji će služiti za hranu i piće. U prostoriji neće biti svjetla niti ikakvih zvukova iz vanjskoga svijeta*
- *Trebao bi gledati kako žene vladaju državom, a ne muškarci*

Uz Oresta, učenici su svoju presudu o njihovim činovima dali i Agamemnonu i Klitemestri. Agamemnonovo ubojstvo kćeri svi osuđuju, dok će prema Klitemestri izraziti oprečna mišljenja. Velik broj učenika pokazat će razumijevanje za Klitemestru jer je prema njima ona samo branila svoje dijete, iako je to učinila nakon njezinog žrtvovanja. Navest ćemo nekoliko primjera koji to potvrđuju:

➤ *Majka Klitemestra je po mojem mišljenju s pravom ubila muža jer je on ubio njezino dijete, njezin djelić duše, i to zbog sasvim nebitnog i suludog razloga što pokazuje da je bezdušan i egoističan*

➤ *Klitemestra nije zaslužila smrt jer je ubila ubojicu svojeg djeteta te je pokušala obraniti čast svoje kćeri. Orest je jednostavno bio ljut na majku zbog toga jer u očima sina otac je heroj, ali, po mojem mišljenju, čovjek koji žrtvuje svoju kćer, a onda i kasnije čini ubojstva nije heroj*

➤ *Mislim da je Klitemestra imala bolji razlog za ubojstvo te da nije zaslužila smrt*

Učenici koji su držali da je Klitemestra jednako odgovorna za svoje ubojstvo iznijeli su mišljenje o tome da ju Orest nije trebao ubiti, već ju dovesti pred sud gdje bi joj bila donesena pravedna presuda.

U razmatranju važnosti uloge oca i majke u životu djeteta, učenici ističu da su za njegovo stvaranje zaslužna oba roditelja te argumente koje navode Apolon i Erinije drže smiješnim i zastarjelim. Stoga će Apolonove argumente opisati kao *nedostatak znanja o anatomiji ljudskoga tijela*. Ujedno, drže da je u dokazivanju nečije nevinosti ili krivnje za ubojstvo, navođenje razlika između muškarca i žene sasvim nevažno.

11.6.1.2. Rezultati ankete provedene među učenicima srednje medicinske škole

U anketi je sudjelovalo 44 učenika medicinske škole smjerova medicinska sestra/medicinski tehničar opće njege i fizioterapeutski tehničar/fizioterapeutska tehničarka u Puli. Među njima 30 osoba bilo je ženskog, a 14 muškog spola.

Na upit drže li Oresta krivim ili nevinim za ubojstvo majke samo je jedan učenik muškog spola Oresta proglasio nevinim, dok su ga ostala 43 učenika proglasila krivim.

Učenik koji je proglasio Oresta nevinim svoju je presudu donio tako što se priklonio Apolonovim argumentima o važnosti uloge oca u životu djeteta, odnosno sina:

- *Otac mu mora pokazati kakav je to muški svijet*

Kako je to bilo s učenicima gimnazije, učenici medicinske škole koji su proglasili Oresta krivim za ubojstvo navode da je ono najgore što osoba može počinuti, tim više ako je riječ o ubojstvu unutar obitelji. Ipak, u izricanju kazne koju bi dodijelili Orestu, među dvama razredima medicinske škole došlo je do podjele mišljenja.

Jedan razred Orestu dodjeljuje doživotnu kaznu u zatvoru ili tamnici, a drže da bi mu bila potrebna i psihološka pomoć. Ne podržavaju smrtnu kaznu.

