

DOI 10.51558/2490-3647.2025.10.2.575

UDK 7.032(38):821.14'12.09

Primljeno: 31. 10. 2025.

Izvorni naučni rad
Original scientific paper

Senadin Musabegović, Asja Mandić

ANTIČKI HEROJI I APOLONSKA MJERA

U radu se analizira veza između Homerovih junaka iz *Ilijade* i apolonske mjere. Junaci utjelovljuju slavljoljublje i hrabrost; tako Ahil bira da umre mlad na bojnopolju kako bi na taj način stekao besmrtnost. Za junaka je ponekad važnije da pogine mlad, nego da mu tijelo propadne u starosti. Osim hrabrosti, junak u sebi nosi i tragičnu sudbinu, jer gotovo svi Homerovi junaci pate i svjesni su svoje smrtnosti. Upravo zahvaljujući svijesti o prolaznosti oni čine „besmrtna djela“ na bojnopolju, suočavajući se s vlastitom tragičnom sudbinom. Iako su heroji lijepi i snažni, te na taj način uklopljeni u apolonsku mjeru, oni ipak izražavaju krhkost, patnju i smrtnost. Kroz *hybris* – prekomjernu samouvjerenost i prepotenciju – oni prevazilaze apolonsku mjeru, narušavaju je, zbog čega ih često sustiže kazna bogova. Ipak, upravo kroz kaznu i tragičnu sudbinu, u trenutku kada se narušava apolonska mjera, ponovo se uspostavlja kosmička ravnoteža. U radu se primjenjuje intermedijalna komparativna metoda kako bi se istakle sličnosti i razlike između plastične umjetnosti – skulpture, i vremenske umjetnosti – poezije, da bi se osvijetlili principi apolonske mjere koja se reflektuje kako na sadržaj, tako i na formu umjetničkog djela.

Ključne riječi: antička umjetnost; apolonska mjera; *Ilijada*; heroji; *hybris*; ritam

UVOD

U Homerovom epu *Ilijada* (1985) opjevani su heroji u kojima se susreću dva svijeta – prirodni i natprirodni, svijet smrtnika i svijet besmrtnika. Heroji, bilo trojanski bilo ahejski, predstavljaju svojevrzne polubogove u kojima se ti svjetovi prepliću. Zapravo, oni postižu besmrtnost kroz svoje smrtno stradanje. Iako umiru i pate, trenutak njihove smrti uzdiže ih do nebeskih visina, među besmrtnne bogove, koji ih češće osuđuju nego spašavaju. Svi heroji, i Trojanci i Ahejci, vjeruju u iste bogove, u isti kodeks herojske časti i u slavu kao najvišu vrijednost. Rat između Trojanaca i Grka stoga nije sukob različitih civilizacijskih vrijednosti, jer svi dijele isti svjetonazor i ethos; kroz međusobni sukob oni nastoje doseći božansko herojstvo.

Moglo bi se reći da je u Trojanskom ratu nagoviješten sukob Evrope i Azije, budući da se Troja nalazila na azijskom tlu, ali to nije rat između dviju religija, niti ijedna strana predstavlja apsolutno zlo koje treba uništiti u ime dobra. Troja nije kao Sodoma i Gomora, koje su, zbog bluda, poroka i beščasća, morale biti uništene. Naprotiv – ona je najljepši grad na svijetu.

Hannah Arendt (1995) primjećuje da Homer prikazuje obje strane — i Trojance i Grke — bez demonizacije neprijatelja. On ih ne opisuje kao radikalno zlo koje treba iskorijeniti, iako je, zbog volje bogova i Ananke (Ἀνάγκη), boginje sudbine i nužnosti kojoj se i sami bogovi pokoravaju, Troja razorena. Čak je i Zeus bio naklonjen Troji, smatrajući je jednim od najljepših gradova. O upletenosti bogova u događaje *Ilijade* Burckhardt piše:

„...Zeus unapred zna da će Ilion propasti, samo zato što je to Atenina odluka, a i zato što je on jednom Tetidi – svečano klimnuvši glavom – obećao da će Ahil razoriti jedan grad; ali on zna i to da će njegov vlastiti sin Sarpedon prethodno pasti od Patroklove ruke, a to ne može da izmeni; ali kad započne pokolj na bojištu, on radosno (...) zauzima mesto sa strane da bi, udobno smešten, posmatrao. Celokupno opredeljivanje bogova za jednu ili drugu stranu pred Ilionom je slučajno nastala, retko bliže motivisana strast... Homeru je dovoljna ona lepa i strašna misao: bogovi su ljudima odredili (ispreli) propast da bi se ona opevala budućim pokolenjima. O sudbinama pojedinaca čas više odlučuju bogovi, čas više Mojra, a o smrti kao sudbini skoro isključivo ova druga“ (Burkhart 1992: 79–80).

Opis Troje obiluje slikama ljepote, sklada i bogatstva. Zašto je onda morala nestati? Ostaje misteriozna odluka boginje sudbine, Ananke, ili Mojre, bez jasnog razloga. Možda je u pitanju Parisov izbor kome će pripasti ‘zlatna jabuka’ – kada je prihvatio ponudu Afrodite, a odbio Atene i Here – ali to ne može biti konačno

objašnjenje. Heroji su imali jasne motive: opljačkati Troju, zarobiti žene i osvojiti slavu. No, kakav je bio motiv bogova, ako je i sam Zeus Troju najviše volio, ostaje otvoreno pitanje.

Znamo da je rat počeo zbog Menelajeve otmice Parisove lijepe Helene. Ali i prije su se žene otimala, odvodile, na primjer i Medeja je oteta, a zbog toga nije nastao krvavi desetogodišnji rat. Možemo reći da je Paris prekršio i Menelajevo gostoprimstvo, što je u ono doba bila svetinja. Ipak razlozi za takav krvavi rat ostaju nejasni! Možda je potreban bio jedan rat u kojem bi se istaklo herojstvo, u kojem bi heroji kroz svoje stradanje bili bliski bogovima i da bi se njihove herojstvo generacijama pamtilo, jer kako kaže Burckhardt (ibid.), bogovi su ljudima ispreli propast da bi se ona opjevala budućim pokoljenjima. A samo pjevanje znači oblikovanje tragične herojske sudbine, dok se ona susreće s vlastitom zemaljskom prolaznošću i patnjom, u ideal ljepote što počiva na principu apolonske mjere. Jer čitava *Ilijada* nastoji krvavoj ratnoj stvarnosti podariti ljepotu i sjaj; da ratni kaos, patnju i surovost – koju heroji i nanose i podnose – zajedno s njihovom tragičnom sudbinom prikaže kroz prizmu božanske ljepote.

HEROJI U *ILIJADI*

Glavni junak *Ilijade* je Ahil, ali simpatije čitaoca često su na strani Hektora. On je taj s kojim suosjećamo: muž koji zna da će njegova žena Andromaha postati udovica i ropkinja, otac koji se s nježnošću igra sa svojim sinom. Homer je u Hektoru stvorio lik čestitog ratnika, kako ističe Miloš Đurić (2011: 96- 97):

„Glavna moralna vrednost Hektorovog karaktera sastoji se u tome što on ne ratuje, kao njegovi protivnici, iz osvete, iz pohlepe za plenom, iz ratobornosti i pustolovstva, nego radi odbrane otadžbine i porodice. Njegov porodični život ocrtan je najnežnijim i najtoplijim bojama i osenčen najdubljom tragikom: njegovu nasmejanu porodičnu sreću obliva duboka i prigušena seta, a oko krasne i ubave idile njegova oproštaja sa ženom obleće dah svirepe smrti“.

Ipak, Hektor dijeli ratničku osvetoljubivost svojih neprijatelja, naročito u trenucima kada napada Ahejce dok pokušavaju pobjeći na svojim lađama.

Herojska bol i patnja ne ostaju zatvorene u unutrašnjem doživljaju, već se ispoljavaju u akciji, koja je sama sebi smisao. Ratnički sukobi kod Homera rasplamsavaju tjelesne strasti zasnovane na osveti i sili, ali uvijek u granicama apolonske mjere. Prepoznavanjem tih granica junak uviđa i vlastitu smrtnost i slabost. Smrt i patnja predstavljaju kaznu za *hybris* — junakovu prepotenciju i trenutni zanos

vlastitom neuništivošću. Gotovo svi junaci, uključujući Ahila, pokazuju slabost i kajanje. Ahil često plače, a i on i Agamemnon priznaju svoje greške kada shvate razornu cijenu sukoba među sobom.

Smisao herojskog djelovanja nije u transcendentnom cilju ili spasenju, kao kod potonjih mučenika, već u samom herojstvu, gordosti i slavi. Heroj prihvata tragičnost života, smrtnost i patnju. Njegova akcija nije sredstvo dostizanja ideala, nego njegovo neposredno oličenje. Stradanje donosi slavu i besmrtnost, ali i kaznu bogova, jer je kroz *hybris* prešao granice ljudske mjere. Kult heroja, iako se izražava kroz patnju i žrtvu, svjedoči o vječnosti kosmičkih sila koje usmjeravaju njegovo djelovanje. Ideal herojskog života često je pogibija na bojnom polju, gdje „junačka ljepota prosijava“ — καλὸς θάνατος (*kalos thanatos*).

