



УНИВЕРЗИТЕТ У НОВОМ САДУ  
ФИЛОЗОФСКИ ФАКУЛТЕТ  
ДОКТОРСКЕ СТУДИЈЕ ЈЕЗИКА И КЊИЖЕВНОСТИ

**ФИГУРА ТЕРСИТА КАО  
ДЕКОНСТРУКЦИЈА ХЕРОЈСКЕ  
ПАРАДИГМЕ ОД КЛАСИЧНЕ  
КЊИЖЕВНОСТИ ДО  
КЊИЖЕВНОСТИ РЕНЕСАНСЕ**

ДОКТОРСКА ДИСЕРТАЦИЈА

Ментор: Проф. др Гордана Покрајац

Кандидат: Мр Игор Јавор

Нови Сад, 2019. године

**УНИВЕРЗИТЕТ У НОВОМ САДУ**  
**ФИЛОЗОФСКИ ФАКУЛТЕТ**

**KLJUČNA DOKUMENTACIJSKA INFORMACIJA**

Redni broj: RBR	
Identifikacioni broj: IBR	
Tip dokumentacije: TD	Monografska dokumentacija
Tip zapisa: TZ	Tekstualni štampani materijal
Vrsta rada (dipl., mag., dokt.): VR	Doktorska disertacija
Ime i prezime autora: AU	Msr Igor Javor
Mentor (titula, ime, prezime, zvanje): MN	Prof. dr Gordana Pokrajac, redovni profesor
Naslov rada: NR	Figura Tersita kao dekonstrukcija herojske paradigme od klasične književnosti do književnosti renesanse
Jezik publikacije: JP	srpski
Jezik izvoda: JI	srp. / eng.
Zemlja publikovanja: ZP	Republika Srbija
Uže geografsko područje: UGP	Novi Sad
Godina: GO	2019.
Izdavač: IZ	autorski reprint
Mesto i adresa: MA	Novi Sad, Dr Zorana Đinđića 2

Fizički opis rada: FO	(broj poglavlja 5 / stranica 650 / slika 5 / grafikona 0 / referenci 823/ priloga 0)
Naučna oblast: NO	Filološke nauke; Nauka o književnosti
Naučna disciplina: ND	Svetska i komparativna književnost sa teorijom književnosti; Tematologija
Predmetna odrednica, ključne reči: PO	heroj, herojsko doba, antiheroj, neherojsko, dekonstrukcija herojske paradigme, pesnik pokude, farmakos, mit, tematologija, homerologija, šekspirologija
UDK	821.14'02.09-13 Homer (043.3)
Čuva se: ČU	Univerzitet u Novom Sadu, Filozofski fakultet, Centralna biblioteka
Važna napomena: VN	
Izvod: IZ	U doktorskoj disertaciji se izlažu, analiziraju i porede obrade figure homerskog Tersita na dijahronijskoj ravni, od početaka antičke književnosti do kraja epohe humanizma i renesanse. Interpretacija književne građe sprovedena je iz perspektive razvojnih procesâ dekonstrukcije herojske paradigme u evropskoj istoriji ideja, otelovljenih u načinima na koji Tersitov lik artikuliše svoju kritiku izneverenih i prevazidenih herojskih vrednosti. Polazeći od epizode sa Tersitom u drugom pevanju <i>Ilijade</i> (B, 211-277), u radu se prate transformacije lika kroz antičku književnost u okvirima predanja o Trojanskom ratu, od najstarije građe za kikličke epove, preko klasične mitografske literature do njegovih manifestacija u grčkoj i latinskoj književnosti rimskog perioda. U odnosu na širi formalno-tematski i poetički plan literature zasnovane na materijalu trojanskog predanja, Tersit se pojavljuje u problematičnoj opreci homerskih i nehomerskih obrada po pitanju svog socijalnog, odnosno herojskog statusa pod Trojom te svoje socijalne funkcije. U disertaciji se razvija niz hipoteza kojima se pokušava objasniti na koje je načine Tersitov ambivalentni položaj iz perspektive socijalnih ustrojstava i herojskih vrednosti „homerskog društva“ odražavao krucijalne promene u istoriji antičke civilizacije, obeležene usponom polisa i rađanjem demokratskih ideja. Sa aspekta svoje uloge u društvu, Tersitova figura se sagledava kroz antropološko tumačenje rituala progona ili žrtvovanja <i>pharmakos</i> -a, te se ukazuje na načine kojima se elementi ovoga rituala prenose u književnost, pretvarajući Tersita u objekat poruge i komičnog izazivača smeha. U ovako određenoj poetičkoj funkciji Tersit se tumači kao jedan od najranijih predstavnika „pesništva pokude“ (Nagy 1979) i kao takav

	<p>dobija izuzetno važnu ulogu u evoluciji razumevanja heroja i herojskog već u najstarijoj evropskoj književnosti. U osnovi ideje o dekonstrukciji herojske paradigme stoji stav da se u većini drevnih književnih tradicija herojska paradigma pojavljuje kao socijalni, kulturni, politički i ideološki konstrukt, uobličeni prema prevladavajućim normama određenog doba i sredine, pa stoga i podložan kritici i preobražaju u prelomnim duhovnoistorijskim situacijama. Razvoj Tersitove figure kao odraza ovih preobražaja u istoriji evropske književnosti ispraćen je kroz svoje potonje manifestacije u helenističkoj i rimskoj književnosti, gde se već uočava postepeno paradigmatičko pomeranje sa klasične koncepcije heroja tradicije na modernu koncepciju heroja istorije. Ovo pomeranje je odraženo u helenističkim preispitivanjima verodostojnosti epskog medijuma i postupcima demistifikacije klasičnog heroja u rimskim satiričnim žanrovima. Posle pomeranja Tersitove uloge u ovim procesima u drugi plan tokom epohe srednjovekovlja, Tersit se ponovo vraća u njihov fokus sa pojavom humanizma i renesanse. Zahvaljujući rehabilitaciji većine svojih klasičnih aspekata Tersit će se u poznorenesansnoj književnosti ostvariti kao nosilac dekonstrukcije herojske paradigme u punom potencijalu svog određenja kao pesnika pokude, satiričara i lude, u obradama engleskih dramatičara N. Udala, V. Šekspira i T. Hejvuda, ukazujući na dalja bitna pomeranja u razumevanju tradicionalnog heroja na pragu modernog doba. Prateći istorijske modalitete figure od antike do renesanse, u ovom radu se pokušava ukazati na to da se kroz preobražaje Tersita, kao veoma važnog predstavnika jedne preispitivačke struje u evropskoj književnosti, mogu u znatnoj meri shvatiti razvojni procesi koji su uticali na prevazilaženje tradicionalne ideje o heroju i otvorili put njegovim modernim poimanjima.</p>
Datum prihvatanja teme od strane NN veća: DP	19.12.2014.
Datum odbrane: DO	
Članovi komisije: (ime i prezime / titula / zvanje / naziv organizacije / status) KO	predsednik: član: član: član: član:

University of Novi Sad  
Key word documentation

Accession number: ANO	
Identification number: INO	
Document type: DT	Monograph documentation
Type of record: TR	Textual printed material
Contents code: CC	Doctoral dissertation
Author: AU	Igor Javor, MA
Mentor: MN	Gordana Pokrajac, PhD
Title: TI	Thersites Figure as Deconstruction of Heroic Paradigm: from Classical to Renaissance Literature
Language of text: LT	Serbian
Language of abstract: LA	eng. / srp.
Country of publication: CP	Serbia
Locality of publication: LP	Novi Sad
Publication year: PY	2019
Publisher: PU	Authorial copy
Publication place: PP	Novi Sad, Dr Zorana Đinđića 2

Physical description: PD	Chapters 5/ pages 650/ images 5/ graphs 0/ references 823/ appendices 0
Scientific field SF	Philological Sciences; Literary Studies
Scientific discipline SD	World and Comparative Literature with Theory of Literature
Subject, Key words SKW	hero, heroic age, antihero, non-heroic, deconstruction of heroic paradigm, blame poet, pharmakos, myth, literary thematics, Homeric studies, Shakespeare studies
UC	821.14'02.09-13 Homer (043.3)
Holding data: HD	University of Novi Sad, Faculty of Philosophy
Note: N	
Abstract: AB	The thesis will demonstrate, analyze and compare various interpretations of Thersites figure from Ancient Greek literature to Humanism and Renaissance, diachronically stated. These literary interpretations will be observed in the context of deconstruction of heroic paradigm throughout European history of ideas, personified in Thersites' criticism of problematic heroic values. The thesis investigates character transformations starting from the second book of Homer's <i>Iliad</i> , and moving to ancient literature on Trojan war - Epic Cycle, Greek mythographic texts and Latin works. From these texts, we can see that both Thersites' social status and social function are represented contrarily in Homeric and non-Homeric sources dealing with the Trojan war and the events surrounding it. The series of hypotheses will be laid out in the attempt to explain how his ambivalent social position and fate in "homeric society" may have reflected changes in Ancient Greek civilization during the rise of the polis and birth of the democracy. In our examination of the character, we will also look back on its anthropological aspects: Thersites' place in the scapegoat ritual and his story as a representation of persecution and sacrifice of <i>pharmakos</i> . It will be demonstrated how elements of this ritual are transposed in the literary text, due to which Thersites becomes both the subject and the object of mockery. In this process Thersites had transformed into one of the earliest representatives of blame poetry in European literature. We will attempt to show how understanding Thersites as a blame poet reflects on the archaic representations of the traditional hero. Consequently, the concept of deconstruction of heroic paradigm is largely based on the assumption that in the most ancient literatures traditional hero is created as a social, cultural, political and

	<p>ideological construct, according to the norms proposed in their corresponding societies. This is the exact characteristic that makes the hero-as-construct so susceptible to criticism and transformation in key historical situations. The development of Thersites' character as a reflection of these metamorphoses of the hero can be furtherly observed in Hellenistic and Roman literature, where we can identify first evident signs of paradigmatic shift from the archaic hero of tradition towards the modern hero of history. The credibility of the heroic literature is being questioned already in Hellenistic texts, and one aspect of Roman satirical literature, encompassing the theme of Thersites in the Underworld, focuses particularly on demystifying the classical hero. While in the Middle Ages Thersites' role in deconstructing the heroic paradigm takes a back seat, it comes back into the spotlight during Humanism and Renaissance. In the late Renaissance literature, thanks to the rehabilitation of his classical characteristics, Thersites – the blame poet, the fool and the satirist - will emerge as the torch bearer in deconstructing the heroic paradigm in plays of Nicholas Udall, William Shakespeare, and Thomas Heywood. One can observe how these plays created on the verge of a modern era, portray already significantly different understanding of traditional heroes. By following Thersites' in his role as one of the main re-evaluators throughout European history, we can observe how his transformations are closely linked to transformations of heroic paradigm, and how by observing them one can grasp a better understanding of the processes that led to overcoming the traditional idea of heroic and leading the way toward its modern understanding.</p>
Accepted on Scientific Board on: AS	December 19, 2014
Defended: DE	
Thesis Defend Board: DB	<p>president: member: member: member: member:</p>





## Садржај

1. УВОД .....	11
2. КЛАСИЧНА ФИГУРА ТЕРСИТА У КОНТЕКСТУ ПРЕДАЊА О ТРОЈАНСКОМ РАТУ .....	35
2.1. Терсит у <i>Илијади</i> .....	39
2.1.1. Име .....	39
2.1.2. Физички опис.....	45
2.1.3. Говор .....	55
2.1.4. Одисејева реакција.....	67
2.1.5. Реакција војске .....	78
2.2. Терсит у нехомерском оквиру .....	86
2.2.1. Терситово порекло .....	87
2.2.2. Епизода са калидонским вепром .....	91
2.2.3. Борба за калидонски трон .....	93
2.2.4. Терсит као Хеленин просац .....	96
2.2.5. Терсит и Паламед.....	101
2.2.6. Терситова смрт .....	106
2.2.7. Терсит код Софокла.....	166
2.2.8. Терсит као Хомеров савременик .....	172
2.2.9. Сусрет хомерске и нехомерске традиције – Похвала Терсита .....	176
2.2.10. Хомерска епизода са Терситом у светлу тема епског циклуса.....	184
2.3. Статус и функција Терситове фигуре у античким обрадама предања о Тројанском рату .....	203
2.3.1. Терситов социјални статус.....	211
2.3.2. Од социјалног статуса ка социјалној функцији – Терсит као <i>pharmakos</i> и као критичар аристократије.....	245
2.3.3. Терсит као „песник покуде“ и деконструкција херојске парадигме.....	274

3. ЛИТЕРАРНИ ПРЕОБРАЖАЈИ ФИГУРЕ ТЕРСИТА ОД ОПАДАЊА КЛАСИЧНЕ ГРЧКЕ КУЛТУРЕ ДО УСПОНА ХУМАНИЗМА.....	332
3.1. Терсит и хеленистичко доба .....	335
3.2. Терсит у римском периоду .....	348
3.2.1. Терсит и римска сатира .....	351
3.2.2. Терсит у подземном свету .....	364
3.2.3. Терсит и кинички покрет.....	379
3.2.4. Терсит и ранохришћанска критика паганских обичаја .....	387
3.3. Терсит у средњем веку.....	395
3.4. <i>Comparanda</i> : Терсит као архетип провокатора/луде у херојској књижевности Рима и средњег века .....	408
4. ФИГУРА ТЕРСИТА У КЊИЖЕВНОСТИ ХУМАНИЗМА И РЕНЕСАНСЕ .....	452
4.1. Терсит у делу италијанских хуманиста.....	457
4.2. Терсит у делу Еразма Ротердамског.....	463
4.3. Терсит у енглеској ренесанси .....	481
4.3.1. <i>Нови интерлудиј назван Терсит</i> Николаса Удала .....	485
4.3.2. Терсит у <i>Троилу и Кресиди</i> Вилијама Шекспира .....	500
4.3.3. Терсит у делу Томаса Хејвуда .....	556
5. ЗАКЉУЧАК .....	593
Литература.....	609
Регистар .....	640

## 1. УВОД

Предмет ове докторске дисертације обухвата утврђивање, анализу и компарацију историјских модалитета фигуре Терсита у античкој, средњовековној и ренесансној књижевности. Наступајући на почетку свог књижевноисторијског развоја као продукт грчке усмене традиције, Терсит се испрва појављује у најстаријем забележеном делу европске књижевности, Хомеровој *Илијади*. Иако се у односу на шири план хомерског епа остварује само у епизодној улози у другом певању, као лик који се руга Агамемноновом нехеројству, због чега га Одисеј физички кажњава и срамоти пред војском (В, 211-277) (захваљујући Хомеровом свепрожимајућем утицају на античку књижевност и културу), Терситова упечатљива појава и однос према најпознатијим ахејским херојима предања о Тројанском рату постаће предмет многобројних обрада код каснијих грчких и латинских аутора. С једне стране, ослањајући се непосредно на његову представу у *Илијади*, ове обраде ће се даље надограђивати на хомерске аспекте Терситове биографије у контексту тројанског предања, док ће се, с друге стране, јавити и интерпретације релативно независне од Хомера, у којима ће Терсит бити представљен у другачијим облицима и улогама од оних предочених у хомерском епу.

Поред *Илијаде*, Терсита препознајемо у највећим делом изгубљеном кикличком епу *Етиопиди*, као и у делима познатих аутора класичног грчког периода, попут филозофа Ксенофана и Платона, драматичара Софокла и Херемона те реторичара Есхина и Деметрија из Фалерона. У овом периоду важне изворе за Терситову традиционалну биографију представљају и детаљне схолије и коментари уз хомерске и кикличке епове и дела других аутора, као и неколико сачуваних представа лика на вазном сликарству V и IV столећа п.н.е. У хеленистичком добу, Терситов лик ће наставити да се развија у митографској традицији окупљеној око псеудо-Аполодорове *Библиотеке* и извора за псеудо-Калистенов *Живот и дела Александра Великог*, као и у Диодоровој *Историјској библиотеци*. Током римског периода антике, обраде Терсита налазимо како код најзначајнијих латинских писаца, попут Вергилија, Овидија, Сенеке, Јувенала, Квинтилијана, Аула Гелија, Амијана Марцелина и других, тако и код аутора који стварају на грчком језику, попут Плутарха, Паусаније, Елија Аристида, Диогена Лаертија, Трифиодора, Либанија, Прокла, а посебно Лукијана и Квинта Смирњанина, те у радовима ранохришћанских апологета, Филона и Климента Александријског, Татијана и позноантичких теолога, Теодорита Кирског, Прокопија и Енеје из Газе. Захваљујући пре свега средњовековном одсуству рецепције хомерских епова у свом изворном облику, Терситов лик постаје сведен на енциклопедијски, реторички и

граматички пример у византијским етимолошким и митолошким речницима (*Etymologicum Gudianum*, *Etymologicum magnum*, *Суда*), граматичким расправама Георгија Херобоска и Теогноста, те коментарима Јована Филопона и Олимпиодора. У средњем веку посебно је значајно и поновно откривање извора за извесне аспекте Терситове биографије, на које указују византијски тумачи грађе хомерских и кикличких епова, Еустатије и Јован Цецес. У последњим фазама средњовековља, грађа о Терситу се из византијске књижевности почиње преносити на запад Европе, па се лик први пут појављује у француској књижевности у делу Алана од Лила, а интересантно је да ће се Терсит указати и у српској средњовековној верзији *Романа о Троји*. Са појавом и развојем италијанског хуманизма и ренесансе, од XIV до XVI столећа готово заборављену Терситову фигуру ће рехабилитовати четворица утицајних италијанских хуманиста, Франческо Петрарка, Антонио Бекадели, Марсилио Фичино и Марко Ђироламо Вида, док ће најважнију улогу у поновном укључивању различитих традиционалних представа о Терситу у књижевност и културу европског хуманизма и ренесансе одиграти дело Еразма Ротердамског. Настављајући да се појављује као класични пример превасходно у хуманистичким граматичким приручницима и реторичким вежбама, Терсит ће у Енглеској XVI и XVII столећа најзад поново стећи статус аутономног књижевног лика у новим контекстима, захваљујући обрадама тројице енглеских драматичара: Николаса Удала, Вилијама Шекспира и Томаса Хејвуда; са њима ће се окончати „класични“ период Терситовог књижевног развоја и његов лик ће се појавити на прагу „модерног“ доба у историји европске културе.

Током овог одељка историје књижевних преображаја, који обухвата временски период од два и по миленијума, Терсит се у европској књижевности у највећем броју случајева остваривао као изразито проблематична фигура. Узрок за то лежи у чињеници да се, од Хомера до Хејвуда, Терсит превасходно манифестовао у околностима преиспитивања категорија и процесâ који су у различитим историјским периодима описивали традиционалног хероја и обликовали класично разумевање херојског. Појављујући се изнова у улози критичара превазиђених и лажних друштвених вредности, Терсит је постао један од најранијих представника круцијалне ревалоризаторске струје у европској књижевности. Упоредо са афирмацијом традиционалног херојског (епског) дискурса, из ове струје ће се развити низ књижевних поступака оспоравања, пародирања и развејавања артифицијелних основа херојске концепције у традицији, који ће свој израз пронаћи у комичним, ироничним и сатиричним литерарним жанровима. При томе, Терситово одређење у односу на систем херојских вредности који доводи у питање, додатно је усложњено амбиваленцијом његове појаве као прве традиционално нехеројске фигуре у европској књижевности, с

једне, и његовог истицања нехеројског поступања и изневеравања традиционалних вредности од стране признатих хероја тројанског предања, с друге стране. Ово проблематично укрштање постаће суштина проблематике Терситовог лика, доводећи га у парадоксалну ситуацију да - иако углавном позива на исправно понашање хероја, негативан оквир у коме су приказани његова појава и начин на који је тај позив артикулисан - онемогућују потпуну идентификацију других ликова и/или публике са Терситовом перспективом. Из тако уобличеног контраста између онога како је Терсит представљен и онога што говори, развиће се богат корпус литерарних обрада лика у различитим контекстима од антике до ренесансе, док ће амбиваленција његовог положаја у односу на херојске категорије постати повод многобројних недоумица у модерној науци све до данас.<sup>1</sup>

Сагледавајући их на ширем културноисторијском плану, процесе преиспитивања херојских обележја и вредности, у које се Терсит на различите начине укључује у својим књижевним обрадама, одредили смо термином „деконструкција херојске парадигме“. У том смислу, под појмом „херој“ подразумевамо његово примарно традиционално одређење, као индивидуе која, захваљујући склопу несвакидашњих одлика, способности и вештина, својим деловањем (традиционално исказаним кроз образац суочавања са опасностима и/или жртвовања за више циљеве), тежећи да сачува привилеговану позицију у заједници (иницијацијом, савладавањем препрека, стицањем части и славе), најчешће позитивно утиче на добробит те заједнице. У складу са оваквим разумевањем хероја, „херојску парадигму“ дефинишемо као коначан и организован скуп (типологију) одлика и категорија, којима је традиционални херој одређен, конзистентан редослед ситуација и поступака, који омогућују успон, развој и опадање хероја у склопу његове херојске биографије, те кохерентан систем вредности и норми понашања, који херој својим деловањем пропагира као пожељан у датој друштвеној средини. Напослетку, идеја о „деконструкцији херојске парадигме“ заснована је на претпоставци да се херојска парадигма у свим херојским књижевностима испољава као суштински социјални, културни, политички и идеолошки конструкт, прецизно уобличен у складу са доминантним захтевима и потребама одређеног доба и средине, те стога подложен трансформацији у преломним историјским ситуацијама, када се ови захтеви из темеља мењају, при чему донекле задржава своје основне карактеристике.

---

<sup>1</sup> У том смислу ће Еди Лаури већ у уводу своје студије о Терситу и комичном сраму иронично закључити да би „свачији задатак, било међу ратницима под Тројом или међу академским светом, био много лакши да Терсит никада није отворио своја уста“ (Lowry 1991: 3).

Деконструкција херојске парадигме стога не представља апсолутну негацију и потпуну деструкцију једне превазиђене духовноисторијске концепције хероја, пре него што буде смењена другом. Она пре чини израз сложених и дуготрајних процесâ демистификације, трансвалуације и ревалоризације самоописујућих модела једне превазиђене парадигме, на чије пропадање под утицајем неодрживих вредности и идеологија изнова указује, док се истовремено потенцирају изворна и најчистија начела у њеној основи, и претварају се у својеврсне посреднике при преласку у другу прихватљиву парадигму. Овакво разумевање историјског континуитета у промишљању идеје хероја, омогућава сагледавање херојске парадигме из њене еволутивне перспективе, као израз развоја историје идеја у европској култури; он се може испратити кроз поетичке преображаје у књижевности на општем, односно, кроз преображаје појединачних књижевних фигура носилаца деконструкције херојске парадигме, на појединачном плану, што ћемо настојати да покажемо у случају са ликом Терсита. Остварујући важну улогу у овом развоју од антике до ренесансе, Терситова фигура је у својим трансформацијама са знатном доследношћу у појавама и тумачењима испратила све битније стадијуме у смени такозване класичне концепције „хероја традиције“, модерном концепцијом „хероја историје“, снажно обележивши коначну промену у поимању хероја у европској цивилизацији на почетку модерног доба.

Иако је у савременој науци донекле указано на историјат књижевних интерпретација Терситовог лика, у неколицини енциклопедијских одредница и информативних прегледа (Finsler 1912: 17, 49, 190, 274, 307, 423, 432; Gebhard 1934: 2455-2471; Zimmerman 1997: 1207-1209; Spina 2001: 33-83), те су истакнути извесни нехеројски/антихеројски аспекти фигуре (Bowra 1930: 113; 1966: 53; 1972: 155; Thalmann 1988: 1; Rabel 1997: 139; Kouklanakis 1999: 44, 51; Loudon 2006: 144) и њене улоге у критици лажног херојства у појединачним обрадама (Donlan 1980: 46; Dollimore 1989: 44-47; Sandywell 1996: 157-159; Genette 1997: 355-358), детаљна анализа и свеобухватна синтеза историјског развоја Терситових преображаја у контексту процеса деконструкције херојске парадигме до сада није добила одговарајући научни приступ. Тумачен превасходно у односу на свој темељни текст, Хомерову *Илијад*у, Терситов лик је постао саставни део готово непрегледног научног корпуса интерпретација и реконструкција хомерског епа, изнова недопуњаваног од најранијих забелешки у схолијама и коментарима, преко минуциозних класификација

александријске школе, хуманистичких рехабилитација и модерних теорија немачке класичне филологије, до увида савремене хомерологије.<sup>2</sup>

Покушавши да систематизује различите приступе Терситу у научним анализама хомерских епова, Питер Роуз је поделио модерну историју проучавања лика на три категорије: „емпиријски“, „‘чисто’ књижевни“ и „идеолошки“ приступ. Емпиријски приступ фигури очитује се код оних аутора који су у епизоди с Терситом „налазили недвосмислене доказе за друштвене и политичке реалије времена у коме је живео сâм песник или извесног ранијег периода“ (нпр. Kirk 1962: 382ff; 1985: 139ff; Bury 2015: 74) (Rose 1988: 6-7). „Чисто“ књижевни приступ препознатљив је код проучавалаца који су епизоду с Терситом „постављали у оквир шире тематике читавог епа или чак епске традиције. [...] Чисто књижевни приступ [...] поседује оно што сматрам здравим односом према потенцијалној сложености културног артефакта, према многобројним начинима на које читав контекст дела као и законитости самога медијума усложњавају преношење значења“ (нпр. Bowra 1930: 244ff; Whitman 1958: 264; Nagy 1979: 260ff; Vivante 1982: 92) (Rose 1988: 7-8, 11-12). Идеолошки приступ уочава се код интерпретатора који епизоду с Терситом „тумаче као непосредно откривање песникових аристократских склоности, његове идеологије. [...] Код оних који посматрају одељак са Терситом као доказ *песникове* идеологије, постоји готово неодољиво искушење да се одреде за или против одређеног става, а линија између карактеризације погледâ приписаних песнику и погледâ његовог критичара [Терсита] постаје нераспознатљиво танка“ (нпр. Finley 1956: 110; Forrest 1966: 63-64; Donlan 1973: 150-151; Redfield 1975: 161; Arnheim 1977: 14-15; Atchity 1978: 126-128; и др.) (Rose 1988: 10-11). На крају своје класификације, Роуз додаје да „није случајност што су први и трећи приступ најчешће препознатљиви код истих аутора, пошто они деле исту претпоставку о непосредном приступу једнозначној намери песника и сасвим једноставном односу између њега и његове публике“, па ће због тога истицати други,

---

<sup>2</sup> О исцрпности и комплексности овога корпуса добро говори примедба Алберта Бејтса Лорда, саопштена пре скоро шездесет година, обележених интензивним развојем англоамеричке хомерологије, у његовој монументалној хомерској студији *Певач причâ*: „Хомерови спевови су вероватно били анализирани чешће и многостраније него било који други спевови у светској књижевности. Храбар би човек био онај који би се подухватио још једне њихове анализе, сем ако није уверен да стварно има нову и значајну основу да то учини и да ће анализа донети поуздане резултате“ (Lord 1990: II, 14-15). Пет деценија после Лорда, Џонатан Готшал ће у уводу своје студије о хомерском свету, идеју о „херојској храбрости“ научника да поново приступи тумачењу Хомера иронично превести у идеју о научнику коме прети срамотна судбина нехеројског Терсита: „Нови учесник у хомерским расправама излаже се ризику да доживи Терситову судбину. [...] Укључујући се у дискусију о ‘хомерским питањима’, појединац се придружује традицији научних хероја дугој две и по хиљаде година, и као такав се подвргава веома реалној могућности да буде - метафорички речено - разоденут до голе коже, брутално изударан и сведен на предмет поруге: што је одважнија његова аргументација већи је и ризик да се то догоди“ (Gottschall 2008: x, xi).

„чисто“ књижевни приступ, а не „трагање за униформним идеолошким *рефлексом*“ (Rose 1988: 11, 13).

Премда представља производ проблематичних симплификација, Роузова типологија научних приступа Терситовом лику у *Илијади* највећим делом обухвата различите смерове у којима се кретало тумачење његовог положаја и улоге у хомерском тексту. У том смислу, може се рећи да је „емпиријски приступ“ теми укључио Терсита у проблематику реконструкције сложених социјалних односа у „мрачном добу“ грчке историје, који су одређивали „хомерско друштво“ у два епа (Calhoun 1934; Geddes 1984), те се превасходно усмерио на дебату око Терситовог социјалног статуса у овом друштву, као обичног човека и војника, тј. дијаметралне супротности аристократском војсковођи (Feldman 1947: 220; Kirk 1985: 138; Collins 1996: 32-33; Marks 2005: 5-16). Други битан аспект „емпиристичког приступа“ састојао се у повезивању Терситове судбине у *Илијади* и *Етиопиди* са културноисторијским праксама везаним за ритуал жртвовања *pharmakos*-а у антрополошки оријентисаним тумачењима лика (Murray 1907: 186; Usener 1965: 252-259; Róheim 1972: 346; Nagy 1979: 280; Compton 2006: 184).

У уској повезаности са овим гледиштима, у „идеолошким приступима“ је проблематика Терсита - као припадника најнижих социјалних слојева и као жртвеног јарца - трансформисана у посматрање хомерских епова као израза аристократске идеологије (Bowra 1930: 244f; Elijade 1970: 135; De Ste. Croix 1981: 413). У том контексту, Терсит је пре свега тумачен у својој социјалној функцији критичара аристократског идеала (Donlan 1973: 150ff; Thalmann 1988: 1-16), односно представника најранијих демократских импулса у „хомерском друштву“ (Stuurman 2004: 176-183) и поборника слободе говора и егалистичких стремљења (Balot 2001: 66; Pitsoulis 2011: 90-91). Овако усмерене интерпретације су уједно биле и најчешће оспораване на различитим текстуалним и вантекстуалним плановима анализе дела.

Релативно независно од увидâ до којих су дошли „емпиријски“ и „идеолошки“ приступи, „‘чисто’ књижевни“ - односно, у ужем смислу херменеутички приступ - усмеравао се у већој мери на тумачење самих тематско-мотивских, структурних и изражајних особености епизоде са Терситом у односу на шира питања поетике хомерских епова, епске традиције и општег развоја античке књижевности. Једно од модерних полазишта оваквог приступа препознатљиво је још у осамнаестовековним естетичким расправама немачких проучавалаца Хомера, усредсређених на тумачење природе и значаја Терситовог изразито негативног описа у *Илијади* (Klotz 1764: 24ff; Lesing 1964: 93-100; Herder 2006: 150-167). Захваљујући таквим и сличним интерпретацијама, разумевању Терситовог социјалног положаја и функције



придružена је и својеврсна тежња ка одређивању његове литерарне, тј. поетичке функције у хомерском епу. У том смислу, снажно је истицана Терситова повезаност са поетичким особеностима комичних, сатиричних и пародијских жанрова, као изазивача смеха и комичне фигуре у традицији (Whitman 1971: 46ff; Zielinski 2004: 203-204; Halliwell 2008: 71-72); односно, повезаности књижевних поступака у осликовању Терсита са поступцима препознатљивим у античкој јамбографији, комедији и сатири (Elliott 1960: 140; Gentili: 1988: 107; Compton 2006: 37ff). Ова линија интерпетација Терситове фигуре кулминираће у сагледавању кроз теорију „песништва похвале и покуде“ Грегорија Нађа (Nagy 1979: 221-279; Martin 1989: 109ff; Lowry 1991: 57, 105, 182ff; Rosen 2007: 72ff), на коју ћемо се у анализи манифестација Терсита као носиоца деконструкције херојске парадигме, посебно надовезати у овом раду.

Иако су захваљујући својим разноврсним приступима, интерпетације епизоде са Терситом у *Илијади* изнедриле многе важне увиде у вези са ширим планом развоја овог лика у европској књижевности, оне су проблем проучавања низа Терситових појава у антици у знатној мери подредиле искључиво проблему његовог наступа у хомерском тексту. Под доминантним утицајем хомерских епова као предмета тумачења, велики број „маргиналних“ обрада Терситове фигуре веома дуго није добио готово никакву пажњу међу проучаваоцима, а знатан део ове грађе до данас остаје у потпуности неистражен. У том смислу, веома важан корак ка разумевању Терситове хомерске обраде као саставног дела једне шире епске и песничке традиције у антици (који је створио потребу за изучавањем других Терситових традиционалних отеловљења), начињен је укључивањем лика у аналитичке, неоаналитичке и оралистичке приступе хомерским еповима, својеврсне „споне између историјско-емпиријске и чисто естетичке перспективе“ (Rose 1988: 9). Док су се аналитички оријентисани аутори задржавали на указивању и реконструкцији појединих недоследности у вези са епизодом са Терситом и њеним односом према композицији прва два певања *Илијаде* (Willamowitz-Moellendorff 1916: 261, 271f; Mühlh 1946: 204ff; Lämmli 1948:85ff; Mazon 1948:146ff), представници неоанализе су ове недоследности покушали да објасне кроз проучавање односа између садржаја хомерске и грађе других кикличких епова и античких извора, утврђујући на који се начин она кретала у епској традицији (Kullmann 1955: 259ff; Ebert 1969: 165ff). Хомерски Терсит је на тај начин доведен у узајмну везу са мање познатим поменима и обрадама фигуре у *Етиопиди* и схолијама, код Аполодора, Квинта Смирњанина и Јована Цецеса, као и на вазном сликарству. Најзад, са развојем оралистичких теорија о настанку хомерских епова, које су идеју о постојању фиксираних текстова смениле идејом о флуидној, мултиваријантној и стално променљивој усменој традицији, хомерска обрада Терсита је почела да се посматра као

једна у низу равноправних варијаната произашлих из усмене народне књижевности. Полазећи од претпоставке да се заједничка грађа тројанског предања очувала и у мноштву других античких сведочења о Терситовој традиционалној биографији, ове нехомерске варијанте у сачуваним изворима су све више почеле да прелазе у фокус нових анализа у савременој хомерологији (Murray 1907: 154; Andersen 1982: 7-8; Schein 1989: 39-40; Lord 1990: I, 180; Nagy 1996a: 107).

У односу на заступљеност тумачења Терситове обраде код Хомера и њене повезаности са ширим корпусом обрада лика у контексту традиционалног предања о Тројанском рату, остале Терситове појаве у антици остале су предмет изузетно скромног научног интересовања, свдећи се на просту идентификацију и успутне помене у склопу ширих теоријских прегледа и анализа одређених дела. У том смислу, ове „маргиналне“ Терситове обраде у антици најчешће су довођене у везу са тумачењима развоја комичних и сатиричних жанрова, у којима се Терсит посматрао као архетип сатиричара (Elliott 1960: 140; Seidel 1979: 4; Keane 2011: 47), освртима на филозофска начела киничког покрета, у којима је Терсит узиман за архетип киника (Rankin 1972: 38; Porter 1996: 157; Branham 1996: 413; Fraj 2007: 275). Оне се спорадично тумаче и у разнородним појединачним интерпретацијама класичних аутора који обрађују лик, попут Јувенала (Fredericks 1971: 132; Diggle 1974: 183f), Лукијана (Baldwin 1961: 200ff; Georgiadou 1998: 203) и других, док је велики део античке грађе о Терситу до данас у потпуности остао непознат. На Терситово знатно мање присуство у књижевности средњег века указано је само у неколицини књижевнотеоријских студија и научноистраживачких радова (Curtius 1998: 69-70; Spina 2001: 38; Jouanno 2005: 30-35), а први изрази ренесансне рехабилитације Терситове фигуре у европској књижевности у делима италијанских хуманиста и Еразма Ротердамског, остали су готово сасвим незапажени у науци (Finsler 1912: 17, 49).

Тек ће се захваљујући свом продирању у књижевност енглеске ренесансе, Терситова фигура донекле вратити у оквире озбиљнијих научних истраживања, у склопу ширих прегледа развоја енглеске књижевности и ренесансне драме (Kimbrough 1964a: 38). Обнављање научног интересовања за Терсита у том смислу је непосредно условљено његовим појавама као аутономног књижевног лика у драмским обрадама Николаса Удала (Moon 1926: 192ff; Hight 1949: 137f; Duckworth 1959: 408ff; Axton 1982: 8; Hornback 2007: 287ff) и Томаса Хејвуда (Marmion 1874: xx; Clark 1931: 63; Velte 1966: 45ff; Voas 1975: 83, 95; Vaines 1984: 139). Ипак, најзначајнији подстицај за низ интерпретација и анализа ренесансних обрада Терситовог лика пружиће његова упечатљива улога у Шекспировом *Троилу и Кресиди*. Научноистраживачки корпус око ове Шекспирове проблемске драме изнедриће, после корпуса око епизоде са Терситом

у *Илијади*, највећи број тумачења Терситовог лика у савременој науци. Она ће обухватити широк спектар проблема укључујући најчешће питања: књижевне традиције која је утицала на Шекспирову обраду лика (Tatlock 1915: 763; Goldsmith 1958: 71; Nyland 1989: 77), Терситове улоге као гласноговорника идеја драме (Lawtence 1942: 433; King 1999: 42), књижевних поступака у његовој карактеризацији и изграђивању односа са другим ликовима (Findlay 1993: 291; Girard 1991: 141ff; Elton 2000: 56), различитих модуса Терситове деградације њиховог лажног херојства (Kernan 1959: 195; Barton 1977: 181ff; Neill 1993: 272ff; Findlay 1994: 69; Parker 1996: 225ff; Prendergast 2008: 73ff), социолошких, психолошких и филозофских аспеката његове визуре (Kot 1963: 83; Bloom 1998: 327), његове функције као луде и сатиричара у драми (Kot 1963: 82; Frye 1967: 59; Kimbrough 1964b: 165), његовог проблематичног дејства на драмску публику (Birney 1973: 1-19, 104-121), итд.

Сагледавши састав и структуру научноистраживачког поља у односу на историјски развој модалитета Терситове фигуре, уочавамо да се несумњиво највећи фокус у проучавању лика у модерној науци о књижевности усмерио на Терситове обраде у делима двојице његових најуспешнијих интерпретатора, Хомера и Шекспира; извесна пажња указана је и Терситовим обрадама у *Етиопиди* и на вазном сликарству, код популарних античких писаца-митографа, Аполодора, Лукијана и Квинта Смирњанина те ренесансних драматичара, Удала и Хејвуда. Премда оваква расподела секундарних извора о Терситу не делује изненађујуће (уколико се узме у обзир статус који наведени аутори имају у европском литерарном канону), примећујемо индикативан раскорак између изразите заступљености ових обрада у науци и готово потпуног одсуства анализе многих других веома важних манифестација Терситовог развоја у европској књижевности. Надовезујући се на најважније хипотезе о Терситовим појавама код ових аутора и повезујући их са другим, споредним развојним линијама - које се овде у извесном броју случајева први пут узимају у обзир - у нашем раду ћемо тежити да овај раскорак премостимо и што је обухватније могуће представимо Терситове литерарне преображаје од антике до краја ренесансе.

У складу са овом намером, према својим предметима, хипотезама, структури и методама, наш приступ Терситовом књижевноисторијском развоју, као „проучавање функционалних варијација“ (Jost 1974a: 183) лика у односу на идеју деконструкције херојске парадигме, произилази из теоријско-методолошких начела својствених компаративној дисциплини тематологије (*Stoffgeschichte, thematologie, thematics*).<sup>3</sup> У

---

<sup>3</sup> Како истиче један од њених најважнијих савремених теоретичара, Ремон Трусон: „Открити како и зашто је нека тема вековима обузимала људску свест, какву је дубоку мисао или болну проживљеност она изражавала код сваког уметника или у свакој епохи, то је задатак тематологије свесне свог стварног места и улоге“ (Trousson 1965: 88=1981: 116; нав. према Попов 2012b: 370). На Трусона се у одређивању

том смислу, Терситова фигура у својим литерарним обрадама од антике до ренесансе посматрана је истовремено и као својеврсна књижевна *тема* у ужем тематолошком значењу, односно као *књижевни мит* у свеукупности својих тематских варијација. С једне стране, Трусон одређује тему из тематолошке перспективе као „посебни израз мотива, његову индивидуализацију или [...] производ померања од општег ка посебном. [...] Тема, кристализација и партикуларизација мотива, од почетка чини литерарни објекат, пошто постоји тек од тренутка када је мотив изражен у неком делу, те постаје полазна тачка за већи или мањи низ других дела, за књижевну традицију“ (Trousson 1965: 13, 16). Ова кристализација мотива као ширег склопа одређених идеја, особина и ситуација (нпр. мотив заводника) у тему, остварује се кроз тенденцију везивања грађе за поједине митолошке, легендарне или историјске фигуре (нпр. тема Дон Жуана), како истиче В. Кајзер: „Грађа [*Stoff*] је увек везана за одређене ликове, она је по збивању и временски и просторно мање или више фиксирана“ (Кајзер 1973: 59;

---

дисциплине надовезује и Демрих, истичући да „проучавање тема и мотива често разоткрива неочекиване односе између књижевних дела која обично нису заједно груписана. Оно указује на историјску позицију писца и на промене у интелектуалној историји; показује да су теме и мотиви моћне силе које обликују дистрибуционе и интеграционе односе у текстовима. Оно објашњава чиниоце које не само што управљају корелацијама и интеграцијом јединица које чине дело, већ истовремено одређују међусобну зависност концепција фигура, мотива и тема. Теме и мотиви подстичу основне структурне обрасце који се изнова појављују и тако нам помажу да разумемо имплицитни склоп правила која управљају комплексном множином бесконачно великог броја текстова. [...] Тематолошке студије се заснивају на два основна начела: (1) праћењу развоја тема или мотива током дугих временских периода и представљању њиховог значаја за историју идеја; (2) испитивању специфичних тема или мотива у делу једног аутора или периода и указивању на подстицаје које су аутори добили из огромне традиције, на изборе које су начинили и на креативне преображаје књижевног наслеђа. [...] Тематолошке студије показују праве књижевне константе, битне трансформације мотива, те сличности као и карактеристичне разлике у делима аутора знатно удаљених у простору и времену“ (Daemmrigh/Daemmrigh 1987: x-xi).

Са детаљнијим прегледом историјата, критике, теоријских поставки и метода те карактеристичних примера тематолошког изучавања књижевне грађе, за чије излагање овде нема довољно простора, читалац се може упознати у следећој литератури: Frenzel 1963; Trousson 1964; Trousson 1965; Frenzel 1966; Levin 1968: 125-145; Beller 1970: 1-38; Kruse 1971: 195-208; Tomaševski 1972: 190-226; Bisanz 1973: 148-166; Jost 1974b: 15-46; Schulze 1975: 76-82; Ziolkowski 1977: 7-17; Strelka 1978: 124-145; Merker 1958-79: 213-227; Trousson 1980; Trousson 1981; Ziolkowski 1983: 205-227; Träger 1986: 194-195; Daemmrigh/Daemmrigh 1987: x-xii, 239-241; Von Wilpert 1989: 893-894; Wiedhase 1990: 445; Sollors 1993; Trommler 1995: 1-8; Sollors 1995: 13-32; Louwarse/Van Peer 2002; Velek/Voren 2004.