- *Orestu bih dala doživotnu kaznu, ali ga ne bih ubila jer bi se prokletstvo osvete nastavilo. Presuditi smrt osobi koja je učinila ubojstvo nema logike.*

- *Ubojstvo je najgori zločin i za njega se treba dobiti doživotna kazna. Nipošto ne smrtna kazna jer se tako ništa ne može naučiti, već samo pogoršati stanje.*

Drugi razred neće biti toliko „milostiv“ prema Orestu te će ga osuditi na smrt vješanjem, lomačom i odrubljivanjem glave. Ipak, smrtnu kaznu vide i kao čin samilost prema njemu:

- *Presudio bih mu smrtnu kaznu. Bolje da ga ubiju, nego da cijeli život pati bez obitelji*
- *Ja bih Oresta zapalila na lomači, a čak ni to ne bi bila dovoljna kazna za njegov zločin*
- *Ja bih dala da mu odrube glavu i spale ga na lomači*

Razred drži da će upravo Orestovim kažnjavanjem uspjeti spriječiti daljnja ubojstva, tim više što bi, po njihovom mišljenju, on u budućnosti mogao djelovati isto kao otac da bi došao do željenog cilja.

Ni među učenicima medicinske škole Agamemnon nije dobio odobrenje za svoj čin, dok je Klitemestra ponovno izazvala neslaganja. Većina se ipak složila da je kriva za ubojstvo. S druge strane, oni koji su ju podržali drže da je Orest trebao učiniti isto:

- *Orest bi trebao biti ljut na oca, a ne kriviti majku što ga je ubila.*
- *Orest bi trebao podržati majku što je osvetila smrt njegove sestre.*

U upitu važnosti uloge oca i majke u životu djeteta, učenici ističu njihovu ravnopravnost. Odbacuju Apolonove i Erinijine argumente te ističu da su za djetetov začetak zaslužna oba spola. Ipak, nekoliko primjera pokazalo je da učenici u nekim situacijama

prednost daju majci navodeći da je ona ta koja djetetu daje potrebnu brigu i ljubav u razvoju, pogotovo prije i nakon njegova rođenja.

- *Majka je ta koja nas nosi 9 mjeseci i zbog toga smo s njom više povezani, dok otac može biti svatko.*
- *Da nema majke, plod djeteta ne bi bio zaštićen, ni nahranjen te se ne bi razvio*
- *Majka je samo jedna*

11.6.2. Zaključak ankete i njezino povezivanje s djelom

Rezultati ankete pokazali su da većina učenika drži Oresta krivim za ubojstvo majke. Agamemnon i Klitemestra također su proglašeni krivima jer, kao što sami navode, za taj čin nema opravdanja. Da je teško opravdati nečije ubojstvo, dokazuje činjenica da su svi učenici koji su proglasili Oresta nevinim kao razloge za to iznijeli različite argumente. Različitost mišljenja javila se i kod Klitemestrine osude koju su pokušali opravdati njezinom brigom prema djetetu.

Učenici su uočili da donošenje presude o tome je li netko kriv ili nevin zahtjeva razmatranje svih čimbenika koji su do određenog događaja mogli dovesti. Da bismo nekoga osudili nije dovoljno samo reći „da, kriv je“ na osnovi ishoda, u ovom slučaju ubojstva, bez da prije toga razmotrimo sve događaje koji su do toga doveli.

Uloge u začecu djeteta, koje likovi u tragediji pripisuju muškarcu i ženi današnjim se učenicima čine „smiješnim“ i zastarjelim. Zbog razvoja znanosti, u ovom kontekstu ponajviše medicine, činjenica ne iznenađuje. Ipak, važno je da učenici upoznaju i takvu perspektivu kao dio povijesti. Njezinim poznavanjem produbit će se učeničko znanje o društvenom, političkom, kulturnom i drugom razvoju ljudske zajednice od njegovih začetaka do danas. Ujedno, učenici su svojim razmišljanjem pokazali da zagovaraju ravnopravnost među spolovima pogotovo kada je u pitanju život njihovog djeteta.

Nakon održane ankete, nastavnik će uputiti učenike u završetak tragedije. Navest će im da su u tragediji Orestu sudili najugledniji atenski građani, ali da su njihovi glasovi bili izjednačeni. Stoga je konačnu presudu morala donijeti božica Atena.