Starost se u antičkoj Grčkoj poštovala zbog mudrosti, ali prerana smrt junaka na bojnom polju nosila je posebnu slavu i odvažnost. Bilo je važno da junakovo tijelo u smrti sačuva cjelovitost i ljepotu (Vernant 2000). Veliko je poniženje ako tijelo junaka postane hrana psima, ili ga kasape neprijatelji. Zbog toga su se bijesne bitke vodile oko ubijenog tijela Patrokla, Sarpedona i Hektora... Tako stari Prijam doziva sina Hektora da se povuče u zidine grada dok ga napada Ahil, jer zna da nije jači od Ahila i da, ako on pogine, onda će Troja pasti, a pritom ga podsjeća da misli na oca, jer sramota je da starčev leš postane hrana životinjama.

Mladiću u borbi što padne,
i koga oštro koplje probode, liči da leži;
što god se na njemu vidi lepota je i kad je mrtav;
ali sedu kad glavu i sedi kad bradu i mušku
snagu ubijenom starcu psi nagrđivati stanu,
onda to najljuću žalost u jadnih stvara smrtnika. (Homer 1985: 519)

Iz toga se vidi da je sramota sknavljenja leša veća kada je riječ o starcu, nego o mladom junaku, jer na lijepom tijelu junaka sija slava, dok se na ubijenom starcu zrcali poniženje i sram (*aidos*).

Ipak, junak se ne prepušta smrti fanatično. On se smrti boji i nastoji je izbjeći. Ahil je čak želio napustiti bojište nakon što mu je majka Tetida prorekla smrt ako ostane. Ali, da bi osvetio Patrokla, prihvatio je svoju sudbinu i preranu smrt. Istovremeno, Ahil visoko cijeni život, često ga ističući kao vrijednost veću od slave rata i smrti. Antički junak svoju besmrtnost nije doživljavao kroz transcendentno spasenje, već kroz slavu, kroz opjevanje o njegovom herojstvu. Tako da Homerov

spjev je neka vrsta spašavanja heroja od smrtnosti. Da podsjetimo, Ahil zna da ako ode s ratišta, doživjet će duboku starost mirno i sretno živeći, ali da neće onda biti opjevan kao slavni heroj. A ako ostane, onda će junački poginuti i postati opjevani besmrtni heroj. Bira ovo drugo! Njegova tragična smrt predstavlja, paradoksalno, slavu besmrtnog života u smrtnosti. Zapravo, njegova slava i junačka blještavost, izražena što u hrabrom vojevanju, što u smrti, oličavaju princip apolonske mjere kroz koju prosijava ljepota. Svi ti junaci lijepi, skladni, mišićavi – osim Terezita – kroz svoju tjelesnu ljepotu, koja je smrtna i koja podnosi tragičnu patnju, izražavaju ‘besmrtnu slavu’ što se kroz apolonski princip mjere opijeva u epu.

Ali taj princip apolonske mjere se neprekidno ruši u herojevom smrtnom tijelu. Apolonska mjera u sebi sadrži i oblik, formu, čvrstinu, ali, isto tako, nosi i nasilje, ona se manifestira na dvostruk način: kroz formu, mjeru, oblik i kroz njihovo gubljenje. Tako Giorgio Colli (2008) navodi da je Apolon bog svjetla i oblika, te da on kroz riječi čini stvari vidljivima. S jedne strane, on je bog koji kroz svjetlost daje formu stvarima i oblikuje ih u njihovoj pojavnosti, s druge strane, on je bog koji iz daljine ispaljuje ubojite strijele, razotkrivajući pojavnost u njezinom nasilnom sjaju. Apolonovo nasilje, kako kaže Colli, ispoljava se u ljepoti: ljepota riječi koje oblikuju pojavnost, kao i muzička melodija lire što usklađuje suprotnosti, stoje rame uz rame sa surovošću, osvetoljubivošću i željom za dominacijom. Lira koju Apolon drži dok svira može se pretvoriti u luk iz kojeg izbijaju smrtonosne strijele: „Liru i luk ljubiti ću”, uzvikuje novorođeni bog u *Homerovskoj himni delskom Apolonu*“ (Otto 2004: 100). Nadalje, „I tetiva luka i strune lire izrađuju se od životinjskih crijeva. Za dodir tetive luka, kojim se odapinje strijela, često se upotrebljava ista riječ (...) kao i za trzaj strune glazbala. I oba odzvanjaju. ‘Luk zazvoni, glasno zazveči tetiva’, kaže se u *Ilijadi* (...)“ (ibid. 102).

Nije li čitav spjev *Ilijada* obavijen košmarom u kojem se kroz herojske strijele sije smrt, da bi se upravo kroz tragično iskustvo dotakao impuls života? Spjev u kojem se strijele prepliću s Homerovim riječima, upletenim u zvukove lire, trebaju da u grudima slušalaca „klijaju“ i probude „životni vitalizam“, pomiješan s ‘osvetoljubivošću’ i ‘željom za dominacijom’!

POIMANJE BESMRTNOSTI

Grčko-apolonska tjelesna besmrtnost junaka se razlikuje od egipatskog poimanja vječnosti: u Egiptu naglasak je na nadgrobniim spomenicima i piramidama, gdje spasenje duše biva vezano za zagrobni svijet. Kod Grka je heroj besmrtn jer je

opjevano njegovo junaštvo u zemaljskom životu. Čuvena je izjava Ahila, kada ga je sreo Odisej u Hadu, da je za njega značajniji zemaljski život, pa makar on tamo bio i običan čovjek, nego da je kralj u cijelom carstvu mrtvih. Grčki heroj treba biti u skladu sa svojom vanjskom ljepotom, koja svjedoči o unutrašnjem skladu i harmoniji, izraženoj kroz ideal *kalos kagatos* (καλὸς κἀγαθός). Slavoljublje je osovina herojskog ponašanja: junak radije čini jedno uzvišeno djelo nego mnoštvo prosječnih. Običan život vrijedan je prezira. Werner Jäger u djelu o grčkom odgojnom modelu – *paidei*, koji stvara grčkog čovjeka kroz vrlinu *arete*, naglašava da je ona oblikovana kroz ideju ljepote (*kalos*):

U formuli ‘usvojiti ono što je lepo’ s jedinstvenom jasnoćom izražen je unutrašnji motiv helenske arete. (...) u Homerovo doba grčko herojstvo razlikovalo se od pukog divljačkog prezira prema smrti: podređivanje fizičkoga nečem uzvišenije ‘lepom’. U davanju života u razmenu za to lepo, čovekov prirodni nagon za samopotvrđivanjem baš u samopredavanju nalazi svoje najuzvišenije ispunjenje (Jeger 1991: 22).

To „lijepo“ izražava se u umjetnosti: u kiparstvu i epu, koji su služili kao odgojni model vrline *arete*, uzor koji su drugi trebali slijediti. Za razliku od kršćanskog učenja, gdje težnja za slavom i čašću predstavlja taštinu, za Grke je to bio način da pojedinac izraste u ono idealno i nadosobno. Herojska *arete* dovršava se tek u smrti junaka.

Tako dolazimo do suprotnosti između grčkog i kršćanskog svijeta vrijednosti. Dok kod Matthiasa Grünewalda na Hristovom raspeću (*Isenheimski oltar*, 1512-1515), tijelo nije lijepo ni skladno – ono je prikazano kao izmučeno, grčevito, raspeto tijelo koje vodi ka transcendentnoj istini¹ – u antičkoj umjetnosti i religiji tijelo junaka, čak i u smrti, izražava ljepotu i sklad pokreta (Laokoont i njegovi sinovi – *Laokoontova grupa*²). Kod Grka patnja postaje prizor tjelesne harmonije, dok je u kršćanstvu patnja sredstvo pročišćenja i otvaranja puta onostranom. Za Jägera, upravo helenska kultura donosi ideju čovjeka kao forme, apolonskog oblika, koji se ne uzdiže iznad svijeta kao nadbiće, niti posjeduje unutrašnju besmrtnu dušu, kao u kršćanstvu. Klica te ideje o čovjeku, začeta u helenskoj misli, nastavila je svoj razvoj i u judaizmu, islamu i kršćanstvu. Iako je smrt čovjeka na krstu nespojiva s grčkom imaginacijom, bez grčkog iskustva ne bi se razvila ni ideja o monoteističkom spasenju duše. U

1 Važno je napomenuti da se degradirano, izmučeno tijelo Boga u ljudskoj formi, taj centralni hrišćanski prizor i koncept, javlja u srednjem vijeku i karakterističan je za prostor Njemačke (npr. Geronov krst u Katedrali u Kölnu iz 10. vijeka). U ranohrišćanskim prizorima nema raspeća, Hrist je predstavljan kao iscjeljitelj, sudija i učitelj.

2 *Laokoontova grupa* (kraj 2 st. p.n.e.) djelo je Agesandera, Atenodora i Polidora sa Rodosa. Nalazi se u Vatikanskom muzeju.

renesansi su se ovi, naizgled nekompatibilni, motivi počeli preplitati – tako je, primjerice, Madona često prikazivana u liku Venere (Panofski 1975).

