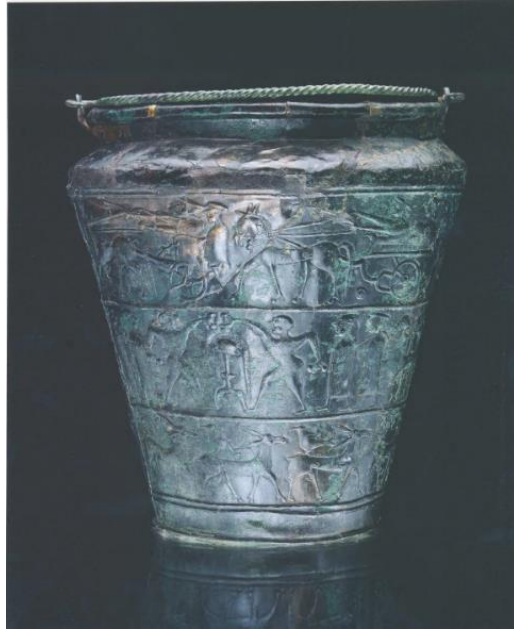


Avtor: Vito Andželović

Ikonografija situle z Vač (delna delovna verzija)



Ikonografija situle z Vač (1. izd.)

Besedilo: Vito Andželovič

Lektoriral: Vito Andželovič

Založba: Starinokop Bukovnik

Računalniški datotečni format: PDF

URL: https://www.academia.edu/121593655/Ikonografija_situle_z_Va%C4%8D

Objavljeno: Ljubljana 28. 6. 2024

© 2024 Starinokop Bukovnik in Vito Andželovič

Katalogni zapis o publikaciji (CIP) pripravili v Narodni in univerzitetni knjižnici v Ljubljani

[COBISS.SI](#)-ID [200236035](#)

ISBN 978-961-96704-0-8 (PDF)

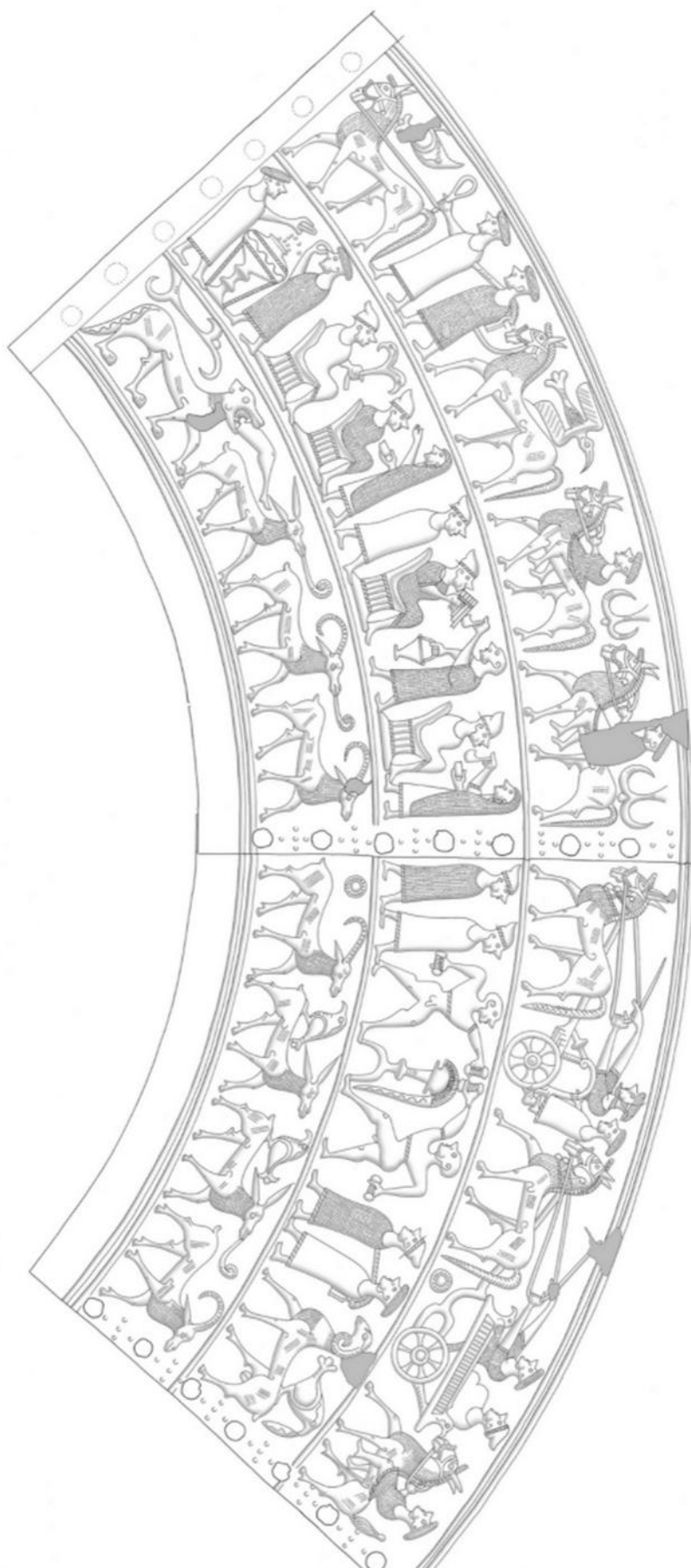
Vsebina

Uvod	7
Primerjave situlske umetnosti s starogrško in Homerjevimi deli	7
Poti idej in predmetov	7
Primer Iberije	8
Od besede do podobe	8
Jezik	10
Upodobitveni (pripovedni) načini in zaporedje dejanj	10
Namembnost situle	12
Smer gibanja – (mrt)vaški ples?	13
(Prstanasta/obročasta) kompozicija?	14
Orali/literatura	14
Starogrška umetnost	14
Situla z Vač?	16
Oven in <i>dinos</i>	16
Žezlonosec in boksarja	16
Gosteči se s strežnico ter mož s Panovo piščaljo in gosteči se s strežnico	17
Ostale vzporednice med motivi na situli z Vač	18
Žezlonosec in možakar s Panovo piščaljo	18
Igralec na panove piščali in zver	18
Zver z nogo v gobcu in pasoč(a?) se divjad ter gosteča se s strežnicama	19
Spodnji in zgornji »sprevod«	19
Zaporedje dejanj?	21
Tolmačba nekaterih podob	21
Ptice	21
Strežnica	22
Zver z nogo v gobcu in sprevod kozorogov in srnjadi	22
Žezlonosec in žezlo s ptičjima glavama	23
Boksarja(?) in ročke(?) ter čelada na stojalu	23
Poznavanje zgodbe: poskusi opredelitve likov	25
Patrokove in Pelijeve pogrebne igre?	26
Podobe iz Male Iliade?	27
Podobe iz Iliade?	28
Pogrebne slovesnosti za Patrokla?	28
Možakarja na štirikolesnem in dvokolesnem vozu	29
Vodnika konjev in velika ptica na zgornjem frizu	30

Konjenika in motiva nad njima	31
Navzdol obrnjena ptica nad vodnikoma konjev	31
Možak s Panovo piščaljo in gosteča se možakarja s strežnicama	31
Možakar(ja) ob loncu.....	32
Oven	33
Žezlonosec.....	33
Boksarja	34
Srne/jeleni in kozorogi/divje koze ter zver z nogo v gobcu.....	35
Sklepne misli oz. kdor/aj išče_š, ta/o najde_š.....	38
Ikonografske opredelitve in upodobitveni pripovedni načini	38
Sirakuze	38
Kompozicija na situli z Vač.....	40
Dodatki	44
Konjenik na osebni izkaznici kot oko na piramidi ameriškega dolarja	44
Dvojnost in dvojina(?) ter perspektiva(?).....	44
Čreda in četa.....	44
Odposlanstvo k Ahilu (IX. Spev Iliade)	46
Psihološki vidiki situle z Vač oz. vrhunska doživetja.....	46
Pesništvo	47
Vizualno pesništvo.....	48
Hipnoza ob opazovanju predmetov	49
Poikilia in poikilos	49
(Dvo)boj.....	50
Σέβας in ἄγαμαί τε τέθηπά τε	50
Μένος, χαίρομαι, χάρμη, ἀλκή	51
<i>Menos</i>	51
Borba in petje	53
Euphrosyne, babrosyne in tryphe	54
Govor(ništvo).....	54
Sprevod.....	55
Zahvale	55
Seznam literature	56
Seznam virov	67
Seznam neključene literature.....	68
Stari Grki	68
Starogrška epika in mitologija	69

Etruščani in njih umetnost	70
Železna doba Caput Adriae	70
Medkulturni stiki	70
Situlska umetnost.....	71
Kovinski izdelki	72
Popotni mojstri.....	72
Aojdi, rapsodi in Homeridi.....	72
Pisava in pisanje	73
Med poezijo in likovno umetnostjo.....	73
Žrtvovanje, banket oz. simpozij in procesija ter festival	73
Vozovi, konjeniki in pešadija	74
Živali in pašniki	74
Vizualiziranje/cije in komponiranje ustne epike	75
Perspektiva, dvojnost, dvojina in odposlanstvi k Ahilu	75

Na naslovnici: fotografija situle z Vač (po: Turk 2005, sl. 90)



Slika 1 Risba plašča situle z Vač, 1./2 5. st. pr. Kr. (risba: Ida Murgelj 2020)

Uvod

Situla z Vač (tudi Vaška situla) je bronasta vedrica iz obdobja halštatske kulture (5. stoletje pr. Kr.), ki jo je na Vačah blizu Litije v začetku leta 1882 (po ustnem izročilu 17. januarja) izkopal Janez Grilc. Vse odtlej buri duhove, kaj naj bi bilo na njej upodobljeno ...

V preteklem petletju je izšlo kar nekaj del, ki so obravnavala naš narodni zaklad, situlo z Vač. Izredno simpatične so *Zgodbe o Vaški situli* Janeza Dularja (2019) in zanimive ugotovitve akademičarke Bibe Teržan (2020), npr. o tem, da je bil stvarnik te podvržen etruščanskim vplivom (Teržan 2020, 213). Nova risba Ide Murgelj (sl. 1), kot tudi njene ugotovitve o situlski umetnosti (Murgelj 2020), so prav gotovo predstavljale deziderat v akademskih krogih. Stari primerek tolčene pločevine je v *National Geographicu Slovenija* predstavil kustos narodnega muzeja Peter Turk (2020). Na svojevrsten način se je lotil Vladislav Stres (2022).

Primerjave situlske umetnosti s starogrško in Homerjevimi deli

»Izrazitejši kontakt med situlskim praznikom in grškim svetom nas vodi v starejše plasti. Ali je praznik, prikazan na situli z Vač, prekrit s tragičnim nadihom smrti? Ali so akcije konjenikov in voznikov ter rokoborcev, žrtvenega obreda in gostije herojsko slovo, homerska vizija Ahilovega obupa nad Patroklovo gomilo? Je mediteranska saga potovala od plemena do plemena in se kristalizirala tam monumentalna v homerski a še vedno ljudski literarni umetnini, tu zreducirana na osnovne elemente v bronastem izdelku anonimnega toreva« - Jože Kastelic (1965, IX)

Poti idej in predmetov

Iz Grčije do glave Jadrana je vodila neposredna pot, ki je bila v rabi že okoli 600 pr. Kr. Njene vplive lahko vidimo odsevati v situlski umetnosti vzhodnih Alp in Esta v dolini reke Pad. Gre za fascinantno zmes grških in etruščanskih slogov, prilagojeno prikazovanju tamkajšnjega življenja piše John Boardman (1980, 227; glej tudi Boardman 1971). Na pomembnost grške prisotnosti na območju Jadranskega morja v tem času, je pokazal že Lorenzo Braccesi (1977, 1992, 2003 nav. v Bondini 2012, 65) v njegovih študijah o dejavnosti Grkov v Jadranu, kot tudi Biba Teržan (1990). Helenska kolonizacija je torej orientalizirajočo modo Jonije nosila s seboj in jo ponesla na vse kraje njim poznane sveta (Kastelic 1965, VII). Drugo stališče zavzema Di Filippo Balestrazzi (1967 nav. v Bondini 2012, 65), ki na osnovi ikonografskih podatkov, arheoloških dokazov in zgodovinski virov zatrjuje, da je obstajal neposreden, nezanemarljiv orientalizirajoči vpliv. Spet tretje Jože Kastelic (1956), ki je bil mnenja, da je nadih situlske umetnosti bila grško navdihnjena etruščanska umetnost. Prav ustvarjalec situle z Vač (kot tudi tiste z Magdalenske gore) naj bi se navdihoval, če že ne mojstril, tudi v enem od etruščanskih kulturnih središč (Teržan 2020, 213).

Območje severne osrednje Etrurije je po besedah Anne Bondini (2012, 65) tisto, kjer je moč najti umetnine, ki so stilno kar najbolj primerljive s situlskimi mojstrinami. Gre za dela iz druge polovice 7. st. iz območja Firenc in Chiusija (prov. Siena). Mednje se prištevajo: slonokoščena piksida iz Panije – grobišča v Chiusiju, zaboj iz bronaste pločevine iz groba Poggione iz okolice Castelnuova Berardenga (prov. Siena) in primerki iz slonove kosti, nahajajoče se v S. Cascianu v Val di Pesi (prov. Firenze) in Comeani (prov. Prato).

Prvi grški miti se v Etruriji pojavijo v 7. st. pr. Kr., na slog etruščanske umetnosti tega obdobja pa so vplivale sočasna peloponeška, kretska in korintska umetnost. Lingvistične študije grških mitskih imen so pokazale, da so ta v Etrurijo prišla z v dorskem dialektu in verjetno tudi prav iz tega območja. Tekom 6. in 5. st. pr. Kr. je posvajanje grških mitov poskočilo in se zelo verjetno zaključilo nekje do srede 5. st. pr. Kr. (Hanfman 1937, 481).

Podobno se je godilo tudi z odlaganjem ostankov pokojnih mož v bronaste situle. Ta, zelo verjetno homerski fenomen je sledljiv sprva v Salamini (Ciper), nato Eritreji (Evboja) v Pontecaganu (provincia Salerno) in v vseh etruščanski nekropolah ob tirenskem morju (tj. ob evbojski trgovski poti Sredozemlja). Praksa naj bi torej preko etruščanski veljakov dosegla Benečijo (Bondini 2012, 62–63). Predloženo je bilo tudi, da so Etruščani prav od evbojskih Grkov v Pitekuzi in Kumah prevzeli še mite (Malkin 2002, 157).

Primer Iberije

V iberški delavnicah niso nastajale tipične grške skulpture. Tukaj se je izdelovalo umetnine v lokalnem slogu, kot je bilo povšeči iberским knezom. Upodabljale so se tam poznane živali (biki, konji, jeleni in volkovi), kot tudi njim nepoznana bitja (levi, sfinge, grifoni, sirene in biki s človeškimi glavami). S tem se je sporočalo iberško elitno identiteto in ideologijo. Kakorkoli, tehnološki **proces prikazovanja abstraktnih idej s konkretnimi podobami je tipično grški**. Verjetno so obstajale vrste lokalnih kiparskih delavnic, v katerih so se pod grškimi mojstri mojstrili lokalni obrtniki. V tem slučaju bi Grki lahko vplivali tako na tehnologijo kot ikonografski program. V tamkajšnjih delavnicah so nastajali posnetki, a tudi predelave tem iz grškega repertoarja – oboje prikrojeno interesom lokalnega višjega sloja (Domínguez 2002, 75).

Od besede do podobe

Najstarejši poznani starogrški napisi v alfabetu kažejo na to, da se od 8. st. pr. Kr. poznavanje črk ni več smatralo za neko nedostopno znanje, ki je samo v domeni pisarjev, ampak je šlo za tehniko izražanja, ki je bila v vsesplošni rabi, torej razširjena tudi med ljudstvom (Forsdyke 1956, 18ss nav. v Vernant 1982, 5). Tekom 7. st. pr. Kr. je pisanje postalo neizogibna oblika za obelodanjanje del. Njen poglobitveni namen ni bil več le utrjevanje oblasti vladarjev ampak je postala del propagande (Vernant 1982, 52–54 nav. v Detienne 1996, 110). Ostanki zapisanih "zakonov" (bolje rečeno "odlokov", to so *thesmoi*) so ohranjeni na Kreti in so morda že iz konca 7. st. pr. Kr. Prvo koherentno besedilo (na zidu) je mogoče datirati v čas ok. 450 pr. Kr. (Havelock 1986, 88)

Iz 6. stoletja pr. Kr. obstaja zapis, ki razkriva obstoj mestnih uradnikov, imenovanih *Mnemones* (Jeffery 1961, 20), to so "opomnjevalci" oz. zapomnitelji (Havelock 1963, 52). Taka funkcija predpostavlja storitev, ki jo nekdo opravljala za nepismene ljudi, so čutili potrebo po ustni ohranitvi, ne le odlokov in precedensov, temveč tudi neke kronologije preteklosti. Ta namen je bil dosežen z zapomnjevanjem fiksnega zaporedja imen z nekaterimi z njimi povezanimi dogodki, pogosto z dodanim številom let (Havelock 1986, 84). Ustna tradicija, čeprav jo v 6. in petem 5. zasenci pisana beseda, še naprej ostaja vitalna sila Orfizma in Pitagorejstva. Mnemozina in govorjena beseda preživita v *akoysmatah* in *mnemonikah* slednjih ter z rabo ustnega izročila v prerokbah in misterijih (Notopoulos 1938, 481).

Kako pa so se širili Homerjevi epi? Recitiranje Homerjevih in Heziodovih besedil, ki so bila del izročila, na pamet je bilo, poleg pisanja, osnova starogrške *paidea* (Vernant 1982, 5). Gregory Nagy (1992, 35) ugotavlja, da se koncept transkripcije poezije v Grčiji ni mogel razviti do pred okoli 550 pr. Kr. Bi torej lahko bila predloga za našo situlo na zvitku? Vpeljava ostrakizma v Atenah v letu 508(?) priča o tem, da so morali biti politično aktivni prebivalci takrat pismeni. Nekje v tem obdobju so iz atiških vazni poslikav izginili napisi brez smisla. (Burkert 1987, 56). A so bila pisana besedila literarnega značaja v 6. st. pr. Kr. ekstremno redka. Sprva naj bi se ta fenomen navezoval le na ozko elito (Giuliani 2013, 116). Prva nam znana zbiralca zvitkov z leposlovno vsebino sta bila tirana; Polikrat s Samosa in Pejzistrat iz Aten (West 1999, 381). Tekom 5. st. pr. Kr. je bilo v obtoku vse več tekstov, kar seveda pomeni, da je moralo biti tudi bralstva več (Giuliani 2013, 251).¹

¹ Kljub temu ljudski spomin ni takoj zbledel. Tukidid (1. 9) npr. omenja da je bilo ustno izročilo med Peloponežani še kako živo (Notopolous 1938, 474).

Heraklit (6. – 5. st. pr. Kr.) se v enem primeru navezuje na Homerja skoraj tako, kot da bi ta še vedno bil živ. Vse to vodi do predloga, da niti Homer niti Heziod, kot sta bila poznana v poznem 6. st., nista mogla biti v javnem obtoku veliko pred tem časom. Z "obtokom" je seveda mišljena uprizoritev z glasbeno izvedbo, kot to jasno poudari Heraklit (Havelock 1986, 90). Homerske recitacije so bile na redni bazi izvajane v Sikionu (okolica Korinta), vse dokler jih ni ukinil Klejsten okoli 590 pr. Kr. (Hurwit 1992, 233, op. 33). Tudi Sikion tako lahko verjetno odpišemo. Druga možnost je Polikrat s Samosa, katerega dvor je bil tudi vozlišče pesniškega patronata. Leta 523 pr. Kr. organiziral Veliki deloški festival (West 1999, 381) oz. 522 pr. Kr. (Burkert 1987, 54) (tu naj bi npr. nastala Homerjeva himna Apolonu) a kmalu umrl. To kulturno vlogo Samosa so kojci prevzele Atene. Tamkajšnji trinog Hiparh, naj bi povabil Homeride in dal organizirati celotno recitacijo Iliade in Odiseje. Prvi Veliki panatenajski festivali naj bi zabučal 519 pr. Kr.² (West 1999, 382). Nekaj let po tem se je v Sirakuzah pojavil Kinajt, najprvi, ki je recitiral Homerjeve pesmi v tem mestu (West 1999, 372).

Nikerat omenjen v Ksenofontovem *Simpoziju* (III 5, 6) nastalem v 4. stoletju pr. Kr., pove, da je njegov oče želel, da bi postal dober človek in ga je zato učil Iliade in Odiseje na pamet. Kot pove sam, naj bi obe znal ponoviti na izust v celoti – to je bilo znanje na katero je bil ponosen. Oralna nadvlado starogrške kulture Havelock (1982) postavlja še vse do 4. stoletja pr. Kr.

Abeceda je bila tujek, ki ji je manjkal družbeni ugled in se je le stežka uveljavljala. Elita je bila tedaj recitirala in pela. Plutarhova anekdota nam pove, kako je bilo to še vedno res v Atenah v času Temistokla (ok. 524 – 459 pr. Kr.) (*Življenje Kimona* 484a 1). Organiziranega pouka črk v osnovni šoli najverjetneje tamkaj ni bilo vse do zadnje tretjine 5. stoletja pr. Kr. Prvič je bil zabeležen pri Platonu v začetku 4. st. pr. Kr. (Havelock 1982, 39–40 nav. v Havelock 1986, 87). V igri, ki jo je leta 428 pr. n. št. uprizoril Evripid imenovani *Hipolit*, se eden od prizorov vrti okoli poslovilnega pisma, ki ga je po smrti zapustila žena. V njem krivi (napak) svojega pastorka. Tablica, na kateri je zapisano sporočilo, je učinkovito dramatisirano – leži na prsih pokojne. Mož po tem, ko se vrne domov, najde preminulo ženo, razveže vrvico na tablici in jo na odru sam sebi, a naglas, prebere. Domneva je, da je gledališko občinstvo v tem času že sprejelo dejstvo, da zna ženska pisati in moški brati (Havelock 1986, 21–22). Do začetka 4. stoletja pr. Kr. so pismeni intelektualci začeli posvečati samo dejanje pomnjenja kot nujno tehniko, ki se je je potrebno naučiti (Havelock 1986, 80).

Spočetka, ko je bila pismenost še v zagonu, so bili napisi na vazah za veliko večino brez pomena. Seveda je bilo temu primerno tudi število umetnikov, ki so bili sposobni prizore opremiti z napisi. Morda so prav te omejitve umetnike, kot tudi naročnike vodile k temu, da so se oklepali lahko razumljivih tem, med katere se uvrščajo tako pogrebi kot boji (Ainian 2016, 107).

Nedavno je H. A. Shapiro (1989, 46) izrazil mnenja, da če verjamemo, da so vazni slikarji navdih črpali iz pesmi, ki so jih slišali pri javnih nastopih, bi si morali misliti, da sta bila Arktin iz Mileta, ki je spisal *Etiopido* in Stasin, avtor *Kiprije* veliko bolj priljubljena kot Homer (njuna dela so bila namreč večkrat upodobljena). Umetnike in slušatelje so pritegnile njune pesmi, ker so bile v njih tako zanimive peripetije (Scaife 1995, 191). Tudi Roller (1981, 116) ugotavlja, da recitacije na Panatenaji niso bile povod za upodobitve Patroklovih pogrebniških iger.

Tretjo možnost predstavljajo pripadniki aristokracije, ki so poznali dela do potankosti. Nikerat omenjen v Ksenofontovem *Simpoziju* (III 5, 6) nastalem v 4. stoletju pr. Kr., pove, da je njegov oče želel, da bi postal dober človek in ga je zato učil Iliado in Odisejo na pamet. Kot pove sam, naj bi sam obe znal ponoviti v celoti – bilo je to znanje na katero je bil ponosen.

² Pomenljiva je tudi ugotovitev, da so bili Homerjevi epi za atiške slikarje pred zadnjo tretjino 6. st. pr. Kr. precej nezanimivi (Hurwit 1992, 233).

Jezik

Najstarejši venetski napis najden v Lombardiji 2./4 6. stoletja pr. Kr. (Kruta 1996, 585). Tj. incezirana bronasta čaša z najzgodnejšim napisom v ventščini 1./2 6. st. pr. Kr., Este, Museo Atestino (Guzzo 1996, 556).

Ok. 540 pr. Kr. ustanovljena Spina. Psevdo Scylax in Strabon jo imenujeta za *Polis hellenis*. Ne iz etničnih vzvodov ampak zaradi dobrodošlosti Grkov, ki so tukaj lahko govorili svoj jezik (Sannibale 2018, 294–295).

Upodobitveni (pripovedni) načini in zaporedje dejanj

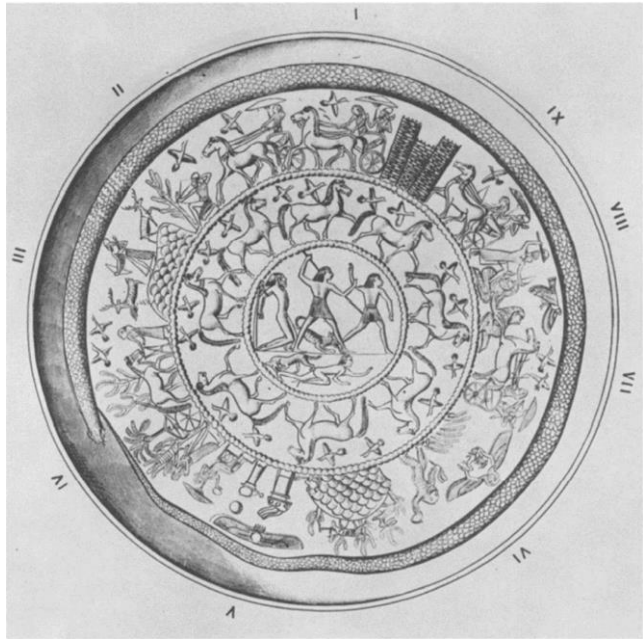
»Pripoved na situlah se nam je ohranila. Ni pa se nam ohranila ustna pripoved, pesem, ki je gotovo obstajala. To lahko trdimo po analogijah z drugimi narodi na isti stopnji razvoja in kulture, o tem pa govori sama situlska umetnost, ki je gotovo del (čeprav ozek in omejen) te pripovedi« (Gabrovec 1990, 25). Anthony Snodgrass (1982) je za tovrstne upodobitve predložil izraz »generična herojska« scena. Gre za upodobitve, ki imajo herojsko ozadje (npr. boj) in nekakšno pripovedno vsebino, a dejanje oz. zgodba ni razpoznavna. Vendar se vsi niso strinjali s tem, saj so bili mnenja (Boardman 1983, 25–26, npr.), da mora za tem stati mitološko ali herojsko ozadje. Morda bi bil izraz »generična pripoved« primernejši (Stansbury-O'Donnell 1995, 319)?

Mitološka epika je morala obstajati dalj časa pred pojavom pripovednih podob. Umetniki pa so verjetno potrebovali kar nekaj časa, da so se odzvali na tovrstna dela piše Luca Giuliani (2013, 86). Piše tudi (Giuliani 2013, 248), da se pripovedna ikonografija lahko razvije je v okolju, kjer je navada pripovedovanja zgodb že dodobra ukoreninjena. Torej tam, kjer zgodbe krožijo v bolj ali manj ustaljeni obliki. Nemaleokrat je bila izražena domneva, da sta pojav pripovedne ikonografije in geneza Iliade in Odiseje povezana (glej: Giuliani 2013, 86 op. 83 in tam navedeno literaturo). Še posebej velika koncentracija pripovednih upodobitev je razvidna iz kategorij predmetov, ki so se pojavili med koncem 8. in začetkom 7. st. pr. Kr. Tukaj so mišljene tako bojotske fibule (Hampe 1936), kot kikladske reliefne amfore, npr. Mykonos pitos (Caskey 1976). Stvaritev razpoznavnih mitoloških pripovedi v vizualni umetnosti pa naj bi bila v večji meri dosežena šele v času orientalizarijoče umetnosti 7. st. pr. Kr. (Hanfmann 1957, 72).

Na drugem frizu situle z Vač (glej: sl. 1) naj bi bili upodobljeni trije ločeni prizori – tako vsaj piše Peter Turk (2005, 35) – ki istega moža prikazujejo pri ustoličenju oziroma pri izvajanju vladarske avtoritete – nakazujejo držanje dvojnega žezla, pri obrednem pitju in pri opazovanju dvoboja z ročkami. Če to drži, je govora o zaporednem upodobitvenem načinu, ki je natančneje obravnavana v nadaljevanju.

Iz časa okoli 1200 pr. Kr. izhajajo prvi primeri enakih ponavljajočih se figur v dveh trenutkih enega dogodka. Gre za dva relief iz Malataye in oltar Tukultija Ninurtija I. Simultana upodobitev napada na mesto in vodenjem njenih prebivalcev v jetništvo se prvič pojavi v delih iz časa Šalmaneserja III. v 9. st.

pr. Kr. Polno razviti zaporedni slog (kot mu pravi Güterbock) pa lahko najprvo najdemo le pri Asurbanipalovem levjem lovu in na feničanskih skledah iz 7. st. pr. Kr. Kaj je upodobljeno na eni od slednjih (Sl. 2)? I princ zapušča mesto na vozu; II, razjaha in strelja na jelena; III, zasleduje ranjeno žival; IV v tem, ko voznik hodi h konjem, princ odira jelena; V daruje žrtev krilatemu božanstvu medtem ko opica ukrade žrtveno kost; VI opica napade princa, vendar tega krilato boštvo skupaj vred t vozom in vsem privzdigne in ga tako reši; VII nato ga spusti na tla, princ pa v zameno napade opico; VIII nato jo ubije in na IX se vrne v mesto (Güterbock 1957, 69–70).



Slika 2 Bronasta skleda iz Palestrine, Italija, 7. st. pr. Kr. (po: Güterbock 1967, t. 26, sl. A)

Primeri so poznani tudi iz antične Grčije, slednji je eden izmed zgodnejših (glej: Sl. 3). Na levi lahko vidimo osebo, ki razžarja kol v ognju, na desni pa kako tega uperja v oko velikana. Gre za prizor iz Odiseje, v katerem skuša protagonist pobegniti iz jame kiklopa Polifema. Vsebina je predstavljena kot usmerjeno zaporedje trenutkov. Slika posvaja strukturo, ki je slična ustnemu pripovedništvu (Giuliani 2013, 139). Pričetke zaporedne upodobitvene pripovedi Smallova (1999, 571) umešča v 5. st. pr. Kr.³ Če upoštevamo trditev Turka (2020, 118), da so se naši umetniki oplajali z grško in orientalizarijočo umetnostjo preko Etruščanov, je moral biti prenos idej od starih Grkov na naš prostor malodane bliskovit.



Slika 3 Atiška oinochoe, ok. 500 pr. Kr., Pariz, Louvre Inv. F342 (po: Giuliani 2013, 28a-b)

Drugačnemu načinu oz. načinom lahko sledimo v predavanjih Axela Perssona. Pri teh se glavna figura (ali figure) ponavljajo, da se s tem pokaže minevanje časa ali pa je to doseženo z zapovrstjo različnih figur v položajih, v katerih naj bi se znašla ena oseba tekom minevanja časa (Snodgrass 1987, 136). A žal ne najdem zapisa, kdaj naj bi se ta ideja prikazovanja usnovila in kdaj prišla iz mode.

Arhajski vazni slikarji so tekom 2./2 7. st. pr. Kr. vpeljali upodobitveni način, kjer je v eni sami sliki kombiniranih več zaporedij dejanj, kot da bi bila sočasna, a – z eno zelo pomembno omejitvijo – brez, da bi se ena sama figura pojavila na sliki več kot enkrat. Ta praksa se je v različnih obdobjih raziskav imenovala drugače: »dopolnjujoča«, »simultani« ali »sinoptični« način. Med eno od zanimivih

³Drugače Giuliani (2017, 255), ki piše, da so bile polihrone upodobitve pogoste v arhaični dobi in še, da je tekom 6. st. pr. Kr. proizvodnja teh upadala – tako so prevladale so monohrone (Giuliani 2017, 135).

ugotovitev sodi tudi ta, da je tovrstno upodabljanje mitov, vsaj kar se Grčije tiče, izvirna rešitev arhajskih umetnikov (Snodgrass 1987, 136).

Epizodično pripovedna način je Connellyeva poimenovala tako, ker prikazuje več epizod ene zgodbe (ne enega dogodka). Gre za pomembno novost s konca 6. st. pr. Kr., ki je bila v veljavi še v 5. st. pr. Kr. (Connelly 1993, 119–120). Pavzanijev opis stenske slikarije, ki upodablja bitko pri Maratonu pa je najočitnejši popis primera progresivne pripovedi klasičnega monumentalnega slikarstva. Raba ednine pri tem opisu, jasno kaže na to, da različne faze bitke niso bile upodobljene na različnih panelih ampak na enem samem polju. Slika naj bi se brala od leve proti desni (Harrison 1983, 237).

Če je sopotnik na vozu s frigijsko čepico ista oseba kot žezlonosec pod njim (Turk 2005, 35; 2020, 120), potem je lahko govora tudi o serijskem pripovednem načinu, ki ga Hurwit (1992, 173) definira kot način upodobitve enega mita s serijo več samostojnih polj. Šolski primer tega načina je reliefni Mykonos pitos iz 7. st. pr. Kr., na katerem je zgoraj upodobljen izpad iz trojanskega konja, na spodnjih poljih pa kasnejši dogodki. S tem ko pomikamo oči z vratu se spreminja tudi mitološki oziroma pripovedni čas. Da bi temu lahko rekli progresivna pripoved (Hurwit 1992, 176), zaradi ločenih polj ne drži in zatorej tudi to ne, da je izdelovalec Mykonos pitosa uporabil več različnih pripovednih tehnik naenkrat (Hurwit 1974, 174), je pa to verjetno storil stvaritelj situle z Vač.

Upodobitve procesij na posodju od 7. st. pr. Kr. do helenizma niso enake fotografskim posnetkom. Kot vse slike starodavne Grčije, gre tudi te brati kot slikovno pisavo. Helike Laxander (2000, 16) je bila prva, ki je to poimenovala *pars pro toto* načelo⁴. Vsaka figura v upodobitvi tovrstnih procesijskih prizorov tako simbolizira udeležbo ene ali več oseb (*kanephoros*, glasbenik, služabnik, vojščak in svečenik) iz te skupine (Kubatzki 2018, 140). Nekaj podobnega ugotavlja Turk (2020, 120) za glasbenika na situli z Vač. Za situlsko umetnost pa Biba Teržan (2014, 104): »Vsak element, vsaka scena za sebe simbolizira nek dogodek, neko dejanje. Njihovo povezavo v strukturirano kompozicijo – v pripoved mora vsak posameznik vzpostaviti sam, sam jo mora razpoznati.« Slednje bomo skušali v sledečih dveh poglavjih.

Namembnost situle

V Homerjevih epih se heroji zavestno zatekajo k tehnologijam komemoracije, ki niso pesmi. Gre za raznotere materialne stvari. Ker se jih rabi za ohranjanje spomina na mrtve, se imenujejo *mnemata* (pomniki). Za razliko od nagrobnikov (*semata*), katerih namen je opominjati prihodnje generacije na imena pokojnih, homerske *mnemata* krožijo po mrežah prijateljskega gošččenja (Mueller 2010, 9). Le nekatere vrste predmetov, nadvse gre tukaj za orožje in kovinske posode, pa lahko v sebi nosijo neko zgodbo. V tej so lahko osrednji element, lahko pa učinkujejo tudi kot mnemonično sredstvo. Njihov pojav ali omemba tako sproži imenovanje zdajšnjega ali prejšnjih lastnikov, okoliščine v katerem so se te zamenjale in lastnikov življenjske zgodbe (Crielaard 2003, 56).

Prve simpozije časovno opredeljujemo v leta okoli leta 700 pr. Kr. Na teh pivskih tekmovanjih, ki jih pogojujejo posebna pravila, izvaja pa majhna ekskluzivna skupina mož, so bil posebej popularne uganke (*gríphoi, ainígmata*), s katerimi so lahko udeleženci razkazovali svojo bistrumnost in ostrino duha (Giuliani 2017, 205). V enciklopedični razpravi o simpozijih, napisani v cesarskih časih Starega Rima, najdemo glagol: *kylikēgorêin* »govoriti o čaši«. Tovrsten pogovor bi se le stežka nanašal na razpravo o čaši kot pivski posodi. Lahko se navezuje le na nekaj, kar je na njej upodobljeno. Podobe na čašah in drugih posodah so verjetno morale imeti pomembno vlogo pri pogovoru (Giuliani 2017, 205).