Prije nego li će im otkriti njezinu presudu, nastavnik može zatražiti od učenika da pomoću svih saznanja koja su stekli o djelu, grčkoj kulturi i njihovom odnosu prema

spolovima pokušaju zaključiti koja će biti njezina presuda. Tijekom izvedbe sata u gimnaziji i srednjoj medicinskoj školi, većina je učenika držalo da će ga Atena proglasiti krivim.

Kako se taj ishod ne poklapa s djelom, učenike se može potaknuti da razmisle zašto bi božica, dakle osoba ženskoga spola, ipak podržala argumente koji negiraju majčinu ulogu u životu djeteta te se priklonila Apolonovim argumentima, odnosno ocu. Iako su poznavali mit o Ateninom rođenju, zanimljivo je da su kao jedini razlog zbog kojeg bi to učinila, učenici svih ispitanih razreda naveli da je Atena bila zaljubljena u Apolona.

12. PISMENA PRIPREMA ZA NASTAVNI SAT IZ HRVATSKOGA JEZIKA

Škola: Opća gimnazija

Razred: 1. a

Nastavni predmet: hrvatski jezik

Nastavno područje: književnost

Nastavna jedinica: Eshil: *Agamemnon*

Metodički sustav: interpretativno-analitički

Zadaje nastavne jedinice:

1. OBRAZOVNE:

- Upoznati učenike s Eshilovim književnim opusom
- Protumačiti utjecaj retorike u djelu
- Definirati govorničke elemente: *etos*, *patos* i *logos*

2. ODGOJNE:

- Razviti literarnu kulturu učenika
- Poticati na izražavanje vlastitoga mišljenja
- Razviti kritičko mišljenje

3. FUNKCIONALNE

- Razviti literarne istraživačke sposobnosti
- Otkriti dublje slojeve u karakterizaciji likova
- Povezati teksta s gradivom iz povijesti

Tip nastavnoga sata: tumačenje novoga gradiva

Trajanje nastavnog sata: jedan školski sat

Oblici rada: frontalni rad

Nastavne metode: metoda rada na tekstu, metoda slušanja, metoda pisanja, metoda zapažanja, metoda upućivanja, metoda razgovora, metoda zaključivanja.

Nastavna sredstva i pomagala: živa riječ nastavnika i učenika, kreda i ploča, računalo, film, nastavni listić

Ustroj nastavnoga sata:

1. UVOD

Predstavljanje učenicima.

2. MOTIVACIJA

Učenike se podsjeća na Agamemnonove i Ahilove karakteristike koje su upoznali interpretacijom pripovijesti iz *Ilijade*. Ukratko im se navode događaji koji su se zbili prije njihovog odlaska u Troju time najavljujući likove Klitemestru i Ifigeniju. Učenicima se prikazuju kratki ulomci iz filma *Ifigeneia*, čiji je redatelj Mihalis Kakogiannis. Slijedi razgovor o njihovim dojmovima o Agamemnonu i Klitemestri koji će poslužiti kao temelj za karakterizaciju likova prigodom interpretacije.

3. NAJAVA TEKSTA I LOKALIZACIJA

Najavljuje se da će se interpretirati ulomak ponovnoga susreta Agamemnona i Klitemestre pred palačom. Lokalizacija se odnosi na tumačenje kronološkoga slijeda događaja. Učenike se upućuje na to da tekst opisuje događaje nakon Trojanskoga rata i Agamemnonov povratak u Arg.

4. TUMAČENJE UTJECAJA RETORIKE U DJELU

Tumači se Aristotelovo poimanje retorike kao moć uvjeravanja pomoću govorničkih elemenata *etosa*, *patosa* i *logosa*. Njihova realizacija prikazat će se lingvističkostilističkom karakterizacijom Klitemestre i Agamemnona.

5. INTERPRETACIJA DJELA

Interpretacija se izvodi u obliku rada na tekstu u kojem učenici uočavaju elemente *etosa*, *patosa* i *logosa* u Klitemestrinom govoru dobrodošlice suprugu Agamemnonu. Tumači se njihov utjecaj u postizanju govornikove vjerodostojnosti. Moć uvjeravanja i retoričke vještine detaljnije se objašnjavaju i interpretacijom korištenih stilskih figura te uočavanjem strukture govora.