EGIPATSKA STATIČNOST I HELENSKI DINAMIZAM

Jäger naglašava da grčka ideja čovjeka stoji nasuprot orijentalnoj imaginaciji (Egipat) u kojoj dominira figura ‘bogo čovjeka’, vladara čije je uzdizanje nezamislivo bez potpunog potiskivanja mase. U knjizi *Umjetnost i iluzija*, u poglavlju „Razmišljanja o grčkoj revoluciji“, Ernst H. Gombrich pravi razlike između grčke i egipatske umjetnosti, zapravo između dva različita načina prikazivanja stvarnosti, koja su uslovljena dvama načinima poimanja društvenog i političkog života. Egipatski način prikazivanja počiva na „krutosti“, na „nepomičnosti“, na unaprijed utvrđenim konvencijama. Zbog čega je akcenat na nepokretnosti i na onome šta se prikazuje, a ne na tome kako se prikazuje? Jedan od mogućih odgovora je taj da egipatska umjetnost prikazuje „bezvremenost“, u kojoj preovladava teocentrična slika svijeta definisana preko semantičke perspektive. U semantičkoj perspektivi onaj ko je bitan i značajan mora da bude prikazan većim od onih koji su manje bitni. Faraon je bitan, on je bog i predstavlja besmrtnost, pa ga je stoga nemoguće prikazati manjim ili jednakim ostalima.

To poimanje već se kosi s prvim prizorima *Ilijade*, u kojima se akcentira Agamemnonova moć, ali ipak on nije toliko veći od Ahila da bismo ga mogli predstaviti u semantičkoj perspektivi. U pjesničkim slikama Homer ga prikazuje realistično, kao i grčki slikar, za šta nam može poslužiti primjer posude iz 480. p.n.e. rađene u crvenofiguralnom stilu na kojoj je takozvani Briseis slikar predstavio scene u kojima se ropkinja Briseida odvodi od Ahila i dovodi Agamemnonu, te, kasnije, ponovo vraća Ahilu. Tako i Gombrich o razlikama između grčke i egipatske umjetnosti kaže: „Egipatska umetnost jedva da poznaje narativnu ilustraciju u našem smislu. U njoj nema narativnih ciklusa koji govore o podvizima bogova i heroja. Postoji samo nekoliko standardizovanih piktografa za koje se sigurno verovalo da simbolizuju istinu“ (Gombrich 1984: 122).

Dakle, egipatska umjetnost ne prikazuje promjenu, kretanje, borbu između heroja i bogova, ne prikazuje kako se nešto pojavljuje i nestaje u vremensko-prostornim uslovljenostima. Promjena označava nestabilnost društvenog i političkog poretka, u kojem se sve zasniva na centru moći što ga otjelotvoruje Faraon, na vrhu društvene piramide. Onaj koji je savršen, koji predstavlja stabilnost i trajnost, ne može biti prikazan u promjenjivim pozama, gestama, heterogenim i međusobno konfliktnim

osjećanjima, kako su prikazani grčki junaci – pa čak i sami bogovi. Gombrich komentira i kako je prikazan pobjedonosni pohod Faraona u Egiptu:

„Poznat nam je onaj tip slikovne hronike koji pokazuje džinovsku figuru faraona koji napada neprijateljsku tvrđavu, a njeni majušni branioci mole za milost. Po konvencijama egipatske umjetnosti, razlika u veličini označuje razliku u značaju. Grku koji je na slike gledao kao na evokaciju nekog mogućeg događaja, taj tip predstave mora da je sugerisao priču o džinu među kepecima“ (Gombrih 1984: 128).

Grčki umjetnik ne bi mogao naslikati Odiseja većim od Kiklopa, jer se on ne koristi semantičkom perspektivom u kojoj dominiraju magijske moći koje apsolutno prilagođavaju realnost svome šematizirano-konvencionalnom principu predstavljanja. Kod Homera Ahil pokazuje surovost i moć spram poraženih vojnika, ali oni ipak imaju svoju individualnost, čak i kada krvavo umiru. U bezvremenom poimanju Faraonove besmrtnosti, koja se potvrđuje kroz magičnu moć piramida i kroz semantičku perspektivu, njegovi neprijatelji nemaju ljudskost – njihova sudbina je trivijalna.

Poznato je i da je Platon imao simpatije prema nepomičnoj šemi egipatske umjetnosti, jer ona nije „kopija kopije“, niti mimetizira promjenjivu i prividnu stvarnost, koja je tek odraz vječnih i nepokretnih ideja. Šematizirana umjetnost bliža je Platonovim idejama: one su bezvremene, nepromjenjive, uklopljene u fiksiranu mjeru i predstavljaju opštost. Umjetnost koja se bavi naracijom, naprotiv, fokusirana je na ograničenost u vremensko-prostornom posmatranju pojedinačnih, heterogenih pojava i sudbina.

„Narativna umetnost neminovno vodi prostoru i istraživanju vizuelnih efekata, a čitanje tih efekata, pak, zahteva jednu drugačiju vrstu ‘mentalne usmerenosti’ nego magijska runa sa svojom postojanom moći. No Platon je bio u pravu kada je smatrao da je toj promeni nešto žrtvovano: vremenski neograničeno dejstvovanje moćnog lika, Faraon koji zauvek vlada svojim neprijateljima, sve je to moralo biti odbačeno u korist jednog imaginarnog, kratkog trenutka koji bi lako mogao da odvuče umetnika u tričavost. (...) Upravo će u slikarstvu, međutim, svodenje na jedan trenutak u vremenu i na jedan ugao gledanja izazvati očigledniji gubitak. Sećamo se da je Platon slikaru i zamerao to što ne može da predstavi krevet onakav kakav jeste, već samo onako kako izgleda s jedne strane“ (Gombrih 1984: 130).

Kada se fokusiramo na jedan promjenjivi trenutak, tada dobivamo partikularan pogled na svijet iz određene prostorne i vremenske tačke, koja se stalno mijenja. Nezamislivo je za egipatski imaginarij da Faraon, kao centar božanske i zemaljske

moći, ne vlada trajno nad neprijateljima. Jedan od razloga što su grčki junaci tragični, često žrtve vlastite sile, leži u tome što su predstavljeni narativno – dakle, kroz vremenske promjene – dok je Faraon predstavljen bezvremeno.

Heroji u *Ilijadi* nisu prikazani kao bezvremeni centri moći koji bezuslovno dominiraju nad svijetom, kosmosom, ljudima i životinjama. Oni su predstavljeni u životnoj cikličnoj drami u kojoj učestvuju i bogovi. Nisu prikazani kroz „neoblike“ ili „nadoblike“, niti kao stvorenja s mnoštvom udova poput indijskih bogova. Tako grčki „bogovi nisu čak ni krupnije građe nego ljudi; oni sede za stolom zajedno s njima, naročito rado s Feačanima; dolaze na svadbe Kadma i Peleja, a Atena se vozi istim kolima s Diomedom. Pa i tamo gde se pojavljuju pretvoreni u određene ljude, prisutni heroji mogu tačno da naslute da je to neko božanstvo, a čak i sami junaci liče na bogove, kao Agamemnon“ (Burkhardt 1992: 76).

Alessandro Baricco (2025) ističe da je za grčkog čovjeka sve što je veliko i značajno moralo da se ušije u već izgrađenu narativnu strukturu, kako bi postalo još veće i značajnije. To može značiti i da su se junaci, između ostalog, borili u Trojanskom ratu kako bi njihovi podvizi bili utisnuti u Homerov spjev. Svijest o opjevanom junaštvu postojala je i prije boja; spjev nije nastao samo da bi sačuvao memoriju na junačka djela.

U *Ilijadi* se opisuje trenutak kada su Odisej, Ajant i Feniće došli da mole Ahila, koji je sjedio pored svoga šatora, da oprosti Agamemnonu i da se priključi Ahejcima u borbi. On je tada na liri pjevao junačke pjesme o herojima. Sam junak pjeva o herojima – kao da na trenutak sam Ahil postaje Homer. Za junaka je slava besmrtnost, a ona se može sačuvati samo ako je opjevana u epu. Ep ne čuva samo memoriju na junaštvo, nego ga i stvara. Inače, ep nastoji sve idealizirati, sav univerzum predstaviti u svjetlu slave. Stoga Homer je „slavio skoro sve, životinje i biljke, vodu i zemlju, oružje i konje. Može se reći da bez hvale i slave ne može da prođe pored ičega, što pominje. Čak i jednoga koga izvrgava ruglu, Teresita, naziva glasnim govornikom“ (Jeger 1991: 37).

APOLONSKA MJERA I NJEZIN GUBITAK

Ali kada čovjek zaista zasja? Kada stiće svoju slavu? To je onda kada ga bogovi kazne i pošalju u smrt. Nezaboravan je trenutak kada Apolon udari Patrokla s leđa i s njega spadne Ahilov oklop, zatim ga rani Euforb, a potom Hektor usmrti. Patroklo je poginuo kao slavni junak, ali je bio kažnjen od Apolona zbog svog *hybris*a, prepotencije, jer je mislio da sam može poraziti Trojance. Dakle, zasjao je i postao

slavan tek kroz svoju tragičnu sudbinu. Iz nemogućnosti da postane ravan bogovima u svome *hybrisu*, i kroz tragičnu smrt, koja je kao kazna, prosijava njegova slava.

Poznat je natpis na Apolonovom delfskom proročanstvu: *Gnothi seauton* (Γνῶθι σεαυτόν) – ‘upoznaj samoga sebe’. To znači da smrtnici treba da znaju svoju mjeru spram bogova i granicu koja ih određuje. Ali da li je iko od Homerovih junaka spoznao vlastitu mjeru? Možda jedino Diomed i Odisej! Matteo Nucci (2014) smatra da su svi heroji imali tragičnu sudbinu i da su svi nesretni. Kako onda tragičnu sudbinu pomiriti s mjerom?