V 7. st. pr. Kr. je lahko vsak, ki je imel zgolj površno znanje o življenju elit, govoril o opisnih podobah lova in vojne. Majhna pripovedna podoba (Parisova sodba) na zadnji strani vaze Chigi (Museo

⁴ Kurt Lehnstaedt (1970, 17; nav. v Kubatzki 2018, op. 75) ga je sformuliral nekaj desetletij poprej, le da ga ni poimenoval.

Nazionale etrusco di Villa Giulia, inv. št. 22679), pa je zahtevala nekaj več: njen opazovalec je moral biti seznanjen z zgodbo. Na tej točki je lahko uspel ali grdo pogorel. To je torej ponujalo odlične predpogoje za tekmo. Prav lahko si je ta vprašanja o pripovednih podobah predstavljati kot uganke vendar ima vzporednica svoje omejitve. Vsaka uganke izgubi na zanimivosti po tem ko je rešena. Toda to ne velja za pripovedne podobe. Tukaj prepoznanje motiva proži le prvi korak k vse večjemu *agonu*. En od teh je gotovo moral biti dodajanje podrobnosti, ki prej niso bile omenjene; sledeči pa bi lahko bil recitiranje ujemajočih se verzov po spominu. Pripovedna podoba odpira širok spekter možnosti za živahno tekmovanje. Za aristokratsko kulturo, ki je živela od *agona* in za *agon*, je to morala biti igra vredna vsakega poskusa, piše Luca Giuliani (2017, 205–206).

Smer gibanja – (mrt)vaški ples?

»*Vsa ta načela je treba opazovati v krožnem sprevedu, ki je na situli krožno tekoč in ponavljajoč se*« - Peter Turk (2020, 123). Če te besede vzamemo v zakup, lahko to početje poimenujemo tudi z besedo »cirkumambulacija«, ki pomeni krožno gibanje okoli določenega prostora (Mencej 2013, 93) oziroma obred pri katerem se ljudje premikajo v krogu in ga lahko izvaja tudi celotna skupnost (Mencej 2013, 91). Della Volpe (1992, 94) piše, da je cirkumambulacija simbol kroga, prevedenega v akcijo (Mencej 2013, 94). Pri tem pa ni zanemarljivo, kam je usmerjena.

V (indo)evropskih jezikih in zapisih verovanj je namreč smer gibanja človeka med obredom v navidezni smeri gibanja Sonca praviloma razumljena kot tista, ki velja za pozitivno, ki prinaša srečo, izobilje in plodnost, medtem ko je gibanje v nasprotni smeri od navideznega gibanja Sonca razumljeno kot negativno, nesrečno, torej takšno, ki prinaša smrt, nesrečo in škodo (Mencej 2013, 112). Ker se nekoč še niso orientirali po Severnici, pač pa Soncu, je prav to vzhajalo na levi in se pomikalo proti desni. Da od desne proti levi poteka »smer smrti« ugotavlja tudi Kajetan Gantar (1958, 47). Kot primera navaja tekmo s konjskimi vpregami na Patroklovih pogrebniških igrah (Iliada XXIII 336–338) in Ahilov pregon Hektorja okoli Troje (Iliada XXII 131–187; Gantar 1958, 21 in tam navedena literatura).

Na Balkanu je zelo razširjena vrsta plesa v krogu, (h)oro, hora ali kolo. To ima lahko različno funkcijo prav glede na smer, v kateri se pleše. Ponekod na Balkanu so ob smrti oziroma pogrebu plesali *oro naopako*, »napačno, obratno oro«, tj. ples v krogu, ki so ga izvajali v levo, torej v nasprotno smer od običajne smeri plesa, ki poteka v desno (Risetski 2000, 133–135). Slobodan Zečević (1963, 200–201; 1983, 106), piše, da je leva stran veljala za »htonsko«. Kolo *naopako* (v levo) tako velja za mrtvaški ples, s katerim se izraža žalost za pokojnikom in je del htonskega kulta (Mencej 2013, 125). Krožno gibanje torej vzpostavlja stik med svetom živih in mrtvih (Mencej 2013, 89). Na transilvanskem območju Lapus podoben ples še vedno obredno plešejo na praznike, posvečene mrtvim prednikom. Zveza je ohranjena tudi v romunskih pogrebniških žalostinkah, v katerih se ta vrsta plesa opisuje, kot vršeča se v onostranstvu (Poruciu 1992, 17–18; 2010, 46–47, 110 nav. v Mencej 2013, op. 156).

Kakšno vezo ima ples s to našo procesijo, bi lahko bilo ob branju zgornjega odstavka porajajoče se vprašanje marsikaterega pozornega a nepodučenega bralca. Nesporna avtoriteta za starogrški ples Lawler (1964, 11) ugotavlja, da so stari lahko in tudi pogosto so, ples opisali kot nekaj, kar bi nas veliko bolj spominjalo na marš ali procesijo. Kourou (1985, 415) v članku, ko obravnava upodobitve preprostih procesij v zgodnji starogrški umetnosti, piše, da so jih nekateri sodobni učenjaki tudi tako opredelili. In z zmerno mero gotovosti bi lahko to storili za parado na situli z Vač.

Naj za konec tega poglavja podamo očarljivo misel Mirjam Mencej (2013, 165, op. 210): »*A morda ni naključje, da se oba pomena prepletata, ne le v slovenščini, temveč tudi v mnogih drugih jezikih, kjer izraz krožiti pomeni tako dobesedno hoditi v krogu, kot tudi bloditi, izgubiti se in podobno, da je človek po tradicijskih verovanjih v takem primeru simbolno odšel na drugi svet in bil tako dejansko »izgubljen« za ta svet.*«

(Prstanasta/obročasta) kompozicija?

Orali/literatura

Prstanasta/obročasta kompozicija je način podajanja pripovedi, pri katerem prvo omenjeni element v prvem zaporedju postane zadnje omenjeni v sledečem zaporedju in obratno. Ponavadi ima jedro preko katerega se ti elementi zrcalijo. Kompozicija lahko zgleda takole: AXA, ABXBA, ABCXCBA, itn. (Reece 1995, 211). W. Otterlo je bil tisti, ki je prvi izvedel sistematično študijo prstanaste/obročaste kompozicije v Homerjevih delih. Umestil jo je v pozni arhaični slog, ki naj bi se izpel nekje sredi 5. st. pr. Kr. Če mu je verjeti, je bila ta še nekaj stoletij pred našim časom neopažena (Douglas 2007, 17). Pri tem se tudi poraja vprašanje; čemu se izražati na tako zapleten način? Odgovor lahko iščemo v sledečem; ne glede na to kako preprosta je skupnost, morajo njeni člani običajno razlikovati med visokim in nizkim, to je vsakdanjim načinom izražanja, ki se ga rabi pri delu oziroma doma. Prstanasta kompozicija se zatorej uporablja za slavnostne nagovore, zmagovalne ode, pogrebne govore in radostna slavlja. Prisotna je pri svečanem recitiranju mitov o nastanku sveta, kot tudi pri zabavi – tod jo rabijo popotni ljudski pesniki in pevci; je pamtiveška, a še dandanašnji prisotna na različnih koncih sveta (Douglas 2007, 27). Tovrstni vzorec je inherentna značilnost ustne pripovedi, viden v številnih oralni izročilih oziroma naslednikih teh. Prav gotovo ne gre le za mnemonično tehniko. Je tudi utilitarno orodje poeta za usmerjanje svoje in slušateljev pozornosti na eno samo epizodo hkrati in je tudi strukturno sredstvo. Morda celo najpomembnejši ustni pripovedni pripomoček, ki veže raznolike dele večje pesnitve (Reece 1995, 219–220).

Mary Douglas (2007, 40, 72) je podala opažanje, da so obroči oblika strukturnega paralelizma, ki ga, ob poznavanju dela Romana Jakobsona, vidi kot možganom lastnega. Jakobsonova ideja namiguje na estetsko teorijo o zadovoljstvu, ki ga možgani dobijo, ko proizvajajo podobe ob delu in s tem podvajajo svojo strukturo in dejavnost... Prav zato so umetniki vseskozi čas rabili prstanasto kompozicijo: »*Možgani delujejo z izdelovanjem paralelizmov. Nobena druga razlaga ni potrebna*« piše Douglasova (2007, 99–100).

Starogrška umetnost

Pri starodavni umetnosti je nekaj običajnega, da se načini/tehnike, ki so v nekem mediju funkcionalne, v drugem pojavijo zgolj in samo kot okrasne. Morda je bil na podobnem čutu iz mnemoničnega, koncentrični krog prstanaste kompozicije, spremenjen v nekaj arhitektonskega (Whitman 1958, 98). A si je izraz »prstanasta kompozicija« verjetno izmislil Hermann Fränkel (1924, 97 št. 4; nav. v Willcock 2001, op. 6) in vprašljivo je, če lahko tovrstno zgradbo iščemo tudi v vizualni umetnosti. Kakorkoli, slike za razliko od pripovedi nimajo ne začetka in ne konca, imajo pa sredino in kraje (Giuliani 2013, 17) – to dejstvo se zdi dober začetek.

Torevtski izdelek, ki je obenem ekfrazna in ima te prvine, se nahaja v Iliadi (XVIII, 478–608) To je Ahilov ščit. V njem je moč najti več paralel. Lončar, ki vrti lončarsko kolo je primera za ples v krogu in prizor s

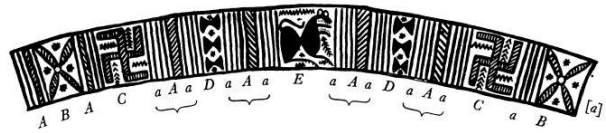
trgatvijo tvori, v več pogledih, obroč s prizorom poroke, piše Oliver Taplin (1980, 9). Zrcalnim kompozicijam lahko sledimo v geometrični umetnosti (Sl. 4 in 5) in nato med primerki orientalizarijoče umetnosti, npr. na tukaj opisani skledi Amathus (Sl. 7). V sredinskem pasu je ohranjenega dovolj, da lahko razberemo 4 kompozicijske skupine v izmenjujočih se parih. Od teh sta dve sestavljeni iz treh



Slika 5 Geometrična posoda. The British Museum (po: Myres 1950, sl. 3)



Slika 8 Kirkina čaša, črnofiguralna atiška vaza. Boston, Museum of Fine Arts, Henry Lillie Pierce Fund (po: Small, 1999 sl. 3)



Slika 6 Geometrični vzorec na vrču. The British Museum (po: Myres 1950, sl. 4)



Slika 7 Skica sklede Amathus, 750–600 pr. Kr. Ciper, Amathus. The British Museum (po: Myres 1933, t. 1)

figur, ki zaradi pedestalov delujeta statično. Med temi »pilastrici« je večja skupina, ki je nekoliko bolj dodelana. Sestavlja jo osrednji panel – »sveto drevo« in skrbnika/čuvaja ter vstran obrnjeni figuri Horov, ki komunicirata s krilatima boštvoma. Izida, ki drži perjanici(?) in Neftis na lotosovem cvetu. Celotna scena, kolikor je je ohranjena, se bere takole: :EFE:DC.BAB.C'D:EFE: (Myres 1933, 28). Po drugi strani pa ni nikakršnega ujemanja teh uravnoveženih kompozicij z razpustavo notranjega pasu, kjer je upodobljena procesija sfing. Če bi skušali to uravnovežiti, bi izgubili občutek gibanja, piše John L. Myres (1933, 29).

Še en poznan primer se nahaja na atiški črnofiguralni vazi, ki jo hranijo v Bostonu (Sl. 8). Streljaj od sredine je upodobljena Kirka. Pravkar je iz rok zadnje, na pol preobražene žrtve vzela svoj strup. Obdajata ju dve prejšnji žrtvi, ti pa dva nezačarana moža. Tisti na desni je Evriloh, ki naj bi zdrvel k Odiseju na levi po pomoč. Poslednja žrtev, pol človek, pol lev, na skrajni levi, drvi stran. Moteče je to, da sta Odisej in Evriloh vsak na svoj strani. Zaradi skakanja naprej in nazaj med časovnimi sosledji, se ta upodobitev smatra za sinoptično. Razen morda bitja na skrajni levi, je razporeditev figur popolnoma hierarhična. Kirka je na sredi, ker je protagonistka. Obdajata jo torej predzadnji žrtvi in nato, grobo vzporedno, tisti, ki bodo žrtvam pomagali. Torej Odisej, ki, kot je običajno za zmagovalce v grški umetnosti, prihaja z leve in Evriloh (Small 1999, 564–565). Analiza tega in nekateri drugih primerov (npr. pedimentov) je privedla Jocelyn Penny Small (1999, 565) do zaključka, da so bili ti zasnovani v obliki prstanaste kompozicije. Vendar je analiza tega primera napačna, saj je pozabila, da je pred Evrilohom še ena žrtev (glej: Sl. 8). Zaporedje od leve proti desni je torej takšno: bežeča žrtev : Odisej: žrtev : Kirka : 1. žrtev : žrtev : žrtev : Evriloh. Tako Evrilohu kot žrtvi na skrajni levi, je skupno to, da bežita. Če že je bila v igri prstanasta kompozicija, potem sta bili verjetno z žrtvijo za

Kirko vzporejeni dve žrtvi na desni. Dogajanje je opisano v 10. spevu Odiseje (205–269). Omenja se, da gre Evriloh po žrebu (206) v izvidnico z 2 in 20 možmi (208). Kot pobudnik vstopa v Kirkino hišo se omenja Polites (224), morda je prav on upodobljen na vazi, kot prejemajoč napoj (ne vem, ker je napis na slik premajhen, da bi ga lahko razbral). Kompozicijski zbirni pa imajo sledeče časovno sosledje: 1. žrtve ob straneh, 2. Kirka in Polites(?), 3. Odisej in Evriloh. Na vazi torej:

3 : 1 : 2 : 1 : 3.

Situla z Vač?

»Celotno situlo z večplastno krožno pripovedjo v več ravneh je treba opazovati kot dinamično ponazoritev večnih krogotokov slavljenja dejanj pokojnih herojev, vladarskih dinastičnih nasledstev ter življenja in smrti.« - Peter Turk (2020, 123). Tudi Maurice Bloch (1977) je opozoril na ciklični (oz. statični) koncept časa pri ritualih, ki je nasproten konceptu praktičnega linearnega časa izhajajočega iz stika z naravo (Stewart 1994, 99).

Oven in dinos

Če skušamo kompozicijsko razčleniti osrednji pas, lahko ugotovimo, da se na vsakem kraju nahaja bodoči žrtvi oziroma živili. Ovce so bile v številnih kultih najbolj priljubljeno darilo, tudi v Hermesovem, ki je bil zavetnik pastirjev in bog prehoda. Prav Hermesa se v likovni umetnosti v največ primerih povezuje z ovnom (Sahpiro 1989, 129–130 nav. v Giles-Watson 2007, 564).

Žezlonosec in boksarja

Sledi boksarski prizor na desni in možak z žezlom v roki levo. Kakšno vezo ima vrhovni poglavar, kot o njem piše Biba Teržan (2020, 212), z dvobojem, je težko razložljivo. A obstajajo tudi druge možnosti. V starodavni Grčiji so se starejši knezi razlikovali od mlajših prav po tem, da so nosili žezlo (Van Wees 1992, 274–276). Morda torej ta nosilec žezla z glavama ptic ni vrhovni poglavar ampak prileten. Nasproti temu govori dejstvo, da Adam (1902, 207–208; nav. v Braunlich 1936, 245) takole komentira pasažo Platonove *Države* (420 E): »Na grškem banketu so bili gostje stalno posedeni tako, da je tisti na desni zasedal slabše mesto od levega soseda in vino je krožilo od leve proti desni.«⁵ Vendar je scepter lahko služil tudi kot opora (Comebellak 1948 209, op. 11 in 211). Z njim so se v homerskem svetu postavljali tudi drugi razredi: duhovniki, glasniki in sodniki (Comebellak 1948, 209). V Odiseji (XI 568–569) je sodnik vseh sodnikov Monos, držal zlato žezlo vtem, ko je odločal o usodi mrtvih. Scepter se pojavi tudi v Iliadi (XVIII 497–508) na Ahilovem ščitu, pri sodbi o umoru (Comebellak 1948, 215). Za nas najbolj relevantno dejstvo pa bo, da ga je v roki držal vsak, ki je govoril pred zborom (Smith 1926, 364; Comebellak 1948, 209).

Grobo vzporejanje govornika z boksarjema torej utemeljujemo z ugotovitvijo Jeana-Pierra Vernanta (1986, 34–35), ki piše, da je tudi politika prevzela obliko *agóna*, ki ga poimenuje govorniški dvoboj oziroma spopad argumentov. Govorniško sposobnost se je torej smatralo za podobno spretnosti v borbi. Idealni homerski heroj je moral biti izveden v obeh. Tako pred *mahe* (Iliada IV 225) kot tudi *agorē*

⁵ Prim. »Hej, pokonci zdaj vsi, po vrsti na desno okoli, prvi začeni na kraju, od koder natakajo vino!« (Odiseja 21,141–142)

(Iliada I 490) stoji pridevek *kudianiera*. V številnih pasajah lahko beremo o obeh skupaj (Iliada III 1, IX 53 in 439ss, XV 282ss, XX 366ss; Odiseja XI 510ss, nav. v Smith 1926, 359–360).

Še več, besede in dejanja so lahko dopolnjujoč načina delovanja in ne nasprotujoč. Homerskemu junaku je bil ideal biti mož beseda (Iliada IX 442ss). V odlomku Iliade (I 490ss) lahko beremo, da se beseda *kudianiera* – to kar daje možem slavo, omenja v zvezi z agoro namesto z *mache*. Vendar sta si lahko beseda in dejanje stala tudi nasproti. Enej v Iliadi (XX 200–258) govor označi za opletanje z jezikom, še posebej žensk, in pravi, da je v nasprotju z dejanji, ki so domena moških. Prav zaradi tega težko verjamemo, da Homer med besedami in dejanji tudi ni videl razlik (Cramer 1976, 300–301).

Osrednja točka, kjer je bil govornik s sceptom v roki, je bila istoizvorna prostoru, v katerem so se nahajale nagrade za atletske igre, kot tudi plen. Ti predmeti so se imenovali *xeuneia* in središčna točka je bila *koinon* ali *xunon* (Detienne 1996, 96).

Že v davnini je veljal rek *mens sana in corpore sano*, sicer latinski (zdrav duh v zdravem telesu), a njega korenine segajo verjetno že veliko dlje v preteklost. Podoben rek je namreč v delu *Življenja in misli znamenitih filozofov* Diogena Laertskega (180 do 240 po Kr.) pripisan predsokratiku Talesu (ok. 624/623 pr. n. št., Milet, Jonija, † okoli 548/545 pr. n. št.):

τίς εὐδαίμων, "ὁ τὸ μὲν σῶμα ὑγιής, τὴν δὲ ψυχὴν εὐπορος, τὴν δὲ φύσιν εὐπαίδευτος"

»Kdo je srečen? Tisti, ki ima zdravo telo, bogato dušo in dobro vzgojeno naravo.«

Gosteči se s strežnico ter mož s Panovo piščaljo in gosteči se s strežnico

Starogrški pridevek, ki se najpogosteje pojavlja pred **petjem** je *ligys* ali *ligyros*. Pojavlja se tudi pred liro, *aulosom*, **panovo piščaljo** itn. (West 1994, 42). Dober obed naj spremlja pesem (*anathemata daitos*), lahko beremo v Odiseji (I 152). Pevčeva prisotnost na banketu je pomenila, da ima gostitelj dobre manire in lep značaj.⁶ A sčasoma, od Odiseje do Oresteje, harmonična banketna pesem pridobi na pomenu, morda je to najboljše razvidno pri Pindarju. Le na 1. Pitijsko odo (1–6) se moramo spomniti, najnadrobnejši prikaz priložnosti pevskega nastopa, ki je kot mikrokozmos družbenega in političnega reda (Segal 2001, 133). Pevec je običajno le ozadje popivanja in obedovanja aristokratov. Pojedina s spremljavo pesmi pevca Demodoka se omenja v dveh primerih Odiseje (VIII 71, VIII 484), Femij npr. poje ob gostiji (Odiseja I 152, XXI 430). Njegova pesem o vrnitvi Ahajcev je edina, ki se jo posluša v tišini (Segal 2001, 128).

Preostanejo nam torej tri sedeče figure. Obroč tvorita dva možakarja s frigijskima čepicama, ki ju strežeta ženski. Da sredi gostov sedi nastopajoči, ni nič nenavadnega, saj lahko v Odiseji (VIII 65–66) beremo o *oidu* Demodoku, ki se nahaja prav tam (Odiseja VIII 65–66 = 473; cf. IX 8 nav. v Sherrat 2004, 322) ob strani pa ga čakata kruh in rujna kapljica (Odiseja VIII 69–70). Demodoku, ki je odpel že dve pesmi, sel prinese kos mesa – s tem ga očitno počasti in proslavi pevčevo vlogo. Ko pevec dobi *geras* se statusno povzpne na raven heroja oz. veljaka (Segal 2001, 154). Odiseja za razliko od Iliade torej na oder postavi pevca (Giles-Watson 2007, 390). Na vsaki strani svirača na svirke je po en obedujoči, a zaradi enake usmeritve vseh, ne dobimo občutka, da bi bil kdorkoli na sredini. Kdo je oseba med njima bomo skušali ugotoviti kasneje.

Rapsodi, tisti, ki so recitali Homerjeva dela, so se pojavili na javnih tekmah v zadnji tretjini 6. st. pr. Kr., morda kaj prej, a so bili nepoznani (Burkert 1987, 49). Apologija Homerja, za katero so bili ti zadolženi, se je dogajala bolj v območju branja kot poslušanja. Teagenove utemeljitve namreč predpostavljajo, da gre za napisano besedilo, za uradnega državnega Homerja, ki ga po atenskem vzoru zaupajo v izvajanje virtuoznim pesnikom, da recitirajo pesnitve natančno po vzorcu, ki ga je izbrala

⁶ Da pojedino spremlja pesem, lahko beremo v sledečih odlomkih Odiseje: I 149; VIII 71; VIII 484.

oblast. In med temi, ki jim Heraklit (F.104) zaničljivo pravi »trški pevci«, je obstajal Teagen, pismen element, recitator, ki je hkrati tudi interpret (Detienne 2008, 143). To je med drugim tudi znamenje, da je Homer v 6. st. pr. Kr. nekako na pol poti med splošnim in razširjenim slušnim izročilom in med pismenostjo, omejeno na elito, ki odkriva radost skritega pomena (Detienne 2008, 144).

Rapsodi se torej običajno ne nahajajo v opisih nastopov na banketih, v zaprtih dvoranah ampak na javnih festivalih, ki so organizirani kot *agones*. Tako lahko mislimo, ker Herakleitos (B 42) jedko pripomni, da si Homer »zasluži«, da ga spodijo s tekem in bičajo (Burkert 1987, 48). Pomenljivo je tudi dejstvo, da je prav muza epskega pesništva ponekod upodobljena s Panovo piščaljo. Najbolj znani primer je gotovo vaza François (Firenze Museo archeologico Etrusco, 4209).

Ostale vzporednice med motivi na situli z Vač

Žezlonosec in možakar s Panovo piščaljo

Prepričljivi govorec, piše Heziod, je za svoj dar dolžan enakim boštvom, ki so mu dala zmožnost lepega petja (in pravega znanja o bogovih). V Heziodovem okolju so prejemniki teh blagoslovov kralji oz. aristokrati (Solmsen 1954, 4–5). Prepričljiv govor tako po Heziodu ni vrlina posameznika ampak dar muz (Solmsen 1954, 5). Da gre za dar boga je moč prebrati tudi v *Odiseji* (VIII 170), ko je govora o tem, da je očarljiv govorec za to dolžan prav boštvu (Solmsen 1954, 5).

Omembe vredno je tudi to, da je v zgodnjem obdobju, ko se je slavilo premišljeni govor kot obliko človekove vrline, retorika veljala za sestro poezije (Solmsen 1954, 4–5). Heziod (*Teog.* 84) za kralja, ki lepo govori, rabi podobne besede, kot pri opisu poeta (*Teog.* 97). Slično tudi opiše same muze, ko te prepevajo v Zevsovi dvorani (Teogonija 39ss). In kar Heziod pove o pesnikovi zmožnosti tolažbe in povzročanja spozabe (*Teog.* 55, 90), spominja na kraljev vpliv na ljudi, v tem, da jih ta pomiri in ti morda celo pozabijo na tegobe (*Teog.* 102) (Solmsen 1954, 7–8).

V večjem delu proemija Teogonije je izpostavljeno, da so bile muze izumiteljice in zaščitnice plesa, pesmi, poezije in prazničnega vzdušja. Zadnja omenjena je Kaliopa, ki stoji kraljem ob strani. Kljub temu da Heziod za tem ne nakaže njene povezave z darom govora, lahko razberemo, da mu prav ta muza omogoča tekoč prehod k predmetu prepričljivega govora, ki ne bi bil tak, če bi namesto nje tukaj stala Terpsihora ali Melpomena (Solmsen 1954, 7).

Igralec na panove piščali in zver

Čeprav West (1992, 109–112) zapaža, da je siringa v poznejših časih veljala za preprost instrument, ki je bil predvsem v domeni pastirjev in bukolčnih boštev, je v 6. stoletju pr. Kr. uživala večji ugled. Prepevanje, sicer ob liri, se je običajno smatralo za nasprotno boju (Muellner 1996, 138). Neposrednih povezav med igralcem na Panovo piščal in zverjo verjetno ni kaj dosti. Lahko pa najdemo marsikatero primerjavo med nekoliko drugačnim glasbenikom, tj. pevcem in bojevnikom, ki ga simbolizira zver. Opisov drugih kot slednjih je v Iliadi ogromno (glej: Clarke 1995, 145–151). Največja podobnost med možem in zverjo je čustvo/stanje imenovano *χαίρομαι* in se navezuje na to, čemur Homer pravi *χάρμη* – bojna vnema. V tem primeru lev predstavlja bojevnikovo najsilnejšo, bojno stanje, z drugimi besedami, razpoloženje, ko se ta obnaša kot pravi junak (Clarke 1995, 147). To nas vodi do še enega, bolj subtilnega vidika povezave med zverjo in bojevnikom. To je kvaliteta *ἀλκή* (neustrašnost in telesna moč – kar tvori jedro bojne vrline). Prav zaradi *ἀλκή* je nekdo pravi mož (Muellner 1996, 147).⁷

Thymos pomeni vzburljenje lastne sile. V tovrstnih trenutkih je pevec kot bojevnik v katerega bog ob vrhuncu bojnega meteža vdahne *menos* (energijo). Homer tako za pevca kot borca uporabi enako besedo: vdahniti tj. *enepneouse*. V takem stanju popolne koncentracije tako pevec kot bojevnik delujeta s polno paro. A lahko muze, tako kot bogovi v Iliadi, svojemu favoritu odvzamejo njegovo

⁷ Za podobnosti med bojevnikom in pevcem glej še: Potscher (1986, 21–22), ki je meni nedostopen.

super moč. Tako Tamirisu muze odvzamejo glas in zmožnost igre na plunko, to elementarno sposobnost vsakega pevca (*Il.* II 600) (Segal 2001, 139).

Zver z nogo v gobcu in pasoča(?) se divjad ter gosteča se s strežnicama

»*Gre morda za prikaz civiliziranosti? Na situli se pojavljajo tudi vzporednice: agon tekme pri ljudeh in boj za preživetje pri živalih*« (Turk 2020, 119) Ta interpretacija je nekoliko dvomljiva, saj ima zver v tem primeru v gobcu nogo, ki je človeška.⁸ Gre pa za očiten kontrast med hrano zveri in ostale divjadi, ki ima nekaj v gobcu. Morda je tukaj relevantno tudi dejstvo, da beseda *botianeira* – hrana mož (*Iliada* I 155), izhaja iz besede *bosko*, rastje, s katerim se pasejo živali (*Iliada* XIV 102).

Priložnost za gostenje, kjer se pije vino, je mdr. tipična elitna *dais eise* (»gostija enakovrednih«). Ta je v domeni vladajočega razreda, a je podrejena elementarnim zahtevam (npr. priznavanje enakega statusa med udeleženci in načelo *xenie*, v katero sodi izmenjava daril) homerskega aristokratskega kodeksa (Papakonstantinou 2009, 10). Na situli lahko tako vzporedimo tudi človeško gostijo na srednjem pasu z »gostijo« zveri pod to. O *dais* zveri, natančneje leva, lahko beremo v *Iliadi* (XXIV 43). Lev v tem primeru žre ovco. Drugi primer je naveden nekoliko prej:

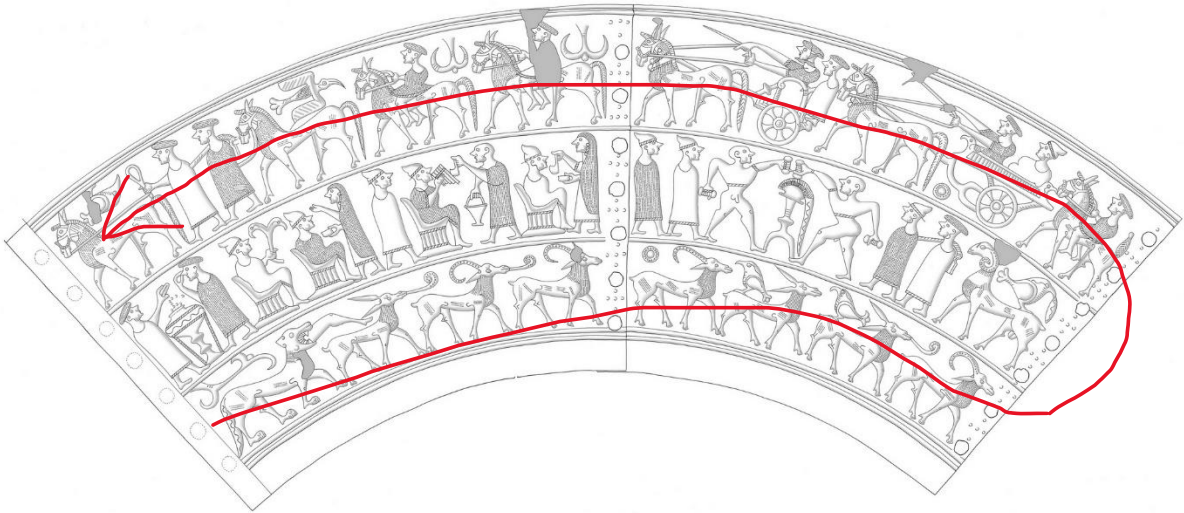
»*Trojci v trumah rojé, ko rdeči šakali na gori
krog jelena rogača, zadetega z lovčevo strelo;
lovcu sicèr je ušel, ko bežal je v teku viharnem,
dokler še topla bila mu je kri, kolena še prožna;
kadar pa zadnje moči je vzela mu nagla pušica,
z mesom masté se njegovim požrešnim šakali na gori,
v senčnatem logu; tu pošlje pa bog zgrabljivega leva,
mrharji koj razgubé se, a lev se pripravi na gostje*« (*Iliada* XI 474–481)

Dapto – označuje dejanje, ko trupla požrejo psi (*Iliada* XXIII 183, XXII 339). Smo priča gostiji tega?

Spodnji in zgornji »sprevod«

»*Kakor pastirji koze, razkrojene daleč po čredah,
zlahka razločijo spet, če zmešajo kdaj se na paši,
prav tako vodje razvrščajo nje na desno in levo (διακρίνωσιν),
v red, da pojdejo v boj; a vmes vladar Agamemnon,
v oči in glavo podoben Kornionu, bliskov sejalcu,
Aresu v pas in život, a v prsi enak Poseidonu.*« (*Iliada* II 474–479)

⁸ *Dainekes* v stari grščini pomeni porcijo mesa, ki ni razrezana – npr. celo nogo ali hrbet (Nagy 1981, 133 op. 19n.4)



Nestor:

»**Spredaj** postavi najprej **vozoborce** si s konji in koli,
tik za njimi pešake, številno vojsko in izbrano,
kakor v oporo za boj; a **na sred**o sežene **plašljivce**,
v to, da čeprav kdo nerad, vendar je prisiljen se biti.« (Il. IV 297–300)

Zaporedje dejanj?

'Die Alten sahen das Bild als ein ab- und eingeschloss'nes Ganze an, sie wollten in dem Raume alles zeigen, man sollte sich nicht etwa bey dem Bild denken, sondern man sollte das Bild denken und in demselben alles sehen. Sie ruckten die verschiedenen Epochen des Gedichtes, der Tradition zusammen und stellten uns auf diese Weise die Succession vor Augen, denn unsere leiblichen Augen sollen das Bild sehen und geniessen.'

»Starodavniki so poslikavo videli kot vase zaprto in od sveta ločeno celoto, želeli so, v tem danem prostoru pokazati kar se le da; gledalec naj ne bi razmišljal o sliki ampak mislil sliko samo in videl v njej vse. S tem ko je vanjo vpletel različne odlomke pesmi in izročila, je pred našimi očmi razvil zaporedja; z namenom da bi naše oči podobo gledale in v njej uživale.«

(Johann Wolfgang von Goethe 1789 nav. v Snodgrass 2006, 381)

Plutarh (VII 9) je zapisal, da je od Homerja dalje grška navada kombinirati prehranjevanje in pitje z duhovno hrano. Opozori nas tudi na občutje, da je bila dobro jesti in piti pred govornjem (cf. Iliada IX 83–95 nav. v Rathje 1990, 279). Hainsworth (1966, 158) ugotavlja ustaljeni red pri opisovanju obredu žrtvovanja: najprva sta molitev in trošnja z ječmenom, nato zakol živali, ki se jo odre in razreže, pripravi, speče in postreže. Sherratova (2004, 303) pa takole razčleni potek homerske gostije: prvi je zakol, sledi kuha, nato se je meso, po tem meša pijačo, izvrši libacija in nazadnje se pije. Nekoliko drugače je o upodobljencih situle z Vač razmišljal Jože Kastelic (1965, VIII): *»Vsebinska situle je koncentrirana v gornja dva pasova: obhod na konjih in vozovih, temu sledi žrtvovanje, nato gostija in končno bojna igra. To pa so prastari mediteranski elementi kulta mrtvih, kakor jih poznamo iz trojanskega cikla: dirke okrog Patroklove gomile, svečana daritev in gostija v Iliadi ter borba za Ajantovo bojno opremo v trojanskem epičnem ciklu. Na Situli z Vač vidimo torej v figuralni obliki motive stare mediteranske sage, ki jo v literarni obliki vidimo pri Homerju in kikličnih epih arhaične Grčije, seveda za mnogo starejšimi ahajsko-mikenskimi osnovami.«* (Kastelic 1956) Ta delitev zelo spominja na ritualni kompleks žrtvenega festivala v stari Grčiji, ki je prav tako zaobjemal 4 elemente: procesijo, žrtev, gostijo in tekme (True et al. 2004; nav. v Kubatzki 2018, 134). Fajaki, mitično ljudstvo Odiseje, nasprotno, izvedejo športne igre takoj po jedi in pesmi (Odiseja VIII 97–99). A je to v neskladju z ostalimi homerskimi praksami (Broeniman 1996, 8 in v op. 15 navedena literatura).

Primerki starogrške umetnosti, pričajo da zaporedni čas podob ni bil pomemben ampak so bili dogodki najverjetneje prostorsko organizirani glede na to, kako pomembni so se zdeli stvaritelju (Small 1999, 564). Prav zato, ker starim pogosto ni bilo mar za zaporednost, naj učenjaki raje dvakrat premislijo, preden se lotijo urejanja prikazanega v strogi kronološki red piše J. P. Small (1999, 563).