6. ZADAVANJE DOMAĆE ZADAĆE

Učenici će za domaću zadaću analizirati Kasandrin govor te uočiti postiče li ona vjerodostojnost kao govornik. Podijelit će im se nastavni listići s upitima:

- Kakav je odnos kora prema Kasandri?
- Mijenja li se tijekom njezinoga govora?
- Koje argumente Kasandra iznosi?
- Koje stilske figure pritom upotrebljava?

7. SINTEZA I AKTUALIZACIJA

Nastavnik sažima spoznaje do kojih su učenici došli tijekom interpretacije. Razgovara se o današnjim načinima postizanja govorničke vjerodostojnosti. Učenike se potiče na kritičko razmišljanje i vrednovanje istinitosti govora kojima su svakodnevno okruženi.

Literatura:

- Beker, Miroslav, *Kratka povijest antičke retorike*. Zagreb: ArTresor naklada, 1997.
- Diklić, Zvonimir. *Lik u književnoj, scenskoj i filmskoj umjetnosti*. Zagreb: Školska knjiga, 1989.
- Eshil. *Orestija*. Zagreb: Latina et Graeca, 2008.
- Goldhill, Simon. *Landmarks of world literature: Aeschylus, The Oresteia*. Ujedinjeno Kraljevstvo: Cambridge University Press, 1992.
- Livraga, Jorge A.. *Kazalište misterija u Grčkoj, Tragedija*. Zagreb: Nova Akropola, 2000.
- Meyer, Michel et al.. *Povijest retorike od Grka do naših dana*. Zagreb: DISPUT, 2008.
- Murray, Gilbert. *Aeschylus: The creator of tragedy*. Oxford: Clarendon press, 1940.
- Rosandić, Dragutin. *Metodika književnog odgoja*. Zagreb: Školska knjiga, 2005.
- Slavić, Dean. *Peljar za tumače: Književnost u nastavi*. Zagreb: Profil, 2011.

13. ZAKLJUČAK

Eshil je kao atenski građanin u njezinom zlatnom dobu svjedočio prekretnim događajima koji su rezultirali razvojem demokracije. Takvo će ga iskustvo vjerojatno također potaknuti da napiše jedno od svojih najvažnijih djela, trilogiju pod nazivom *Orestija*. Ona je filozofsko, duhovno i političko djelo u kojemu je Eshil pomoću vlastitih svjetonazora pokušao odgovoriti što je pravda i tko ima ovlast da je zagovara.

Metodički pristup *Orestijama* zamišljen je unutar dvaju nastavnih sati. Učenici su upoznali kulturu antičke Grčke, čime ulazimo u korelaciju s nastavom povijesti, te obilježja grčke tragedije. Pomoću lingvističkostilističke karakterizacije likova uočili su važnost retoričkih sposobnosti. Vjerodostojnost govora likova dokazali su pomoću triju govorničkih elemenata, *etosa*, *patosa* i *logosa*, koje je Aristotel opisao u svojoj *Retorici*.

Na drugom nastavnom satu, stvaranjem problemske situacije učenici su odlučivali o Orestovoj presudi za ubojstvo. Anketa provedena među učenicima gimnazije i srednje medicinske škole u Puli pokazala je da najveći broj učenika, muškog i ženskog spola, drži Oresta krivim jer takav čin za njih nema opravdanja. Jedino ubojstvo počinjeno u samoobrani ne bi osudili, ali drže da njega u ovome slučaju nije bilo. Kazne koje mu u najvećoj mjeri određuju su doživotni zatvor i smrt.

Na upit drže li Klitemestru krivom za ubojstvo supruga Agamemnona učenici su izrazili oprečna mišljenja. Većina ju ipak drži krivom. Rezultati su pokazali da ni u ovom slučaju nema velike razlike u mišljenju učenika muškog i ženskog spola. Oni koji su držali da je nevinna, njezin su postupak opravdali povezanošću majke i djeteta.