U herojskom epu, međutim, preovladava apolonska individualnost, jasnoća i sklad. Svi heroji izražavaju ljepotu mjere, ali je gube, ukidaju je vlastitom prepotencijom, *hybrisom*. Octavio Paz (1979: 203) ističe:

„Ahilejev gnev, Agamemnonova oholost i Ajaksova zavist su manifestacije *hybrisa* i njegove rušilačke moći. Upravo zbog sveobuhvatnosti te koncepcije, zdravlje pojedinca je direktno povezano s kosmičkim, i bolest ili ludilo heroja prenose se na čitav svet i dovode u opasnost i nebo i zemlju. Ostrakizam je mera javne higijene; uništenje heroja koji preteruje i gazi norme, lek za ponovno ozdravljenje kosmosa. Međutim, ne može se se u poptunosti shvatiti šta je greh preterivanja, ukoliko se mera zamišlja kao nešto nametnuto spolja. Mera je stvarni prostor koji svako zauzima shodno svojoj prirodi. Ići izvan sebe, znači prekoračiti kako granice sopstvenog bića, tako i drugih ljudi i celina. Svaki put kad prevršujemo meru, potvrđujemo čitav kosmos.

Dakle, mjera, njeno prekoračenje, a potom i kazna zbog prekoračenja, potvrđuju dinamičku koncepciju cjeline kojom upravljaju kosmički zakoni, impulsi i ritmovi.

U Homerovom epu sve je apolonski jasno: princip osvete je jasan. U zakonu sile, koji se manifestuje kroz junačke geste, junak nema vremena da se zapita o smislu svog djela. Sve se odvija oko bezumne osvete i strasti s jedne strane, i apolonske mjere s druge, koja daje granice i reprezentaciju kroz koju se junak otjelotvoruje u slavloljublju i gloriji. Zato junaci nisu deformisani osvetom i brutalnom silom koju sprovode, već se apolonski oblikuje njihova ljepota, njihova božanska reprezentacija čini ih herojima. Oni djeluju zajedno s bogovima, a bogovi učestvuju u njihovom ratu.

Homerov ep, pod zahtjevom apolonske kulture, ima uzvišeni cilj da ostvari etički zahtjev mjere, tvrdi Nietzsche, koji ide paralelno s estetskim zahtjevom ljepote:

„Apolon, kao etičko božanstvo, zahteva od svojih stvorenja meru, i da bi se ona mogla poštovati i održati, samosaznanje. I tako naporedno s estetskom potrebom lepote, teče zahtev ‘Poznaj sebe’ i ‘Nipošto suviše’, dok su preuzdisanje sebe i prekomernost smatrani kao istinski ne-

prijateljski demoni ne-apolonske sfere, stoga kao osobine do-apolonskog doba, titanskog veka i van-apolonskog veka tj. sveta varvara“ (Niče 1998: 101).

Heroji, međutim, izražavaju sukob između apolonske mjere i *hybrisa*, preuzdizanja samoga sebe. Taj nagon, preuzdizanja‘ ima u sebi nešto barbarsko, primordijalno, povezano s nemjerljivim strastima i nagonima. U Homerovom spjevu bogovi ne služe junacima da pobjegnu od užasa života i smrtnosti, niti su oni utjeha za patnju. U junacima se obogotvoruje patnja:

„Grčke bogove u svojoj dovršenosti, u kojoj nam se već kod Homera predočavaju, zaceo ne treba shvatiti kao porod iz neke nevolje ili potrebe: takva biće sigurno nije izmislila strahom ispunjena duša: nije jedna genijalna fantazija svoje slike projicirala u nedogledne i nedohvatne predele radi odvrćanja od života. Iz njih govori religija života, a ne religija dužnosti ili askeze ili duhovnosti. Svi ti likovi odišu trijumfom života, njihov kult prati bujno osećanje života. Oni ne predstavljaju zahteve: u njima je postojeće obogotvoreno, svejedno da li je ono dobro ili zlo“ (Niče 1998: 67).

A kroz šta se manifestira ta ‘religija života o kojoj govori Nietzsche? Ona se razlikuje od vjere u ‘nedogledne i nedohvatne predjele’ koje on prepoznaje u hrišćanskoj vjeri u onostrano, nevidljivo. U mjeri se odvija ‘trijumf života’ što etičko spaja sa estetskim zahtjevom ljepote kroz koju je sve postojeće obogotvoreno „svejedno da li je ono dobro ili loše“.

„Veliko poštovanje i upražnjavanje slike u sklopu apolonske kulture, svedno da li se ono ispoljava u hramu, u statui ili u homerskom spevu, imalo je svoj uzvišeni cilj u etičkom zahtevu mere, koji je išao zajedno sa estetskim zahtevom lepote. Mera kao zahtev po sebi samo je tamo moguća gdje je mera, granica kao takva spoznatljiva. (...) Ogledalo, pak, u kojem je apolonski Grk jedino mogao da se vidi, tj. da se spozna, bio je olimpijski svet bogova: a tu je mogao da spozna svoje najosobnije, najličnije biće, zaogrnuo lepim prividom sna. Mera pod čijim se jarmom kretao novi svet bogova (nasuprot srušenom svetu titana) bila je mera lepote: granica koje je Grk morao da se pridržava bila je granica lepog privida“ (Niče 1998: 70).

Dakle, pazilo se da se egzistencija svijeta i time odgovornost za njegova svojstva ne pripišu bogovima. Grčki čovjek, koji treba da spozna samoga sebe, ideal ljepote i mjere vidio je u olimpijskim bogovima. Ali on u njima nije vidio spas od zemaljskog stradanja, već je njihov izraz i djelovanje prepoznao u samoj ljepoti, što se manifestira kroz prolazni trenutak, kroz vidljivost ‘plastično oblikovane sadašnjosti’. S druge strane, ljepota se izražava i kroz Homerovo krvavo stradanje u kojem se mjera

rasklimava, rasplinjuje. Zapravo, tu se govori o mjeri koja ciklično ruši sopstvene granice.

Snaga bogova, iako nadilazi ljudske mogućnosti, ipak je mjerljiva i ima svoje granice – za razliku od nemjerljivog monoteističkog Boga koji transcendira zemaljski determinizam. Bogovi su, doduše, obilježeni međusobnim agonom i ratom, ali se taj sukob harmonizira njihovom besmrtnošću. I Hektor i Ahil ne bore se zbog različitih vizija svijeta ili vrijednosti; obojica teže slavi, ljepoti i sjaju junaštva. Njihova manija u borbi posjeduje nešto božansko – u njima se spajaju prirodno i natprirodno, a njihova snaga je spoj vlastitog herojskog duha i dara bogova. Ipak, bogovi ne ulaze u trajni sukob zbog „bijednih smrtnika“ i njihovih sudbina, iako presudno utiču na njih; oni, zapravo, ispunjavaju nalog sudbine – Ananke – i kao čuvari paze da se svaki događaj odvija prema već zacrtanoj predestinaciji.

Tako apolonski princip mjere sadrži harmoniju u sukobu, jedinstvo u suprotstavljanju i ravnotežu u suprotnostima. Kroz najdublje suprotstavljene ljudske emocije – srdžbu i ljubav, plač i radost, smijeh i suze – prosijava princip ljepote. Ljepota, u svojoj uzvišenosti, ne treba voditi izvan granica života i pojavnog svijeta, već je božanski princip mjere otjelotvoren u zemaljskoj ljepoti, koja je „izvan dobra i zla“. Helenska ljepota junaštva, koja istovremeno nanosi surovost i trpi surovost, razlikuje se od asketskog hrišćanskog ideala spasenja duše izraženog kroz samoodricanje i samožrtvovanje, što otjelotvoruje princip sveopšte Božje dobrote. Iz naše perspektive, ljepota herojske surovosti može biti zastrašujuća i zazorna, ali ju je Nietzsche cijenio, jer ne počiva na idealu bijega od života i njegovih tragičnih konsekvenci, već na prihvatanju životne patnje i tragedije koja prosijava kroz ljepotu. Ljepota počiva na užitku posmatranja svega što je vidljivo, svega što se manifestira u mnogolikim pojavnim formama, i kao takva stoji u suprotnosti s hrišćanskim učenjem prema kojem je ovaj život „dolina plača i suza“, kojeg se treba asketski odreći radi onostranog spasa.

Ružnoća i nakaznost rata se toliko ne prikazuju jer je akcenat na ljepoti izraženoj u muškoj ratničkoj hrabrosti, koja teži da ostvari nesvakidašnja, iznimna djela koja će buduće generacije pamtit. Stoga u *Ilijadi*, i pored preciznih opisa brutalnih ubijanja, nema prizora smradnih leševa koji danonoćno trunu na zemlji; nema prikaza njihova dugotrajnog raspadanja dok ih crvi, insekti i mravi razjedaju, nema opisa njihovog nesnošljivog smrada, nema crnih i mračnih prizora, što guše svaku životnu nadu, i koji izazivaju zazor i gađenje nad samim ljudskim postojanjem. Ljepota se u *Ilijadi* prikazuje i kroz brutalnost i kroz krvave pogibije – u njoj nema mjesta životnom pesimizmu. Niko od heroja ne oduzima sebi život zbog apsurdnosti po-

stojanja, ispunjenog ‘gnjevom i bijesom’, ‘patnjom i stradanjem’, bez smisla, kao što bi to učinio moderni usamljeni pojedinac; oni umiru zbog povrijeđene časti, kao što to čini Ajant.