Tolmačba nekaterih podob

Ptice

Starogrški pridevek, ki se najpogosteje pojavlja pred petjem je *ligys* ali *ligyros*. Pojavlja se tudi pred liro, *aulosom*, panovo piščaljo, **ptičjimi** klici, glasovi škržatov, **vetrom**, **jokom ljudi**⁹, **dobrim govorom** in

⁹ Ali zatorej ptica nad jezdecem, ki je upodobljen na zgornjem frizu, simbolizira človeški jok? Ali pa morda veter? Za idejo žalovanja glej (nejasni) mit o hčerki Pandareja, spremenjeno v slavca, v *Od.* 19.518–23, z Rutherfordom 1992: 192–3; primerjaj *Hom. Himn.* 19.16–18 ('medena pesem' žalovanja slavca, *threnon ... meligeroyñ aioden*) (Halliwell 2015, 65, op. 59).

*»Kakor če dete Pandarea, Slavka preprosta in siva,
pescice ljubke drobi ob času rastoče pomladi,
vrhu drevesa sedeč, v gostega listja zavetju,
stalno menjaje ji vro melodije iz zvočnega grla,*

prožnimi rečmi, ki švistijo (kot so npr. biči) ali **mahajo** (tj. **repi psov**) (West 1994, 42) (in verjetno tudi divjadi). Alkman (39) zapiše, da se je glasbe in petja priučil od čebļjavih jerebic (*gelossamenan kakkabidon*). S tem izrazi prepričanje, ki je bilo v antiki pogosto: ljudje so se glasbe naučili od ptic (Fowler 1984, 123). Beseda čebļjati lahko pomeni: 1. živahno in brezskrbno govoriti (deklince čebļjajo kot jata ptic) ali 2. oglašati se s kratkimi, nerazločnimi glasovi (lastovke, račke čebļjajo / otročiček že čebļja) (*SSKJ*) in je verjetno nastala iz *čebļ'ati, tvorbe iz pslovan. onomatopejskega korena *(š)čeb-, ki posnema ptičje oglašanje (*ES*).

Strežnica

V Homerjevem delu je Heba točila nektar bogovom; Evstahij (438.42) dodaja, da je bilo točenje vina dolžnost mladih deklet. In res, Anakreon (fr. 38 Page) omenja žensko točajko. Periander, tiran Korinta, se je zaljubil v svojo ženo Meliso, ko jo je videl, kako je delavcem nalivala vino. V ozadju teh nalog bi lahko bila ideja, da je, preden postane prava »gospa«, ženska morala neko obdobje biti »strežnica« (Bremmer 2013, 166).

Zver z ного v gobcu in sprevod kozorogov in srnjadi

Turk (2020, 123) trdi, da je na spodnjem pasu zagotovo upodobljena mitologizirana lokalna legenda. Vendar Warden (2009, 198) piše nasprotno, da so bile zveri v Etruriji zgolj dekorativne in Rasmussen (20??) ugotavlja, da so vse noge (moške in da so) skupaj z nosilci motiv orientalizarijočega sloga.¹⁰ Kako je iz tujega elementa nastal lokalni mit, zna biti komu zagonetka. No ni dvoma, da so se te podalpske skupnosti marsičesa domislile same. Primer tega bi lahko bilo spolno občevanje na (pre)stolu, ki je bilo starim Grkom praktično neznan, kot tudi verjetna oblika boksa z ročkami(?) itn. oziroma vsaj upodobitve teh (Boardman 1971, 137). A Turk (2020, 121) napiše, da je motiv zveri, ki žre človeka k nam prišel iz etruščanskih krajev.

Podoba napadajočega leva se v grški umetnosti prvič pojavi na koncu 8. st. pr. Kr. Najzgodnejši poznani primer je izpričan na nogi bronastega trinožnika iz Olimpije (Muzej Olimpije B1730). Tukaj se spopadeta dva leva, pod njima pa se nahaja prizor dveh vojščakov, ki se bijeta za trinožnik. Šlo naj bi torej za slikovno metaforo (Markoe 1989, 90). Glenn Markoe (1989, 92) zaključi, da so tovrstne slikovne podobe nastale pod neposrednim nadihom poetskega jezika utelešenega v Homerjevih epih. Oz. drugače; pojav motiva napadajočega leva v grškem vaznem slikarstvu lahko razumemo kot umetniški odziv na herojski literarni žanr oz. na izročilo izraženo v sočasnem epskem pesništvu. Ta slikovna adaptacija naj bi se zgodila nekje okoli 700 pr. Kr. in se nato razvijala pod orientalizarijočo umetnostjo 7. st. pr. Kr. (Markoe 1989, 92).

Kot so že ugotavljali Boardman (1983) in drugi, je obširna primera, ki opisuje napad oz. naval leva na čredo domačih živali, značilna homerska konvencija, ki lahko zato predstavlja pesnikov podpis (Markoe 1989, op. 21). Motiv napadajočega leva, kot podoba žroče smrti, naj bi bila slikovna metafora za boga vojne Aresa – prinašalca smrti bojnega meteža (Markoe 1989, 112). Vendar to ne velja za vse. Paul Friedrich (1978, 95–96) razlikuje med božjo vlogo lovca in bojavnika v grški mitologiji. -V tem ko sta v Homerju lov in vojna metafori druga drugi, pa neuspehi Artemide na bojišču v Iliadi (XXI 416–496) kažejo na to, da dober lovec ni vedno tudi dober bojevnik (Cyrino 2013, op. 4).

*joče za Itilom sinom, ki nekđaj z nemilim ga bronom,
sama zabodla po zmoti edinca je Zetosu kralju« (Od. XIX 518–523)*

Slavka je kasneje preobražena v slavca, ki nenehno žaluje za svojim otrokom: ptičino čivkanje naj bi po razlagah pesnikov pomenilo nenehno klicanje imena Itila (Rutherford 1992, 192).

¹⁰ Ne vem, če to velja tudi za upodobitev na vrču iz Keramejka (glej: Caskey 1976 t. 1: 6), ki je Warden ni obravnaval v članku (2009).

Da je na situli z Vač upodobljen panter, se zaradi sledečega argumenta zdi manj verjetno. Upodabljanje frontalnih živalskih obrazov, v največji meri panterjev, se je uveljavilo na pozni protokorintski keramiki in postalo izjemno priljubljeno v 6. st. pr. Kr. (Payne 1931, 70 in Boardman 1998, 87 nav. v Childs 2001, 54). Če je torej bil prisoten kakršenkoli vpliv na situlsko umetnost od tod, je to, da gre v našem primeru za panterja, manj verjetno, saj ima ta zver glavo upodobljeno s strani. Težave pri prepoznavanju zvrsti zveri se morda pojavijo tudi zato, ker je umetnik morda upodobil neznano zver na podlagi njemu znane živali, npr. leva na podlagi volka.

Žezlonosec in žezlo s ptičjima glavama

Običajno je bilo, da je govornik, ki je držal žezlo, stopil na sredo zbora in govoril od tam, a so znani tudi primeri govorov podanih sede (npr. *Il.* 1926, 358)

kar tam s stola začne, ne stopi na sredo zborišča:« (Iliada XIX 78)

Oblika žezla pa morda izhaja od tod:

*»Sin plemeniti Laertov, lisjak, premeteni, Odisej,
tu je potrebna, se zdi, iskrena in jasna beseda,
prav kakor mislim zares, in ta se bo tudi spolnila,
v to, da ne bosta mi dlje grulila od desne in leve!«*« (Iliada IX 307–311)

Boksarja(?) in ročke(?) ter čelada na stojalu

S tem, ko rabi atletske tekme za simbol vseh *aretai*, ki dajejo plemstvu vrednost, Pindar presega trenutek in reši svojo poezijo pred madežem naključnosti. Kot pravi »pojoči prerok« *prophetes moysion* (*Pajan* 6.6; *fragm.* 150 [118]), Pindar ni zaskrbljen zaradi oblike ali spreminjanja aristokratskega načina življenja, temveč hvali in slavi to kot edini mogoč način obstoja, za izobraženega, inteligentnega posameznika (Sperduti 1950, 233).



Slika 9 Tripartitni kamni - če te nekdo drži v roki, se vidita le dva dela (Gigantomahija, grški bronasti relief, 500–490 pr. Kr. Bomarzo. Boston, Museum of Fine Arts (po: Hanfmann 1937, sl. 1))

Boks z ročkami se smatra za dokaz o brutalnejši lokalni različici športa brez teh. Poznan naj bi bil tudi nekoliko južneje, saj je na pontski vazi, ki jo hranijo v Readingu, iz srede 6. stoletja pr. Kr. izvirajoče iz etruščanske delavnice, ki so jo vodili Grki, na vsaki strani vratu upodobljen zgornji del Gorgone, ki drži prav takšni dve ročki (Boardman 1971, 135 in Tab. 17).¹¹

Zapaženo je bilo, da kentavri v etruščanski umetnosti ponekod držijo nenavadne podolgovate kamne z bunkastimi kraji (prim. Sl. 9) in morda so se situlski mojstri navdihovali prav tukaj.¹² Ali gre tudi na situli za kamne, ki so znak junaškosti, saj jih lahko le heroji vržejo z eno roko, a tudi znak spopada:

¹¹ Glej: Ure in Dunman Ure 1954, I, Tab. 37.1 (nav. v Boardman 1971, op. 41).

¹² Cf. R. Bronson (1966), 35, Tab. 14. 2; Boardman (1968) 105 (pečatnik, št. 294, je pravzaprav etruščanski) (Boardman 1971, op. 42).

»*Tidides pa zgrabi z desnico za kamen,
težko skalino, da dva bi moža je ne dvignila z zemlje,
takih, ki danes žive: on suče igraje jo samši,*« (Iliada V 302–304)

»*Kamen je vrgel robot, ki ležal je čisto na vrhu,
znotraj zidu ob obrani, težak, da z obema rokama
komaj bi dvignil ga mož, pa najsi je še tako krepek,
kakršni danes žive: a on je zavihnel ga zviška*« (Iliada XII 380–383)

Hektorjev padec:

»*Tu ga v umiku zatne Telamonijec, veliki Aias,
s kamnom, le-takih se polno vali ljudem pod nogami,
urnim jih ladjam jemljo za podlogo: teh enega vzdigne,
v prsi zadene moža, nad ščitnim obodom, kraj vrata:
kakor vrtavko zasučje ga met, da se v šir opoteče.*« (Iliada XIV 409–413)

Boj med Ahilom in Enejem:

»*Aineas pograbi z desnico za kamen,
težko skalino, da dva bi moža je ne dvignila z zemlje,
takih, ki danes žive; on suče igraje jo samši.*« (Iliada XX 285–287)

Boj med Aresom in Atenom:

»*Palas odskoči in s kitasto roko pograbi za kamen,
kakor na polju leži, ves črn, rogljat in ogromen,
prejšnjih rodov so ljudje ga za mejo postavili njivi*« (Iliada XXI 403–405)

»*Kamen je vrgel robot, ki ležal je čisto na vrhu,
znotraj zidu ob obrani, težak, da z obema rokama
komaj bi dvignil ga mož, pa najsi je še tako krepek,
kakršni danes žive: a on je zavihnel ga zviška,
zdobil **čelado mu štirigrebno, obenem pa glavo***« (Iliada XII 380–384)

Eno od dejanj, ki je med najznačilnejšimi med športnimi igrami je polaganje nagrad na tla (Detienne 1996, 93). Polaganje nagrad se omenja tudi tekom pogrebnih tekem (Iliada XXIII 704). Da bi lahko lažje pokazali kakšen pomen je imela sredina pri športnih igrah in kaj dela tam nagrad: tam čelada na stojalu, moramo preiskati še eno pomembno institucijo, ki se tiče vojevanja – delitev plena. Večinoma je vsak bojevnik sam bil bitko za nasprotnikovo opravo in si s tem posledično priboril svoj »osebni« plen. Ob tem, ki si ga je zanesel v grob, pa je bilo v navadi še nekaj: premoženje zaplenjeno sovražniku je bilo zbrano na sredini. Ko je Teognis iz Megare opisal nesrečo veleposestnikov, mestu storjeno bridkost in opustošenje, je pojadikoval, da ga obdajata le še pustošenje in plenjenje. »*S surovo silo, (krivičniki) plenijo, o redu ne duha ne sluha ... kdo ve, če se plen sploh še deli na enake dele?*« (Teognis 678ss, glej: West 1971). Delitev plena je *damos es to meson*, saj je plen točno to kar je položeno na sredino. Ko Odisej tekom nočnega roparskega napada zajame prerokovalca Helena, ga da na sredo (*en meson*) iz dveh razlogov (Sofoklej, *Filoktet* 609). 1. ker je to najbolje viden prostor v skupnosti in 2. ker je ta prostor pridržan za »najboljši ulov«, to je del bojnega plena. Tako kot nagrade, ki se podeljujejo pri športnih igrah, je tudi bojni plen postavljen *en meson* (Detienne 1996, 91–92). Vsak predmet zasežen tekom plenilskega pohoda je bil postavljen »v zakup« to, pomeni, da je bil postavljen v sredo. Tam so moške, ki jim je bilo usojeno – tako kot so zmagovalcu zmago naklonili bogovi – prišli pobrati jo (*aeirein, anaerein*) vsem na oči (Detienne 1996, 93). V delcu opisa Ahilovih pogrebnih iger v Odiseji (XXIV 89)

lahko zasledimo, da so se: »borci opasali mladi, ravna je v boj za nagrado« in morda so zato boksarji na situli upodobljeni le s pasom.

Če podamo primerjavo: starogrške statuete 8. st. pr. Kr. pogosto upodablja gole bojevnike, ki nosijo le čelado in pas in ščit oprtan na hrbtu, kar je značilnost ponorelega (Speidel 2002, 262 nav. v Ustinova 2017, 221). Za nage podivjance glej tudi: Liberman 2005, 403; West 2007, 449 nav. v Ustinova 2017 op. 56). Obredna golota je bila povezana tudi z rituali prehoda (Lada-Richards 1999, 75–78 nav. v Ustinova 2017, op. 56). Upodobljeni podivjani borci so bili ponavadi mlajših let (Ustinova 2017, op. 56).

Možna pa je tudi razlaga, da se je iz čelade žrebalo kdo bo s kom tekmoval ipd.:

»Zdaj ko peti zapreže Meriones konje grivate.

Stopijo vsak na svoj voz in vržejo žrebe v čelado:« (Il. XXIII 351–352)

Poznavanje zgodbe: poskusi opredelitve likov

Pogrebne tekme za časa 8. st. pr. Kr. omenja Heziod v *Delih in dnevih* (654–659). 776 pr. Kr. so se pričele Olimpijske igre. Igre v čast Apolonu na Delosu se omenjajo v Homerski himni Apolonu (146–150), ki sodi v 1./2 7. st. pr. Kr., a je dogodek opisan, kot takrat že dodobra uveljavljen (Roller 1981, op. 61). Pri mitičnemu ljudstvu Fajakov so se tekme prištevale med razvedrilo, drugod so služile zgolj za pripravo na boj in kot komemoracija (Broeniman 1996, 8). Poznogeometrični prizori teh so brez konteksta, kar nam daje slutiti, da umetnik ni imel v mislih nekih specifičnih iger (Roller 1981, 115). Upodobitev športnega dogodka morda zato takrat ne odraža nič več kot splošnega zanimanja za tovrstne dejavnosti. Tudi upodobitve športnih tekem na pogrebnih vazah, morda niso prikazovale pogrebnih iger, saj bi lahko kazale na to, da je pokojnik blestel v neki športni disciplini. -Na teh posodah se namreč pojavljajo tudi podobe ladij in boja, kar bi šlo povezati s poklicem pokojnika; mornarja ali vojščaka (Roller 1981, 115 in v op. 62 navedena literatura). Upodobitve športnih tekem ohranijo anonimnost nekje do 1./2 6. st. pr. Kr. (Roller 1981, 115 in v opombi 69 navedena literatura).

Tako Pitijske, kot tudi Istmijske in Nemejske igre naj bi se razvile iz pogrebnih tekem herojske preteklosti (Roller 1981, 107 in op. 5).¹³ A te niso bile tema zgodnjih umetniških upodobitev – verjetno so bile v grško umetnost vpeljane šele v zgodnjem 6. st. pr. Kr. (Roller 1981, 115). Najslavnejši teh opisov so gotovo Patroklove pogrebne igre (Iliada XXIII 262–897),¹⁴ ki pa ni edini; Stezihorove *Pelijeve pogrebne igre*, so bile verjetno spesnjene okoli 580 pr. Kr. (Bowra 1936, 98–101 nav. v Roller 1981, op. 47). Opevani dogodek naj bi poustvaril tudi Homer (Atenaj 4.172e, navajajoč Simonida nav. v Roller 1981 op. 2).

A obstajajo številne navezave na igre v čast drugim herojem, ki jih lahko najdemo v različnih pisnih virih antičnega sveta. Številni manjši atletske festivali so izhajali iz pogrebnih iger lokalnega heroja (Roller 1981, 107). Atletske tekme so prirejali na čast Adrastu (*Istm.* 4.26), Ajaku (Σ *Ol.* 7.156c; Σ *Ol.* 13.155; Σ *Nem.* 5.78), Ajantu, Olejevemu sinu (Σ *Ol.* 9.166a), Alkatu (Σ *Nem.* 5.84b), Amfitronu (Σ 9.148d; Σ *Nem.* 4.32), Areitiju (Σ Apolonij Rodoški 1.164), Herakleju (Σ *Ol.* 9.134d-e, 137a; Σ *Ol.* 7.153d; Σ *Ol.* 9.148d; Σ *Istm.* 1.11c), Jalizu (Σ *Ol.* 9.148e; Σ *Ol.* 7.153e; Σ *Nem.* 4.32; Σ ; *Istm.* 1.11c; Σ *Istm.* 1.79b), Miniasu (Σ *Istm.* 1.79c; Σ *Istm.* 1.11c), Protezilaju (*Istm.* 1.58; Σ *Istm.* 1.83), Tezeju (IG ii² 956, 5-7; ii² 1006, 22; ii²

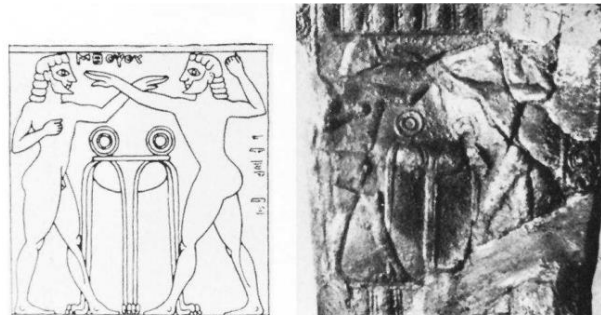
¹³ Ceremonialne gostije posvečene preminulim so se pri Grkih izvajale v notranjosti, kjer se je, za razliko od drugih, zunanjih obredij, rabilo stole (Burkert 1991, 18).

¹⁴ »Ali so akcije konjenikov in voznikov ter rokoborcev, žrtvenega obreda in gostije herojsko slovo, homerska vizija Ahilovega obupa nad Patroklovo gomilo? Je mediteranska saga potovala od plemena do plemena in se kristalizirala tam monumentalna v homerski a še vedno ljudski literarni umetniki, tu zreducirana na osnovne elemente v bronastem izdelku anonimnega torevta?« (Kastelic 1965, IX)

1008, 17; ii² 1009, 4; ii² 1028, 20; ii² 1029, 13; 112 1030, 19), Toasu (Σ Ol. 4.29d, Σ Pit. 4.450a) in Tlepolemu (Ol. 780) (Roller 1981, op. 4).

Patrokov in Pelijeve pogrebne igre?

Vendar je bilo le dvoje tovrstnih pogrebnih iger upodobljenih v grški umetnosti; te na čast Patroku in tiste v spomin Peliju. Oboje so bile prvič upodobljene v grški umetnosti v zgodnjem 6. st. pr. Kr. (Roller 1981, 118). Za upodabljanje Pelijevih pogrebnih iger se zdi, da je bilo bolj popularno, saj je poznanih več upodobitev teh in ne Patrokovih¹⁵ (Roller 1981, 116 in v op. 71 navedena literatura). Williamowitz je v prvih videl model za slednje (Willis 1941, 395). Prve je bilo moč videti na Kipselovi skrinji in prestolu Apolona



Slika 10 Upodobitev boksa iz Pelijevih pogrebnih iger (po: Roller 1981, Tab. 19, Sl. 3)

v Amiklah, ki je iz časa kmalu po sredi 6. st. pr. Kr. in še marsikje drugje (glej: Roller 1981, 109 in 110). Na Kipselovi skrinji je bil upodobljen boks Admeta, Eufama in Mopsa (Pavzanij 5.17.9–11). Pavzanij (3.19.16) jih omenja upodobljene na Apolonovem prestolu v Amiklah (Roller 1981, 110), ki ga R. Martin (1976) datira na konec 6. st. pr. Kr. (Roller 1981, op. 17). Preučitev monumentov, ki tega upodablja, je pokazala, da so razlike med vizualnim in pisnimi viri takšne, da jih ne gre tolmačiti kot ilustracije nekega literarnega dela (Roller 1981, 108).

Pelij, ki po Jazonovi vrnitvi ni hotel prepustiti prestola slednjemu, je grd konec storil. V očetomor je njegove hčere pripravila Medeja. Na kosce je zrezala starega ovna in ga dala kuhati v kotel. Na plano je vtem skočil mladi oven. Postopek očetove »pomladitve« se je zataknil v loncu. Legenda v kateri je Medeja snovalka Pelijevega umora, je prišla v veljavo po 2./2 6. st. pr. Kr. (Roller 1981, op. 77; glej še: Dugas 1944). Atenaj (4. 172.a) navaja Simonida s Keosa (556 – 467 pr. Kr.), češ da so bile takrat te pripovedi dodobra znane (Roller 1981, 107). Ovnova pomladitev je bila še posebej popularna med atišskimi črnofiguralnimi vaznimi slikarji (Caskey 1976, 34)¹⁶, kot tudi umetniki Keramejka in današnje južne Italije (Guiraud 1996, 209 nav. v Candido 2020, 2–3).

Boksarski prizor¹⁷ iz Pelijevih pogrebnih iger lahko prepoznamo na bronastem ščitnem pasu iz Olimpije, iz 2./4 6. st. pr. Kr. (Sl. 10), kjer si dva gola možakarja stojita iz oči v oči in vsak prožita svojo levico, češ da bosta začela pretep. Ob obeh je bilo tudi izpisano ime. Berljivo je le tisto na levi; »Mops« - boksar, ki je bil upodobljen tudi na Kipselovi skrinji (Roller 1981, 110).

¹⁵ Poznana sta le dva primerka (Roller 1981, 109) atiške črnofiguralne keramike. Fragment Sofilovega *dinosa* (starejši, nekje ok. 580 pr. Kr.) in vaza François, ki sta jo izdelala Klitias in Ergotim (Roller 1981, 108). Kljub temu Roller (1981, 112) piše, da so bile te igre priljubljena snov upodabljanja nekje do 540 pr. Kr.

¹⁶ 166 E.g. *Lekythos*, Haimon Group, Washington Corcoran Gallery. Inv.2673 (ABV, 551, 330) (Caskey 1976, op. 166).

¹⁷ Samo boks ni bil tolikokrat upodobljen, se pa prizor dveh boksarjev, ki prožita obe roki nad trinožnikom, pojavi kar nekajkrat (Roller 1981, 114). Primere lahko najdemo na bojotskemu *stamnosu* (Laurent 1901, 143, Sl. I), na bojotskem *kantarosu* (Hampe 1936, Sl. 25, št. V 24), na argoškem odlomku (Waldstein 1902-1905, Tab. 57, št. ii). Poznane pa so tudi številne upodobitve dveh nasproti stoječih si boksarjev brez trinožnika na sredi, glej: Hampe (1936) Tab. 20, št. V 6; Tab. 23, št. V 35; Tab. 29, št. V 9. (Roller 1981, op. 53).

V času 6. st. pr. Kr., času, je predstava o potovanju v Had postajala venomer bolj dovršena in slikarji ter svojci pokojnika so iskali navezav nanj prav v mitoloških epih. Morda je bil najpopularnejši mit takrat, takšen, ki je govoril o ozdravitvi duše umrlega in mu bil v pomoč na tej novi poti v neznano – Medeja bi zatorej lahko imela veliko vlogo (Candido 2020, 6). Popularnost pesmi o Argonavtih gre morda pripisati prav temu, da so te opisovale mitske avanture herojev in argonavtsko potovanje v neznani svet (Candido 2020, 3).

Podobe iz Male Iliade?

Aristotel (*Poetika*) omenja, da se v *Mali Iliadi* oprava preminulega Ahila pojavi kot nagrada (West 2003, 119). *Ilias mikra* ima 4 speve, spisal naj bi jih Leshes iz Mileta. Prav prva opisuje boj za Ahilovo odpravo med Odisejem in Ajantom – ta po porazu znori in pobije živino, nato pa še samega sebe. Agamemnon prepreči njegovo kremacijo. Pokopljejo ga v krsti (West 2003, 121).

Sam boj za Ahilovo bojno odpravo je bil nemalokrat upodobljen.¹⁸ Prizor, kako heroja zadržujejo njuni kameradi se na atiških vazah pojavi v 3./4 6. stoletja pr. Kr.¹⁹ (npr. Sl. 11) A šele po okoli 500 pr. Kr. se na prizorih pojavi Ahilova bojna oprema²⁰ (npr. Sl. 12) in šele tedaj smo lahko gotovi, da sta upodobljena prav Odisej in Ajant in ne npr. kdo od srboritih članov Sedmerice proti Tebam. In res se pojavi zelo podobna zasnova na bronastem pasu ščita iz Olimpije in na fragmentu lakonijske čaše, ki oba spadata v 2./4 6. stoletja pr. Kr. na teh pa so zapisana imena nekaterih članov te. To kaže, da so si atiški umetniki ikonografijo spopada Ajanta in Odiseja pravzaprav izposodili iz upodobitev Sedmerice (Williams 1980, 141).²¹



Slika 11 Douris. Vienna 3695. Dovoljenje od Kunsthistorisches Museum (Williams 1980, Tab. 34, Sl. 1).



Slika 12 Douris. Vienna 3695. Z dovoljenjem Kunsthistorisches Museum po: (Williams 1980, Tab. 33, Sl. 8).

¹⁸ Za spopad glej: Brommer Vs 41 8 ff. Schefold (1978) 250 n. 569 odstrani Oltos čašo iz tega seznama (Firence 3923 : Beazley (1963) 61,72; CVA pl. 73). Pariz, Cab. Med. del 577, fr. (ARV2 330,3) bi prav tako moral biti odstranjen: figura, ki je bosa je najverjetneje imela obe nogi nad tlemi in tema je verjetno nosila mrtvega heroja (obute noge in *chlamys* druge figure govore proti bojnemu prizoru; morda tukaj kompanjoni dvigujejo Ajanta po tem, ko je storil samomor, z Agamemnonom, ki naj bi bil opredeljen z napisom in naj bi bil sledeča figura na desni, ki jih skuša od tega odvrniti – a je ta del neohranjen). Brommer V8 419, skupina II A, doda *lekythos* v Leydnu *Klassieke kunst uit particulier bezit* (1975) Sl. 217 (Williams 1980, op. 35)

¹⁹ Glej v Williams 1980, op. 36 navedeno literaturo

²⁰ Oprema se pojavi na sledečih kosih: Dunaj 3695 (op. 15); Louvre C 1 1 27 1 frr. (op. 23); London E 69 (op. 25); New York L. 69. 1 1. 3 5 (op. 5); Berlin F2000 (Robert [1881] 217) (Williams 1980, op. 37).

²¹ Glede težav z identifikacijo herojev glej: Beazley (1950, 311, št. 5) za nekatere napise na vazah, še posebej Tab. 313. O Sedmerici glej: G. M. A. Richter (1970) 331ss.; fragment lakonske čaše: Simon in Cahn (1960) Tab. 6, 1; C. M. Stibbe (1972) Tab. 78, 2; Schefold (1978) H 183 Sl. 244. Bronasti pas za roko na ščitu: E. Kunze (1950) 13,1; od tod: L. H. Jeffery (1976) 141 Sl. 2 (Williams 1980, op. 38).

Po Ahilovem pogrebu, ko so Ahajci nagrmadili grobno gomilo – veliko in lepo – je pogrebne igre organizirala sama Tetida. Na sredo zborovališča (*theke messoi en agoni*) je prinesla čudovite nagrade, ki jih naj dobe najboljši Ahajci (Odiseja XXIV 80–86) (Detienne 1996, 90–91). Zmešani Ajant je po porazu šel v šotor mučit ovna, misleč, da je njegov tekmeč Odisej, a je vir za to nekoliko kasnejši Sofoklej (Ajant 240ss, nav. v Griffiths 1986, 49).

Podobe iz Iliade?

Pogrebne slovesnosti za Patrokla?

Če je nekdo umrl, se je najprvo pripravilo kadaver za na skolke in za žalovanje (*prothesis*). Nato je žalna procesija spremila truplo do groba (*ekphora*), kamor so položili ostanke in prdatke (Souza, Dias 2018, 62). V primerih poroke in pogreba so procesijo spremljali zvoki piščali, voz so vlekli mule, ritualna vozila pa so bila domala specializirana za ti dve priložnosti (Lorimer 1903). Obakrat se na pot odpravi ponoči z vozom, le da se poročna procesija zgodi na začetku te, pogrebna pa na koncu (Redfield 1982, 188). Nekoliko drugače je bilo v predsolonski Atiki, saj se je procesija zvrstila podnevi, takrat ko so jo lahko vsi videli. Tudi živalske žrtve so bile možne. Ceremonial se je zaključil z gostijo v hiši dedičev (Redfield 1982, 189; Souza, Dias 2018, 62). Drugačna opažanja zapiše Humphreys (1980, op. 8), saj ko je govora o poslovilni slovesnosti za Hektorja (Iliada XXIV 801–803), je gostija po pokopu, pri Patroklovem pogrebu (Iliada XXIII 29–34) pa pred njegovo upepelitvijo. Ahil že prej pozove k sprevidu okoli njegovega trupla (torej k cirkumambulaciji):

»Konjiki, vrli, Mravljaki, tovariši moji predragi,
nič ne devljimo z vožet že zdaj celakov kopitnih,
temveč kot smo, z vozmi še in konji, pristopimo bližje,
Patroku v žalni sprevod: to mrtvih je častna pravica.
Kadar pa utolimo srca si, z jokom in tožbo boleestno,
potlej izprežemo vsi in sedemo tamkaj k večerji.«

Reče in vsem je hudo, najprvi zarana Ahiles.
tripot ženo tožeč krog mrtvega konje grivate,
Tetis med njimi, ta zbuja jim slast do tožb koprnečih.« (Iliada XXIII 6–14)

Omenja se tudi Ahilova domisel, da Hektorjevo truplo pusti ob Patroklovem, le na tleh, da ga lahko raztrgajo psi (Iliada XXIII 21). Je prav ta s Hektorjevo nogo upodobljen na spodnjem frizu situle? Po sprevidu je torej na vrsti večerja, torej je moral ta potekati še podnevi:

»potlej posedejo vsi ob ladji tekača Ahila,
tisoč in več; a on jih gosti s **pogrebščino bujno.**
Mnogo rejenih goved pod nožem izhrope zaklanih,
mnogo takisto ovac, pa tudi koz meketavih,
mnogo merjascev, zalitih z mastjo, z okli kakor repa,
v smodu pred peko ščetine zgubi v plamenu Hefaista,
krog in krog pa kri v potokih mrliča.« (Iliada XXIII 28–34)

Sledi sprevod, s Patrokovim truplom, ki ga vedejo od mrtvaškega odra na grmado:

»svojcem Mravljakom veli, bojaželjnim, naj brž nadeno si
bronasto bran in slednji naprezi si konje pred kola.
Ti pa na noge v poskok, zavijo se v bojno opravo,
stopi na voz svoj vsak, borilci ob strani vozačev.
Konjiki stopajo spred, sledi oblak jim pešakov,
tisoč in tisoč, **na sredi neso mrliča drugovi;**
vsega posuli so s kodri, so njemu se v žrtev ostrigli,

*nanj položili lase; podpira mu v žalosti drugu,
glavo božanski Ahil, spremljaje junaka do Hada.*« (Iliada XXIII 129–137)

Na pogrebih **žrtvenih darov in živali** (npr. oven na srednjem frizu situle) običajno ni bilo (Kubatzki 2018, 137). Živalske žrtve so nakazovale ritual namenjen bogu, od klasični časov pa heroju piše Jana Kubatzki (2018, op. 57). Temu nasproti govori opis Patroklovega sežiga (Iliada XXIII 166–183), na grmadi se zvrste številne zaklane dobro rejene ovce, volovi, s čigar mastjo prevleče truplo najboljšega prijatelja, z njih mesom pa ga obda; olje, med, 4 konji, 2 psa in 12 človeških žrtev v obliki trojanskih mladeničev. Živalske žrtve so lahko namenjene heroju torej že pred klasičnimi časi.

Še ena gostija v spomin na Patrokla se omenja, ko si Ahil zaželi vetra, da bi lahko Patroklova grmada zagorela (Iliada XXIII 192, 200, 216). Ta nato gori vse do zore (226–228). Sledi zidanje grobne kamre in nasuvanje gomile (255–256). Po tem so na vrsti pogrebne igre.

A težavno se zdi navezati igralca na Panove piščali s situle na pogrebne slovesnosti za Patrokla, **pri htonskih kultih npr. se je glasba smatrala za neprimerno** (Kubatzki 2018, op. 108), tudi v samem opisu pogreba v Iliadi je ni moč najti. Jasno je tudi, da štirikolesni voz ni vozilo, ki bi bilo primerno za prevoz kralja. In resda se heroji v Iliadi in Odiseji običajno vozijo z dvokolesnimi vozovi, ki jih vlečejo konji – tako v ceremonialnih obredih kot tekom potovanj in tekom in kot taksi službo do in z bojišča. **Nekoliko bolj vsakdanji vozili sta apene in amaxa** (sopomenki), rabita se za prevoz (lesa, kamna, perila) **lahko pa se z njima prevaža tudi trupla** (Littauer in Crouwel 1988, 195). Bi bilo možno, da je možak sedeč na štirikolesnem vozu zadaj mrtev? Glede na to, da je cirkumambulacija obred, ki se ga izvaja okoli preminulega in ne z njim vred, je možno, da je opredelitev za krožni sprevod (Turk 2020, 123) napačna. Druga možnost je, da gre za prevoz trupla na pokopališče, a kaj ko v 134. vrstici XXIII. speva (opis sprevoda) piše, da se truplo nosi in ne pelje na vozu. Seveda bo potrebno preveriti točnost Sovretovega prevoda, a obstaja še ena možna razlaga, ki bo podana v nadaljevanju.

Možakarja na štirikolesnem in dvokolesnem vozu

*»Reče; sinov zboje se kričanja in graje očeta,
dvignejo voz s stojala na tla, okretni mezgovlji,
lepi, na novo storjeni, a nanj pritrde pletenico:
snamejo s klina igo, namenjeno vprežnim živalim,
pušpanov les in glavič in dobro priležna ušesca,
gož prineso obenem z ižesom, komolcev devetih;
jarem skrbno polože na oje, blesteče zglajeno,
prav na koncu od spred, skoz jarmovko vtaknejo pregelj,
trikrat oje in glavič navzkriž opletejo z gožo,
slednjič pa konca oba zadrignejo zdolaj krog preglja.
Zdaj prineso iz palače spravnino za Hektorja glavo,
vprežejo vanja mezge, tovornike krepkokopitne,
dali v prekrasen so dar jim jih Misijci Priamu kralju.
Potlej potisnejo konje za Priama samega v jarem,
starec jih krmi, za svojo porabo, pri zgaljenih jasliah.*« (Iliada XXIV 265–280)

**»Hitro popne se zdaj starec na lično izdelana kola,
ven iz pridvora požene in veže, mogočno bobneče.
Vlečejo spredaj mezgi voz težji na štirih kolesih,
vojke ravna razumni Idaios, za njim pa starina,
konje iskrive uzda in s prožnim poganja jih bičem,
v diru po mestu navzdol.« (Iliada XXIV 322–327)**

Ko Zeus uzre Priama s spremstvom – ta se odpravlja po truplo svojega najljubšega sina Hektorja – na sredi ničesar, se odloči poslati mu Hermesa na pomoč, ki poleti na zemljo (Iliada XXIV 345).

*»Zgolj glasnik bodi z njim, prileten, da vodil bo vprego,
kola okretna z mezgi, nazaj pa bo peljal mrliča,
zopet v mesto domov, ko ubil ga je Ahiles.*

Nič naj ne plaši ga smrt, ne kakšna koli strahota!