Suđenje propituje i važnost uloge oca i majke u životu djeteta. Učenici su svojim odgovorima istaknuli ravnopravnost obaju spola te argumente koje Apolon i Erinije navode drže smiješnim i zastarjelim. Također, drže da je u dokazivanju nečije nevinosti ili krivnje za ubojstvo, navođenje razlika između muškarca i žene sasvim nevažno.

14. LITERATURA

- Aristofan. *Izabrane komedije*. Zagreb: Školska knjiga, 2000.
- Aristotel. *O pjesničkom umijeću, Prijevod i objašnjenja Zdeslav Dukat*. Zagreb: ITRO August Cesarec, 1983.
- Bagić, Krešimir. *Rječnik stilskih figura*. Zagreb: Školska knjiga, 2012.
- Beker, Miroslav. *Kratka povijest antičke retorike*. Zagreb: ArTresor naklada, 1997.
- Bouša, Dubravka. *Priručnik za interpretaciju književnog djela*. Zagreb: Školska knjiga, 2009.
- D'Amico, Silvio. *Povijest dramskog teatra*. Zagreb: Nakladni zavod Matice hrvatske, 1972.
- Diklić, Zvonimir. *Lik u književnoj, scenskoj i filmskoj umjetnosti*. Zagreb: Školska knjiga, 1989.
- Dukat, Zdeslav. *Grčka tragedija*. Zagreb: Demetra, 1996.
- Dukes, Ashley. *Drama*. London: Oxford University Press, 1947.
- Eagleton, Terry. *Sweet Violence: The Idea of the Tragic*. Ujedinjeno Kraljevstvo: Blackwell Publishers Ltd., 2003.
- Eshil. *Orestija*. Zagreb: Latina et Graeca, 2008.
- Fischer-Lichte, Erika. *Povijest drame, Od antike do njemačke klasike*. Zagreb: Disput, 2010.
- Goldhill, Simon. *Landmarks of world literature: Aeschylus, The Oresteia*. Ujedinjeno Kraljevstvo: Cambridge University Press, 1992.
- Graves, Robert. *Grčki mitovi*. Zagreb: CID-NOVA, 2003.
- Hathorn, Richmond Y.. *Tragedy, Myth, and Mystery*. Bloomington & London: Indiana University Press, 1962.
- Leech, Clifford. *The Critical Idiom, Tragedy*. London: Methuen & Co Ltd, 1969.
- Lesky, Albin. *Povijest grčke književnosti*. Zagreb: Golden marketing, 2001.
- Livraga, Jorge A.. *Kazalište misterija u Grčkoj, Tragedija*. Zagreb: Nova Akropola, 2000.
- Nietzsche, Friedrich. *Rođenje tragedije*. Zagreb: Grafički zavod Hrvatske, 1983.
- Meyer, Michel et al.. *Povijest retorike od Grka do naših dana*. Zagreb: DISPUT, 2008.
- Murray, Gilbert. *Aeschylus: The creator of tragedy*. Oxford: Clarendon press, 1940.
- Otto, Walter F.. *Bogovi Grčke: Slika božanskog u zrcalu grčkog duha*. Zagreb: AGM, 2004.
- Pfister, Manfred. *Drama, Teorija i analiza*. Zagreb: Hrvatski centar ITI, 1998.
- Poole, Adrian. *Tragedy: A Very Short Introduction*. SAD, Oxford University Press, 2005.
- Rosandić, Dragutin. *Metodika književnog odgoja*. Zagreb: Školska knjiga, 2005.
- Schwab, Gustav. *Najljepše priče klasične starine (drugi dio)*. Zagreb: Globus media, 2004-2005.