Значајан део теоријских увида, као и битни аспекти критике тематологије саопштени су у освртима на дисциплину у склопу уводâ у компаративну књижевност (Baldensperger 1921: 23; Guyard 1951: 49; Van Tigem 1955: 73-83; Velek 1966: 181-188; Corstius 1968: 115-127; Jeune 1968: 61-71; Maatje 1970: 203-213; Pichois/Rousseau 1973: 150-154; Praver 1973: 99-113; Weisstein 1973: 124-149; Jost 1974a: 175-187; Dysernick 1977: 102-113; Clements 1978: 165-179; Kaiser 1980: 80-92; Beller 1981: 73-97; Chardin 1989: 163-176; Pageaux 1994), као и у испитивању њеног односа према другим методологијама проучавања књижевности (Olsen 1987: 176-195; Culler 2003: 56-60). На нашим просторима теорија и традиција тематолошког приступа нису добиле значајније место те их помиње само неколицина књижевних теоретичара и компаратиста: Nergešić 1932: 44-48; Živković 1975: 801-802; Bekker 1995: 95-108; Biti 1997: 395; Милосављевић 2006: 207-217; Раичевић 2011: 369-370; Попов 2012a: 332-370; Попов 2012b: 363-379; Попов 2012c: 9-28.

Када је реч о генералним приручницима, библиографским и историјским прегледима развоја типичних тема и мотива у европској и светској књижевности указујемо на следеће тематолошке студије, речнике и библиографије: Betz 1904: 355-386; Bauerhorst 1932; Merker 1929-37; Rotunda 1942; Baldensperger/Friedrich 1950: 70-178; Thompson 1955-58; Schmitt 1959; Frenzel 1962; Frenzel 1976; Ziolkowski 1977; Daemmrigh/Daemmrigh 1978; Elkhadem 1981; Seigneuret 1988; Daemmrigh/Daemmrigh 1994.

уп. 63-82; Levin 1968: 134). Френцел слично утврђује да се „тема, мотив и симбол посматрају као компоненте оног структурног елемента књижевности који се односи на грађу и садржај. Они представљају три нивоа спиритуализације материје са којом се аутор суочава или која му је стављена на располагање. Тема се може кондензовати у мотив, а мотив се може подићи на ниво симбола“ (Frenzel 1963: 23). Вајсштајн из оваквог односа теме и мотива код Трусона и Френцел изводи закључак да „уопштено говорећи, мотиви се везују за ситуације, а теме за ликове. Теме су конкретизоване кроз ликове, док су мотиви изведени из ситуација“ (Weisstein 1973: 139). У том смислу, тематолошко (Трусоново) разумевање проучавања литерарних тема изједначено је са проучавањем типичних литерарних фигура које се изнова јављају у историји књижевности (Praver 1973: 104).<sup>4</sup>

С друге стране, под књижевним митом један од зачетника термина, Пјер Албуи, сматра трансформацију митске материје искључиво у поље књижевности, при чему она бива ослобођена свих спољних, нелитерарних аспеката и условљености традиционалног мита и постаје прича „коју аутор може третирати и мењати са апсолутном слободом“ те јој додавати нова значења у којима се мит користи да би се „битно истакли проблеми одређеног доба“ (Albouy 1969; нав. према Brunel 1992: xiii). На тај начин, „књижевни мит се категоријално дефинише кроз разграничење са појмовима мит и тема. [...] Појам мита се дакле односи на домен религиозног и обредног коме је изворно припадао, док је књижевни мит у ширем смислу остао затворен у ‘књижевном времену и простору’. Књижевни мит десакрализује извесну митску тему, полазећи од митског архетипа, али одузимајући му сакрално и обредно значење, и преносећи га из система религиозног у систем текстова звани књижевност“ (Радовић 2011: 243-245; уп. Sellier 1984). Овако одређен појам књижевног мита се у знатној мери преклапа са Трусоновим разумевањем теме (Brunel 1992: xiii). Као што се у настанку теме књижевна грађа кристализује око појединачне књижевне фигуре, тако и у формирању књижевног и мита уопште постоји тенденција концентрисања приче око типичних традиционалних ликова и (архе)типова (уп. Delcourt 1942: xi; Kirk 1971:

---

<sup>4</sup> Трусон теме као „егземпларне људске ситуације“ представљене у „појединачним случајевима“ књижевних фигура, дели на две групе: (1) ситуационе теме, у којима „није индивидуа та која обликује ситуацију“, већ ситуација обликује индивидуу (Антигона, Едип, Пандора, Психа, Медеја); и (2) херојске теме, у којима „протагониста обликује ситуацију“ (Прометеј, Херакле, Орфеј), док поједине фигуре, попут Фауста (а могли бисмо додати и Терсита) улазе у обе категорије (Trousson 1965: 35-37; уп. Weisstein 1973: 142-144). Овако конципиран однос теме и мотива на општем плану њихових проблематичних и флуидних значења којима се приближавају и другим књижевнотеоријским појмовима попут грађе, мита, приче, легенде, идеје, лајтмотива, симбола (Френцел), архетипа (Јунг, Мелетински, Фрај), топоса (Курцијус), слике/представе (Зиолковски), сижеа (Мелетински), митеме (Леви-Строс) и др, остаје један од кључних проблема у термилошком и методолошком самоодређењу тематологије као дисциплине (уп. Levin 1968: 128, 133ff; Bisanz 1975: 317-323; Ziolkowski 1977: 7-17; Daemmrich/Daemmrich 1987: 239-241; Chardin 1989: 163-166; Попов 2012b: 371).

39; Burkert 1979: 24)<sup>5</sup>: „[Књижевни мит] је читава књижевност створена око једне митске фигуре, или око једне фикционалне појаве модерног датума која је низом обрада и прерада задобила митски значај (Дон Жуан, Фауст, Дон Кихот, Робинсон Крузо, Вертер, Антигона, Електра, Одисеј). Књижевни митови су дела која су се оформила око великих митских или литерарних фигура“ (Радовић 2011: 244-245; уп. Beker 1995: 99-101).<sup>6</sup>

На основу овако постављеног термилошког оквира у коме се велики (херојски) митови посматрају као рекурентне књижевне теме (уп. Stanford 1963: 2), скуп историјских модалитета Терситове фигуре у европској књижевности произишао из различитих обрада његове традиционалне биографије у склопу предања о Тројанском рату могао би се легитимно назвати „темом Терсита“ или „митом о Терситу“.<sup>7</sup> У овом раду покушаћемо да покажемо да се такав тематолошки приступ не мора ограничити

---

<sup>5</sup> С једне стране, Мелетински наглашава: „И Јунг у други споменути теоретичари, када говоре о архетиповима, немају у виду сижее, него, пре свега, скуп кључних фигура или предмета-симбола који дају ове или оне мотиве“ (Мелетински 2011: 19), а с друге, Фрај истиче: „Мит је средишња обликотворна снага која ритуалу даје архетипско значење а пророчанству архетипску приповест. Стога мит *јесте* архетип, иако би можда било погодније рећи мит само када мислимо на причу, а архетип када говоримо о значењу“ (Frye 1991: 29). На тај начин, појам архетипа постаје суштинска спона између представе о књижевној фигури као књижевном миту.

<sup>6</sup> Са нешто другачије тачке гледишта Мелетински такође указује на овај процес у историји књижевности: „Појам мита, који се проширио захваљујући пракси ритуално-митолошке књижевне критике, постепено се распростро на тако широка, чисто књижевна уопштавања која понекад називамо ‘вечитим ликовима’, попут Дон Жуана, Фауста, Дон Кихота, Хамлета, Робинсона. [...] Међутим, примена појма ‘мит’ на такве књижевне сижее и типове не објашњава се само њиховом крајњом уопштеношћу него и тиме што су они послужили као ‘парадигме’ за наредну књижевност, тиме што покушаји уметничког тумачења истих уметничких типова настају стално изнова. На тај начин, проширење појма мита испољава се, с једне стране, у одустајању од свесног ослањања на архаичне традиције и на употреби уобичајених ликова изворне митологије у нове сврхе, а са друге, напротив, у изједначавању сваке традиције с митолошком традицијом“ (Meletinski 1983: 107). Ово изједначавање које ће изродити концепцију књижевног мита Фрај објашњава као последицу суштинског подражавања и усложњавања митотворних поступака у књижевности: „Кад систем митова изгуби сваку везу са вером он постаје чисто књижевни, као класичан мит у хришћанској Европи. Такав развој био би немогућ да митови нису инхерентно књижевни по својој структури. [...] Са књижевном категоријом смо у ћорсокаку све док не схватимо да је књижевност реконструисана митологија, чији структурални принципи потичу из мита. Тада можемо да видимо да је књижевност у свом сложенем оквиру исто што и митологија у једноставнијем (Frye 1991: 52, 60).

<sup>7</sup> Иако ће у својим најранијим теоријским радовима о тематологији Трусон прихватити термин „мит“ и говорити о „ситуационим и херојским митовима“, а циљ тематологије одредити као „проналажење некакве константе, кроз многобројне реинкарнације хероја, некаквог фундаменталног проблема [...] који се и даље константно очувава и преноси у својој митској одежди“ (Trousson 1964: 104-105, 113), аутор ће касније, мада упознат са Албуијевом концепцијом књижевног мита, у потпуности одбацити овај термин и заменити га појмом „тема“ како би избегао термилошку двосмисленост и конфузију између сродних одредница (Trousson 1981: 16-20). Критикујући Трусоново одбацивање термина „мит“, Попов предлаже другачији термилошки оквир односа: „Тема за мене остаје апстрактан појам као и мотив и није његова конкретизација. Оно конкретно јавља се у миту и зато сматрам да је ‘мит о Прометеју’, као и ‘мит о Фаусту’, боље решење него ‘тема’. Практично, то би могло изгледати овако: мит о Прометеју има своју тему, која би се могла дефинисати као супротстављање појединца надмоћној сили и казна коју због тога трпи. У оквиру те теме, могли би се, кад је реч о Зевсу, издвојити мотиви устоличења нове власти и њене силничке незахвалности, а што се тиче Прометеја мотиви човекољубља, просвећивања, незаслужене патње, немирења са силом итд.“ Аутор стога закључује да „(1) између теме и мотива никада се неће моћи повући начелна дистинкција - њихово разликовање биће могуће само у појединачним примерима; (2) неко дело може имати једну, јасно наглашену тему, али многа дела, нарочито дуге наративне творевине, имају већи број тематских чворишта“ (Попов 2012а: 366-367).

само на „велике“ и „херојске“ фигуре мита и традиције, већ да је он истовремено применљив и на изучавање оних мање познатих, заступљених (и не-толико-херојских) ликова у књижевности, какав је био Терсит; као и да се анализа његовог књижевноисторијског развоја може ставити у исту категорију са анализама најчувенијих литерарних фигура у европској и светској књижевности.<sup>8</sup>

С обзиром на то, да се Терситова фигура на почетку своје еволуције испољава као производ усмене традиције у добу које још увек није правило јасну дистинкцију између мита и књижевности<sup>9</sup>, свеукупност елемената Терситове биографије у тројанском предању може се посматрати не само као књижевни мит, попут модерних митова о Фаусту или Дон Жуану, већ и као архаични традиционални мит *per se*. Другим речима, традиционална прича о Терситу, која ће постати основ свих будућих књижевних обрада од антике до данас, у својим различитим аспектима и значењима обухвата скоро све најважније категорије којима се данас одређује појам мита као „изражавања онога што је свето речима: он говори о стварности и догађајима од почетка света које остају валидна основа и сврха свега што постоји. Стога, мит функционише као модел за људско понашање, мудрост и сазнање“ (Eliade 1987: 261; уп. Campbell 1960: 461-462; Eliade 1970: 9-10, 15).<sup>10</sup>

Како ћемо у овом раду покушати да покажемо, суштинска повезаност мита са областима сакралног и обредног<sup>11</sup>, одјекује у извесним елементима приче о

<sup>8</sup> Типичне примере ових фигура, чије су трансформације обрађене у тематолошким студијама различитих опсега, чине: Фауст (Palmer/More 1936; Butler 1952; Dédéyan 1954-67; Dabiezies 1967; Price 1976), Дон Жуан (Weinstein 1959; Saenz-Alonso 1969), Хермес (Brown 1947), Пан (Merivale 1969), Прометеј (Trousson 2001), Херакле (Galinsky 1972), Нарцис (Vinge 1967), Ахилеј (King 1987), Уликс (Stanford 1963), Кирка (Yarnall 1994), Амфитрион (Lindberger 1956), Касандра (Jentgens 1995), св. Павле (Emrich 1934), Јудита (Musschoot 1972), Луцифер (Osterkamp 1979) и др, а могу им се придружити и компаративне студије које обухватају више (архе)типских фигура попут монографија Јана Вата о ликовима Фауста, Дон Кихота, Дон Жуана и Робинзона Крусое (Watt 1996) или Мориса Фридмана о трансформацијама Јова и Прометеја у модерној књижевности (Fridman 2012). Избор из библиографије о сличним студијама у српској књижевности наводи Попов 2012b: 363-364 n.1; уп. Стојановић Пантовић/Радовић/Гвозден 2011: 27-30, 145-148, 227-228, 274-276, 332-334, 409-417.

<sup>9</sup> „Представа коју један народ себи додељује у миту јесте представа у којој је он имплицитно рефлектован, а не представа којом се свесно служи како би се рефлектовао. *Mythos* и *logos*, уобразиља и мишљење, још увек нису раздвојени. [...] Једном када прича бива записана, почиње историја, али то је уједно и почетак краја мита“ (Versenyi 1974: 2, 3). Слично закључује и Фрејденберг: „Митологија је израз једино могућег сазнања, које још не поставља никаква питања о веродостојности онога што сазнаје, па због тога и не постиже сазнање. [...] Мит настаје спонтано. Сликовна представа у облику неколико метафора, у којој нема логичке, наше формално-логичке узрочности, и где су ствар, простор и време схваћени нерашчлањено и конкретно, где су човек и свет субјективно-објективно недељиви (Frejdenberg 1987: 26, 39; уп. 61-63).

<sup>10</sup> Са прегледом сложене историје проучавања мита, његових различитих одређења и места у оквиру широког спектра хуманистичких дисциплина читалац се може упознати у следећим изворима: Kirk 1971; Malinovski 1971: 89-128; Levi-Stros et al. 1972; Burkert 1979: 2-27; Meletinski 1983; Kasirer 1985: 15-49; Eliade 1987: 261-282; Frye 1991; Segal 2004; Levi-Stros 2009.

<sup>11</sup> Како наглашава Елијаде, „не може се извести један ритуал ако се не познаје његов ‘настанак’, тј. мит који прича како је обављен први пут“ (Eliade 1970: 19), док Малиновски закључује да „у примитивној култури мит врши једну неопходну функцију: он изражава, појачава, и озакоњује веровање, он чува и намеће морал; он гарантује делотворност ритуала и садржи практична упутства. [...] *Mut* настаје кад обред, церемонија, или друштвено, односно морално правило захтевају оправдање, потврду прошлости,

Терситовом представљању као жртвеног јарца, односно његове улоге у разумевању ритуала жртвовања *pharmakos*-а. Терситова примарна социјална функција у обреду, као појединца који на себе симболички преузима све муке и зла заједнице (*pharmakos*), касније постаје трансформисана у социјалну функцију критичара лажних вредности у тренуцима друштвене кризе.<sup>12</sup> Његова побуна и противљење тако кроз мит одређују својеврстан модел социјалних односа и понашања,<sup>13</sup> који нове друштвене промене захтевају, а одражен је кроз Терситово инсистирање на одбацивању извитоперених и враћању правих херојских вредности. У том смислу, поред обредног аспекта, на Терситовом примеру се може добро уочити и кључни идеолошко-политички потенцијал мита унутар друштвених криза: „Митској мисли није ништа сличније од политичке идеологије. У нашим савременим друштвима, можда, ова је само замијенила ону“ (Levi-Stros 1977: 217).<sup>14</sup> Напослетку, у формалним и садржајним аспектима приче о Терситовом животу и доживљајима такође препознајемо типичне одлике мита као традиционалне приче, „чију форму не производи стварност, већ језик“ (Burkert 1979: 3; уп. Касирер 1998: 48, 139), а на основу којих ће у структуралистичко-семиотичким тумачењима мит бити схваћен као говор (*parole*), тј. „начин означавања, форма“ (Bart 1971: 263; уп. Levi-Stros 1977: 216).<sup>15</sup> У том смислу мит је битно одређен својом структуром као „укупна целина својих варијаната. [...] Не постоји ‘права’ верзија које би све друге биле копије или деформирани одједи. Све верзије припадају миту“ (Levi-Stros 1977: 225, 227; уп. 216-218, 238; Kirk 1971: 41-83; Levi-Stros 1980: 144-145; 2009:

---

стварности и неприкосновености“ (Malinovski 1971: 94, 98; уп. Raglan 1949: 120-130; Мелетински 2011: 23).

<sup>12</sup> „Јасно је да мит делује нарочито тамо где постоји друштвена напетост, као у случајевима великих разлика у рангу и моћи, у стварима преимућства и подређености, и без сумње тамо где је дошло до дубоких историјских промена“ (Malinovski 1971: 112).

<sup>13</sup> Елијаде у том смислу наглашава да је „главна улога мита [...] да ‘фиксира’ узорне моделе свих обреда и свих значајних људских активности“; мит „постаје узорни модел свих људских делатности: једино он открива оно што је *стварно*, моћно, делотворно“ (Eliade 2004: 71). Мелетински такође истиче суштинску социјалну функцију мита: „Мит објашњава и санкционише постојећи друштвени и космички поредак схваћен на начин својствен одређеној култури; мит тако објашњава човеку самог њега и свет који га окружује да би одржао тај поредак. [...] Још више него него усклађивањем појединца и социјума, мит се бави усклађивањем узајамних односа социјалне групе са природном средином. Мит је дубоко социјалан и, чак, социоцентричан, будући да вредносну скалу одређују друштвени интереси рода и племена, града, државе“ (Meletinski 1983: 171, 172; уп. Rot 2000: 277; Пухвел 2010: 10).

<sup>14</sup> Барт на истој равни истиче: „Семиологија нам је показала да је задатак мита да једну историјску интенцију заснује у природи, једну контингентност у вечности. А то је оно што чини буржоаска идеологија“. Схватајући мит као најпогодније оруђе идеолошког извртања, Барт га одређује као „деполитизовани говор. Наравно, има се у виду дубљи смисао израза *политички*, и по њим се подразумева скуп људских односа у њиховој стварној, друштвеној структури, са њиховом моћи да производе свет; треба, нарочито, дати активну вредност префиксу *де*; њиме је овде представљена оперативност, он непрекидно актуелизује једно отуђивање. [...] Однос људи према миту није заснован на истини, већ на употреби: они деполитизују према својим потребама“ (Bart 1971: 297-299). Рот такође истиче да митови „као политичко средство [...] пре свега треба да легитимишу моћ или хегемонију групе или институције (државе, нације, партије, етничке групе), а да истовремено ограниче и унизе друго, мањину, странце“ (Rot 2000: 280-281).

<sup>15</sup> „Мит не одређује предмет његове поруке, већ начин на који он њу саопштава: границе мита су формалне, а не супстанцијалне“ (Bart 1971: 263).



16). Исто тако и свеукупност различитих варијаната приче о Терситовим авантурама пре, за време и непосредно после Тројанског рата - а постаће предмет различитих често међусобно контрадикторних обрада - указују на постојање затворене и рашчлањиве структуре елемената одређене као Терситова традиционална биографија. Даље ћемо настојати да предочимо појављивање сваког од ових елемената - у складу са унутрашњим законитостима својих односа (Леви-Строс их назива *митемама*<sup>16</sup>) - као једног засебног аспекта ове биографије („мита о Терситу“), који истовремено задржава логично место у склопу шире структуре предања о Тројанском рату покушавајући да превазиђе дате контрадикције.<sup>17</sup>

Посматрајући тако развој вишезначне и поливалентне структуре Терситове традиционалне биографије, могу се уочити најважнији принципи и одлике изворног мита, те његове даље трансформације у историјским процесима одвајања књижевности од митологије; они ће обележити Терситов постепени прелазак у књижевни мит и његову улогу у стварању извесних „модерних митова“ у европској култури (уп. Eliade 1968: 16-38; Bart 1971: 263-264; Elijade 2004: 145-146). Ова Терситова трансформација тако ће, захваљујући његовој функцији носиоца деконструкције херојске парадигме, истовремено постати саставни део кључног парадигматског померања са изворног мита о хероју традиције, у модерни (књижевни) мит о хероју историје.

Овако конципиран приступ представљању и тумачењу Терситових историјских модалитета захтевао је методолошки еклектицизам и интердисциплинарност, засноване на двострукој тенденцији тематолошких студија, у циљу истовременог синтетичког и аналитичког приступа своме предмету. С једне стране, настојали смо да сагледамо свеукупност појава Терситове фигуре у европској књижевности на дијахронијској равни, као одлику њеног књижевноисторијског развоја кроз простор и време. Иако је чинило неопходан предуслов тематолошком приступу фигури, исцрпно представљање грађе о Терситу у делима великог броја аутора није могло да се ограничи само на енциклопедијско набрајање комплексне историје његових појава, већ је морало бити доведено у везу са идејама и проблематиком коју ова грађа расветљава или која је у овој грађи расветљена.<sup>18</sup> Тиме је тумачење развоја Терситових литерарних

---

<sup>16</sup> „Назват ћемо елементе који навластито спадају у мит (и који су од свих најсложенији): велике конститутивне јединице [...] или митеми. [...] Праве конститутивне јединице мита нису изоловани односи, него *пакети односа*, [...] само у облику комбинација таквих пакета конститутивне јединице добијају функцију значења“ (Levi-Stros 1977: 218-219).

<sup>17</sup> „Митско мишљење полази од тога што постаје свјесно извјесних опозиција па тежи ка њиховом постепеном посредовању. [...] Ако је истина да је сврха мита прибавити логички модел да се разријешу нека контрадикција, [...] настат ће теоретски бесконачан број листова [варијанти], од којих је сваки мало друкчији од онога који претходи. Мит ће се развијати као у спирали, све докле не буде исцрпљен интелектуални импулс који га је створио. *Растење* мита је, дакле, континуирано, у опреци са његовом *структуром* која остаје дисконтинуирана“ (Levi-Stros 1977: 233, 238).

<sup>18</sup> Трусон тако наглашава да „изучавање теме не представља след монографија, анализа које су затворене

обрада као дословне „историје грађе“ (*Stoffgeschichte*), остварено кроз њено неопходно сагледавање из перспективе ширег склопа уметничких, културних, историјских, социјалних, политичких и других феномена на општем плану историје идеја, односно „историје духа“ (*Geistesgeschichte*).<sup>19</sup> Према томе, историјат Терситових манифестација у европској књижевности у овом раду није представљен као самодовољан предмет истраживања, већ се примарно сагледава у *функцији* историје идеја о хероју и херојском, оличене у концепту деконструкције херојске парадигме, те *као израз* духовноисторијских процеса који су утицали на појаву и развој тог концепта.<sup>20</sup>

Упоредо са настојањем ка синтетичком представљању материје, историјски модалитети Терситове фигуре су сагледани и аналитички у својим појединачним обрадама код различитих аутора. Овај приступ је подразумевао посебно усмеравање пажње на питања индивидуалних поетичких и естетичких карактеристика различитих интерпретација лика, те њиховог места како у оквиру опуса одређеног писца, тако и у оквиру ширих поетичких норми присутних у његовом делу.<sup>21</sup> Терситова фигура није посматрана само на општем плану свог развоја у историји књижевности, већ је у

---

саме у себе, већ испитивање развојних линија на којима тема постаје то што јесте. [...] Акумулирање текстова не представља идеал. Наравно, тематологија не одбацује минуциозне налазе, нити поштовање хронологије, два елемента који чине окосницу аутономног корпуса који ће постати коначно дело. Међутим, они не представљају циљеве, већ средства. Битно је не нагомилавати само примере *ad nauseam*, већ идентификовати и прецизно одредити многобројна значења теме, изоловати њене компоненте, дефинисати основне начине на које се она остварује у својој коначној поливаленцији“ (Trousson 2001: 14-15, 17; уп. 1965: 24-29; Попов 2012а: 353-354).

<sup>19</sup> „Поштовање хронолошког редоследа, нагомилавање докумената, прикупљање датума и имена, јесте улога речника; пробијање стаза кроз џунглу интерпретација и трансформација неке теме у оквиру историје идеја, то је посао тематологије“ (Trousson 1965: 30-31=1981: 38; нав. према Попов 2012b: 370 п.19). Надовезујући се на Трусонов став, Попов закључује: „Овако осмишљен приступ има за циљ да *Stoffgeschichte* повеже са *Geistesgeschichte*, али и да тематологију измири са великом концепцијом компаратистике и историје књижевности“ (Попов 2012b: 370). До истог закључка, из перспективе тумачења књижевних митова као тема, дошао је и Шарл Дедејан: „Митови као литерарне теме предмет су и интересовање онога што Немци називају *Stoffgeschichte*. Мит постаје зависан од идеје, сензибилитета групе или нације. Тако *Stoffgeschichte* постаје *Geistesgeschichte*. Стога смо у обавези да истовремено узмемо у обзир и *Stoffgeschichte* и *Geistesgeschichte*“ (Dedeyan 1954-67: 2; уп. Praver 1973: 112).

<sup>20</sup> Трусон сматра да се у тематолошким истраживањима увек треба кретати у смеру од теме ка идеји, а не обрнуто, јер мит претходи филозофији као што херој претходи идеји, чији постаје носилац (Trousson 1964: 109). С друге стране, Пол де Ман истиче: „Данашња тематска критика понекад се јавља у виду историје тема, понекад у виду историје идеја, а понекад као проучавање митова. [...] Први од ова три облика тематске критике изгледа далеко најмање спекулативан и највише одговара научној опрезности. [...] Идеје објашњавају структуру, док обрнута тврдња није тачна; историја тема (*Stoffgeschichte*) представља оно до чега доводи историја идеја (*Geistesgeschichte*), а не увод у њу. Она нужно произилази из историје идеја, јер само на том нивоу критика и историја поново откривају структурне димензије које су својствене књижевном језику“ (De Man 1975: 216, 221). У нашем тумачењу односа Терситове фигуре (теме) према идеји деконструкције херојске парадигме покушали смо да покажемо да првенство идеје у односу на тему (и обрнуто) није апсолутна, већ релативна и контекстом условљена релација: док се на примарном плану мита тема/фигура одређује као нормативни зачетник и кристализација одређене идеје, који је од ње нераздвојив, на секундарном плану књижевне обраде мита тема/фигура почиње да се посматра као производ и индивидуализација те исте идеје.

<sup>21</sup> „У тематолошком истраживању, експресивна индивидуалност би требало да буде наглашена једнако на општем [...] и на појединачном нивоу теме. [...] Насупрот савјивању експресивних индивидуалности, стални задатак тематологије [...] требало би да буде управо њихово расветљавање“ (Trousson 1965: 47, 48).

детаљној анализи њених појединачних обрада указано на читав низ специфичних израза тог развоја, кроз идентификацију и тумачење карактеристичних књижевних полазишта сваког аутора понаособ, и истицање његовог оригиналног доприноса датог тематици. Овај приступ је поред интерпретације појединачних дела често подразумевао и њихово међусобно поређење, у циљу тачног утврђивања сличности и разлика у обрадама. Напослетку, компаративно прилажење грађи омогућило је посматрање обиља интерпретација Терситовог лика из перспективе његових интертекстуалних могућности, односно разумевања комплексне мреже међусобних утицаја, унутар историјског развоја и преношења фигуре (уп. Trousson 1965: 53-59). На тај начин, било је могуће уочити првобитне изворе разнородних аспеката фигуре, испратити њихово кретање кроз простор и време, и разграничити директне од индиректних утицаја једних аутора на друге, односно, увиде у непосредно преношење теме од генетско-контактних веза и типолошких аналогичности. Утврђивање природе појединачних обрада, њихових међусобних релација и уланчавања у шира поетичка кретања, постаје неопходан предуслов сагледавања еволуције фигуре на дијахронијском плану, њеног преламања кроз призме одређених епоха, националних књижевности, култура и традиција, те њеног односа према књижевном наслеђу (уп. Trousson 1965: 63-88; 1981: 75-84). С обзиром на то да се у свом развоју Терситова фигура остваривала у суштинској вишезначности својих манифестација и поливаленцији значења (Trousson 1965: 75), тумачење њених појединачних аспеката захтевало је да се тематолошки приступ грађи - са аспекта њене дијахроније - повеже са другим приступима и методологијама, у интерпретацијама конкретних дела.<sup>22</sup> Стога смо се у циљу истицања сложености наведених релација у различитим деловима нашег рада служили и различитим теоријско-методолошким приступима, превасходно херменеутичком и структуралистичком методом у појединачним анализама грађе о Терситу, али и биографским, психоаналитичким, социолошким, антрополошким, имаголошким, архетипским, естетичким и другим методологијама и теоријама, у складу са природом предмета обраде и постављеним хипотезама.

Најзад, тежња ка методолошком плурализму у тумачењу Терситових историјских модалитета, одражена је у начину на који смо организовали и поделили представљену грађу у овом раду. У складу са тематолошким захтевом за очувањем хронологије

---

<sup>22</sup> Расправљајући о методологији и пракси тематолошког проучавања књижевних феномена, Т. Зиолковски истиче да после примарног сакупљања и хронолошке организације материјала, представљање теме може бити засновано на било ком теоријско-методолошком концепту, док „једини неприхватљив приступ представља неселективно набрајање грађе“: „Не постоји конфликт између тематолошких студија и критичке интерпретације. [...] Критичар несвестан позадине и импликација извесне теме, мотива или представе која игра важну улогу у књижевном тексту неће моћи да исправно сагледа дело“ (Ziolkowski 1983: 220).

појава одређене теме, анализа развоја Терситове фигуре је подељена у три велике целине, које оквирно обухватају три дијахронијска оквира тог развоја: (1) Терситове обраде у античким изворима у контексту предања о Тројанском рату; (2) трансформације фигуре у контекстима релативно независним од основног круга прича о Тројанском рату, у изворима који обухватају посткласичне периоде антике и доба средњег века; (3) Терситове интерпретације у делима аутора европског хуманизма и ренесансе. Из овакве поделе грађе се може уочити да она није искључиво условљена строгом хронологијом Терситових појава, већ је дијахронијски приступ предмету на општем плану прилагођен појединачним тематским целинама и контекстуалним оквирима (посебно у првом и другом делу рада, где се овај принцип доследно чува и у даљем груписању материјала у мање тематске одељке и аспекте развоја фигуре). Премда чини основни организациони модел, хронолошко представљање обрада је примењено у циљу расветљавања низа самосталних елемената у разнородним манифестацијама теме, који се међусобно преплићу и надопуњују у својој дијахронији, а не у циљу стриктног навођења историјског редоследа свих њених појава без обзира на принципе њихове унутрашње повезаности. Како истиче Курцијус на почетку своје, такође тематски организоване, студије о латинском средњовековљу: „За наше је истраживање потребна слободна измјена повијесних времена и простора. Точна нам је хронологија упориште, не путоказ“ (Curtius 1998: 36). Овакав приступ омогућава да се одређени књижевни феномени рашчлане и сагледају у свом упоредном развоју и утицајима, при чему се редунданција у представљању њиховог учесталог понављања кроз историју књижевности своди на минимум.

У првом делу рада (2), који је усмерен на идентификацију, тумачење и поређење античких извора и обрада Терситове фигуре у тројанском предању, примена овог метода организације је додатно условљена нашом, на оралистичким теоријама заснованом претпоставком, да се најранији извори Терситове биографије у обрадама приче о Тројанском рату могу посматрати као међусобно равноправне интерпретације митолошке грађе у својим различитим варијантама, а производ су усмене традиције. Иако се може говорити о потенцијалној хронологији преласка ове грађе у писану књижевност, питање хронологије њеног настанка у усменој књижевности и тиме одређивање првенства једних варијаната над другима у најранијим фазама њиховог развоја, остаје тешко разрешив проблем чије би разумевање било само додатно отежано наметањем неутемељених хронологија. Уместо тога, најстарији извори грађе за Терситову биографију биће представљени кроз јукстапозицију обраде фигуре у њеном темељном тексту, Хомеровој *Илијади*, са другим античким нехомерским обрадама.

У првом поглављу (2.1) указаћемо на особености Терситовог наступа у другом певању *Илијаде* (В, 211-277) и кроз интерпретацију појединачних делова хомерске епизоде са Терситом (Терситово име, физички опис, говор, Одисејева реакција на њега и реакција војске на исход читаве ситуације), сагледати ове елементе у односу на формалне и садржинске карактеристике хомерских епова, као и у односу на поетику класичног епа и шира поетичко-естетичка кретања у античкој књижевности. Тумачећи Терситову појаву у *Илијади* издвојићемо суштинске аспекте његовог проблематичног и амбивалентног положаја у хомерском тексту, који ће постати основ његове битне улоге у деконструкцији херојске парадигме.

У другом поглављу (2.2) представићемо и протумачити различите нехомерске аспекте Терситове биографије, превасходно окупљене око његових традиционалних појава у склопу етолске легенде у античким изворима (посебно у кикличким еповима, схолијама, митографији и на вазном сликарству). Ове засебне тематске целине обухватиће анализу корпуса прича о Терситовом етолском пореклу, учешћу у лову на калидонског вепра и борби за калидонски трон, представâ о Терситу као Хеленином просцу и Паламедовом пријатељу, те сведочења о Терситовој смрти под Тројом. За разлику од хомерског текста, у коме је Терсит негативно представљен као нехеројска фигура, показаћемо да се у овим обрадама он много више приказује са типичним херојским одликама. Повезујући нехомерске аспекте Терситове биографије са хомерским текстом и указујући на друге варијанте и исходе његових доживљаја под Тројом, где се нехомерска грађа преплитала са хомерском (Терсит код Софокла, Терсит као Хомеров савременик, Либанијева похвала Терсита), развијаћемо хипотезу - да су ови аспекти представљали део грађе која је у *Илијади* из одређеног разлога била интенционално искључена и прерађена, односно да је Терсит намерно „дехероизован“ у односу на ранију традицију. Ова хипотеза ће на крају поглавља бити поткрепљена истицањем аналитичких увида у формалне и логичке недостатке композиције другог певања *Илијаде* и места епизоде са Терситом у његовој структури, и покушаје реконструкције другачијих верзија текста. На њих ће се надовезати преглед и развијање неоаналитичких приступа овој проблематици, кроз истицање могућег утицаја Терситових појава у кикличким еповима (*Кипарској песми* и *Етиопиди*) и другим изворима, на његово уобличење у хомерском тексту. Најзад, претпоставка о намерном изостављању извесних херојских аспеката Терситовог лика у *Илијади*, биће сагледана из перспективе оралних теорија као последица трансформације и преношења различитих усмених варијаната хомерских епова пре њиховог коначног записивања и стандардизације.

Након што у међусобним релацијама представимо различите традиционалне хомерске и нехомерске аспекте Терситове биографије (који ће постати основ његовог даљег књижевног развоја), посматрајући их у односу на теорије преласка хомерских епова и најраније епске грађе из усмене у писану књижевност током предкласичног и класичног периода грчке историје, у трећем поглављу (2.3) ћемо указати на питања статуса и функције Терситове фигуре у тројанском предању. Надовезујући се на теорије о природи и саставу „хомерског друштва“ (Роузов „емпиријски приступ“), покушаћемо указати на проблематику разумевања Терситовог социјалног статуса и његове амбиваленције у хомерским (нехерој, обичан човек и војник) и нехомерским (херој, аристократа и војсковођа) изворима, расветљавајући Терситов однос према устројствима аристократске организације друштва, односно њеног опадања са рађањем полиса, успоном демократије и већих слобода говора и мишљења у грчкој култури од VIII до VI столећа п.н.е. При томе, хипотеза о намерној трансформацији Терситове фигуре у *Илијади*, биће посматрана као израз тенденције аристократских слојева да кроз ауторитет хомерског текста потврде свој привилеговани положај у тренуцима кризе, тенденције која ће питању Терситовог социјалног статуса код Хомера доделити својеврсне политичко-идеолошке конотације. С друге стране, проблематично суочавање Терситове нехеројске појаве у хомерском контексту са његовом оштром али правичном критиком ахејских (аристократских) хероја, биће протумачено из угла теорија које су у Терситу препознале једног од најранијих представника антиаристократске мисли и идеологије (Роузов „идеолошки приступ“). Сходно томе, Терситов социјални статус биће доведен у везу са проблематиком његове социјалне функције као критичара аристократије. Својеврсну спону између ова два социјална аспекта фигуре пружиће нам антрополошки оријентисано тумачење Терсита као архетипа жртвеног јарца (*pharmakos*-а). Терситова социјална улога у ритуалу - као појединца који на себе преузима сва зла и недаће своје заједнице и бива прогнан - трансформисана је у његову социјалну функцију критичара и ревалоризатора превазиђених (у овом случају аристократских) вредности у друштву, а критика га истовремено приказује жртвом социјалних процеса. Из основне претпоставке да критичар друштвених вредности мора и сâм наступити као изузетак од друштвено прихваћених норми (тј. маргинална и отуђена фигура која је и сама предмет критике), указаћемо на суштинску поетичко-естетичку функцију Терситовог лика у тројанском предању. Утврђујући да се основни план Терситове социјалне маргинализације и отуђења остварује кроз његово представљање као изазивача смеха и предмета поруге, сагледаћемо његово место у поетичком систему античких комичних, сатиричних и пародијских жанрова (Роузов „чисто“ књижевни приступ); на основу Нађове теорије о

„песништву похвале и покуде“ покушаћемо одредити Терсита као једно од најранијих отеловљења „песника покуде“ у европској књижевности. Наступајући као песник покуде, Терсит ће се из сопствене комичне и нехеројске перспективе укључити у процесе деконструкције херојске парадигме. Након што предочимо како се Терсит односи према најважнијим теоријама и типологијама традиционалног хероја, показаћемо у којим се све видовима остварује његова улога у деконструкцији херојске парадигме у тројанском предању и покушати потврдити имплицитну претпоставку - да су ови процеси већ у хомерским еповима достигли прилично висок ниво реализације, упућујући на крај херојског доба. Јављајући се у функцији песника покуде на самим почецима европске књижевности, Терсит ће тако својим трансформацијама у тројанском предању најавити суштинску смену парадигме са класичне идеје о хероју традиције, на модерну идеју о хероју историје.

У другом делу рада настојаћемо да покажемо како су се процеси деконструкције херојске парадигме - започети манифестацијама Терситове фигуре у предању о Тројанском рату - наставили развијати и преобликовати упоредо са Терситовим литерарним преображајима у античкој посткласичној и средњовековној књижевности. Прво поглавље другог дела (3.1) обухватиће Терситове појаве у хеленистичкој књижевности, превасходно везане за традиционалне наративе о животу и делима Филипа и Александра Македонског. Већ у овом прелазном периоду антике, кроз нове облике Терситовог критичког односа према проблематичним херојским категоријама, моћи ће да се уочи значајан отклон у односу на класично разумевање традиционалне херојске парадигме, артикулисан кроз другачије сагледавање хероја - производа историјских процеса, и другачије сагледавање начина на које се херојско може представити у књижевности.

У другом поглављу другог дела (3.2) указаћемо на разнородне обраде Терситовог лика у латинској и грчкој књижевности римског периода. Суштински измењени погледи на традицију, стварност и културно наслеђе условљени бурним социјалним, политичким и културним променама које су обликовале успон и пад Римског царства, оствариће темељан утицај на много реалистичније разумевање идеје хероја. Упоредо са истицањем извесних облика херојске књижевности (митолошки и историјски еп) деконструкција херојске парадигме у римској књижевности ће пронаћи своје отеловљење у низу сатиричних и пародијских жанрова. Посматрана као поетичка надградња на грчке облике песништва покуде (пре свега јамбографију и комедију), римска (социјална) сатира ће постати главно упориште даљег развоја Терситове фигуре у антици. Додељујући Терситу низ различитих функција у својој критици деградације и корупције друштвених (и херојских) вредности, аутори овог периода (пре свега

Лукијан) укључиће Терсита у своје сатиричне визије кроз развијање посебног аспекта његове традиционалне биографије - боравка са другим тројанским херојима у подземном свету. Овај фантастични сатирично-пародијски оквир тумачења херојске традиције постаће један од најважнијих планова демистификације и трансвалуације традиционалних херојских категорија у римској књижевности, поступака у којима ће Терсит одиграти веома важну улогу. У овом периоду, Терситово учешће у процесима деконструкције херојске парадигме добиће и своје филозофско оправдање у повезивању фигуре са устројствима киничког покрета, а негативни аспекти Терситове појаве у традицији постаће и једно од оруђа ранохришћанске критике паганства и одбране хришћанског монотеизма код ранохришћанских римских апологета и позноантичких теолога. Са постепеним гашењем сатирично-пародијских жанрова и сменом класичних филозофских праваца попут стоицизма и кинизма хришћанским доктринама у позној антици, Терситов критички потенцијал у деконструкцији херојске парадигме биће премештен у други план, док ће негативни аспекти нехеројске (хомерске) појаве у традицији постати његово главно обележје у наредним столећима.

Ова промена у посматрању Терсита најавиће период обележен изразито ретким и маргиналним појавама лика у књижевности средњег века, што ћемо предочити у трећем поглављу другог дела (3.3). Наступајући превасходно као граматички, реторички и енциклопедијски пример у средњовековној (византијској) књижевности, Терсит ће свој развој наставити на маргинама најважнијих литерарних кретања овог доба. Посматран као класични *exemplum* ружноће и неморала, лик ће се јавити у делима неколицине византијских песника у функцији критике њихових савременика, али ће за Терситов опстанак, у недостатку текстова хомерских епова и његовом изостанку из средњовековних хроника о Тројанском рату, ипак бити најзаслужнија богата византијска лексикографија и енциклопедистика. У средњем веку ће фигура први пут из византијске књижевности прећи у књижевности Западне Европе, појављујући се у функцији хришћанске критике неморала код француског теолога Алана од Лила, а лик ће своју трансформацију доживети и у средњовековној верзији српског *Романа о Троји*.

Премда у херојској (епској) књижевности римског периода - као ни у средњовековној књижевности Византије и Западне Европе - Терсит није добио никакво значајније место изван тројанског оквира, у четвртном поглављу другог дела (3.4) показаћемо да се његов традиционални наступ у тројанском предању и улога у процесима деконструкције херојске парадигме може посматрати као својеврсни архетип у разумевању других сродних ликова у европској херојској књижевности ових периода. Посматрајући Терсита као архетип провокатора и луде, у истом поглављу ћемо указати



на многобројне формалне и садржинске паралеле између овог лика и извесног броја фигура у римском и староенглеском епу, те древним келтским, германским и нордијским митологијама, чији су се главни текстови уобличили током средњег века. Разумевање Терсита као типолошког претече поменутих књижевних ликова, послужиће нам као поткрепљење претпоставке да - иако у овом периоду Терсит није непосредно утицао на процесе деконструкције херојске парадигме - су они наставили развој у околностима подударним са традиционалним оквирима Терситове биографије. Тумачење Терсита као претече и модела за ове појаве, како на плану потенцијалних утицаја тако и на плану генетско-контактних и типолошких веза између удаљених традиција, пружиће адекватну основу за праћење његових даљих трансформација у књижевности хуманизма и ренесансе.