Kroz Homerov opis Ahila kako vuče na dvokolici Hektorov leš po blatu i prašini, dok Andromeda, ‘vjerna ljubav’, ne znajući za njegovu smrt, brižno priprema toplu kupku, ne izražava se životni pesimizam, niti se život prikazuje u svojoj ružnoci, nakaznosti, besmislu koja nas odvraća od njega. I kada Simone Weil zapaža: „Zaista je bio daleko od tople kupke, jadni čovek. I ne samo on. Bezmalobitno cela *Ilijada* se događa daleko od tople kupke. Bezmalobitno ceo ljudski život uvek prolazi daleko od tople kupke” (Weil 2024), život u Homerovom spjevu, i pored svog tragičnog lica, posjeduje ljepotu apolonske mjere.

HEROJSTVO I ANTIČKA SKULPTURA

Nietzsche tvrdi da Homerov ep u sebi posjeduje plastičnost slika, što se oblikuje apolonski: ona izbija iz same jezičke forme – iz ritma i tona. Jezik ima vlastitu plastičnost, mjeru i dinamiku, poput skulpture. O paralelizmu između epskog spjeva i skulpture Nietzsche piše:

„... dok nas skulptor posredstvom isklesanog mermera vodi do živog boga kojeg je on u snu ugledao, pa onda oblika koja se zapravo prikazuju kao telos postaju jasna i skulptoru i gledaocu, te onaj prvi podstiče ovog drugog na gledanje putem i posredstvom posredničke pojave statue, epski pesnik vidi istu živu pojavu i želi i drugima da je predoči, tj. pokaže. Ali on između sebe i ljudi više ne postavlja nikakvu statuu: on, štaviše, priča kako ta pojava dokazuje svoje postojanje pokretom, tonom, rečju, radnjom; on nas primorava na jednu umetničku kompoziciju. On je postigao svoj cilj, kada pojavu ili grupu ili sliku jasno vidimo pred nama, kada nam saopšti ono na san nalik stanje u kojem je sam najpre prizvao one predstave“ (Niče 1998: 69).

Paralelu između skulpture i Homerovog epa možemo pronaći u apolonskom nastojanju da se sve izrazi kroz mjeru. Skulptura svoju harmoniju iskazuje kroz proporciju, simetriju i sklad, dok Homerovi junaci izražavaju ideal mjere, iako ih srdžba i osveta vode u nerazrešeno kolo sukoba. Tu mjeru oni otjelotvoruju kako u samom spjevu, tako i u ritmu i tonu usmenog pripovijedanja, u kojem se slavi njihovo junaštvo i na taj način vodi borba protiv smrtnosti. Heroji su besmrtni i apolonski lijepi u spjevu, kao što su uklesani bogovi i junaci besmrtni i lijepi u mramoru skulpture.

Odlika antičke skulpture jeste da se sve izrazi u mjeri. Postoji veza između epskih heroja i antičke skulpture. U antičkoj skulpturi ne postoji unutrašnjost: unutar njezinih jasno zaobljenih obrisa ništa se ne sakriva. Ona je dovršena i otjelotvoruje, kako kaže Colli (2010), „tipsku reprezentaciju“. Tako i u Ahilu ne postoji unutrašnjost – on je apsolutno jasan, a njegova snaga se manifestira u akciji. Može biti ponesen demonskim strastima, ali njegova srdžba ne zadržava se u njemu samom; ona se manifestira, ispoljava, ništa od nje ne ostaje sakriveno. Njegova unutrašnjost prosijava kroz vanjsku reprezentaciju. Tako i skulptura *Apolona Belvederskog*³ usklađuje unutrašnju s vanjskom ljepotom: njegova spoljašnjost izražava stamenost njegove nutrine.

Historičar umjetnosti Winckelmann (1995: 53) ističe da antička skulptura počiva na principu „plemenita jednostavnost i smirena uzvišenost“. Analizirajući skulpturu Apolona nakon što je ubio Pitona, Winckelmann govori o plemenitom skladu, o mjeri kroz koju se skulptura harmonizira: „Harmoniziranje cijelog iskustva skulpture, počiva na plemenitom povezivanju dijelova, na bogatoj mjeri punine...“ (ibid. 46). Da bi objasnio izraz koji se pronalazi u skulpturi, Winckelmann navodi primjer uzburkanog mora: kada ga pažljivo posmatramo, ispod površinskog nemira valova zapažamo duboki, kosmički mir. Dakle, „uzvišenost“ – koja bi mogla značiti bezmjernost, beskonačnost i rasplamsale strasti – ovdje je smirena i usklađena. Kao što more ili okean, koji je za Kanta simbol uzvišenosti, u sebi sadrži mir, harmoniju i kosmičku ravnotežu. Ta smirenost ne znači da su strasti poništene, već da se izražavaju kroz mjeru. U samoj mjeri i elegantnoj konturi tijelo se izražava u svojoj punoj snazi, jer slava junaka se otjelotvoruje u ljepoti tijela. To, međutim, ne znači da se unutrašnji mir i usklađenost kriju negdje „iza“ površine stvari. Naprotiv, oni se nalaze u samoj promjenjivosti, u valovitosti, oblikovanoj suptilnom konturom grčkog idealnog tijela.

Za antičku skulpturu Hegel je rekao da ona pripada klasičnom idealu umjetnosti jer pomiruje opšte i posebno (Hegel 1986). Opšte je harmonija, simetrija i proporcija, a ono se poklapa s pojedinačnim idealiziranim tijelom, manifestiranim u tjelesnoj ljepoti. Možemo reći da je apolonski Grk tražio mjeru, ali ta mjera nikada nije bila fiksirana niti dobila nepromjenjivu suštinu u Homerovo doba. S druge strane, postoji uvriježeno mišljenje da su Grci težili mjeri u ograničenoj i nepromjenjivoj formi. U tom kontekstu Žarko Vidović (1961: 184) objašnjava grčki odnos prema hramu i bogovima:

3 Apolon Belvederski (2. stoljeće) je rimska mramorna kopija koja se čuva u Vatikanskom muzeju. Smatra se da je nastala prema grčkom bronzanom originalu s kraja 4. stoljeća p.n.e.

„Građanin grčkog polisa, ograničenog na malu teritoriju, traži sreću u ograničenom, jasno definisanom prostoru, pa bog i čovjek žive jedan pored drugog autonomno. Bog u hramu, a čovek njemu ne teži, kao što ne teži ni beskrajnom prostoru, čovek je van hrama i uopšte ne želi da se približava bogu i hramu kao Egipćanin koji je išao kroz hram. (...) Proporcija je bila simbol njegovog odnosa prema svetu, glavna karakteristika harmonije. U njoj je sreća, a u beskrajnosti i u većitom kretanju nesreća. To je najbolje izneo Heraklit, koga je njegova dijalektika o večnom i beskrajnom kretanju učinila ‘plačnim’. A Pitagora je, pak čitav kosmos shvatio kao nekakvu konačnu, harmoničnu ‘muziku sfera’. Sasvim čulnu i konačnu, kao formu.“

Treba, ipak, dodati da grčki čovjek, kako tvrdi i Nietzsche, nije bježao od patnje i tragične sudbine. Nije bježao od vječnog kretanja koje donosi nesreću, nego je upravo u tragičnom patosu tražio mjeru. Bez sukoba ne bi bilo mjere. *Ilijada* svjedoči o herojima koji su napustili ognjište da bi se borili protiv Troje – u vremenu prije nastanka polisa.

Poklapanje mjere i sile, kako zapaža Cacciari (2017), dovodi do njenog stalnog rasklimavanja. Jer, sve u *Ilijadi*, kaže Cacciari, obilježeno je dubokom melanholijom. Heroji su svjesni da ljepota ne može biti vječna niti donijeti konačnu sreću. Svi pate i svi su obilježeni zlokobnom sudbinom – pa i oni koji su trijumfalno razorili Troju (iako se taj prizor ne opisuje u *Ilijadi*). Junak, zbog svoje smrtnosti i *hybris*, nikada nije potpuno uklopljen u mjeru. U njemu postoji unutrašnja drama kako da svoj *hybris* uskladi s mjerom. U momentu kada prevazilazi mjeru on se suočava sa svojim surovim animalnim, neukrotivim strastima, te se često surovost junaka kod Homera poredi sa životinjskim nagonima. Njegov unutrašnji demon nagoni ga da prekorači granicu i susretne se sa sudbinom, koja se mahom ispoljava kao kazna i smrtonosno stradanje. U epu *hybris* i kazna idu skupa. Ipak, i bezmjernost koja ruši mjeru, i sama mjera koja se stalno obnavlja, posjeduju svoj kosmički ritam i ravnotežu.