Schwab, Gustav. *Najljepše priče klasične starine (prvi dio)*. Zagreb: Globus media, 2004.
Senc, Stjepan. *Grčko Hrvatski rječnik*. Zagreb: ITP 'Naprijed', 1991.
Slavić, Dean. *Peljar za tumače: Književnost u nastavi*. Zagreb: Profil, 2011.
Solar, Milivoj. *Povijest svjetske književnosti*. Zagreb: Golden marketing, 2003.
Solar, Milivoj. *Teorija književnosti*. Zagreb: Školska knjiga, 2005.
Staiger, Emil. *Temeljni pojmovi poetike*. Zagreb: Ceres, 1966.
Steiner, George. *The Death of Tragedy*. Engleska: Faber and Faber Limited, 1961.

Adrian Poole's top 10 tragedies, URL:

<http://www.theguardian.com/books/1999/dec/10/bestbooks.classics>, 9. 10. 2015.

Demokrit izreke i citati, http://www.izrekeicitati.com/autor/68/_Demokrit, 20.6.2015.

Grčki alfabet, URL: <http://www.os-klinca-sela.skole.hr/info.php?itemid=1706>, 2. 6. 2015.

Hall, Peter. *The Oresteia*. BBC National Theatre, 1983. URL:

<https://www.youtube.com/watch?v=O7sdZQ1BDs0>, 22.5. 2015.

Kakogiannis, Mihalis. *Ifigeneia*, 1977, URL:

https://www.youtube.com/watch?v=bXVt8drTo_U, 22.5. 2015.

Maler Collier, John. *Delfijska proročica Pitija*, 1891. URL:

http://hr.wikipedia.org/wiki/Pitija#/media/File:John_Collier_-_Priestess_of_Delphi.jpg, 21. 5. 2015.

Nacional. *Psihološki profil žena ubojica u Hrvatskoj*. URL:

<http://arhiva.nacional.hr/clanak/12878/zene-ubojice>, 28. 5. 2015.

Nastavni program za grčki jezik, URL:

<http://www.ncvvo.hr/drzavnamatura/web/public/dokumenti>, 2. 6. 2015.

Nastavni program za hrvatski jezik za gimnazije, URL:

http://dokumenti.ncvvo.hr/Nastavni_plan/gimnazije/obvezni/hrvatski.pdf, 20. 5. 2015.

Nastavni program za hrvatski jezik za strukovne škole, URL:

http://dokumenti.ncvvo.hr/Nastavni_plan/strukovne/hrvatski-3-3-3-3.pdf, 20. 5. 2015.

Nastavni program za povijest srednjih škola, URL:

http://dokumenti.ncvvo.hr/Nastavni_plan/gimnazije/obvezni/povijest.pdf, 15. 6. 1015.

Nikola Tesla, *Mr. Tesla Explains Why He Will Never Marry*, URL:

<http://anengineersaspect.blogspot.hr/2011/07/nikola-tesla-mr-tesla-explains-why-he.html>, 9. 10. 2015.

Prijevod: Ted Hughes. redateljica: Anastasia Revi. *The Oresteia*, 2012. URL:

<https://www.youtube.com/watch?v=zJHuRGk4wxw>, 22. 5. 2015.

15. PRILOZI

Prilog 1. Nastavni listić za motivacijsku raspravu o ženama ubojicama

*„Udaram ga dvaput: i uz dva jauka
popustili su mu udovi. Tako udaren
udjeljujem još i treću ranu, prinos posvećen
Zeusu ispod zemlje, spasiocu mrtvaca.“*

Klitemestra, *Agamemnon* (1384 – 1387)

- žene najčešće ubijaju bračne partnere i to u vlastitom domu
- glavni motivi za to su zlostavljanje, strah, ljubomora i osveta
- pri izvedbi čina su ubrojive i trijezne
- najčešće ubijaju hladnim oružjem

Tvorci andela smrti su skupina žena iz Mađarske koje su predvođene medicinskom sestrom Júlijom Fazekas otrovale oko 300 ljudi. Fazekas je žene koje su htjele pobjeći od svojih nesretnih života i neželjenih muževa ohrabivala da ubijaju svoje obitelji, a čuvena je po izreci „*Zašto ih trpjeti?*“

Prilog 2. Nastavni listić s kronološkim pregledom slijeda događaja

U nekoliko rečenica opišite najvažnije događaje koje su svojim djelovanjem uzrokovali likovi navedeni u tablici:

➤ Paris i Helena	
➤ Agamemnon	
➤ Klitemestra	
➤ Orest i Elektra	

Prilog 3. Ulomak tragedije *Agamemnon*: Agamemnonov dolazak pred palaču¹⁶³

Nakon deset godina izbjivanja u trojanskome ratu, Agamemnon, kralj Mikenski vraća se na svoj dvor ni ne sluteći opaki plan žene Klitemestre koja ga ondje čeka.