У трећем делу рада предочићемо како је после скоро потпуног одсуства из средњовековних књижевних токова, са успоном хуманизма и ренесансе и обнављања интересовања за античку књижевност и културу, Терсит доживео своју кључну рехабилитацију у европској књижевности. Почети ове рехабилитације (превасходно као последица развоја италијанског хуманизма), биће представљени у првом поглављу трећег дела (4.1), где ћемо се осврнути на појаве Терситове фигуре у својству класичног реторског примера у делима четворице италијанских хуманиста, активних у периоду од XIV до XVI столећа: Франческа Петрарке, Антонија Бекаделија, Марсилија Фичина и Марка Ђиролама Виде. Друго поглавље трећег дела (4.2) биће посвећено анализи Терситових појава у импозантном опусу Еразма Ротердамског. Премда се у Еразмовом делу у већини случајева сусрећемо са Терситовим ликом као класичним *exemplum*-ом у широком спектру функција, те он још увек не постаје предмет нових и оригиналних интерпретација, многобројне појаве фигуре у делу холандског хуманисте представљају изузетно важан показатељ - који су се све традиционални аспекти у тумачењу лика одржали и пренели у књижевност Западне Европе. Појављујући се као један од наважнијих посредника између класичних и ренесансних обрада Терситове фигуре, Еразмо је у свом делу истовремено најавио и нове, модерне оквире деконструкције херојске парадигме, у којима ће Терсит добити значајно место. Најзад, у трећем поглављу трећег дела (4.3) представићемо даља кретања Терситове фигуре кроз књижевности европске ренесансе и њено коначно продирање у енглеску књижевност почетком XVI столећа, где ће Терситова ренесансна рехабилитација доживети свој врхунац. Пратећи првобитне појаве лика у пределизабетанским граматичким и реторичким приручницима, као и преводима класичних и ренесансних писаца, указаћемо на процесе који ће изнедрити поновно наступање Терсита као аутономне књижевне фигуре у оригиналним обрадама и адаптацијама тројице

енглеских драматичара: Николаса Удала, Вилијама Шекспира и Томаса Хејвуда. Док ће се у Удаловој адаптацији Терсит појавити као типска фигура хвалисавог војника, а деконструкција херојске парадигме узети облик пародизације изражајних способности епског медијума и његових поетичких премиса, са Шекспировим и Хејвудовим обрадама Терсит ће се у европску књижевност вратити у пуној снази својих класичних потенцијала. Остварујући се у поступцима демистификације, трансвалуације и ревалоризације херојске парадигме као песник покуде, сатиричар и луда, Терсит ће у својим новим драмским трансформацијама одразити суштински преображај у разумевању традиционалног хероја из перспективе позноренесанских погледа на свет.

На тај начин, Терситова фигура ће се на крају свог двадесетпетовековног књижевноисторијског развоја наћи на одлучујућој прекретници између класичних и модерних тумачења књижевног наслеђа. Упозоравајући на незадовољство неодрживим духовним концепцијама, исказаним кроз књижевно промишљање места и улоге хероја у заједници, Терсит ће стећи ауру сталне револуционарне фигуре у историји европског духа, неопходног покретача и посредника критике, која претходи свакој промени парадигме у повесном смењивању епоха и праваца. Ушавши у европску књижевност на зачетку једне такве промене, обележене идејом о крају херојског доба, Терсит ће у свим наредним периодима остати отрежњујуће упозорење на злоупотребе вештачких начела; њих на почетку свог развоја свака књижевност претаче у „мит о хероју“, а потом их у свом сазревању превазилази и смењује реалнијим представама о месту и улози човека у космосу.

## 2. КЛАСИЧНА ФИГУРА ТЕРСИТА У КОНТЕКСТУ ПРЕДАЊА О ТРОЈАНСКОМ РАТУ

Класична литерарна полазишта за конституисање конзистентног и кохерентног система приповести (у складу са законима унутрашње логике приповедања), који би се могао назвати Терситовом биографијом, превасходно представљају производ усмене епске традиције. Прилазити им као таквима (са аналитичком тежњом да се утврде границе појединачних конститутивних елемената овога система, редослед њиховог настајања, и међусобне релације у које их је традиција изнова постављала, у зависности од сопствених афинитета у обради материјала којим је у датом тренутку располагала), подразумева и прихватање једне, онтолошки и епистемолошки проблематичне перспективе. Наиме, сваки покушај тумачења усменог песништва, како нас на то упозорава Алберт Бејтс Лорд, мора у свим својим фазама рачунати на суштински другачију природу предмета који обрађује: „Стварна тешкоћа произилази из чињенице што ми, за разлику од усменог песника, нисмо навикли да о нечему размишљамо с обзиром на његову несталност. Тешко нам је да појмимо нешто што је мултиформно. Чини нам се да је неопходно склопити идеалан текст или тражити изворник и остајемо незадовољни појавом која се стално мења“ (Lord 1990, I: 180).

Хипотезе о мултиформности усмене грађе, идеји фиксираних текста изворника (чији би се материјал према своме садржају и према своме положају на дијахронијској равни анализе могао подвргнути аксиоматском уланчавању у књижевноисторијски развој тематике), директно супротстављају идеју паралелног постојања извесног броја варијаната приче. Оне би на синхронијској равни анализе указивале на симултане токове преобликовања исте теме у одређеном историјском тренутку. Ово, наравно, не значи да је сваки од поменутих токова заузимао подједнако важно место унутар усмене традиције концентрисане око једне кохезионе приче, као ни да се та традиција у својим варијацијама појављивала увек на исти начин и из истих побуда. У складу са тим, могло би се говорити о различитим ступњевима флуидности и ригидности усмених традиција (Nagy 1996a: 107).

Битан моменат у дефинисању ових категорија представљало је питање: да ли је и у ком тренутку усмена традиција постајала фиксирана као писани текст, и колики је утицај - као својеврсни ауторитет у односу на друге варијанте предања - она могла остварити? Закључак који се природно намеће, јесте да традиције које су у раним фазама свога развоја бивале утврђене као писани текстови, претендују на много већу ригидност у преношењу и обради, од „маргиналних“ традиција развијаних независно

од ових токова (примарно као усмене творевине); чак и ако је постојала свест о утврђеном тексту, оне су биле много флуидније у преношењу предања, неретко кроз суптилну измену, или надограђивање основних елемената приче.

Начин на који су ове измене функционисале, важан је аспект флуидности традиција, који бисмо могли назвати проблемом варијабилности одређеног усменог предања (тј. његове адаптабилности када је у питању писани текст). Из визуре усменог певача, у току трансмисије је основни фактор варијабилности одређене приче био фактор обима грађе, као стања у коме се целокупно предање налазило, када је постајало предмет нове обраде: „Када је у питању било који појединачни аутор, немогуће је изједначити његово познавање мита са свеукупношћу доступних информација, нити се може претпоставити да је његова метода у сакупљању и организовању сопственог материјала била једнака методи једног научника“ (Stanford 1963: 3).

Уколико би се и могао замислити гранични случај у коме би одређеном аутору на извесном ступњу развоја традиције на располагању стајала свеукупност материјала једног предања, морао би се узети у обзир и читав низ унутрашњих и спољашњих фактора који су на њега могли утицати тако да се определи само за поједине елементе тог предања, односно, за функционални аспект материјала који издваја, како би постигао жељени ефекат.<sup>23</sup> ОвOME треба додати и могућност дисторзије материјала, као последице губитака у преношењу предања и у његовој интеракцији са другим традицијама<sup>24</sup>; односно, привремене или потпуне деструкције његових конститутивних елемената, у оквирима једне поетике засноване искључиво деликатним категоријама сећања и заборава. Неизбежан резултат заједничког садејства ових фактора на варијабилност традиционалне приче јесте, да корпуси предања концентрисани око већине херојских биографија у епском циклусу, а с њима и Терситове, у свеукупности својих варијаната често представљају скуп опречних и непомирљивих ставова.<sup>25</sup>

У оваквим условима, успостављањем „хронологије“ догађаја дијакхронијском анализом сведочења, која су устаљена као писани текстови, тешко да ће се истински

---

<sup>23</sup> Станфорд, у својој студији о теми Уликса, као најчешће факторе издваја: 1) ефекат ауторитета и распрострањања једне традиције кроз простор и време; 2) проблеме превођења и историјске асимилације страног материјала у складу са актуелним методама и обичајима средине у коју улази; 3) варијације у моралним стандардима доба; 4) изражајне могућности жанра у коме се материјал обликује; 5) личну реакцију и позиционирање сваког појединачног аутора у односу на грађу коју обрађује (Stanford 1963: 4-6).

<sup>24</sup> „Прича не постаје традиционалном захваљујући томе што је настала, већ захваљујући томе што бива поново испричана и прихваћена; трансмисија подразумева интеракцију, и овај процес се не може објаснити уколико се изолује само један његов вид“ (Burkert 1979: 2).

<sup>25</sup> „Сваки аутор који се упути у дубине развоја већине сложених митова сусрешће се са контрадикцијама и конфузностима“ (Stanford 1963: 3).

објаснити генеза приче.<sup>26</sup> У Терситовом случају, ово се најбоље може видети кроз неподударне дијахроније текстуалних извора са хронологијом догађаја у његовој биографији, односно, са појединостима у којима се ова хронологија рачвала и паралелно настављала у различитим смеровима. У односу на историјски редослед текстуално фиксираних извора, прича о Терситу у европску књижевност улази *in medias res*, у последњу годину Тројанског рата, а вероватно су тек у каснијим фазама забележене појединости његове биографије, из времена пре и после онога о коме пева *Илијада*. У којој је мери једна оваква реконструкција могла бити подударна са редоследом настајања приче о Терситу у усменој традицији, вероватно ће остати отворено питање; премда се она суштински супротставља унутрашњој логици перформативне природе усменог наратива.

Уколико се покушају реконструисати приче о Терситу из античких извора, (првенствено из тематске перспективе<sup>27</sup>), ригидност и флуидност традиције, која се о овој теми градила више од једнога миленијума, постају препознатљивије. Њихово се прожимање најбоље очитује поређењем обраде приче у њеном основном тексту, Хомеровој *Илијади*, и обрада приче у кикличким еповима, пластичним уметностима и познијој митографији; оне су хомерску биографску цртицу из Терситовог живота обогатиле читавим низом тематских варијација, где се препознају готово све карактеристичне црте традиционалног предања.

Ове обраде, с једне стране, одликује тежња ка успостављању конструктивног односа према очувању конзистенције хомерске приче - тежња која ће у многим случајевима покушати да и оне у односу на Хомера независне (и самим тим проблематичне) токове приповести о Терситу, компензује кроз непосредну повезаност са Хомеровим сведочењем. Иако тематски разноврсна у свом приступању предмету, ова линија суштински указује на оне фазе у развоју традиције, у којима се - са циљем истицања Хомеровог првенства и ауторитета - тежило ка укидању варијабилности предања на уштрб логичног надовезивања на сопствени епски предлојак. Ригидност традиције у овом случају била је изразито истакнута.

Паралелно са овом тежњом, појављује се и друга развојна линија у којој се традиција поставља у отворени дијалог са Хомером. У богатству сопствених приступа обради приче она тежи да се буде равноправна са хомерским текстом, и односи се према њему као према једној од контрадикторних варијаната потеклих из усменог

---

<sup>26</sup> „Понекад извори не дају податке о старијем епу, већ преносе касније прихваћену верзију легенде“ (Andersen 1982: 7, 8).

<sup>27</sup> Она се на свом макронивоу у извесној мери ослања на дијахронијску методу анализе, али се на свом микронивоу остварује у комплексној повезаности често историјски удаљених сведочења, са свешћу о томе да је њихов заједнички извор могао да буде нама непознати усмени наратив.

предања о Терситовој биографији. Као таква, она у најбољем светлу представља идеју мултиформности, као онтолошке претпостављености усменог предања унутар епске традиције. Флуидност традиције овде поништава идеју о епском ауторитету.

Ипак, било да се према хомерској обради постављамо са униформистичког становишта поетике ригидности - као признавања ауторитета који би представљао основу за развијање других традиција - или са плуралистичког становишта поетике флуидности - као признавања постојања предхомерских или нехомерских традиција (актуелних и након што су Хомерови епови текстуално фиксирани) - чињеница је да је за рецепцију и обраде Терситове биографије у антици, Хомеров утицај био од пресудног значаја. Суштина приче о Терситу, како у класичним, тако и у модерним модалитетима, у већини случајева изказивала се у својој релацији са Хомером.

## 2.1. Терсит у *Илијади*

Терситова улога у историји европске књижевности почиње са Хомеровом *Илијадом*. Након што се Агамемноново кушање војске у другом певању заврши потпуним неуспехом (В, 84-154) и Одисеј коначно примири народ који се нестрпљиво упутио лађама (В, 155-210), Хомер у једној краткој епизоди уводи у епопеју лик Терсита (В, 211-277). Шездесет и седам хексаметара који се баве Терситовом судбином представљају једини његов помен у целокупном Хомеровом делу и он ће, захваљујући томе, у античкој литератури остати познат само као епизодни лик, готово непрепознатљив у огромним сенкама највећих јунака Тројанског рата.

Његово име, физички опис, говор упућен Агамемнону, Ахилеју и ахејској војсци, као и Одисејева реакција на исти, његово јавно кажњавање и, најзад, ефекат који овај необични инцидент изазива у редовима окупљеног пука - постаће неизоставан део епске традиције; она ће се у различитим фазама развоја и разноврсним аспектима свога односа према хомерским текстовима, изнова огледати у Терситовој несрећној судбини: „На уопштенијем нивоу посматрано, уколико се Терсит појављује у једном одељку, он очигледно има много већи значај од многих ратника који су поменути само због тога што су пали у боју, и могу да нестану без веће штете по причање. Ова важност лика, и чињеница да га Хомер не пушта да погине у бици, могла би да укаже на то, да он припада епској традицији“ (Chantraine 1963: 26). На путу ка темељнијем разумевању ових аспеката епске традиције - који ће се из наизглед минорне и безначајне приче, изродити у једну од битних литерарних струја у европској књижевности - први и незаобилазни корак представљаће дубинска анализа сваког од наведених елемената ове епизоде у *Илијади*.

### 2.1.1. ИМЕ

У Плаутовом *Персијанцу* роб Токсил убеђујући сводника Дордала да откупи робињу Лукриду (*lucrum*, лат. зарада, профит) по високој цени и, поигравајући се њеним живописним именом, упозорава купца: „Nomen atque omen quantivis iam est preti!“ („Такво име и знамен вреде пара!“; Pl. *Per.* 4. 4. 79 [Plaut 2002: 71]). Токсилова шаллива примедба уобличиће се касније у латинском језику као широко позната апофтегма, *nomen est omen*, која вероватно представља најјезгровитији опис статуса личнога имена, како унутар римске, тако и унутар класичне грчке епске традиције: „‘Властито име једног човека’ – каже се на познатом месту у Гетеовом *Певању и*

мишљењу – ‘није нешто слично плашту који је просто пребачен око њега и који је, свакако, још могуће потрзати и вући, већ је то савршено одговарајућа одећа, сасвим прирасла за њега попут саме коже која се не сме гребати и гулити да се не би и он повредио.’ Међутим, за првобитно митско мишљење то име је још и нешто више од такве коже: оно изражава човекову унутрашњост, у суштини, и управо „је“ та унутрашњост. Овде се име и личност стапају“ (Kasirer 1985, II: 52).<sup>28</sup> Суштинска нераздвојивост ове две категорије као одлике хомерског јунака у грчкој мисли, подразумевала је да се ономастика (као изучавање личних имена, али и као вештина њиховог придавања - *τέχνη ἢ ὀνομαστική*) истовремено схвата и као својеврстан вид „примитивне психологије“, и управо се из тога може објаснити свеprisутна тежња древног човека да феномене објашњава кроз етимологисање - да се етимологија успостави као „облик мишљења“ (Curtius 1998: 546).<sup>29</sup>

Оно што се већ на први поглед уочава, јесте чињеница да поред „психолошког“ аспекта имена, етимологисање као *τέχνη ἢ ὀνομαστική* истовремено указује и на „функционални“ аспект имена јунака унутар епске традиције (Ахилеј својим одсуством из борбе заиста ставља Ахејце на велике муке); то показује да ова имена нису преузета из свакодневног живота, већ да су представљала инвенцију самога певача, или макар да су одабирана из постојећег корпуса имена према њиховим претпостављеним улогама. У складу са тим, можемо говорити о два упоредна смера у којима се етимологисање унутар традиције остваривало: први, који смо условно обележили као психолошки, значио би доследно додељивање имена карактеру јунака и, *vice versa*, остваривање карактера јунака кроз етимологију његовог имена (*nomen est omen* овде се отеловљује у правом смислу). Други, функционални смер етимологисања, додељивао би и тумачио лично име у директној зависности од односа према контексту у коме се јунак налазио унутар епске традиције, односно, према контексту у коме је унутар те традиције интерпретиран (*omen* би се у овом случају могло слободно размењивати са *fatum*). Уколико се ове претпоставке примене на етимологију имена Терсит (ст. грч. *Θερσίτης*, лат. *Thersitēs*; Lewis, Short 1879: 1868; Glare 1982: 1937), потенцијалне контрадикције у вези са његовим значењем, могле би се расветлити као последица два различита начина етимологисања у његовој интерпретацији.

<sup>28</sup> У смислу односа језика према миту Касирер такође запажа: „Једна од основних претпоставки митског схватања јесте да име и суштина нужно стоје у узајамном односу, да име не само да означава суштину, већ је и сама суштина, да у њему лежи снага суштине“ (Kasirer 1998: 47).

<sup>29</sup> Довољно је навести неколико примера „имена која говоре“ (Curtius 1998: 546) да би се могао разумети истински значај личног имена за епског јунака: Ахилеј (*Ἀχιλλεύς*) представља лично име настало комбинованом творбом од именица *ἄχος* (туга, јад) и *λαός* (народ, племе), односно онога који своје племену доноси јад (Nagy 1979: 70); на истом принципу творбе речи сматра се да су формирана и имена Патрокло (*Πάτροκλος* – очева слава), Диомед (*Διομήδης* – од Дива саветован, довитљив као Див), Менелај (*Μενέλαος* – гнев народа), Андромаха (*Ἀνδρομάχη* – људска борба), итд.



Заједничко за већину модерних анализа Терситовог имена јесте, да се оно првенствено тумачи у негативном кључу – *Θερσίτης* обележава свадљивца и кавгацију, односно дрзника, безобразника и бестидника (нпр. Tronski 1951: 43). У енглеском језику његово име традиционално постаје замена за речи *impudent*, *audacious*<sup>30</sup> (Liddell/Scott 1889; Murray 1907: 185; Lincoln 1994: 21), али и *brawler* (Autenrieth 1891); у француском је обележен као *l'effronte* (Noël 1960: 607; Mazon 1948: 147); док је у немачком језику синоним за именице *Freche*, *Frechling* (Scheiffele 1852: 1868; Gebhard 1934: 2456; Kamptz 1982: 26; Zimmerman 1997: 1207; Latacz 2004: 192).

Традиција читања Терсита као дрзника и безобразника оставила је толико снажан печат на његов лик, да - како иронично закључује Луиђи Спина - „данас никоме не пада на памет да своме детету даје име Терсит“ (Spina 2001: 85). Међутим, проблематика у тумачењу Терситовог имена састоји се у томе, што се овакво читање *a priori* утемељено у општем контексту приче у *Илијади*, ни на који начин не повезује са значењским могућностима које је лична именица *Θερσίτης* имала у грчком речнику (функционално тумачење Ахилејевог и других хомерских имена - иако зависних од контекста - ипак се првенствено темељило на значењу речи од којих су изведена). Ова „етимолошка неправда“ коју су наметнуле модерне праксе тумачења Терситовог имена, не би била од толиког значаја за његово место у епској традицији да се, већ у класичном периоду, није успоставила једна дијаметрално супротна линија његове деривације.

Код класичних граматичара и касније, у византијској лексикографији, *Θερσίτης* се наводи као лично име настало извођењем (*σύνθετον*) од еолског облика именице *ἄρσος*, односно њеног јонско-атичког аналога *ἄρσος*.<sup>31</sup> Примарно значење именичког дублета *ἄρσος/ἄρσος* (и његових варијаната *ἄρρος*, *ἄρασός* и *ἄράσος*) јесте *храброст*, *смелост*, *самоувереност*.<sup>32</sup> Према оваквој деривацији, која би била ближа „психолошком“ начину етимологисања, име *Θερσίτης* несумњиво би представљало храбру и неустрашиву особу, а не дрзника и безобразника.<sup>33</sup> Мора се нагласити да ово размимоилажење са каснијим интерпретацијама, као што ћемо видети, није засновано на разликовању два супротстављена лексичка корпуса, него пре на разликовању два

<sup>30</sup> *Audacious*, од лат. *audax*, у енглеском, као и у латинском језику, може да означава и *смелост*. Међутим, енглески аутори беспоговорно инсистирају на томе да се смисао придева у Терситовом случају узима у негативном дијапазону могућих значења, као дрскост и непоштовање.

<sup>31</sup> Choerob. in Theod. [Hilgard, *Gram. Graec.* 1894, IV, 1: 166 = Bekker, *Anecd.* 1821: III, 1190]; *Etym. Gud.* 1909: 259; *Etym. Mag.* 1499: 447; Schol. in Hom. *Il.* II, 212 [Bekker 1825]; уп. Dindorfius 1841, IV: 335; Leaf 1886: 49; Kamptz 1982: 146; Chantraine 2009: 407; Beekes 2010, I: 534.

<sup>32</sup> Од индоевропске основе *\*d<sup>h</sup>ers* (Beekes 2010: 534) - енг. *courage*, *boldness*, *confidence* (Liddell/Scott 1996); фр. *courage*, *confiance*, *assurance* (Chantraine 2009: 407); нем. *Mut* (Kamptz: 1982: 146). Уп. *εὐθαρσής* – који се истиче храброшћу; *θερσιεπής* – који говори храбро.

<sup>33</sup> У том значењу га прихвата и неколицина аутора: Chantraine 1963: 20; Andersen 1982: 25; Room 1983: 293; Grevs 2002: 597.

супротстављена нивоа значења унутар истог лексичког корпуса, па је потоње искључиво било условљено својим ауторитативним контекстом.

Овај контекст је и у случају извођења имена из *θήρσος/θάρσος* код античких и средњовековних аутора остварио изузетно снажан утицај, па се у извесним тумачењима налазе и покушаји да се „недоследност“ у Терситовом имену, у односу на његову улогу у *Илијади*, оправда. Једно од инвентивних решења било је да се етимологија тумачи кроз стилску фигуру антифразе - ироничним употребљавањем речи у смислу супротном од њеног основног значења, са циљем да се постигне хуморни ефекат.<sup>34</sup> Међутим, уколико и прихватимо могућност да је епски песник поигравајући се Терситовим именом, попут Плаутовог Токсила, узео за циљ да га представи у светлу ироније (што би свакако чинило необичан изузетак када је у питању хомерска ономастика), разлика се овде и даље успоставља између категорија храбрости и кукавичлука, а не дрскости и безобразлука.

Вероватно много мање условљено окружењем и мање искључиво, нагињање етимологије ка изналажењу секундарног значења варијаната *θάρσος/θράσος/θρασύς* као претеране самоуверености, плаховитости и исхитрености (Liddell/Scott 1996; Chantraine 1963: 20)<sup>35</sup>, које би се могле генерализовати у функционалне аспекте дрскости и ароганције<sup>36</sup> (као категоричког померања смисла Терситове храбрости), јавило се у грчкој лексикологији у виду паралелне етимолошке струје. Овде се сусрећемо са мишљењем да Терситово име води порекло од глагола *θέρω/θερμαίνω* – *горети, жарити, грејати*<sup>37</sup>, и његових изведеница (*θέρος* – *лето*; *θερμός* – *топао, врућ*, *θέριζω* – *вршити пољске радове у лето, жетву (θερισμός)*). *Θερσίτης* се тако доводи у везу са секундарним, метафоричким значењем придева *θερμός* као обележја човека који је „врућ“ у својим поступцима, који је претерано „загрејан“ за неку идеју, лако „пада у ватру“, који је, дословно, „усијана глава“. Он је, како објашњавају етимолошки

<sup>34</sup> Еустатије тако наводи да је „храбри“ Терсит у ствари иронично представљен као разметљивац и кукавица (*θρασύδειλος*) (Eustat. ad Hom. II, II, 244 [Stallbaum 1960]; уп. *Etym. Mag.* 1499: 447; Chantraine 2009: 407). Адријан Рум слично закључује: „Ово је морало да буде благонаклоно име које се у ствари никада није у потпуности остварило“ (Room 1983: 293), а Пјер Шантрен, иако прихвата ово тумачење, додаје: „Наш Терсит је „храбар“, али је истовремено и кукавица. Песник се поиграо са његовим именом: није га изабрао случајно [...]. Овај „неустрашиви“ борац само је добар лажљивац, само лајавац“ (Chantraine 1963: 22, 27).

<sup>35</sup> Значењски пар *θράσος/θρασύς* ће, међутим, код Хомера ипак сачувати позитивно значење, нпр. Θ, 89 или Ξ, 416. Једино би се у κ, 436 Одисејева *θρασύς* (смелост) да уђе у Киклопову пећину, што је проузроковало смрт његових другова, могла протумачити као исхитреност односно, како стоји у следећем стиху, немар (*ἀτασθαλία*), али то значење опет веома зависи од контекста интерпретације. Ц. С. Кирк такође закључује на основу контекста да *θήρσος* „имплицира или храброст или исхитреност, у његовом [Терситовом] случају очигледно друго“ (Kirk 1985: 138).

<sup>36</sup> Еустатије ће га повезати са *ὕβριζω*, тј. увредом коју просици својим „дрским и обесним чашћењем“ чине Телемаху у α, 227 (Eustat. ad Hom. Od. I, 227 [Stallbaum 1960]; уп. *Etym. Mag.* 1499: 477, где се *ὕβριζω/ὕβριζειν*, такође као увреда/вређање, повезује са *θάρσος*. Уп. Joan. Tzetz. *Chil.* VII, 894-897 [Kiessling 1826: 274].

<sup>37</sup> Од индоевропске основе \*g<sup>h</sup>heres настало је и словенско *горети, пожар* (Voisacq 1923: 341).

речници, *προπετής* – онај који је „нагнут напред“, наглавачке; нагао, тј. онај који је нестрпљив, који срља, непромишљено и исхитрено улази у одређену ситуацију, који чини *θέρμον ἔργον* – *исхитрено и непромишљено дело*.<sup>38</sup> Истовремено, он је у исхитрености својих поступака и немаран, *ἀθέρεις*, (тј. *незрео*<sup>39</sup>), у свом делању занемарује (*ἀθερίζειν*) све друго и сваког другог.<sup>40</sup>

Два обједињена принципа „психолошког“ етимологисања у извођењу Терситовог имена, показују колико су истински суптилне биле разлике у разумевању значења његове „храбрости“ у грчком језику; она се протезала од непоколебљиве смелости до исхитрености и немара, својеврсне „луде храбрости“. Управо у овим суптилним померањима смисла, налази се цела суштина нашег опредељења за одређено тумачење. Уколико се узме у обзир и то, да се ова „храброст“ ни на једном другом месту у Хомеровом делу не појављује у негативном значењу дрскости и безобразлука (Chantraine 1963: 20), може се са приличном сигурношћу закључити да је интерпретација Терситовог имена у оквиру наведених негативних категорија првенствено била условљена чињеницом, да се Терсит „усуђује“ успротивити ахејским вођама; односно, функционалном интерпретацијом његовог имена у контексту епизоде у *Илијади*, а не његове, од овога контекста независне, лингвистичке деривације.

Да је *Θερσίτης* у извесним развојним линијама епске традиције заиста било име које је представљало храброг и смелог човека, па макар и на његову сопствену штету, коначно би могао да потврди и осврт на статус личних имена изведених из *θέρσος/θάρσος*, како у Хомеровом делу, тако и у грчкој ономастици уопште. У *Илијади* се тако сусрећемо са ликом тројанског јунака Терсилоха (*Θερσίλοχος*, од *θέρσος* – *храброст* и *λόχος* – *заседа*: тј. *храбар у заседи*), кога у боју убија Ахилеј (Ρ, 216; Φ, 209). У *Одисеји* се појављују ликови пророка Халитерсеа (*Αλιθήρσης*, од *ἄλς* – *море* и *θέρσος* – *храброст*, тј. *храбар на мору* или *храбар у већу*), Маторовог сина и Одисејевог пријатеља (β, 157; ρ, 68); и Политерсеа (*Πολυθήρσης* – *храбар на много начина*), оца Ктесипа, једнога од Пенелопиних просаца (χ, 285).<sup>41</sup> Уколико се, на исти начин на који се то чинило и са Терситовим, сагледа функционални аспект ова три

<sup>38</sup> Уп. *θερμόβουλος* – *вреле нарави*; *θερμουρός* – *плаховит*.

<sup>39</sup> Уп. *θερίζεσθαι καρπῶ* – *брати зрело воће*; *ἀθήρ* – *осје, бодљике на житу* – упућују на то да жито још није сазрело.

<sup>40</sup> Choerob. *De orthographia* [Cramer, *Anecd. Graec.* 1835, II: 217]; *Etym. Gud.* 1909: 259; *Etym. Mag.* 1499: 24, 447; Eustat. ad Hom. *Il.* II, 212, 244 [Stallbaum 1960]; Ael. Her. *Περὶ ὀρθογραφίας* [Lentz, *Gram. Graec.* 1965, III, 2: 436]; Ps. Zonaras, *Lex.* [Tittmann 1808: 62]; уп. Friedrich 1856: 552. Фриск наводи као пример и *θεριστής* (пермутовањем јоте и сигме добија се Терситово име) у значењу *жетелца* (Frisk 1960: 666).

<sup>41</sup> Choerob. in *Theod.* [Hilgard, *Gram. Graec.* 1894, IV, 1: 166 = Bekker, *Anecd.* 1821: III, 1190]; Ael. Her. *Περὶ κλίσεως ὀνομάτων* [Lentz, *Gram. Graec.* 1965, III, 2: 686]; уп. Leaf 1886: 49; Fick/Bechtel 1894: 392; Pape/Benseler: 1959: 498; Nagy 1979: 261; Feldman 1979: 12; Kamptz 1982: 198; Chantraine: 2009: 407.

имена артикулисана у Хомеровим еповима, не налазимо много аргумената да се она протумаче у негативним или ублаженим аспектима значења „храбрости“.

До сличних резултата долази се и уколико се приступи књижевној традицији после Хомера (на пример, у именима као што су Епитерсе код Паусаније, Хипотерсе код Лисије, Ликотерсе код Хигина, итд.). На крају, подударни принципи конституисања значења могу се утврдити и када се приступи анализи извођења облика историјских имена у грчком језику. Херман Узенер наводи чак тридесет личних имена изведених из *θέρσος/θάρσος* од којих је већина пронађена као део археолошке грађе расуте по читавој територији старе Грчке.<sup>42</sup> Њихово тумачење у негативном кључу, за грчког човека је несумњиво морало представљати *argumentum ad logicam*.

Посебно је интересантно да међу овим именима налазимо и једну варијанту имена Терсит (*Θερσίτας*) у Тесалији<sup>43</sup>. Чињеница да је историјски потврђено, те да су забележени други историјски примери извођења личних имена из *θέρσος/θάρσος* у грчкој ономастици, могло би коначно да потврди и хипотезу да је име *Θερσίτης* постојало независно од хомерске традиције, односно, да није представљало производ Хомерове инвенције.<sup>44</sup> Све ово би, у својим крајњим консеквенцама ишло у корист подједнако вероватној претпоставци да се Терсит, као „име које је преживело само зато што су преживеле приче“ (Page 1959: 197), посматра из перспективе остатка једне древније културе<sup>45</sup>. Његова је „храброст“ могла имати и своје оправдање у оквирима

---

<sup>42</sup> Нпр. Дамотерсе у Беотији, Терсагора у Лампсаку, Терсандар на Родосу, Терсес на Хиосу, Терсикрат и Терсон у Македонији, Терсиној у Делфима, Терсион у Јонији, Терсандрида и Терсип у Тесалији (Usener 1965: 245-248).

<sup>43</sup> Суфикси *-ίτας*, *-ίτης* били су широко распрострањени у тесалској ономастици. Један од примера је и Маргит (*Μαργίτης* – вероватно од *μάργος* – луд или похлепан), јунак истоименог комичног епа приписиваног Хомеру у антици (Chantraine 1963: 21). Терсита су са Маргитом, превасходно као граматички пример извођења личних имена са истим наставком, повезивали и антички аутори (уп. Theognostus, *De orthographia*, 247 [Cramer 1835]; Ael. Her. *De prosodia catholica* [Lentz, *Gram. Graec.* 1965, III, 2: 75], *Περὶ ὀρθογραφίας* [Lentz, 436], *Partitiones* [Boissonade 1963: 56]), а било је и покушаја да се његова комична природа на основу ове граматичке подударности повеже са Терситовом улогом у *Илијади* (Nagy 1979: 259).

<sup>44</sup> Пјер Шантрен закључује да није немогуће да је киклички еп садржао предхомерске легенде у којима је Терсит имао одређену улогу (Chantraine 1963: 23). Са овим ставом је сагласан и Х. Д. Ренкин: „Заиста изгледа невероватно да је Терсит био чиста „Хомерова“ инвенција, да није преузет из раније традиције и да је изнова окарактерисан у приређивачком процесу. Античке етимологије Терситовог имена показују да није било лако пронаћи његово очигледно значење и не можемо просто претпоставити да је то име измишљено за *Илијаду*, иако његово спорадично јављање у виду личног имена у Грчкој (вероватно појачано под утицајем *Илијаде*) није охрабрујуће“ (Rankin 1972: 45, 46). Фредерик Комбелак у том смислу закључује: „То што име лика има одређено значење, и чак и то што се његово значење чини посебно примереним улози коју лик има код Хомера, не може се узети за легитиман доказ да је Хомер измислио лик, име и улогу“ (Combella 1976: 48).

Са друге стране, углавном тумачећи етимологију имена из функционалистичке перспективе, аутори попут Г. Мареја, Р. фон Шелихе, А. Г. Гедис и Ј. Латача заступају супротан став, сматрајући Терсита превасходно за фикционално име: „Неки од Хомерових ликова добили су име са разлогом. Чини се да је Терсит један од њих“ (Geddes 1984: 23; уп. Murray 1907: 185; Scheliha 1943: 103; Latacz 2004: 192).

<sup>45</sup> Ханс фон Камц сматра да је Терситово име припадало историјски најранијем слоју именâ у

самога предања, при чему се епски наратив, смештајући то име у нове околности, суочио са суштинском контрадикцијом у представљању, коју ни хомерски покушај његовог приказивања као дрзника у традицији није могао у потпуности превазићи; име је преживело као знак, упркос својој судбини.

### 2.1.2. ФИЗИЧКИ ОПИС

У трећем певању *Илијаде*, непосредно пре мегдана Париса и Менелаја, Пријам позива Хелену да му се придружи на зидинама Троје, како би уз њега могла да посматра окупљену ахејску војску. Одговарајући на Пријамова питања о именима појединих ратника, Хелена у чувеној сцени теихоскопије (гледања са зида) износи својеврсни наративни „каталог“, чије елементе можемо посматрати као карактеристичне формуле у опису хомерског јунака:

Оно је моћан далеко Атрејев син Агамемнон,  
обоје он је: и добар краљ и копљаник снажан [...]  
Оно ти је Лаертов син довитљив Одисеј,  
штоно се роди у крају бреговите итачке земље,  
он је памети јаке и сваким коварствима вичан [...]  
То је горостасни Ајант, и то је ахејски заклон.  
Њему насупрот к'о бог Идоменеј мед Крећаним' стоји,  
око њега се управ старешине скупиле кретске; [...]  
Сада остале све сјајнооке видим Ахејце,  
које бих познати могла и сваког по имену рећи.  
(Г, 178-9; 200-2; 229-31; 234-5)<sup>46</sup>

У свом основном облику, као што се може видети из наведеног примера, ове и сличне формуле заснивале су се на генеалошком одређењу јунака (најчешће кроз навођење патронимије); затим, у нешто ређем случају, на дефинисању његовог географског порекла (непосредно кроз одређени топоним или посредно кроз етоним његових сабораца, чији је најчешће предводник); потом следи и уже представљање његових квалитета (физичких и/или менталних) кроз минималан број кратких и језгровитих одредница, често призиваних из богатог корпуса сталних епитета и поређења у епској традицији. Дескрипција типичног хомерског јунака, стога, није

---

Хомеровим еповима (Kamptz 1982: 26).

<sup>46</sup> Сви наводи из Хомерових епова, уколико није другачије назначено, дати су према издању изворника: Номер, *Homeri Opera* [Monro/Allen 1902-1912], односно према преводима Милоша Н. Ђурића (Хомер 2002а и 2002б).

добијала нарочито много простора као аутономна категорија унутар наратива (уп. Finkelberg 2011: 139).

Када се у односу на једну овакву, релативно строгу структуру представљања, сагледа начин на који песник у *Илијаду* уводи Терситов лик, могу се уочити многа некарактеристична одступања од конвенционалности у приказивању, а са њима и у његовој природи:

Он је најружнији био у целој под Илијем војсци,  
беше кривоног и шантав на једну ногу, а плећа  
беху му гурава, јер су на грудима погнута била.  
Шиљата беше му глава и на њој рехава коса.  
(В, 216-219)

О Терситовој евентуалној патронимији, топонимији или етонимији, песник не говори ништа – у читавој епизоди која следи не сазнајемо нити име Терситовог оца, нити име земље из које је стигао под Троју, нити име табора под чијом заставом ратује. Упркос томе, четири стиха која обилују несвакидашњим епитетима чине други најдужи физички опис лика у Хомеровим еповима (Marks 2005: 4).<sup>47</sup> На питање зашто би песник, који Терситу одузима ове три, за епског јунака изузетно битне категорије, посветио толико пажње када је реч о његовом физичком опису, проучаваоци епизоде углавном одговарају да је за епску традицију и, сходно томе, хомерску публику, име Терсит представљало *nomen nescio* па је, стога, песник морао да му посвети нешто више простора него што је уобичајено.<sup>48</sup>

Уколико се узме у обзир мноштво ликова у *Илијади* који се, попут Терсита (мада ни приближно овако детаљно изложено<sup>49</sup>), појављују само епизодно са одређеном

<sup>47</sup> Најдужи код Хомера јесте опис Одисеја у тренутку када га Атена претвара у просјака (v, 430-438), иако од ових девет стихова, четири, као и у Терситовом случају, чине искључиво опис његових физичких карактеристика (коже, косе и очију), док је остатак намењен осликавању јунакове одеће. Одисеј овако осликан, запажа Сузен Саид, „са својом ћелавом главом, набораном кожом, замућеним очима и дроњцима [...] ближи је Терситу, [...] него узвишеним ратницима у *Илијади*“ (Saïd 2011: 163).

Чињеница да појединачни описи ружног тела код Хомера захтевају много већи простор него када је реч о описима лепог, показују у којој мери је за епску традицију ружно тело представљало суштинску другост, која се није могла исказати традиционалним корпусом сталних епитета. Цео Терситов опис је изузетно неконвенционалан у формалном смислу, значајно обележен опкорачењима и речима које се више нигде не појављују у Хомеровом делу (Reese 2009: 231). Ово је, како истиче Г. А. Трипанис, било потпуно у складу са грчком идејом да „осликавање лепоте треба да буде идеализовано, док ружноћа треба да буде представљена реалистично“ (Tzapanis 1981: 44).

<sup>48</sup> Цефри С. Кирк тако закључује да одређени ликови у Хомеровим еповима, попут Терсита, „нису били у целости утемељени у традицији“ па су због тога „подвргнути традиционалном процесу симплификације. Сваки од главних хероја препуштен је минимуму посебних карактеристика које се могу изразити у једном или два стална епитета“ (Kirk 1962: 81, 82). Јоаким Латач такође сматра да су „главни ликови у причи били унапред познати својој публици“ и да се зато на почетку *Илијаде* о Ахилеју не говори ништа више до да је био Пелејев син, што је било довољно да активира „предзнање о индивидуи на коју патронимија упућује“. Пошто Терсит и други „секундарни ликови“ нису били такве индивидуе, њихов опис се „значајно разликује“ од описа главних јунака (Latacz 2004: 190-192).

<sup>49</sup> Због своје индикативне развијености Терситов опис ће се у класичним приручницима реторике често

функцијом, и за које се такође може претпоставити да због тога нису били нашироко познати унутар традиције, евидентно је да је ова хипотеза веома проблематична на свом ширем плану. Претпоставку је тешко прихватити и због тога што би за истинско упознавање публике са Терситовим ликом много снажнији ефекат остварило увођење поменутих категорија у његов опис, које ликови са много мањом улогом од његове обично добијају у тексту. Много важније од питања да ли је Терсит детаљно приказан са циљем да се публика упозна са његовим непознатим ликом или не, јесте питање на који је начин он приказан, посебно због тога што његов опис несумњиво указује на то да је међу хомерским јунацима представљен као изузетак, *persona non grata*.<sup>50</sup>

Терситов опис почиње суперлативом *αἰσχιστος*. Придев *αἰσχρός* од кога је изведен у грчком језику има двојако значење – може да обележава физичку ружноћу, као антоним придеву *καλός* (лепо), али исто тако се јавља и у значењу моралне ружноће, указујући на особу која је *срамотна*, предмет *бруке* и *ругла*, односно у својим поступцима *ниска* и *нечасна*. Традиција превођења придева углавном се доследно држала првога значења, па је Терсит најчешће тумачен као „најружнији“ човек под Тројом (Kirk 1985: 139; Willcock 1970: 50).<sup>51</sup>

За разлику од прве придевске одреднице, која се, као што смо видели, у Хомеровим еповима појављује и на многим другим местима, придев *φολκός* представља *апсолутни harax legomenon*<sup>52</sup>, због чега је био отворенији за различита, контекстом условљена

---

појављивати и као карактеристичан пример стилске фигуре екфразе: Aelius Theon, *Progymnasmata*, [Spengel, *Rhet. Graec.* 1854-1885, II: 118]; Hermogenes, *Progymnasmata*, [Rabe, *Herm. Op.* 1913: 86]; Nicolaus, *Progymnasmata* [Felten 1913: 166, 167]; уп. Kennedy 2003: 1-88; 129-172.

<sup>50</sup> „Ово није само конвенционални увод којим се истиче важност појаве лика. Због тога што језик и садржај увода нису уобичајени, они у целости не припадају свеприсутној естетици сећања [...]. Ово не доказује да је Терсит објективно нетрадиционалан, иако подржава мишљење да песник није очекивао да ће лик публици бити опште познат. Много је важније то, што је он осликан као нежељена упадица. Терситов опис нарушава реторику традиционалности и припадности колективу, због тога што он у целости није вредан хвале и, самим тим, сећања (Scodel 2002: 110).