Dati mu hočemo močnega spremnika – Argeifonta,

tu naj ga vodi dotlej, da privede ga varno k Ahilu.« (Iliada XXIV 149–154 in podobno 175–183)

Argeifont je očitno tudi samo z vozom:

*»Rekel dobrotni je bog in že je skočil na kola,
urno zagrabil za bičnik in vajeti vzela je v roke,*

konje in mule navdal z močjo in ognjenim pogumom.« (Iliada XXIV 439–441)

Vtem ko štirikolesni voz vlečejo mule in ga vozi Priamov glasnik Idaios, pa starec za njim sam vozi voz s konjsko vprego. Je torej zadaj sedeči na štirikolesnem vozu upodobljenem na situli preminuli Hektor?

»Kadar mrliča so umile in z oljem mazilile dekle,

lepi nadele hiton mu pa v prt ga blesteči zavile,

dvigne Ahil ga s svojo roko, položi na nosila,

potlej z drugovoma dene na voz ga, lepo glajeni« (Iliada XXIV 587–591)

*»Zarja po svetu je vsem razgrnila že haljo rumeno,
starca pa vodita konje med jokom in stokom do mesta,*

z njima mrliča mezgice neso. Nihče ju ne vidi,

moških nobeden ne žensk, ki nosijo lepe sklepance,

ena samo, Kasandra, podoba zlate Afrodite,

vtem ko stopa na grad, zagleda preljubega očo,

stati na vozu, glasnika ob njem, klicarja po mestu,

poleg pa vidi mrliča ležati na vpregi mezgijci.« (Iliada XXIV 695–702)

Vodnika konjev in velika ptica na zgornjem frizu

Očitno je, da sprednji vodec drži zanko v roki. To omenja Diomed:

»Zdaj ne bo nikdo jemal več Aleksandra zakladov,

nikdo ne Helene več: saj vidi največji že butec

zanko pogube, kako se ovija Trojancem krog vrata!» (Iliada VII 400–402)

»Kadar oboji stojé, urejeni pod svojimi vodji,

Trojci spusté se na pot ko ptice, med hrupom in vikom,

prav ko da sliši pod nebom zateglo kričanje žerjavov,

kadar na begu pred zimo in dolgimi tedni deževja

z glasom vreščavim lete proti južnim vodam Okeána,

ljudstvecu palčku pigmejcev noseči usodno pogubo« (Iliada III 1–6)

Možno je torej, da gledamo Trojanca, ki nosita Ahajcem usodno pogubo – to simbolizira zanka. Lahko pa predstavljata Priama in glasnika, ko ta vodita konje do struge:

»Starca pa, kadar minila sta llosa strmo gomilo,

konje, mezge napojiti hoteč, ustavita v strugi,

kar na sredi vode, saj padal je mrak že na zemljo.

Tu zapazi glasnik ga, Hermesa, čisto že blizu,

k Priamu naglo se obrne pa v strahu mu reče besedo:

»Čuvaj se Dardana vnuk! Tu treba pazljivo ravnati!
Vidim moža, to se pravi, da bržkone naju ubije!
Daj, porediva jo s konji, če ne, pa kar na kolena!
Nog okleniva se tujcu, nemara se naju usmili!«« (Iliada XXIV 349–357)

Razlaga, za kaj je nad vodnikoma konj upodobljena orjaška ptica, pa se morda skriva v sledečih stihih:

»**Prosim te tudi, da pošlji mi sla na jadrnih krilih,
ptico najljubšo ti vseh, ki v moči ni kos ji nobena,
v znamenje z desne strani, da vidim na oči jo svoje,
potlej v zaupanju pojdem do ladij Danajcev konjikov.**«

Tak je molitve bil glas: ga slišal je modri Kronion.
Precej je **orla** poslal, ki pravijo tudi mu **lunjež,**
lovec temni je med pticami najzanesljivejši prerok.
Kolikor znaša širina čvrsto zapahnjenih duri
stavbe visoke, kjer mož bogatin zapira zaklade,
toliko merita na vsako stran krili razpeti.
Desno leteči se prikaže nad mestom; vse ki ga uzrejo,
burno veselje navda, od radosti vrsikajo srca.« (Iliada XXIV 310–321)

Konjenika in motiva nad njima

Prva misel je, da sta nad konjenikoma upodobljeni ptici:

»Sorodnikov truma ga spremlja,
jokajo vsi se na glas, ko da gre v gotovo pogubo.« (Iliada XXIV 327–328)

O joku ob prihodu trupla lahko beremo še v verzih od 703–717. A tukaj je opisana predvsem žalost žensk, nadvse Hektorjeve žene in matere. A možno je tudi, da gledamo trnek:

»Reče, in Iris poslanka odpravi se, naglo ko veter.
Sredi med dvema otokoma, Samom in skalnatim Imbrom,
vrže se v temno morje, da pljusek odjekne prek vode.
Kakor svinčena utež, tako potopi se v globino:
ta, nad trnkom viseč, na tulcu iz bičjega roga,
spušča se v vodo in ribam požrešnim prinaša **pogubo.**« (Iliada XXIV 77–82)

»Reče in Iris poslanka odpravi se, nagla ko veter.
Pride na Priamov dom in na jok naleti in vpitje.« (Iliada XXIV 159–160).

Tako zanka kot trnek lahko simbolizirata pogubo in zatorej smrt.

Navzdol obrnjena ptica nad vodnikoma konjev

Priam Hekabo primerja z zloveščo ptico (Iliada XXIV 219).

Možak s Panovo piščaljo in gosteča se možakarja s strežnicama

Kot že povedano je starogrški pridevek, ki se najpogosteje pojavlja pred **petjem** *ligys* ali *ligyros*. Ta se pojavi tudi pred **liro** in **Panovo piščaljo** (West 1994, 42). Ko Agamemnonovo odposlanstvo prispe do Ahila (Iliada IX 186–90), ta poje »*klea andron*« – pesmi o herojih, spremlja se z liro, ki jo je zaplenil tekom napada na mesto Eetion (Muellner 1996, 138). Interpretacija, da gre za Ahila zatorej ni najbolj prepričljiva. Kakorkoli, Ahil in:

»Dvigne, ko vidi moža, tudi Patroklos koj se na noge,

...

*To je dejal in povede ju v šotor božanski Ahiles,
v stola lepa posadi, z bagreno prevlako pokrita» (Iliada IX 195, 199–200)*

Govora je o Odiseja in Ajantu, ki sta kmalu postrežena s hrano in pijačo:

»Vse iztegne roke po mamljivo vabečih poživkih.

Kadar pa dobro si slast poteše do jedi in pijače,

Foniksu Aias pomigne; to spazi božanski Odisej,

kupo napolni si z vinom in že napije Ahilu:...» (Iliada IX 221–224)

Očitno je tukaj v igri še Fonikis, ki je povedel odposlanstvo do Ahilovega šotora. Ali obstaja kakršno koli opravičilo, zakaj, če že, ta ni upodobljen na situli z Vač? V 9. spevu Homer preklopi iz množine (177–181) na dvojino (182–198) in nekateri učenjaki so mnenja, da gre za relikvijo poprejšnjih časov, ko je odposlanstvo sestavljala le dvojica in da je dvojina dragocen ostanek zgodnejše verzije 9. speva (Wyatt 1985, 399).

Možakar(ja) ob loncu

Filohor (FGrH 328 F 173) piše, da Atenci, ko žrtvujejo Horam, mesa ne pečejo, ampak ga kuhajo. Na žalost ne moremo vedeti kaj točno naj bi to pomenilo, vendar se zdi, da so bile Hore manj pomembna boštva, saj se ta obred razlikuje od običajnega grškega žrtvovanja (Bremmer 2013, 175). Žrtveni obred iz po epskih časov je dveh vrst: neslano meso se ponavadi pripravi na ražnju in je namenjeno najožjemu krogu izbrancev, slano kuhan meso pa je za ostale (Detienne 1979, 75–77). Muellner (1996, op. 13) opaža, da je Patroklova kuha žrtvenega mesa, edini primer v Iliadi (IX 214), kjer se izrecno omeni soljenje. Pred tem je omenjen mešalnik, kot tudi oven (v Sovretovem prevodu ovca) za tem pa kadilo, kar je morda vodilo do upodobitve možakarja (na situli) desno od lonca:

»Patroklu reče nato, ki trajno mu hodi ob strani:

*»Hej Menoitiov sin, **mešalnik zdaj večji na mizo,***

zmešaj močnejši napoj in vsakemu kupico v roko!

Gosta prijetna nad vse, prišla sta nocoj mi pod streho!«

Reče in koj ugodi prijatelj prijatelja želji.

Potlej potisne Ahil rezalnico veliko k ognju,

*nanjo hrbta položi **ovce** in kože rejene,*

nanjo krmače hrbet, dopitane, v bujni maščobi;

*v roke podaja **Ahilo Automedon**, on pa razdeva,*

v kose razreže lepo, jih skrbno natakne na ražnje,

*ogenj neti **Menoitiov sin**, bogovom enaki.*

Kadar drva dogore, da plamen počasi ugasne,

brž razgrebe žerjavko in ražnje obesi prek vilic,

*seže naposled po **sol, dar božji, in dobro potrosi.***

Kadar meso je pečeno in z ražnjev ga sname na pladnje,

*vsakemu gostu na mizo, meso pa ponudi **Ahiles.***

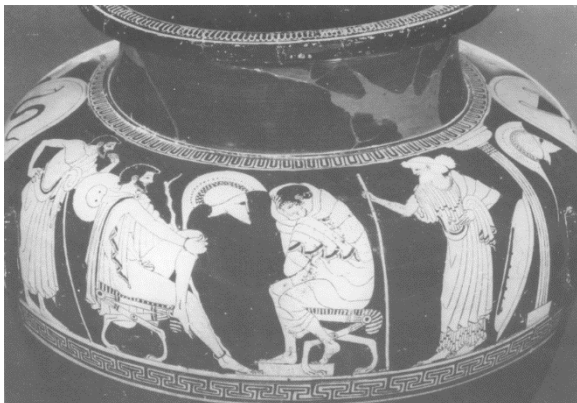
*Sam se namesti tako, da sedi **Odiseju nasproti,***

*onkraj ob notranji steni; **zažgati bogovom daritev***

***Patroklu zdaj še veli: ta vrže kadila na ogenj.**« (Iliada IX 201–220)*

Oven

Oven lahko simbolizira vladarja, saj je ta vodja črede ovac (Iliada III 191–198). Bi lahko torej opredeljeval desnega bojevnika kot Agamemnona?



Slika 13 in 14 Stamnos slikarja Triptolema, ARV2 361,7 (po: Griffiths 1985, Tab. 4)

Ajant in Hektor se pripravljata na spopad. Foiniks in Priam ju skušata zadržati. Med bojevnikoma leži truplo, katerega oprema je razlog spopada, označeno je s Πάτ. Zagotovo je to oznaka za Patrokla (Sl. 13), kot tudi to, da je upodobitev navdihnil XVII. spev Iliade in da se ta upodobitev navezuje na upodobitev, ki je na drugi strani – neuspešno odposlanstvo k Ahilu (Sl. 14) popisano v IX. spevu, katerega rezultat je. A težava je v tem, da na sredi ne leži človeško truplo, pač pa oven, ki mu noge štrlijo kvišku, iz vratu pa zeva rana (Griffiths 1985, 49). Dandanašnji obstaja podoben izraz: žrtveno jagnje.

Sledeč primer (Sl. 5), naj bi po besedah Griffithsa (1989, 139) sestavljala dva zaporedna dogodka. Zgoraj se Hektor in Ajant pripravljata na boj za Patroklovo truplo, nevedoč, da ga je Tetida že odnesla. Morda je prav ta na desni strani, prikazana pri žrtvovanju ovna, ki naj bi ga potem vrgla med njiju namesto Patroklovega trupla.



Slika 15 Malibu, J. Paul Getty Museum 86.AE.2 13. odlomek antiškega rdečefiguralnega calyx-kraterja, ok. 430 (po: Griffiths 1989, Tab. 7)

Žezlonosec

Ko govorec vstopi na sredo zbora, mu glasnik poda žezlo – predmet, ki mu da pravico govoriti (prim. Odiseja II 24ss, posebej 38). Med sceptrom in sredo je namreč obstajala esencialna afiniteta, saj je prvi simboliziral neosebno suverenost skupine in ne izraz kraljeve oblast.²² Govoriti sredi vojne skupščine je pomenilo govoriti v imenu skupine ali vsaj o nečem skupini pomembnemu: o zadevah, ki so jim bile v skupnem interesu, še posebej torej o vojnih stvareh (Detienne 1996, 96). Izjema se pojavi, ko **Agamemnon** na Ahilovo besnenje odgovori s stola (Smith 1926, 358). Da Agamemnon Ahilu odgovori s sedišča in s tem ne upošteva pravila, opaža tudi Detienne (1996, 95–96).

²² Od boga dano oblast kralju pod vprašaj postavlja tudi Scully (1981, op. 31), saj Ahil opiše scepter kot nekaj kar je bilo narejeno iz lesa iz gora, ne pa da ga je naredil npr. božanski Hefajst (Iliada I 234–239 in 245–246).

»Zdaj povzame besedo mogočni vladar Agamemnon,
kar tam s stola začne, ne stopi na sredo zborišča:« (Iliada XIX 77–78)

Številni so primeri govorov veljakov pred zborom. A najbolj gromeč je tisti, ki ga poda **Ahil** v svojem domovanju (Smith 1926, 357) – torej sede(?):

»Vrne v odgovor mu to junak brzonogi Ahiles:
»Sin plemeniti Laertov, lisjak, premeteni, Odisej,
tu je potrebna, se zdi, **iskrena in jasna beseda**,
prav kakor mislim zares, in ta se bo tudi spolnila,
v to, da ne bosta mi dlje grulila od desne in leve!«« (Iliada IX 307–311)

Muellner (1996, 139) piše, da Ahil tako odločno zavrne predlog o vstopu v boj, da poslušalci kar obnemijo:

»To je dejal. Onemeli so vsi v zaglušni tišini,
silno zadel jih je govor: *prerezka bila je odpoved.*« (Iliada IX 430–431)

Boksarja

Gola boksarja nemara ne nosita oblačil, ker gre za herojsko goloto ali pa športne igre pri katerih se omenja samo pas (prim. Odiseja XXIV 89). A možne so tudi druge razlage. **Figurativna fraza »nadeti si kamnito obleko«** se pojavi pri Homerju v III. spevu (Iliada 56–57) in ne ve se, če je bila zgolj formulaična. **Očitno je, da napeljuje na to, da je dejanje kamenjanja do smrti enako oblačenju kamnite obleke. Metafora je morda mlajša in domiselnejša različica podobnega izraza »nadeti si (obleko iz) zemlje«, kar je v kasnejši grški literaturi očitno evfemizem za pokop** (cf. e.g. Pindar: Nem. 11.16; Ajshil: Ag. 872; A.R. 1.691). Pri Homerju obstajajo izrazi, ki kažejo na to, da si je biti mrtev predstavljal kot biti pokrit z zemljo (cf. e.g. »zagrni me grôba temina« (Iliada VI 464)). A manjka nam besed – dokazov za vzpostavitev, z vsaj malo mero gotovosti – da je metafora »zemljine obleka« že obstajala v Homerjevi epiki in da je ta služila za predlogo za odlomek v Iliadi (III 57) (Horn 2015, 3).

Ta metafora je verjetno povezana tudi z drugim tipom metafore, ki se rabi za oblačilne podobe: formula »nositi« skupaj z abstraktnim samostalnikom je lahko splošna metafora za označevanje vrline ali lastnosti posameznika. Ahil si tako dvakrat nadane pogum (Iliada IX 231; XIX 36); pred Ajantom in Malim Ajantom stoji epitet »z močjo orožena (oblečena) vihrano« (Iliada VII 164; VIII 262; XVIII 157; cf. Odiseja IX 214 in 514). Različica slednje fraze tj. **oblečen v nesramnost** se uporabi dvakrat za **Ahila v zvezi z Agamemnonom** (Iliada I 149; IX 372²³) (Horn 2015, 5–6). Da gre pri tem za spor med Ahilom in Agamemnonom je moč razbrati tudi iz sledečega verza: »**Skupnosti ni več med nama, pri delu ne, ne v posvetu.**« (Iliada IX 374). A ne smemo pozabiti, da je oblačilo ponavadi vidni kazatelj družbene vloge in položaja (Horn 2015, 6).

Iz opisa spora med Ahilom in Agamemnonom zremo, da se je ves plen, ki naj bo deljen, imenoval »skupne stvari« (*xuneia keimena*) (Iliada I 124–125) (Detienne 1996, 91–92). Ta digresija kaže na to, da se lahko sredino enači s čimerkoli skupnim. To potrjuje tudi vse ostalo, kar vemo o *meson*. Po vsaki zmagi ali plenilskem pohodu, se je plen dovedlo do vodje – predstavnika skupine (Iliada III 28ss). Tako so lahko vsi videli naplenjeno gmoto – pravica, ki so jo imeli do trenutka delitve. Sama delitev ni nikjer neposredno omenjena. Ahilov protest verjetno kaže le na to, da kralj pri delitvi ni najbolj radodaren – samemu sebi pripíše zdaleč največ. Kakorkoli, prizor prikazan ob atletskih igrah je lahko v pomoč, saj delitev plena poteka podobno kot podelitev nagrad. Vsakič ko Ahil na prizorišče prinese nek dragocen

²³ V istem spevu (Iliada IX 308–311) je opisan Ahilov odgovor.

predmet, ga postavi *en meson* in ostane tam vse dokler ga ne pride iskat oz. natančneje, pobrat zmagovalec oziroma kdorkoli, ki je za njim (Detienne 1996, 93).

To da nekdo položi roko na plen se lahko zatorej zgodi le s posredništvom *meson*, katerega moči so izbrisale »osebno lastninske« odnose, ki vežejo Ahila k njegovem deležu *ktemata*. Ko je stvar enkrat položena na sredo, Ahilove stvari ponovno vstopijo v krogotok in so lahko prerazporejene. Gesta ležečih rok na njej je zapečatila »pravico trajnega lastništva« na katerega se sklicuje Ahil (glej: Iliada IX 335) (Detienne 1996, 93).

XIX. spev Iliade predstavlja izjemen primer te prakse. Ko Agamemnon častivredno prizna, da je bil žrtev Pomote (Ate), ponudi Ahilu kot opravičilo svoje stvari, njemu dodeljeni delež. A Agamemnon jih ne izroči Ahilu v roke, saj bi Ahil s tem postal njegov dolžnik. Odisej, ki je izkušen arbiter, predlaga možnost, ki se nato izvrši:

*»tvoje dari pa naj on, mogočni vladar Agamemnon,
semkaj na [sredo] trg[a] znositi veli, da vesoljni Ahajci,
pasli si bodo oči, a tebi srce bo veselo.«* (Iliada XIX 172–174).

Kar sledi, je dogodek, ki kaže na drug enako pomemben razlog za to odločitev. Po Agamemnonovem povabilu gredo Odisej in mladi ahajski *kouroi* v bivališče vabečega:

*»Hitro, kot bil je ukaz, opravljeno tudi je delo.
Sedem trinožnikov, te mu je obljubil, zneso iz kladare,
dvajset blestečih kotlic in dvanajst konj rezgetavih;
sedem, a osma med njimi je Brisova hčerka cvetoča.
Vsega talentov deset odtehtal zlata je Odisej
nese ga spred, za njimi mladinci še druge darove.
V zboru jih denejo na tla...«* (Iliada XIX 242–249) (*kai ta men en messei agorei thesan*)

Podoben izraz se rabi tudi v XXIII. spevu Iliade (704), ko Ahil razpostavi nagrade za tekme (Detienne 1996, op. 29). Če pa že hočemo v »ročkah« videti kamne, pa lahko »boksarski prizor interpretiramo tudi v luči sledečega odlomka:

*»Vendar še zdaj ne odneha v blesteči perjanici Hektor,
stopi navzad pa z mesnato roki pograbi za kamen,
velik rogljato robot, ki črn je ležal na polju;
vrže Aiantu ga v ščit, častitljivi, sedemkrat kožni,
trešči na sredo brani, da žvenket se razlegne od ploče.
Drugi na vrsti je Aias: ta vzdigne skalino še večjo,
trikrat jo v krog zavrti, ter da neizmerno ji silo:
ščite se navznoter razgregne, ko mlinski udari ga kamen;
klecnejo možu kolena, da vznak zvali se na zemljo,
ščit ga pokrije; a brž mu pomore Apolon na noge.«* (Iliada VII 263–272)

Srne/jeleni in kozorogi/divje koze ter zver z nogo v gobcu

Srna oz. jelen se v Iliadi pojavi vsaj 8-krat. V večini primerov so znak za plašnost (npr. Iliada IV 243; XXII 1), ti se boje panterjev in šakalov (Iliada XIII 102), a so tudi znak osuplosti (Iliada XXI 29). Koza oz. kozorog se v Iliadi pojavi vsaj 4-krat, tudi ta je nemalokrat opisana kot nemočna oz. boječa. **Jelen in koza se pojavita skupaj v XV. spevu Iliade (280)**, ko Hektor žene Trojance pred sabo kot psi in lovci (Iliada XV 269 in 272). Lev in koza se skupaj pojavita ob primerjavi Diomeda s prvim (Iliada X 485). Strah koze pred levom je opisan v XI. spevu Iliade (383), ko se Paris posmehne Diomedu. Kako pes naskoči jelena lahko beremo v XV. spevu (Iliada 579), kako ga preganja pa v XXII. (Iliada 189), ko sta ta

primerjana z Ahilom in Hektorjem (XXII 190). Opis kako volkova preganjata jelena se nahaja v X. spevu Iliade (360–364), prva dva sta podobljena z Diomedom in Odisejem, tretji z Dolonom. Edini primer primerjave v kateri lahko beremo o vseh treh skupaj pa je sledeč:

»Komaj ga dobro uzre bojeviti junak **Menelaos**,
z dolgim korakom gredočega spredaj, že daleč pred trumo,
kar zveseli se ko **lev**, če pride divjad mu pred šapo,
bodi že **jelen** rogat, že **koza** v pustini živeča;
lačen se vrže na plen, dasiravno ga skuša nemara
splasiti urna pesjad, za njo pa žilavi lovci:
isto veselje občuti Atrid, ko mu pride pred oči
Paris bogovom enak; saj upa, da izplača zvodnika.«
(Iliada III 23)

Ideja, da je bojevnik divja zver, se pojavi tako pri Menelaju (Iliada XVII 19ss), kot Ahilu (Iliada XXII 262 (Griffin 1986, op. 20):

»Jezno mu reče na to plavalasi junak **Menelaos**:
»Oče Kronid, nič dobrega ni čezmerna bahavost
Niti sam **panter** ne **lev** ne kažeta toliko trme,
da, še togotni merjasec z močjo se tako ne košati,
najsij ima prav on največ **poguma** v srcu,
kolikor **Pantoa** sini zanašajo v spretna se kopja!« (Iliada XVII 18–23).

»Z mrkim pogledom ga ošine in de brzonogi **Ahiles**:
»Hektor, kar nič ne govori, prekleti, o kakih pogodbah!
Kakor med **levom** in možem ni zveze na sveto prisego,
nikdar **volcje** in ovce ne najdejo v složni se misli,
temveč si sprotno navdilj pripravljajo zlo in pogubo:
nama tako ni moč, drug z drugim živeti prijazno;
ni je pogodbe med nama, poprej ko da eden bo padel,
Ares napil se njegove krvi, junak ščitonoša.
Zberi si ves **pogum**! Sedaj ti prebito bo treba
suličar biti okreten in kaj **stanoviten bojevnik!**«
(Iliada XXII 260–269)

Glede kanibalizma²⁴ sta nam na voljo sledeča odlomka (Griffin 1986, op. 20):

Zeus takole zavrne Hero:

»Le ko bi uspelo ti priti skoz vrata in močno zidovje,
Priama, **Priamu** sine s kostmi požreti in kožo,
druge še z njim **Trojance**: zgolj to bi utešilo ti besnot!« (Iliada IV 34–36)

Ahil:

»**Hektorja** zadaj priveže ob voz, da ga **vlačí** po polju:
trikrat obkroži z mrličem gomilo ubitega druga;



Slika 16 Ena prvih upodobitev bojevnika kot divje zveri, nemara Ahila, ko ta vleče Hektorjevo truplo? 7. st. pr. Kr. Keramejk Inv. 81. Keramejk 2715 (po: Caskey 1976, Sl. 6)

²⁴ O kanibalizmu v Iliadi glej: Redfield (1994, 198ss) in Shay (1995, 83, 88ss).

potlej počiva v kladari, a njega pusti, da mu truplo v prahu leži na obrazu. Zavzame pa zanj se Apolon, škode ubrani ga vsake, saj mož močno se mu smili, tudi kadar je že mrtev: zavije ga v zlato egido krog in okrog, **da ne dere mu kože nemili vlačilec.**« (Iliada XXIV 15–21)

Priam Argeifontu (XXIV 405):

»Ako si torej v resnici mu drug, Pelidu Ahilu, nuj, potem mi povej, razločno in prav po pravici, je li moj sin še pri ladjah, ga ni li nemara Ahiles **v kose razrezal drobne in zmetal pesom v žrtje?**« (Iliada XXIV 406–409)

O *dais* zveri (glej npr. Sl. 16), natančneje leva, lahko beremo v Iliadi (XXIV 43), ko Apolon primerja Ahila prav s tem, ker slednji skruni Hektorjevo truplo (Rundin 1996, op. 19). Ko Ahil govori, da je lev, s tem ne misli povedati le, da je heroj, ampak tudi, da je ponorel (Clarke 1995, 159). A lev v tej prisposodbi žre ovco. Je na situli z Vač obrnjena metafora?²⁵ *Dapto* – označuje dejanje, trupel žretja psov (Iliada XXIII 183, XXII 339). Smo priča gostiji (enega) teh? Morda ne. Možna je tudi primerjava z Ahilom, ki vleče (**helko**) Hektorjevo truplo (XXII 401, XXIV 52, XXIV 21) ta beseda označuje tudi **vleko trupel** psov (Iliada XXII 335–336) in **levov** (XI 239, XVIII 581).



Slika 17 Risba Certoške situle (po: Bosi 2004).

Primerjave se ne pojavijo na sredi/med akcijo, pač pa na koncu ali začetku te. Niso kot počasni posnetki v filmu pač pa prehodni posnetki, ki jih spremlja tematska glasba (Martin 1997, 146). Je torej na spodnjem frizu upodobljen Ahil, ki vleče Hektorjevo truplo?

Podoben primer lahko zasledimo na situli Certosa (glej: Sl. 17). Tukaj sta na spodnjem pasu upodobljena dva volkova, ki lovita jelena; na frizu nad tem pa lovec, ki z *lagobolonom* lovi zajca. Ali gre za dvojno metaforo iz Iliade:

»Kakor **dva psa ostrozoba**, izkušena v lovu divjadi brez prestanka podita **jelenče mladó ali zajca**,

²⁵ Horn (2015, 4) npr. piše o »slikovni metafori« ali »one-shot metaphor«, saj je v tej zajeta zgolj ena slika.

daleč **po gozdu**, žival pa vekáje se žene pred njima:
njega tako Diomédes in mest razdiravec Odisej
gonita brez prestanka, odkar je odrezan od svojcev.« (Iliada X 360–364)

»... že prisôpeta **lovca**,
zgrabi za róko ga vsak, ...« (Iliada X 376–377)?

Sklepne misli oz. kdor/aj išče_š, ta/o najde_š

Pogrebne igre, delitev plena in raznovrstne skupščine so institucije, ki predstavljajo nek predhodnik visokocivilizacijske misli. Krožen, simetričen prostor, ki je v teh prevladujoč, je politični odsev družbenega prostora mesta, osredinjenega na agori (Detienne 1996, 101).

Ikonografske opredelitve in upodobitveni pripovedni načini

V članku iz leta 1978 P. Friedrich in J. M. Redfield z naslovom *Speech as a Personality Symbol – the Case of Achilles* so zapisana opažanja, da ima Ahilov govor, za razliko od drugih 9 izstopajočih lastnosti. **Posebej nadrobno opiše žezlo (I 234–239)**, njegov pramen las (XXIII 144–151), podobe skupin (IX 378–386 – Agamemnonove darove), hipotetične podobe izdelane do potankosti npr. jutri odplujem (IX 356), možne nagrade, ki jih Priam obljubi Eneju (XX 179ss), obilje prispodob (poetična direktnost) (naj že enkrat umrem – XVIII 98), **eksplicitna izjava, da je bojevnik divja zver (XXII 262ss) in o kanibalizmu (XXII 364)**, pogostost brezvezij in podaljšanih vokalov, ki kažejo na izrazito čustvenost, to pa naj bi pomenilo, da se je Ahil zavedal drugih, a mu zanje ni bilo mar, oz. da je nad njimi želel vzpostaviti dominanco (Griffin 1986, 51). *Kudos* je pri Homerju povezan z bojem 8-krat (Cramer 1976, 300), z govorom pa le enkrat – ko ti besedi skupaj izusti Ahil (Iliada I 490–492).

Mislím, da je dovolj indicev, da lahko rečemo, da so na srednjem frizu prizori nadahnjeni iz IX. speva Iliade, morda pa tudi XVII. speva. Zelo verjetno se tudi zdi, da je divja zver ponoreli Ahil, noga ki iz te moli pa morda predstavlja Hektorjevo truplo, ostala divjad potemtakem mišljenju predstavlja plašne Trojance. Zgornji friz se zdi najbolj problematičen, če že ne gre za pogrebni sprevod, sta morda prikazana Priam in njegov sluga Idaeos, na poti po in z Hektorjevim truplom, ta je po tej razlagi sedeča, kar morda ni ravno najboljša umetnikova rešitev ali pa je samo slaba domisel interpretata (sklicevanje na umetniško svobodo lahko pade enako kot teza o *horror vacui*). Na tej poti ju sreča Hermes v podobi Argeifonta. A treba je pustiti odprta vrata tudi drugim razlagam, ne vemo namreč, kaj natanko se je dogajalo v neohranjenih epskih pesnitvah trojanskega cikla. Vsekakor pa se zdi bolj verjetno, da je na enem pasu upodobljen del enega ali kvečjemu dveh spevov.

V srednjem frizu je lahko krajnik v obeh primerih Patroklos, enkrat v podobi ovna ali pa je ta oven žrtev bodoča Ajantove norosti. Sedeči z žezlom je lahko tako Ahil, kot tudi Agamemnon, morda je nasproti njiju prikazan njun spor za bojni plen, ki je *en meson*, a je možno tudi, da je prikazan spopad za Patroklovo bojno opravo med Ajantom in Hektorjem (dva od ob strani stoječih bi torej lahko bila Foiniks in Priam, ki ju skušata zadržati), ali pa celo boj za Ahilovo bojno opremo med Odisejem in Ajantom. Pri Ahilu se v IX. spevu gostita prav slednja (do tja ju povede Foiniks), po tem ko Ahil odpoje pesem o herojih (torej je možno, da je možak s Panovo piščaljo Ahil, junak okoli katerega se suče Iliada). Še najverjetneje se zdi, da je v igri sinoptični oz. simultani pripovedni upodobitveni način.

Sirakuze

Bitki pri Kumah sta bili dve. Borili so se v njih Kumanci (prebivalci te v 8. st. pr. Kr. ustanovljene grške kolonije) proti Etruščanom, Davnijcem in Umbrijcem – v prvi leta 524 pr. Kr. in jih vse porazili (Dionizij iz Halikarnasa: *Zgodovina Starega Rima* knj. VII). V drugi, ki je vihrala po tamkajšnjem morju, v neapeljskem zalivu, 474 pr. Kr. pa so Kumanci na pomoč poklicali Sirakužane in napadalni Etruščani so ponovno potegnili ta kratko (Bonfante 1986, 75). Po porazu so Etruščani izgubili večino svojega

političnega vpliva v Italiji – pošel jim je tudi nadzor nad morjem. Sirakužani so darovali zaplenjeno etruščansko čelado negovskega tipa v veliko panhelensko svetišče v Olimpiji. Bitko je v *Pitijski odi* opeval Pindar.

Veneti so bili v grškem svetu znani po vzreji konj že od 7. stoletja pr. n. š. naprej – takrat venetske konje omenja lirski pesnik Alkman. Omenja jih tudi Evripid. Leta 440 pr. n. š. so na olimpijskih igrah svojemu lastniku Leonu iz Špate »venetske kobile« prinesle zmago (Šašel Kos 2008, 23). Na olimpijskih igrah leta 388 pr. n. š. je s svojimi venetskimi konji v tekmi s štirivpregami zmagal sirakuški tiran Dionizij Starejši. Didodor s Sicilije je tako opisal dogodek: »Dionizij je poslal na tekmo nekaj četverovpreg, ki so po hitrosti daleč prekašale vse druge« (Šašel Kos 2008, 24).

Kinajt (starogrško: Κύναιθος ali Κίναίθος) s Hiosa je bil rapsod, eden Homeridov, kateremu je bila pripisana Himna Apolonu. Glavni vir informacij o njem je Sholija za drugo Nemejsko odo. To nam priča, da je bila Kinajtova šola med pomembnejšimi med Homeridi in iz nje je izšlo več pesmi pod Homerjevim imenom. Kinajt je bil prvi, ki je recitiral homerske pesmi v Sirakuzah, to naj bi se zgodilo tekom 69. Olimpijade, nekje od 504 do 501 pr. Kr.

Kakšen vpliv, če je imel Simonid s Keosa (ok. 556–468 pr. Kr.) na situlsko umetnost? Tekom svoje kariere je prepotoval večino vzhodnega Sredozemlja, bil je v Ajgini, Šparti, Tesaliji, v Atenah, kot tudi v mestih južne Italije in Sicilije. V Atene ga je povabil Hiparh, od koder se je po njegovi smrti 514 pr. Kr. preselil na dvor Skopadov v tesalskem Kranonu, a se vrnil po zmagi Grkov nad Perzijci pri Maratonu leta 490 pr. Kr. Po političnem umiku Temistokla (472/1 pr. Kr.) se odpravi v Sirakuze, kjer na dvoru sicilskega tirana Hierona (478 – 466 pr. Kr.) deluje do svoje smrti, prišle ponj 468/7 pr. Kr. (Marinčič 2004, 129–130). V 1./2 5. st. se dogode spremembe: na obrobju grškega sveta še vedno obstajajo razkošni dvori, ki pa niso dovolj veliki, da bi lahko vzdrževali dvorne umetnike. Zato zbornski pesniki postanejo popotni umetniki, po katerih izdelkih povpraševanje je v glavnem v času raznoterih praznikov in športnih iger (Marinčič 2004, 127). Simonid je prvi, ki potuje z dvora na dvor in prodaja svoje pesnitve glede na povpraševanje (Marinčič 2004, 128). Se je ta praksa nato prenesla in izvajala tudi na področju severnojadranske torevtike? Biba Teržan (2020) zagovarja tezo, da so bili ti mojstri tolčenega bronu potovali. A prvi primerki situlske umetnosti so časovno opredeljeni v konec 7. st. pr. Kr. (Teržan 2020, 197). Je prišlo do spremembe načina poslovanja ali pa se je popotnost nekaterih poklicev pričela bistveno prej?