(Klitemestra izlazi na vrata palače prije nego li Agamemnon stigne sići s kočije.)

KLITEMESTRA: Građani, skupštino argivskih staraca ovdje, neću se stidjeti pred vama iskazati svoja ljubavna razmišljanja prema mužu; s vremenom ustručavanje u ljudima odumire. Ništa ne naučivši od drugih, ispričat ću vlastiti bijedni život, onakav kakav je bio dok ovaj bijaše pod Ilijem. Prvo je strašno zlo da žena sjedi kod kuće osamljena, rastavljena od muža i sluša mnogo ponavljane priče o boli: pa da netko dođe, a drugi k tom zlu donese drugu još goru nevolju, vičući o njima po kući. pa da se toliko rana, kako se prema kući slijevala glasina, dokopao ovaj čovjek ovdje, bio bi, tako reći, probušen više od mreže. A da je umro onoliko puta koliki su se glasovi množili, a tri bi tijela kao drugi Gerion mogao tvrditi da je uzeo trostruki pokrivač zemlje, (obilan gore, o onome ispod ne govorim,) jedanput umrijevši za svaki oblik.¹⁶⁴ Poradi tih neprijateljskih priča s mog su vrata često drugi razrješavali

¹⁶³ Eshil, *Orestija* (Zagreb: Latina et Graeca, 2008), 131–139.

¹⁶⁴ Eshil, *Orestija* (Zagreb: Latina et Graeca, 2008). Gerion je bio Gigant s tri tijela spojena u struku, tako da bi gornji dio tijela morao pokopati trostrukim pogrebom.

užad odozgora, pridržavajući je na silu.
Zato također ni dijete nije ovdje prisutno,
kako bi to trebalo biti posjednik mojih i tvojih
zaloga¹⁶⁵, Orest, i nemoj se čuditi tome.
Njega, naime, odgaja naklon mi saveznik
Strofije, Fočanin, koji mi je prorekao
dvostruke nevolje: i pogibelj za tebe
pod Ilijem, i ako bi narodno bezvlađe
zbacilo skupštinu, budući da je smrtnicima
urođeno da onog što je pao još više gaze.
Ovaj izgovor zaista ne nosi u sebi varku.

(...)

Sad kad sam sve to pretrpjela, srcem
koje ne tuguje
mogla bih se obratiti ovome čovjeku

(...)

Radost je izbjeći sve opasnosti sudbine.
Takvim ga pozdravima smatram dostojnim.
A zavist neka odstupi: jer mnoga smo prijašnja zla
podnosili. A sad mi, draga mi glavo,
siđi s te kočije ne postavljajući na zemlju
svoju nogu, gospodaru, tu razoriteljicu Ilija.
Sluškinje, što oklijevate, kad vam
je postavljen zadatak
da zemlju prolaza prostrete pokrivačima?
Neka se odmah stvori grimizom prostrti put
da bi ga pravda dovela u dom van svake nade.

(...)

AGAMEMNON: Porode Ledin, čuvarice moga doma,
izrekla si govor prilično mome izbivanju:
jer dugo si ga rastegnulo. Ali pristojno hvala

¹⁶⁵ Ibid. Dijete svojim postojanjem potvrđuje zaloge ljubavi majke i oca.

treba doći kao počasni dar od drugih.

No u ostalom me nemoj prema običajima žene

maziti, niti mi se poput barbarskog čovjeka

ponizno klanjati uz viku ležeći na zemlji¹⁶⁶,

niti mi prostirući pokrivače postavljaš

zavidni put: bogove je pravo častiti time.