<sup>51</sup> Анализе које су начинили Грегори Нађ и посебно његов студент Еди Лаури, показале су да у контексту епизоде, као и Хомеровим епопејама уопште, придев пре треба тумачити у свом другом значењу, и да Терситово *αἰσχιστος* треба читати као „најсрамнији“, односно као „онај који изазива највише срама“. Лаури пореди значење придева у Терситовом опису са другим местима у Хомеру, где се *αἰσχρός* може читати у значењу *сраман*, *срамотан* (уз речи: Γ, 38; Ζ, 325; Ν, 768; Ω, 238; уз дела: Β, 119, 298; Φ, 437; као прилог: Ψ, 473; σ, 321) и закључује да је „хомерско *αἰσχρός* представљало чин или говор који изазива срамоту [...], Хомер га не користи да назначи физичку наказност [...]; ова реч [...] се користи у класичном периоду за физичку неспособност која није била лепа за око и која је изазивала срамоту [...]. Придев разоткрива сродност речи од којих је једна узрок срамоте, а друга осећање срамоте. Придев је сведочанство социјалне представе о томе да физички деформитет изазива срамоту“ (Lowry 1991: 92).

Потребно је нагласити да за Лауријеву тезу супротстављање речи *ugly* и *shameful* у енглеском језику има много већу дистинктивну одлику за наведене примере из Хомера, него што је случај у српском преводу, где се „ружне“ у односу на „срамотне“ речи и дела могу много слободније размењивати без веће штете по смисао. Много значајнији за ову дистинкцију јесте став на коме Нађ и Лаури инсистирају у смислу значењског померања са физичког на морално обележје. Наиме, тумачење Терсита као „најсрамнијег“ и самим тим као „најгорег међу Ахејцима“, један је од битних аргумената за интерпретацију његове функције у *Илијади* као „песника покуде“ (*blame poet*). Овај битан аспект Терситовог лика унутар епске традиције детаљно ћемо анализирати у наредним поглављима (уп. Nagy 1979: 259-263; Lowry 1991: 15-92).

<sup>52</sup> *Harax legomena* представљају речи које се појављују само једном у лингвистичком корпусу одређеног

тумачења. Еустатије у своме коментару епизоде, уз придев бележи евентуални синоним, *στραβός* – зрикав, разрок, који жмирка док гледа, уз похвалу аутору што је опис започео очима, највреднијим делом људскога лица (Eustat. ad Hom. II. II, 217). Лаури, прихватајући Еустатијево тумачење<sup>53</sup>, подсећа како је ово значење придева било већином заступљено све до средине XIX столећа, када су немачки филолози почели да читају придев као *кривоног* (Lowry 1991: 108-113), што ће касније постати општеприхваћено у преводилачкој традицији (Kirk 1985: 139).

Тумачење придева *φολκός* као *кривоног*, своју аргументацију у великој мери заснива на целокупном значењу стиха 217, у коме се даље наводи да је Терсит био „*χολός δ' ἔτερον πόδα*“ (шантав на једну ногу). Придев *χολός*, такође проблематичан, углавном се узима као обележје човека који је *хром, шепав, шантав*.<sup>54</sup> Стога, два придева у стиху читају се у односу узрока и последице, тј. да је Терсит био шантав због тога што је имао криве ноге. Стив Рис се супротставља Лауријевом тумачењу придева у смислу Терситове зрикавости, те сматра да је логичније да се опис тела креће одоздо на горе: „Терситова шантавост чини предмет следеће клаузе, а потом се опис тела креће на горе преко његових плећа, рамена, главе и косе“. Поред тога, аутор наводи и неколико примера са којима се придев *φολκός* може довести у везу: *ὀλκός/ὀλκαῖος* и *ἐφολκός* – *који се повлачи, вуче, заостаје* (Reese 2009: 232, 233).<sup>55</sup> Уколико се томе, како ћемо касније показати, придружи и покушај традиције да се у епском циклусу деформисаност Терситових ногу оправда кроз друга предања, може се закључити да су се у проблематичном тумачењу придева *φολκός* у хомерском смислу, класични аутори ипак чешће опредељивали за његово потоње значење, што Лаури у својој анализи занемарује.

---

дела. Уколико је реч јединствена у целој историји грчког језика и књижевности, она се назива *апсолутни* *hарах* или *сингуларност* (Finkelberg 2011: 330).

<sup>53</sup> Лауријева анализа, као и у случају са придевом *αἰσχρός*, изразито је под утицајем идеје - да се Терситов изглед и говор објасне кроз категорије „комике срама“ и у томе се значајно разлика са Еустатијевим коментаром, на коме заснива своју аргументацију. Основна Лауријева хипотеза јесте, да је Терсит приказан не као зрикав сâм по себи, што би у епској традицији која је категорију описа очију држала веома високо на естетској лествици (на шта указује и сâм Еустатије) чинило индикативно обележје, већ да он из свести о сопственом сраму *скреће поглед* од других, јер је за њих предмет ругла и смеха (Lowry 1991: 135-156).

<sup>54</sup> У првом певању *Илијаде* Хефест је обележен као *ἀμφιγυῖεις* – *шепавац* (A, 607). Кирк повезује овај придев са придевом *ἀμφίγυος*, који се јавља уз копља у *Илијади* указујући вероватно на њихову савитљивост и еластичност, односно могућност да се искриве. На другом месту (Σ, 397), за бога се каже да је *χολόν*, али не као и Терсит само у једну ногу. Повезујући два придева, Кирк закључује да је Хефестово *ἀμφιγυῖεις* у ствари могло да значи само „савијен (од корена *γυ-*) са обе стране“, тј. да је и *χολός* у суштини обележавало особу са јако искривљеним ногама (X или O ноге, тј. *genu varum*) (Kirk 1985: 114; уп. Eustat. ad Hom. II. II, 217).

<sup>55</sup> Слика Терсита који вуче једну ногу и у ходу заостаје, може се посматрати и у директној супротности са многобројним алузијама на ноге јунака као нераздвојивим од алузија на брзину њиховог кретања, посебно у случају синтагме *πόδας ὠκός* – *брзоноги, хитроноги*, обележја које Хомер придаје Ахилеју (A, 215).



У следећем стиху (218) опис прелази на Терситова рамена (*ῶμω*) за која песник каже да су била *κυρτώ* – савијена, згурена и да су се држала заједно (*συνωχόκοτε*) преко његових прса (*σῆθος*), односно да је због тога био погрбљен.<sup>56</sup> Потом, помоћу још једног хомерског *hapaх*-а песник описује Терситову главу (*κεφαλήν*) за коју каже да је била *φοῦός*, придев који се у лингвистичким анализама недвосмислено тумачи као *издужен, шиљат*. Еустатије га изводи од *ὄζυς* – *оштар* (Eustat. ad Hom. II. II, 219)<sup>57</sup>, а Кирк га повезује са изведеницом *ὄζυκέφαλος* – *оштре, шиљате главе* (Kirk 1985: 139).<sup>58</sup> На крају, опис се завршава представом о Терситовој коси (*λάχνη*) која је била *ψεδνή* – *танка или ретка*; другим речима, Терситова глава је била проћелава<sup>59</sup>.

Уколико се сагледа у целости, стиче се утисак да је Хомеров опис Терсита производ једне изразите тенденције да се овај лик, пре него што и проговори своје прве речи, одреди као „изузетак од уобичајене идеалности“ (Burkhart 1992, IV: 40) грчких јунака. Он не подразумева само пуко упознавање публике са Терситовим ликом, већ уједно „претпоставља да му публика од почетка неће бити наклоњена“ (Koukklanakis 1999: 37). Сликање Терсита као „најгорег међу Ахејцима“ у суштини је „необично експлицитно“ (Griffin 1986: 48, 49) и указује на „необичну предрасуду“ (Rabel 1997: 68) у објективном представљању епске приче, у којој се овако снажно обојени вредносни и емоционални ставови углавном пре налазе у обраћањима јунака једних другима, чија садржина директно зависи од њихових поступака.<sup>60</sup> Сматрамо да Хомер у Терситовом

<sup>56</sup> Захваљујући овоме опису, Терсит ће се у каснијој књижевној традицији и пластичним уметностима јавити као парадигма првог грбавца у европској историји. На другоме крају естетске лествице налази се опис Одисеја у теихоскопији (Г, 194), где Пријам за њега каже да је шири од Агамемнона у грудима и раменима (*εὐρύτερος δ' ὀμοῖσιν ἰδὲ στέρνοισιν*).

<sup>57</sup> Чињеница да однос лексема *φοῦός* и *ὄζυς*, како у античкој традицији тако и у каснијим интерпретацијама, није био предмет двосмислености у значењу, могла би се узети као још један аргумент у корист поменутог тумачења проблематичног придева *φολκός*, који се на исти начин односи према лексеми *ὀλκός*, у смислу Терситове хромости.

<sup>58</sup> Представа о погрбљености Терситовог тела и издужености његове главе у потпуности одговара ономе што Бахтин назива гротескним типом сликовности: „Гротескне слике почивају на *особеној представи о телесној целини и о границама* те целине. Границе између тела и света и међу посебним телима провлаче се сасвим друкчије но код класичних и натуралистичких слика. [...] У гротески нарочит смисао добијају све *израслине и избочине*, све што продужава тело и повезује га с другим телима или са вантелесним светом. [...] Гротескно тело је [...] *тело у настајању*. Оно никад *није готово, завршено: увек настаје, ствара се и са своје стране гради и ствара друго тело*; поред тога, ово тело гута свет а свет гута њега“ (Bahtin 1978: 332, 333).

На сличан начин, иако се на њих непосредно не осврће, Хомерова и потоње представе о Терситовој телесној наказности у потпуности би одговарале Кајзеровом одређењу гротескног као „отуђеног света“: „У структуру гротескног спада да нам наше уобичајене категорије више не помажу да се оријентишемо у свету [...] уобличење гротескног је покушај да се обузда демонско у свету“ (Kajzer 2004: 258, 259; 263). Као „добар пример гротеске“ Терситов опис је у својим коментарима *Илијаде* тумачио и Александар Поуп (Mask 1967, VII: 142).

<sup>59</sup> Насупрот овој слици стоји придев *κομόωντες* (дугокоси) који Хомер додељује Ахејцима (Г, 43), као одлику њихове лепоте и части (Finkelberg 2011: 327, 328).

<sup>60</sup> Такав је, на пример, и случај са описима јунака у трећем певању који су производ Пријамове и Хеленине игре питања и одговора, а не непосредно сведочење песника, док је и сâм опис Хеленине лепоте у ствари сачињен само од ефекта који она оставља на тројанске старешине (Г, 156-160). Због тога, суштинска разлика у представљању Терситовог лика у односу на друге хомерске јунаке, навела је извесне тумаче епизоде на закључак да Хомер истински „ужива док истиче његову ружноћу и руга му

опису оваквим предупредивањем свесно не жели дозволити обликовање суда о његовом лику на основу онога што Терсит чини (односно, на основу његовог говора који ће уследити), већ искључиво на основу онога што Терсит *јесте* у својој појавности<sup>61</sup>, а што за епску традицију несумњиво представља „архетипско друго“ (Sandywell 1996: 157).

Захваљујући Хомеровом прорачунатом опису, Терсит ће у класичном и каснијим периодима књижевне историје постати својеврсна парадигма физичке ружноће, а ова црта његовог лика, у односу на све друге, оствариће вероватно најснажнији утицај на касније интерпретације у античкој традицији.<sup>62</sup> Истинске домете ове парадигматичности најбоље описују две у грчком језику сачуване апофтегме: „*Θερσίτειον βλέμμα*“ и „*Θερσίτειον εἶδωλον*“ (*Corp. Paroem. Graec.*, Cent. 3, Sec. 19.1-3 [Leutsch/Schneidewin 1839]), уобичајени изрази које је грчки човек користио када је желео да укаже на изузетно ружан предмет или особу (уп. *Suid. Lex.*, Θ, 257 [Adler 1928-1938]). Њихово дословно значење било би „Терситов лик“, односно „Терситу налик“ (*βλέμμα* – изглед или поглед<sup>63</sup>; *εἶδωλον* – оно што је по (об)лику, форми слично, налик – од *εἶδος* – оно што је видљиво, облик, форма).

Терситова физичка деформисаност у антици уједно је тумачена и као пример болесног тела. Тако ће Гален, критикујући аналитичке методе свога колеге Асклепијада (I в.п.н.е), који је сматрао да здрави људи имају више прстију од болесних, иронично закључити: „Била би веома добра ствар када бисмо имали више прстију на нашим шакама у добром здрављу, а мање када смо болесни! Тако би, Асклепијадове мудрости вредан призор био, видети Терсита са можда три прста, Ајанта, претпостављам, са седам, Ахилеја са још више, а Ориона и Тала са више прстију, верујем, него што стонога има ногу!“ (Galen, *De usu partium* [Kühn 1821-1823, III: 469]; *прев. аут*).

Посебно је интересантно да модерна медицина у Хомеровом опису Терситове деформисаности, као својеврсне песничке анамнезе, препознаје симптоме једног ретког херeditарног генетског поремећаја познатог као клеидокранијална дисостоза (дисплазија).<sup>64</sup> Најчешћи симптоми ове болести су касно окоштавање коштаных

---

се“ (Gyranis 1977: 68).

<sup>61</sup> Отуда нису необична ни редукционистичка тумачења епизоде попут онога Чарлса Р. Бејеа, који сматра да Терсит „осим физичког изгледа нема ниједну другу димензију свога бића“ (Beye 1968: 86).

<sup>62</sup> Као таквога га на почетак своје *Историје ружноће* ставља и Умберто Еко (2007: 28).

<sup>63</sup> Лаури изводи именицу *βλέμμα* од глагола *βλέπειν/βλέπω*, који се у свом примарном значењу тумачи као *гледати, видети*, али и *изгледати*. Међутим, како би поткрепио већ поменуто тумачење придева *φορκός*, Лаури овом глаголу изналази значење „чина гледања у страну или жмиркања“, па предлаже да се „*Θερσίτειον βλέμμα*“ чита као „Терситова зриваост“ (Lowry 1991: 151, 152).

<sup>64</sup> Поремећај настаје због мутације СВFA1 гена на шестом хромозому која изазива низ аномалија у процесу формирања коштаног ткива лобање, рамена и грудног коша. Учесталост појављивања поремећаја је ретка, 1:200 000 (око 500 пријављених случајева).

структура у централном пределу грудног коша, што може да проузрокује делимично или потпуно одсуство кључних костију, и што даље изазива хипермобилност рамена, односно могућност њиховог додиривања испред стернума. Ово у потпуности одговара опису Терситових „гуравих“ (*κυρτώ*) рамена која су се „држала заједно“ (*συνωκώτε*) испред његових прса. Други карактеристичан симптом клеидокранијалне дисостозе, јесте појављивање увећаног меког ткива на врху лобање, у пределу где фонтанела није успела да се затвори или се затворила касно, као и испупченост чеоног дела која може проузроковати орбитални хипертелоризам (велики размак између очију настао услед фронталне деформације лобање).

Друга група симптома конгруентна је са описом Терситове главе, која би због увећања меког ткива на врху изгледала издужено и шиљато (*φοξός*), док би одсуство коштане структуре у овом пределу делимично, или потпуно спречавало нормалан раст косе, за коју песник каже да је била ретка (*ψεδνή*). У остале симптоме поремећаја могу се уврстити и различите вертебралне аномалије, попут сколиозе и спондилозе, што би на крају могло објаснити и медицински узрок Терситове шантавости и кривих ногу (*coxa valga* или *coxa vara*); поједини аутори попут Р. К. Симса, чак су и у Хомеровом опису Терсита као „наклапала“ које говори „непристојне речи без мере“ (*ἀμετροεπής/ ἔπεα [...] ἄκοσμά τε πολλά τε*) у стиховима 212-213, препознали суптилну алузију на стање његове „зубне ограде“ – Терситови зуби, као још један од секундарних симптома поремећаја, могли су бити неправилно распоређени у вилицы.<sup>65</sup> У том смислу, Терситов опис би представљао први забележени случај појаве клеидокранијалне дисостозе у историји медицине, што није невероватно уколико се сагледа готово хируршка прецизност са којом Хомер описује разноврсне повреде ратника у боју; то свакако даје додатну тежину маргинализацији његовог лика, не само као вансеријски ружног, већ и прецизно одређеног болешћу која га мори.

Ипак, Терситова парадигматска ружноћа као супротност лепоти и здрављу других хомерских јунака, може се у потпуности разумети тек када се узме у обзир, за епску традицију, имплицитна претпоставка да је тело, као вид „алегоријске маске“ (Koukklanakis 1999: 38), у ствари представљало огледало карактерних особина<sup>66</sup>:

<sup>65</sup> Денталне аномалије често подразумевају да се уз трајне зубе појављује и до тринаест прекобројних зуба. Стога Р. К. Симс закључује да „Хомер игра на уску повезаност између речи и зуба, и повезује невербални израз који представљају Терситови зуби са изразом његовог карактера кроз говор“ (Simms 2005: 38). За анализе Терситовог описа у домену клеидокранијалне дисостозе, уп. Bartsocas 1973; Carter 1973; Altschuler 2001; Mylonas 2007: 6; Beasley 2011: 919 и Roberts 2013: 46.

<sup>66</sup> Одјек ове идеје налазимо и код Шопенхауера у разматрањима о човековом карактеру. Истичући индивидуалност као прву особину карактера, немачки филозоф каже: „Он је код свакога другачији. Додуше, карактер врсте свима лежи у основи, отуда главне особине налазимо код свакога. Само је овде тако значајно оно више и мање у степену, толика различитост комбинације и модификације особина међу собом, да се може претпоставити да је морална разлика у карактерима једнака разлици у интелектуалним способностима, што много говори, а обе су неупоредиво веће од телесних разлика

„Његова гротескна ружноћа [...] чини се да игра на грчку тенденцију да посматра физички изглед у узајамној вези са моралном вредношћу. [...] Ова претпоставка је идеолошка; она покушава да оправда друштвене разлике додељујући им биолошку основу, чинећи тако да оно што је културно устројство изгледа као производ природе“ (Thalmann 1988: 15).<sup>67</sup> Уколико се сагледа у оваквом светлу, Терситова ружноћа у *Илијади* остварује за његов статус много важнију функцију: она недвосмислено подразумева да се овај лик у епској традицији суштински посматра као пример злог човека, негативца.<sup>68</sup>

Као што се већ могло видети у проблематичном тумачењу Терситовог имена и суперлатива *αἰσχίτος*, као *најружнији* или *најсрамнији*<sup>69</sup>, ова претпоставка ће такође остати нераздвојива и од Терситовог описа. Она ће вероватно најснажнију потпору добити у принципима античке физиогномике, псеудо-науке која је људску личност тумачила на основу спољашњег изгледа, посебно лица. Терситов опис „у потпуности се уклапа у конвенционалне портрете [...] у псеудо-Аристотеловом приручнику“ (Evans 1948: 197), где се издуженост (*φοζός*) Терситове главе тумачи као одлика *ἀναίδης* –

---

између цина и патуљка, Аполона и Терзита“ (Šopenhauer 2003: 94).

<sup>67</sup> Слично закључује и Брус Линколн: „Идеали лепоте и ружноће не произилазе безрезервно из природе, већ су и сами културно уобличени“ (Lincoln 1994: 22).

<sup>68</sup> Грчки филозоф Максим Тирски (II в.н.е) сматрао је да је Терсит захваљујући свом изгледу као одлици покварености „супротстављен добром човеку и вештом војсковођи“ који се појављује у лику Одисеја (Мах. Туг. XXVI [Нобеин 1910]; *прев. аум*). Силк закључује да „Хектор изгледа као јунак какав је био (XXII, 401 ff.), Терсит као негативац каквим ће се и показати“ (Silk 2004: 60).

Колико је снажан печат овај стереотип физичке привлачности позитивних ликова оставио на целокупну књижевну историју, добро показује пример квантитативне анализе коју су спровели Џонатан Готшал и његови студенти; анализирајући физички опис главних ликова у 240 дела западног канона, аутори су извели закључак да су протагонисти у овим делима имали 50% веће шансе да буду представљени као физички привлачни, него антагонисти (за разлику од мушких, женски антагонисти, вероватно због снажне књижевне традиције формиране око лика *femme fatale*, у већини случајева су представљени као физички привлачни) (Gottschall 2007: 48).

Утицај ове традиције препознаје и Жерар Женет у *Палимпсестима*: „Као што је увек случај у систему неокласичних поетика, примедбе против морала своде се на примедбе против доброг укуса, или примарно против логичке кохеренције: неморал лика који је представљен као неморалан (на пример Терсит) није мањкавост; али бог или херој морају бити без мане, просто зато што је таква дефиниција бога или хероја. Бог који има ману или херој који је кукавица само је по себи контрадикција и стога недостатак“ (Genette 1997: 313).

<sup>69</sup> „Важна чињеница у вези са Терситом је то, да он *јесте* толико лош колико *изгледа* [...]; његов унутрашњи човек одговара спољашњем. [...] Сама двосмисленост придева *αἰσχίτος* – да ли он, на почетку описа који ће уследити, значи „најружнији“ или „најсрамнији“ [...] савршено илуструје хомерску норму која изједначава физички изглед са унутрашњом вредношћу. [...] Терсит је савршен пример једне хомерске парадигме, поларни тип, могло би се рећи“ (Russo 1974: 149, 150).

Слично закључује и Херман Френкел: „Терсит је толико ружан у телу колико је срамотан у понашању. [...] Конзистенција чини лик монументалним и, у исто време, поједностављује његово представљање“ (Fränkel 1975: 85). Значај односа између унутрашњег и спољашњег човека истицао је још стоички филозоф Епиктет. Он је овај антички стереотип примењен на негативном Терситовом примеру искористио у учењу о доследности себи: „Личности које су толико различите не могу се мешати; не можеш глумити истовремено и Терсита и Агамемнона. Ако намераваш да будеш Терсит, мораш бити погрбљен и ћелав; ако желиш бити Агамемнон, мораш бити висок и леп, и да волиш оне који су ти потчињени“ (Epictetus 1916: 175, 176; *прев. аум*); уп. Olymp. in Plat. *Alc.* I, 124a-d [Westerink 1956]; Olymp. in Plat. *Gorg.* V, 1, 18-20 [Westerink 1970]. Проблематичан статус епитета у Терситовом опису П. Виванте приписује чињеници да Терсит „није још ни поменут како треба, а већ је обележен и карактером и изгледом“ (Vivante 1982: 92).

бесрамног, а погрбљеност његовог тела због тога што су му рамена била згурена преко прса, као одлика *κακοήθης* – злобног.<sup>70</sup>

Терситова хромост, у супротности је са „брзоногим“ Ахилејем; његова погрбљеност, у супротности је са Одисејевим широким раменима; његова танка и проређена коса, у супротности је са дугокосим Ахејцима; све ове особине садржане су у његовом опису, стога, додатно вреди узети у обзир чињеницу, да оне у епској традицији истовремено одражавају једну неморалну, бестидну и злу особу.<sup>71</sup> Његово *αἰσχρός* (ружно) које стоји насупрот *καλός* (лепом) других ахејских бораца уједно се исказује и као *κακός* (зло) које се супротставља њиховом *ἀγαθός* (добром) и њиховој *ἀρετῇ* (врлини).<sup>72</sup>

Управо из ове суштинске супротности са темељним принципом хеленске *κалоκαγατιје*, произилази једна од најважнијих функција Терситовог описа за епизоду у *Илијади*, а то је - да му се одузимањем свих позитивних естетичких одлика унапред одузме сваки кредибилитет и могућност претендовања на било какве позитивне етичке категорије, унапред подразумеване у наочитости грчких јунака. То се коначно потврђује и у Хомеровој директној јукстапозицији Терсита са највећим ахејским јунацима, Ахилејем и Одисејем, у наредном стиху (220), где песник додаје да им је овај био „најмржи“ (*ἔχθιστος*).<sup>73</sup>

<sup>70</sup> Уп. Ps. Aristot. *Physiogn.* I, 62.12 [Foerster, *Script. physiogn.* 1983, I, 30.14; 72.11], нав. према: Misener 1924: 103, 104 и Lowry 1991: 157. Аристотелов коментатор, александријски филолог Јован Филопон, сматра да Терсит због тога што није снажан и леп никако не може да поседује хармонију душе (Ioan. Phil. in Aristot. *De Anima* I, 4, 45 [Rose 1886]). И Гален заступа ову идеју када говори о усавршавању тела и душе: „Ако од младости водимо рачуна о својој души, надајмо се да ћемо једног дана имати чак и душу мудрог човека. Ако нам се деси да у овоме не успемо, хајде да се побринемо да наша душа бар не буде суштински зла – као што је то било Терситово тело. [...] Ако не можемо имати здраво тело Херакла, задовољиће нас и Ахилејево тело“ (Galen, *De priorum animi*; [Kühn 1821-1823, V: 15]; *прев. аум*).

<sup>71</sup> Колико је ова повезаност у суштини зависна од тога како традиционални еп жели да представи поједине ликове, може се видети на примеру описа гласника Еурибата (Εὐρυβάτης) у *Одисеји* (v, 246-248). Хомер за њега каже да је имао искривљена рамена (*γυρὸς ἐν ὀμοισίν*), црну кожу (*μελανόχροος*) и коврцаву косу (*οὐλοκάρηνος*). Међутим, Еурибат, чија прва карактеристика призива у свест *κῆρτώ* (савијеност) Терситових рамена, није представљен у негативном светлу. За њега песник каже да га је Одисеј изузетно ценио „јер једнак му беше по ћуди“ (*ὅτι οἱ φρεσὶν ἄρτια ἦδη*).

У овом случају, дакле, морамо прихватити контрадикторну претпоставку - да се суштински добра човекова унутрашњост, према грчким стандардима, може испољити на проблематично лепом телу. Џозеф Русо покушава да оправда ово место готово еуфемистички, закључујући да „Одисеј цени човека на основу онога што он јесте, без обзира на његов непретенциозан, ако не и неповољан изглед“ (Russo 1974: 152). Проблем лежи у томе што је сâм еп у складу са сопственим потребама крајњи арбитар у томе шта одређени човек јесте, а шта није, што се не оставља недореченим, како у Терситовом, тако и у Еурибатовом случају.

<sup>72</sup> „Терсит, шантав, ћелав и погрбљен, је ‘најружнији човек под Тројом’ – једна несрећна другост у друштву које је видело лепоту као јасан знак нечије *ἀρετῇ*“ (McGlew 1989: 291).

<sup>73</sup> Плутарх упоређујући Терсита и Ајанта у овоме стиху види основну разлику „између храброг човека и кукавице“, због тога што Хомеров Ајант говори Хектору да међу Данајцима има и храбрих јунака (H, 226-228). На другом месту, за овај стих Плутарх каже да Хомер, иако веома детаљан у свом опису Терситове деформисаности, у овом појединачном исказу довољно истиче поквареност његовог лика, „јер је управо најекстремнија нискост бити омражен од стране најбољих људи“ (Plutarch, *Quomod. adol. poet; De invid. et odio* [Babbitt 1927-2004, I: 156-157; VII: 100-101]; *прев. аум*).

На крају треба нагласити и то, да Терситов опис није био усамљен пример механизма, према коме се у оквирима хомерског наратива идеја о физичким недостацима и неумереностима унапред изједначавала са идејом искварености карактера и моралне нискости појединих ликова; они се појављују као суштински негативне фигуре - опозит грчким јунацима. У десетом певању *Илијаде* Хомер уводи лик Тројанца Долона (*Δόλων*: од *δόλος* – *мамац* или *превара*), Еумедовог сина, за кога каже да „грдан беше у лицу, ал’ брзе је имао ноге“ (К, 316). Иако, за разлику од Терсита, Долон добија патронимију, штавише оца који је био „богат златом и међу“ (К, 315), па чак и једну позитивну карактеристику коју дели са Ахилејем – био је хитроног (*ποδώκης*)<sup>74</sup> – његова ружноћа у лику, овде представљена индикативним придевом *κακός*, довољна је да упути на постојање извесне проблематике у вези са његовим карактером (што ће се убрзо испољити и у његовом делању). Наиме, пошто у својству шпијуна пође ка ахејском табору, Долон пресрећу и нападају Одисеј и Диомед. Престрављен, Долон не узвраћа, већ кукавички моли два јунака да му сачувају живот, јер ће за њега добити велики откуп од Еумеда; износи им све „војне тајне“ о уређењу тројанског табора, да би на крају ипак био погубљен (К, 333-445). Долонова ружноћа испољава се као претпоставка о његовом кукавичлуку, а превара, садржана у његовом имену, коју овај лик намерава да почини шпијунирајући Ахејце, са извесном дозом ироније постаје покретач преваре коју ће на основу његовог извештаја начинити Одисеј и Диомед – покоља трачких стража на спавању и крађе њихових коња (К, 469-525).

Слично пролази и Арнеј, звани Ир (*Ἴρος*) због тога што је разносио вести (*Ἴρις* – Ирида је била гласница богова), на почетку осамнаестог певања *Одисеје*, у ситуацији која у многим својим елементима подсећа на епизоду са Терситом. Хомер Ира осликава као скитницу и просјака (*πτωχός πανδήμιος*) познатог по свом „прождрљивом трбуху“ (*γαστέρι μάρηη*); он „не беше/ јак ни снажан, али грдосија бејаше ликом“ (σ, 1-4). Ир се супротставља Одисеју, који се прерушен такође у просјака враћа кући, и покушава да га отера са прага. Одисеј, на одобравање просаца, улази у физички сукоб са Иром, чија првобитна гордост прелази у кукавичлук након што Одисеј обнажи своје мишићаве удове. Јунак га потом савлађује једним ударцем и, одустајући од идеје да га убије пред просцима како се не би разоткрио, оставља га осрамоћеног пред свињским обором уз гласно одобравање и смех просаца (σ, 1-116). У овоме случају - иако није непосредно предочена у опису - може се претпоставити да је Ирова ружноћа код

<sup>74</sup> Захваљујући овој подударности, као и чињеници да Долон прижељкује Ахилејеве коње (К, 321-323; 392-393), Б. Лауден сматра Долон „пародијском верзијом Ахилеја“ (Louden 2006: 144). Како ћемо касније показати, и Терсит се у извесним тумачењима посматрао као Ахилејева пародија.

Хомерове публике била подразумевана захваљујући његовом друштвеном положају као слабашног просјака<sup>75</sup> без патронимије и његовом неумереношћу као незграпног прождљивца; и она се, као код Долона, коначно испољава кроз његов кукавичлук и срамоту коју изазива међу присутним сведоцима.<sup>76</sup>

Иако са много мање детаља осликане, Хомерове су представе о Долону и Иру, као и ситуације у којима се оне исказују, многоструко конгруентне са негативном представом о Терситу. Посебно је интересантно да су три најиндикативнија примера сликања физичких недостатака - одраза карактерних мана у Хомеровим еповима - дати у описима ликова који су у својим епизодним улогама супротстављени лику Одисеја, а он их својим прерушавањем и сâм имитира. Наведене паралеле могле би се разумети као тежња епа да још јаче поткрепи претпоставку о негативној представи о три лика, као показатељу одсуства свих херојских обележја. Ово је постигнуто тиме, што наратив истовремено потврђује да један у традицији утемељен јунак као што је Одисеј, ни у ком смислу не губи ова обележја уколико се у сопственој појавности, макар и привремено, остварује као поменути ликовима сличан. На тај начин, хомерски еп Терсита, Долона и Ира двоструко одбацује и кажњава: *a priori*, њиховим описом, наизглед независним од епизоде у којој се појављују и, *a posteriori*, дословном санкцијом коју спроводи Одисеј, због онога што чине у контексту дате епизоде. Међутим, чињеница да хомерски текст највише инсистира на овим механизмима одбацивања управо када их примењује на Терситов опис, истовремено у себи садржи и неопходност да се њихове истинске побуде дубље преиспитају у односу према ономе што Терсит тек треба да изговори.

### 2.1.3. ГОВОР

Телесним описом сачињена негативна представа о Терситу, претходећи његовој критици Агамемнона, истакнута је већ на почетку епизоде одређењем Терсита као лошег говорника. Овакво одређење има функцију да га снажније супротстави другим

---

<sup>75</sup> Ова импликација садржана је и у поменутом Одисејевом опису, када га Атена прерушава у просјака у в. 430-438.

<sup>76</sup> Под утицајем епизоде код Хомера, Ир ће као својеврсни „Терсит *Одисеје*“ постати део касније књижевне традиције превасходно као парадигма сиромаштва, али и ружноће и прождљивости, и често ће се у њој појављивати заједно са Терситовим ликом. Тако, на пример, Квинтилијан у *Образовању говорника*, говорећи о унутрашњим и спољашњим аспектима људске личности који могу бити предмет покуде, бележи: „За извесне ликове, као у случају приче о Парису, претпостављало се да ће бити повод за уништење многих; други, попут Терсита и Ира били су презрени због сопственог сиромаштва и гадног изгледа“ (Quint. *Inst.* XI, 1, 137 [Butler 1920, I: 473]; *прев. аум*; уп. Demetrius, *De elocut.* 163 [Roberts 1902: 146, 147]; Dio Chrys. *Orat.* 66 [Cohon/Crosby 1940, V: 106-109]).

јунацима у *Илијади*, али и да истовремено обликује и усмери реакцију публике на његов говор:

Једини још је Терсит наклапало нешто приклап'о,  
он је непристојне речи и многе у срцу знао,  
наопаке, без мере с владарима да би се свађ'о.  
(В, 212-214)

Терситова реторика одређена је, пре свега, придевом *ἀμετροεπής* (у Ђурићевом преводу *наклапало*), речју насталом комбинованом творбом од негације *ἀ-* и лексема *μέτρον* (*мера, метар*) и *ἔπος* (*говор, прича*) – он је, дакле, *онај чије речи немају никакву меру* (Nagy 1979: 264)<sup>77</sup>, односно, како бележе схолијаста и Еустатије, *ἀπεραντολόγος* - *који говори без престанка* (Schol. in Hom. II, II, 212 [Bekker 1825]; Eustat. ad Hom. II, II, 212).<sup>78</sup> Неумереност коју Хомер придаје Терситовом говору остварује се као основни предуслов његове свађалачке природе наглашене имперфектом *ἐκολῶα* (од *κολῶάω* – *свађати се, закерати*).<sup>79</sup> За мноштво његових непристојних речи, Хомер кроз још једну негацију каже да су биле *ἄκοσμά* – *без реда*<sup>80</sup>, односно да се његов говор артикулисао изван *κόσμος*-а (поретка), да би овај придев потом развио синонимом у следећем стиху, где каже да је Терсит говорио *οὐ κατὰ κόσμον* – *супротно него што налаже поредак*.<sup>81</sup> На крају, Хомер увод у епизоду са Терситом завршава још једним удвајањем (овога пута глагола *ἐκολῶα*), изнова наглашавајући да је Терситов говор био усмерен на свађање (*ἐριζέμεναι*) с владарима.<sup>82</sup> Песниково инсистирање на томе да Терсита као

<sup>77</sup> Сличну сложеницу Хомер употребљава у Антеноровом опису Менелајевог говора у поменутој сцени теихоскопије, за који каже да је био *ἀφαιμαρτοεπής* (Г, 215) – да је јунак, иако крупнији стасом, говорио насумице, без система у свом излагању (Ђурић преводи: „не имаше обилан речник“), док су Одисејеве речи текле „пахуљицама“ подобне снежним“ (Г, 222).

<sup>78</sup> Дионисије Халикарнашанин у својој реторици (XI, 8) бележи да *ἀμετροεπής* не упућује на квалитет Терситовог говора као увредљивог, већ пре на његов квантитет (Dionys. Hal. *Ars rhet.* [Usener 1895: 384]). Гален је такође у придеву видео пример реторске неумерености (Galen, *Adv. Jul.* [Kühn 1821-1833, XVIII: 253, 289]).

<sup>79</sup> Глаголском именицом *κολῶός* на крају првог певања Хефест описује свађу између Зевса и Хере (А, 575), саветујући мајку да одустане од своје грдње како би избегла остварење Зесове претње да ће да је „рукама млатне силним“ (А, 567). У својеврсном одјеку ове епизоде, Терситова свађљивост, која, за разлику од Херине, није умирена на време, мораће да буде утишана Одисејевом физичким казном, коју Зевс у Херином случају на крају ипак не спроводи у дело. Уп. Orion, *Etym.* [Sturz 1820: 85]; Philoxenus *Gramm. Fragmenta*, 122 [Theodoridis 1976].

<sup>80</sup> Еустатије придев тумачи као *ἀφροσύνης* – непромишљеност која се граничи са лудошћу (Eustat. ad Hom. II, II, 213).

<sup>81</sup> Аресов покољ Ахејаца у петом певању *Илијаде* Атина, жалећи се Зевсу, описује такође као *οὐ κατὰ κόσμον* - супротстављен поретку и без реда (Е, 759), док Нестор у трећем певању *Одисеје* овај израз користи да објасни како сазивање скупштине у сумрак није у складу са поретком (γ, 138). У осмом певању истог епа, Еуријалову увреду Одисеју - да је јунак невичан спортским играма - Одисеј назива речима које су *οὐ κατὰ κόσμον*, што истовремено упућује и на њихово тумачење као *неистинитих*. То Одисеј коначно и потврђује, показавши своју вештину и победивши све такмичаре у бацању диска (θ, 178-198).

<sup>82</sup> За Ц. С. Кирка глагол *ἐριζέμεναι* одређује Терсита као „онога који је био вичан да се неумереним речима препире са краљевима, несмотрено и супротно уобичајеној норми“ (Kirk 1985: 139).



говорника прикаже у негативном светлу, садржано у необичном понављању и удвајању наведених одредница, антиципира коначни неуспех његове грдње владара; не само због тога, што ова грдња представља неумерен говор, већ због тога што она представља говор који је, према законима ахејске скупштине и епског поретка уопште, уједно и неприкладан.<sup>83</sup>

Тежња песника да Терситов говор представи као неправилно и невешто компонован може се, најзад, уочити и уколико се одреднице *ἀμετροεπής* и *ἄκοσμά/ οὐ κατὰ κόσμον* разумеју у дословно формалним категоријама – Терсит своју грдњу није добро артикулисао у погледу низања хексаметара од којих је она сачињена; мера која његовом говору недостаје, истовремено је и недостатак правилног метра: „Терситов говор је описан, у хексаметру, као „не-хексаметричан“. Хомерски еп на необичан начин тежи да представи не само различитост говора, већ и један дискурс отеловљен у својим субјектима, толико различит, да се налази, строго говорећи, изван представљачког медија“ (Kahane 2005: 63).

Ричард Мартин у опису стила Терситовог говора, види инсистирање на томе да он „није способан да организује дискретне мале јединице свог говора, *ἔπεα*“ (Martin 1989: 17).<sup>84</sup> Ова претпоставка се коначно потврђује и у метричкој анализи говора којој прибегава аутор: „Шта чујемо у Терситовом говору? Уколико се изведе усмено, уочљиво је да говор садржи велики број корепција, скраћивања дугих вокала и двогласника, који према својој уобичајеној метричкој вредности формирају „тешке“ слоге у хексаметру, на „лаке“, кратке вредности слога. На исти начин, синизеза (уклапање обично раздвојених самогласника како би се произвео само један глас) изазива исти звучни ефекат: Терсит неразговорно изговара своје речи“ (Martin 1989: 112).<sup>85</sup> Поред тога што, у складу са његовом одбојном појавом, унапред обележава и Терситов говор као негативни изузетак од уобичајене херојске реторике, Хомер и у погледу структуре хексаметра обликује један исказ, који својом формом настоји да

<sup>83</sup> Дијаметралну супротност одређењу Терситовог говора као артикулисаног супротно поретку ствари, јесте Одисејево одређење Демодокове песме у осмом певању *Одисеје*, за које јунак каже да је *κατὰ κόσμον* – у складу са поретком (θ, 489), због тога што лепо опева ахејску судбину (јер његов говор потврђује оно против чега се Терсит у своме говору побуњује).

<sup>84</sup> Аутор разликује два хомерска термина који обележавају говор јунака - *ἔπος* и *μῦθος* - по принципу квантитета: *ἔπεα* су „мали објекти који се могу слободно пребацивати тамо-амо, део општег система размене“, док *μῦθοι* представљају „велике јединице говора“. Они се такође разликују и по томе, што је *μῦθος* у *Илијади* „увек говор онога који има моћ [...] реч имплицира ауторитет и снагу“, док *ἔπος* „не имплицира ништа од ових вредности“ (Martin 1989: 17, 18, 22; уп. Finkelberg 2011:534).

<sup>85</sup> „Број корепција у односу према броју хексаметара показује да Терситових осамнаест стихова садржи ову карактеристику десет пута. [...] Можемо супротставити ову учесталост од 55 процената, учесталости од 30 процената у Несторовом говору (девет пута у тридесет хексаметара, А, 254-284). [...] Наравно, ове бројке добијају свој пуни смисао тек у контексту статистичких вредности корепције у остатку *Илијаде* [...]; просечна вредност корепције за наративне стихове у епу износи 20 процената – за говоре она износи 40 процената. [...] ‘Слаткоречи’ Нестор звучи као Хомер у тренутку када га први пут чујемо. Терсит је дословце ‘без *метра*’ у свом извођењу, у значајно већој мери од просечног јунака“ (Martin 1989: 112, 113).

дискредитује смисао садржаја.<sup>86</sup> На овај начин заокружује се својеврсна песникова припрема за рецепцију Терситовог „наклапања“ - она као таква наизглед не оставља много простора за прихватање његове побуне у систему вредности епске традиције.

Упркос томе што је на плану структуре хексаметра проблематичан, Терситов говор у стиховима 225-242 на свом композиционом нивоу представља једно систематично и организовано излагање. Он већ у том смислу, као „добро елабориран комад реторике“, како примећује Андреа Кукланиакис, на ширем плану оспорава Хомерову представу о Терситовом говорничком умећу: „Вероватно једна од најважнијих недоумица у вези са поменутиим одломком, јесте мера у којој наративна инстанца и Терситов говор нису међусобно консонантни у својим конструкцијама његовог лика. Терситов говор [...] је језгровит и кохерентан, и због тога се супротставља тврдњи наратива у стиховима 212 и 213 да је он ‘наклапало’ и да су његове речи ‘без мере’“ (Kouklanakis 1999: 42).<sup>87</sup> Као такав, говор је могуће поделити у три засебне целине: (1) изношење аргумената за напуштање рата кроз критику Агамемнонове похлепе (225-234); (2) позив Ахејцима да оставе Агамемнона и упуте се кући (235-238); и (3) подсећање на увреду коју је Агамемнон начинио Ахилеју у претходном певању (239-242).