Colli (2010) smatra da apolonska mjera oblikuje φθόνος (*phthonos*), zavist i mržnju, koji obilježavaju egoističnu individualnost heroja. Helenska sebičnost ne bi bila podnošljiva bez te urođene granice: ako *phthonos* ne bi bio čvrsto vezan za μέτρον (*metron*), mjeru. Colli to naziva ‘ledenom’ i ‘zlom’ grčkom ljepotom. Apolonski Grk je, prema njemu, neprijateljski i odbojan prema svakome ko mu se previše približi; njegova odmjerena mržnja postaje priroda i reprezentacija. Kada ponekad vole, heroji, kaže Colli, vole samo da bi mogli još snažnije mrziti. Za njega, grčka apolonska ljepota nema u sebi toliko ljubavi. Ahilova bezuvjetna ljubav prema Patroku, poslije njegove smrti, se izražava kroz mēnis, srdžbu i krvavu osvetu u kojoj mržnja pobjeđuje. Na primjer, ako grčki heroj voli polis, objašnjava Colli, ta ljubav

je trenutna, privremena, i samo zaustavlja unutrašnji konflikt među suparnicima kako bi zajednički usmjerili *phthonos* prema drugom polisu.

Tako *Ilijada* počinje sukobom Agamemnona i Ahila oko 'plijena', jer je Agamemnon uvrijedio Ahilovu čast (γέρας, *gêras*) oduzevši mu Brizeidu, a koja je istovremeno njegova ljubavnica, ropkinja i ratni plijen. Agamemnonova čast je bila dovedena u pitanje kada je on morao, prema nalogu Trojanskog proroka Kalhasa, vratiti svoju ropkinju, svoj plijen Kriseidu, njezinom ocu Krisu, Apolonovom svećeniku. Potom, iz vlastite 'povrijeđenosti', mržnje i ljubomore, preoteo je od Ahila Brizeidu. Obojica su donekle 'voljeli' svoje ropkinje, ali nisu toliko žalili zbog gubitka svojih ljubavnica-ropkinja, već su bili gnjevni što im je povrijeđena čast! Bili su javno osramoćeni! Iz povrijeđene časti, jer je neko drugi preuzeo 'zasluženi plijen', u njima se javlja apolonski *phthonos*. No, njihov *phthonos* se prevazilazi kada ga usmjere prema zajedničkom neprijatelju – Trojancima. Kada su se pomirili, poslije Patroklove smrti, Agamemnon je čak svoj *hybris* pripisao bogovima, tvrdeći da su ga oni naveli da preuzme od Ahila Brizeidu, a ne toliko vlastita odluka.

I tako *Ilijada* i počinje sa dozivanjem muza koje trebaju opjevati Ahilov gnjev zbog izgubljenog plijena.

Gnjev mi, boginjo pevaj, Ahileja, Peleju sina,
zlosrećni, štono Ahejce u hiljade uvali jada ... (Homer 1985: 51)

Gnjev i boginja, koja se odnosi na muzu, na prvi pogled djeluju kao suprotnosti. Ipak, boginja koja pjeva gnjev nalazi se pod pokroviteljstvom Apolona – vođe muza, onoga koji mjeri i unosi racionalni sklad u samu emotivnu inspiraciju muza. Postavlja se, dakle, pitanje: kako gnjev i sklad, neobuzdana emotivnost i mjera, mogu ići zajedno? Gnjev označava ljudsku nepotpunost, nesavršenstvo i neprihvatanje samoga sebe. Logičnije bi možda bilo započeti ovako: „Ljubav mi, boginjo, pjevaj – Helene i Parisa, koji Ahejce i Trojance u hiljade jada uvališe...“ Jer ljubav je, čini se, bliža mjeri, skladu i harmoniji, ona više pripada pjevu muza – premda i sama u sebi nosi rasplamsane, neobuzdane strasti – nego gnjev i bijes.

Već smo istaknuli da apolonska mjera u sebi krije i nasilje, zavist i egoističku hladnoću. No, kroz apolonsku svjetlost rađa se i ljubav koja oblikuje, čini nešto vidljivim, stvara. Gnjev i ljubav se, kao suprotnosti, u apolonskoj mjeri međusobno uravnotežuju – ali to je ravnoteža koja se stalno remeti, gubi i ponovo traži. Ona krije nemir u samoj sebi, jer u njoj su poklapaju suprotnosti, u njezinom jedinstvu bruje napetosti!

Jasno je da u *Ilijadi* dominira gnjev. A kada se gnjev i ljubav sjedine, oni mogu poprimiti demonski karakter. Za Ahilov gnjev na početku *Ilijade*, donekle i imamo razumijevanja, ali postaje demonski u trenutku kada se, nakon Patroklove smrti, u njega uplete i ljubav prema ubijenom prijatelju. Taj gnjev, prožet ljubavlju, postaje taman, smrtonosan – kako za druge, tako i za samog Ahila. Njegova smrt, u konačnici, dolazi iz njegovog unutrašnjeg gnjeva koji je prevazišao mjeru, izašao iz ljudskih granica. Jer, Ahila je možda više otrovao njegov vlastiti gnjev, nego Parisova strijela što ga je pogodila u petu. Nasuprot tome, u Odiseji poznajemo Odisejev gnjev prema Penelopinim proscima – gnjev koji, za razliku od Ahilovog, ima više opravdanja. On kroz Odisejevu nemilosrdnu osvetu vraća poredak i unosi red u kaos.

KOSMIČKI RITAM

Nietzsche u *Rođenju tragedije iz duha muzike* (1998) apolonski princip veže za likovnu tvoračku snagu izraženu kroz mjeru i formu skulpture, što kao božanski ‘vidljivi sjaj’ označava ograničavanje, oblikovanje, oslobođeno od surovnih i neobuzdanih pobuda. Apolonski princip ne proizlazi iz racionalne moći uma, već iz kreativne mogućnosti da se oblikuje haotična stvarnost kroz san, koji daje formu, vidljivost, mudro spokojstvo. Dionizijski princip, naprotiv, počiva na sanjariji i gubitku subjekta u njoj, dok apolonski oblikuje raspršenu i razgranatu stvarnost, dajući joj mjeru, stabilnost i reprezentaciju. Odnos između Apolona i Dionisa nije toliko u suprotnosti, nego u nadopunjavanju. Nietzsche ga vidi, iako predstavljaju dva suprotna principa, kao bratski odnos: jedan se ogleda u drugome. Time se dovodi u pitanje prosvjetiteljska pretencioznost Zapada da proglasi superiornim intelekt nad čulnošću, dakle, formu nad sadržajem, ideju nad materijom. Prema Colliju (2010), apolonsko doba izraženo je kroz Homerov ep, a dionizijsko kroz grčku tragediju. Ipak, i u Homeru, iako dominira apolonski princip, nalazimo elemente dionizijskog, ali ne na isti način kao u tragediji.

Tako apolonska jasnoća i preciznost, dok izražava „zgusnutost trenutka“ (Dželilović 2006), u sebi nosi dionizijsko ulančavanje i eksplozivnu razgranatost događaja. Ona ima magijsku moć oblikovanja čulnosti kroz princip tjelesne ljepote, kroz ‘plastično oblikovanje sadašnjosti’, kroz princip individualnosti što prosijava iz privida. U biblijskoj priči o Abrahamu i Isaku nema ideala ljepote: Bog, u svojoj tajanstvenosti, nije skladan niti lijep, nego je zagonetan, nevidljiv i nedokučiv. Bogovi u Homerovom epu, nasuprot tome, jesu lijepi, ali i okrutni; isto važi i za junake – njihova ljepota istovremeno je i nasilna. *Ilijada* je i historijski dokument: u njoj se

enciklopedijski opisuju postojanje i porijeklo bogova, junaka, gradova, kao i upotreba predmeta korisnih za svakodnevni život. Grčki čovjek je kroz nju učio o svijetu, ali ona je ujedno i religiozna knjiga, nastala iz rituala. U njoj je prisutna mitska i ritualna moć oblikovanja plastičnih slika koje imaju sugestivnost mita. Mitska moć, koja se razvija kroz ritual, nerazdvojna je od ritma.

Ritam izražava kretanje kosmičkih sila i povezuje čovjeka s njegovim porijeklom, s usklađenošću sa svemirom. Da podsjetimo, još prije nego što je čovjek progovorio, njegov prvi doživljaj bio je ritam majčinog srca u utrobi. Taj nagon za povratkom povezan je sa željom da se sjedini s ritmom kosmičkih sila koje odjekuju u temelju stvaranja svijeta. Čak i apolonska skulptura posjeduje unutrašnji ritam koji joj daje formu. Apolonska jasnoća i preciznost bile bi mrtve bez ritma koji usklađuje kosmičke sile. Upravo taj ritam omogućava da se prevaziđu granice mjere, da se iskoči iz njenih okvira. Stoga i apolonski oblik u sebi nosi ritam koji, iako različit od dionizijskog, ipak sadrži njegovu zvučnost.

IGRA IZMEĐU VIDLJIVOG I NEVIDLJIVOG

U tom ritmu usklađuje se i princip vidljivog i nevidljivog. U monoteizmu Bog je mahom nevidljiv, nepredstavljen. Doduše, u kršćanstvu logos postaje tijelo – Bog se manifestira u Sinu Božjem, Hristosu. Ipak, on treba da svjedoči i da vodi čovječanstvo ka nevidljivom, onostranom svijetu koji se ne vidi. Nasuprot tome, u grčkoj religiji značajno je da nevidljivi bog postane vidljiv. Ponekad se samo junaku na trenutak pojavi. Grčki bogovi mogu se transformisati, poprimati oblike mnogih prirodnih i kosmičkih pojava, ali se najčešće manifestiraju u trenutku – u naletu, uzbuđenju. Taj trenutak i taj naboj izražavaju se kroz vidljivost, iako bogovi zadržavaju element svoje neuhvatljivosti i nevidljivosti.