Meni hodanje po umjetnički rađenim ljepotama,

budući da sam smrtnik, nikako nije lišeno straha.

Kažem neka me štuješ kao čovjeka, ne boga.

(...)

KLITEMESTRA: Pa ipak mi to ne reci protiv moga nauma.

AGAMEMNON: Znaj da svoji naum neću promijeniti.

(...)

KLITEMESTRA: Nemoj se sad bojati ljudskog prijekora.

AGAMEMNON: Ipak, glas što narod govori puno vrijedi.

KLITEMESTRA: A onaj kome ne zavide ne postaje zavisti vrijedan.

AGAMEMNON: Doista ne doliči ženi žudjeti za bitkom.

KLITEMESTRA: No sretnicima priliči i da budu pobijeđeni.

AGAMEMNON: Zar ti cijeniš ovakvu pobjedu u nadmetanjima?

KLITEMESTRA: Daj se nagovori: svakako mi dobrovoljno prepusti vlast.

AGAMEMNON: No ako ti se tako sviđa, neka mi netko brzo

odriješi cipele, ropsku potporu nozi.

I neka me, dok koračam ovim grimiznim

prostiračima,

nikakva zavist božjeg oka ne pogodi izdaleka.

Jer silna je sramota da nogama uništavam dom

upropašćujući bogatstvo i za novce kupljena tkanja.

¹⁶⁶ Ibid. Perzijanci su imali običaj prostirati se na zemlju pred kraljem.

Prilog 4. Nastavni listić za transliteraciju grčkog citata¹⁶⁷

ΧΟΡΟΣ: φέρει φέροντ', ἐκτίνει δ' ὁ καίνων.

μίμνει δὲ μίμνοντος ἐν θρόνῳ Διὸς

παθεῖν τὸν ἔρξαντα. θεσμῖον γάρ.

Transliteracija:

Ime slova	veliko slovo	malo slovo	Latinica
alfa	Α	α	a
beta	Β	β	b
gama	Γ	γ	g
delta	Δ	δ	d
epsilon	Ε	ε	ě
zeta	Ζ	ζ	z
eta	Η	η	ē
theta	Θ	θ	th
jota	Ι	ι	i
kapa	Κ	κ	k
lambda	Λ	λ	l
mi	Μ	μ	m

Ime slova	veliko slovo	malo slovo	Latinica
ni	Ν	ν	n
ksi	Ξ	ξ	ks
omikron	Ο	ο	ō
pi	Π	π	p
ro	Ρ	ρ	r
sigma	Σ	σ	s
tau	Τ	τ	t
ipsilon	Υ	υ	u
fi	Φ	φ	f
hi	Χ	χ	h
psi	Ψ	ψ	ps
omega	Ω	ω	ō

¹⁶⁷ Grčki alfabet s autorovim dodatkom latiničnih slova preuzet je s mrežne stranice: <http://www.os-klinca-sela.skole.hr/info.php?itemid=1706>, 2. 6. 2015.

Eshil: Orestija

Razred: _____

Spol: M Ž



Orest ubija majku Klitemestru da bi osvetio smrt oca Agamemnona. Klitemestra ubija Agamemnona također iz osvete. On je žrtvovao njihovu kćer Ifigeniju da bi stekao naklonost bogova te tako otišao u rat u Troju.

Orest je doveden pred sud u kojemu mu se sudi za ubojstvo majke. Kao njegove tužiteljice dolaze Erinije, a brani ga Apolon. Erinije zahtijevaju njegovu osudu navodeći ubojstvo majke kao najgori zločin jer mu je ona podarila život. Apolon to negira jer drži da je otac taj koji je zaslužan za stvaranje života, a majka je "tek hranitelj novozasijanog ploda". Zbog toga ubojstvu majke ne pridodaje toliku važnost.

- Orestu osudu određuju najugledniji građani Atene:

Što ste presudili?

**U nekoliko rečenica objasnite svoju presudu*