Први део говора чини низ од три реторска питања која Терсит поставља Агамемнону (225, 229, 232):

Он се продере и Агамемнона стане да ружи:  
„Шта сад, Атрејев сине, ти гунђаш и чега ти треба?  
Пуни ти чадори меди и много у чадорју своје  
жена имадеш на избор, а све те жене Ахејци  
теби дајемо првом град кад узмемо који.  
Злата ли теби недостаје зар из Илија што га  
носи коњокрота који Тројанац к’о откуп за сина,  
кога у путима ја ти доведем ил’ други Ахејац?  
Младу ли жену желиш да љубавну утолиш жудњу,  
да је обашка држиш за себе? Не приличи теби  
који си владар да у зло уваљујеш ахејске борце.“  
(В, 224-234)

Терситове примедбе на Агамемнонов тврдичлук, развијен до те тачке да угрожава животе Ахејаца, осликавају приземнију и недостојнију страну ратовања; њу епска традиција суптилно покушава заоденути у идеализоване принципе части и војничке изврности. Чињеница да је Терситов говор лишен узвишености и да представља

<sup>86</sup> Мартин такође закључује да „Терсит, *ἀμετροεπίς*, не производи задовољавајући дискурс, не само због тога што је садржај његовог говора у другом певању одбојан јунацима, већ и због тога што његове речи не представљају добро сачињено казивање. Према стандардима *Илијаде*, оне су неметричне, како смо видели, стихови без јасних прекида, обилују корепцијама и гутањем речи, више од уобичајеног говора у епу. Прелази који треба да одреде ток излагања су груби или непостојећи“ (Martin 1989: 146, 147).

<sup>87</sup> Кирк Терситов говор назива „углачаним примером инвективе“ (Kirk 1985: 141).

девалоризацију херојских идеала борбе, објашњава тежњу наратива да унапред дискредитује Терсита у његовом опису.

Иронично запиткујући Агамемнона шта му је још потребно и зашто се љути (*ἐπιέμφει*)<sup>88</sup>, Терсит истиче похлепу као једини повод Агамемновој намери да настави рат (Leaf 1886: 51).<sup>89</sup> Богатство проистекло из ратног плена, како у стеченом оружју и злату, тако и у многобројним робињама које преотима од других јунака,<sup>90</sup> потврђује његов статус врховног војсковође.<sup>91</sup> Међутим, како Терсит не пропушта да нагласи, ово потврђивање кроз гомилање плена вештачки је наметнуто и неправедно због тога што није поткрепљено Агамемновим учешћем, ако не у стицању блага, онда бар у његовој праведној расподели између бораца. Стога, из Терситовог угла, Агамемнонова похлепа „подрива његову способност да буде частан“ (Balot 2001: 115) и постаје основни аргумент ставу - да Агамемнон запоставља сопствену дужност и обавезу да се Ахејцима представи као ваљан и достојан предводник.

Терситова примедба да „Агамемнон седи и ужива пуштајући друге да се боре и нагомилавају плен за њега“ (Postlethwaite 1988: 129), уобличена је тако, да не чини само његов изоловани став, већ истовремено и став његових сабораца. Ово Терсит као вешт говорник постиже употребом првог лица множине и тиме се и сâм укључује у друштво ахејских ратника, када у стиху 228 каже – „када град узмемо (*ἔλωμεν*) који“. На сличан начин, Терсит сопствену тачку гледишта претвара у заједнички став и када, у стиху 231, за себе каже да је са другим Ахејцима учествовао у откупу тројанских ратника. Представљајући се као још једна жртва Агамемнонове похлепе, Терсит познатом техником из уџбеника реторике својим говором остварује снажнији ефекат на ахејско веће, док истовремено покушава да превлада сопствену негативну представу са

---

<sup>88</sup> Исти израз користи Ахилеј када у првом певању подстиче Агамемнона да упита врача, због чега се Аполон разгневио (*ἐπιέμφει*) и послао кугу на ахејски логор (А, 65). Ахилејева сумња да богу није било принето довољно дарова у стоволовкама и другим жртвама, иронично одјекује у Терситовом истицању Агамемнонове незаситости пленом.

<sup>89</sup> За поједине ауторе попут В. Ф. Донлана, Терситово виђење делује редукционистички: „За Терсита је предмет борбе био просто нагомилавање плена, [...] он не узима у обзир чињеницу да су плен освајали управо људи попут њега, [...] узима здраво за готово да је Агамемнонова мотивација за рат искључиво била похлепа“ (Donlan 1980: 22). Иако би сигурно било погрешно тврдити да тврдичлук као покретач борбе у *Илијади* функционише *en général*, посебно када је у питању тројанска страна, треба узети у обзир да Терсит у своме говору, у складу са логиком приповедања, коментарише искључиво раније Агамемнонове поступке (представљене у I певању) - пре свега, његову свађу са Ахилејем због плена. Према томе, Терситово гледиште у односу на опевана збивања делује у већој мери реалистички него редукционистички.

<sup>90</sup> Зенодот ће у стиху 226 инсистирати на томе да се израз *πολλὰ δὲ γυναῖκες* (много жена) замени изразом *πλεῖται δὲ γυναῖκόν*, односно да се исти придев којим се описује количина Агамемновог оружја у шатору примени и на његове робиње – шатори су били пуни жена, што је суптилан детаљ који упућује на чињеницу да је женско робље у епској традицији имало исти, дехуманизовани статус, као оружје и благо (Eustat. ad Hom. II, II, 226; Aristonicus, *Περὶ τῶν σημείων τῆς Ἰλιάδος* [Friedländer 1853: 64]).

<sup>91</sup> „Агамемнонове халапљиве навике трошења плена показују да су његове материјалистичке страсти нераздвојиво повезане са његовим насилним контролисањем других. Повезаност ова два аспекта Аристотел експлицитно истиче у својој представи о тиранину“ (Balot 2001: 64).

почетка епизоде – његово супротстављање Агамемнону уједно се остварује и у виду супротстављања причи која га осликава као суштински невичног таквим подвизима.

Други битан аспект Терситове реторске вештине остварује се тако што на крају првог дела (232-233), као пример Агамемнонове халапљивости имплицитно евоцира свађу са Ахилејем око робине Брисеиде из претходног певања, а то је појединост која ће у трећем делу говора бити израженија кроз подсећање на неправду учињену Ахилеју. Постављајући последње реторско питање, Терсит суптилно указује да Агамемнонова одлука да силом од Ахилеја преузме Брисеиду - као замену за Хрисову кћерку коју је морао пустити како би зауставио кугу - и даље не задовољава Агамемнонов апетит да „љубавну утоли жудњу“ (*μίσηται ἐν φιλότητι* - досл. *да се у љубави помеша*), додајући инвективи својеврстан „порнографски призвук“ (Kirk 1985: 142).<sup>92</sup> Саркастично осликавање Агамемноновог уживања у раскалашности свога шатора, Терсит супротставља слици војника који страдају због његовог хира, како би му потом упутио и последњи ударац - говорећи да му као краљу не приличи да војску води у правцу зла и пропасти (*κακῶν*).<sup>93</sup> Поменута примедба, с једне стране, указује на то да Агамемнон својим понашањем не даје добар пример ратницима, али антиципира и чињеницу да је, с друге стране, због сопствене похлепе директно одговоран за Ахилејево напуштање битке, и тиме, индиректно, за разједињеност и страдање целокупне ахејске војске.

Поставивши своје аргументе против способности Агамемнона као ахејског предводника, Терсит се припрема за други део свога говора, у коме директно позива војнике да напусте свога вођу:

„Покори, спрдње, мекушци, о Ахејке, а не Ахејци!  
Пођимо с лађама кући, а овога пустимо овде  
нека поклоне вари под Тројом, нека тад види  
јесмо ли њему ми на помоћи или му нисмо!“  
(В, 235-238)

<sup>92</sup> У реминисценцији на Агамемноново одузимање Брисеиде и Ахилејев гнев због сопствене „неутољене жудње“ на који Терсит вешто скреће пажњу, исти израз употребљава Тетида, када на крају *Илијаде* саветује Ахилеја да „жену обљуби какву“ (*γυναῖκί περ ἐν φιλότητι μίσησθ'*) јер неће још дуго поживети (Ω, 130). Терситов саркастични осврт на Агамемнонове сексуалне апетите вероватно је био главни разлог због кога је Зенодот у својој редакцији из *Илијаде* потпуно избацио стихове 231-234 (Kirk 1985: 142). Одјек Терситовог сарказма налазимо код Овидија који, служећи се Агамемноновим примером, саветује свог читаоца да треба имати две драгане:

„Кад је Калхас под Ахиловом заштитом/ Наредио да се она [Хрисеида] кући врати/ И када је стигла у очеву кућу./ Атрид рече: „Постоји слична лепојка./ Има исто име осим првог слога [...] Ако сам ја краљ, зар ниједна жена/ Да не спава у кревету поред мене?/ Ја желим да Терзит место мене влада!“/ Чим рече, ову као утеху доби.“ (Ovid. *Rem. amor.* 473-477; 480-483 [Ovidije 2008: 312]).

<sup>93</sup> Терсит би овом примедбом истовремено могао иронично алудирати на Агамемнонове речи из првог певања када, пристајући да врати Хрисеиду оцу, владар додаје: „волим да војска се спасе но пропаст јој прека да пукне“ (Α, 117).

Обраћање саборцима Терсит започиње оштром грдњом додељујући им три неугледне карактеристике – они су *πέπονες* (слабићи)<sup>94</sup>, *κακοί* (лоши, рђави)<sup>95</sup> и *ἐλεγχής* (брука и срамота), зато што и даље удовољавају Агамемноновим прохтевима. Одмах потом Терсит удара и на њихов херојски интегритет називајући их Ахејкама, а не Ахејцима, у чему Џ. С. Кирк препознаје „генијалан пример реторике“, због тога што је, из његове визуре - „кукавички не бежати из рата“ (Kirk 1985: 142).<sup>96</sup> Називајући их женама због тога што нису у стању да се супротставе Агамемнону, Терсит прорачунато повезује своју критику ратника са критиком њиховог вође из првог дела говора, тако што их имплицитно „изједначава са женама које припадају краљу“ (Zielinski 2004: 206); односно, проглашава их за готово ропски потчињене његовој вољи. Иако износи тешке увреде ахејској војсци, Терсит у своме говору не дозвољава да овај аспект превлада свој основни циљ - да се Агамемнон дискредитује као вођа, па тако већ у следећем стиху поново мења перспективу, враћајући се техници говора у првом лицу множине и позивајући војску да заједно пођу кући и оставе Агамемнона да „поклоне вари под Тројом“.<sup>97</sup> Промена у Терситовом говору има јасну функцију да ублажи првобитну покуду и додатно придобије своје слушаоце тиме, што говорник иронично закључује да ће Агамемнон тек да види да ли му је војска потребна, уграђујући у своју критику краља „индиректну похвалу ратницима и истичући недовољно наглашену

<sup>94</sup> Придев *πέπων* код Хомера и у каснијој традицији појављује се обично са пријатељском конотацијом у обраћању другој особи - *пријатељу, драги, мили* (E, 109; Z, 55; ι, 447); која понекад може да пређе и у ироничну - *драгићу, драговићу* (I, 252; Hes. Th. 544, 560); и подругљиву конотацију – *кукавче, слабићу* (N, 120; Hes. Sc. 350, 357); какав је и овде случај (Kirk 1985: 142).

<sup>95</sup> Њихово *κακός*, у лингвистичкој паралели коју Терсит повлачи са претходним стихом, одговара злу (*κακῶν*) у које их уводи Агамемнон.

<sup>96</sup> Еустатије у Одисејевој примедби да се војници једни другима жале и желе да се врате кући „к’о дечница нежна ил’ као обудовеле жене“ (*ὥς τε γὰρ ἢ παῖδες νεαρὸὶ χῆραὶ τε γυναῖκες*, В 289), у говору који долази одмах после епизоде са Терситом, види парафразу ове увреде (Eustat. ad Hom. II, 289). У седмом певању идентичним речима (*ὦ μοι ἀπειλητῆρες Ἀχαιῖδες οὐκέτ’ Ἀχαιοί.*; Н, 96) Менелај грди јунаке због тога што се плаше да изађу на мегдан са Хектором, што појачава „јединствени контраст између читавог овог говора [Н, 96-102] са тоном куртоазног покајања које је на свим другим местима карактеристично за Менелајев однос према Грцима“ (Leaf 1886: VII, 96).

У чињеници да Менелај понавља Терситове речи, Сет Бенардет види изразиту иронију: „Ратници су изгледа веровали да бити жена представља највећу беду; чини се да се Хомер руга њиховом уверењу када прави Менелаја, који је ратовао да би повратио најлепшу жену, и Терсита, најружнијег човека под Тројом, гласноговорницима мушкости“ (Benardete 2000: 16). Ова иронија, као једна од последица утицаја Хомеровог описа Терсита на потоњу књижевност, одјекује и у сведочењу неоплатонистичког филозофа Олимпиодора (VI в. н. е). Он ће на једном месту установити да нису сви мушкарци снажнији од жена, узимајући за пример Терсита, за кога каже да „није био јачи од Теано [*Θεανώ*] ни Коребе [*Κόροιβος?*]“ (Olymp. in Plat. Alc. I, 109b [Westerink 1956]; *прев. аут*). Терситова увреда ће се у каснијој епској традицији појавити и у нешто другачијем контексту - Вергилијев Нуман у деветом певању *Енеиде* руга се Тројанцима називајући их „Фригијке, не Фригијци“ (*O vere Phrygiae, neque enim Phryges*, Ver. Aen. IX, 617; уп. Hight 1972: 258).

<sup>97</sup> Израз „*γέρα πείσειν*“ може да се тумачи метафорички као *уживање у плену, даровима*, али и дословно, као *варење поклона*, због тога што је у хомерском епу *γέραс* као ратни плен подразумевао и право на прву порцију меса којом се поштовао краљ (δ, 66), почасни гост (ξ, 437), или најбољи јунак у одређеној ситуацији (Н, 321) (Finkelberg 2011: 312). Терсит овде саркастично тражи да се Агамемнону - који без оправдања највише захтева да му сви други укажу поштовање - оно у потпуности укине. Како примећује Џ. С. Кирк, Аполонова примедба у четвртном певању да Ахилеј изостаје из борбе због тога што вари (*πέσσει*) свој гнев (Δ, 513), показује да је то свакако био „неугодан посао“ (Kirk 1985: 142).

чињеницу да су обични војници основни инструмент ратовања“ (Kouklanakis 1999: 43 п. 12).

Овако изведена похвала на крају, омогућава Терситу да критику додатно утемељи на чињеници како краљ не само што чини неправду целокупној ахејској војсци, већ конкретно и њеном највећем хероју, Ахилеју; тиме довитљиво прелази са општих на појединачни пример његове похлепе у последњем делу свога говора:

„И сад Ахилеја он од себе бољег јунака  
погрди страшно и оте му дар, те сада га држи.  
Ал’ се Ахилеј не уме да љути, жестина му суста,  
јер би га, Атрејев сине, сад последњом врећ’о!“  
(В, 239-242)

Непосредно истичући проблематичне околности свађе између Агамемнона и Ахилеја око Брисеиде, а она је већ антиципирана у стиховима 232-233, Терситова похвала Ахилеја као „бољег јунака“ (*μέγ’ ἀμείνονα φῶτα*)<sup>98</sup> је „лукав начин да се његов прекор упућен Агамемнону појача [...] и има додатну функцију [...] стварања осећаја континуитета између првог и другог певања“ (Kouklanakis 1999: 44). Такав континуитет остварује се и у чињеници да Терситов говор алудира на делове говора Ахилеја, „најимпресивнијег корисника језика у *Илијади*“ (Griffin 1986: 51), у претходном певању<sup>99</sup>; реч је о Терситовој жалби да он и други Ахејци пустоше непријатељске градове како би Агамемнон гомилао благо, те у стиху 228 призива у свест Ахилејеву примедбу да Агамемнон никада са њим не дели плен праведно, „пошто Ахејци град који насељен разоре тројски“ (А, 163-168). Његов позив упућен војницима да напусте опсаду, евоцира Ахилејево сведочење да ће се из истих разлога вратити кући: „А сад идем у Фтију, јер заиста много је боље/ кући се вратит’ у лађах узвијених, не мислим више/ овде да врећан благо и богатство теби гомилам“ (А, 169-171).

Веома је битно и то, што стих 240<sup>100</sup> у неизмењеном облику преноси речи из Ахилејеве жалбе Тетиди: „силни краљ Агамемнон Атрејић *погрди мене, / сам ми уграби дар и сада га има*“ (А, 355-356), што касније понављају Тетида (када Зевсу препричава

<sup>98</sup> Ово Ахилеју признаје и Нестор у А, 280: „Ако си ти и јачи, а роди те богиња мајка/ овај је моћнији силом, јер влада народом већим“. Терситова намера да наговори војску да напусти Агамемнона, могла би се разумети и као тенденција потврђивања Ахилејеве предводничке надмоћи међу Ахејцима, кроз одузимање једине предности која Агамемнону даје ауторитет.

<sup>99</sup> На паралеле са Ахилејевим говором указују и Whitman 1958: 161; Rankin 1972: 42; Cairns 1982: 203; Postlethwaite 1988: 126-132; Rose 1988: 19; Martin 1989: 109; Cook 2003: 193; Kahane 2005: 64; Loudon 2006: 142 и Keane 2011: 47.

<sup>100</sup> У овоме стиху Терсит истовремено алудира и на Агамемнонове речи упућене Ахилеју: „...тако ћу главом у твој се чадор упутит’/ и твој дарак извести: лепоту Брисејиду ону“ (А, 184-185).

злосрећну судбину свог сина (А, 506-507)<sup>101</sup>) и Нестор (када саветује Агамемнона у деветом певању (I, 110-111)<sup>102</sup>); док стих 242 у Терситовом говору дословно преноси Ахилејеву претњу Агамемнону: „Краљу изелицо, а само нитковима владаш/ *иначе, Атрејев сине, сад би ме последњом врећ’о!*“ (А, 231-232). Поред ових, могуће је установити друге карактеристичне сличности између Терсита и Ахилеја у два певања - Терситова свадљивост са краљевима у стиху 214 (*ἐρίζεμεναι βασιλεύσιν*) одговара Ахилејевој свадљивости (*ἐρίζεμεναι βασιλῆϊ*) од које покушава да га одврати Нестор (А, 277), док је његова слика као најмржег (*ἔχθιστος*) Ахилеју и Одисеју у стиху 220, паралелна са Агамемноновом изјавом да му је Ахилеј био најмржи (*ἔχθιστος*) од свих краљева (А, 176).

Све ово неизоставно наводи на закључак да су Терситове речи замишљене као коментар и подршка Ахилејевим ставовима, односно да „Терсит проглашава како је Ахилејев одговор на Агамемноново понашање оправдан“ (Postlethwaite 1988: 130). На тај начин, аргументи изведени у Терситовом говору не могу добити снажније покрепљење од чињенице да их је раније артикулисао највећи јунак под Тројом. Другим речима, његова критика Агамемнона свој ауторитет стиче највише на основу тога, што је у суштини представљена кроз призму Ахилејеве критике: „Он је свестан колико је Агамемнон слаб у овом тренутку, због чега постаје и изузетно рањив, али исто тако зна и да је веома добро ослонити се на јединог актера који још увек има известан углед међу војском“ (Seibel 1995: 392).

Проблематично место у вези са последњим делом Терситовог говора, могао би представљати стих 241, у коме Терсит каже да Ахилеј нема довољно гнева у срцу (*μᾶλ’ οὐκ Ἀχιλλῆϊ χόλος φρεσίν*), односно да је нехајан (*μεθήμεων*)<sup>103</sup>, не брине довољно за своју повређену част. Извесни аутори у овоме су видели суштинску „неискреност“ (Kouklanakis 1999: 43) Терситове похвале Ахилеја, па чак и непосредан напад на јунака, због тога што намерно погрешно тумачи одсуство његовог гнева као кукавичлук.<sup>104</sup> Не треба заборавити да је основни циљ Терситовог говора оспоравање

<sup>101</sup> „...сад јунацима краљ Агамемнон/ *увреди њега, јер оте му дар и сада га има*“ (...ἀτάρ μιν νῦν γε ἄναξ ἀνδρῶν Ἀγαμέμνων/ *ἠτίμησεν: ἐλὼν γὰρ ἔχει γέρας αὐτὸς ἀπούρας*).

<sup>102</sup> „те ти *погрди* првог јунака ког чашћаху бози,/ *јер му ти узграби дар што сада га имаш...*“ (εἶψας ἄνδρα φέριστον, ὃν ἀθάνατοί περ ἔτισαν,/ *ἠτίμησας, ἐλὼν γὰρ ἔχεις γέρας...*).

<sup>103</sup> Нехајна (*μεθήμεονα*) је и Наусикаја у шестом певању *Одисеје*, због тога што не мари за то да се лепо обуче и опере своју одећу пред свадбу, што јој замера Атина (ζ, 25-26).

<sup>104</sup> Колико је каснијој традицији било тешко да се помири са Ахилејевим одсуством из битке, добро показује примедба Елија Аристида. Он толико инсистира на томе да оправда Ахилејево, наводно угрожено јунаштво, да ће његово одсуствовање из битке и жељу за повратком кући назвати самозаваравањем: „Ти тврдиш да волиш живот и тако завараваш себе. И ко је, за име бога, толико наиван да га је могуће убедити како се Ахилеј задовољава тиме да остане жив и да се из тог разлога држи даље од битке, зато што једном кад умре више се не може вратити у живот? [...] Нека ово падне на главу Терсита и оних који су му налик. А ти, драги, немој да се буниш, нити да се претвараш кукавицом, јер то нема никакве везе са тобом, и нећеш убедити никога од нас, а, мислим, ни самога

Агамемнона, па је његово освртање на одсуство Ахилејеве освете само вешто изведено упозорење на то, да је Агамемнон због својих поступака могао да прође и много горе, чиме Терсит свој говор завршава. Као такво, оно имплицира Терситово иронично чуђење пред Ахилејевом уздржаношћу, пре него промишљену критику јунака на кога се превасходно позива не би ли поткрепио своје аргументе против Агамемнона. Ово чуђење коначно би се могло разумети и на основу текстуалне чињенице, да Ахилеј у првом певању заиста жели да потегне мач на Агамемнона, али да га у томе спречава Атенина интервенција - која се јунаку указује, наглашава Хомер, тако да ју је само он могао видети (А, 188-222). Пошто су само Ахилеј и Атена били свесни истинског разлога за његово одустајање од ове намере, осталим Ахејцима, а са њима и Терситу, то је могло изгледати као у најмању руку необичан чин Ахилејевог повлачења (Collins 1987: 228 n.18; Postlethwaite 1988: 130).

Упоредо са претпоставком да Терсит намерно дискредитује Ахилејеву храброст, у анализама последњег дела његове критике јавио се и став да Терситово преношење делова Ахилејевог говора у сопствени, представља својеврсну имитацију Ахилејеве реторике, па се ова имитација због тога претвара у пародију и карикатуру (Willcock 1970: 51; Thalmann 1988: 20; Meltzer 1990: 268; Louden 2006: 142). Терситу је због тога често било одузимано право на сопствене речи - као говорник који је *ἀμετροεπής*, он се сагледавао само као онај који подражава (*μιμῆται*) прикладан и хармоничан говор, на коме се заснива добра реторика (Joan. Rhet. in Herm. *Περὶ ἰδεῶν* [Walz, *Rhet. Graec.* 1834: VI: 248]). Лаури у том смислу закључује: „Ако говорник изгуби јурисдикцију над сопственим речима, он се придружује оној групи коју Терсит парадигматски представља“ (Lowry 1991: 282).

Ипак, ова идеја је у већој мери условљена поменутиим начином на који Хомер осликава Терсита као ругобног свадљивца, него самим садржајем и циљем његовог говора.<sup>105</sup> У оваквим и сличним закључцима је имплицитно незаобилазан и став коментатора - да се Терсит, представљен као најгори међу Ахејцима, због тога што сведочи о сопственом учешћу у рату, покушава приказати као Ахилеј, најбољи међу Ахејцима, што је са тачке гледишта конструкције хомерске приче и њој наклоњених тумачења, чинило неопростиву дрскост.<sup>106</sup>

---

себе“ (Ael. Arist. *Προσβητικὸς πρὸς Ἀχιλλέα* [Dindorf 1829: 601-602]; *прев. аум*). Грегори Нађ сматра да Терситово негирање Ахилејевог гнева, који је „самопроглашени предмет *Илијаде*“, истовремено значи и „погрешно представљање епских традиција о Ахилеју“ (Nagy 1979: 263; уп. Lowry 1991: 27).

<sup>105</sup> Кирк закључује да је „Терситов протест покренут из чисте злобе, а Ахилејев из увиђања да му је част угрожена и да му материјалне награде нису додељене у складу са почињеним трудом“ (Kirk 1976: 52).

<sup>106</sup> Каснија традиција никако није могла да прихвати Терсита у овој улози. Плутарх је тако у Терситовој тврдњи да је учествовао у ратним походима, видео пример хвалисања. Плутарх сматра да овај пример треба да поучи младе људе да разликују „добре и лоше ликове“, тако што ће обраћати пажњу на описе и дела која им Хомер додељује као одговарајуће. Супротстављајући Ахилејево обраћање Агамемнону у



Упитна природа оваквог тумачења је у томе, што она очигледну супротстављеност између описа Терситовог говора (а са њом и Терситове појаве), с једне, и његове реализације, с друге стране, покушава да генерализује у корист прве категорије, што представља и главни Одисејев аргумент у наставку текста. Терситов говор промишља се из угла који намеће опис, а не као независна перспектива те се на тај начин у њега учитавају елементи на које сâм говор не указује. Међутим, неоспорива чињеница да се Терситова критика Агамемнона својим садржајем суштински остварује као истинита,<sup>107</sup> и у разуму отелотворена тврдња<sup>108</sup> о стању у ахејском логору, несумњиво доводи у питање једно овакво тумачење: „Уколико је Терситово понављање

---

првом певању (А, 163-164) Терситовој реторици, Плутарх закључује: „Разлика између два говора, ако се не превиди, научиће младог човека да посматра скромност и умереност као одлике углађености, али и да увек буде на опрезу од западања у хвалисање и самопоптрђивање, што су одлике злобе“ (Plut. *Quomod. adol. poet.* 28-29 [Babbit 1927-2004, I: 150-153]; *прев. аум*; уп. Plut. *De communibus notitiis adversus Stoicos*, 1065 [Babbit 1927-2004, XII, 2: 704-707]; Pythagoras, *Similitudines*, 32, *Frag. Phil. Graec.* [Mullach 1860, I: 489]).

Слично је полазиште садржано и у примедби Елија Аристиди: „Када Терсит каже: „кога у путима ја ти доведем ил’ други Ахејац“ [В, 231], то је, верујем, бесмислено. „Ти ћеш некога да доведеш?! Боље буди срећан ако неки други Ахејац тебе не завеже и доведе! [...] Али када Ахилеј каже: „С лађама својим већ дванаест разорих људских градова./ још једанаест пешке по тројанској грудастој земљи./ из свих градова тих скупоцених заклада много/ узех, и све то Агамемнону, Атреја сину./ носих и давах“ [Θ, 328-331], ниједан Ахејац неће на то негодовати“ (Ael. Agist. *Περὶ τοῦ παραφθέρματος* [Dindorf 1829: 110]; *прев. аум*). Исти пример наводи и византијски филозоф Темистије: „Ако нечије речи не одговарају његовом карактеру, онда оне припадају неком другом, а не особи која их изговара. Такав је био случај са Терситом када је рекао „кога у путима ја ти доведем ил’ други Ахејац“, јер ове речи припадају Ахилеју и Ајанту. Погрбљени Терсит представио је као своје речи које му не припадају“ (Themistius, *Orat.* XXI [Hardouin 1684: 261-262] = Stob. *Anth.* II, 15, 29 [Wachsmuth/Hense 1884-1923]; *прев. аум*).

Првенство Хомеровог описа у односу на Терситов говор очигледно је било сувише снажно у традицији, па и у познијим интерпретацијама епизоде примедба остаје непромењена: „У кратком Терситовом говору, Хомер је успео да представи јасне примере злобе, грубости, таштине, кукавичлука; [...] истинска настраност говора произилази из повезаности са Терситовим самољубљем“, закључује В. Е. Гледстон (Gladstone 1858: 122, 123), док Н. Постлтвејт истиче како је „идеја о томе да овај изобличени појединац доводи Агамемнону затворенике за откуп просто апсурдна и уједно ствара атмосферу хвалисавости“ (Postlethwaite 1988: 129). Карл Рајнхарт сматра да тиме што се Терсит „усуђује“ да преузме улогу Ахилеја, „херојски се однос претвара у своју супротност“ (Reinhardt 1961: 115). У обрнутом смеру креће се становиште Ч. Р. Бејеа, који верује да и сâм Ахилеј у супротстављању Агамемнону „личи на каквог Терсита“ (Beue 1968: 137).

<sup>107</sup> „Ништа не указује на то да је оно што Терсит говори у суштини погрешно; и за његов забележени говор [...] се не може показати да је неистинит“, наглашава А. В. Х. Едкинс. Он сматра да проглашавајући Терситове речи за *οὐ κατὰ κόσμον* – настале супротно законима поретка, еп кроз још један идеолошки конструкт истовремено дискредитује и њихову могућност да буду истините (уп. епизоду са Еуријалом, θ, 178): „Који је говор *κατὰ κόσμον* а који не, наравно, биће одређено од стране *ἀγαθοί* [добрих], чије су вредности прихваћене од стране свих ликова у хомерским еповима: говор или понашање које *ἀγαθοί* као група сматрају за ружно, незадовољавајуће или неуређено, биће стигматизовано као *οὐ κατὰ κόσμον*, а тамо где је *ἀρετή* [врлина] угрожена то што је говор *οὐ κατὰ κόσμον* оспориће и питање његове истинитости. [...] Захтев који поставља *ἀγαθός* да говор мора, ако већ не може да буде истовремено нешкодљив и истинит, буде нешкодљив, могао би изазвати оклевање да се истина изговори чак и у оним случајевима када *ἀρετή* реципијента није угрожена“ (Adkins 1972: 13, 15, 16).

Фридрих сматра да се посебна важност епизоде са Терситом читује у томе, што је говорник „човек који говори истину“ (Friedrich 1977: 288); Ечити закључује да су Терситове речи истините јер му „његов измештени положај у већу омогућава приступ истини. Терситово указивање на Агамемнонову себичност погађа саму срж проблема, много отвореније него што то чини Ахилејева уопштена осуда“ (Atchity 1978: 127); а Седрик Витмен Терсита назива „једином особом која говори искрено, инкарнацијом ружне истине“ у *Илијади* (Whitman 1958: 261).

<sup>108</sup> „Разумне речи су понекад изговорене у *Илијади*; оне које изговара Терсит су разумне у свом највишем ступњу. Исте такве су и речи које изговара гневни Ахилеј (9.401-402; 406; 408)“ (Weil 2003: 57; уп. Kahane 2005: 64).

Ахилејевих напада заиста карикатура, зар не би ти напади стога требало да буду потпуно бесмислени, [...] али то овде није случај“ (Schmidt 2002: 139)<sup>109</sup>.

Идеја да су Терситове речи намерна пародија Ахилејевих, не функционише и због тога што, како смо показали, оне одјекују и у говорима других јунака, попут Одисеја, Менелаја и Нестора, а за њих се са исте тачке гледишта не може рећи - као што то Лаури каже за Терсита - да су „изгубили јурисдикцију над сопственим речима“.<sup>110</sup> Исто тако ни мишљење да Терсит у своме говору има самољубиву тежњу да се представи сличним Ахилеју, није чврсто утемељено у самом тексту. То што Терсит говори да је заједно са другим Ахејцима учествовао у освајању градова и довођењу робља, ни на који начин га не истиче као индивидуу у оном смислу у коме Ахилеј наглашава сопствене подвиге. Оспоравати било какав вид Терситовог учешћа у ратовању је бесмислено, пошто се - макар и узет за најгорег Ахејца - он и даље под Тројом остварује у својству војника. Његов говор, који има за циљ да представи ситуацију сваког појединца у војсци, изгубио би на снази својих аргумената ако би се Терсит постављао у супериоран положај у односу на њих и представљао за нешто што није.<sup>111</sup>

Најзад, истинитост Терситовог говора истакнута је и чињеницом да је Агамемнон све до деветнаестог певања *Илијаде*, где признаје своју кривицу (Т, 85-94), представљен као „величанствено оденута некомпетенција, без духа или бриге за дух; његов дигнитет је укаљан претенциозношћу; његова великодушност похлепом, а његово јунаштво дивљаштвом које је производ дубоке несигурности и страха“ (Whitman 1958: 162)<sup>112</sup>. Он ће и сâм на почетку деветог певања - свестан да без Ахилеја не може да освоји Троју - попут Терсита позвати војску да се врати кући (I, 26-28)<sup>113</sup>;

---

<sup>109</sup> „Овај самопрокламовани саветник покреће важна питања која се не могу тако лако одбацити као што то Хомеров иницијални опис сугерише“ (Meltzer 1990: 269). За подударна тумачења важности Терситовог говора, уп. Stone 1988: 34; Raaflaub 2004: 29.

<sup>110</sup> Терситово понављање Ахилејевих речи (посебно стиха 240) које потом, *verbatim*, преносе и други јунаци, на крају, пре треба разумети у смислу понављања типичне епске формуле, него намерног пародирања одређене ситуације у епу.

<sup>111</sup> Ласло Версењи изнова наглашава да је хомерски човек „у потпуности екстернализован“: „Све што он јесте у одређеном тренутку је у том тренутку и видљиво. Он нема тајни, неизречених намера, прикривених осећања“ (Versenyi 1974: 11). Сличан став налазимо и код Е. Ауербаха, који хомерског човека по овом принципу супротставља библијском човеку - други поседује већу унутрашњу сложеност: „У тако проблематичним унутрашњим ситуацијама уопште се не могу наћи Хомерови ликови, чија је судбина једнозначно одређена и који се сваког дана буде као да им је то први дан; њихови афекти су, додуше, жестоки, али једноставни и одмах пробијају“ (Auerbah 1978: 18).

<sup>112</sup> Агамемнонов споран статус истицао је и Емил Штајгер: „Хегел у својој *Естетици* тумачи да се Александров поход не може сматрати истинском епском темом пошто војска није сачувала никакву самосталност према своме вођи, него му је као деспоту, слепо одана. Колико је другачији Агамемнонов положај у *Илијади*. Он, додуше, јесте врховни наредбодавац, но више у смислу једнога „*primus inter pares*“. Јао њему ако би му пало на памет да се размеће својим вођством! Тад му се одговара да он нема шта да наређује јер га људи следе по слободној вољи. Нема обавезе. Свако може отићи чим му се прохте“ (Štajger 1978: 126).

<sup>113</sup> Агамемнон на овом месту дословно понавља речи које је у другом певању (В, 139-141) изговорио како би искушао ратнички морал војске. Иронија је у томе што се његов лажни позив на повратак, супротно очекивањима, умало оствари, док његово истинско помирење са безизлазношћу ситуације

због тога ће га Диомед оштро осудити речима у којима, наравно са супротним циљем, одзвањају Терситове и Ахилејеве увреде (I, 32-49)<sup>114</sup>. Чињеница да еп у извесном смислу подржава Терситов став, по коме је Агамемнон неспособан владар, у директној је контрадикцији са начином на који представља гласноговорника ове истине: „Ако поступци вођа нису усклађени са њиховом појавом, онда не можемо претпоставити да ће понашање обичног војника бити погрешно само због тога што је ружан“ (Thalman 1988: 15).

Због тога је на овоме месту важно истаћи да се Терситов говор у наведеним интерпретацијама, не може једнострано посматрати као последица представе коју еп ствара о њему, већ да се, *vice versa*, ова представа управо и уобличава због тога што епски нарратив на овоме месту не допушта да истинитост Терситових аргумената добије било какву подршку. Упркос томе што наизглед преноси Терситов говор само како би га непосредно потом оспорио, потребно је уочити постојање могућности да хомерски еп дозвољава појављивање овакве перспективе, са циљем да се осигурају простор и средства за истицање проблема који неће остати незапажен међу епском публиком.

#### 2.1.4. ОДИСЕЈЕВА РЕАКЦИЈА

Терситова критика појављује се у веома незгодном тренутку када је реч о Агамемноновом статусу преводника ахејске војске. Ратнички морал и јединство већ су озбиљно нарушени кугом, коју на почетку *Илијаде* доноси Аполон због отмице Хрисове кћерке, да би се криза у грчком логору, потом, још додатно увећала због Ахилејевог гнева. За све ово, у очима војске, одговорност је била искључиво на Агамемнону. Упркос томе, владар се ипак одлучује за крајње проблематично кушање кроз позив на повратак кући,<sup>115</sup> а он - у контексту раније осведочених догађаја - неминовно мора да се заврши неуспехом. Валтер Ф. Донлан сматра да би се „Агамемнонова необична одлука да „тестира“ војску [...] могла протумачити на структуралном нивоу као покушај краља да поново успостави свој ослабљени

---

оспоравају ратници који су, наглашава Диомед, и без присуства свог вође спремни да наставе борбу.

<sup>114</sup> У Диомедовим речима Р. Мартин види „необичан спој реторских тактика којима се користе Ахилеј и Терсит“ (Martin 1989: 24; уп. Hammer 1997: 8). Као одјек Терситове критике Агамемнона могу се разумети и Одисејеве погрдне речи упућене краљу у четвртог певању (Δ, 350-355); исти је случај и у четрнаестом певању када Агамемнон поново предложи повлачење (Ξ, 82-102). Уп. Naft 1989/1990: 103-104.

<sup>115</sup> Агамемноново сведочење о сну који му шаље Зевс у скупштини ахејских старешина и његова идеја о кушању војске, прихваћени су са одобравањем (Β, 48-83). В. Г. Талман истиче да ово представља „блистави изузетак“, јер „у свакој другој сцени Хомерове скупштине предлози наилазе на неслагање и завршавају се дебатом“ (Thalman 1988: 9).

ауторитативни положај, али и да истовремено обавезе *ἡγήτορες* [старешине] на јавно исказивање лојалности према фигури највишег положаја“ (Donlan 1979: 60). Такав покушај се у свом каснијем току јасно остварује као промашај, јер „не само војска, него и старешине падају на Агамемноновом тесту“ (Cook 2003: 173), а Терситов говор се, у том смислу, „реториком надовезује на неред који је настао због бега војске на бродове“ (Easton 2011: 354).<sup>116</sup>

Агамемнон сасвим погрешно разуме стање у сопственој војсци, а једини лик који на тесту пролази - и у стању је да, уз Атенину помоћ, поново успостави ред враћајући ратнике у скупштину - јесте Одисеј (В, 155-210). У читавом певању Терситов говор (заправо покушај стварања нове побуне), са извесном дозом епске ироније представља „резултат који Агамемнонова стратегија није могла да предвиди“ (Thalman 1988: 9). Као такав, он ће омогућити Одисеју да „заустави неодговарајућу особу да га изговори у непримереном тренутку“ (Taplin 1992: 90 n.16), и тиме постигне ефекат који Агамемноново кушање војске није успело да изазове.

Одисејев говор (В, 246-264) сачињен је тако да у потпуности композиционо кореспондира са Терситовим излагањем. Након што Одисеј „мрко погледа“ (*ὑπόδρα ἰδὼν* – досл. *гледати испод ока*)<sup>117</sup> Терсита, он почиње да га користи (*ἡνίπαλε*) тешким речима (245), чиме Хомер повлачи својеврсну паралелу са Терситовим прекорима (*ὀνειδέα*) Агамемнона (222): први део Одисејевог говора (246-251), где јунак напада Терсита због његове дрскости да вређа владара, функционише као одговор на Терситову критику Агамемнонове похлепе (225-234); други део (252-256), у коме Одисеј указује на неизвестан исход рата и Агамемноново богатство као повод за Терситове увреде, одговара Терситовом позиву да се војници врате кући и оставе Агамемнона да „поклоне вари под Тројом“ (235-238); док трећи део (267-264), где Одисеј прети да ће Терсита наог и изудараног избацити из ахејске скупштине, кореспондира са Терситовим позивањем на Ахилејеву претњу Агамемнону (239-242).

<sup>116</sup> „Краљево егоцентрично и неодговорно понашање не само што прети да угрози добробит војске и успех читавог подухвата, већ ствара и дубоку кризу вођства. Побуна најважнијег вазала са свим његовим следбеницима, ентузијастично „гласање ногама“ читаве војске да се рат заврши на овом месту и у овом тренутку; [...] све су ово изрази дубоког незадовољства краљем“ (Raaflaub 2004: 30).

<sup>117</sup> Формула *ὑπόδρα ἰδὼν* се неизоставно појављује код Хомера сваки пут када су Одисејеве способности на одређени начин изазване. Она истовремено антиципира и јунакову освету ономе ко га изазива, спроведену речју или делом, са циљем да потврди сопствену позицију. Одисеј „мрко гледа“ и самог Агамемнона у четвртном певању због тога што га је овај тобоже назвао кукавицом са циљем да га подстакне на битку (Δ, 349); потом и у четрнаестом певању, када владар жели да повуче бродове на море не би ли се спасао од тројанских напада (Ξ, 82). Интересантно је да у последњем случају Одисејева грдња истовремено имплицира и грдњу Терсита: Одисеј ућуткује Агамемнона, да га ниједан други Ахејац не би чуо како изговара речи „које ни један борац кроз уста провук’о не би/ који разумом уме да беседи оно што ваља“ (Ξ, 91-92). Посебно су индикативна и два места у *Одисеји*: у осмом певању Одисеј „мрко гледа“ Алкинојевог сина Еуријала када га овај назове невичним у спортским играма. Одисеј му се свети увредљивим говором и потом баца диск најдаље од свих такмичара (θ, 165). У поменутој епизоди у осамнаестом певању, Одисејев „мрки поглед“ најављује његову победу у шакању са Иром и срамоћење просјака пред Пенелопиним просцима (τ, 14); уп. Kirk 1985: 143; Naft 1989/1990: 98.

Одисејева реторика, у првом делу, у значајној се мери надовезује на негативну представу о Терситовом говору и изгледу с почетка епизоде:

„Терсите, брбљивче, ако и јеси гласни говорник,  
ћути, и немој се сам с владарима свађати вазда!  
Мислим да нема грђег од тебе другог смртника,  
кол’ко их с Атрејевим синовима стиже под Илиј,  
иначе језиком својим на краљеве клевет’о не би,  
не би их ружити смео и не би повратак чек’о.“  
(В, 246-251)

Одисејева грдња подстакнута је додељивањем још једне негативне одреднице везане за Терситове реторске способности. Терсит је обележен као *ἀκριτόμυθος* – који своје речи изговара насумично, нејасно и неразговорно (Leaf 1886: 51; Cramer 1976: 303; Nagy 1979: 264) – сложеницом значењски у складу са одредницама *ἀμετροεπής* и *ἄκοσμά/ οὐ κατὰ κόσμον* с почетка епизоде (212-213) и са њима заједно има за циљ да Терситову критику, супротно Одисејевом говору, прогласи за неутемељено брбљање.<sup>118</sup>

Супротстављање Терситовог „брбљања“ Одисејевој елоквенцији додатно појачава Терситову изолацију у односу на друге ахејске јунаке. Ово се остварује таквим представљањем његовог говора који (у сваком смислу одступајући од епских норми ваљане и прикладне употребе грчког језика) Терсита маргинализује као уплив једне спољашње, и стога непожељне и непријатељске струје у ахејско веће, изједначајући га са оним што су стари Грци подразумевали под придевом *варварски* (*βάρβαρος*). Наведени појам је, како наглашава Цветан Тодоров, омогућио „да се светско становништво подели на два неједнака дела: Грке, дакле ‘нас’, и варваре, то јест ‘друге’, странце. Да би препознали припадност једној или другој групи, Грци су се ослањали на владање грчким језиком: варвари су тако били сви они који га не разумеју или не говоре, или који га говоре лоше“ (Todorov 2010: 30, 31; *курз. аут*).