Plutarh (*De glor. Ath.* 346s) Simonidu pripiše izrek, da je »slikarstvo molčeča poezija in poezija govoreče slikarstvo«. V antiki je Simonid slovel po izumu mnemonične tehnike, ki je temeljila na vrstenju slik oziroma podob: *effigies* – ali je lahko govora o prispodobah (nadrobni opis tega njegovega izuma se nahaja v Ciceronovem delu *O govorniku* (2.351–354)²⁶? Je prav Simonid s Keosa odločilno vplival na

²⁶ »O tem,« je odgovoril Antonij, »koliko ti bom pustil, boš odločil sam. Če boš hitel ravnati odkrito, ti prepuščam vse, če pa se boš hotel sprenevedati, boš sam gledal, kako boš zadostil temu poslušalstvu. Toda, da se vrnem k stvari, sam nisem tako nadarjen kot Temistoklej, da bi imel rajši umetnost pozabljanja kakor spominjanja; in hvaležen sem onemu Simonidu s Keosa, ki si jo je baje prvi izmislil. Pravijo namreč, da je Simonid, ko je večerjal v Kranonu v Tesaliji pri Skopasu, premožnem človeku visokega rodu, zapel pesem, ki jo je napisal v gostiteljevo čast, in ker je bilo v njej zaradi bogatega okrasja po pesniškem običaju napisanega mnogo na čas Kastorja in Poluksa, je Skopas zelo umazano rekel Simonidu, da bo za tisto pesem dal pol toliko, kolikor je bilo dogovorjeno; preostanek pa naj, če se mu zdi, izterja od svojih Tindaridov, ki ju je prav toliko hvalil. Pravijo, da je bilo malo kasneje Simonidu sporočeno, naj pride ven, češ da pri vratih stojita dva mladeniča, ki ga glasno kličeta; on se dvigne, odide ven, a ne vidi nikogar. Med tem časom se je zrušila jedilnica, kjer je imel Skopas gostijo; stisnjen pod ruševinami je umrl skupaj s svojimi sorodniki. Ko so jih svojci hoteli pokopati in na noben način niso mogli spoznati zmečkanih trupel, je menda Simonid na podlagi tega, da si je zapomnil, kje je vsak izmed njih sedel, pokazal, kje naj se pokoplje; in tedaj ga je ta dogodek vzpodbudil k odkritju, da je predvsem red tisti, ki prinese spominu luč. Zato morajo tisti, ki želijo uriti to sposobnost, izbrati mesta in si to, kar bi radi obdržali v spominu, slikovito predstavljati v duhu in razvrstiti na ta mesta; tako bo urejenost mest ohranila urejenost stvari, stvari same pa bo označevala podoba

razcvet situlske umetnosti, katere začetek klasičnega obdobja je postavljen v leta ok. 500 pr. Kr. (Turk 2005, 23)?

Kompozicija na situli z Vač

Thalmann (1983) je o značilnostih zgodnje heksametrične poezije dognal, da uporablja priredja in jukstapozicije preko nasprotij in podobnosti. Te glavne značilnosti arhaičnega sloga so poudarjene na strukturni ravni z vzorci kot so: prstanasta kompozicija, *hysteron proteron*, hiazem²⁷; z uporabo okvirjev kot sredstva za »tekem nastopa skladajočega umetnika« organizacijo misli in za pregled nad materialom, vtem ko ustvarja in širi svoje ideje skozi vzorce. Takšni strukturni pripomočki so tudi občinstvu v pomoč, da lahko lažje sledi pesmi skozi celoten nastop. Dejstvo je, da strukturni vzorci heksametrične poezije niso le umetniška konvencija, so »posebne manifestacije celotnega načina mišljenja, ki ga je pesnik delil z občinstvom« (Thalmann 1983, 31 nav. v Harlizius-Klück in Fanfani 2016, op. 128).

Kakšna je razlika med pripovednim redom *kata kosmon* in *kata moiran*. In ali ima prva kakšne veze s prstanasto kompozicijo, druga pa s sukancem (spiralo v 3D obliki), ki ga sučejo mojre? Kozmos so že najzgodnejši astronomi opisovali koncentrično, z nebesnim svodom, ki se vrti, z metaforo vrtečega se kolesa, mlinskega kolesa ali kamna (Drummond 2006 nav. v Mencej 2013, 187, op. 241). Ena zgodnejših misli starega Grka o veselju je bila ta, da ga sestavljajo oz. obkrožajo pasovi. Pesem pa je kot odslikava kozmosa uokvirjena z mejami, ki imajo podobo prstanaste kompozicije (Harlizius-Klück in Fanfani 2016, 81). Noussia (2001, 229–231) izpostavi dejstvo, da lahko že pri Homerju najdemo kozmos v zvezi z urejenim zaporedjem pri pevski manifestaciji. Prislovna besedna zveza *λίην κατά κόσμον* »po izredno doslednem redu« (prev. Garvie 1994 ad l.) se nanaša na Demodokovo pesem (in njeno zapleteno zaporedje pripovedi) v Odiseji (VIII 489–491). Demodokova protokitaroidska predstava izkazuje veliko zanimivih strukturnih značilnosti, glej npr. bogato razpravo v *Homer the Classic* (Nagy 2009, 313–349). V poglavju z naslovom »Kozmos besed« Lewis (2006, 60–73) *κόσμος ἐπέων* v Sol. 1–3 W.2 navezuje na obročasto strukturo fr. 4 W.2 v smislu vzorcev mišljenja (Harlizius-Klück in Fanfani 2016, op. 122).



Slika 18 Kvadratna pasna spona z Vač. Sončni diski in race. / Gruljenje/govorjenje v prstanasti kompoziciji. (Naizustni pesnik, ki je omenil točke A, B in C jih nato poda v nasprotni smeri: C, B, A saj je naravno, če se miselni tok rekonstruira vzvratno. Predloženo je bilo, da je ta oblikovanost »slojev čebule« nastala iz mnemoične tehnike. V starodavni umetnosti je bilo nekaj običajnega, da se načini/tehnike, ki so v nekem mediju funkcionalne v drugem pojavijo kot zgolj in popolnoma okrasne. Morda so bili na podobnem čutu iz mnemoičnega, koncentrični krogi prstanaste kompozicije, spremenjeni v nekaj arhitektonskega (Whitman 1959, 98)). (po: Turk 2005, Sl. 4)

stvari. Tako bomo uporabljali mesta kakor sicer vosek in podobe kakor črke.« (str. 214–215) (Ciceron: O govorniku 2. 351–354)

²⁷ Je morda Hektorjevo truplo na zgornjem frizu upodobljeno predzadnje na spodnjem frizu pa drugo? V prvem primeru ga vleče pes oz. zver (lev) torej Ahil, v drugem mezgi.

Homerska poezija se zaradi strukturnih in kompozicijskih značilnosti, med katerimi ima poseben pomen obdajanje z obroči, nemalokrat primerja s poslikavo geometrične keramike (zlasti dipilonske vaze) (Harlitzius-Klück in Fanfani 2016, 95): »*obstaja prstanasta kompozicija samih prizorov (tj. pri Homerju), ti obdajajo prizore v koncentričnih obročih, natanko tako kot so na geometrijskih poslikavah osrednji motivi obdani z obrobami*« razpreda Whitman (1958, 98).

»Hkrati so ti motivi metafore – vsak med njimi simbolizira neki dogodek oziroma dejanje« (Turk 2020, 119). Tehnološki **proces prikazovanja abstraktnih idej s konkretnimi podobami je tipično grški** (Domínguez 2002, 75). Kajetan Gantar (1958, 33) piše, da je bil homerski čas, na katerega takratni človek gleda kot na skupek samostojnih, posameznikovih bitnosti, podrejen dejanju. Aristotel (*Fizika* 4.220b) je verjel, da čas ni trajanje pač pa pomikanje skozi prostor. Zaporedje dejanj v osrednjem frizu je v primeru ene od tolmačb:

2 : 4 : 3 : 1 : 3 : 4 : 2

(Žrtev : Dvoboj : Gostija : Pesem : Gostija : Dvoboj : Žrtev)



Slika 4 Maribor – Mladinska ulica – fotografije fibul na sl. 5: 4–6 (foto D. Oman)

zatorej kompozicija ne more biti sestavljena iz koncentričnih krogov, torej ni prstanasta. Pot oči v enem primeru po obliki spominja na očalaste fibule (Sl. 12). Torej na spiralo, ki je v tem primeru dvojna. Možna razlaga je, da to takšne oblike zaporedja pride, ker bi se umetnik lahko zgledoval po s pasovi krašenimi krožniki, ki imajo pasove oblikovane vodoravno koncentrično in jih je tako prenesle na navpično obdajajoče pasove.

A spiralo kompozicijo Austin (1975, 131) prepozna pri Heziodu, ko ta z njo posnema krožni ples muz, ko te pri tem pojejo in so navdih smrtnikom (Austin 1975, 131). Ali jo gre navezati tudi na Iliado, pesem o Ahilovem »*srdu (usodi) pogubnem(i)*« (Iliada I 2)? Ahilov odgovor odposlancu Odiseju v IX. spevu Iliade (307–429)²⁸ je spiralo, njegove misli nebrzdano bezljajo, venomer znova se vrača k istim idejam, ki so posledica jeznih izbruhov zaradi ranjene časti in prezira do Agamemnona kot tudi njegovih darov sprave. Krožnost njegove retorike je odslikava njegovega duševnega stanja. Zaradi jeze je že popolnoma zmešan piše William G. Thalmann (1984, 22–23).

V mlajši antični literaturi lahko zasledimo besedno zvezo petje **usode**. Hermann Fränkel (nav. v Leitzke 1930, 36, št. 43) povezuje petje s prednjem usode, oboje pa naj bi izhajalo iz ljudskega čarovništva. Ženske so, tako verjame, (v)pele želje v sukno, ki so ga predle, da bi tako vplivale na življenje lastnika

²⁸ Prav tu na začetku Ahil omeni iskreno in jasno besedo, ki grulita od leve in desne.

obleke. Cf. še Katul, *Pesmi* 64. Drug vir Higin v *Poet. Astron.* 2.15 piše o mitu, glede na katerega se Prometej podučil o Zevsovi usodi, poslušajoč pesem, ki jo pojejo Parke (rimski različica Mojr). Cf. še Platon, *Država* 10.617c (Dietrich 1962, op. 15).

Starogrška beseda moira (μοῖρα) pomeni del ali del celote in je sorodna z besedo *meros*, »del, delež« in *moros*, »usoda, poguba« (Harper 2001–2022, Moira), latinsko *meritum*, »nagrada«, angleško zasluga, izpeljano iz indoevropskega korena *(s)mer, "dodeliti, razdeliti" (Harper 2001–2022, merit). *Moira* lahko pomeni del ali **delež pri delitvi plena** (ἰση μοῖρα, ísē moîra, »delež enak« (Iliada IX 318)) delež v življenju, **žreb, usoda**, (μοῖραν ἔθηκαν ἀθάνατοι, moîran éthēken athánatoi, smrt (μοῖρα θανάτου, moîra thanátoio, »smrtna usoda«), del dodeljene zemlje. Beseda se uporablja tudi za nekaj, kar je *mete* (primerno) in **prav** (κατὰ μοῖραν, kata moîran, tj. glede na usodo, po redu, po pravici (Liddell, Scott et al. 1968, μοῖρα). Glede na to, da je osrednja tema srednjega friza situle boj za pravičen delež plena, a verjetno tudi poguba protagonistov, iz čelade pa se je morda žrebalo, se to zdi obetaven začetek.

Kata moiran lahko najdemo v najrazličnejših kontekstih Odiseje. Sem sodijo opis: Polifema, ko ta molze koze (IX 245, 309, 342), opisi porcij pri obrokih kot *mojra* (XIV 448, XV 140, XVII 258), zelo sarkastične pripombe Ktezipa (XX 293–295) in pogosta sklicevanja na "**pravičen**" govor v najrazličnejših družbenih okoljih v celotnem epu. Obseg in različni konteksti, v katerih se izraz pojavlja, jasno kažejo, da je "uspeh" zelo pomemben, vendar je pomemben tudi način, na katerega se tega doseže (Fuqua 1991, 53). Besedna zveza *kata moiran* (»glede na del«, »pravično«) pogosto izraža občutek ideološke pravičnosti. Osebe govorijo *kata moiran*, ko izvajajo avtoriteto: **kralji nad podaniki** (Iliada I 286), bogovi nad smrtniki (Iliada I 278) in starejši nad mladimi (Iliada X 169, XV 206). Dihotomije te vrste (»X nad Y«) tvorijo nprav družbene avtoritete pri Homerju. Prizor molzenja v Odiseji (IX) je v vsakem verzu podan z nekim nasprotjem: najprej so to ovce in koze (244), za njimi odrasle živali in mladiči (245), po tem mleko in sir (246), in tudi med črno ovčjo volno in njenim belim mlekom. Po podobnem vzorcu so podani prizori plutja in **žrtve** (Radcliffe 2016) in tudi v Ahilovem odgovoru Odiseju (Iliada IX 318–325) je prisotno kontrastiranje, naprej med pogumnim in bojazljivim borcem, v naslednjem verzu med lenuhom in delavnim človekom, nato so v igri prid in tegobe, življenje in pokol torej smrt, nato odrasla in male ptice, za tem pa še hrana in stradanje, nazadnje noč in bedenje itn.

Proces izdelovanja preje sestavlja naprej pridobivanje in čiščenje vlaken, nato rahljanje teh vlaken (mikanje) in za tem vleka teh vlaken v eno vrsto in zvijanje v fino ali grobo prejo (Hooper 1912, 952). Ob zvijanju se vse skupaj navija na preslico. Verjetno bi v dovdimenzionalni obliki slednje najboljše predstavljala tordirana spirala, a možno je tudi, da je bilo nekoč to delovanje predstavljeno z dvojno spiralo – torej morda očalasto fibulo.

Tretja možna, a manj verjetna razlaga za tovrstno kompozicijo pa je sledeča. Laboratorijske nevropsihološke raziskave so pokazale, da je moč razločiti tri stopnje, po katerih gre človek, ko pada v trans. Na prvi, najblažji stopnji so v igri geometrijske oblike. Na drugi poskuša te zaznave razložiti – povezuje jih v predmete z religioznim in čustvenim pomenom. Vzpon na tretjo stopnjo pa občuti kot spust po vrtincu ali predoru, skozi vrteči se temen prostor, ki ga ljudje navadno opisujejo kot tunel, votlino, vod, vodnjak, **spiralo**, vrtinec in podobno. Na drugi strani tega vrtinca se človek znajde v svetu transa, v katerem ima občutek, da leti. Ta izkušnja se imenuje tudi »mentalni vrtinec« (Mencej 2013, 179–180).

O tem kako lahko pripovedovanje povede človeka v trans je pisal B. W. Sturm (1999) v članku: *The Enchanted Imagination: Storytelling's Power to Entrance Listeners*. LaFrentz (2021, 22) pa ugotavlja, da Evmaj opiše Odisejeve izjemne pripovedne sposobnosti kot prevzemajoče in očarljive, ob tem se spomni na v nastopajočega pesnika strmeče zamaknjene poglede slušateljev (Odiseja XVII 518–521). A verjetno poslušalstvo ni padlo v tretjo stopnjo transa. Morda pa se je to kdaj med nastopom dogodilo

pevcu – posredniku med svetom preminulih junakov in tedanjiki. *Thymos* pomeni vzbujenje lastne sile. V stanju popolne koncentracije je pevec kot bojevnik v katerega bog ob vrhuncu bojnega meteža vdahne *menos* (energijo). Homer tako za pevca kot borca uporabi enako besedo za vdahnuti tj. *enepneouse* (Segal 2001, 139).

Druga pot po kateri lahko potujejo gledalčeve oči:

2 : 4 : 3 : 1 : 3 : 4 : 2

(Žrtev : Dvoboj : Gostija : Pesem : Gostija : Dvoboj : Žrtev)

spominja na motiv, ki se pojavi na certoški situli (Sl. 11 (in verjetno še kakšni)). Poti ostalih branj so namreč prekinjene. Kako se tovrstna kompozicija imenuje mi ni znano. Morda dvojnospiralna?

Motiv s situle Certosa prebujajo spomin na oči sove. Klavdij Elijan (*Hist. Nat.* 1.29) podaja še posebej jasno sliko o usodnem, hipnotičnem učinku na kmalu mrtvi plen, ki jih ima pokončna in sukajoča dejavnost z očmi prebadajočih ptic (Lawler 1939, 483). Sova je bila atribut boginje modrosti – Atene. Nekateri učenjaki so mnenja, da je do te zveze prišlo zaradi starodavne zmešnjave besede *γλαυκῶς* (svetlečih oči) z besedo *γλαῦξ* (čuk (ta pri nas nima ravno podobnega



Slika 5 Motiv iz situle Certosa, ok. 500 pr. Kr. Morda ponazarja sovje oči, a lahko tudi dvoje usod, ki jih omenja Ahil v odgovoru odposlancu Ahilu (*Iliada IX 411*).

ekspresivnega pomena) oz. znanstveno ime *Athene noctua* v ljudski misli, šlo naj bi za besedno igro, ki namiguje, da Atena (boginja modrosti) zna (**ve**), razrešiti probleme (morda tudi: zagonetke/uganke/enigme oz. *gríphoi, ainígmata*), kot lahko sova **vidi** v temi (Lawler 1939, 494). Videti in vedeti si nista besedi podobni le v slovenskem temveč sta enaki v starogrškem jeziku, kjer se obema reče **eido**. Alexander Bain je pokazal, da pri inteligenci (beri: modrosti) ne gre za nič drugega kot izjemno razvito zmožnost povezovanja na podlagi podobnosti (James 2015, 26, op. 7). A je v primeru razbiranja podob s situl bilo nekoč verjetno potrebno veliko vedeti tudi na pamet. Za prepoznavanje ostalih poti oči po motivih situle so potrebne nadaljnje raziskave.

Dodatki

Konjenik na osebni izkaznici kot oko na piramidi ameriškega dolarja

Hippeîs, * *hippótēs*** opredeljujejo vojaško elito in hkrati zemljiško aristokracijo; s podobo konjenika so se povezovale **vrednote boja, visokorodnosti, zemljiško bogastvo in polnopravna udeležba v političnem življenju**. Zatem na **religiozni ravni**: vsak *génos* se je potrjeval kot gospodar določenih obredov, posestnik obrazcev, skrivnih pripovedi in posebno učinkujočih **božanskih simbolov**, ki podeljujejo njegovim članom poveljniške zmožnosti in naslove. In slednjič. Na celotnem področju »predprava«, ki je vladalo v odnosih med družinami: to je bilo že samo neke vrste *agón* (t. j. kodificiran in s pravili uravnavan boj, v katerem se konfrontirajo skupine), medsebojna preskušanja moči *génē*, primerljiva s tisto, ki za časa Iger požene v spoprijem atleta. Tudi politika je po svoje prevzela obliko *agón*: govorniški dvoboj, spopad argumentov, katerega prizorišče je bil *agorá*, javno mesto, ki je bilo kraj združevanja, preden je postalo trg. Vsi, ki so se med seboj soočali z besedo, ki so **govoru zoperstavljali govor**, so tvorili v tej hierarhizirani družbi skupino enakih. Kot je opozoril Hesiod, so odnosi enakosti podmena slehernega rivalstva, sleherne *éris*: tekmovanje je mogoče samo med enakovrednimi. **Egalitarni duh** v samem osrčju **agonistične koncepcije** družbenega življenja je bil ena od potez, ki zaznamujejo **mentaliteto grške bojevniške aristokracije**, in je dajal novo vsebino pojmu oblasti (Vernant 1986, 34–35).

Dvojnost in dvojina(?) ter perspektiva(?)

Čreda in četa

V *Iliadi* (XX 249) se nahaja vpadljiva metafora: »v šir se razteza besedam polje, **na desno in levo évθα και évθα**«. (*epeon ... polus nomós*). Besedna figura »šir/polje« nečesa izraženo kot veliko polje ali pašnik (*nomós*), tako kot homerske metafore za poezijo, prikazuje jezik kot prostrano polje, a se zdi, da ni ravno značilna. Ideja, da se besede oz. je pesem razširjena kot pašnik, je moč najti v *Himni Apolonu* (20–21) (Ford 2019, 67). A Heziod postavi srečanje z Muzami s na pašnik (Carter 1990, 101). V opisu se znajdejo: divjina na gori Helikon, Hipokernin studenec, osamljeni pastir, ki pazi na svojo čredo in plešoče muze (Carter 1990, 102).

»Kakor pastirji **koze, razkropljene daleč po čredah**,
zlahka razločijo spet, če zmešajo kdaj se na paši,
prav tako **vodje razvrščajo nje na desno in levo (δικόσμεον évθα και évθα)**,
v red, da pojdejo v boj; a vmes vladar Agamemnon,
v oči in glavo podoben Kornionu, bliskov sejalcu,
Aresu v pas in život, a v prsi enak Poseidonu.« (Il. II 474–479)

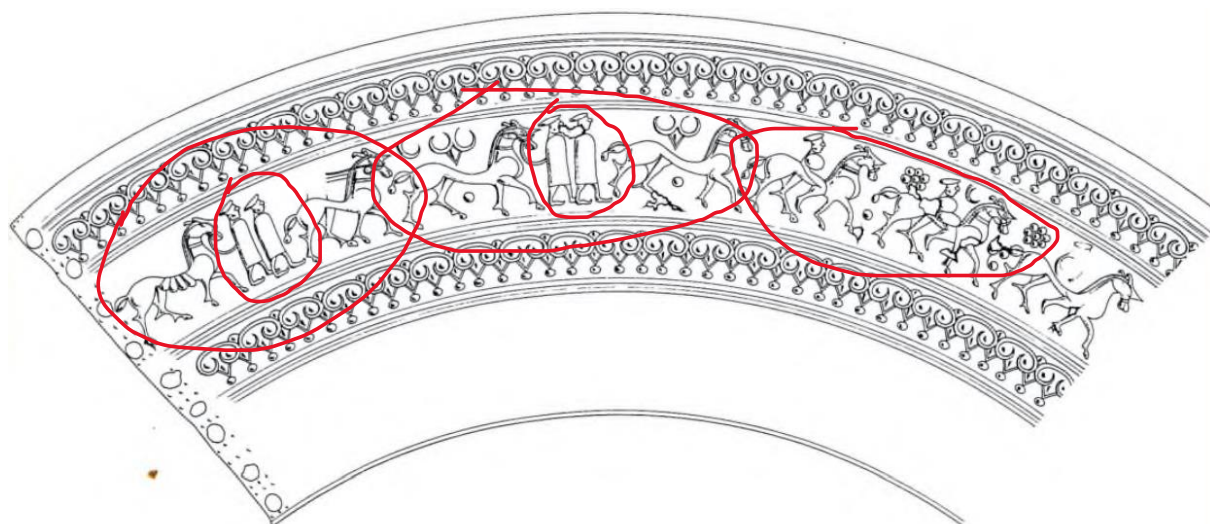
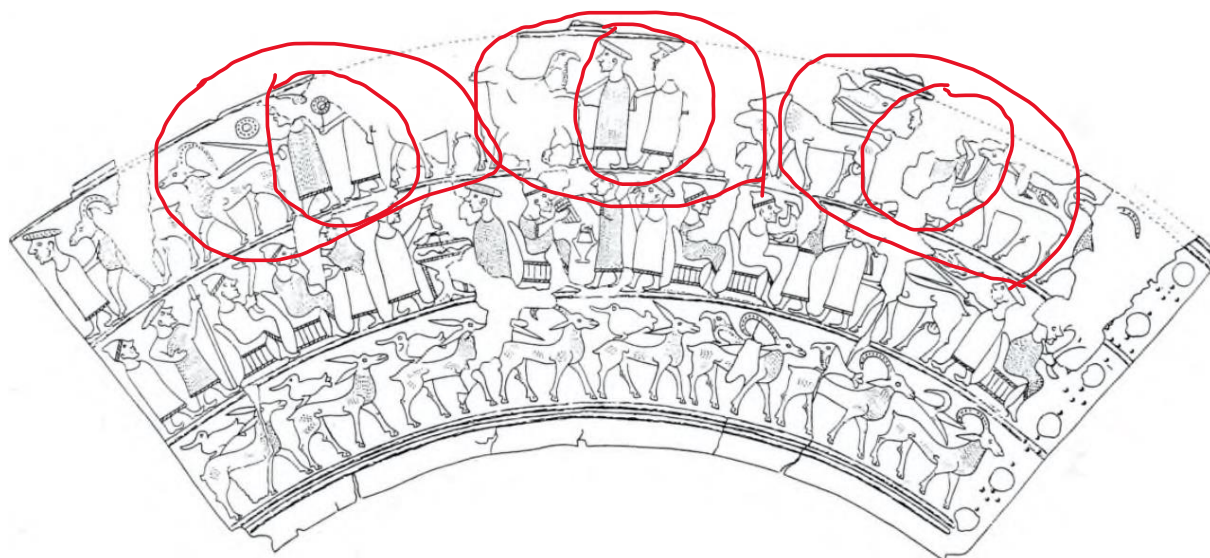
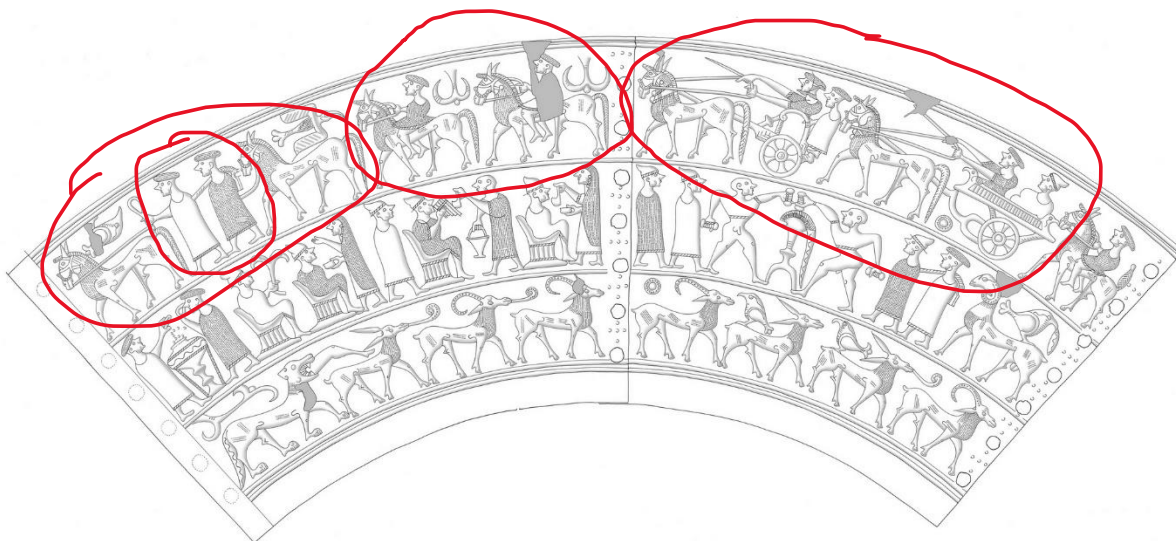
Samostalnik »*kosmos*« lahko opisuje urejeno razmestitev veslačev po klopeh ladje

»**Paroma** zdaj se ljudje po klopeh razvrstijo (*κατέλεκτο*) veslaških,
v redu (*κόσμω*)« (Od. XIII 76–77)

ali, kadar je negiran, kaotično premikanje pešadije in vozov v umiku (Il. XII 225). Povezani glagol (*dia*)*kosmein* je izraz, ki se redno rabi za postrojitev vojakov (npr. Il. II 126, II 476), in ta raba je nedvomno korenina okrasnega pridevka *kosmêtore laôn* (vrhovne reditelji vojske), ki se nanaša na dva generala ahajske vojske, Agamemnona in Menelaja, v *Iliadi* (I 16 in I 375) (Elmer 2010, 291).

Enako je cslovan. *četa*, hrv., srb. *četa* 'četa, vojaški oddelek', bolg. *četa* 'skupina vojakov, četa', sorodno še rus. *četá* 'par, dvojica', *čet* 'parno število'. Pslovan. ali slovan. **četa* je verjetno kolektiv od **četò* 'par' < ide. **k^uetó-*, kar je lahko izpeljanka iz istega korena **k^uet-*, ki se nahaja v ide. števniku **k^uet-*u*ór-es* 'štirje' (Greenberg, International Journal of Slavic Linguistics and

Poetics, v tisku, Jakobson, Selected Writings II, 646 ss.). Če je domneva pravilna, je *četa prvotno pomenilo 'pari, dvojice', tj. v paru bojujoči se ali hodeči vojaki.



Odposlanstvo k Ahilu (IX. Spev Iliade)

V IX. Spevu Iliade se nahajajo redki relikti dvojine stare grščine (glej: Segal 1968, Thornton 1978). Če so tudi tukaj živeča ljudstva tedaj poznala to, je težko razvozljivo vprašanje.

Psihološki vidiki situle z Vač oz. vrhunska doživetja

Goleman, knjiga Ram Dass (str. 19):

»Tudi jaz in ti doživljava trenutke, ko se ne najdemo v času in prostoru, trenutke, ko se nam zdi, da smo na pragu drugačnega bivanjskega stanja, trenutke, ko se nam zazdi naš osebni vsakdanji vidik sveta trivialen in zaslutimo v univerzumu širnejšo, neposredno dano harmonijo. Mogoče smo kaj takega doživeli, ko nas je prevzel očarljiv film, kaka umetniška ali glasbena stvaritev, mogoče cerkveni ritual, ali pa nas je to občutje obšlo potem, ko smo sanjari ob studencu, pred planinsko panoramo, na morski obali; mogoče se je to zgodilo v vročičnem bledežu ali ob nekem travmatskem dogodku, v času poroda, pod vplivom drog, ko smo v jasni noči zrl v zvezdno nebo, v zaljubljenosti. Pri vseh teh stanjih je dražljivo ravno to, da izgubimo oblast nad seboj, pa se nam vendar vidi vse tako uglašeno in urejeno. – Ob teh izkušnjah začutimo globlji smisel svojega življenja – čeprav tega navadno ne moremo izraziti. Poglavitna značilnost teh doživetij je pa ta, da ji ne posreduje razum – intelekt. Često se brž ko takšna stanja minejo – povrnemo v svoje običajno analitično mozganje in poskušamo najti etiketo za to, da se je bilo zgodilo. Tu pa se začno težave...« (Milčinski 2016, 392).

Pripovedi ljudi, ki so doživeli intenzivno radost v verskih okoljih, se beležijo že stoletja. Nasproti tem pa obstajajo pripovedi, ki sta jih opisala Maslow in Laski in so se pojavljale v neverskih pogojih: med porodom ali športnimi dogodki, občudovanjem narave ali plesom. Premik od nadnaravnega k naravnemu okolju razširja obseg izkušenj in ustoličuje veselje kot nekaj, kar je dostopno vsem ljudem (Yeagle 1989, 524). Laski je leta 1961 vpeljal pojem »sprožilec« za opise dogodkov, ki vodijo v ekstazo.

Glede na Maslowa (1971) so bili podatki, seks in glasba najpogostejši prožilci vrhunskih izkušenj. Izhajajo torej iz čarobnih trenutkov ljubezni in spolnosti, iz velikih estetskih trenutkov (zlasti glasbenih), iz izbruhov ustvarjalnosti in ustvarjalnega zanosa (velike inspiracije), iz velikih trenutkov uvida in odkritij, iz žensk, ko rodijo po naravni poti - ali samo iz ljubezni do njih, iz trenutkov zlitja z naravo (v gozdu, na obali, v gorah, itd.), iz določenih športnih izkušenj, na primer potapljanja na dah, iz plesa, itd. (Maslow 1962, 10).

Vrhunske izkušnje so lahko tako čudovite, da jih lahko primerjamo z izkušnjo srečne smrti. Gre za vrsto sprave in pripravljenosti na smrt (Maslow 1964, št. 12). Maslow: "Vrhunska izkušnja je pogosto opisana kot smrt, veste, kot smrt in ponovno rojstvo. Veliko ljudi po njej pravi: »Tako sem srečen, da bi lahko kar umrl.« (Krippner 1972, 118)

Thorne (1963) razdeli vrhovna doživetja oz. izkušnje na 6 kategorij: čutno, čustveno, spoznavno/miselno/kognitivno, prizadevno (človek proti usodi), samouresničevajočo in vrhunsko izkustveno (Yeagle 1989, 524):

A. Čutni užitki.

1. Vid. Prelepe barve, izjemni prizori itd.
2. Sluh. Ustvarjalni zvoki, harmonične melodije itd.
3. Vonj. Izbrani parfumi.
4. Okus. Gurmanstvo.
5. Otip. Občutljivost.

B. Spolnost.

1. Občutljivost erogenih con.
2. Doživetje vrhunca. Orgazem.

II. Doživetja čustvenih vrhuncev.

A. Ljubezen

1. Spolna.
2. Starševska.
3. Do živali.

B. Stanja evforije. Izjemno dobro počutje, veselje.

C. Humor.

III. Kognitivna doživetja vrhuncev. Pustolovščine uma.

A. Razumevanje in odkrivanje.

1. Fascinacija nad stvarmi. Odkritje umetnosti, glasbe, književnosti.
2. Občudovanje popolnosti, redkosti ali posebnih lastnosti.

B. Izumiteljstvo in ustvarjalnost.

1. Samopremagovanje. Samoozaveščanje o tem, kaj lahko človek stori.
2. Umetniška in estetska ustvarjalnost.

IV. Kognitivna doživetja vrhuncev. Človek proti usodi.

A. Doživetja rasti. Veselje ob odraščanju, odkrivanju samega sebe, postajanju odraslega.

1. Krize samopoznavanja. "Znati" se na razpotju.
2. Odraslost. Različne vrste samouresničitve ali izpolnitve.
 - a) Postati potenten.
 - b) Postati starš ali stari starš.

B. Človek nadzira samega sebe. Človek, ki dosega svoje najvišje potenciale.

1. Mobilizacija virov.
2. Uresničitev potencialov.
3. Tekmovanja.
 - a) Zmaga nad drugimi.
 - b) Osvajanje novih dosežkov ali sposobnosti.
4. Človek v boju za preživetje. Raziskovanje neznanega, plezanje na Mount Everest itd.

V. Uresničevanje samega sebe. Postajanje tistega, kar lahko postanemo.

A. Sprejemanje in spoštovanje samega sebe.

B. Preoblikovanje samega sebe.

1. Doživetja preobrata.
2. Doživetja samopremagovanja.

VI. Vrhunec doživetij. Trenutki izjemne lepote, izpolnitve, veselja, "polnega življenja".

A. Doživljanje vrhunca. Človek eno z naravo.

B. Duhovne krize. Moč porojena iz velikih stisk.

C. Orgazmična doživetja.

Pesništvo

Pesnikove besede, trdi Thoreau, "so zveze njegovih najstarejših in najmočnejših spominov, modrost izvlečena iz najbolj oddaljenih doživetij" (Dela, I, 101-102), morda so spomin na nekaj, kar dejansko ni bilo nikoli znano, a resnično spoznano, logos s potencialno usodo (Meese 1975, 19).

V ustvarjalni maniji pesnik ali umetnik postane nedovzeten za okolico in čas. Ko se predrami, ni sposoben presoditi, koliko časa je minilo. Pogosto mora stresti glavo, kot da se prebuja iz omotice, da bi se spomnil, kje se nahaja (Maslow 1959, 50).

Combarieu (1910, 102, op. 23) piše, da pravimo, da ima pesnik čar oz. šarm, a obenem pozabljamo kaj to pravzaprav pomeni. Beseda čar lahko pomeni 1. nenavadno izredno lepoto, 2. izredno privlačnost in očarljivost, in 3. nekdanja (zastarela) čarovnija (SSKJ) Beseda šarm je tako npr. prevzet preko nem. Charme iz frc. charme 'čar, dražest', izpeljanke iz glagola *charmer* 'očarati, začarati, uročiti', ki se je

razvil iz srlat. *carminare* 'očarati', prvotno 'pesniti, zlagati pesmi'. Beseda je izpeljana iz lat. *carmen* 'pesem, poezija' (Ga, 209) (ES). Tako kot Sirene, tudi Kalipso, ki poje s prelepi glasom, očara Odiseja, s tem ko mu neprestano nežno in ljubeče prepeva *aiei de malakoisi kai amuliosi logoisi thelgei. Thelgei*: očara oz. začara ga, da pozabi Itako, *hopos ithakes epilesetai* (Odiseja V 61 in I 56–57) (Vernant in Doueih 1986, 62).

V pesniški nastop je bil vključen celovit niz gibov telesa, rabljen za učinkovitejše pomnjenje in prihodnje priklice ter ponovitve. Ti gibi so omogočali čustveno olajšanje nezavednih plasti osebnosti, ki so ga lahko prevzele in kantavtorju omogočile, da ni imel toliko treme in bil deležen stresa, strahu in podobnih neprijetnih občutkov. Slednje je zagotavljalo hipnotično ugodje ob izvedbi. V končni analizi se izkaže, da je bil ta užitek rabljen kot instrument kulturne kontinuitete (Havelock 1963, 157 nav. v Segal 1974, 154).