„Ono božansko, koje se u Homerovim spjevovima prikazuje s takvom jasnoćom, mnogoliko je, a ipak svagdje jednako. Visoki duh, uzvišeni smisao očituje se u svim njegovim oblicima. Ti spjevovi ne žele priopćiti nikakvu religioznu objavu, ni prenijeti neko učenje o bogovima. Oni žele samo promatrati i, uživajući u promatranju, oblikovati, a pred njima leži cijelo bogatstvo svijeta, zemlje i neba, vode i zraka, stabala, životinja, ljudi i bogova“ (Otto 2004: 21).

U skladu s tim, Roberto Calasso (2025: 79) kaže:

„Zeusova strast bila je ono što je vidljivo, postojanje obrisa u svjetlu. To je bilo čudo koje su orfički pjesnici pripisivali Fanetu. Kada je Zeus konačno stupio na vlast, želio je to ponoviti.

Nepregledno svjetlo što isijava – a okupana tim svjetlom nebrojena tijela, stvari. Vezao ih je zlatni lanac, ali on je takoreći bio obrana da likovi ne bi odlutali, zastranili. Zeus je nadgledao mjere. No nije ih on odredio. Mjera je pripadala kraljevstvu oca, Kronu. Zeusova pozornost uglavnom se zadržavala na drugome: na metamorfozi, na sposobnosti oblika da žive mnoge kratke i fluidne živote. Na zemlji su se likovi pojavljivali i nestajali poput munje. Pokoravali su se zanosu, povodili za varkom. Tražili su samo ono što se vidi okom i time se hranili. I bogovi su tražili samo ono što se vidi okom.“

Ljepota se, dakle, manifestira u vidljivom, prosijava kroz mjeru i metamorfozu. Za razliku od monoteističkog predstavljanja, u kojem se kroz vidljivo želi doseći nevidljivo – bezvremeno i trajno – u dobu grčkih junaka nevidljivi bogovi očituju se u vidljivom kroz ideal ljepote. Stoga se, u neku ruku, grčki bogovi mogu zahvaliti skulptorima koji su oblikovali njihovu ljepotu. Ono što je vidljivo bljesne, sijevne svjetlošću koja oblikuje pojavnost.

Gdje se, dakle, manifestira ta svjetlost? Za razliku od jednobožačke svjetlosti, koja u sebi nosi ideju dobra, univerzalnu moć stvaranja i objedinjavanja – omogućavajući materijalno, ali ga istovremeno prevazilazi i uzvisuje – herojska svjetlost izvire iz tjelesne, ratničke snage, koja se ispoljava u prolaznom i trenutnom. Tako i grčka skulptura, iako oblikovana prema principima opštosti i mjere, oličenim u harmoniji, simetriji i proporciji, spaja se s pokretom koji je trenutani, vidljiv i intenzivan, unutar mnogolikih metamorfoza, i uvijek sadrži nešto herojsko. Dakle, princip metamorfoze prisutan je i u skulpturi, a sama metamorfoza oblikuje se kroz apolonsku mjeru.

Koliko god junak bio nošen srdžbom ili željom za osvetom, on u svom protivniku prepoznaje sebe, čak i kada ga kasapi, kada nad njim ispoljava безусловnu moć. Tako Ahil kada ubija Hektora ubija u neku ruku i samoga sebe. Ne zaboravimo da Hektor nosi Ahilov oklop, oružje i štit, što hoće reći, da je nosio dio i same Ahilove ličnosti. Tako kada je ubio Hektora on je u neku ruku ubio i sebe! Taj oklop je Ahil prvo posudio Patroklu; a poslije Patroklove smrti, na sebe ga je navukao Hektor; a poslije Hektorove smrti ponovno ga je preuzeo Ahil; da bi poslije Ahilove smrti nastao spor između Ajanta i Odiseja: ko treba da nosi njegov oklop i štit. U krvavoj igri ubijanja upliće se metamorfoza ubica se transformiše u ubijenog. Tako Calasso (2025: 7) zapaža: „Prije no što je ubio vuka ili miševu, Apolon je bio vuk i miš. Prije no što je ubila medvjedice, Artemida je bila medvjedica“.

Princip metamorfoze pojavljuje se često i u Ilijadi: onaj ko je bio nošen silom postaje žrtva sile, on postaje od subjekta objekt, od heroja leš, kako kaže Simone Weil (2024). U sceni kada Prijam moli Ahila da mu preda Hektorov leš, Ahil sebe

prepoznaje u ubijenom Hektoru, a Prijam u ubici svoga sina – Ahilu, samoga Hektora. Postavlja se pitanje: je li to šamanska, mitska kreativna metamorfoza, koja se manifestira u junačkim tijelima i u kojoj se prevazilazi princip podjele u ime metamorfoze? Ili je to tek trenutni dašak blagosti, razumijevanja i prepoznavanja unutar krvave logike sudbine – Ananke – koja, poigravajući se ljudskim životima, tka varku da slavno umiranje znači besmrtnost?

U helenskom epu nema ni oprosta, ni pomirenja, ni kajanja kako bi metamorfoza objedinila suprotstavljene strane. Kroz metamorfozu suprotnosti nalaze ravnotežu; suprotnosti i razlike drže se zajedno, a da pritom ne dolazi do sinteze, do unifikacije koja bi sve suprotnosti izjednačila. Čitava *Ilijada* funkcioniše tako što herojske osobine drži u suprotnosti unutar istog karaktera. Ahil je istovremeno surov i nježan, dok je Hektor, također, pun porodične topline i ljubavi prema svom sinu i ženi Andromedi, ali i krvoločan, željan osвете i slave. Te suprotnosti unutar istog karaktera ne smatraju se dvosmislenostima ili nelogičnim proturječjima, već predstavljaju način na koji karakter junaka u svom tragičnom iskustvu ostvaruje ravnotežu između tih suprotnosti. Ne treba zaboraviti da su i bogovi kontradiktorni: čas su dobri i spašavaju, čas su destruktivni, uništavaju i ubijaju.

Takva je i priroda, φύσις (*physis*) koja rađa i obnavlja, ali i uništava i ruši. Stoga su grčki bogovi i junaci 'prirodni' – oni oponašaju prirodu. U grčkoj kosmologiji bogovi nisu stvorili prirodu; oni su rođeni i sami imaju svoje grobove. I ljudi i bogovi vode porijeklo od Geae, Zemlje (Cacciari 2017). Dakle, ne postoji ideja jedinstvenog Boga koji je stvorio prirodu i svijet i koji je apsolutno dobar. Prema grčkom shvatanju, priroda, odnosno *physis*, koja rađa i stvara, ne može biti savladana ljudskom tehnikom ili moći, niti se može svesti na ideju dobra. Čovjek u svom djelovanju slijedi prirodu kao uzor. Tako da kada se desi metamorfoza i Ahil od krvoločnog ubice postane neko ko oplakuje onoga koga je ubio — Hektora, zajedno sa Prijamom — nije se desilo preobraženje, pokajanje, pomirenje, već su suprotnosti pronašle na trenutak ravnotežu, svoj kosmički balans.

ZAKLJUČAK

Postavili smo nekoliko puta pitanje kako se se spajaju mjerljivo i nemjerljivo, zapravo, kako se spajaju prihvatanje mjere i njezino prevazilaženje? Kako pomiriti tragičnu sudbinu samog heroja s mjerom? U *Ilijadi* u mjeri je ljepota, ali ona nije bestjelesna, apstraktna, bezvremena; ona je tjelesna, a samim tim i krvava. Posjeduje i svoj kosmički ritam. O kakvoj mjeri je riječ kada u Homerovim opisima rata sve

izgleda haotično, rasuto, sve se odvija u krvavom metežu? Ali, zvučanje Apolonovog luka odjekuje kao lira! Apolonovom muzikom očarane su čak i krvoločne zvijeri: „‘Od Muza i dalekometnog Apolona potječu svi pjevači i svirači lire’, kaže Heziod“ (Otto 2004: 98). „Iz Apolonove glazbe odzvanja božanska spoznaja“, tvrdi Walter Otto i nastavlja: „Ona u svemu promatra i pogađa oblik. Ono kaotično mora se uobličiti, ono zauzdano mora ući u ravnomjernost takta, a ono oprečno mora se skladno sjediniti“ (ibid. 104). Iz ovoga možemo zaključiti da apolonska mjera nije samo u junakovom herojstvu, u njegovoj gordosti, već i u ritmičkom taktu, koji se tka u Homerovim stihovima i odzvanja riječima koje nose vitalizam. Apolonova mjera, iako se odmiče od prolaznog, od promjenjive stvarnosti i stvara neprolazni životni oblik, se, paradoksalno, približava stvarnom. Zapravo, ona izražava, oblikuje promjenjivo, trenutačno i vidljivo. Jer apolonski oblik, prevazilazeći ono trenutačno, prolazno, smrtno, izražava ih u svojoj punini. Zapravo apolonski oblik se manifestira u trenutnom, pokretljivom, prolaznom.