---

<sup>118</sup> „Колико је испразна брбљивост у суштини недостатак заморан и потпуно достојан мржње, и колико често је она била заслужено цензурисана оштрим језиком највећих грчких и латинских писаца“, аргумент је којим римски граматичар Ауло Гелије у *Атичким ноћима* (I, 15) почиње расправу о овим одредницама. Аутор закључује да је Одисеј - представљен као „човек обдарен мудрошћу“ - говорио „не са својих усана, него из свог срца“. С друге стране, „Хомер потпуно заслужено назива једино Терсита од свих Грка *ἀμετροεπής*, оним ко говори без мере, и *ἀκριτόμυθος*, несмотреним брбљивцем, истичући да су његове речи многе и *ἄκοσμά*, или без реда, попут бескрајног торокања чавки; јер шта би друго *ἐκόλφα* (закерати) могло значити?“ (Aul. Gel. *Noc. Att.* I, 15 [Rolfе 1927, I: 76, 77]; *прев. аут*).

Плиније ће у свом писму Корнелију Тациту такође дати предност Одисејевом говору, чији је ток у поменутој сцени теихоскопије описан као падање снежних пахуљица (Г, 222). Супротност овом говору чине Менелајев „хитри“ али сажети говор (*οὐ πολύμυθος*, Г, 214) и говор Терсита, „оног вечитог брбљивца поменутог код Хомера“: „Ако бих ја морао да бирам, дао бих првенство оном стилу говора који подсећа на падање снега, то јест, испуњеном, непрекинутом и свеобухватном говору; укратко, оној раскоши у речитости која се у целисти чини као да долази са небеса“ (Plin. *Ep.* I, 20, 22; *прев. аут*. уп. Dukat 1988: 30, 31; Martin 1989: 110).

Постављање Терсита у овакву позицију поткрепљује и чињеница да је придев *ἀκριτόμυθος* до краја другог певања примењен и на говор непријатељских Тројанаца: Ирида тројанску скупштину назива „неразговетним речима“ (*μῦθοι ἄκριτοί* = декомпоновано *ἀκριτόμυθος*, В, 796). У набрајању тројанске војске за Карце се пак каже, да су говорили „варварским језиком“ (*βαρβαροφώνων*, В, 867) и да су насељавали Фтирску гору означену придевом *ἀκριτόφυλλον* – *није се могла распознати од мноштва измешаног лишћа на дрвећу*, што Еустатије, на основу истих принципа творбе два придева, повезује са неразговетношћу Терситовог говора (Eustat. ad Hom. II, II, 868).

Јасно оспоравање Терситове вредности као говорника који је *ἀκριτόμυθος* већ се у следећем Одисејевом одређењу знатно проблематизује, због тога што јунак Терсита назива *λυγὸς ἀγορητής* – *јасним и гласним говорником*, „ласкавим називом за ретора“ (Willcock 1970: 52), што се приписује „слаткореком“ Нестору (А, 248; Δ, 293)<sup>119</sup>, примеру једног од најбољих и најуспешнијих говорника у епу<sup>120</sup>; он би, као такав, требало да представља апсолутну супротност Терситовом брбљању без реда и мере (уп. Eustat. ad Hom. II, I, 248; II, 246). Поједини коментатори, како би оправдали конзистенцију читавог говора, сматрају да је на овом месту Одисеј изразито саркастичан (Kirk 1985: 142).<sup>121</sup> Иако су Терсит и Нестор у *Илијади* представљени као „идеални и најгори говорник“, Ричард Мартин сматра да „постоје одређени разлози да се овакав опис схвати озбиљно“ (Martin 1989: 101, 109).

Могло бисмо претпоставити да Одисеј - упркос томе што јасно намерава да нападне Терсита, јер његова аргументација долази у тренутку у коме би побуна ахејске војске заиста могла поново да се распламса - оваквим одређењем ипак признаје критику Агамемнона као смислену. У ширем смислу ове критике, не може се предвидети чињеница да би оспоравање таквих речи уједно значило и оспоравање Ахилејеве побуне, што је терен на коме Одисеј никако не жели да се нађе. Поменуто поједино би се тако пре могла разумети као лукавство јунака при пажљивом одмеравању на који део Терситовог наступа може да се обруши, него као саркастични поглед на Терситово

---

<sup>119</sup> Дионисије Халикарнашанин у Терситовом говору види пример „неумерености која производи бесмислице, недовршености која га чини безначајним и супротстављања које га доводи у опасност“. Упркос томе, аутор ће закључити да „уколико одузмете две реченице од Терситовог говора, добићете Несторов говор“ (Dionys. Hal. *Ars rhet.* [Usener 1895: 384]; *прев. аум*). Кетрин Кин запажа да „Хомер, чини се, са потешкоћама карактерише Терситов говорнички стил – човек је „без мере у речима“, [...] али истовремено и „јасни говорник“ [...]. Амбивалентно представљање сугерише како Терситов индивидуални стил још увек нема име ни место у епском свету“ (Keane 2011: 47).

<sup>120</sup> „Нестор из Пила улази у *Илијаду* управо када се чини да су сви говори већ осуђени на пропаст. [...] Попут Хесиодових Муза, [...] Несторова контрола над медијумом је апсолутна“ (Martin 1989: 101, 105).

<sup>121</sup> У том смислу, Терситов говор у тумачењима касније традиције посматран је не само као Ахилејева, већ и као Несторова неуспела имитација. Максим Тирски однос два говорника пореди са односом Салмонеја и Зевса: Салмонеј се у миту представљао за Зевса тако што је прелазећи својим колима за којима су бацане упаљене бакље преко бронзаног моста имитирао звук божанског грома и сјај његове муње. Због оваквог скрнављења, Зевс га је на крају својим громом и убио (Max. Tug. XXXV [Hobein 1910]).

реторско умеће; Одисеј, тиме што задржава извесни *status quo* и не приклања се у потпуности ни Ахилејевим ни Агамемноновим аргументима, не жели да угрози сопствени положај у ахејској скупштини.

На основу наведеног, а и због чињенице да заиста нема основа за заснивање конзистентне контрааргументације која би парирала Терситовом говору, Одисеј је приморан да Терситове речи дискредитује кроз својеврстан *argumentum ad hominem*.<sup>122</sup> Претећи му да ућути, Одисеј промишљено наглашава да је Терсит *усамљен* (*οἶος*)<sup>123</sup> у својој критици владара, односно да „Терсит не говори ни за кога осим за себе самог, и да је због тога изолован“ (Rankin 1972: 44), те „нема подршку народа“ (Kirk 1985: 143). Одисејев главни аргумент по коме Терсит не би смео владаре да „узима у уста“ (*στόμ' ἔχων*) заснива се на томе, да је Терсит био најгори (*χερσιότερον*) од свих смртника под Тројом и директно се надовезује се на његову особеност као најружнијег (*αἰσχιστος*), а тиме уједно и морално најнижег Ахејца са почетка епизоде: „Одисеј успева да одагна опасност коју представљају Терситове речи тако што преусмерава пажњу са објекта грдње на њеног агента, чинећи тако стил његовог говора и његову појаву предметима ругла“ (Keane 2011: 50).<sup>124</sup>

Одисејева „еристичка дијалектика“ се на овај начин утврђује у карактеристичном ставу епске традиције - да тежина говора зависи искључиво од онога ко га изговара. Такву идеолошку претпоставку епа, која стоји раме уз раме са претпоставком о физичком изгледу као одразу људског карактера, потврђује и Аристотел у *Поетици*: „Кад се расправља да ли неко лепо или не лепо говори или ради, онда се, при одмеравању те радње или тога говора, не сме водити рачуна само о томе да ли је то достојно или рђаво, него треба водити рачуна и о лицу које нешто ради или говори, и коме, или када, или коме за вољу, или ради чега то лице нешто ради или говори, на пример: да ли ради већег добра које треба да се постигне, или ради већег зла које

---

<sup>122</sup> „Одисеј се ни у једном тренутку не упушта у расправу са Терситом, или покушава да оповргне оно што Терсит каже, јер предмет није садржај Терситовог говора него његово право да говори. [...] Да ли је Терсит могао да каже исте ствари неком другом приликом и на неком другом месту остављено је отвореним. [...] Међутим, подударност између јасно одређеног говорника, говора, места, прилике и публике, јесте то што Одисеј осуђује као неприкладно и неподношљиво“ (Lincoln 1994: 26). Ову појединост, као општу карактеристику епских расправа, приметио је и А. Мусић: „Лица расправљају, рекао бих, с цијелим својим бићем, чини се, да мање настоје увјерити разложима него личним угледом. Она расправљају мало, готово нигда не залазе у разлоге својих противника, не траже приговора, да их побију, она тврде и хоће, да им се вјерује. У осталом не разлажу, јер не умију анализирати“ (Musić 1893: 61, 62).

<sup>123</sup> Одисеј на овај начин понавља став из описа на почетку епизоде (В, 212), да је Терсит био *једини* (*μόδνος*) који је још нешто приговарао.

<sup>124</sup> На ово указује и Ј. У. Шмит: „Битно је, пре свега, да се Одисејева критика Терсита може одржати једино уколико упућује на његову наказност у форми, [...] а не на садржај његовог говора“ (Schmidt 2002: 140), док Џ. Мар у истом смислу наглашава да „оваква карактеризација представља уобичајену технику клеветања. Она има за циљ да дехуманизује противника тако да се свако нормално разумевање његових ставова може занемарити“ (Marx 2005: 4).

треба да се избегне“ (Aristot. *Poet.* 1449a [Aristotel 2008: 103, 104]).<sup>125</sup> Ахејска војска, а са њом и хомерска публика, захваљујући Одисејевом подсећању, требало је да разумеју Терситов говор несумњиво као отеловљење зла.

Други део Одисејевог говора има за циљ да оспори Терситов позив на напуштање опсаде и повратак кући, али и да додатно изолује и дискредитује побуњеног говорника:

„Није нам јасно јоште ни како ће све се доконат’,  
да л’ ћемо добро или зло се ми Ахејци повратит’.  
Зато Атрида Агамемнона, људма пастира,  
увек си спреман да ружиш, јер данајски њему јунаци  
много дарова дају, па њега грдиш и вређаш.“  
(В, 252-256)

У прва два стиха, Одисеј поново лукаво пребацује пажњу са Терситових аргумената везаних за разлоге због којих треба напустити рат, на могуће последице тога чина. Он оставља отвореним питање коначног исхода рата, док истовремено покушава да произведе одређен степен нелагоде код војске, тако што доводи у питање извесност њиховог повратка – Ахејци не знају да ли ће се он окончати добро или зло. Значајно је да овим речима, које треба да оспоре Терсита захваљујући чињеници да Одисеј „поседује информације које Терсит нема“ (Seibel 1995: 394), јунак на карактеристичан начин предвиђа догађаје испеване у *Одисеји* – његов повратак ће се заиста остварити као проблематичан. Основни аргумент *Илијаде* против Терситовог позива на повратак, на овом месту се тумачимо као позивање епске публике (упућене у обе приче) на други еп, што није представљало никакав грех против континуитета у приповедању; али,

---

<sup>125</sup> Говорећи о прикладности говора, Квинтилијан у *Образовању говорника* слично закључује: „Иста ријеч ће код једног значити слободу говора, код другог махнитост, а код трећег дрскост. Смијемо се ријечима које Терсит упућује Агамемнону. Ставите их, међутим, у уста Диомеду или неком другом њему сличном, изгледаће да су изреке неког великог ума“ (Quint. *Inst.* XI, 1-37 [Kvintilijan 1985: 436, 437]).

Римски граматичар Марко Корнелије Фронтон, у писму Антонину Августу бележи: „Ти си у заблуди ако мислиш да би једно мишљење које се избрбља у Сенату Терситовим језиком имало исту тежину као и говор Менелаја или Уликса, чији став у говору, њихово држање, мелодичне гласове и разлику у ритму њиховог говора, Хомер није пропустио да опише“ (Fronto, *De eloquent.* I, 5 [Haines 1988, II: 58, 59]; *прев. аум*). Еустатије се придружује овоме ставу када каже да „исте речи у Ахилејевим и Терситовим устима нису имале једнаку вредност“ (Eustat. ad Hom. II, II, 212; *прев. аум*).

Повлачећи паралелу између говора Терсита и Одисеја са говорима Перикла и Клеона код Тукидида (II, 60; III, 40), Ф. Кернс је показао да су Клеонове речи дискредитоване по истом принципу: „Тукидидова првобитна публика требало је да закључи како је оно што је Перикле рекао било тачно јер је то био Перикле, а како је оно што је Клеон рекао било погрешно, чак и ако је било једнако ономе што је Перикле рекао, јер је то био Клеон“ (Cairns 1982: 204; уп. Ael. Arist. *Πρὸς Πλάτωνα ὑπερ τῶν τεττάρων*, 46, 133 [Jebb 1722-1730: I, 180]). Александар Поуп у свом коментару *Илијаде* за Терситов говор каже: „У овом говору нема ничега што не би могло да се стави у уста самом Нестору, ако се изуму реч или две. Међутим, да га је Нестор изговорио, војска би засигурно кренула бродовима назад за Грчку; али пошто га изговара апсурдан човек, кога је војску срамота да прати, она је умирена и задовољена тиме да настави са опсадом“ (Mack 1967: 141; уп. Adkins 1972: 13; Meltzer 1990: 270).



свакако је занимљиво сведочанство о томе како су се каузалне везе унутар епског предања слободно успостављале и прекидале у зависности од контекста.<sup>126</sup>

Одисејева „пророчка“ примедба дата је и из позиције говорника према слушаоцима, у виду паралеле Терситовој реторици у првом лицу множине (*οὐδέ ἴδμεν – не знамо*) – Одисеј се такође представља као да говори у име војске. Међутим, Одисеј жели и додатно да нагласи како је Терсит сâм (*οἶός*) и тиме што у другом делу одељка јасно раздваја ставове да се Терсит - као изоловано „ти“ - препири (*ἀγορεύεις – 2. лице једине*) са Агамемноном због тога што му *други* данајски јунаци - колективно „они“ (а са претходним стихом и имплицитно „ми“) - али не и сâм Терсит, дају (*δίδοῦσιν – 3. лице множине*) дарове.

Одузимајући му без јасне аргументације право на учешће у стицању ратног плена, Одисеј додатно оспорава утемељеност Терситове грдње,<sup>127</sup> тиме што епској претпоставци по којој тежина говора зависи од тога ко га изговара, придружује и другу важну претпоставку епске традиције; наиме, изговорена реч нема снагу уколико није поткрепљена почињеним делом: „Реч и дело су у толикој мери нераздвојиво повезани [...] да песник разуме два аспекта као елементе једне обједињене сфере. [...] Могућност ослобађања речи од дела и њихово разумевање као значајних самих по себи, у епу се никада не схвата озбиљно. [...] Једино човек који се доказао у делима може аутентично да предводи и саветује другог човека“ (Rooschnik 1990: 291, 297, 298).<sup>128</sup>

<sup>126</sup> *Илијада* од почетка обилује оваквим антиципацијама – Ахилејев гнев ће Ахејцима донети „хиљаде јада“; Хектор зна да ће бити поражен и да ће Троја пропасти; Патроклова жеља да уђе у борбу ће уједно значити његову смрт – све ове назнаке потврђују да се еп ослањао на предзнање публике о исходу рата. Међутим, Одисејева антиципација је редак пример епске „интертекстуалности“, где певач комуницира са причом која је основа за други, према хронологији догађаја, каснији еп.

<sup>127</sup> Све ово додатно појачава и претпоставку да се подстицај за стварање поменуте традиције посматрања Терсита у светлу карикатуре Ахилеја (као последице његовог описа у уводу епизоде и производа оспоравања његовог војничког статуса у Одисејевом говору) мора разграничити од садржаја Терситовог излагања.

<sup>128</sup> Поменуто супротстављање Ахилејеве критике Агамемнона Терситовој код Елија Аристида, завршиће се ставом како је Ахилејев говор утемељен „јер се његове речи слажу са његовим делима. [...] Због тога је исти човек, Одисеј, тукао Терсита, али је дошао да моли Ахилеја“ (Ael. Arist. *Περὶ τοῦ παραφθέρματος* [Dindorf 1829: 110]; *прев. аут*).

Слична последица овога става налази се и код Максима Тирског, који говори о разлици између практичног и живота у контемплацији, опредељујући се за први, јер „знање нема значај ако не допринеси деловању“. Унутар ове дихотомије, Терсит је за аутора постао негативан пример другог аспекта: „Нема никаквих последица када други престану да делају; јер није Терситово удаљавање из логора донело муке Грцима, већ је Ахилеј у сопственом гневу - док се одмарао од рата у свом шатору, препуштао доколици и певао уз формингу - навукао на логор небројена зла“ (Max. Tug. XV [Hobein 1910]; *прев. аут*). Иронија произилази из тога што претпостављено одсуство Терситовог деловања, за разлику од Ахилејевог, у суштини не представља опасност за Ахејце.

„Говорничка способност сматрана је подједнако важном као и извршност у борби. Комбинација два аспекта чинила је идеалног хомерског јунака“, запажа Г. Смит (Smith 1926: 359). Слично примећује и Мартин: „Статус хероја као ратника, захтева од њега да борбу ставља испред препирке. [...] Међутим, како би скренуо пажњу на своје ратничке способности, херој мора добро да се служи језиком“ (Martin 1989: 76, 77; уп. 124). Шон Истон закључује да је „Терситов недостатак *κλέος*-а [славе] од суштинске важности за Одисејево разрачунавање са његовим речима. [...] За разлику од других хомерских јунака, не постоји песничко сећање које би се односило на маргинална Терситова дела према којима би могао да одмерава своје речи“ (Easton 2011: 354); уп. Cramer 1976: 300; Meltzer 1990: 268; Koukklanakis 1999: 49,

Суштинска нераздвојивост речи и дела произилази из чињенице да је „Хомер разумео човека у основи као динамичну категорију; [...] човек и његове акције постају идентичне, и он се у њима у потпуности и доследно препознаје; он нема скривених дубина“ (Fränkel 1975: 77, 79). Тиме што одбацује сваки Терситов покушај да се у динамици сопствених акција потврди (и проглашава га неистинитим), Одисеј на овај начин, у духу хомерског погледа на људску вредност уједно потпуно „дехероизује“ Терсита.

Представљајући га као човека који свој говор не може да поткрепи делима, Одисеј кроз Терситову критику промишљено успоставља сопствени статус - као јунака који чини дијаметралну супротност Терситу, јер ће се до краја епизоде његове речи заиста и опредметити у физичкој казни. Дакле, Одисејев говор се у односу на Терситов успоставља као ауторитативан: „Говор је ауторитативан када говорник има моћ да учини оно што је рекао да ће да учини“ (Collins 1996: 58). Одисеј из овога разлога своје излагање завршава претњом артикулисаном у виду заклетве, у којој се имплицитно одражава његово инсистирање на томе да је Терсит немоћан, јер сопствене аргументе доводи до кулминације кроз позивање на туђу, Ахилејеву неостварену претњу<sup>129</sup>:

„Него ћу рећи ти нешто, а тако ће се и збити:  
ако те нађем још једном где булазниш као отоич,  
тада Одисеј више главе на рамену не им’о,  
нити се више Телемаху ја називао оцем,  
ако те не зграбим тада и рухо с тебе не свучем,  
плашт и кошуљу с њим што твоју крије голоту,  
па те самог плачна не отерам лађама брзим,  
јер ћу те грдно изударат’ па те из скупштине бацит.“  
(В, 257-264)

Детаљно развијено упозорење, „које своју снагу добија из садржаја и развијене синтаксе, а не из очигледне потребе да се што пре артикулише“ (Kirk 1985: 144), атипично је за хомерску причу. То што се Одисеј куне у сопствену главу, како примећује Кирк, „није устаљена хомерска формула, иако се на другим местима у *Илијади* глава појављује као синегдоха за човека“ (Kirk 1985: 144) и то најчешће у позитивном значењу (*φίλης/ἡθείη κεφαλή* - *драга, цењена глава*, када се говори о Хекторовом јунаштву; Σ, 114; Ψ, 94). Метонимијски се заклињући у губитак сопственог живота, уколико делима не поткрепи своје речи, Одисеј се уједно заклиње и

---

53; Louden 2006: 142.

<sup>129</sup> Одисеј није ништа упућенији у божанске разлоге за Ахилејево уздржавање, него што је то случај са Терситом. У складу са целокупним епским оквиром, одсуство деловања највећег ахејског јунака, као поткрепљења његових речи које се односе на одсуство Агамемноновог деловања, Одисеј неће доводити у питање.

у губитак сопственог херојског статуса у епском сећању - статуса додатно истакнутог алудирањем на особу, која ово сећање у највећој мери треба да очува у традиционалном смислу, његовог прворођеног сина Телемаха.<sup>130</sup> Тако се заклетва уједно може протумачити и као индиректно супротстављање Одисејевог јунаштва чињеници да Терсит, као лик који није обележен нити патронимијом нити великим делима, не може да претендује ни на какву херојску прошлост нити будућност.

Одисејева претња да ће свући и изударати Терсита има недвосмислен циљ да се Терсит подвргне руглу и свесно се ослања на чињеницу да је његово тело већ само по себи представљено као ружно и унакажено: „Откривање људских гениталија [...] је срамотно, на шта упућује реч *αἰδῶ* или *αἰδοῖα* [262, *срам*, у смислу полних органа]. Ово би, без сумње, било још интензивније у случају особе деформисане као Терсит. Одисејева претња је насилна и неуобичајена; епска традиција је обично избегавала гениталије, чак и међу разноликим повредама у борби“ (Kirk 1985: 143). Она се, као и цео Одисејев говор, наставља линијом оспоравања Терсита искључиво на основу онога што он јесте у својој појавности.

Претећи да разоткрије оно што се у самом епу не види (срамотну Терситову телесност у својој голотињи), Одисеј додатно жели да нагласи епску претпоставку о физичкој наказности као искварености карактера, наглашавајући да ће Терсита у сузама (*κλαίοντα*) - што је за Одисеја недостојно и кукавички - избацити из скупштине и отерати лађама. Терситова изолација у односу на друге војнике тиме се заокружује у срамоти, а она превладава сваки његов аргумент и јасно је да Одисеј већ на овоме месту односи победу. Међутим, како би до краја оправдао сопствену надмоћ хероја који своје речи покрепљује делима, Одисеј прибегава аргументу силе, одражавајући у малом његову претњу, и физички кажњава Терсита:

---

<sup>130</sup> Одисеј ће се поново одредити као Телемахов отац једино у четвртом певању *Илијаде* када Агамемнон, кудећи војску како би је подстакао на борбу, доведе у питање његово јунаштво, односно његову спремност да делује. Јунак одговара да ће Агамемнон, када дође време за то, видети како се Телемахов отац бори у првим редовима (Δ, 354-355; уп. Willcock 1970: 53; Naft 1989/1990: 103, 104).

Порекло овог израза В. Лиф је видео у „необичној али широко распрострањеној употреби „педонимије“ уместо патронимије код дивљачких племена. На пример, у Аустралији, након што се најстаријем сину додели име, отац преузима име детета, Кадлитпина, отац Кадлијев“ (Leaf 1886: 52). Кент повезује израз са „уобичајеним формулама које налазимо у именима у Палестини, иако се овде пре може говорити о подударности основних концепција него о томе да су их Грци преузели од Феничана са којима су још и тада били у додиру. [...] Жена никада не назива свог мужа по имену, већ ‘оче Ахмедов’, или како год да се најстарији син зове, што је уједно и име по коме је човек познат у заједници“ (Kent 1915: 173, 174).

У контексту хомерског епа где се јунаци дефинишу кроз имена својих очева, алудирајући на њихову славу, овај Одисејев чин не треба тумачити као антиципацију Телемахове славе, већ, обрнуто, као антиципацију Одисејевих, за епску традицију много већих подвига на које Телемах треба да сачува сећање. Интересантно је и тумачење Р. Скодел да Одисеј помиње Телемаха „како би се супротставио тврдњи која се односи на његову мушкост“, садржану у Терситовом „Ахејке, не Ахејци“ (Scodel 2002: 108).

Рече па га жезлом по леђма и плећима млатне,  
па се савије сав, и грозна му суза потече,  
а на леђима њему од златнога жезла се дигне  
крвав пожиљак, и он веома уплашен седне,  
бол га освоји, смете се сав и обрише сузу  
(В, 265-269)

Одисејев ударац усмерен је на исте оне делове Терситовог тела, у његовом опису представљене као деформисане - савијена рамена (*ῥμω*) и погрбљена леђа (*μετάφρενον*), а Одисејево упозорење да ће Терсита отерати бродовима у сузама (*κλαίοντα*) потврђује се и Терситовом реакцијом, јер уплашен пушта „грозну сузу“ (*θαλερόν δέ οἱ ἔκπεσε δάκρυ*). У поменутиим паралелама заокружује се почетна намера епа да Терсита унапред дискредитује као говорника, а његово понашање се у тој појединости представља као недостојно хероја – он је престрављен (*τάρβησεν*), у боловима (*ἀλγήσας*) и изгледа беспомоћно (*ἀχρεῖον ἰδὼν*).

Последњи битан моменат у целокупном слопу оспоравања Терситове критике јесте то, што средство Терситовог кажњавања представља управо Агамемнонов скиптар, а Одисеј га узима од владара успостављајући ред међу побуњеном војском (В, 185-206). Скиптар је пажљиво описан нешто раније у другом певању – он је генеалогичка моћи и директно се од Зевса кроз историју преносио на владаре све до Агамемнона.<sup>131</sup> Као „симбол моћи из које произилази ауторитет“ (Benardete 2000: 32), скиптар је тако и у виду својеврсног упозорења на божанску одмазду омогућио Одисеју да одврати друге велике јунаке од повратка. У том смислу, Одисејево поседовање скиптра истовремено нас упућује на закључак по коме се Терситова критика Агамемнона, у виду критике институције владавине утемељене у божанском<sup>132</sup>, суштински остварује као *хибрис* (*ὑβρις*) – Терсит се тиме директно супротставља Зевсовој вољи. Ово се потврђује и у ширем контексту другог певања: Агамемнонова одлука да нападне Тројанце резултат је сна који му шаље Зевс, па се Терситов позив на повратак кући посредно коси са Зевсовом намером. Својеврсна иронија читаве епизоде је у томе, што Зевс, под Тетидиним утицајем, у ствари подстиче Агамемнона на борбу како би га казнио због увреде начињене Ахилеју; сан је превара и Ахејце треба да одведе у пропаст, а Терситова критика - иако он о томе нема сазнање - подразумева избегавање ове

<sup>131</sup> „...Агамемнон моћни се диже/ држећи жезло што га Хефесте изради помно./ Овај га господу преда Крониону Диву, а овај/ даде га Хермији своме гласнику, Аргоубици./ а од овога на дар коњомора доби га Пелоп./ Пелоп га Атреју потом, пастиру народа, преда./ Атреј на самрти својој стадовитом да га Тијесту./ Тијест га остави пак Агамемнону, нека га носи/ и нек острвом многим и целим управља Аргом“ (В, 100-108).

<sup>132</sup> За тумачења функције скиптра као симбола ауторитета божанске владавине, уп. Halliday 1923: 71; Feldman 1952: 339; Mondi 1980: 212 и Hammer 1997: 7.

пропасти.

Присуство скиптра можемо разумети и у ужем смислу, искључиво у функцији потврђивања Одисејевог положаја као говорника у ахејском већу: „Одисејева употреба скиптра је индикативно симболична. [...] Скиптар није био само симбол ауторитета; он је такође био и обележје права (*θέμις*), законите процедуре, и као такав био је додељиван сваком говорнику у већу у циљу осигурања његове неповредивости“ (Finley 1956: 124).<sup>133</sup> Схватање историје скиптра као историје говорничког ауторитета његових носилаца, при чему се показује да је „моћ врховне владавине била нераздвојива од моћи легитимног говора“ (Collins 1996: 34), проблематично је јер код Хомера - наглашава Ф. Комбелак - „говорници само понекад употребљавају скиптар, и његова права функција је у томе да говорник својој публици јасно истакне да је оно што ће да каже од изразите важности и значаја. [...] Одисејеве речи су у сваком случају упућене појединцу у једној ситуацији толико хаотичној, па је мало вероватно да ће и публика бити под формалним утицајем скиптра“ (Combellack 1948: 211).

Било да се функција скиптра у овом смислу разуме као потврђивање ауторитета говорника *en général*, или само у оним ситуацијама у којима специфични услови говора омогућују да овај ауторитет буде скиптром формализован, много значајнији проблем у епизоди са Терситом представља употреба скиптра на овоме месту - „где пуке речи нису довољне“ (Combellack 1948: 211) - као инструмента силе.<sup>134</sup> На плану уобличења ауторитета говорника у ужем смислу, па и у ширем смислу обликовања ауторитета самог владара, оно чиме скиптар на другим местима у хомерским еповима афирмише једну идеологију у симболичком значењу, овде бива конкретизовано присилним спровођењем њених принципа.

---

<sup>133</sup> У уској вези са овом процедуром могла би се разумети одлука Аристарха да у својој редакцији *Илијаде* потпуно избаци стихове 252-256, због тога што Одисеј у стиху 255 описује Терситову критику глаголом *ἦσαι* који се може превести и као *седећи*. Аристарх наглашава да је Терсит у овоме моменту морао да стоји (што се може закључити већ из стиха 211 где се каже да су сви други сели - *ἔζοντο*) и да стога, употреба глагола *ἦσαι* није исправна. (Kirk 1985: 144).

Ван дер Валк сматра да се у овом глаголу види како Терсит није део говорничке процедуре: „Званични говорник стоји усред већа; он у руци држи скиптар и на тај начин добија дозволу да одржи говор. Терсит, међутим, који је обичан војник и побуњеник не може се сматрати званичним говорником. Из тог разлога Одисеј намерно користи *ἦσαι* како би нагласио да је Терсит особа без икаквог ауторитета која само седи у већу и закера“ (Van der Valk 1963: 582). Све ово би се могло одбацити због тога што се, примећује В. Лиф, овај глагол, у комбинацији са партиципом, код Хомера често налази у свом „ослабљеном значењу“ као *наставити радити нешто* (А, 134; В 137; Δ, 412), па се у датом контексту тако најчешће (код М. Ђурића као *увек*) и преводи (Leaf 1886: 52).

<sup>134</sup> „Смисао скиптра који овде препознајемо веома је удаљен од било чега светог или магичног. У свом најприземнијем облику, скиптар је просто комад дрвета којим се човек удара, једном речју, батина“, закључује Д. Унрух (Unruh 2011: 290), док С. Витмен наглашава да се „овај величанствени додатак, тако пажљиво осликан пред нашим очима, појављује у извесним разочаравајућим ситуацијама“ (Whitman 1985: 160).

Упркос сложеном оспоравању Терсита, иронично се очитује Одисејева немоћ - пошто говором не може да парира Терситу, ни сâм скиптар у Одисејевим рукама не може задржати своју симболичку функцију. Ова немоћ се на ширем плану уједно остварује као немоћ очувања Агамемновог ауторитета, идеолошки утемељеног у самом скиптру, док се симболички приципи афирмације његове владавине (јер морају да се спроведу насилно<sup>135</sup>), јасно испољавају као неуспео конструкт који није опште применљив.<sup>136</sup> Иако поражен и извргнут руглу, Терсит из својеврсне самоироничне перспективе епа односи победу и оставља присутну војску са горким укусом у устима у погледу истинске вредности на којој се заснива хероизам предводника.

### 2.1.5. РЕАКЦИЈА ВОЈСКЕ

Упркос томе што се Одисејево оспоравање Терситовог говора окончава насиљем где сваки аргумент постаје бесмислен, а читава сцена одражава крајње упитан вид афирмације Агамемнонове владавине, у епу се недвосмислено настоји да се овим Одисејевим чином свака могућност даље побуне коначно укине. Свеприсутни хаос који међу војском настаје захваљујући Агамемновом кушању, а кулминира у Терситовом наступу, у овом тренутку поново се претвара у поредак заснован на ауторитету и хијерархији.<sup>137</sup> Потврда таквог стања ствари, за разлику од почетног одбацивања Терситовог положаја произишлог непосредно из Хомеровог описа, изведена је кроз јасну пресуду других војника „чији су ставови у највећој мери замишљени тако да буду прихваћени као подесни и исправни“ (Lincoln 1994: 27).

---

<sup>135</sup> Одисејево поступање са Терситом један је од снажних аргумената у корист тумачења *Илијаде* као „песме о сили“, које предлаже Симон Веј: „Истински херој, прави предмет и средиште *Илијаде* јесте сила. [...] Колико је сила немилосрдна у сопственом уништавању, толико немилосрдно трује оне који је поседују, или верују да је поседују. У стварности, нико је не поседује [...] свако људско биће у одређеном тренутку мора да се потчини сили“ (Weil 2003: 51). Наравно, међу тумачењима се могу пронаћи и она која сасвим оправдавају Одисеја: „Терситово брбљање не заслужује никакав савет, само брзу казну“ (La Roche 1870: 152).

<sup>136</sup> Талман већ у чину Одисејевог преузимања скиптра од Агамемнона види „кризу владавине и њене идеологије“, која се додатно проблематизује употребом силе: „Отвара се јаз између идеологије и стварног спровођења ауторитета“ (Thalman 1988: 11, 14). Роуз предлаже тумачење овакве употребе скиптра као „показатеља да је Агамемнова хијерархија моћи сачувала доминацију, али изгубила хегемонију“ (Rose 1988: 16, 17; уп. Belsky 2007: 224).

<sup>137</sup> Успостављање поретка као одговора Терситовој реторици побуне и хаоса, може се посматрати и са аспекта композиције читавог другог певања. Певање које почиње преваром и нередом завршава се каталогом бродова, који својом формалном природом постаје образац наратије засноване на принципима правилног реда. Са друге стране, садржај каталога подразумева постојање унутрашње кохеренције и поретка заснованих на законима војне хијерархије и ауторитета предводника сваког од побројаних народа: „Као израз приповедачевог присећања инспирисаног Музама, каталог се супротставља Терситовим клеветам и реторици изван поретка, и тако их изједначава са губитком сећања“ (Easton 2011: 355, 356).

Физичко кажњавање Терсита завршава се смехом и похвалама Одисејевих подвига, међу којима је овај обележен као посебно значајан, чиме се изграђује „чудесна хармонија између песника, хероја и масе“ (Spina 2001: 32):

а други, ако и сетни, сви слатко се њему насмеју.  
Тада је суседу сусед осврнув се рек’о овако:  
„Већ је веома много Одисеј учинио добра,  
савете одличне даје и ратну изазива храброст,  
а сад је изврсно он Аргејцима свршио дело,  
када овоме дрском блебеталу затвори уста!  
Неће га ваљда опет подстаћи пркосна душа  
погрдним речима својим да узме краљеве грдит’!“  
(В, 270-277)

Смехом ахејске војске коначно се остварује почетна Одисејева намера - да својим поступцима у једној веома осетљивој ситуацији искористи Терситову муку и срамоту као неопходно средство за скретање пажње војника са критике Агамемнонове похлепе и владарске неспособности (Collins 1996: 33). Истовремено, одвраћање од битних проблема које Терсит артикулише, подразумева и занемаривање сваког евентуалног преиспитивања Ахилејевих разлога за побуну и одсуство из битке: „Грци су можда привремено уједињени у свом смејању Терситу, али њихово јединство је само маска испод које се налази велика анксиозност због Ахилејеве побуне. [...] Терсит, са својим хендикепом и ружноћом, пружа много лакшу и јаснију мету за Грке него Ахилеј са својим апстрактним принципима“ (Meltzer 1990: 271). Смех стога функционише у виду ослобађања војске од тензија проузрокованих општим стањем у логору (Kouklanakis 1999: 39), али и тензија које Одисејев чин - пример бруталне казне намењене свакоме ко се успротиви - ствара међу редовима војника свесних да су и сами бегом ка лађама непосредно учествовали у побуни (Collins 1987: 227).<sup>138</sup>

Тиме што их наводи да се у извесној мери препознају као потенцијални објекти исте казне која стиже Терсита, Одисеј вешто пребацује кривицу са Агамемнона, и посредно Ахилеја, на саму војску; њој у сопственом страху не преостаје ништа друго него да прихвати Одисејев предлог.<sup>139</sup> У том смислу, Одисејево кажњавање Терсита

---

<sup>138</sup> Смех ахејске војске у целости испољава две битне карактеристике које истиче Анри Бергсон: *неосетљивост*, „која обично прати смех. Чини се да смешно може произвести узбурканост само под условом да падне на веома мирну и сасвим глатку површину душе: равнодушност је његова природна средина. Смех нема већег непријатеља од осећања. [...] Да би произвело потпун учинак смешно захтева моменталну анестезију срца“; и *колективну природу* смеха: „Оно [смешно] се обраћа истој интелигенцији. Само, та интелигенција мора да остане у сталном додиру са осталим интелигенцијама. [...] Не може човек уживати у смешном ако се осети одвојеним од других. Чини се да је смеху потребан одјек. [...] Наш смех је увек смех једне групе“ (Bergson 2004: 10, 11).

<sup>139</sup> „Смех који физичка казна изазива међу окупљеним трупима може се разумети кроз механизам психолошког премештања, као смех од кога су се војници суздржавали после Терситовог говора, а који би у нормалној ситуацији војска без тензија себи могла да дозволи; он се јавља као израз ослобађања од

праћено смехом ахејске војске, у крајњој линији може представљати својеврсну „психолошку припрему“ за успех Одисејевог, Несторовог и Агамемноновог говора (Kullmann 1955: 257; Ebert 1969: 161), што ће као последњи чин одвраћања војске од повлачења, уследити непосредно након епизоде са Терситом (В, 278-393).<sup>140</sup>

Подударним поступком успостављања поретка и ослобађања од тензија кроз смех на Олимпу, завршава се и прво певање *Илијаде*. Конфликт који настаје због тога што Зевс, подстакнут Тетидином молбом, одлучује да превари Агамемнона - чему се Хера оштро противи, јер не жели да види страдање Ахејаца - резултира Зевсовом претњом да ће је сурово физички казнити уколико настави да му приговара (А, 536-570). Да ситуација не би измакла контроли, у свађи супружника посредује Хефест са саветом Хери да се умири и не изазива Зевса, „јер много је јачи од свију“ (А, 577-581). Хефест потом евоцира пример сопственог страдања када се у жељи да одбрани мајку супротставио Зевсу, због чега га је овај бацио са Олимпа на земљу, а што је према традиционалном предању проузроковало Хефестову хромост.<sup>141</sup> Хера се на то осмехује прихватајући да у миру учествује у божанској гозби, док Хефестово присећање и његова шепавост постају предмет смеха међу осталим боговима: „У сав се тада грохот насмејаше блажени бози/ видевши Хефеста како по двору живо тетура“ (А, 599-600).

Паралеле између Хефеста - „комичне фигуре у хијерархији Олимпа“ (Sikes 1940: 122) - и Терсита су евидентне: оба лика се супротстављају врховном владару у својим сферама (Зевсу и Агамемнону) и због тога страдају; обојица су обележена физичком

---

анксиозности и знак да се Одисеј поново изборио за контролу над ситуацијом“ (Halliwell 1991: 281).

<sup>140</sup> Одисејева реакција на Терситов говор и смех војске, могу се тумачити и као „рудиментарни претходник механизма Фројдове ‘тенденциозне досетке’“ (Keane 2011: 34). Тенденциозна досетка, како наглашава С. Фројд, „захтева три лица; њој је поред оног лица које прави досетку потребно и друго лице које постаје објекат нетрпељиве или сексуалне агресије, а и треће лице код којег се остварује намера досетке – да изазове уживање; [...] у њој не ужива њен аутор, већ пасивни слушалац. [...] Она омогућава задовољење извесног нагона (похотљивог и агресивног) против једне препреке која јој стоји на путу, она заобилази ту препреку и тиме остварује уживање из једног извора уживања који је услед препреке постао неприступачан“ (Frojd 1984: 102).

Уколико се ово примени на троугао Одисеј-Терсит-војска, препознају се исти елементи којима Фројд уже одређује први аспект тенденциозне досетке, обележен као „агресивна досетка“: „Откада смо морали да се одрекнемо изражавања непријатељства путем акције – у чему нас спречава бестрасно треће лице, у чијем је интересу одржавање личне безбедности, - изградили смо сасвим слично као код сексуалне агресије једну нову технику погрде која иде за тим да придобије то треће лице против нашег непријатеља. Тиме што непријатеља чинимо малим, подлим, ниским, комичним, ми себи заобилазним путем остварујемо задовољство победе над њим, а што нам треће лице које није уложило никакав труд посведочује својим смехом. [...] Досетка ће нам допустити да код непријатеља искористимо оно смешно, које због препрека које се томе противе нисмо смели да искажемо гласно, или не намерно. [...] Она ће, надаље, својим остварењем уживања придобити слушаоца да без строжије провере стане на нашу страну“ (Frojd 1984: 102, 103, 105).

Наравно, Одисејеви поступци у овом смислу истовремено подразумевају и акцију, физичку казну, коју Фројд сматра превазиђеном и предметом друштвене осуде. Насупрот томе, у Терситовом случају, она је снажно афирмисана од стране „трећег лица“, јер се у поменутој епизоди његова безбедност, сразмерно његовом положају, остварује искључиво кроз афирмацију.

<sup>141</sup> „Он ме је некад, кад хтедох да одбраним тебе,/ за ногу дохватио и бацио с небеског прага./ Цео сам падао дан; а кад се већ смирило сунце,/ падох на Лемно, а мало још душе беше у мени./ Онда ме отуд где падох однесоше Синђани људи“ (А, 590-594).



деформацијом (шантавост је код Терсита представљена као један од узрока казне, а код Хефеста је њена последица); и обојица су због својих чинова и физичких недостатака изложена смеху; он функционише као регулативни принцип у проблематичним ситуацијама, када су моћ и ауторитет владара доведени у питање.<sup>142</sup> Између начина којима су се овакве кризе разрешавале у оквирима божанског и земаљског поретка није било никакве значајније разлике.<sup>143</sup>

Супротан је став С. Халивела, јер он сматра да је божански смех у првом певању у сваком смислу другачији од смеха ахејске војске: „Уместо појављивања у склопу љуте препирке и у виду одговора на њу, смех долази после ње и омогућава избегавање оваквог непријатељства. [...] Божански смех није изазван самим конфликтом и не изражава га као таквог, већ га пре разобличава. [...] Божански смех је у том случају парадигма безазленог и разиграног смеха“ (Halliwell 1991: 282; уп. 2008: 69-72).<sup>144</sup>

Упркос томе што божански смех омогућава да се Зевсово кажњавање Хере избегне (за разлику од Одисејевог кажњавања Терсита), он је првенствено усмерен на Хефестово раније супротстављање Зевсу окончано физичком казном; због тога није ништа мање одраз анксиозности других богова који знају - како Хефест наглашава - да љутити Зевс може пожелети свакога од њих да „баца са седишта“ (А, 580) ако се успротиве његовој вољи. Као и у случају ахејске војске и Одисеја, он указује на прихватање Зевсове визуре од стране других богова, преумеравањем пажње на појединца који служи као упозорење, мада и сâм (због тога што је већ доживео Териситову судбину) упозорава на евентуалне последице побуне: „У оба случаја, изазивање владара је умекшано смехом усмереним на изненађујуће подударне комичне ликове. [...] И бог и разметљивац су сурово кажњени јер се побуњују против краљевског ауторитета. [...] Хефест је научио лекцију. Његова опомињућа прича о Зевсовој моћи одвраћа пажњу и забавља богове“ (Meltzer 1990: 271).