Za Homerja je poezija ena izmed izpopolnitev življenja (*Od.* VIII 248), krona praznovanja (*ιξαΟαειζματα βαρυς* I 152) ter sredstvo za doseganje nesmrtnost vrle osebe (*Od.* VIII 73) (Sperduti 1950, 225). Brez pesnikovega peresa bi bili oviti v temo, piše Pindar (*Nem.* 7.12) in ležali neslišno zagrebjeni v zemlji (*Nem.* 9.6-7). Tako Pindar razkriva visoko-umevno vizijo (po kateri je pesnik Muzin svečenik, oz. njen interpret *Frag.* 150 [118] (Sperduti 1950, op. 84). (svojega poklica z vzpostavitevijo trdne zaveze s *kleosom, aretai* in *aidosom* (*Pit.* 3.111ss), namen te triade pa je navdihniti plemenito dejanje pri poslušalcu (Sperduti 1950, 237).

Vizualno pesništvo

Ustna epika je zahtevala vso pozornost občinstva in ni dovolila, da bi se to odvrnilo od prevzemajočega sveta k realnosti. Pesnika kot osebo, tekom nastopa, ti ne gledajo ampak si živo predstavljajo kar prepeva. Pesnik ustne epike postane transparenten za pesniško tradicijo in tehniko. S to transparentnostjo ohranja svoje poslušalce dobesedno očarane, saj pripoveduje z neprekinjenim tokom besed medeno sladkega glasu. (*Il.* I 249; *Teog.* 39–40 in 97). Zato ima Penelopin in Odisejev jok moteč učinek na nastop Femija oz. Demodoka (*Od.* I 335ss, VIII 83ss in 521ss): z vdorom krute resničnosti in žalosti prekineta vase srkajoč urok epskega sveta (Segal 1974, 156).

»*Tebe Demodkos, res, najbolj slavim med zemljani,*
saj te je Muza naučila, hči Zeusova, ali Apolon,
s tako tančino in čutom opevaš usodo Ahajcev,
kaj so storili, in kaj pretrpeli, kako se trudili,
prav ko da sam bil si priča, če ne, pa od priče izvedel« (*Od.* VIII 487–49)

Murrayeva (1981, 94) dozdeva je, da Homer tukaj ponuja formulacijo ideje pesniške domišljije kot oblike vizualizacije, ideja, ki jo dokončno razvijeta šele Aristotel v *Poetiki* (1455a22) in Longin (15.1)

Od pevčevih sposobnosti je odvisno, kako to svojo vizijo (s)komunicira kot vizijo – to pomeni, da omogoči svoji publiki, da sodeluje v viziji Muz tako, da si ta predstavlja pretekle dogodke pred očmi. V nizu pomembnih člankov in knjig opisuje Egbert Bakker (1993, 1997, 2005) tisto, kar imenuje "vizualna poetika" homerske poezije, kot poetiko, ki preteklo realnost prevede v govor s poudarkom na podrobnostih in, še pomembneje, s pomočjo lastnosti jezika, da si občinstvo te podobe miselno vizualizira. Med najbolj opaznimi od teh virov je "dokazni" članek "ara", ki označuje interpretacijo ali odziv na "vizualne dokaze v sedanosti govornika" (Bakker 2005, 97; cf. Bakker 1993, 15–25). S tem ko označuje, da so njegove trditve temeljile na dokazih o mentalni viziji, homerski pripovedovalec vabi svoje občinstvo, da v tej viziji sodeluje (Bakker 1997, 78–79). Takšna vabila so pogosta v *Katalogu* (*Il.* II 484–877). Začetki opisov plemen so večkrat označeni s členki "ara" (II 546, II 615, II 676, II 716), prav tako pa tudi prehodi iz kolektivnih odredov k posameznim voditeljem, ki jih zdaj razporejajo na bojišču (II 620, II 650) (Elmer 2010, 294).

V vsakem primeru členek »ara« signalizira, da dodatna podrobnost predstavlja nov odziv na vizualne »pokaze« ki mu jih podajajo Muze, vtem ko pripovedovalec optično bere njihovo sliko in jo delček za delčkom predaja svojemu občinstvu (Bakker 1997, 65–6, 87–88). Poleg tega, v vrstici, kjer se zaključi *Katalog Ladij*: »To so jim vodje [houtoi ar'] bili Danajcem, in vojni gospodje« (II 760) - "ara", skupaj z zaimkom "houtos", kaže, da se je Muzina vizija vojske pred Trojo premenila »v realnost, ki je vsem na očeh, na katero lahko pesnik kaže s prstom (beri: palico)« (Bakker 2005, 80; cf. Bakker 1993, 25).

Katalog ladij je še posebej poučen, saj poudarja, kako pomembno je organiziranje – znanje petja ali pripovedovanja *kata kosmon* – za uspešen prenos miselne podobe v besede. Če naj se kompleksna slika uspešno komunicira v besedah, jo je treba najprej razdeliti na sestavne dele, ki jih je nato treba zaporedno in včasih selektivno povezati (Bakker 1997, 56–57). V primeru tega, kar očitno čuti pripovedovalec Iliade je ena najbolj kompleksnih podob trojanske vojne, množica grških bojevnikov, ko se ti pripravljajo za boj, je proces verbalne razstavljanja (segmentacije in izdelovanja zaporedja) predstavljen kot odsev nastajajoče organizacije v sami sliki: *kosmos* jezika in *kosmos* njegovega podajalca se prepletata. Pripovedovalec lahko le s pomočjo tega dvojnega *kosmosa* svojo mentalno sliko predava občinstvu. "Slikovitost oz. nazornost", ki jo je izpostavil Ford (1992, 126–127) pri načinu, kako pesnik obvladuje "razmerje med poprejšnjimi dogodki in zdajšnjim petjem" temelji na pripovedovalčevi sposobnosti povezovanja reda petja z redom mentalne slike, ki jo predstavlja (Elmer 2010, 295).

Hipnoza ob opazovanju predmetov

James Braid (* 19. 6. 1795, † 25. 3. 1860), eden vidnejših pionirjev hipnoze in hipnoterapije iz Veliki Britanije, je bil znan tudi kot »gentleman scientist« – znanstvenik, ki ni neposredno povezan s kakšno institucijo, nekaj takšnega kot je danes svobodni oz. neodvisni raziskovalec, če že ne prav takšen. Po njegovih dognanjih je eden ključnih prijemov za hipnozo osredotočenje pogleda na nek svetlejši predmet (Zangwill 1987, 331), menda lahko tudi kovinski ali tkalski izdelek.

Poikilia in poikilos

Po Pindarju in Bakhilidu se pridevek rabi za zgodbe, nasvete in misli (na primer *δεδαίδαλμένοι ψεύδεσι ποικίλοις μῦθοι*, zgodbe, prepredene s prekanjenimi lažmi, O.1.29 ali *ποικίλοις βουλευμασιν*, zviijačni nasveti, N.5.28), značilni za polimorfno in polivalentno vrsto inteligence (*mētis*), in serija sestavljenih pridevnikov, ki opisujejo prebrisane like, kot sta Hermes in Odisej (imenovana *ποικιλομήτης*, polna raznoterih zviijač (LSJ)), ali Sfinga (*ποικιλωδός*), begajoče in manipulativno petje (LSJ) S. OT 130), izkoriščajo te kulturne in družbene konotacije (LeVen 2013, 234).

Beseda *poikilia* se je rabila za različne umetnosti; od arhitekturne, lesarske, kovinarske, slikarske in tkalske ipd. V vsaki od teh umetnih obrti pa je predstavljala nekaj drugega, a podobnega. *Scholía* T (XVIII 590c) (Erbse IV str. 564) tako predstavi arhitekturno *ποικιλία* (»pestrost«), pri čemer pojasni, da je Hefajst okrasil plesišče s stebri in kipi v krogu (Fanfani 2017, op. 68). Pri Aristotelovemu (*Poet.* 23.1459a30–4) opisu Homerjevega opevanja trojanske vojne lahko besedo *poikilia* tolmačimo z besedo nadrobnost (Purves 2010, 3). Pri ženski umetnosti tkanja, ki je spontana metafora za umetnost zapeljevanja oz. zavajanja; *poikilos* (pretkanost) tkanine predstavlja njeno *poikilos* (omrežujočo moč) (Jenkins 1985, 115).

Tudi Nagy (2010, 273–310) zapaža več povezav (ritualnih, verskih, tehnoloških) med kovinarsko obrtjo in tkanjem vzorcev že v času bronaste dobe, ter vidi tehniko pestrosti, izraženo s *ποικίλος/ποικίλλειν* (in enakovrednim *πάσσειν* »posipati«, ki ju *Scholía* A in T (ad 22.441d2) tolmačita kot kiparski izraz za *ποικίλλειν*), v kovinarski obrti in pri tkanju vzorcev kot primerno metaforo za pestrost Homerske poezije; v posebnem primeru Iliade (XVIII 590) Nagy (2010, 291) trdi, da je delo boga z bronom prikazano kot dejanje tkanja vzorcev, in da je *ποικίλλειν* pri tkanju vzorcev metafora za delo s kovino (Fanfani 2017, op. 71).

Lesketajoče se površine lahkih oblačil so bile ena od stvari, ki so pritegnile pozornost liričnih pesnikov. Druga stvar so bili raznobarni vzorci, bodisi tkani ali vezeni, na teh istih površinah. Ibik (316) govori o "sproščanju vezanih plaščev." Tukaj beseda *poikila* lahko pomeni bodisi vezen ali tkani vzorec. Vemo, da so bili zapleteni vzorci zelo modni v arhaičnem obdobju, in ohranjene tkanine iz 5. st. pr. Kr. so dejansko vezene (Houston 1947, 76–77) (Fowler 1984, 137).

Poikilos lahko pomeni "pestro," v enem ali več smislih hkrati (Fowler 1984, 125). Z besedo *poikilia* se lahko opiše pisano perje ptic ali geometrično obarvane oblike površine kož kač (Grand-Clément 2011, 418–488). Zgleda, da je šlo za pojem arhaične grške domišljije, ki je zaobjemal tako **sestav očem mamljive površine**, ki jo je opredeljevalo »vibriranje, svetlikanje, drgetanje oz. blesketanje svetlobe« (Grand-Clément 2015, 407); kot tudi dožemanje vzorca pod tem, **ki in navkljub množstvu kombinaciji različnih elementov, materialov oz. barv – vseskozi proseva nek red** (Fanfani 2018, 10).

Sveže poglede na pojem *poikilia* je nedavno podala Pauline LeVen (2013). Po njenem mnenju je govora o veččutnih (še posebej pa vidnih in slušnih) zaznavanjih. Besedo se je rabilo za razne čute, ne da bi bila mišljena metaforično (LeVen 2013, 23). Kot poudarja Pauline LeVen (2013, 238), pride pridevnik *poikilos* v poštev pri opisu živali, umetniških izdelkov ali zvoka. Najdemo ga npr. pri izrazih: pisano perje ptice, dodelani motivi ščita ali ob večglasnih, mimobežnih tonih lire. **Ti povzročijo reakcijo čutnega zamaknjenežnega užitka ob nečem estetskem**. V arhaični misli izraz *poikilia* nakazuje dinamiko, ki je **umerjena, ima red, lepoto in je harmonična** (Grand-Clément 2015, 410 nav. v Fanfani 2018, op. 8).

Ποικίλος pomeni torej **samozavestni izraz izkušnje čutne narave** (LeVen 2013, 238). Ta opisuje doživetje, kot vključujoče vse čute (**ogreje srce, spodbudi oko k zaznavanju velikosti, razmerij**, gibanja, in napne uho ob izvedeni zborovski glasbi), ter **locira lepoto v odnos med opazovalcem in opazovanim: ne v konkretnih lastnostih, ki tvorijo lepoto, ampak v načinu zaznavanja** (LeVen 2013, 238).

(Dvo)boj

Največja podobnost med možem in zverjo čustvo/stanje imenovano *χαίρομαι* in ker se navezuje na to, čemur Homer pravi *χάρμη* – bojna vnema. V tem primeru lev predstavlja bojevnikovo najsilnejšo, bojno stanje, z drugimi besedami, razpoloženje, ko se ta obnaša kot pravi heroj (Clarke 1995, 147). To nas vodi do še enega, bolj subtilnega vidika povezave med zverjo in bojevnikom. To je kvaliteta *ἀλκή* (neustrašnost in telesna moč – kar tvori jedro bojne vrline). Prav zaradi *ἀλκή* je nekdo pravi mož (Muellner 1996, 147).²⁹

Σέβας in ἄγαμαί τε τέθηπά τε

Poleg spretnega laskanja dekletu Odisejev opis vsebuje občutek začudenja in osuplosti (*σέβας*, 161, *ἄγαμαί τε τέθηπά τε*, 168), ki se ga lahko občuti ob srečanju z nečim čudovitim (LeVen 2013, 238). Ta vrsta čustva se lahko pojavi ob srečanju z lepoto narave (Navsika in palma v 6. knjigi), kot tudi umetnin (Alkinojeva palača v 7. knjigi) (LeVen 2013, op. 31):

»Prošnjo imam, gospa! Si boštvo mar ali si človek?
Ako katera si njih, ki bivajo v širnih nebesih,
Artemis, del bi, da si, Kroniona silnega hčerka,
vsa si na svetu ko ta, po licu in rasti visoki.
»Ako pa bitje si žensko, ljudi, ki živijo na zemlji,
srečen, presrečen ti oče in tvoja ti mati častita,
srečni, presrečni ti bratje! Kako se srce jim ogreva,
polno ponosne radosti, ob tvoji premili podobi,

²⁹ Za podobnosti med bojevnikom in pevcem glej še: Potscher (1986, 21–22), ki je meni nedostopen.

*kadar mladiko le tako te vidijo stopati v kolo!
Najsrečnejši pa on, pred vsemi, gotov je v srcu,
 kdor svatbeni dar ženo te pridobi zakonsko!
 Nikdar še nisem na oči ti videl človeka,
 moškega ne, ne ženske: **resnično, strmim ko te gledam!**
 Enkrat samo sem naletel, na Delu, ob Foiba oltarju,
 palmovo mlado drevo, ki vitko je raslo v višino –:
 kajti i tja sem prišel in spremstvo z menoj mnogoglavo,
 potni, ki stiske hude bile so mi sojene s potjo –:
 da, pred drevesom le-tem sem **stal enako začuden**,
 kajti nikdar ni pognalo še steblo vitkejše iz zemlje,
kakor se tebi tu čudim strmeč,...« (Od. VI 150–168)*

Mένος, χαίρομαι, χάρμη, ἀλκή

Za razliko od *thymos*, je *menos* sama energija in ne organ (Šegadin 2017, 36). *Thymos* pomeni vzburljenje lastne sile. V tovrstnih trenutkih je pevec takšen kot bojevnik, v katerega bog ob vrhuncu bojnega meteža vdahne *menos* (energijo). Homer tako za pevca kot borca uporabi enako besedo: vdahniti tj. *enepneouse*. V takem stanju popolne koncentracije tako pevec kot bojevnik delujeta s polno paro. A lahko muze, tako kot bogovi v Iliadi, svojemu varovancu odvzamejo njegovo nadnaravno sposobnost. Tako Tamirisu muze odvzamejo glas in zmožnost igre na plunko, to elementarno sposobnost vsakega pevca (Il. II 600) (Segal 2001, 139).

Največja podobnost med možem in zverjo je stanje imenovano *χαίρομαι* in se navezuje na to, čemur Homer pravi *χάρμη* – bojna vnema. V tem primeru lev predstavlja bojevnikovo najsilnejšo bojno razpoloženje, z drugimi besedami, razpoloženje, ko se ta vede kot pravi heroj (Clarke 1995, 147). To nas vodi do še enega, bolj subtilnega vidika povezave med zverjo in bojevnikom. To je kvaliteta *ἀλκή* (neustrašnost in telesna moč – kar tvori jedro bojne vrline). Prav zaradi *ἀλκή* je nekdo pravi mož (Muellner 1996, 147).³⁰

Implikacije kažejo, da je za Homerja mentalno in čustveno stanje boreče se živali lahko enačeno s tistim, borečega moža, v veliko večji meri, kot bi bilo možno v kulturi nam podobni. Posebej nazorna za to je primerjava (Il. III 23–28), ki opisuje Menelajevo bojno vnemo za spopad s Parisom kot veselje leva, ko ta zapazi divjad (Clarke 1995, 146). Ko Ahil govori, da je lev, s tem ne misli povedati le, da je heroj, ampak tudi, da je ponorel (Clarke 1995, 159).

Menos

Psihična intervencija, ki je pogosta v Homerjevih delih, je božje posredovanje moči človeku. V Iliadi se vršijo tipični primeri takšnega posredovanja tekom bitke. Po starogrško se mu reče *menos*. Npr. Atena vdahne tega v prsni koš svojega varovanca Diomeda:

*»Zdajkar sem vlila ti v prsi očetovo moč in odločnost,
 kakršno imel je Tideus ti, ščit vihteč konjenik.
 Vzela meglo sem ti z oči, ki prej ti pogled je kalila,
 v to, da natanko boš ločil, kdo bog je, kdo samo človek« (Il. V 125–128)*

»trikrat zdaj hujši popade ga črt, podobno ko leva« (Il. V 136)

ali ko Apolon vlije *menos* v *thymos* ranjenega Glavka:

³⁰ Za podobnosti med bojevnikom in pevcem glej še: Potscher (1986, 21–22), ki je meni nedostopen.

»To je molil na glas: ga slišal je Foibos Apolon.
Koj ugasi bolečino: otare mu ramo nevarno,
črno ustavi mu kri a **dušo navda s pogumom.**
Glaukos opazi učinek, **v srcu zaigra mu veselje,**
kadar mu veliki bog na mah je uslišal molitev.
Najprej podžge in osrči može si, Likijce vodje« (Il. XVI 527–532)

Menos ni fizična moč; prav tako ni organ mentalnega delovanja, kot sta *thymos* ali *noos*. Bolj je, podobno kot *ate*, stanje duha. Ko človek začuti *menos* v prsah ali "mu sunkoma udari v nosnice," (Od. XXIX 318) se ove tega misterioznega povečanja energije; življenjska sila v njem eksplodira in preplavljen je s svežo samozavestjo ter vnemo (Dodds 1951, 8).

Op. 47 Zdi se, da se je nekaj verjelo, da kralji posedujejo poseben *menos*, ki so ga prejeli zaradi svoje družbene vloge. To nakazuje uporaba izraza *hieron menos* (cf. *hiere is*) oz. »sila božanska«, čeprav se njegova raba v Homerju (npr. za Alkinoja, Od. VII 167 itd., za Antinoja, Od. XVIII 34) verjetno rabi zgolj zaradi metrične ustreznosti.

Povezava *menos*a s področjem volje se jasno izraža v besedah *dnomenes*, »biti željan, vnet, zagnan« in *menoinan*, »želja po zlu«. Pomembno je, da *menos* pogosto nekdo prejme kot odgovor na molitev. Podobnemu primeru lahko sledimo v Svetem pismu: »Gospodov duh je šinil vanj« (Sodniki 14:6, 15:14) (v Samsona) in mu dal nadčloveške sposobnosti (Dodds 1951, op. 51). Vendar je ta nekaj veliko bolj spontanega in nagonskega kot to, kar imenujemo "odločnost"; tudi živali jo lahko imajo (Dodds 1951, 8–9). Konji v Iliadi (XXIII 468) pobesnijo; **boos menos**, Ahil nekaj »Reče in konja navdahne z veliko močjo in pogumom:/na tla iz griv iztreseta prah in že poletita.« (Il. XVII 456–457). Pri žrtvi v Odiseji (III 450) »vzame sekira živinčetu moč.« (Dodds 1951, op. 49). Lahko se tudi uporablja za opis uničevalne moči ognja (npr. Il. VI 182, XVII 656) (Dodds 1951, 8–9). Je v domeni Zevsa, ki »hrabrost (*arete*) možem poveča, pa zopet pomanjša« (Il. XX 242) (Dodds 1951, 9).

Začasno povečan *menos*-a je, tako kot *ate*, abnormalno stanje, ki se ga lahko pojasni le z nadnaravnim. Homerjevi junaki znajo prepoznati začetek, ki ga označuje nenavaden občutek v okončinah, kot da bi bila stopala in dlani vnete (*maimoosi*). to je zato, ker, kot nam pove pesnik, je bog naredil njihove noge okretne (*elafra*). Ta občutek, ki ga ima tudi drugi prejemnik, potrjuje božanske izvore *menos*-a.⁵⁴ To je nenormalna izkušnja. In ljudje v stanju božjega povečanega *menos*-a se v nekaterih pogledih obnašajo nenavadno. Z lahkoto opravljajo najtežja dejanja (*rea*),⁵⁵ kar je očiten znak božanske moči.⁵⁶ Lahko se celo, kot Diomed, brez posledic bojujejo z bogovi (Il. V 330ss, 850ss) - dejanje, ki (Dodds 1951, 9) je ljudem v njihovem normalnem stanju izjemno nevarno.⁵⁸ Začasno so v resda več, ali morda celo manj, kot človeška bitja. **Može, ki so deležni *menos*a, se večkrat primerja s sestradanimi levi (Il. X 486; XV 592)-** Ajant Veliki tako:

»Vendar pa tudi že samemu čuti srce mi v prsah,
bolj kakor prej, neugnano **željo po klanju in krvi,**
kar vleko me noge, od zdolaj, od zgoraj pa roke!«
(Il. XIII 73–75).

a najbolj osupljiv opis najdemo v 15. knjigi, ko Hektor pobesni (*mainetai*), peni se mu iz ust in oči



Slika 6 Sestradan lev na situli z Vač? (risba I. Murgelj 2020)

mu grozljivo gorijo (Il. XV 607). Od takšnih primerov je le korak do ideje dejanske obsedenosti (*daimonan*); a to je korak, ki ga Homer ne naredi. Pravi, da je po tem, ko je Hektor oblekel Ahilovo opremo, »prelije se v dušo/ Aresov duh mu morilski, napolnita ude v notrini,/ srčnost in moč« (Il. XVII 210–212) vendar Ares tukaj komajda predstavlja kaj več kot sinonim za vojaški duh, in prenos moči povzroči volja Zeusa, morda prav zaradi božanske oprave. Bogovi občasno za namene zakrinkanja prevzamejo obliko in videz posameznih ljudi; toda to je drugačno prepričanje. Bogovi se lahko včasih pojavijo v človeški obliki, ljudje pa včasih dobijo božansko moč, vendar v Homerjevem delu ni pravega zamegljevanja ostre ločnice, med človekom in boštvom. V Odiseji, ki se manj ukvarja z bojem, vnos sile prevzame druge oblike. Pesnik "Telemahije" posnema Iliado, tako da opiše Ateno kako vdahne *menos* v Telemaha (Od. I 89, 320–324; cf. III 76 ; VI 140), vendar je tu *menos* moralni pogum, ki bo fantu omogočil pariranje nadležnim snubcem. To je literarna prilagoditev (Dodds 1951, 10).

»Tak je molitve bil glas: usliši ga Palas Atena.

Čilost mu vlije v kolena pa v noge in roke nad njimi« (Il. V 121–122)

»Rekši udari ju z žezlom mogočni potresnik Pozejdon,
silna prelije se moč ob dotiku po udih obema,
prožno razgiblje kolena, noge in roke oživijo.« (Il. XIII 59–61)

Odisej Ateni prav »vlj poguma mi v dušo« (Od. XIII 387)

Atena Telemahu:

»A v njem okrepila je dušo,
dala mu moč in pogum, zbudila spomin na očeta,
bolj ko kdaj poprej. Ko to je občutil v srcu,
ves prevzet je strmel: zaslutil je silo božanstva.
K snubcem je stopil takoj, mladostnemu bogu podoben.« (Od. I 320–324)

Borba in petje

Starejša in bolj avtentična je ponavljajoča se trditev, da glasbeniki svojo ustvarjalno moč črpajo od Boga. »Sam sem se naučil« pravi Femij; "saj bog je zasadil v srce/ pesmi...« (Od. XXII 347–348). Ta dva dela njegove izjave nista nekaj protislovnega: s tem želi povedati, da ni izvajalec pesmi drugih pevcev, ampak je ustvarjalni pesnik, da pesmi iz njega vrejo spontano, iz neznanih globin; da poje po božjem navdihu, kot to počno najboljši kantavtorji (Od. XVII 518–519):

»Kajti od Muz in Fojba Apolona, ostrega strelca,/ pevci postanejo pevci, svirači umetni na zemlji«
(Hez. Teog. 94–95 = H. Himn. 25, 2–3) (Dodds 1951, 10).

Demodok »Njem podelil je bog pred vsemi pač pesem milobno,/ kadar ga žene srce, da zapoje v duha razvedrilo.« (Od. VIII 44–45)

»anti da milosten bog je podaril božansko ti pesem.

Reče, in pevec ubere svoj spev, po božjem navdihu.« (Od. VIII 498–499)

Pindar v 3. Nemejskem slavospevu (9) poprosi Muzo, naj mu vda brizgajoč tok pesmi, ki bo vrel iz njegovih misli. Chadwick v *Growth of Literature* III.182 navaja presenetljivo podoben primer iz Radloffa. Kirgizijki bard trdi: »Lahko pojem kakršnokoli pesem, saj je bog vdel v moje srce pesniški talent. Jezik mi maže z besedami – ni mi jih treba iskati. Nobene od mojih pesmi se nisem učil. Vse izvira iz moje notrine« (Dodds 1951, op. 72).

Prepevanje, sicer ob liri, se je običajno smatralo za nasprotno boju (Muellner 1996, 138). *Thymos* pomeni vzburljenje lastne sile. V tovrstnih trenutkih je pevec kot bojevnik v katerega bog ob vrhuncu

bojnega meteža vdahne *menos* (energijo). Homer tako za pevca kot borca uporabi enako besedo: vdahniti tj. *enepneouse*. V takem stanju popolne koncentracije tako oba delujeta s polno paro. A lahko muze, tako kot bogovi v Iliadi, svojemu favoritu odvzamejo njegovo super moč. Tako Tamirisu muze odvzamejo glas in zmožnost igre na plunko, to elementarno sposobnost vsakega pevca (Iliada II 600) (Segal 2001, 139). V 4. *Nemejskem slavospevu* Pindar govori o razmerju med zmagovalcem in bardom, ki mora sam doživeti vrsto tekmovanja (McIntosh Snyder 1981, 195):

»Kako v spopadu tekmece bi zvijal, če v hvalnicah na čast bi Melesije besede spletal (beri: tkal), rokoborec v govoru nespodnesljiv, v mislih blag do plemenitih, nasprotnikom pa oster izzivalec.« (Pind. Nem. 4. 94–96)

Euphrosyne, babrosyne in tryphe

Babrosyne in *tryphe* – pomenita radost doživeto na simpoziju (Murray 1994, 49). Prav tako *euphrosyne*, prisotna že pri Homerju (Murray 1949, 49; glej še: Murray 1983, 262; Roussel 1927, 134–137 nav. v Murray 1994, op. 7)

Govor(ništvo)

»snubce pa umiri kako, s krotko prijazno besedo« (Od. XVI 286 in XIX 5)

Besede pri Homerju imajo krila, da lahko poletijo iz govorčevih ust do poslušalčevih ušes. Za Homerja bi to le stežka bila metafora. Besede je zaznaval kot oprijemljivo realnost: sapa se zbere v glas, zvok stvari pomen in odpotuje po zraku (Vivante 1975, 2). Sledeči odlomki nam dajo misliti, da besede bežijo izza ograde zob, tako kot ptice zletijo iz kletke (Vivante 1975, 2):

»Kakšna beseda, Atrid, je padla le-tu ti z jezika?« (Il. IV 350; ipd. Od. I 64)

»... Beseda, če res da ušla je, trda morda mi z jezika, naj kčasi odveje jo veter!« (Od. VIII 408–409)

Zelo verjetno je tudi, da je skoraj vsak govorec na javnem srečanju oz. ob zborovanju, v roki držal *scepter* (Comebellack 1948, 209) in pričakovalo se je, da bo z njo in rokami izvajal ustrezne geste (Smith 1926, 364). Odisej je Trojance presenetil s svojim načinom držanja žezla, saj tega ni premikal ampak ga je držal navpik in na miru, nato pa jih je iznenadil še v drugo – z močnim glasom, in govorom »kot snežni vihar« (Il. III 216–224 (Comebellack 1948, 218–219). V Odiseji (VIII 169–173), protagonist pravi, da se ljudje dobremu govorniku klanjajo kakor bogu (Smith 1926, 359):

»Marsikdo utegne imeti le drobno, neznatno postavo, bog pa je dal mu govora čar, na veselje slušalcem; gleda zavzeto ga vse, ko gladko mu teče beseda, skromna, mikavno zveneč, in mož se sveti med zborom: kakor bogu se mu klanjajo, kadar pokaže se v mestu.« (Odiseja VIII 169–173)

Prepričljiv govor po Heziodu (*Teog.* 88–93) ni vrlina posameznika ampak dar muz. Da gre za dar boga je moč prebrati tudi v Odiseji (VIII 170), ko je govora o tem, da je očarljiv govorec za to dolžan prav boštvu (Solmsen 1954, 5), ko govori o kraljih, ki jih poslušalstvo, zaradi daru govora muz, slavi kot boga.

V *Odiseji* (XX 304–320) je poudarjena nepričakovana ostrina Telemahovega (od)govora: »To je dejal in vse onemi v zaglušni tišini.« (320). Po zavrnitvi Ahila, da bi se te nehal kujati in spravil v Iliadi (IX, 430), »To je dejal. Onemeil so vsi v zaglušni tišini,/silno zadel jih je govor: prerezka bila je odpoved«. Po prekinitvi govora Odiseja v enajstem delu Odiseje »To je dejal. Poslušalci so vsi molče obsedeli,/srca zajel jim je čar, v senčni mračini dvorane.« (XI 333–334). Občinstvo je bilo vedno pripravljeno s

pozornostjo in spoštovanjem prisluhni govorniku, pa četudi, po formalni oznanitvi Ahila, da je jezen, ta kasneje odgovori kar iz svojega sedeža, ne vstane, kot je bila navada (Smith 1926, 358).

V homerskem besednjaku pomeni *paraiphasis* (ki lahko predstavlja tako dobro kot zlo) prepričevanje, porajajoče iz dobrega poznavanja; *oaristus* označuje medsebojni vpliv, ki izhaja iz intimnega družbenega bratskega življenja; *paregoros* pa se nanaša na spodbudni govor, ki se rabi pri spodbujanju tovarišev v boju (Detienne 1996, 100). Pri Alkmanu (80) lahko beremo, da Kirka dobesedno mazili (*epaleifasa*) ušesa Odisejevih kompanjonov (Fowler 1984, 145).

Paraphasis je še ena od lastnosti, ki daje razumniškemu kraljevemu govoru moč pomirljivosti in njihova sposobnost, da »*blagih besed ... prekašajo vso množico zbrano*« s tem »*ki z njimi mirijo srdite meščane (paraiphamenoi)*« (Hez. Teog. 88–91) (Detienne 1996, 80 in op. 91). *Paraphasis* je tudi Homerjev »šarm« (*haduepes*), ki ga Pindar (*Nem.* 7.20–21) opiše kot prevaro, sposobnost pričaranja iluzije in trdi, da nas umetnost slepi z lažmi (Detienne 1996, 80):

»*Nestor, čarovnik glasu, doneči govorec iz Pila,
staremu slajša ko med z jezika je tekla beseda.*« (Il. I 248–249).

Sprevod

Boginje zbor dvakrat vabi, da ob petju in plesu skupine vzklikajo (l. 1043 = l. 1047: *ololyxate epi molpais*). Ta obredni krik (*ololyge*) je izrecno povezan (*epi*, to je: "pri, po") s pesmimi (obrednimi) in plesom (*molpè*), ki jih izvajajo tisti, ki v *pompe* sodelujejo. Procesija in z njo povezani elementi naj bi torej bili izvor užitka, pa tudi obredni vzkliki, ki ga zaslišijo boginje, spremljani z močno plamenečimi baklami in si iz njih ustvarjajo užitek. Uživanje ob plamenih bakel pomeni, da se boginje veselijo same procesije, rezultat pa bo, da bodo sprejele radostni krik, ko jim bodo ljudje peli in plesali (ll. 1041–2). Užitek boginj je torej rezultat dvojnega: najprvo uživajo v opisani (in predstavljeni v gledališču) procesiji sestavljeni iz glasbe, plesa, bakel; po drugi strani pa so pozvane, naj potrdijo in izrazijo, da cenijo sam radostni obred (Taddei 2010, 101).

Zahvale

Rad bi se posebej zahvalil prof. Matiji Črešnarju, ker sem lahko situlo z Vač obravnaval v seminarski nalogi, dr. Petru Turku in akad. Bibi Teržan, ki sta me z deli in slednja tudi s kritiko spodbudila k raziskovanju, prof. Branku Senegačniku ter prof. Katharini Zanier & Co. za bralna priporočila. Stal sem na ramenih velikanov – žuljih njih oslinjenih prstov. Zahvala tudi Mihi Robniku Kračunu (nikoli si ne bi misli, da bom to napisal), katerega sicer meni bolj nadležni kot kljubujoči duh se je v enem od ključnih trenutkov prebudil v meni, kot tudi gospodu Vladislavu Stresu za svojevrsten pogled na ta artefakt – prebiranje njegovega dela me je vodilo v poglobljeno ukvarjanje s situlo, – pa tudi mag. Idi Murgelj za risbo, katero sem dolgo in veliko motril.

Seznam literature

- Adam, J. (ur.) 1902, *Plato, Republic, Vol. I.* – Cambridge, Cambridge University Press.
- Ainian, A. M. 2016, Heroes in Early Iron Age Greece and the Homeric Epics. – V: Sheratt, S. in J. Bennet (ur.) *Archaeology and Homeric Epic.* – Oxford in Philadelphia, Oxbow Books, str. 101–115.
- Austin, N. 1975, *Archery at the dark of the moon : poetic problems in Homer's Odyssey.* – Berkeley, Los Angeles in London, University of California Press.
- Beazley, J. D. 1950, Some Inscriptions on Vases: V. – *American Journal of Archaeology* 54/4, str. 310–322. – URL: <https://www.jstor.org/stable/501003> (citirano 25. 12. 2022).
- Beazley, J. D. 1956, *Attic Black-Figure Vase-Painters.* – London in New York, Oxford University Press.
- Beazley, J. D. 1963, *Attic red-figure vase-painters* (2. izd). – Oxford, Clarendon Press.
- Bloch, M. 1977, The Past and the Present in the Present. – *Man* 12/2, str. 278–292. – URL: <https://www.jstor.org/stable/2800799> (citirano 12. 6. 2022).
- Boardman, J. 1968, *Archaic Greek gems : schools and artists in the sixth and early fifth centuries BC.* – London, Thames and Hudson.
- Boardman, J. 1971, A Southern View of Situla Art. – V: Boardman, J., M. A. Brown in T. G. E. Powell (ur.), *The European Community in Later Prehistory. Studies in Honour of C. F. C. Hawkes.* – London, Routledge & Kegan Paul, str. 122–140.
- Boardman, J. 1980, *The Greeks overseas : their early colonies and trade.* – London, Thames and Hudson.
- Boardman, J. 1983, Symbol and Story in Geometric Art. – V: Moon, W. G. (ur.), *Ancient Greek Art and Iconography.* – Madison, University of Wisconsin, str. 15–36.
- Boardman, J. 1998, *Early Greek Vase-Painting: 11th-6th Centuries B.C.* – London, Thames and Hudson.
- Bondini, A. 2012, Situla Art and the Emergence Of Aristocracies In The Veneto. – V: Pare, C. (ur.), *Kunst und Kommunikation Zentralisierungsprozesse in Gesellschaften des Europäischen Barbarikums im 1. Jahrtausend V. Chr. / Art and Communication Centralization Processes in European Societies in the 1st Millennium Bc.* – Mainz, Verlag des Römisch-Germanischen Zentralmuseums, str. 59–71. – URL: https://www.academia.edu/4018614/Situla_Art_and_the_Establishment_of_Aristocracies_in_the_Veneto (citirano 19. 10. 2021).
- Bonfante, L. 1986, *Etruscan Life and Afterlife: A Handbook of Etruscan Studies.* – Detroit, Wayne State University Press.
- Bosi, F. 2004, Guerra, scambio e potere nell'età del Ferro. – V: Marzatico, F. in P. Gleirscher (ur.), *Guerrieri, principi ed eroi fra il Danubio e il Po dalla Preistoria all'AltoMedioevo. Catalogo della mostra.* – Trento, str. 211–219.
- Bowra, C. M. 1936, *Greek Lyric Poetry from Alcman to Simonides.* – Oxford, Clarendon Press.
- Braccisi, L. 1977, *Grecità adriatica.* – Bologna, Pàtron.
- Braccisi, L. 1992, Este: il respiro greco-adriatico. – V: Tosi, G. (ur.), *Este antica dalla preistoria all'età romana.* – Padova, Zielo, str. 23–40.