Za razliku od egipatske nepomičnosti i kanoniziranog šematizma, grčka umjetnost se bavi pokretom. Pokret skulpture Mironovog *Bacača diska* je izvajan kao idealna bezvremena poza koja se manifestira u ukočenoj, plastičnoj sadašnjosti, skamenjenom pokretu. Niti jedan stvarni bacač diska ne može tako harmonično uskladiti svoje tijelo. Iz današnje perspektive, kada govorimo o skulpturama koje izlaze u prostor, možemo reći da je antička skulptura ‘ukočena’ u harmoniji, simetriji i proporciji, koje su dale među, okvir, odnosno granicu i ogradu nepredvidljivostima samog životnog procesa, koji se izražava u mnogolikim i raznovrsnim slobodnim pokretima.

Isto tako, za razliku od barokne, grčka skulptura je zatvorena u svoju konturu. Tako je Winckelmann, koji je glorificirao ideal grčke mjere i u njoj prepoznao kanon koji omogućava da se kroz njega približimo prirodi, za Berninijevu skulpturu rekao: „A šta je s konturom!“⁴ Za njega Berninijeva skulptura predstavlja haotičnost senzacija, nesređeni košmar i ne budi u nama duhovni osjećaj da izoštreno, jasno i dosljedno posmatramo prirodu što nam ga omogućuje kanonizirani grčki oblik. Mironov *Bacač diska* izgleda lijep kao bog! Tako da skulptura izražava obogotvorenje samog čovjeka i očovječenje samog boga. Zapravo, prolazni trenutak, sadašnjost, vidljivost dobili su božanska svojstva. Prolazni košmarni trenuci rata, ubijanja, osveta u *Ilijadi*, izraženi u ekstatičnoj sadašnjosti, su se kroz apolonsku mjeru oblikovali.

4 U analizi Berninijeve skulpture, Wölfflin (1998: 65-66) komentariše Winckelmann: „Ocjenjujući negativno baroknu skulpturu, Winckelmann uzvikuje s prezirom: ‘Kakva li je samo ta kontura!’ Zatvorenu, izražajnu liniju konture on smatra bitnom značajkom svake skulpture, a okreće leđa onoj čiji mu obris ne pruža ništa. Međutim, pored skulpture s naglašenim, osmišljenim obrisom zamisliva je i skulptura s obezvrijeđenim obrisom, gdje se izraz ne oblikuje u liniji – takva je umjetnost baroka“.

Zmijino ubijanje trojanskog plemića Laokoonta i njegovih sinova u grčkoj skulpturi (*Laokoontova grupa*), dobilo je svoj božanski izgled zbog dostojanstvene patnje na njegovom licu, koja, iako je prolazna, trenutna, u svojoj ljepoti je besmrtna. Lira i riječi, koje imaju svoju tjelesnost, kako kaže Nucci (2014), su prodrijeti u patnje samoga rata dok je trajala opsada Troje i u njemu našle ljepotu, koja je osnova, kako kaže Nietzsche grčke religije.

Ako gledamo grčku skulpturu imamo utisak da je došlo do harmoničnog preklapanja apolonske mjere sa samim tijelom, i da je mjera našla svoj vidljivi oblik koji se odražava u pokretu. I ona ga je uistinu pronašla! Ali grčka kosmologija ne bavi se mjerom koja je ujedinjena u samoj sebi, koja je dovršena u samoj sebi. Jer pokret ipak naglašava da će se mjera izgubiti, da će se ona transformirati, izraziti u metamorfozi. A čitava grčka kosmologija se manifestira kroz mjeru koja se narušava, pa se onda ponovno stvara. Taj ritam posjeduje svoje kružnu ciklično kretanje! Ostaje otvoreno pitanje: da li je ljepota samo maska kako bi se sakrio užas rata, samo jedna varka, iluzija? Iz naše vizure možda možemo reći da jeste, ali teško nam je suditi iz današnje perspektive ono što je za naše pretke bilo prihvatljivo.

LITERATURA

1. Arendt, Hannah (1995), *Che cos'è la politica*, Edizioni di Comunità, Milano
2. Baricco, Alessandro (2025) *Mantova Lectures*, "Alessandro Magno: Sulla narrazione", *Rai 5*; <https://www.youtube.com/watch?v=T3Kzsii1z-8> (pristup 3. 10. 2025)
3. Burkhart, Jakob (1992), *Povest grčke kulture*, tom II, prev. Olga Kostrešević, Izdavačka kuća Zorana Stojanovića, Sremski Karlovci
4. Cacciari, Massimo (2017), "La guerra di Troia", Palazzo Ducale, Genova; <https://www.youtube.com/watch?v=3aVqsjgyl58> (pristup 2.10.2025)
5. Calasso, Roberto (2025), *Nebeski lovac*, prev. Iva Grgić Maroević i Sanja Roić, Vuković & Runjić, Zagreb
6. Colli, Giorgio (2008), *Dopo Nietzsche*, Adelphi, Milano
7. Colli, Giorgio (2010), *Apollineo e dionisiaco*, Adelphi, Milano
8. Dželilović, Muhamed (2006), *Kalhasovo proročanstvo*, Connectum, Sarajevo
9. Đurić, Miloš (2011), *Istorija helenske književnosti*, Dereta, Beograd
10. Gombrih, Ernst (1984), *Umetnost i iluzija: Psihologija slikovnog predstavljanja*, prev. Jelena Stakić, Nolit, Beograd

11. Hegel, Georg Vilhelm Fridrih (1986) *Estetika II*, Beogradski izdavačko-grafički zavod, Beograd
12. Homer (1985), *Ilijada*, prev. Miloš Đurić, Matica srpska, Novi Sad
13. Jeger, Verner (1991), *Paideia: oblikovanje grčkog čoveka*, prev. Olga Kostrešević i Drinka Gojković, Književna zajednica Novog Sada, Novi Sad
14. Niče, Fridrih (1998), "Rođenje tragedije ili helenstvo i pesimizam", prev. Vera Stojić i Irma Lisičar, u: Niče, Fridrih, *Spisi o Grčkoj književnosti i filozofiji*, Izdavačka knjižarnica Zorana Stojanovića, Sremski Karlovci, 80-180.
15. Nucci, Matteo (2014), *Le lacrime degli eroi*, Einaudi, Torino
16. Otto, Walter (2004), *Bogovi Grčke*, AGM, Zagreb
17. Panofski, Ervin (1975), *Ikonološke studije: Humanističke teme o renesansnoj umetnosti*, prev. Svetozar M. Ignjačević, Nolit, Beograd
18. Paz, Oktavio (1979), *Luk i lira*, Vuk Kadadžić, Beograd
19. Pelc, Milan (ur.) (1995), *Ideal, forma, simbol: povijesnoumjetničke teorije Winckelmann, Wölfflina i Warburga*, Institut za povijest umjetnosti, Zagreb
20. Vernant, Jean-Pierre (2000), *L'individuo, la morte, l'amore*, Raffaello Cortina Editore, Milano
21. Vidović, Žarko (1961), *Meštovići i savremeni sukob skulptora s arhitektom*, Veselin Masleša, Sarajevo
22. Weil, Simone (2024) "Ilijada' ili pesma o sili", *Peščanik*; <https://pescanik.net/author/simone-weil/> (pristup 5. 9. 2025)
23. Winckelmann, Johann Joachim (1995), "Razmišljanja o nasljedovanju grčkih djela u slikarstvu i kiparstvu", u: Milan Pelc (ur.) *Ideal, forma, simbol: Povijesnoumjetničke teorije Winckelmann, Wölfflina i Warburga*, Institut za povijest umjetnosti, Zagreb, 39-75.
23. Wölfflin, Heinrich (1998), *Temeljni pojmovi povijesti umjetnosti: Problem razvoja stila u novijoj umjetnosti*, prev. Milan Pelc, Institut za povijest umjetnosti, Zagreb

THE ANCIENT HERO AND THE APOLLONIAN MEASURE

Summary

The paper analyzes the connection between Homer's heroes from the *Iliad* and the Apollonian measure. Heroes embody celebratory love and courage; thus Achilles chooses to die young on the battlefield in order to gain immortality. It is sometimes more important for a hero to die young than to have his body decay in old age. In addition to courage, the hero also carries a tragic fate, because almost all Homer's heroes suffer and are aware of their mortality. It is thanks to the awareness of transience that they perform "immortal deeds" on the battlefield, facing their own tragic fate. Although the heroes are beautiful and strong, and thus fit into the Apollonian measure, they still express fragility, suffering and mortality. Through hubris – excessive self-confidence and overpowering – they exceed the Apollonian measure, violate it, which is why they are often punished by the gods. However, it is precisely through punishment and tragic fate, at the moment when the Apollonian measure is violated, that the cosmic balance is re-established. The paper applies the intermedial comparative method to highlight the similarities and differences between the plastic arts – sculpture and the temporal arts – poetry, in order to illuminate the principles of the Apollonian measure that are reflected both in the content and in the form of the work of art.

Keywords: ancient art; Apollonian measure; *Iliad*; heroes; *hubris*; rhythm

Adrese autora

Authors' address

Senadin Musabegović
Univerzitet u Sarajevu
Filozofski fakultet
senomusa@yahoo.com

Asja Mandić
Univerzitet u Sarajevu
Filozofski fakultet
asja.mandic@gmail.com