Када се говори о божанском смеху, Херин положај пре треба разумети као положај војске одвраћене од побуне, него као одраз успешно избегнуте ситуације са Терситом.

---

<sup>142</sup> На сличности између два лика осврнули су се већ схолија и рани коментатори: Schol. in Hom. II, II, 212, 270 [Bekker 1825]; Eustat. ad Hom. II, I, 247 [Stallbaum 1960]; Ps. Plut. *De Hom.* II, 771, 2630 [Kindstrand 1990]. У том смислу, цариградски архиепископ Григорије Назијански супротстављао се паганству римског цара Јулијана, истичући суштинску исквареност старих божанстава: „Вулкан је шантав (иако брз у хватању прељубника), бог који је црн од чађи; иако надалеко познати рукотворац, он је Терсит Олимпа“ (Greg. Naz. *II orat. contr. Jul.* [Migne *Patr. Graec* 1857-1866: XXXV, 705]; *прев. аут*; уп. Ps. Nonn. in Greg. Naz. *Orat. 5* [Smith 2001: 83]).

<sup>143</sup> „Несрећа и недостојанствен изглед су две ствари које су обично изазивале и херојску и божанску разоноду“, закључује Кирк (Kirk 1985: 145), док Левин наглашава да „божански и људски смех делују у складу са истим стандардима, богови и људи меју се истим стварима“ (Levine 1982-1983: 100).

<sup>144</sup> Слично сматра и К. Ц. Ечити: „Смех богова се не може тумачити као пежоративан ни у ком смислу, већ пре као израз њихове радости и слоге, последице ширења Хефестове љубави према реду – неутољиве (*ἀσβεστός*) попут његове ватре. Ова радост је већа захваљујући њиховом увиђању благодетног утицаја Хефестове хромости на општу добробит заједнице“ (Atchity 1978: 141, 142).

С обзиром да произилази из ругања физичком деформитету и патњи, не би ли се у крајњој линији сачувала сопствена сигурност очевидаца, овај смех пре треба тумачити у оквиру онога што Владимир Пропп назива злобним и, посебно, циничним смехом, него нечега „безазленог и разиграног“: „Злобни смех је психолошки близак циничном смеху. И један и други облик воде порекло од злих и злобних осећања. Међутим, они се у суштини ипак разликују, зао смех је повезан са тобожњим недостацима људи, цинични резултира из радости због туђе несреће“ (Propp 1984: 144, 145), односно, из радости јер је туђа несрећа избегнута.<sup>145</sup>

Иако су засновани на подударним принципима, крајње консеквенце божанског и ахејског смеха разликују се у једном битном погледу. Гозба богова наставља се у духу безусловног прихватања Зевсове одлуке да казни Ахејце; тиме еп, бар у овом тренутку, као да избегава било какву додатну проверу Хериних ставова. С друге стране, у реакцији ахејске војске се истовремено истиче да је Одисејево кажњавање Терсита прихваћено са резервом, условљеном проблематичним положајем у коме се војска поново нашла; за војнике се каже да су се насмејали иако су били *ἀχλύμενοι* - жалосни и сетни. Ова амбивалентна примедба проузроковала је мноштво различитих тумачења не би ли се изнова јасно покушали разграничити узрок сете од узрока смеха ахејске војске.<sup>146</sup> Волтер Лиф је сматрао да је војска узнемирена јер схвата да је осрамоћена у лику свог гласноговорника и због тога што је изгубила сваку наду у повратак кући (Leaf 1886: 53; уп. Mack 1967: 142), док Џ. С. Кирк на питање - зашто је војска сетна, одговара: „Вероватно због читаве претходне конфузије и лошег укуса који је оставила

---

<sup>145</sup> Природу злобног и циничног смеха у античкој традицији потврђује и Олимпиодор када тумачи шта је за Платона представљало смешно: „Смешно је ружно када је потпуно беспомоћно, стога је Терсит био смешан“ (Olymp. in Plat. *Phaed.* 67d12 [Westerink 1976-77]; *прев. аут*). Као одговарајући пример безазленог смеха који, за разлику од ова два случаја, није условљен конфликтном ситуацијом где постоји јасна опасност од кажњавања, могао би се навести смех Ахејаца у двадесет трећем певању *Илијаде*: за време утркивања - једног од такмичења на Патрокловим погребним играма - Одисеј уз Атенину помоћ у последњем моменту прстиже Ајанта који се оклизне и зарони главом у гној од стоке, са толиком силином да му се „напуне уста и ноздрве говеђим гнојем“. Ајант стиже на циљ други и иронично као награду добија вола, због чега „сви се тад слатко њему насмеју“ (Ψ, 773-784); уп. Whitman 1958: 165; Lowry 1991: 96.

<sup>146</sup> Један од извора проблематике налази се већ у вишезначности именице *ἄχος* (туга, жалост) код Хомера чија могућа значења сумира Е. Кук као: 1) емоционалну реакцију на губитак особе, посебно смрт другова у боју; 2) страх и забринутост због нечије сигурности; 3) бол изазвану одсуством пријатеља и драгих особа; 4) носталгију за домовином; 5) осећање бола и срамоте код особе која је предмет увреде; 6) понижење због тога што је особа стављена у потчињен положај у односу на другу особу; 7) огорченост због губитка части (Cook 2003: 165, 166 n. 2). Александријски реторичар Елије Теон (I в.н.е) указивао је на ово место као на добар пример стилске фигуре амфиболије: „Један израз постаје нејасан када није очигледно на шта се његов одређени део односи и на шта указује; на пример: ‘А други, ако и сетни, сви слатко се њему насмеју’ [B, 270], јер је нејасно да ли су сетни због Терсита, што је погрешно, или због тога што су спречени да оду на бродове“ (Ael. Theon, *Progymn.* [Spengel, *Rhet. Graec.* 1854-1885: II, 82]; *прев. аут*). Чини се да Лаури не обраћа пажњу на овај моменат, јер тврди - „када је Одисеј поразио Терсита како би спасао Агемемнонов углед, уједно је спасао и углед војске, због чега је она очигледно одушевљена“ (Lowry 1991: 276).

Терситова хајка, а не због његовог тренутног страдања, које сматрају забавним“ (Kirk 1985: 145; уп. Willcock 1970: 53; Cook 2003: 180).<sup>147</sup>

Сета ахејске војске тумачена је и као одјек њеног сажаљења на Терситово страдање: „Чак су и обични грчки војници остали запањени пред Терситовим дефектним осећајем за исправно, и, упркос томе што су га сажаљевали као једног од својих, они су се сложили са грдњом коју је спровео Одисеј и са методама које је применио“ (Finley 1956: 123; уп. Gladstone 1858: 125). Постоји могућност прихватања различитих ставова по којима је жалост Ахејаца искључиво самосажаљевање због одвраћања од повратка кући и/или због чињенице да је ово одвраћање разочаравајуће, јер је спроведено силом; потом, да оно имплицитно обухвата и жаљење Терсита који је, као један од одвраћених и разочараних Ахејаца, највећа жртва ове силе.

Ипак, утисак који неизоставно произилази из читавог пасуса јесте, да се ахејски смех тешко може сматрати искреном реакцијом на Одисејеве поступке: „Они се смеју, иако жалосни – да ли због тога како се поступа са Терситом или са њима самима? На крају, између ове две ствари и нема велике разлике, с обзиром на то да је први случај само специфична варијанта другог“ (Thalmann 1988: 18). Стога, иако у својим крајњим консеквенцама потврђује чињеницу да је ред поново успостављен, текст не пропушта да нагласи како је ахејски смех у суштини горак смех, условљен страхом и изневереним очекивањима војске (Bowra 1972: 153).<sup>148</sup>

Уколико се овако сагледа, реакцију војске на ширем плану епизоде можемо протумачити и као одраз њеног (само)ироничног односа према новонасталој ситуацији, у којој смејање Терситу уједно подразумева и Одисејево извргавање руглу. Ова реакција је уједно и одраз апсурдног положаја преварене масе јер - упркос томе што Терсит заступа њене првобитне намере - треба да потврди Одисејеву пресуду Терситу: „Ако је Терсит исмејан, онда то исто мора да се догоди и са Одисејем и војницима – са Одисејем због тога што је његово понашање потпуно недостојно хероја, а са војницима због тога што уживају у циркусу“ (Kouklanakis 1999: 51, 52).

---

<sup>147</sup> Слично сматра и Н. Постлтвејт: „Пошто жалост коју осећају, јасно је наглашено, није проузрокована Терситовом невољом, мора се претпоставити да се ради о жалости због њихове сопствене муке: они су жалосни због тога што су спречени да се врате кући и због тога што се Агамемнонов предлог да то учине испоставио као лажан. Терсит је у ствари изразио разочарање и фрустрацију коју су сви други осећали“ (Postlethwaite 1988: 134).

<sup>148</sup> Ово истиче и Еустатије у своме коментару, када смех Ахејаца назива *γελῶν σαρδάκιον* – огорчен, кисео, ироничан смех; односно, кежење и церење је дословно експресија за коју се сматрало да настаје на лицу човека који би окусио биљку познату као Сардинијски љутић (*Ranunculus Sardoüs*), одакле води порекло и израз *сардонични смех*. Војска у свом смеху није ништа мање беспомоћна од изудараног Терсита у стиху 269, чији беспомоћни изглед (*ἀχρεῖον ἰδῶν*) Еустатије кроз двосмислени придев *ἀχρεῖον* повезује са Пенелопиним смејањем на силу (*ἀχρεῖον δ' ἐγέλασεν*), због тога што је Атина присиљава да изађе пред просце (σ, 163) (Eustat. ad Hom. II. II, 269, 270 [Stallbaum 1960]).

У том смислу, колективна тачка гледишта у последњем коментару војске (који „сусед“ добацује „суседу“<sup>149</sup>) у коме се, од свих Одисејевих јуначких подвига, брутално ућуткивање „блебетала“<sup>150</sup> проглашава за највећи (*μέγ’ ἄριστον ἔρεζεν*)<sup>151</sup>, са вером да се Терсит неће усудити поново да пркоси и грди краљеве, могла би се разумети не као проста афирмација<sup>152</sup>, већ управо супротно; реч је о иронизацији положаја ахејске војске која (тобоже потврђујући негативне ставове из Терситовог описа и Одисејевог говора), једино тако може безбедно изразити своје незадовољство, јер је приморана да се врати у битку: „Чини ми се да је могуће посматрати смех и све речи које изговара маса као горко ироничне управо из перспективе политички немоћних чланова публике. [...] Показатељ поменутог могао би се пронаћи у необузданој хиперболи Ахејаца, који тврде да Одисејево ударање овог беспомоћног клоуна превазилази све његове, у већој мери стандардне „херојске“ подухвате међу Аргивцима (271-275). Терсит је, у овом смислу, очигледан предмет њиховог смеха, због тога што у сопственој глупости и неразумевању није у стању да предвиди последице свог испада унутар заједнице у којој је суштински немоћан. Међутим, Одисеј [...] се такође појављује [...] као латентни објект њиховог горког смеха“ (Rose 1988: 20, 21).<sup>153</sup>

Мотивација за овакву реакцију Ахејаца на Терситов говор у контексту другог певања, у довољној мери је сагласна са њиховим упитним положајем као сведока и жртава једне изврнуте херојске парадигме; она је доведена у питање како би се потом олако могла одбацити, у корист слепог прихватања нових околности наметнутих од стране њихових предводника, без икаквог јасног образложења. Амбивалентност

<sup>149</sup> Ирене де Јонг овакве говоре назива „*τίς* – говорима“ у којима заменица *τίς* којом почињу „представља целокупну војску“. Овакво становиште је прилично ретко за хомерске епове, због тога што се „војницима углавном много чешће говори него што им је дозвољено да говоре“ (De Jong 1987: 115, 118).

<sup>150</sup> Војници Терсита називају *λωβητήρ* – клеветником, што Еустатије повезује са придевом *βλάσφημος* – који зло говори (Eustat. ad Hom. II. II, 275 [Stallbaum 1960]). Терситов говор је обележен и придевом *ἔπεσβόλος* – који баца своје речи, сложеницом која се формално надовезује на ранија одређења да је Терсит *ἄμετροεπής* и *ἀκριτόμυθος*, и са њима чини својеврсну целину по питању квалификације Терситове реторике.

<sup>151</sup> Одјек овог става налазимо и у Овидијевим *Метаморфозама*, где ће Одисеј своје кажњавање Терсита изједначити са другим великим подвизима и употребити као један од главних аргумената против Ајанта у такмичењу за Ахилејево оружје: „Другове уплашене сазове у скупштину Атрид, -/ Ни ту се није син Теламонов усудио писнути;/ Ал’ се усудио тада ријечима нападаг дрским/ Краљеве Терсит, који од мене кажњен је за то“ (Ovid. *Met.* XIII, 230-233 [Ovidije 1907: 334]).

<sup>152</sup> Неоплатонистички филозоф Порфирије сумира уобичајене ставове касније традиције, да је коментар на Одисејев подвиг заиста значајно потврђивање успостављеног поретка: „Песник овим говором који се приписује обичним војницима истиче да је сав неред настао међу масом већ сузбијен, да је њихова побуна завршена, и да је уклоњена опасност од сваког бунтовништва подређених који мисле да имају моћ да говоре и чине шта желе. То је могуће јер је један безобразник и срамотан човек већ заустављен у својој дрскости да се обраћа надређенима и да учини било шта друго“ (Porphyg. *Quest. Hom.* ad II, 257-277 [Schrader 1880-1882]; *прев. аум*).

<sup>153</sup> „Када коментаришу Терситово кажњавање, војници испрва задржавају извесну пародијску дистанцу у својој ироничној похвали Одисеја. Међутим, [...] у последња два стиха [...] они прихватају језик и вредности својих надређених“ (Thalmann 1988: 21).

Терситовог положаја у овој епизоди стога се остварује у чињеници - да његов говор у очима присутне војске заиста успева да деконструише принципе на којима се заснива владарски ауторитет; али, упркос томе, сила ауторитета превладава и нико од присутних војника не може отворено да јој се супротстави.

Разлог је у томе, што нико не жели да се идентификује са Терситом и доживи његову судбину; стога мора да прихвати проблематичне услове под којима се ауторитет потврђује. Одисеј, Нестор и Агамемнон редом наступају својим говорима и стављају тачку на сваки будући покушај побуне; али, војсци је потпуно јасно која је цена новонасталог јединства: „За ахејску армију идеологија је потврђена, али текст јасно даје до знања шта та идеологија заиста јесте – мистификација која служи да замаскира недостатак правих разлога за наставак борбе“ (Thalmann 1988: 19).

Из овога закључујемо да се већ у хомерском епу сусрећемо са сударом две различите парадигме – једне, која има за циљ да по сваку цену сачува и потврди херојски статус највећих ахејских јунака под Тројом, и друге, која овај статус подвргава ревалоризацији суочавајући га са реалношћу ситуација у којима се оно што је артикулисано као херојско, суштински испољава као неодржив пример. Пре него што покушамо да на ширем плану установимо у којим се све облицима овај судар остваривао (када су у питању Терситов статус и његова функција у античкој књижевности и култури) указаћемо на сложени корпус сведочења о осталим аспектима Терситове биографије, где га налазимо као учесника у догађајима одиграним како пре, тако и непосредно после збивања представљених у *Илијади*.

## 2.2. Терсит у нехомерском оквиру

Упркос томе што је код Хомера заступљен само као епизодни лик и што је начин на који је представљен у *Илијади* остварио упечатљив утицај на каснија тумачења античких аутора (у њиховој готово истоветној намери да га одбаце и осуде као негативну супротност традиционалним херојским идеалима), Терсит се у ширем контексту предања о Тројанском рату појављује и у значајном броју других тема, са новим и хомерском тексту непознатим улогама. Чињеницу да је један овакав лик стекао прилично сложен и развијен положај у епској традицији око Хомера, Гилберт Мареј је сматрао необичном појавом: „Веома је изненађујуће увидети да се Терсит заиста појављује као независна фигура саге са животом за себе и са изузетно карактеристичним везама“ (Murray 1907: 185). Уколико се узме у обзир проблематична природа одређених места у епизоди са Терситом у *Илијади* - на која смо указали у претходном поглављу - тежња традиције да прошири Терситову биографију, могла би се бар једним својим делом разумети као покушај да се ова места прецизније одреде и објасне.

Поред тога што неоспорно покушавају да развију поједина обележја Терситовог лика која Хомер прећуткује, сведочења која ћемо анализирати у овом поглављу истовремено пружају и једну битну тачку гледишта. Из ње се Терситова улога у епској традицији разматра у оквиру (по својој природи супротном хомерском) где је препознатљива тежња да се Терсит у много већој мери приближи херојским категоријама, него што му то омогућава хомерски текст. Другим речима, иако посматране као целина за себе, ове приче преносе својеврсну амбиваленцију гледишта из епизоде у *Илијади*, и у њима се много експлицитније може препознати дејство једне струје која хомерску херојску парадигму изнова преиспитује, како путем непосредне критике ахејских хероја, тако и путем посредне афирмације херојских обележја Терситовог лика.

Најзад, присуство Терсита као независне фигуре у традицији, са извесним претензијама на статус епског хероја, у нехомерском контексту једног дела сведочења послужиће као аргумент за нашу претпоставку да је ова фигура била саставни део предања о догађајима око Тројанског рата и пре но што су хомерски епови задобили данашњу форму. То би значило да се Хомер послужио већ постојећом грађом о Терситу коју је потом, свесно изостављајући одређене елементе, могао прилагодити потребама епизоде у *Илијади*. Домете наше хипотезе анализираћемо у закључном делу поглавља, у коме ће се (у циљу разјашњавања проблематичног положаја епизоде са

Терситом у ширем оквиру другог певања *Илијаде*) указати на могућност да се хомерски текст и нехомерска предања о Терситу, посматрају у међусобно равноправним односима на дијахронијској равни.

### 2.2.1. ТЕРСИТОВО ПОРЕКЛО

Прво дубиозно место са којим се сусрећемо, када је реч о Терситовом опису у *Илијади*, јесте потпуно одсуство категорија патронимије, топонимије или етонимије, а оне би могле да расветле порекло и статус поменутог лика у традицији. Ово је разјашњено у сведочењима која се појављују најкасније у време настанка првих извора за сложени корпус података у схолијама уз *Илијаду*.<sup>154</sup> У најстаријој међу њима, D схолији, читамо и најдужу забелешку о Терситовом пореклу: „Енеј и Агрије, браћа, како каже Песник у четрнаестом певању [*Илијаде*]. Кажу да је Енеј био отац Мелеагров, а Агрије Терситов. Терситова мајка Дија“ (Schol. in Hom. II. (D scholia), II, 212 [Heune 1834]; *прев. аут*).<sup>155</sup>

Поред схолија, сведочење о Терситовој патронимији налазимо и у псеудо-Аполодоровој *Библиотеци*<sup>156</sup>, где антички хроничар наводи да је Агрије имао шест синова: Терсита, Онхеста, Протооја, Келеутора, Ликопеја и Меланипа (Apolod. I, 8, 5-6 [Frazer 1921]). Да је овако одређено Терситово порекло било познато и у римском периоду, потврђује један одељак у Овидијевим *Посланицама из Понта*, где, у посланици Бруту, песник увиђа и бележи недостатке у сопственом делу, за разлику од других који своје песништво сматрају и више од изврсног, додајући иронично да

<sup>154</sup> Савремена хомерологија сматра да су три најбитније хомерске схолије - А, bT и D – пронађене у манускриптима Хомерових епова датираних у распону од VI (b) до XI столећа н.е. (Т), свој материјал преузимале из различитих античких извора који се јављају у широком временском распону – условно речено од VI столећа п.н.е. све до VII или VIII столећа н.е. Према старости и првенству грађе коју обрађују, данас се узима да је D схолија била најстарија, док је bT најмлађа од три схолије; уп. Dickey 2007: 18-22.

<sup>155</sup> Исту забелешку преносе и схолије А и bT (Schol. in Hom. II. (A+bT scholia), II, 212 [Bekker 1825-1827; Erbse 1969-1988]), док се на појединим местима налази само скраћени запис „Енеј и Агрије-Дија“ (*Οἶνός καὶ Ἀγρίος – Δία*, уп. Schol. in Hom. II. II, 212 [Nicole 1966]; *прев. аут*). Схолије А и bT, поред карактеристичне формуле „неки кажу“, наводе и један конкретан извор за Терситову генеологију - грчког мислиоца Ферекида (*Φερεκίδης*) са Сира, за кога се сматра да је живео у VI столећу п.н.е: „[Ферекид каже] да је [Терсит] био потомак Агрија, Дије и Портаона“ (*Ἀγρίος δὲ καὶ Δίας τῆς Πορθάωνος αὐτόν φησίν*; Schol. in Hom. II. (A+bT scholia) II, 212 [Bekker 1825-1827]; *прев. аут*; уп. Pherecyd. *Frag.* [Müller, *Frag. Hist. Graec.* 1841-1851: 70-99]).

<sup>156</sup> Компилација херојских митова и легенди старе Грчке у три књиге, позната као *Библиотека* (*Βιβλιοθήκη*), која се данас датира у I или II столеће нове ере, у средњем веку је погрешно сматрана Аполодоровим (II в.п.н.е) делом; схолија уз Хомера бележи да је био аутор сличног компендијума у стиху. Међутим, сачувани текст *Библиотеке* наводи и римског граматичара Кастора Рођанина (I в.н.е), савременика Цицерона и Јулија Цезара, што је био основни аргумент да се оповргне Аполодорово ауторство. Иако се први помени дела јављају тек у IX столећу н.е. (код Византинца Фотија), потенцијални антички извори за *Библиотеку*, као и у случају схолија, могу се испратити све до хомерског доба.

„аутор хвали дело: како је некад Агрије,/ можда за Терсита говорио да је наочит ликом“ (Ovid. *Ex Pont.* III, 9, 7-10 [Wheeler 1939]; *прев. аум*).

На Терситову генеалогiju осврће се у свом коментару и Еустатије, надовезујући се вероватно на схолију, и бележи да је Терсит био Агријев син и тиме Диомедов рођак (*προσγενῆ*), због тога што је Енеј - Агријев брат и Тидејев отац - био Диомедов деда (Eustat. ad Hom. II, 212; уп. Spina 2001: 34). Последњи извор за Терситово порекло налазимо код византијског песника и граматичара Јована Цецеса у његовом делу *Хиљаде* или *Историјска књига*, својеврсној енциклопедији сачињеној од историјске, књижевне и митолошке грађе, насталој средином XII столећа. Цецес овде такође бележи да је Терсит био син Агрија и Дије, да му је Етолија због тога била отаџбина, као и да је био Мелеагров први рођак (*ἑξάδελφος*), а преко Тидеја и Диомедов (Joan. Tzetz. *Chil.* VII, 887-890; 927-928 [Kiessling 1826: 273-275]).

На основу наведених извора за Терситову генеалогiju, увиђа се један аспект класичне традиције по коме је Терсит поседовао изузетно висок и значајан друштвени положај, а о коме код Хомера нема никаквих индикација.<sup>157</sup> Терсит је представљен као син Агрија (*Ἄγριος*)<sup>158</sup>, владара града Калидона у Етолији, једне од проминентнијих фигура етолског предања. Уколико се Аполодороро набрајање Агријевог потомства разуме као редослед по старости, што је био уобичајен манир античких каталошких родослова, Терсит је уједно био и легитимни наследник калидонског трона. Као такав, он се укључује у сложени систем социјалних односа који му омогућују да са много већом утемељеношћу него код Хомера, претендује на херојски статус у епском нарративу. С једне стране, његов родослов се, преко Агрија, у овом систему може пратити све до заједничког божанског претка.<sup>159</sup> С друге стране, индикативно име

---

<sup>157</sup> На овој равни, поменути став појединих аутора (Kirk 1962; Latacz 2004) да је Терситов опис у *Илијади* успостављен на много ширем простору него што је уобичајено, због тога што публика није имала предзнање о лику – на које је обично упућивала патронимија - несумњиво губи на снази; посебно због тога што је управо Терситово етолско порекло у битном делу нехомерског корпуса предања пружило специфичан оквир у коме се приповеда о његовим осталим доживљајима.

Истовремено, повезаност Терситовог порекла са другим причама, доводи у питање аргумент да је Терситов лик био искључиво Хомеров изум: „Као лик кога је Хомер измислио за потребе само једне сцене, Терсит се појављује сувише учестало и детаљно у грчкој књижевности. Помиње га сувише песника и митографа, појављује се у сувише митских мотива и његова улога у њима је превише значајна“ (Zielinski 2004: 214).

<sup>158</sup> Име *Ἄγριος* дословно се може протумачити као „онај који живи на пољу“, који је некултивисан, „дивљак“, односно, у секундарном значењу, као одлика човека који је жесток и неумољив у свом делању (Muller 1907: 186; Lang 1910: 180). У том смислу етимолошки аспект Агријеве необузданости у повезаности са топосом поља (*ἀγρός*) може се довести у везу са односом Терситовог имена према лексемама *θέριζω/θερισμός/ἀθήρες*; оне примарно указују на пољске радове у лето, али, како смо показали, у секундарном значењу упућују и на исхитреност и одсуство обзира у делању. Мада му се мора приступити са резервом, интересантан је детаљ да се у етимологијама имена оца и сина, полази од специфичног „аграрног“ лексичког корпуса, како би се потом формирао секундарни, метафорички референт, који осветљава извесну неумереност у њиховим карактерима.

<sup>159</sup> Агрије је био син Портеја или Портаона и Еурите; Портеј/Портаон био је син Агеноров, који је био син Плеуроноу, док су Плеурон и Калидон (епонимни владар истоименог града) били синови Етола



Терситове мајке Дије (*Δία* – женски род од *δῖος* - бог), „опипљиве богиње“ (Murray 1907: 186) са нејасним одређењем у грчкој митологији<sup>160</sup> где метафорички непосредно „упућује на домен небеског“ (Usener 1965: 241), додатно истиче црту Терситовог племенитог порекла.

Поред Терситових имплицираних веза са светом богова на вертикалној равни родослова, други битан правац у одређивању његовог специфичног положаја у традицији остварује се на хоризонталној равни, кроз повезивање са два велика хероја грчког мита, Мелеагром, коме је био брат од стрица (Енеја), и Диомедом, коме је био стриц (пошто је био брат од стрица Диомедовом оцу Тидеју, Мелеагровом брату и Енејевом сину). Потврда о патронимији два јунака може се пронаћи и у *Илијади*, где се за Мелеагра експлицитно каже да је био Енејев син (I, 543), док се у Диомедовом говору о сопственом пореклу изводе и друге релације које су, на ширем плану, сагласне са Терситовим родословом:

...али се поносим да сам од оца угледна и ја  
Тидеја, којег хумка у Теби надгробна крије.  
Портеју три се незазорна родила сина, и сви  
у Плеурону и Калидону живљаху кршном:  
Агрије најпре, па Мелас, и трећи коњаник Енеј,  
отац мојега оца, а храброшћу бејаше први.  
(Ξ, 113-118)

Међутим, на оба места код Хомера нема никаквих експлицитних назнака о томе да је и сâм Терсит могао бити у роду са два јунака, нити постоје било какве информације о евентуалном Агријевом потомству.<sup>161</sup>

---

(епонимног владара Етолије); родослов од Етола потом води преко Ендимиона и Деукалиона до Прометеја и завршава се са Ураном и Гејом. Еуритин родослов, преко оца Хиподаманта, води до речног бога Ахелоја, порода Тетиде и Океана, и такође се завршава са два примална божанства (Hes. *Cat. fr.* 10a50 [Merkelbach-West 1968]; Apollod. I, 7, 7; Pausan. VIII, 24, 1).

Развијенија схема родослова од Портаона и Еурите до Диомеда графички је представљена код П. Гримала (Grimal 1985: 548); уп. Finkelberg 2011: 17.

<sup>160</sup> Дија се у миту појављује: као Дејонејева кћерка, супруга Иксионова и мајка Лапита Пиритоја; као Ликаонова кћерка и сестра нимфе Калисто; и као кћерка божанства ветрова Еола. Дословно „божанског“ родитеља античка традиција приписивала је и песнику Хесиоду за кога поједини извори (*Cert. Hom. et Hes.* 156; [Allen 1912]; Joan. Tzetz. *Vit. Hes.* [Wilamowitz-Moellendorff 1916: 50]) бележе да је био син извесног Дија (*Δῖος*) и Пикимеде.

<sup>161</sup> Надовезујући се на сведочење о Терситовом пореклу, схолија показује како је мало вероватно да би Одисеј третирао Терсита на начин представљен у *Илијади*, да је Терсит заиста био Диомедов рођак; тиме, заједно са *Илијадом*, схолија у суштини негира Терситово порекло (Schol. in Hom. II, Π, 212 [Bekker 1825]). Ренкин добро примећује да „Диомед представља критички однос према Агамемнону који је паралелан са ставовима Ахилеја и Терсита, али да у епу није сугерисана никаква веза између Терсита и Диомеда или Агрија“ (Rankin 1972: 49). Интересантно је да ће Диомед на почетку свог говора нагласити да је био најмлађи међу јунацима у ахејском већу (Ξ, 112), што је такође у складу са Терситовим родословом према коме је Терсит, као учесник Тројанског рата, морао бити једну генерацију старији од Диомеда.

Смештање Терсита у етолски социјални универзум и наглашавање сродства са Мелеагром и Диомедом, оствариће се као битан моменат за очување конзистенције других, нехомерских сведочења о његовом животу и улогама у класичној традицији, на које ћемо указати у следећим сегментима поглавља. На овоме месту такође је важно нагласити да су поменута сведочења, као и Терситово етолско порекло, међу класичним филолозима углавном сматрана за производ традиције настајале непосредно након *Илијаде* и *Одисеје*, колико из разлога што их Хомер не помиње, толико и због мишљења да су њихови извори каснијег датума: „Да је [Терсит] био син богиње (иначе непознате) и ‘дивљачког етолског краља’ (Хомерови Етолци су једнако цивилизовани као и његови други народи), песник би тако рекао. Видимо да је он веома пажљив у намери да нам каже ко су његови хероји [...], чак и онда када се појављују само са циљем да буду погубљени. [...] Агрије је изабран од стране истих оних који су патили од *la manie cyclique* и који су били нестрпљиви да испричају ‘шта се са свима догодило’, из четрнаестог певања *Илијаде* (114-125). [...] Изналажење псеудоисторијских генеалогича [...] у суштини је нехомерско. Поједине међу њима, каква је Терситова генеалогича, [...] производ су постхомерске традиције“ (Lang 1910: 180, 181, 198).<sup>162</sup>

Иако је традиција везана за Терситово етолско порекло устаљена након хомерских епова, тешко би јој било оспорити право на преезистенцију у усменом предању, а као првобитни извор могло је сезати у још даљу прошлост: „Врло је вероватно да су делови ове традиције имали веома старо порекло, али неки радије желе да посматрају комплексност традиције изван *Илијаде* као изведену и инспирисану изолованим портретом Терсита у *Илијади*, те као нешто што представља накнадне покушаје да се он разјасни“ (Rankin 1974: 41). Настојаћемо предочити до краја овога поглавља, да би се придавање првенства хомерском тексту у односу на друге традиције везане за Терситов лик морало прихватити са извесним резервама; оне се тичу једног још увек неразјашњеног проблема - уколико је извесни текст по својој садржају и тематици представљао нехомерску митопејску струју, не би требало одмах подразумевати да је та струја уједно била и постхомерска.

---

<sup>162</sup> Херберт Роуз Терситов „угледни педигре“ и сродство са Диомедом назива „примером једног вида снобизма касније митологије, која је тежила ка томе да сваког ко је на изванредан начин истакнут начини племићем“ (Rose 1964: 200); Д. С. Марголиаут пак, у овоме види „сецирање статуе“: „Свако ко покуша да открије нешто више о фикционалном лику од онога што је аутор одабрао да забележи, подсећа на некога ко покушава да сецира статуу, очекујући да ће пронаћи срце или јетру. [...] Ово [Терситово порекло] је карактеристичан пример сецирања статуе извршеног од стране оних који су долазили после Хомера“ (Margoliouth 1923: 102, 104).

### 2.2.2. ЕПИЗОДА СА КАЛИДОНСКИМ ВЕПРОМ

Терситова повезаност са Мелеагром, на коју указује већина генеалогских извора, посебно је истакнута Терситовим укључивањем у једно од најпознатијих предања произишких из оквира древне етолске митотворне традиције - предање о лову на калидонског вепра. Најранија сведочења о Терситовом учешћу у овом догађају налазимо у схолији (А, бТ) уз *Илијаду*, која као свој извор још једном наводи Ферекида: „Ферекид за њега [Терсита] каже да је био један од оних који су пошли у борбу против калидонског вепра, те да је у страху од животиње побегао из битке, због чега га је Мелеагар бацио са литице. Отуда му је тело остало деформисано“ (Schol. in Hom. II. (A+bT scholia), II, 212 [Bekker 1825-1827] = Pherecyd. *Frag.* 82 [Müller, *Frag. Hist. Graec.* 1841-1851: 91]; *прев. аум*; уп. Leaf 1886: 49; Grimal 1985: 445). Схолија (А, бТ, D), поред овога, такође наводи и детаљнији осврт на догађај:

Када је Енеј у сопственом нехату превидео да принесе жртву Артемиди, богиња се разгневила и послала дивљег вепра на његов град. Дружина најбољих ратника у Хелади пошла је да се супротстави вепру, који је харао и пустошио по оближњој земљи, како и сâм Песник каже у деветом певању [*Илијаде*]. Међу њима био је и Терсит. Он је, уплашен, напустио своју стражу и повукао се на високо место у потрази за безбедношћу. Разгневлен овим чином, Мелеагар га крене гонити и у потери Терсит падне са литице, због чега је и постао такав каквим га Хомер представља. Ова прича се налази код Еуфориона.

(Schol. in Hom. II. (A+bT+D scholia), II, 212 [Bekker 1825-1827; Heyne 1834; Erbse 1969-1988] = *Euphor. Frag.* 131 [Meineke 1823: 171]; *прев. аум*)<sup>163</sup>

На Терситово учешће у лову указује и Еустатије: „Кажу да је [Терсит] био међу борцима против калидонског вепра, да се кукавички повукао из битке и да га је Мелеагар бацио са литице, због чега му је тело остало деформисано, управо онако како га описује песник [Хомер]“ (Eustat. ad Hom. II. II, 212; *прев. аум*; уп. IX, 546); наведено потврђује и Јован Цецес у *Хиљадама*, повезујући његову шантавост (*χολός*) и искривљеност (*κυρτός*) са падом са високе литице (Joan. Tzetz. *Chil.* VII, 891-893 [Kiessling 1826: 274]; уп. Joan. Tzetz. ad Lyc. *Alex.* 997 [Scheer 1958: 312-313]).<sup>164</sup>

Упркос томе што га смештају у посебну скупину збивања пре Тројанског рата, сведочења о Терситовом присуству у лову на калидонског вепра јасно настоје да ово доведу у везу са Хомеровим представљањем Терсита у *Илијади*. Као и у случају Терситовог порекла, Хомеру је етолски оквир приче био познат, али у Фениковом

<sup>163</sup> На овоме месту се, уз Ферекида, први пут наводи још један конкретан извор за схолију – грчки песник и граматичар Еуфорион, за кога се верује да је рођен у Халкиди крајем III века п.н.е.

<sup>164</sup> Иако указује на Терситово етолско порекло, Аполодор у свом списку јунака који су са Мелеагром кренули у поход на калидонског вепра, не укључује Терсита (уп. Apollod. I, 8, 2); исти је случај и са сведочанствима о овој епизоди код Паусаније, Хигина и Овидија (Pausan. VIII, 45; Hyg. *Fab.* 173; Ovid. *Met.* VIII, 260-328).

говору Ахилеју у деветом певању *Илијаде* нема никаквих назнака да је један од учесника у лову могао да буде Терсит:

Онима [Етолцима] Артемида златотрона невољу посла,  
срдита што јој Енеј у градини није приказ'о  
жетвене жртве [...]  
вепра пошаље зато белозубог, зверку с планине, [...]  
Њега напоследку уби Енејев син Мелеагар  
скупивши ловце и ловне псе из многих градова,  
јер малина смртника савладати не би га могла,  
толик је био и многе у болни увалио пламен.  
(I, 533-535; 539; 543-546)

Због тога, за већину проучавалаца Терситово придруживање калидонским херојима посматрано је и као последица каснијих покушаја античких аутора да објасне узрок Терситове шепавости и деформисаности његовог тела, детаљно осликаних код Хомера, док се истовремено инсистирало на томе, да се преко ове каузалне везе Терситово етолско порекло усклади са догађајима опеваним у *Илијади*: „Ова прича, који год да јој је био извор, вероватно у себи садржи један елемент рационализације ружноће приписане особи са довољно угледним херојским претходницима“ (Rankin 1972: 41n.14).<sup>165</sup>

Раван из које се ова веза успоставља исказује се као упитна, посебно уколико се узме у обзир чињеница да Терсит испрва наступа као јунак са племенитим пореклом и један од „најбољих ратника у Хелади“ (*στρατιὰ τῶν ἀρίστων τῆς Ἑλλάδος*) - наглашава Еуфорион у схолији - да би се већ у следећој „сцени“ понео као кукавица и доживео несвакидашњу казну<sup>166</sup> управо од свог најближег рођака, Мелеагра. У овој ситуацији К. Зиелински препознао је „епилог једног ривалства“ (Zielinski 2004: 215) између двојице легитимних наследника калидонског трона. Иако амбивалентна у својој мотивацији, овако предочена прича о сукобу Терсита и Мелеагра могла је функционисати у оквирима етолске саге као предање независно од Хомера (Combella 1976: 46), у коме би Мелеагрови подвизи послужили снажнијем истицању првенства Енејеве породичне линије (поред Мелеагра чинили су је јунаци попут Тидеја и његовог сина Диомеда) над

<sup>165</sup> Марголиаут, који у овој причи такође види „сецирање статуе“ у постхомерској традицији, узрок Терситове шепавости повезује са могућом етимологијом имена Мелеагар (*Μελέαγρος* – од *μέλη* – удови и *ἄγρος* – грубо, свирепо), које „упућује на деструкцију удова“ (Margoliouth 1923: 104).

<sup>166</sup> Независно од тумачења Терситове деформисаности као последице урођеног поремећаја познатог као клеидокранијална дисостоза, Н. Плаутин бележи: „Не верујем да су Терситова ружноћа и деформисаност резултат Мелеагрове казне: морао је да буде ружан од детињства, а пад са литице је само могао да нагласи недостатке у његовом изгледу“ (Plaoutine 1942: 165). Узенер наглашава да је узрок Терситове деформисаности у извесној мери проблематичан због тога, што је у епској традицији пад са литице обично значио неизбежну смрт (Usener 1965: 243). Овде се може препознати још једна изразита сличност Терсита са Хефестом, чија је шепавост такође проузрокована падом са велике висине (A, 590) (а уједно би се могла посматрати и као мотивација за овакво објашњење Терситове деформисаности).

Агријевом породичном линијом (чији су синови, осим Терсита, остали готово непознати у традицији). Ово донекле потврђује и епилог читаве епизоде са калидонским вепром кога у свим изворима убија управо Мелеагар, остварујући тим чином сопствени херојски статус у традицији и обезбеђујући уједно продужење владавине свом оцу Енеју.

Дакле, претпоставка да је читав епизода настала искључиво као постхомерска рационализација Терситове деформисаности, могла би се супротставити претпоставци да се овде сусрећемо само са специфичним видом амплификације већ постојећег нехомерског предања, а она има јасну функцију утврђивања порекла Терситове ружноће и деформисаности. Уколико Терситову улогу у епизоди са калидонским вепром сагледамо из поменуте визуре, постоје извесни разлози да се закључни коментар схолијаста, који упућује на Терситов опис у *Илијади*, прогласи за интерполацију, те да се узме у обзир могућност да је Терситов пад са литице у извесним варијантама приче уједно значао како крај предању, тако и крај Терситу.

Потоња хипотеза о амплификацији могла би да објасни несагласја у епизоди као последицу уплива хомерског ауторитета у традиционални корпус етолских легенди, у чијим се појединим варијантама Терсит појављивао чак и као један од истинских јунака у лову на калидонског вепра (што би било оправдано његовим високим положајем у етолском социјалном окружењу, као и тумачењем његовог имена у значењу храбрости); реч је о варијантама које су у време настанка хомерског текста - или у време формирања „званичне“ етолске историје око Енејеве породичне линије - из очигледних разлога занемарене у корист Терситовог представљања као кукавице и нехероја, без утврђеног порекла и осведочених подвига у епском сећању. Пре него што се детаљније осврнемо на могућност постојања једног оваквог поступка брисања из традиције (који заступају извесни аутори), указаћемо и на друге аспекте овога лика у нехомерском оквиру, који иду у корист претпоставци о његовом потенцијалном херојском статусу.

### **2.2.3. БОРБА ЗА КАЛИДОНСКИ ТРОН**

Док се у различитим схолијама уз *Илијаду* сведочења о Терситовом етолском пореклу и учешћу у лову на калидонског вепра могу доследно испратити, други извор за нехомерска предања о Терситу - псеудо-Аполодорова *Библиотека* - наводи измењене и потпуно нове елементе Терситове биографије у односу на схолију. Иако је са осталим изворима усклађена по питању Терситове патронимије (Apollod. I, 8, 5),

*Библиотека* нигде не помиње његову евентуалну повезаност са Дијом и Мелеагром; нешто раније у тексту (Apollod. I, 8, 2), Терсита не налазимо ни међу побројаним јунацима (њих двадесет и један) ни јунакињом (Аталантом), који су пошли у поход на калидонског вепра. Уместо тога, аутор *Библиотеке* наводи развијену приповест о борби за превласт над калидонским троном и Терситовом уделу у њој, што није забележено више ни у једном античком извору:

Када је Тидеј [Енејев син] одрастао и постао племић, осуђен је на живот у изгнанству због тога што је убио, како неки кажу, Алкатоја, брата Енејевог. [...] Уз Агријеву помоћ, побегао је у Арг код Адраста, где је оженио његову кћерку Деипилу и с њом добио Диомеда. Тидеј је са Адрастом пошао у поход на Тебу и тамо погинуо од ране коју му је нанео Меланип.

Тада Агријеви синови, Терсит, Онхест, Протоој, Келеутор, Ликопеј и Меланип, силом од Енеја преузму краљевство и уступе га свом оцу, па потом још живог Енеја баце у тамницу и тамо га мучише. После кришом дође Диомед са Алкмеоном из Арга те побije све Агријеве синове, осим Онхеста и Терсита, који раније бежаху побегли на Пелопонез; а како је Енеј већ био стар, Диомед уступи краљевство Андремону, који је оженио Енејеву кћерку, а Енеја поведе са собом на Пелопонез.