- Braccesi, L. 2003, *I Greci delle periferie. Dal Danubio all'Atlantico*. – Rim in Bari, Laterza.
- Braunlich, A. F. 1936, "To the Right" in Homer and Attic Greek. – *The American Journal of Philology* 57/3, str. 245–260. – URL: <https://www.jstor.org/stable/290526> (citirano 13. 9. 2021).
- Bremmer, J. N. 2013, The Birth of the personified seasons (horai) in archaic and Classical Greece. – V: *Das Bild Der Jahreszeiten Im Wandel Der Kulturen Und Zeiten*. – München, Wilhelm Fink Verlag, str. 161–178.
- Broeniman, C. 1996, Demodocus, Odysseus, and the Trojan War in "Odyssey" 8. – *The Classical World* 90/1, str. 3–13. – URL: <https://www.jstor.org/stable/4351895> (citirano 5. 6. 2022).
- Bronson, R. 1966, Three Master-Pieces of Etruscan black-figure Vase Painting. – *Archeologia Classica* XVIII, str. 23 – 40.
- Bundrick, S. D. 2014, Selling Sacrifice on Classical Athenian Vases. – *Hesperia* 83/4, str. 653–708. – URL: <http://www.jstor.com/stable/10.2972/hesperia.83.4.0653> (citirano 29. 4. 2022).
- Burkert, W. 1987, The Making of Homer in the Sixth Century B.C. : Rhapsodes versus Stesichoros. – V: *Papers on the Amasis Painter and His World*. – Malibu, The J. Paul Getty Museum, str. 43–62.
- Burkert, W. 1991, Oriental Symposia: Contrasts and Parallels. – V: Slater, W. J. (ur.), *Dining in a Classical Context*. – Ann Arbor, The University of Michigan Press, str. 7–24.
- Candido, M. R. 2020, Medea and the Rejuvenation of Pelias: One Alternative Version. – *Global Journal of HUMAN-SOCIAL SCIENCE: D History, Archaeology & Anthropology* 20/3, str. 1–6. – URL: https://www.researchgate.net/publication/344696915_Medea_and_the_Rejuvenation_of_Pelias_One_Alternative_Version (citirano 30. 6. 2020).
- Caskey, M. E. 1976, Notes on Relief Pithoi of the Tenian-Boiotian Group. – *The American Journal of Archaeology* 80/1, str. 19–41. – URL: <https://www.jstor.org/stable/502935> (citirano 16. 11. 2020).
- Carter, J. 1990, Hesiod: Poet and Peasant Overtures. – *Chicago Review* 37/1, str. 89–112. – URL: <http://www.jstor.org/stable/25305479> (citirano 22. 9. 2023).
- Childs, W. A. P. 2001, Early Greek Bronze Plaques in Princeton. – *Record of the Art Museum, Princeton University* 60, str. 30–63. – URL: <https://www.jstor.org/stable/3774811> (citirano 13. 9. 2021).
- Ciceron (prev. K. Geister) 2002, *O govorniku : trije pogovori o govorniku, posvečeni bratu Kvintu*. – Ljubljana, Družina.
- Clarke, M. 1995, Between Lions and Men: Images of the Hero in the Iliad. – *GRBS* 36, str. 137–159.
- Cohen, D. 1991, *Law, Sexuality, and Society: The Enforcement of Morals in Classical Athens*. – Cambridge, Cambridge University Press.
- Combella, F. M. 1948, Speakers and Scepters in Homer. – *The Classical Journal* 43/4, str. 209–217. – URL: <https://www.jstor.org/stable/3292735> (citirano 14. 7. 2022).
- Combarieu, J. 1910, *Music: its Laws and Evolution*. – London, Kegan Paul, Trench, Trübner and Co., Ltd.
- Connelly, J. B. 1993, Narrative and Image in Attic Vase Painting: Ajax and Cassandra at the Trojan Palladium. – V: Holliday, P. J. (ur.), *Narrative and Event in Ancient Art*. – Cambridge, Cambridge University Press, str. 88–129. – URL:

https://www.academia.edu/31033926/Ajax_and_Kassandra_at_the_Trojan_Palladion_Narrative_and_Image_in_Attic_Vase_Painting (citirano 4. 12. 2020).

Cramer, O. C. 1976, Speech and Silence in the "Iliad". – *The Classical Journal* 71/4, str. 300–304. – URL: <https://www.jstor.org/stable/3298492> (citirano 14. 7. 2022).

Crielaard, J. P. 2003, The Cultural Biography of Material Goods in Homer's Epics. – *Gaia* 7, str. 49–62. – URL: https://www.persee.fr/docAsPDF/gaia_1287-3349_2003_num_7_1_1402.pdf (citirano 11. 10. 2021).

Cyrino, M. S. 2013, Bows and Eros: Hunt as Seduction in the Homeric Hymn to Aphrodite. – *Arethusa* 46/3, str. 375–393. – URL: <https://www.jstor.org/stable/10.2307/26322507> (citirano 4. 7. 2022).

Domínguez, A. J. 2002, Greeks in Iberia: Colonialism without colonization. – V: Lyons, C. L. in J. K. Papadopoulos (ur.), *The Archaeology of Colonialism*. – Los Angeles, The Getty Research Institute, str. 65–95. – URL: https://www.researchgate.net/publication/281325155_Greeks_in_Iberia_Colonialism_without_colonization (citirano 15. 6. 2022).

Della Volpe, A. 1992, On Indo-European Ceremonial and Soci-Political Elements Underlying the Origin of Formal Boundaries. – *The Journal of Indo-European Studies* 20, str. 71–122.

Detienne, M. in J.-P. Vernant, 1979, *La cuisine du sacrifice en pays grec*. – Pariz, Gallimard.

Detienne, M. 1994, *The gardens of Adonis : spices in Greek mythology*. – Princeton (N.J.), Princeton University Press.

Detienne, M. 1996, *The Masters of Truth in Archaic Greece*. – New York, Zone Books.

Detienne, M. 2008, *Iznajdba mitologije*. – Ljubljana, Studia humanitatis.

Di Filippo Balestrazzi, E. 1967, Rapporti iconografici di alcuni monumenti dell'arte delle situle. Materiale per uno studio delle trasmissioni figurative. – *Venetia* 1, str. 99–200.

Dietrich, B. C. 1962, The Spinning of Fate in Homer. – *Phoenix* 16/2, str. 86–101. – URL: <https://www.jstor.org/stable/1086943> (citirano 4. 6. 2022).

Dodds, E. R. 1951, *The Greeks and the irrational*. – Berkeley, Los Angeles in London, University of California Press.

Dugas, C. 1944, Le premier crime de Médée. – *Revue des Études Anciennes* 46/1-2, str. 5–11. – URL: https://www.persee.fr/docAsPDF/rea_0035-2004_1944_num_46_1_3272.pdf (citirano 20. 7. 2022).

Dular, J. 2019, Zgodbe o Vaški situli / The story of the Vače situla. – *Argo* 62/1, str. 10–33. – URL: https://www.academia.edu/40636264/Zgodbe_o_va%C5%A1ki_situli_The_story_of_the_Va%C4%8De_situla (citirano 10. 8. 2020).

Eitrem, S. 1942, Les roues magiques. – *Symbolae Osloenses*, 22, str. 78–79.

Forsdyke, J. 1956, *Greece before Homer: Ancient Chronology and Mythology*. – London, M. Parrish.

Fowler, B. H. 1984, The Archaic Aesthetic. – *The American Journal of Philology* 105/2, str. 119–149. – URL: <http://www.jstor.org/stable/294871> (citirano 24. 10. 2023).

Fränkel, H. 1924, Eine Stileigenheit der frühgriechischen Literatur. – *Gott. Nachr.*, str. 63–127 = *Wege und Formen*, str. 40–96.

- Frelih, M. 1989, O motivu dveh boksarjev. – *Zbornik za umetnostno zgodovino XXV*, str. 99–114.
- Friedrich, P. 1978, *The Meaning of Aphrodite*. – Chicago, University of Chicago Press.
- Friedrich, P. in J. M. Redfield 1978, Speech as a Personality Symbol: The Case of Achilles. – *Language* 54, str. 263–288.
- Fuqua, C. 1991, Proper Behavior in the Odyssey. – *Illinois Classical Studies* 16/½, str. 49–58. – URL: <http://www.jstor.org/stable/23064337> (citirano 1. 12. 2022).
- Gabrovec, S. 1990, Prazgodovinska podoba Slovenije: o kontinuiteti naseljevanja slovenskega prostora. – *Traditiones* 19, str. 17–32.
- Gantar, K. 1958, *Oblikovanje prostora in časa v Homerjevih epih* (Neobjavljena doktorska disertacija, Univerza v Ljubljani, Filozofska fakulteta). – Ljubljana.
- Giles-Watson, M. 2007, Odysseus and the Ram in Art and (Con)Text: Arthur M. Sackler Museum 1994.8 and the Hero's Escape from Polyphemos. – *Harvard Studies in Classical Philology* 103, str. 555–577. – URL: <https://www.jstor.org/stable/30032235> (citirano 13. 7. 2022).
- Giuliani, L. 2013, *Image and Myth: A History of Pictorial Narration in Greek Art*. – Chicago in London, University of Chicago Press.
- Giuliani, L. 2017, The emergence and function of narrative images in ancient Greece. – *Res: Anthropology and Aesthetics* 67-68, str. 193–206. – URL: <https://www.journals.uchicago.edu/doi/full/10.1086/691601> (citirano 19. 10. 2021).
- Grey, S. 2018, Homer's Odyssey in the Hands of its Allegorists: Many Paths to Explain the Cosmos. – V: Ferella, C. in C. Breytenbach (ur.), *Paths of Knowledge*. – Berlin, Edition Topoi, str. 189–215. – URL: https://refubium.fu-berlin.de/bitstream/handle/fub188/23817/bsa_060_11.pdf?sequence=1&isAllowed=y (citirano 12. 10. 2021).
- Griffin, J. 1986, Homeric Words and Speakers. – *The Journal of Hellenic Studies* 106, str. 36–57. – URL: <https://www.jstor.org/stable/629641> (citirano 14. 7. 2022).
- Griffiths, A. 1989, Patroklos the Ram (Again). – *Bulletin of the Institute of Classical Studies* 36(1). – DOI: <https://doi.org/10.1111/j.2041-5370.1989.tb00570.x> (citirano 26. 11. 2022).
- Griffiths, A. 1989, Patroklos the Ram (Again). – *Bulletin of the Institute of Classical Studies* 36(1). – DOI: <https://doi.org/10.1111/j.2041-5370.1989.tb00570.x> (citirano 26. 11. 2022).
- Guiraud, H. 1996, La figure de Medee sur les vases grecs. – *PALLAS* 45, str. 207–218.
- Güterbock, H. G. 1957, Narration in Anatolian, Syrian, and Assyrian Art. – *The American Journal of Archaeology* 61/1, str. 62–71. – URL: <https://www.jstor.org/stable/501082> (citirano 18. 12. 2020).
- Hack, R. K. 1929, Homer and the Cult of Heroes. – *Transactions and Proceedings of the American Philological Association* 60, str. 57–74. – URL: <https://www.jstor.org/stable/282809> (citirano 19. 7. 2022).
- Hainsworth, J. B. 1966, Joining Battle in Homer. – *Greece & Rome* 13/2, str. 158–166. – URL: <http://www.jstor.org/stable/642597> (citirano 4. 1. 2023).
- Hampe, R. 1936, *Frühe griechische Sagenbilder in Bötien*. – Atene, Deutsches archäologisches Institut.

- Hanfmann, G. M. A. 1937, Studies in Etruscan Bronze Reliefs: The Gigantomachy. – *The Art Bulletin* 19/3, str. 463–485. – URL: <https://www.jstor.org/stable/3045693> (citirano 18. 11. 2020).
- Hanfmann, G. M. A. 1957, Narration in Greek Art. – *The American Journal of Archaeology* 61/1, str. 71–78. – URL: <https://www.jstor.org/stable/501083> (citirano 16. 11. 2020).
- Harlizius-Klück, E. in G. Fanfani 2016, (B)orders in ancient weaving and archaic Greek poetry. – V: M. L. Nosch (ur.), M. Harlow (ur.) in G. Fanfani (ur.) *Spinning Fates and the Song of the Loom: The Use of Textiles, Clothing and Cloth Production as Metaphor, Symbol and Narrative Device in Greek and Latin Literature*. – Oxford in Philadelphia, Oxbow Books, str. 61–99. – URL: https://www.academia.edu/38343498/B_orders_in_Ancient_Weaving_and_Archaic_Greek_Poetry (citirano 10. 10. 2021).
- Harper, D. 2001–2022, *Online Etymology Dictionary*. – URL: <https://www.etymonline.com/> (citirano 3. 12. 2022).
- Harrison, E. B. 1983, Direction and Time in Monumental Narrative of the Fifth Century B.C. – *The American Journal of Archaeology* 87, str. 237–238. – URL: <https://www.jstor.org/stable/504941> (Citirano 3. 12. 2020).
- Havelock, 1982, *The Literate Revolution in Greece and its Cultural Consequences*. – Princeton, Princeton University Press.
- Havelock, E. A. 1986, *The Muse Learns to Write. – Reflections on orality and Literacy from Antiquity to the Present*. – New Haven in London, Yale University Press.
- Hooper, L. 1912, The Loom and Spindle: Past, Present and Future. Lecture I. – *Journal of the Royal Society of Arts* 60/3120 (SEPTEMBER 6), str. 947–959. – URL: <http://www.jstor.org/stable/41340293> (citirano 3. 1. 2023).
- Horn, F. 2015, Visualising Iliad 3.57: »Putting on the Shirt of Stone«. – *Rheinisches Museum für Philologie* 158/1, str. 1–7. – URL: <https://www.jstor.org/stable/24392728> (citirano 28. 9. 2022).
- Humphreys, S. C. 1980, Family Tombs and Tomb Cult in Ancient Athens: Tradition or Traditionalism? – *The Journal of Hellenic Studies* 100, str. 96–126. – URL: <https://www.jstor.org/stable/630735> (citirano 12. 5. 2022).
- Hurwit, J. M. 1992, *The art and culture of early Greece, 1100-480 B.C.* – Ithaca in London, Cornell University Press.
- James, W. 2015, *Raznolikost religioznega izkustva: Študija človeške narave*. – Ljubljana, Krtina.
- Jeffery, L. H. 1978, *Archaic Greece : the city-states, c.700-500 B.C.* – London, Methuen.
- Kastelic, J. 1956, *Situla z Vač*. – Beograd, Časopis »Jugoslavija«. – URL: http://www.vace.si/kastelic_situla_si.htm (citirano 3. 4. 2020).
- Kastelic, J. 1965, Praznik situl. – V: Kastelic, J., G. A. Mansuelli in K. Kromer (ur.), *Umetnost situl*. – Beograd, Jugoslavija; Ljubljana, Mladinska knjiga, str. V–XX.
- Kistler, E. 2017, Feasts, Wine and Society, eighth-sixth centuries BCE. – V: Naso, A. (ur.), *Etruscology*. – Berlin, De Gruyter, str. 195–206.
- Kourou, N. 1985, Musical Procession Scenes in Early Greek Art: Their Oriental and Cypriot Models. – V: Papadopoulou, T. in S. A. Chatzistylli (ur.), *Πρακτικά του 2ου Διεθνούς Κυπρολογικού Συνεδρίου, Λευκωσία, 20–25 Απριλίου 1982*. – Nicosia, Etaireia Kypriakon Spoudon, str. 415–422.

- Krippner, S. 1972, The plateau experience: A. H. Maslow and others. – *Journal of Transpersonal Psychology* 4/2, str. 107–120. – URL: <https://atpweb.org/jtparchive/trps-04-72-02-107.pdf> (citirano 5. 12. 2023).
- Kubatzki, J. 2018, Processions and Pilgrimage in Ancient Greece: Some Iconographical Considerations. – V: Luig, U. (ur.), *Approaching the Sacred. Pilgrimage in historical and intercultural perspective.* – Berlin, Edition Topoi, str. 129–157.
- Kunze, E. 1950, *Archaische Schildbänder.* – Berlin, W. de Gruyter.
- Lada-Richards, I. 1999, *Initiating Dionysus: Ritual and Theatre in Aristophanes' Frogs.* – Oxford, Oxford University Press.
- LaFrentz, G. 2021, Weaving a Way to Nostos: Odysseus and Feminine Mêtis in the Odyssey. – *Vanderbilt Undergraduate Research Journal* 11/1. – DOI: <https://doi.org/10.15695/vurj.v11i1.5072> (citirano 21. 11. 2021).
- Laxander, H. 2000, *Individuum und Gesellschaft im Fest. Untersuchungen zu attischen Darstellungen von Festgeschehen im 6. und frühen 5. Jahrhundert v. Chr.* – Münster, Scriptorium.
- Lazar, T. 2011, Borilna tehnika halštatskodobnih boksarjev: poskus ponovne interpretacije situlskih upodobitev. – *Arheološki vestnik* 62, str. 261–288. – URL: https://www.academia.edu/34768583/The_fighting_techniques_of_the_Hallstatt_period_boxers_an_attempt_at_reinterpretation_of_the_situla_art_Borilna_tehnika_hal%C5%A1tatskodobnih_boksarjev_poskus_ponovne_interpretacije_situlskih_upodobitev (citirano 3. 10. 2022).
- Laurent, M. 1901, Sur un vase de style géométrique. – *Bulletin de Correspondance Hellénique Année* 25, str. 143–155. – URL: https://www.persee.fr/doc/bch_0007-4217_1901_num_25_1_3384 (citirano 25. 12. 2022).
- Lawler, L. B. 1939, The Dance of the Owl and Its Significance in the History of Greek Religion and the Drama. – *Transactions and Proceedings of the American Philological Association* 70, str. 482–502. – URL: <http://www.jstor.com/stable/283103> (citirano 4. 5. 2022).
- Lehnstaedt, K. 1970, *Prozessionsdarstellungen auf attischen Vasen* (Neobjavljena doktorska disertacija, Ludwig-Maximilians Universität). – Monakovo.
- Leitzke, E. 1930, *Moira und Gottheit im alten griechischen Epos.* – Göttingen, R. Noske.
- LeVen, P. A. 2013, The Colors of Sound: Poikilia and Its Aesthetic Contexts. – *Greek and Roman Musical Studies* 1, str. 229–242. – DOI: <https://doi.org/10.1163/22129758-12341244> (citirano 13. 9. 2023).
- Lewis, J. 2006, *Solon the Thinker. Political Thought in Archaic Athens.* – London.
- Liberman, A. 2005, Berserks in history and legend. – *Russian History* 32, str. 401–411.
- Liddell, H. G., R. Scott, H. S. Jones, R. McKenzie in E. A. Barber, 1968, *A Greek-English Lexicon.* – Clarendon, Oxford.
- Littauer, M. A. in J. H. Crouwel 1988, New Light on Priam's Wagon? – *The Journal of Hellenic Studies* 108, str. 194–196. – URL: <https://www.jstor.org/stable/632644> (citirano 20. 11. 2022).
- Lorimer, H. L. 1903, The Country Cart of Ancient Greece. – *The Journal of Hellenic Studies* 23, str. 132–151. – URL: <https://www.jstor.org/stable/623761> (citirano 17. 9. 2021).

- Malkin, I. 2002, A Colonial Middle Ground: Greek, Etruscan, and Local Elites in the Bay of Naples. – V: Lyons, C. L. in J. K. Papadopoulos (ur.), *The Archaeology of Colonialism*. – Los Angeles, The Getty Research Institute, str. 151–181. – URL: [https://www.academia.edu/31164317/Irad Malkin A colonial Middle Ground Greek Etruscan and local elites in the Bay of Naples . In The archaeology of colonialism. Claire L. Lyons and John K. Papadopoulos eds. The Getty Research Institute. 2002. Pp. 151-181](https://www.academia.edu/31164317/Irad_Malkin_A_colonial_Middle_Ground_Greek_Etruscan_and_local_elites_in_the_Bay_of_Naples_.In_The_archaeology_of_colonialism.Claire_L.Lyons_and_John_K.Papadopoulos_ed.s.The_Getty_Research_Institute.2002.Pp.151-181) (citirano 15. 6. 2022).
- Markoe, G. E. 1989, The "Lion Attack" in Archaic Greek Art: Heroic Triumph. – *Classical Antiquity* 8/1, str. 86–115. – URL: <https://www.jstor.org/stable/25010897> (citirano 2. 10. 2021).
- Martin, R. P. 1976, Bathycles de Magnesie et le 'trone' d'Apollon a Amyklae. – *RA*, str. 205–218.
- Martin, R. P. 1997, Similes and Performance. – V: E. Bakker in A. Kahane (ur.) *Written Voices, Spoken Signs*. – Cambridge, Harvard University Press str. 138–166. – URL: [https://www.academia.edu/24821242/Similes and Performance](https://www.academia.edu/24821242/Similes_and_Performance) (citirano 14. 10. 2021).
- Maslow, A. H. 1959, Cognition of being in the peak experiences. – *The Journal of Genetic Psychology* 94/1, str. 43–66. – DOI: [10.1080/00221325.1959.10532434](https://doi.org/10.1080/00221325.1959.10532434) (citirano 2. 12. 2023).
- Maslow, A. H. 1962, Lessons From The Peak-Experiences. – *Journal of Humanistic Psychology* 2/1, str. 9–18. – DOI: <https://doi.org/10.1177/002216786200200102> (citirano 1. 12. 2023).
- Maslow, A. H. 1964, *Religions, values, and peak-experiences*. – Columbus, Ohio State University Press.
- Maslow, A. 1969, The farther reaches of human nature. – *Journal of Transpersonal Psychology* 1, str. 1–9. – URL: <http://humanpotentialcenter.com/Forms/FartherReaches.pdf> (citirano 7. 12. 2023).
- Meese, E. A. 1975, Transcendentalism: The Metaphysics of the Theme. – *American Literature* 47/1, str. 1–20. – URL: <http://www.jstor.org/stable/2925030> (citirano 29. 11. 2023).
- Mencej, M. 2013, *Sem vso noč lupal v krogu : simbolika krožnega gibanja v evropski tradicijski kulturi*. – Ljubljana, Znanstvenoraziskovalni center slovenske akademije znanosti in umetnosti.
- Milčinski, L. 2016, O mističnem ali meditativnem doživetju. – V: L. Miličinski, *Zbrana dela*. – Ljubljana, Univerzitetna in psihiatrična klinika in Slovenska akademija znanosti in umetnosti.
- Morris, I. 1986, The Use and Abuse of Homer. – *Classical Antiquity* 5/1, str. 81–138. – URL: <https://www.jstor.org/stable/25010840> (citirano 17. 4. 2022).
- Mueller, M. 2010, Helen's Hands: Weaving for Kleos in the Odyssey. – *Helios* 37/1, str. 1–21. – URL: [https://www.academia.edu/532065/Helens Hands Weaving for Kleos in the Odyssey](https://www.academia.edu/532065/Helens_Hands_Weaving_for_Kleos_in_the_Odyssey) (citirano 21. 11. 2021).
- Murakawa, K. 1957, Demiurgos. – *Historia: Zeitschrift für Alte Geschichte* 6/4, str. 385–415. – URL: <https://www.jstor.org/stable/4434542> (citirano 13. 7. 2022).
- Murgelj, I. 2020, Nove risbe figuralnih upodobitev na situlah z Vač in Magdalenske gore ter iz Valične vasi. – *Arheološki vestnik* 71, str. 569–580.
- Murray, P. 1981, Poetic Inspiration in Early Greece. – *The Journal of Hellenic Studies* 101, str. 87–100. – URL: <http://www.jstor.org/stable/629846> (citirano 3. 5. 2023).
- Myres, J. L. 1933, The Amathus Bowl: A Long-Lost Masterpiece of Oriental Engraving. – *The Journal of Hellenic Studies* 53/1, str. 25–39. – URL: <https://www.jstor.org/stable/627243> (citirano 18. 10. 2021).

- Myres, J. L., 1950, Homeric Art. – *The Annual of the British School at Athens* 45, str. 229–260. – URL: <https://www.jstor.org/stable/30096756> (citirano 18. 9. 2021).
- Nagy, G. 1981, *The Best of the Achaeans. Concepts of the Hero in Archaic Greek Pottery*. – Baltimore in London, The Johns Hopkins University of Press.
- Nagy, G. 1992, Homeric Questions. – *Transactions of the American Philological Association* 122, str. 17–60. – URL: <https://www.jstor.org/stable/284363> (citirano 28. 4. 2022).
- Nagy, G. 2009, *Homer the Classic*. – Cambridge MA in London, Harvard University Press.
- Nebelsick, L. in C. Schaller 2022, Erotik in der Situlenkunst. – *Bayerische Archäologie* 1, str. 28 – 33. – URL: https://www.academia.edu/75101441/Erotik_in_der_Situlenkunst_Erotic_Motifs_in_Situla_Art_in_German (citirano 19. 7. 2022).
- Noussia, M. 2001, *Solone. Frammenti dell'opera poetica*. – Milan, Biblioteca Universale Rizzoli.
- Notopoulos, J. A. 1938, Mnemosyne in Oral Literature. – *Transactions and Proceedings of the American Philological Association* 69, str. 465–493. – URL: <http://www.jstor.org/stable/283194> (citirano 5. 5. 2023).
- Papakonstantinou, Z. 2009, Wine and Wine Drinking in the Homeric World. – *L'antiquité classique* 78, str. 1–24. – URL: https://www.persee.fr/doc/antiq_0770-2817_2009_num_78_1_3735 (citirano 15. 9. 2021).
- Payne, H. 1931, *Necrocorinthia: A Study of Corinthian Art in the Archaic Period*. – Oxford, Clarendon Press.
- Poruciuc, A. 1992, Problems and Patterns of the Southeast European Ethno- and Glottogenesis (ca. 6500 BC – AD 1500). – *The Mankind Quarterly* XXXIII/1, str. 3–41.
- Poruciuc, A. 2010, *Prehistoric Roots of Romanian and Southeast European Traditions*. – Sebastapol, Institute of Archaeomythology.
- Price, T. H. 1973, Hero-Cult and Homer. – *Historia: Zeitschrift für Alte Geschichte* 22/2, str. 129–144. – URL: <https://www.jstor.org/stable/4435325> (citirano 22. 10. 2020).
- Potscher, W. 1986, Das Selbstverständnis des Dichters in der Homerischen Poesie. – *Literatur Wissenschaftliches Jahrbuch. Neue Folge* 27, str. 9–22.
- Rasmussen, T. 2013, Paris on the Chigi Vase / Chigi vazosu'ndaki Paris. – *Cedrus* 1, str. 55–64. – URL: https://www.academia.edu/5849945/Paris_on_the_Chigi_vase (citirano 19. 7. 2022).
- Rasmussen, T. 2016, Interpretations of the Chigi Vase. – *Babesch* 91, str. 29–41. – URL: https://www.academia.edu/30866002/Interpretations_of_the_Chigi_Vase (citirano 16. 11. 2020).
- Rasmussen, T. 20??, *Leg-in-mouth: an Orientalizing motif*. – URL: https://www.academia.edu/6171237/Leg_in_mouth_an_Orientalising_motif (citirano 14. 5. 2022).
- Radcliffe, B. 2016, *Kata Moiran: Ideology and Style in the Odyssey*. – *Society for Classical Studies Annual Meeting* 148, št. 16.2. – URL: <https://classicalstudies.org/kata-moiran-ideology-and-style-odyssey> (citirano 3. 12. 2022).
- Rathje, A. 1990, The Adoption of the Homeric Banquet In Central Italy In the Orientalizing Period. – V: Murray, O. (ur.), *Sympotica: A Symposium on the Symposion*. – Oxford, Calerndon Press, str. 279–

288. – URL:

https://www.academia.edu/461865/The_Adoption_of_the_Homeric_Banquet_In_Central_Italy_In_the_Orientalizing_Period (citirano 14. 5. 2022).

Redfield, J. 1982, Notes on the Greek Wedding. – *Arethusa* 15/½, str. 181–201. – URL: <https://www.jstor.org/stable/26308109> (citirano 17. 9. 2021).

Redfield, J. 1984, *Nature and Culture in the "Iliad": The Tragedy of Hector*. – Durham, Duke University Press.

Reece, S. 1995, The Three Circuits of the Suitors: A Ring Composition in Odyssey 17-22. – *Oral Tradition* 10/1, str. 207–229. – URL: https://www.academia.edu/30641105/The_Three_Circuits_of_the_Suitors_A_Ring_Composition_in_Odyssey_17_22 (citirano 10. 11. 2021).

Richter, G. M. A. 1970, Newcomers. – *American Journal of Archaeology* 74/4. – <https://www.jstor.org/stable/503128> (citirano 25. 12. 2022).

Risetski, L. 2000, Posmrtno oro vo tradiciite na balkaniskite Sloveni. – *Studia mythologica Slavica* 3, str. 133–148.

Rijksmuseum van Oudheden te Leiden 1975, *Klassieke kunst uit particulier bezit : Nederlandse verzamelingen, 1575-1975, Rijksmuseum van Oudheden, Leiden, 15 mei t/m 13 juli 1975*. – Leiden, Rijksmuseum van Oudheden.

Robert, C. 1881, *Bild und Lied; archäologische Beiträge zur Geschichte der griechischen Heldensage*. – Berlin, Weidmann.

Roller, L. E. 1981, Funeral Games in Greek Art. – *The American Journal of Archaeology* 85/2, str. 107–119. – URL: <https://www.jstor.org/stable/505030> (citirano 13. 6. 2022).

Rundin, J. 1996, A Politics of Eating: Feasting in Early Greek Society. – *The American Journal of Philology* 117/2, str. 179–215. – URL: <https://www.jstor.org/stable/1561894> (citirano 16. 9. 2021).

Scaife, R. 1995, The "Kypria" and Its Early Reception. – *Classical Antiquity* 14/1, str. 164–192. – URL: <https://www.jstor.org/stable/25000145> (citirano 15. 11. 2020).

Schefold, K. 1978, *Götter- und Heldensagen der Griechen in der spätarchaischen Kunst*. – Monakovo.

Schnapp, A. 1984, Seduction and Gesture in Ancient Imagery. – *History and Anthropology*, 1/1, str. 49–55. – DOI: <https://doi.org/10.1080/02757206.1984.9960734> (citirano 6. 7. 2022).

Scully, S. P. 1981, The Bard as the Custodian of Homeric Society: "Odyssey" 3,263-272. – *Quaderni Urbinati di Cultura Classica* 8, str. 67–83. – URL: <http://www.jstor.org/stable/20538678> (citirano 15. 1. 2023).

Segal, C. 2001, *Singers, Heros and Gods in the Odyssey*. – Ithaca in London, Cornell University Press.

Shapiro, H. A. 1989, *Art and Cult Under the Tyrants in Athens*. – Mainz am Rhein, Philipp von Zabern.

Shapiro, H. A. 1991, The Iconography of Mourning in Athenian Art. – *American Journal of Archaeology* 95/4, str. 629-656. – URL: <https://www.jstor.org/stable/505896> (citirano 5. 10. 2021).

Shay, J. 1995, *Achilles in Vietnam: Combat Trauma and the Undoing of Character*. – New York in Toronto Atheneum, Maxwell Macmillan Canada, Maxwell Macmillan International.

- Sherratt, S. 2004, Feasting in Homeric Epic. – *Hesperia* 73/2, str. 301–337. – URL: <https://www.jstor.org/stable/4134897> (citirano 28. 11. 2020).
- Simon E. in H. A. Cahn 1960, Der Goldschatz von Panagjuriste - Eine Schöpfung der Alexanderzeit. – *Antike Kunst* 3/1, str. 3–29. – URL: <http://www.jstor.org/stable/41318509> (citirano 26. 12. 2022).
- Small, J. P. 1999, Time in Space: Narrative in Classical Art. – *The Art Bulletin* 81/4, str. 562–575. – URL: <http://www.jstor.org/stable/3051334> (citirano 30. 12. 2020).
- Smith, G. 1926, Homeric Orators and Auditors. – *The Classical Journal* 21/5, str. 355–364. – URL: <https://www.jstor.org/stable/3289171> (citirano 14. 7. 2022).
- Snodgrass, A. M. 1982, Narration and Allusion in Archaic Greek Art. – *The Eleventh J. L. Myres Memorial Lecture*. – Oxford.
- Snodgrass, A. M. 1987, *An Archaeology of Greece: The Present State and Future Scope of a Discipline*. – Berkeley, University of California Press. – URL: <http://ark.cdlib.org/ark:/13030/ft4000057p/> (citirano 17. 10. 2020).
- Snodgrass, A. 2006, Narration and Allusion in Archaic Greek Art. – V: A. Snodgrass, *Archaeology and the Emergence of Greece*. – Edinburgh, Edinburgh University Press, str. 381–406.
- Solmsen, F. 1954, The "Gift" of Speech in Homer and Hesiod. – *Transactions and Proceedings of the American Philological Association* 85, str. 1–15. – URL: <https://www.jstor.org/stable/283464> (citirano 14. 7. 2022).
- Souza, C. D. de in C. K. B. Dias 2018, The iconography of death: continuity and change in prothesis ritual through iconographical techniques, motifs, and gestures depicted in Greek pottery. – *Classica* 31/1, str. 61–87. – URL: https://www.academia.edu/38052692/The_iconography_of_death_continuity_and_change_in_prothesis_ritual_through_iconographical_techniques_motifs_and_gestures_depicted_in_greek_pottery (citirano 12. 10. 2021).
- Speidel, M. 2002, Berserks: A history of Indo-European 'mad warriors.' – *Journal of World History* 13, str. 253–290.
- Stansbury-O'Donnell, M. D. 1995, Reading Pictorial Narrative: The Law Court Scene of the Shield of Achilles. – V: Carter, J. B. in S. P. Morris (ur.), *The Ages of Homer. A tribute to Emily Townsend Vermeule*. – Austin, University of Texas Press, str. 315–334.
- Stewart, C. 1994, Magic Circles: An Approach to Greek Ritual. – *Journal of the Anthropological Society of Oxford* 25, str. 191–101. – URL: https://www.anthro.ox.ac.uk/sites/default/files/anthro/documents/media/jaso25_1_1994_91_101.pdf (citirano 15.9.2021).
- Stibbe, C. M. 1972, *Lakonische Vasenmaler des sechsten Jahrhunderts v. Chr.* – Amsterdam, North-Holland Pub. Co.
- Straten, F. T. van 1995, *Hieria kala: Images of Animal Sacrifice in Classical Greece*. – New York in Köln, Brill.
- Stres, V. 2020, *Vrč Vače (situla) in predrimška kultura na naših tleh*. – Ljubljana, Ara.
- Sturm, B. W. 1999, The Enchanted Imagination: Storytelling's Power to Entrance Listeners. – *School Library Media Research* 2, str. 1–21. – URL:

https://www.ala.org/aasl/sites/ala.org.aasl/files/content/aaslpubsandjournals/slr/vol2/SLMR_EnchantedImagination_V2.pdf (citirano 30. 11. 2021).

Šašel Kos, M. 2008, The story of grateful wolf and Venetic horse in Strabo's Geography. – *Studia Mythologica Slavica* XI, str. 9–24.

Taplin, O. 1980, The Shield of Achilles within the 'Iliad'. – *Greece & Rome* 27/1, str. 1–21. – URL: <https://www.jstor.org/stable/642772> (citirano 7. 6. 2022).

Teržan, B. 2014, O konjskih dirkah sredi 1. tisočletja pr. Kr.: konj in kotel v situlski umetnosti. – *Varia*, str. 104–138. – URL: <https://www.sazu.si/uploads/files/57dfbe71e126b1a75cebe90f/420-187-0.pdf> (citirano 26. 10. 2021).

Teržan, B. 2020, Toreuts: the Itinerat Master Craftsmen of the Situla Art. – V: Borgna, E. in S. Corazza (ur.), *Dall 'Adriatico all' Egeo : scritti di protostoria in onore di Paola Cassola Guida*. – Udine, Forum, str. 197–218. – URL: https://www.academia.edu/48727527/Toreuts_the_itinerat_master_craftsmen_of_the_Situla_Art (citirano 11. 11. 2021).

Thalman, W. G. 1984, *Conventions of Form and Thought in Early Greek Poetry*. – Baltimore MD in London, The Johns Hopkins University Press.

Thorne, F. C. 1963, The Clinical Use of Peak and Nadir Experience Reports. – *Journal of Clinical Psychology* 19/2, str. 248–250.

True, M., J. Daehner, J. B. Grossmann, K. D. S. Lapatin in E. M. Nam 2004, Greek Processions. – V: Balty, J. C. in M. Greenberg (ur.), *Prozessionen; Opfer; Libation; Rauchopfer; Weihgeschenke. Thesaurus Cultus et Rituum Antiquorum*. – Los Angeles, Getty Museum, str. 1–20.

Tsagarakis, O. 1979, Phoenix's Social Status and the Achaean Embassy. – *Mnemosyne* 32/¾, str. 221–242. – URL: <https://www.jstor.org/stable/4430887> (citirano 12. 6. 2022).

Tsoukala, V. 2009, Honorary Shares of Sacrificial Meat in Attic Vase Painting: Visual Signs of Distinction and Civic Identity. – *Hesperia* 78, str. 1–40. – URL: <https://www.jstor.org/stable/40205743> (citirano 18. 7. 2022).

Turk, P. 2005, *Podobe življenja in mita*. – Ljubljana, Narodni muzej Slovenije.

Turk, P. 2020, Situla z Vač. Podobe življenja in heroiziranje železnodobnega vladarja. – *National Geographic Slovenija* 15/10, str. 112–123.

Ure, P. N. in A. Dunman 1954, *Corpus Vasorum Antiquorum, Great Britain fasc. 12, Reading fasc. I*. – London, Oxford University Press.

Yeagle, E. H. 1989, Highest Happiness: An Analysis of Artists' Peak Experience. – *Psychological Reports* 65, str. 523–530.

Vernant, J.-P. 1982, *The Origins of Greek Thought*. – Ithaca (N. Y.), Cornell University Press.

Vernant, J.-P. 1986, *Začetki grške misli*. – Ljubljana, Državna založba Slovenije.

Waldstein, C. 1902 – 1905, *The Argive Heraeum 2*. – Boston in New York, Houghton Mifflin.

Warden, G. 2009, The Blood of Animals. Predation and Transformation in Etruscan Funerary Representation. – V: Bell, S. W., H. Nagy in R. D. De Puma (ur.), *New Perspectives on Etruria and Early Rome*. – Madison, University of Wisconsin Press, str. 198–218. – URL:

https://www.academia.edu/30109703/The_Blood_of_Animals_Predation_and_Transformation_in_Etruscan_Funerary_Representation (citirano 28. 11. 2020).

Wees, H. Van 1992, *Status Warriors. War, Violence and Society in Homer and History*. – Amsterdam, J. C. Gieben. – URL:

https://www.academia.edu/45163193/Status_Warriors_War_violence_and_society_in_Homer_and_history (citirano 13. 6. 2022).

West, M. L. 1992, *Ancient Greek Music*. – Oxford, Calderndon Press.

West, M. L. 2003, *Greek Epic Fragments*. – Cambridge, Massachusetts, Harvard University Press.

West, M. L. 2007, *Indo-European Poetry and Myth*. – Oxford, Oxford University Press.

Williams, D. 1980, Ajax, Odysseus and the Arms of Achilles. – *Antike Kunst* 23/2, str. 137–145. – URL: <https://www.jstor.org/stable/41320739> (citirano 22. 9. 2022).

Willcock, M. M. 2001, Mythological paradeigma in the Iliad. – V: Cairns, D. L. (ur.), *Oxford readings in Homer's Iliad*. – Oxford in New York, Oxford University Press, str. 435–455.

Willis, W. H. 1941, Athletic Contests in the Epic. – *Transactions and Proceedings of the American Philological Association* 72, str. 392–417. – URL: <https://www.jstor.org/stable/283065> (citirano 30. 6. 2022).

Wyatt, Jr., W. F. 1985, The Embassy and the Duals in Iliad 9. – *The American Journal of Philology* 106/4, str. 399–408. – URL: <https://www.jstor.org/stable/295192> (citirano 3. 10. 2021).

Zaghetto, L. 2018, Il metodo narrativo nell'Arte delle situle. – *Arimnestos: Ricerche di Protostoria Mediterranea* 1, str. 239–250. – URL:

https://www.academia.edu/41063582/Il_metodo_narrativo_nellArte_delle_situle (citirano 28. 4. 2022).

Zečević, S. 1963, Desna i leva strana u srpskom narodnom verovanju. – *Glasnik etnografskog muzeja u Beogradu* 26, str. 195–201.

Zečević, S. 1983, *Srpske narodne igre. Poreklo i razvoj*. – Beograd, Vuk Karadžić: Etnografski muzej.

Seznam virov

Ajshil 1926, (prev. H. W. Smyth), *Agamemnon (LCL 145 & 146)*. – Cambridge, MA, Harvard University Press.

Apolonij Rodoški (ur. in prev. W. H. Race 2009), *Argonautica (LCL 1)*. – Cambridge, MA: Harvard University Press.

Aristotel (prev. V. Kalan) 2004, *Fizika. Knjige 1, 2, 3, 4*. – Ljubljana, Slovenska matica.

Atenaj (ur. in prev. S. Douglas Olson) 2007, *The Learned Banqueters Volume II, knj. 3.106e-5 (LCL 274)*. – Cambridge, MA, Harvard University Press.

Dinoizij iz Halikarnasa (prev. E. Cary) 1943, *Roman Antiquities, Volume IV: Books 6.49-7 (LCL 364)*. – Cambridge, MA, Harvard University Press.

Diogen Laertski (prev. in ur. Ž. Borak, G. Pobežin in M. Hriberšek) 2015, *Življenja in misli znamenitih filozofov*. – Ljubljana, Beletrina.

Heziod (prev. K. Gantar) 2009, *Teogonija. Dela in dnevi*. – Ljubljana, Modrijan.

- Higin (prev. M. Grant) 1960, *The Myths of Hyginus*. – Lawrence, University of Kansas Press.
- Homer (prev. K. Gantar) 1994, *Odiseja*. – Ljubljana, Mladinska knjiga.
- Homer (prev. J. Isak Kres) 2017, *Iliada : prvi, tretji, šesti, deseti, štirinajsti, osemnajsti, devetnajsti, dvaindvajseti in štiriindvajseti spev*. – Ljubljana, Mladinska knjiga.
- Homer (prev. A. Sovre) 1950, *Iliada*. – Ljubljana, Državna založba Slovenije.
- Homer (prev. A. Sovre) 1951, *Odiseja*. – Ljubljana, Državna založba Slovenije.
- Katul (prev. J. Šmit) 1959, *Pesmi*. – Maribor, Obzorja.
- Klavdij Elijan (prev. G. McNamee) 2011, *On the Nature of Animals*. – San Antonio, Trinity University Press.
- Ksenofont (prev. E. C. Marchant in O. J. Todd) 2013, *Memorabilia. Oeconomicus. Symposium. Apology (LCL 168)*. – Cambridge, MA, Harvard University Press.
- Pavzanij (prev. W. H. S. Jones) 1918, *Description of Greece, Volume I: Books 1-2 (Attica and Corinth) (LCL 93)*. – Cambridge, MA, Harvard University Press.
- Pindar (prev. B. Senegačnik) 2013, *Slavospevi in izbrani fragmenti*. – Ljubljana, Družina.
- Platon (prev. J. Horvat) 1995, *Država*. – Ljubljana, Mihelač.
- Plutarh (prev. F. Cole Babbitt) 1936, *Moralia, Volume IV: Roman Questions. Greek Questions. Greek and Roman Parallel Stories. On the Fortune of the Romans. On the Fortune or the Virtue of Alexander. Were the Athenians More Famous in War or in Wisdom? (LCL 305)*. – Cambridge, MA, Harvard University Press.
- Plutarh (prev. E. L. Minar, F. H. Sandbach in W. C. Helmbold) 1961, *Moralia, Volume IX: Table-Talk, Books 7-9. Dialogue on Love (LCL 425)*. – Cambridge, MA, Harvard University Press.
- Senegačnik, B. (ur.) 2019, *Homerske himne*. – Ljubljana, Družina.
- Sofoklej (prev. in ur. H. Lloyd-Jones) 1994, *Ajax. Electra. Oedipus Tyrannus (LCL 20)*. – Cambridge, MA, Harvard University Press.
- Sofoklej (prev. in ur. H. Lloyd-Jones) 1994, *Antigone. The Women of Trachis. Philoctetes. Oedipus at Colonus (LCL 21)*. – Cambridge, MA, Harvard University Press.
- West, M. L. (ur.) 1971(1989), *Iambi et elegi graeci, vol. 1. - (teognis)*. – Oxford, Oxford University Press.

Seznam neključene literature

Stari Grki

- Barnett, R. 2007, *Sacred Groves: Sacrifice and the Order of Nature in Ancient Greek Landscapes*. - *Landscape Journal* 26/2, str. 252–269. – URL: <https://www.jstor.org/stable/43324399> (citirano 17. 12. 2023).
- Boardman, J. 1955, *Painted Funerary Plaques and Some Remarks on Prothesis*. – *The Annual of the British School at Athens* 50, str. 51–66. – URL: <http://www.jstor.org/stable/30104442> (citirano 17. 12. 2023).

Starogrška epika in mitologija

Herington, C. J. 1985, *Poetry into drama : early tragedy and the Greek poetic tradition*. – Berkeley, University of California Press.

Van Wees, H. 1988, Kings in Combat: Battles and Heroes in the Iliad. – *The Classical Quarterly* 38/1, str. 1–24. – URL: <http://www.jstor.org/stable/639200> (citirano 19. 7. 2022).

Martin, R. P. 2003, The Pipes are Brawling. Conceptualizing Musical Performance in Athens. – C. Dougherty in L. Kurke (ur.), *The Cultures Within Ancient Greek Culture: Contact , Conflict, Collaboration*. – Cambridge in New York, druk, str. 153–180 – URL: https://www.academia.edu/63874229/The_Pipes_are_Brawling (citirano 20. 12. 2023).

Burgess, J. 1995, Achilles' Heel: The Death of Achilles in Ancient Myth. – *Classical Antiquity* 14/2, str. 217–244. – URL: <http://www.jstor.org/stable/25011021> (citirano 17. 12. 2023).

Chadwick, J. 1990, The Descent of the Greek Epic. – *The Journal of Hellenic Studies* 110, str. 174–177. – URL: <http://www.jstor.org/stable/631738> (citirano 17. 12. 2023).

Davison, J. A. 1955, Peisistratus and Homer. – *Transactions and Proceedings of the American Philological Association* 86, str. 1–21. – URL: <http://www.jstor.org/stable/283605> (citirano 17. 12. 2023).

Edwards, M. W. 1966, Some Features of Homeric Craftsmanship. – *Transactions and Proceedings of the American Philological Association* 97, str. 115–179. – URL: <http://www.jstor.org/stable/2936004> (citirano 17. 12. 2023).

Edwards, M. W. 1975, Type-Scenes and Homeric Hospitality. – *Transactions of the American Philological Association* 105, str. 51–72. – URL: <http://www.jstor.org/stable/283933> (citirano 5. 10. 2023).

Edwards, A. T. 1993, Homer's Ethical Geography: Country and City in the Odyssey. – *Transactions of the American Philological Association* 123, str. 27–78. – URL: <http://www.jstor.org/stable/284323> (citirano 17. 12. 2023).

Garner, R. 1993, Achilles in Locri: "P. Oxy." 3876.frr.37-77. – *Zeitschrift für Papyrologie und Epigraphik* 96, str. 153–165. – URL: <http://www.jstor.org/stable/20188893> (citirano 17. 12. 2023).

Graziosi, B. 2002, *Inventing Homer : the early reception of the epic*. – Cambridge in New York, Cambridge University Press.

Jameson, M. H. 1951, The Hero Echetaeus. – *Transactions and Proceedings of the American Philological Association* 82, str. 49–61. – URL: <http://www.jstor.org/stable/283419> (citirano 17. 12. 2023).

Most, G. W. 2018, Homer In Greek Culture from the Archaic to the Hellenistic Period. – V: F.-H. Mutschler (ur.), *The Homeric Epics and the Chinese 'Book of Songs': Foundational Texts Compared*. – Newcastle upon Tyne, Cambridge Scholars Publishing, str. 163–184.

West, M. L. 1988, The Rise of the Greek Epic. – *Journal of Hellenic Studies* 58, str. 151–172. – URL: <https://www.jstor.org/stable/632637> (citirano 17. 12. 2023).

West, M. L. 1992, The Descent of the Greek Epic: A Reply. – *The Journal of Hellenic Studies* 112, str. 173–175. – URL: <http://www.jstor.org/stable/632165> (citirano 17. 12. 2023).

Etruščani in njih umetnost

Dicus, K. 2007, An Etruscan Bucchero Chalice in the Kelsey Museum of Archaeology. – *Bulletin of the University of Michigan Museums of Art & Archaeology* 17, str. 47–63.

MacIntosh Turfa, J. (ur.) 2018, *The Etruscan world*. – London, New York.

Osborne, R. 2001, Why Did Athenian Pots Appeal to the Etruscans? – *World Archaeology* 33/2, str. 277–295. – URL: <https://www.jstor.org/stable/827903> (citirano 17. 12. 2023).

Riva, C. 2006, The Orientalizing Period in Etruria: Sophisticated Communities. – V: C. Riva in N. Vella (ur.), *Debating Orientalization: Multidisciplinary Approaches to Change in the Ancient Mediterranean*. – New York, Equinox Press, str. 110–134.

Small, J. P. 1987, Left, Right, and Center: Direction in Etruscan Art. – *Opuscula Romana* XVI:7, str. 125–135. – URL: https://www.academia.edu/4169683/Left_Right_and_Center_Direction_in_Etruscan_Art (citirano 13. 1. 2022).

Železna doba Caput Adriae

Teržan, B. in R. de Marinis 2018, The Northern Adriatic. – V: C. Haselgrove, K. Rebay-Salisbury in P. S. Wells (ur.), *The Oxford Handbook of the European Iron Age*. – Oxford, Oxford University Press, str. ????. – URL: https://www.academia.edu/97669243/The_Northern_Adriatic (citirano 20. 12. 2023).

Mihovilić, K. 2021, Istra kroz željezno doba/Istra in the Iron Age. – *Arheološki vestnik* 72, str. 509–531. – DOI: <https://doi.org/10.3986/AV.72.17> (citirano 20. 12. 2023).

Gabrovec, S. 1965, Halštatska kultura Slovenije. – *Arheološki Vestnik* 16/1, str. 21–65.

Teržan, B. 2020, Dolenjska halštatska skupina. Uvodnik in kratek oris/The Dolenjska Hallstatt Group. An introduction and brief outline. – *Arheološki vestnik* 71, str. 361–394. – DOI: <https://doi.org/10.3986/AV.71.12> (citirano 29. 11. 2021).

Gabrovec, S. 1990, Prazgodovinska podoba Slovenije. – *Traditiones* 19, str. 17–32. – URL: <http://www.dlib.si/?URN=URN:NBN:SI:DOC-3A2BF43F> (citirano 20. 12. 2023).

Gamba, M. 2013, *Venetkens : viaggio nella terra dei veneti antichi : [Padova, Palazzo della Ragione, 6 aprile - 17 novembre 2013]*. – Benetke, Marsilio.

Gabrovec, S. 1999, 50 let arheologije starejše železne dobe v Sloveniji. – *Arheološki vestnik* 50, str. 145–188. – URL: <https://ojs.zrc-sazu.si/av/article/view/8182/7565> (citirano 17. 12. 2023).

Teržan, B. 2022, Svetolucijska halštatska kulturna skupina. Uvodnik in kratek oris/The Sveta Lucija Hallstatt cultural group. An introduction and brief outline. – *Arheološki vestnik* 73, str. 347–396. – DOI: <https://doi.org/10.3986/AV.73.10> (citirano 20. 12. 2023).

Medkulturni stiki

Naso, A. 2000, Etruscan and Italic Artefacts from the Aegean. – V: D. Ridgway, F. R. Serra Ridgway, M. Pearce, E. Herring, R. D. Whitehouse in J. B. Wilkins (ur) *Ancient Italy in its Mediterranean Setting. Studies in honour of Ellen Macnamara*. – London, Accordia Research Institute, str. 193–207. – URL: https://www.academia.edu/34839138/A_Naso_Etruscan_and_Italic_artefacts_from_the_Aegean_pdf (citirano 20. 9. 2021).

Strøm, I. 2000, A fragment of an early etruscan bronze throne in Olympia? - *Proceedings of the Danish Institute at Athens*, 3/3, str. 67–96. – URL: <https://tidsskrift.dk/pdia/article/view/17389> (citirano 20. 12. 2023).

Rathje, A. 2010, Tracking down the Orientalizing Phenomenon in Central Italy. – *Bollettino di Archeologia*, vol. volume speciale F / F2 / 2, str. 1–8. – URL: [https://www.academia.edu/5328340/Bollettino di Archeologia on line I 2010 Volume speciale F F2 2 Tracking down the Orientalizing](https://www.academia.edu/5328340/Bollettino_di_Archeologia_on_line_I_2010_Volume_speciale_F_F2_2_Tracking_down_the_Orientalizing) (citirano 2. 4. 2023).

Nebelsick, L. 2018, Daidalos in Padova, the transfer of myths and iconography between the Near East and the Eastern Alps. –V: B. Gediga, A. Grossman in W. Piotrowski (ur.) *Inspiracje i funkcje sztuki pradziejowej i wczesnośredniowiecznej pod redakcją bogustawa gedigi, Anny Grossman i Wojciecha Piotrowskiego*. – Wrocław, Biskupin, str. 351–374. – URL: [https://www.academia.edu/38294130/Daidalos in Padova the transfer of myths and iconography between the Near East and the Eastern Alps In INSPIRACJE I FUNKCJE SZTUKI PRADZIEJOWEJ I WCZESNO%20%9AREDNIOWIECZNEJ POD REDAKCJ%20%84_BOGUS%20%81AWA_GEDIGI_ANNY_GROSSMAN I WOJCIECHA PIOTROWSKIEGO 2018 351 374](https://www.academia.edu/38294130/Daidalos_in_Padova_the_transfer_of_myths_and_iconography_between_the_Near_East_and_the_Eastern_Alps_In_INSPIRACJE_I_FUNKCJE_SZTUKI_PRADZIEJOWEJ_I_WCZESNO%20%9AREDNIOWIECZNEJ_POD_REDAKCJ%20%84_BOGUS%20%81AWA_GEDIGI_ANNY_GROSSMAN_I_WOJCIECHA_PIOTROWSKIEGO_2018_351_374) (citirano 29. 4. 2022).

Astour, M. C. 1985, Ancient Greek Civilization in Southern Italy. – *The Journal of Aesthetic Education* 19/1, str. 23–37. – URL: <http://www.jstor.org/stable/3332556> (citirano 17. 12 2023).

Foltiny, S. 1961, Athens and the East Hallstatt Region: Cultural Interrelations at the Dawn of the Iron Age. – *American Journal of Archaeology* 65/3, str. 283–297. – URL: <http://www.jstor.org/stable/501689> (citirano 28. 4. 2023).

Pugliese Carratelli, P. (ur.), 1996, *The Western Greeks*. – Milan, Bompiani.

Ridgway, D. 2010, Greece, Etruria and Rome. Relationships and Receptions. – *Ancient West & East* 9, str. 43–61. – DOI: 10.2143/AWE.9.0.2056300 (citirano 17. 12. 2023).

Evans, R. J. 2019, *Ancient Syracuse from foundation to fourth century collapse*. – London, Routledge, Taylor & Francis Group.

Teržan, B. 1977, O horizontu bojevnških grobov med Padom in Donavo v 5. in 4. stol. pr. n. št. – V: M. Guštin (ur.), *Keltske študije*. – Brežice, Posavski muzej, str. 9–21.

Hazelton Haight, E. 1918, Cumae in Legend and History. – *The Classical Journal* 13/8, str. 565–578. – URL: <https://www.jstor.org/stable/3288233> (citirano 9. 4. 2023).

Blečić Kavur, M. 2021, Kvarner u starijem željeznom dobu sjevernog Jadrana/Kvarner in the Early Iron Age of the northern Adriatic. – *Arheološki vestnik* 72, str. 533–550. – DOI: <https://doi.org/10.3986/AV.72.18> (citirano 20. 12. 2023).

Situlska umetnost

Saccoccio, F. 2023, Situla Art: An Iron Age Artisanal Tradition Found Between the Apennines and the Eastern Alps and Its Identity Valencies. – *Journal of World Prehistory*, 36, str. 49–108. – URL: <https://doi.org/10.1007/s10963-023-09174-6> (citirano 2. 8. 2023).

Rakić, A. 2018, *Semantika situlske ikonografije* (neobjavljena magistrska naloga). – Sveučilište u Zagrebu, Filozofski fakultet, Odsjek za arheologiju.

Frelih, M. 1998, Mitološki in religiozni substrat starih sredozemskih kultur v motiviki situle z Vač. – *Argo* 41½, str. 20–29. – URL: [https://www.academia.edu/35212532/FRELIH Marko 1998 Mitolo%20%20%81ki_in_religiozni_substrat_starih_sredozemskih_kultur_v_motiviki_situle_z_Va%20%8D_pdf](https://www.academia.edu/35212532/FRELIH_Marko_1998_Mitolo%20%20%81ki_in_religiozni_substrat_starih_sredozemskih_kultur_v_motiviki_situle_z_Va%20%8D_pdf) (citirano 20. 12. 2023).

Kstelc, J. 1956, *Situla z Vač*. – Beograd, Jugoslavija.

Kstelc, J., G. A. Mansuelli in K. Kromer 1965, *Umetnost situl*. – Beograd, Jugoslavija; Ljubljana, Mladinska knjiga.

Merc, V. 2006, *Situlske igre: Boks, rokoborba ali boj z ročkami?* – *Monitor ISH*, VIII/1, str. 35–46. – <http://www.dlib.si/?URN=URN:NBN:SI:doc-59QM26RS> (citirano 4. 10. 2022).

Teržan, B. 2022, *Bronaste situle z Mosta na Soči in situlska umetnost*. – *Goriški letnik* 46, str. 9–33. – URL: https://www.academia.edu/95343322/Bronaste_situle_z_Mosta_na_So%C4%8Di_in_situlska_umetnost (citirano 20. 12. 2023).

Kovinski izdelki

Morris, I. 1986, *Gift and Commodity in Archaic Greece*. – *Man* 21/1, str. 1–17. – URL: <http://www.jstor.org/stable/2802643> (citirano 21. 5. 2023).

Chase, G. H. 1902, *The Shield Devices of the Greeks*. – *Harvard Studies in Classical Philology* 13, str. 61–127. – URL: <https://www.jstor.org/stable/310343> (citirano 24. 4. 2022).

Popotni mojstri

Walcot, P. 1967, *The specialisation of labour in early Greek society*. – *Revue des Études Grecques*, 80/379-383, str. 60–67. – URL: https://www.persee.fr/doc/reg_0035-2039_1967_num_80_379_3921 (citirano 26. 1. 2023).

Zaccagnini, C. 1983, *Patterns of Mobility among Ancient near Eastern Craftsmen*. – *Journal of Near Eastern Studies* 42/4, str. 245–264. – URL: <http://www.jstor.org/stable/544537> (citirano 17. 12. 2023).

Aojdi, rapsodi in Homeridi

Allen, T. W. 1907, *The Homeridae*. – *The Classical Quarterly* 1/(2/3), str. 135–143. – URL: <http://www.jstor.org/stable/635832> (citirano 14. 4. 2023).

Bernard, P. 1961, *Note épidaurienne : la datation du temple d'Asclèpios et l'lon de Platon*. – *Bulletin de correspondance hellénique* 85, str. 400–402. – URL: https://www.persee.fr/doc/bch_0007-4217_1961_num_85_1_1587 (citirano 20. 12. 2023).

Dyer, R. 1975, *The Blind Bard of Chios (Hymn. Hom. AP. 171-76)*. – *Classical Philology* 70/2, str. 119–121. – URL: <http://www.jstor.org/stable/267933> (citirano 15. 5. 2023).

Hudson, L. 1980, *Between singer and Rhapsode*. – *Literature in Performance* 1/1, str. 33–44. – DOI: 10.1080/10462938009365817 (citirano 17. 4. 2023).

McGregor, M. F. 1941, *Cleisthenes of Sicyon and the Panhellenic Festivals*. – *Transactions and Proceedings of the American Philological Association* 72, str. 266–287. – URL: <http://www.jstor.org/stable/283057> (citirano 20. 12. 2023).

McLeod, W. E. 1961, *Oral Bards at Delphi*. – *Transactions and Proceedings of the American Philological Association* 92, str. 317–325. – URL: <http://www.jstor.org/stable/283818> (citirano 20. 4. 2023).

Moore, J. D. 1974, *The Dating of Plato's Ion*. – *Greek, Roman and Byzantine Studies* 15/4 str. 421–439. – URL: <https://grbs.library.duke.edu/index.php/grbs/article/view/8761/4669> (citirano 20. 12. 2023).

Sealey, R. 1957, From Phemios to Ion. – *Revue des Études Grecques* 70/(331/333), str. 312–355. – URL: <https://www.jstor.org/stable/44274459> (citirano 17. 12. 2023).

Pisava in pisanje

Havelock, E. A. 1986, *The Muse Learns to Write. – Reflections on orality and Literacy from Antiquity to the Present.* – New Haven in London, Yale University Press.

Med poezijo in likovno umetnostjo

Bowra, C. M. 1934, Stesichorus in the Peloponnese. – *The Classical Quarterly* 28/2, str. 115–119. – URL: <http://www.jstor.org/stable/636774> (citirano 15. 10. 2023).

Scheub, H. 1977, Body and Image in Oral Narrative Performance. – *New Literary History* 8/3, str. 345–367. – URL: <http://www.jstor.org/stable/468290> (citirano 17. 12. 2023).

Žrtvovanje, banket oz. simpozij in procesija ter festival

Segal, C. 1974, The Raw and the Cooked in Greek Literature: Structure, Values, Metaphor. – *The Classical Journal* 69/4, str. 289–308. – URL: <http://www.jstor.org/stable/3295970> (citirano 20. 12. 2023).

Tsoukala, V. 2009, Honorary Shares of Sacrificial Meat in Attic Vase Painting: Visual Signs of Distinction and Civic Identity. – *Hesperia* 78/1, str. 1–40. – URL: <https://www.jstor.org/stable/40205743> (citirano 20. 12. 2023).

Shapiro, H. A. 1991, The Iconography of Mourning in Athenian Art. – *American Journal of Archaeology* 95/4, str. 629–656. – URL: <https://www.jstor.org/stable/505896> (citirano 5. 10. 2021).

Nagy, G. 1985, On the symbolism of apportioning meat in Archaic Greek elegiac poetry. – *L'Uomo* 9, str. 45–52.

Bona, S. di 2010, Food and Dining in Etruscan Funerary Ritual: Foreign Influence and Cultural Exchange. – *Sociology*, str. 1–22.

Boroffka, N. in R. Boroffka 2013, Auf, singet und trinket den köstlichen Trank! Gedanken zur Darstellung von Festen in der Ur- und Frühgeschichte. – V: C. von Carnap-Bornheim (ur.), *Von Sylt bis Kastanas : Festschrift für Helmut Johannes Kroll zum 65. Geburtstag – Offa* 69/70. – Neumünster, Wachholtz, str. 171–188.

Bowie, E. L. 1986, Early Greek Elegy, Symposium and Public Festival. – *The Journal of Hellenic Studies* 106, str. 13–35. – URL: <http://www.jstor.org/stable/629640> (citirano 17. 12. 2023).

Connor, W. R. 1987, Tribes, Festivals And Processions; Civic Ceremonial And Political Manipulation In Archaic Greece. – *Journal of Hellenic Studies* 107, str. 40–50. – URL: <https://www.jstor.org/stable/630068> (citirano 17. 12. 2023)

Ekroth, G. 2008, Burnt, cooked or raw? Divine and human culinary desires at Greek animal sacrifice. – V: E. Stavrianopoulou, A. Michaels in Cl. Ambos (ur.), *Transformations in Sacrificial Practices. From Antiquity to Modern Times.* – Berlin, LIT Verlag, str. 87–111.

Jacoby, F. 1944, ΓΕΝΕΣΙΑ. A Forgotten Festival of the Dead. – *The Classical Quarterly* 38/¾, str. 65–75. – URL: <http://www.jstor.org/stable/636925> (citirano 17. 12. 2023).

Murray, O. (ur.) 1990, *Symptica : a symposium on the symposion.* – Oxford, Clarendon Press.

Murray, O. 1994, Nestor's Cup and the Origin of the Greek Symposion, str. 47–54.

Peirce, S. 1993, Death, Revelry, and "Thysia". – *Classical Antiquity* 12/2, str. 219–266. – URL: <http://www.jstor.org/stable/25010995> (citirano 17. 12. 2023).

Robertson, D. S. 1940, The Food of Achilles. – *The Classical Review* 54/4, str. 177–180. – URL: <http://www.jstor.org/stable/705307> (citirano 17. 12. 2023).

Slater, W. J. 1981, Peace, the Symposium and the Poet. – *Illinois Classical Studies* 6/2, str. 205–214. – URL: <http://www.jstor.org/stable/23062514> (citirano 17. 12. 2023).

Slater, W. 1991, Dining in a Classical Context. – Ann Arbor, University of Michigan Press. – DOI: <https://doi.org/10.3998/mpub.23429> (citirano 17. 12. 2023).

Wecowski, M. 2000, Homer and the Origins of the Symposion. – V: F. Montanari im P. Flaschen (ur.), Omero tremila anni dopo. – Rim, Edizioni di storia e letteratura, str. 625–637. – URL: https://www.academia.edu/741255/Homer_and_the_Origins_of_the_Symposion (citirano 17. 12. 2023).

Węcowski, M. 2014, *The rise of the Greek aristocratic banquet*. – Corby, Oxford University Press.

Bremmer, J. N. 2005, Sacrifice of Pregnant Animals. – V: B. Alroth, in R. Hägg (ur.), *Greek Sacrificial Ritual: Olympian and Chthonian*. – Stockholm, Paul Astroms Forlag, str. 155–165. – URL: <https://pure.rug.nl/ws/portalfiles/portal/9860865/Bremmer-PregnantVictims.pdf> (citirano 20. 12. 2023).

Bundrick, S. D. 2014 Selling Sacrifice on Classical Athenian Vases. – *Hesperia: The Journal of the American School of Classical Studies at Athens* 83/4, str. 653–708. – URL: <http://www.jstor.com/stable/10.2972/hesperia.83.4.0653> (citirano 29. 4. 2022).

Kukoč, S. 1990, Prizori banketa u periadriatičkom svijetu u protopovijesti. – *Diadora*, 12, str. 5–34, T. I–XII.

Vozovi, konjeniki in pešadija

Banducci, L. M. 2014, Mourning Deaths and Endangering Lives: Etruscan Chariot Racing. Between Symbol and Reality. – *Papers of the British School at Rome* 82, str. 1–39. – URL: <https://www.jstor.org/stable/24780076> (citirano 17. 12. 2023).

Greenhalgh, P. A. L. 1973, *Early Greek Warfare: Horsemen and Chariost in the Homeric and Archaic Ages*. – Cambridge, Cambridge University Press.

Littauer, M. A. in J. H. Crouwel 1988, New Light on Priam's Wagon? – *The Journal of Hellenic Studies* 108, str. 194–196. – URL: <https://www.jstor.org/stable/632644> (citirano 20. 11. 2022).

Fagan, P. L. 2001, *Horses in the Similes of the Iliad: A Case Study* (doktorska disertacija).

Živali in pašniki

Hartner, W. in R. Ettinghausen 1964, The Conquering Lion, the Life Cycle of a Symbol. – *Oriens* 17 str. 161–171. – URL: <http://www.jstor.org/stable/1580023> (citirano 5. 10. 2023).

Howe, T. 2003, Pastoralism, the Delphic Amphiktyony and the First Sacred War: The Creation of Apollo's Sacred Pastures. – *Historia: Zeitschrift für Alte Geschichte* 52/2, str. 129–146. – URL: <http://www.jstor.org/stable/4436684> (citirano 21. 10. 2023).

Johnson, H. M. 1919, The Portrayal of the Dog on Greek Vases. – *The Classical Weekly* 12/27, str. 209–213. – URL: <https://www.jstor.org/stable/4387846> (citirano 20. 12. 2023).

Lonsdale, S. H. 1979, Attitudes towards Animals in Ancient Greece. – *Greece & Rome* 26/2, str. 146–159. – URL: <http://www.jstor.org/stable/642507> (citirano 20. 12. 2023).

Vizualiziranje/cije in komponiranje ustne epike

Bakker, E. J. 1997, *Poetry in Speech. Orality and Homeric Discourse*. – Ithaca in London, Cornell University Press.

Bakker, E. J. 1993, Discourse and Performance: Involvement, Visualization and "Presence" in Homeric Poetry. – *Classical Antiquity* 12/1, str. 1–29. – URL: <http://www.jstor.org/stable/25010981> (citirano 15. 11. 2023).

Bonifazi, A. 2008, Memory and Visualization in Homeric Discourse Markers. – V: A. Mackay (ur.), *Orality, Literacy, Memory in the Ancient Greek and Roman World*. – Boston, Brill, str. 35–64.

Elmer, D. F. 2010, Kita and Kosmos: The Poetics of Ornamentation in Bosniac and Homeric Epic. – *The Journal of American Folklore* 123/489, str. 276–303. – URL: <http://www.jstor.org/stable/10.5406/jamerfolk.123.489.0276> (citirano 5. 3. 2023).

Finkelberg, M. 2023, Homer's Moving Pictures: Audio-Visual Aspects of the Scar Episode (Odyssey 19.386–504). – *Yearbook of Ancient Greek Epic volume 6*, str. 1–15.

Gunn, D. M. 1971, Thematic Composition and Homeric Authorship. – *Harvard Studies in Classical Philology* 75, str. 1–31. – URL: <http://www.jstor.org/stable/311212> (citirano 5. 10. 2023).

Horn, F. 2015, Visualising Iliad 3.57: »Putting on the Shirt of Stone«. – *Rheinisches Museum für Philologie* 158(1), str. 1–7. – URL: <https://www.jstor.org/stable/24392728> (citirano 28. 9. 2022).

Perspektiva, dvojnost, dvojina in odposlanstvi k Ahilu

Hurwit, J. M. 1985, The Dipylon Shield Once More. – *Classical Antiquity* 4/2, str. 121–126. – URL: <http://www.jstor.org/stable/25010830> (citirano 17. 5. 2023).

Melazoo, R. 2012, The Dual in Ancient Greek. – *Incontri linguistici* 35, str. 49–92. – URL: https://www.researchgate.net/publication/298456549_The_dual_in_Ancient_Greek (citirano 17. 12. 2023).

Murray, A. S. 1881, Perspective as Applied in Early Greek Art. – *The Journal of Hellenic Studies* 2, str. 318–323. – URL: <https://www.jstor.org/stable/623572> (citirano 22. 5. 2023).

Myres, J. L. 1939, 37. The Structure and Origin of the Minoan Body-Shield. – *Man* 39, str. 36–40. – URL: <http://www.jstor.org/stable/2792964> (citirano 23. 1. 2024).

Segal, C. 1968, The Embassy and the Duals of Iliad 9.182–98. – *Greek, Roman and Byzantine Studies* 9, str. 101–114.

Thornton, A. 1978, Once again, the Duals in Book 9 of the Iliad. – *Glotta* 56/1/2, str. 1–4. – URL: <http://www.jstor.org/stable/40266418> (citirano 25. 4. 2023).

Trypanis, C. A. 1963, Brothers Fighting Together in the Iliad. – *Rheinisches Museum für Philologie* 106/4, str. 289–297. – URL: <http://www.jstor.org/stable/41244197> (citirano 23. 1. 2024).