Међутим, Агријеви синови, који су утекли, поставе старцу заседу код Телефовог огњишта у Аркадији, и убију га. Диомед потом пренесе Енејев леш у Арг и сахрани га на месту где се данас налази град Енеја, назван по њему. Оженивши касније Егијалију, Адрастову кћерку, пошао је у походе на Тебу и Троју.

(Apollod. I, 8, 5-6 [Frazer 1921]; *прев. аум*)

Псеудо-Аполодорова забелешка непобитно потврђује претпоставку о Терситовој улози у сложеним околностима које су се у етолском друштву развијале око борбе за власт и првенство између Агријевих и Енејевих потомака; ова борба је, како смо видели, већ могла бити назначена у поменутом ривалству између Терсита и Мелеагра у епизоди са калидонским вепром. Будући да у *Библиотеци* ово ривалство није описано - а Мелеагрово одсуство из каснијих превирања око престола у Калидону објашњено је његовом раном смрћу непосредно после убиства вепра<sup>167</sup> - битна улога у очувању владавине Енеја (као новог Терситовог ривала), додељена је Диомеду (уп. Grimal 1985: 137). Овде је важно нагласити да се ово ривалство, за разлику од онога са Мелеагром, остварује на плану две потпуно равноправне стране које се боре за право на владавину сопствене породице (Терсит свога оца, Агрија, најстаријег, а Диомед свога деде, Енеја, најмлађег Портаоновог сина). Укључен у дате околности као један од етолских

<sup>167</sup> Када се Мелеагар родио, истакнуто је у *Библиотеци* (I, 8, 2), Мојре су прорекле да ће јунак живети све док један угарак на породичном огњишту не сагори. Чувши пророчанство, Мелеагрова мајка Алтеја, угаси угарак и склони га на сигурно у ковчег, обезбедивши свом сину дуг и бесмртан живот. Међутим, након што је убио калидонског вепра, Мелеагар је кожу животиње поклатио Аталанти, као награду за то што је јунакиња чудовишту задала први ударац; али, Тестијеви синови који су сматрали срамотним да жена испред толиких мушкараца добије награду, одузму Аталанти кожу, тврдећи да им она припада према праву рођења, ако већ Мелеагар не жели да је узме. Ово расрди јунака који у гневу побие Тестијеве синове и врати кожу Аталанти, али Алтеја из велике жалости за побијеном браћом поново запаши угарак и Мелеагар истог момента издахне.

племића, Терсит први пут није представљен у негативном светлу, као кукавица и дезертер (којега Мелеагар заслужено кажњава) већ је, са приповедачевом објективношћу, активни учесник у крвавом политичком спору.

Диомедова улога у овој приповести омогућује нам да елементе етолске саге условно хронолошки одредимо у односу на збивања око Тројанског рата. Наиме, поход на калидонског вепра морао је претходити Енејевом свргавању са трона, које се, у складу са *Библиотеком*, одиграло после Мелеагрове смрти. Диомедова освета, односно реакција на новонасталу Агријеву владавину, спроведена је, како текст експлицитно наводи, пре него што је јунак кренуо у походе на Тебу и Троју.<sup>168</sup> Све ово би значило да је до трнутка када се нашао под зидинама Троје, Терсит већ у значајној мери био оформљен лик у епској традицији, са битним карактеристикама јунака племенитог порекла и забележених подвига у циљу очувања породичне линије, чији је последњи носилац био.

У вези са тим, недостаје логичка мотивација у погледу Терситове и Онхестове намере да погубе Енеја, тек након што Диомед постави Андремона на калидонски трон; да их је покретала мисао о освети браће, више смисла би имао напад на самог Диомеда. С друге стране, да су и даље гајили узурпаторске намере, они би свој напад током Диомедовог одсуства усмерили на новог краља, Андремона. Осим тога, *Библиотека* не наводи експлицитно ни шта се догодило са Агријем после Диомедове освете, а читава приповест делује као да је несрећно састављена из фрагментарних извора. Стога, није незамисливо да је у некој од мање „званичних“ варијаната етолске саге, Терсит самом себи обезбедио власт у Калидону управо убиством Енеја. Штавише, према Псеудо-Аполодоровом сведочењу, Терсит је (са Диомедом) под Троју стигао као једини директни потомак Портона (по мушкој линији), што би му, у односу на Енејевог зета Андремона, омогућило првенство у наслеђивању калидонског трона. Ипак, у јединој сачуваној варијанти приче, Терсит и Онхест без икаквог отпора, бесмисленим убиством старог краља без моћи и утицаја, препуштају своје наследно право трећем лицу и нестају из етолских летописа.

Значајно је да се овако успостављена прерасподела власти у етолском краљевству препознаје и у *Илијади*. У каталогу бродова на крају другог певања, Диомед је

---

<sup>168</sup> Занимљиво је да у нешто другачијој верзији ових збивања, коју је забележио латински писац Гај Јулије Хигин (I в.н.е), Диомедова освета наступа после пада Троје. Међутим, Хигинова верзија не помиње Терсита и његову браћу као узурпаторе трона, већ наводи како је сâм Агрије, видевши да му је брат остао без потомства и подршке, отерао Енеја из Калидона и преузео власт. Диомед, тек после пропасти Троје, сазнаје да му је деда протеран из свог краљевства и са Стеном долази у Етолију где савладава Агријевог сина Ликопеја, Агрија протерује, а Енеју враћа трон. Хигин још додаје да је протерани Агрије на крају извршио самоубиство (Hug. *Fab.* 175, 242; уп. Smith 1873).

представљен као вођа племенâ из Арга и околних градова (В, 559-568), док се за предводника етолских племенâ каже:

Вођа Етолцима беше син Андрононов Тоант,  
из Плеуона беху, из Олена и из Пилене  
и са халкидских жала и Калидона ломног,  
јер већ не беху живи јунака Енеја синци,  
ни сам Енеј; и плавокоси умре већ Мелеагар;  
стога је суђено било Етолце Тоант да води.  
(В, 638-643)

У епу се не пропушта нагласити како су у време Тројанског рата Енеј, Тидеј и Мелеагар већ били мртви, док се о Агријевој линији не говори ништа<sup>169</sup>, па самим тим не остаје простора ни да Терсит евентуално нађе своје место у каталогу бродова. Еп не објашњава зашто Андронон није могао да предводи Етолце, што би било у складу са околностима у којима га је оставио Диомед, већ уместо њега наступа Тоант<sup>170</sup>, а он је заједно са Диомедом припадао млађој генерацији бораца. Упркос овим недореченостима, очигледно је да хомерски текст, у својим карактеристичним преклапањима са другим, суштински нехомерским приповестима о догађајима пре опсаде Троје, готово систематично и без велике штете по континуитет приповедања избегава било какву назнаку о Терситовом учешћу у њима. Уколико се прихвати могућност да су бар неки од извора за схолију и *Библиотеку* претходили уобличењу Хомерових епова, као и да их је песник имао у виду, ово избегавање би морало да се обележи као прорачунат процес. Уколико се, с друге стране, првенство извора у односу на Хомера оспори, остаје отворено питање несклада између опскурности са којом је Терситов лик представљен у *Илијади* и сложености ситуација у које га је наводно смештала каснија традиција.

#### 2.2.4. ТЕРСИТ КАО ХЕЛЕНИН ПРОСАЦ

Поред сачуване текстуалне грађе, подједнако значајно полазиште за успостављање и разумевање нехомерског корпуса приповести о Терситу чине и представе о овој фигури у античкој пластичној уметности, и то превасходно на вазном сликарству

<sup>169</sup> Агрије ће први пут бити поменут у Диомедовом говору тек у четрнаестом певању, као најстарији од тројице Портоанових синова (Ξ, 117).

<sup>170</sup> Тоант се у *Илијади* појављује и као један од деветорице добровољаца који су желели да изађу на мегдан са Хектором, али коцка на крају не пада на њега, већ на Ајанта (Н, 168). У петнаестом певању подстицао је најбоље грчке ратнике да се супротставе Хектору и Тројанцима, како би се остатак грчке армије повукао на сигурно (О, 281). У Вергилијевој *Енеиди* поменут је као један од Грка који су били скривени у Тројанском коњу (Ver. Aen. II, 262).



класичног периода. Иако је хомерска епизода са Терситом остварила неупоредиво већи утицај на обликовање овога лика у каснијим књижевним адаптацијама него сви нехомерски елементи његове биографије, околности у којима препознајемо Терсита на ретким сачуваним примерцима грчке пластике, указују на остатке једне изразито нехомерске струје у обради теме. Готово сви „преживели“ уметнички артефакти на којима је потврђено присуство Терситовог лика, упућују на контексте који немају готово никаквих додирних тачака са епизодом у *Илијади*.<sup>171</sup> Њихово откриће учвршћује претпоставку о постојању ширег круга приповести о Терситовим пустоловинама чији су се поједини делови, полазећи од нама непознатих извора, пренели и у друге сфере уметничког деловања старих Грка; потом би, отелотворени у новим медијумима, преостајали као једини посредници прича, тамо где су у одређеним тренуцима усмена предања или писана сведочанства ишчезавала.

Такав је био случај и са представом о Терситу на апулијском каликс кратеру из Националног археолошког музеја у Таранту (52230), насталом око 390. године п.н.е. (Слика 2). У техници црвених фигура на црној позадини, уметник који се повезује са чувеним сликаром Дионисовог рођења (Таранто 8264), осликава Терсита (у горњем левом углу) као лепог младића који је приказан како стоји „наг и без браде, стога сасвим у једној херојској пози“ (Zimmerman 1997: 1209). Лик је идентификован захваљујући натпису (ΘΕΡΣΙΤΑΣ) изнад главе, а исти је случај и са Менелајем (Μ[ΕΝΕΛ]ΑΟΣ), који седи са десне стране, насупрот Терситу. Пошто каликс кратеру недостаје највећи део средине, план читаве слике није у потпуности јасан. У доњем левом углу, младолика Леда (ΛΕΔΑ) седи и у крилу држи своју кћерку Хелену (ΗΕΛΕΝΑ); са десне стране Одисеј (ΟΔΩ[ΣΕΩΣ]) се наслања на стуб некакве едикуле. На композицији су сачувани и делови других фигура (Lowenstam 2008: 110).<sup>172</sup>

---

<sup>171</sup> Једини изузетак од овога правила представља атичка хидрија из Британског музеја у Лондону (No. 1891, 0629.3; 620a/dc25), пронађена у граду Еретрији на Еубеји (са. 450-440. п.н.е). Уметник је на овој вази, вероватно под утицајем епизоде у *Илијади*, у техници црвених фигура на црној позадини представио Терсита како вређа Агамемнона (Слика 1): „са десне стране стоји Терсит, стар и ћелав мушкарац са кукастим носем, гротескним карактеристикама и необично обликованом главом; он се наслања на штап и носи дуги хитон и химатион који је навучен преко задњег дела његове главе. Он гледа у Агамемнона, који се измиче окрећући своје брадато лице напред, са копљем у руци наслоненим преко десног рамена, и штитом (са осликаним лавом који гледа на лево), окренутим ивицом ка посматрачу, у његовој левој руци; Агамемнон на глави носи широку траку [дијадему], кратки хитон, оклоп и огртач који виси преко његових руку.

Са леве стране, брадата фигура у хламиди [огртач преко једног рамена] са полулоптастим шлемом на глави (Нестор?) и копљем преко десног рамена, удаљава се гледајући уназад; померање његове леве руке није јасно одређено; могуће је да њоме дотиче Агамемнонову руку. Агамемнонов оклоп чини се као да је направљен од уских усправних плочица које се међусобно преклапају и украшен је звездом у пределу рамена“ (Walters; Forsdyke 1893-1925, III: 165 [E 196]; уп. *Corpus Vasorum Antiquorum* (No. 7179; <http://www.cvaonline.org/>). Уметник је на вази предочио сопствено тумачење Терситове ружноће описане код Хомера, а посебно је интересантно да је композиција ликова утемељена на супротности између Агамемноновог највећег критичара и најбољег саветника; подједнако би прихватљива могла бити и теза да је фигура с лева представљала Одисеја, а не Нестора.

<sup>172</sup> „Упркос одсуству натписа, у горњем десном углу препознају се Ерос и Афродита; идентитет

Сцена представљена на кратеру углавном је тумачена као повратак Хелене након што ју је отео Тезеј<sup>173</sup> или, чешће, као Хеленина просидба (или обоје у исто време). Три најважнија извора за потоњу причу - Хесиод (*Cat. fr.* 196-204), псеудо-Аполодор (III, 10, 8-9) и Хигин (*Fab.* 81) - наводе како су, када је Хелена одрасла и стасала за удају, сви грчки владари стигли на Тиндарејев двор у Спарти са богатим даровима да би је просили. Тиндареј није одвраћао просце, али није ни прихватао њихове дарове, јер се плашио да би између просаца могла да избије свађа. Тада га Одисеј, у замену за Пенелопину руку, саветује да захтева од свих Хелениних просаца заклетву да ће бранити њеног изабраника од сваке увреде и сваког зла које би могло да му буде нането због новонасталог брака. Тиндареј тако и учини, и учврстивши заклетву просаца жртвом, одабере Менелаја за будућег Хелениног супруга, пошто је овај био најбогатији од свих Ахејаца и донео је највише дарова.

Док се извори начелно слажу по питању структуре приче (што би могло да алудира на њихово познавање њене исте варијанте), у вези са списковима просаца, три сачувана сведочења значајно се разликују у идентитетима и броју удварача.<sup>174</sup> Упркос варијацијама у саставу ових својеврсних херојских каталога, који су проширивани на основу учешћа одређених владара у Тројанском рату, ниједан текстуални извор чак ни посредно не указује на могућност Терситовог присуства на Тиндарејевом двору, на шта отворено упућује апулијски каликс кратер. Како се хомерски Терсит, гротескно осликана фигура без порекла и отаџбине за коју Исидор Стоун каже да је представљала „јединог човека са којим Хелена никада не би побегла“ (Stone 1988: 34), ипак равноправно нашао у друштву Хелениних просаца - Менелаја и Одисеја - тешко да се може објаснити, уколико се не „ослободимо од представе о Терситу у *Илијади*“ (Kullmann 1960: 147) и прихватимо могућност постојања нехомерске варијанте предања.

---

Тиндареја, који седи у својој палати на столици на расклапање, обучен у богато украшен химатион и са штапом у руци, није споран, а исти је случај и са једним од Диоскура - нагим младићем који стоји поред коња са десне стране грађевине. У већој мери неизврстан преостаје идентитет две фигуре које окружују краља: са десне стране жена у црном која седи на дивану могла би бити Етра или Немеза; док би наги младић слева могао бити други Диоскур, или Ахилеј“ (Prioux/ Pouzadoux 2014: 20).

<sup>173</sup> Атински хероји, Тезеј и Пиритој, пошто су обојица били синови богова, одлучили су да треба да имају и божанске супруге. Стога су се заветовали да ће помоћи један другом у отмици двеју Зевсових кћери: Тезеј је изабрао Хелену, а Пиритој Персефону, Хадову супругу. Тезеј је први отео Хелену и оставио је са својом мајком Етром у Атини, да би потом са Пиритојем сишао у подземни свет како би отели Персефону. Хеленина отмица изазвала је напад Хеленине браће (Кастора и Полукса) на Атину, који су из освете отели Етру, а сестру вратили кући у Спарту (Apollod. III, 10, 7; Diod. IV, 63, 1-3; Plut. *Thes.* 31-34).

<sup>174</sup> Хесиодов фрагментарни списак наводи укупно једанаест просаца (с тим да је ова листа у својој целисти вероватно садржала и већи број), псеудо-Аполодор помиње тридесет и једно, а Хигин чак тридесет и шест имена. Заједичка за сва три извора су имена шест владара: Теламонов Ајант, Елефенор, Менестеј, Протесилај, Одисеј и Менелај. Преосталих укупно тридесет и девет различитих имена налазимо у различитим преклапањима између три аутора.

Један од могућих одговора на ово питање, могао би се развијати у складу са поменутих нехомерским аспектима Терситове биографије, као племића и евентуалног калидонског престолонаследника. Терсит је могао да се појави у оваквим околностима управо у функцији одабраног представника етолске заједнице у такмичењу за Хеленину руку.<sup>175</sup> У корист овој хипотези иде и мишљење К. Зиелинског да сукоб између Терсита и Одисеја у *Илијади* заправо у себи садржи одјек *neikos*-а (препирке), чији узроци воде уназад све до ривалства два лика у виду Хелениних удварача (Zielinski 2004: 199).<sup>176</sup> Такође је важно истаћи да је Терсит на овоме кратеру приказан као „један стасит млађи или старији човек, без икаквих негативних физичких обележја која су му додељена у *Илијади*“ (Marks 2005: 3)<sup>177</sup>, што би у поменутој епизоди одговарало његовој улози у захтевима традиционалне естетике херојског.

На крају, усаглашавање идеје о Терситу као етолском представнику међу просцима, са наведеним текстуалним изворима, показује да је Хигин једини аутор који указује на учешће Етолаца у догађају, па у списак просаца укључује и Тоанта, представљеног у *Илијади* у виду владара тога народа. Према томе, уколико се представа на апулијском кратеру и Хигиново сведочење разумеју у смислу две варијанте истог догађаја надовезане у ширем оквиру етолског предања на варијанте различитих прича о борби за власт у Калидону, може се - у складу са каузалним релацијама унутар тога оквира - претпоставити да је међу варијантама постојала и једна у којој је Терсит (уместо Тоанта) сматран за првог међу Етолцима.<sup>178</sup>

Ништа мање вероватан след догађаја подразумева да је, на пример, Терсит, галантни етолски принц, наследио власт над Калидоном од свога оца Агрија; потом је отпутовао у Спарту како би учествовао у надметању за Хеленину наклоност, а на крају, можда и предводио своје сународнике у походу на Троју. Све ово могло би разјаснити

---

<sup>175</sup> На то указује и Волфганг Кулман када бележи: „Епизода са Терситом у *Илијади* постала је толико свепрожимајућа, да је идеја како је Терсит могао бити међу Хелениним просцима постала незамислива“ (Kullmann 1960: 147). Са друге стране, Е. Андерсен, који ову могућност оставља отвореном, ипак неутрално закључује да је недоказиво да ли је пре- (или не-) хомерска традиција о принцу-просцу Терситу могла доспети на вазу, као и да је немогуће доћи до тачне приче (Andersen 1982: 21).

<sup>176</sup> Зиелински такође сматра да се захваљујући Терситовом придруживању Хелениним просцима могла успоставити веза између етолске саге и тројанског циклуса: „На овај начин фигура Терсита је уведена у тројански циклус. Објашњене су околности и разлози за његово учешће у Тројанском рату“ (Zielinski 2004: 214).

<sup>177</sup> Представе Терсита као лепог и младог човека на кратеру из Таранта, као и на извесним другим примерцима грчке пластике класичног периода, стоје у директној супротности са представом фигуре на поменутој хидрији у Британском музеју; ово потврђује да се супротност између хомерских и нехомерских варијаната предања у истом временском периоду, али на различитим географским просторима (Апулија и Еубеја), доследно преносила и у друге медијуме.

<sup>178</sup> Индикативно је да се Тоант појављује управо код Хигина, који не помиње Терсита у догађајима везаним за Енејево свргавање с трона, за разлику од псеудо-Аполодора, који помиње Терсита, али не наводи ниједног етолског представника међу просцима. На овај начин избегнута је контрадикција при сусрету две варијанте приче, пошто се Терсит и Тоант у етолском предању нису могли истовремено налазити у улогама калидонских владара и у улогама Хелениних просаца.

његово учешће у наизглед неповезаним догађајима из којих га Хомер изоставља (или их уопште не помиње), односно, да осветли извесна спорна места у самој епизоди из *Илијаде* у којима се у његовом лику препознају одређене херојске карактеристике.<sup>179</sup>

Утицај Хомеровог описа на поједина тумачења апулијског каликс кратера био је толико јак, да Терситова улога у приказаној сцени никако није могла да се посматра издвојено од свог „примарног“ делокруга; сходно томе, формиране су нове хипотезе о Терситовој функцији: „Са хомерске тачке гледишта изненађујуће је да се Терсит могао појавити у овом контексту. Постоји ипак један детаљ који је био коришћен како би се објаснило његово присуство: он држи некакав инструмент у руци, можда некакву алатку за писање. Већина критичара пратила су Трендала и Камбитоглуа у интерпретацији овог детаља на следећи начин: ‘његова десна рука држи нешто што личи на стилус, као да се спрема да хвата белешке о догађају, које би касније могао злонамерно искористити.’ Ово објашњење засновано је на пежоративном опису Терсита код Хомера, али уметник очигледно не прати верзију мита која се јавља код Хомера, јер иначе не би представљао Терсита у тако традиционалном херојском ставу“ (Lowenstam 2008: 110-111).

Иако првобитно оспорава директан утицај епизоде у *Илијади*, Ловенстем ће сопствену интерпретацију ипак засновати на спорном присуству писаљке<sup>180</sup> (стилуса): „Из перспективе четвртог столећа п.н.е, најочигледније објашњење за Терситово

<sup>179</sup> У прилог хипотези о Терситовој херојској историји, иде и претпоставка о његовом присуству на још једној грчкој вази, са приказом Херакла и Аргонаута (Слика 3). Реч је о атичком кратеру у облику звона из Орвијета у Умбрији (са. 470-460. п.н.е) који се данас налази у Лувру (G 341).

У техници црвених фигура на црној позадини, са предње (А) стране, представљени су Херакле (у центру) - са лоровим венцем, брадом и лављом кожом преко левог рамена, како држи батину у десној руци, а лук у левој; и Атена (слева) – са перјаницом, хитином и химатионом, дата у профилу са десном руком на боку, држећи копље у левој руци. На левом крају сцене стоји један од Диоскура: наг, са огртачем преко леве руке и, наслоњен на копље, размењује погледе са једним од Аргонаута (у доњем левом углу) са перјаницом, брадом и огртачем, који у левој руци држи штит са симболом змије, а у десној копље.

Изнад њега други Аргонаут, представљен од струка на горе са шлемом, оклопом и ременом, у десној руци носи штит, а леву руку подиже у ваздух. Између Атене и Херакла, трећи Аргонаут, са перјаницом, кратким хитином и назувцима, стоји у профилу са копљем у десној руци, подиже леву ногу и нагиње се напред како би левом руком задржао штит на земљи. Са Хераклове десне стране, четврти Аргонаут, наг, са огртачем преко десне руке и копљем у левој, пружа у десној руци шлем у смеру Херакла. Десно од њега, пети Аргонаут са брадом, кратким хитином и огртачем стоји са подигнутом десном ногом и копљем у левој руци, пружајући десну руку напред. На десном крају, други Диоскур, наг, са огртачем преко леве руке, стоји иза свог коња држећи га десном руком за узде. У доњем делу композиције налази се шести Аргонаут - наг, са мачем на левом боку, лежи на свом огртачу наслоњен на десну руку, а у левој држи два копља; шлем и штит стоје му под ногама. Он гледа у седмог Аргонаута, нагог, са мачем на боку, који седи на свом огртачу.

Извесни тумачи ове сцене покушали су идентификовати Терсита као једну од седам представљених фигура Аргонаута (уп. Zimmerman 1997: 1209). За разлику од кратера из Таранта, како због одсуства натписа, тако и због непостојања карактеристичних обележја лика на кратеру из Лувра, евентуална сагласност око тога да ли је и коју тачно фигуру на сцени представљао Терсит, на крају није успостављена. Стога, занимљива претпоставка о Терситу као Аргонауту у грчкој традицији, у недостатку текстуалних доказа и снажнијих аргумената за сада мора бити одбачена.

<sup>180</sup> Незавидно стање у коме је кратер сачуван и одсуство других објеката (нпр. воштане плочице), који би могли показати да Терсит заиста нешто бележи, ослабљују аргументацију поменутих критичара.

поседовање стилуса јесте то, што он не бележи монументалне догађаје у вези са Хеленом из некакве личне побуде, већ као песник. Овакво тумачење такође би могло да објасни његову непосредну близину краљевски украшеном Менелају на слици, средишњем лику у епу на коме Терсит ради. Ово објашњење могло би чак да оправда и младалачку лепоту Терситову [...] природно, као ствар професионалне учтивости, наш уметник би приказао сав шарм свога брата песника!“ (Lowenstam 2008: 111-112).<sup>181</sup>

Колико год једно овакво тумачење деловало примамљиво, чињеница је да за њега у ширем смислу (како хомерске, тако и нехомерске варијанте предања о Терситу) нема никакве снажније утемељености; док у првом случају оно игнорише нехомерски аспект приче, како би преко упитног објекта готово силом претворило Терсита у злонамерног записничара из *Илијаде*, у другом случају (изналажењем непотврђених процеса у грчкој уметности) покушава, преко истог тог објекта, оправдати Терсита као песника тобожњег „епа о Менелају“ идеализованог у односу на *Илијад*у, захваљујући увиђавности колеге уметника.<sup>182</sup> Због тога, тумачење сцене засновано на релацији са предањима о Терситовој етолској позадини делује прихватљивије од других тумачења, условљених превасходно хомерским текстом.

### 2.2.5. ТЕРСИТ И ПАЛАМЕД

Хеленина удаја за Менелаја представљала је један од битних догађаја који су у традиционалном предању обележили почетак краја херојског доба, започетог Зевсовом намером да стави човечанство на тешке муке уништавајући херојски род и на тај начин га раздвајајући од рода смртника (Hes. *Cat. fr.* 204, 96-101), при чему су Тебански и Тројански рат одиграли најважнију улогу (уп. Hes. *Op.* 161-166). Овај преломни моменат на плану хеленске митографије значио је заокрет са модела таксативног набрајања сложених родослова јунака и њихових веза са божанским светом (отеловљеног у Хесиодовој *Теогонији* и *Каталогу жена*), на расветљавање повода за настанак два велика рата, околности њиховог одигравања, те утицаја на каснија

---

<sup>181</sup> Губитак негативних карактеристика у Терситовом приказу на кратеру, аутор даље објашњава на следећи начин: „вероватно се нека традиција о Терситу као песнику јавила из приче о његовој наказној појави и њеној повезаности са говором; његов положај као песника тада је био идеализован и уклоњени су му сви физички недостаци“ (Lowenstam 2008: 112).

<sup>182</sup> Настојаћемо да покажемо како се тумачење Терситове функције као песника покуде (*blame poet*), односи на разумевање Терсита као претече извесних литерарних струја у класичном и наступајућим периодима књижевне историје (јамбографија, комедија, сатира, итд), а не на његово дословно изједначавање са древним песницима. У том смислу, идеализација Терсита и песничких фигура терситовске провенијенције из класичног периода, тешко је одржива ако се суочи са представама о личностима као што су били Езоп, Хипонакт или Архилох.

збивања, са чиме се сусрећемо у тебанском и тројанском циклусу.<sup>183</sup> Терситово учешће у догађајима око Хеленине просидбе, заједно са предањима о његовом племенитом пореклу и етолским релацијама, омогућавали су му неопходну херојску димензију, чиме је укључен у шири скуп приповести о Тројанском рату; стога није необично што Терсит, упркос својој епизодној улози у *Илијади*, није остао потпуно непознат у оквирима уметничких обрада везаних за тројански циклус.

Терсит се унутар циклуса најраније могао јавити већ у околностима које су претходиле радњи *Илијаде*, на шта упућује његова веза са јунаком Паламедом, представљена у склопу композиције једног од првих грчких сликара, Полигнота<sup>184</sup> (V в.п.н.е) у книћанској Лесхи (Зборници), у Делфима. Детаљан опис две уништене Полигнотове фреске у овој згради налазимо код Паусаније у *Опису Хеладе* (X, 25-31): на десном зиду Лесхе осликано је заузеће Троје и одлазак Грка кућама, а на левом је представљен Одисејев силазак у Хад (Müller 1852: 112), чији један део Паусанија описује на следећи начин:

---

<sup>183</sup> Тебански циклус, како је описано у *Библиотеци* византијског патријарха Фотија (IX в.н.е) на основу извода из дела *Хрестоматија* извесног Прокла (кога треба разликовати од неоплатоничара Прокла Дијадоха), састојао се од четири изгубљена пева: 1) *Песма о Едипу* (*Οιδιπόδεια*), приписивана спартанском песнику Кинетону, певала је о доживљајима тебанског владара Едипа; 2) *Тебаида* (*Θηβαϊς*), у антици понекад приписивана самом Хомеру, говорила је о неуспешном походу седморице аргивских јунака на Тебу, који је предводио Едипов син Полиник против свога брата Етеокла; 3) *Потомци* (*Επίγονοι*), еп приписиван Антимаху са Теја, настављао се на *Тебаиду* и опевао напад следеће генерације јунака на Тебу, који је овога пута био успешан; 4) *Алкмеонида* (*Αλκμαιωνίς*), опевала је како је њен главни јунак Алкмеон, Амфијарајев син, убио своју мајку Ерифилу и како се очистио од греха.

Тројански циклус, како наводи Прокло, састојао се од шест епопеја које су, уз *Илијаду* и *Одисеју*, опевале догађаје пре, за време и после Тројанског рата: 1) *Кипарска песма* (*Κίπρια*), приписивана Стасину са Кипра или Хегесину из Саламине, у једанаест књига описивала је догађаје који су претходили Тројанском рату (посебно Парисов суд), као и првих девет година рата; на њу се надовезују догађаји опевани у *Илијади*; 2) *Етиопида* (*Αιθιοπίς*), приписивана песнику Арктину из Милета, у пет књига описивала је збивања непосредно после Хекторове сахране, односно завршетка *Илијаде*: долазак тројанских савезника, Амазонке Пентесилеје и Мемнона, које убија Ахилеј како би осветио Антилоха, Ахилејеву смрт од Парисове стреле, сахрану јунака и свађу Одисеја и Ајанта око Ахилејевог оружја; 3) *Мала Илијада* (*Ἰλιάς μικρά*), приписивана Лесху са Лезбоса и другим песницима, у четири књиге описивала је догађаје после Ахилејеве смрти: Одисејево стицање Ахилејевог оружја и изградњу Тројанског коња; 4) *Разорење Троје* (*Ἰλίου πέρις*), спев који је такође приписиван Арктину, у две књиге сведочио је о томе како су Грци коначно успели да заузму и униште Троју; 5) *Повраци* (*Νόστοι*), приписивани песницима Хагији из Трезена или Еумелу из Коринта, у пет књига описивали су повратке ахејских јунака после пада Троје и збивања која су их код куће дочекала, завршавајући се повратком кућама Агамемнона и Менелаја - ово су били догађаји на које се својом радњом надовезивала *Одисеја*; 6) *Телегонија* (*Τηλεγονεία*), приписивана Еугамону из Кирене, у две књиге настављала се на радњу *Одисеје* и опевала Одисејево путовање у Теспротију и његов повратак на Итаку, где га је у незнању убио Телегон, син кога је имао са Кирком. Одисејевом сахраном у *Телегонији* завршава се тројански циклус (уп. Lesky 2001: 86-90; Ђурић 2003: 114-119).

<sup>184</sup> „Први сликар који је стекао велику славу био је Полигнот са Таса, који је натурализован у Атини а био је Кимонов пријатељ. Његове највеће вредности биле су прецизан цртеж и узвишен и изразит манир у карактеризацији најразличитијих митолошких форми; женске фигуре су му такође поседовале шарм и грациозност. Његове велике табуларне слике сачињене су са великим познавањем легенди у најозбиљнијем религиозном духу, и организоване су у складу са архитектонским принципима симетрије“ (Müller/Welcker 1852: 111).

Ако опет погледаш на горњи део слике, уз Актеона ћеш видети Ајанта са Саламине, Паламеда и Терсита како се играју коцкицама, Паламедовим проналаском. Други Ајант их посматра док се играју. Боја тога Ајанта је као у бродоломника, јер му се со нахватала по кожи. Полигнот је на исто место намерно сакупио Одисејеве непријатеље. Ајант, Ојлејев син, омрзнуо је Одисеја јер је Одисеј саветовао Хеленима да га каменују због увреде нанете Касандри. Да се Паламед удавио кад је отишао да лови рибе и да су га убили Диомед и Одисеј, сазнао сам прочитавши еп *Киприја*. Мелеагар, Енејев син, на слици се налази изнад Ајанта, Ојлејевог сина, и изгледа као да гледа у Ајанта. Сви осим Паламеда имају браду.

(Paus. X, 31 [Паусанија 1994, II: 332-333])

Фрагменте приповести о Паламеду (*Παλαμήδης*), „Одисејевом племенитијем парњаку и једином хероју који је Хомеру био непознат, или је песник случајно заборавио да га помене“ (Müller 1840-1842, I: 68, 69), налазимо и у Прокловом прегледу садржаја *Кипарске песме*. Из њега сазнајемо да је Паламед остао запамћен као један од јунака који су са Агамемноном и Менелајем учествовали у сакупљању војсковођа за поход на Троју. Стигавши на Итаку, хеленски владари затекли су Одисеја који се претварао да је луд, јер није желео да се придружи походу. Међутим, превара је разоткривена истог тренутка када је Паламед предложио грчким владарима да казне Одисејевог сина Телемаха.<sup>185</sup> *Кипарска песма* је такође описивала и Паламедову смрт, о чему нешто више сазнајемо из наведеног Паусанијиног описа – Диомед и Одисеј су удавили Паламеда када је отишао да лови рибу (уп. Proclus, *Chrest.* I [Kinkel, *Frag. epic. graec.* 1877, I: 18, 20]).<sup>186</sup> Антички извори такође наглашавају да су Грци веома поштовали Паламеда због његове изузетне мудрости и због тога што је изумео коцку за

---

<sup>185</sup> Развијенију варијанту ове приче налазимо код Хигина који истиче како је једно пророчанство опоменуло Одисеја да се, ако оде под Троју, двадесет година неће вратити кући и да ће, када се коначно врати, бити сиромашан и сâм. Пошто је сазнао да ће га посетити грчки изасланици, одлучи да се претвара да је луд те стави капу на главу и упрегне магарца и вола у плуг па почне да оре бацајући за собом со преко рамена. Увидевши да се Одисеј претвара, Паламед подигне његовог сина Телемаха из колевке и стави га испред запреге обраћајући му се речима: „Престани да се претвараш и придружи нам се.“ Одисеј је тада пристао да крене са Грцима, али је од тог тренутка постао и Паламедов љути непријатељ (Hug. *Fab.* 95). Псеудо-Аполлдор бележи како је Паламед, када се Одисеј претварао да бунца у лудилу, дохватио Телемаха из Пенелопиног наручја и потегнуо мач да га тобоже убије. У страху за дете, Одисеј призна да се претварао и придружи се походу (Apollod. *Epit.* III, 7).

<sup>186</sup> Паламедова смрт описана је у античким изворима у неколико различитих варијаната. Код Хигина и псеудо-Аполлдора читамо како је Одисеј, дубоко повређен тиме што га је Паламед надмудрио, после дугог размишљања сковао план како да се освети јунаку. Послао је Агамемнону гласника са поруком како су га богови у сну опоменули да се спрема издаја и да се логор мора преселити на један дан. Агамемнон, поверовавши Одисеју, нареди да се то и учини, а овај потајно закопа кесу пуну злата на место где је Паламедов шатор био разапет. Потом напише писмо као да тобоже Пријам пише Паламеду, нареди фригијском заробљенику да га однесе Паламеду, те одмах пошаље свог војника да убије гласника у близини логора.

Следећег дана, када се војска вратила у логор, један од војника пронађе гласничко тело са писмом у коме је Пријам обећавао Паламеду - уколико почини издају - исту количину злата коју је Одисеј био сакрио под шатором. Када је писмо стигло до Агамемнона, Паламеда изведу пред владара и пошто је јунак свим снагама порицао да је примио злато, Одисеј предложи да му се претражи шатор. Пронашавши злато, читава војска је каменовала невиног Паламеда као издајника (Hug. *Fab.* 105; Apollod. *Epit.* III, 8). Каснији извори наводе како су Одисеј и Диомед под изговором да су пронашли благо у бунару, наговорили Паламеда да се спусти у бунар, после чега су га великим камењем живог затрпали; а у одређеним варијантама читамо да га је стрелом убио Парис (Dict. Cret. II, 15; Dar. Phryg. 28).

играње и многе друге проналаске као што су алфавет, мере, вага, диск, светионик и постављање страже (Hug. *Fab.* 277; Serv. in Verg. *Aen.* II, 81; Tzetz. ad Lyc. *Alex.* 384).

Паламедово учешће у важним догађајима обухваћеним радњом *Кипарске песме* (производом нехомерске епске традиције) указује на остатке једне мање утицајне и, у каснијим литерарним обрадама, слабије заступљене линије развоја тројанског предања. Ова развојна линија могла је изнедрити фигуру која би захваљујући својим херојским атрибутима успешно изазивала, а често са аспекта херојске етике и надмашивала спорну фигуру Одисеја. У светлу блиске аргументације, Ендру Ленг заступа хипотезу да је Паламед као јонски херој значајно утицао на слабљење Одисејевог херојског статуса у античкој књижевности: „Деградацију Одисеја у књижевности позне Грчке и Рима не треба тражити у развијеном моралу Атинске републике, моралу који сигурно није био хомерски, већ у Јонији. Јонија је следила пример нискорођеног Терсита. Истински разлог за деградацију био је тај, што је Јонија у Паламеду имала хероја бескрајно мудријег, храбријег, ученијег и инвентивнијег од Одисеја, и што је смрт овог савршеног витеза, о коме Хомер не говори ни једну једину реч, приписана љубомори и окрутности Итачанина и његовог изабраног брата по оружју, Диомеда“ (Lang 1910: 189, 190).<sup>187</sup> Упркос томе што се у својој маргиналној појави у епској традицији остварио као достојнији јунак од Одисеја, Паламед је завршио као још једна литерарна жртва неупоредиво утицајније хомерске струје, у чијем контексту његово страдање

---

<sup>187</sup> Индикативно је да се у изворима који се надовезују на грађу из епова тројанског циклуса, у много већој мери него код Хомера, инсистира на спровођењу сличних начина деградације највећих ахејских јунака. Један од упечатљивих примера овакве праксе, јесте прича о Ахилејевом избегавању војне обавезе коју преносе Псеудо-Аполодор и Хигин: Тетида, која је знала да је судбина њеног сина Ахилеја била или да млад умре стекавши славу, или да поживи дуго у миру, али без славе; како би га сачувала од опасности, преруши јунака у девојку и повери га краљу Ликомеду на острву Скиру, у чијој је палати Ахилеј живео под именом Керкисера (у другим изворима Ајса или Пира).

Чувши гласине да се Ахилеј крије на острву, Ахејци стигну на Ликомедов двор и почну да га траже. Потрага би се на крају завршила неуспешно, да се Одисеј није досетио да изнесе гомилу дарова пред девојке позвавши их да бирају, а међу драгим камењем и хаљинама Итачанин је сакрио и једно копље са штитом. Потом је наредио да се изван палате у једном тренутку зачује звук трубе и звука оружја. Ахилеј, помисливши да је непријатељ пред вратима, брзо стргне са себе своју женску одору и дохвати се копља и штита. Пошто је разоткривен, јунак обећа да ће се са својим Мирмидонцима придружити походу (Apolod. III, 13, 8; Hug. *Fab.* 96). Јасно је да у овој епизоди, која би такође припадала периоду опеаном у *Кипарској песми*, Одисеј у разоткривању Ахилеја подражава, у аналогним цртама, Паламедово лукавство које је искусио на сопственој кожи.

На овакво измештање ликова у односу на херојски модел указује и Џ. Грифин, када истиче како је „концепција јунака у *Илијади* у много већој мери херојска“ од оне у кикличким еповима: „*Илијада* се такође разликује и у конзистентности са којом искључује све негативне типове људи и ниских побуда. И сâм Терсит се изузетно разликује од хероја; [...] издајници и кукавице су стилизовани до непостојања. [...] Са друге стране, у кикличким еповима велики хероји би учинили све да избегну војну службу. [...] Испод извесних сличности на површини постојала је велика разлика у стилу, као и у ставовима и претпоставкама које су у песмама отеловљене. [...] Строга, радикална и конзистентно херојска интерпретација света у *Илијади* била је прилично другачија од оне која је постојала у кикличким еповима, са светом који су још увек испуњавала чудовишта, чуда, метаморфозе, и нетрагички однос према смртности, где је све било зачињено једном дозом егзотике и романсе и компоновано у плошњијем, лабавијем и мање драматичном стилу“ (Griffin 1977: 45, 52, 53).



увелико подсећа на епизоде Одисејевог разрачунавања са ликовима попут Долона, Ира и Терсита.

Полигнотово успостављање релације између Паламеда и Терсита, као два јунака који се у подземном свету играју коцкицама<sup>188</sup>, истовремено приближава и два потпуно подударна епска процеса, у којима се, у различитим наративним оквирима, могу препознати остаци једног истоветног ривалства између ових фигура и Одисеја; они се у свом ширем смислу остварују проблематизујући статус херојских категорија у епској традицији. Паусанијина примедба да је уметник намерно представио све Одисејеве непријатеље на једном месту, разумљива је на генералном плану тумачења његовог односа према четири фигуре<sup>189</sup>; али је такође неопходно нагласити битну разлику у бити овог непријатељства у предању, јер два Ајанта (један због тога што се замерио Одисеју увредивши Касандру, а други зато што се с Одисејем такмичио за Ахилејево оружје), за разлику од Паламеда и Терсита, представљају отеловљења поменутог ривалства у његовом рудиментарном облику, лишена озбиљније намере да изазивају темељне принципе херојског поретка.

Најзад, Полигнотово упаривање Паламеда и Терсита, поред повезивања по асоцијативном начелу - као Одисејевих непријатеља и критичара проблематичних херојских вредности - могло би бити засновано и на Терситовој појави у виду једног од јунака опеваних у *Кипарској песми*. Аспекти који пружају изузетно повољне услове за Терситово укључивање у оквире епа, обухватају: фрагментарну природу сведочења сачуваних о овоме епу, која преносе само мали део његове целокупне грађе; чињеницу да је Терсит присуствовао околностима које су се одвијале како непосредно пре, тако и после оних које описује овај еп (Хеленина просидба и Агамемноново кушање); општу тенденцију класичне традиције да у овом делу тројанског предања проблематизује херојство највећих хомерских јунака; и, најзад, његову појаву у другом кикличком епу, *Етиопиди*, на коју ћемо указати у наставку.<sup>190</sup> Уколико је ово заиста и био случај, за

---

<sup>188</sup> Зиелински је у овој сцени видео могућу метафору несрећне судбине која је стигла два лика. Овај аутор такође сматра да је „пријатељство између Терсита и Паламеда могло представљати одговор на пакт између Диомеда и Одисеја, или пак повод за њега“ (Zielinski 2004: 201, 202).

<sup>189</sup> Ово је додатно појачано захваљујући специфичном положају сцене на композицији, како примећује Д. Кастриота, пошто се „читава група налазила директно изнад заједничких непријатеља свих Грка, Хектора и тројанских савезника“ (Castriota 1992: 123). Интересантно је да се у непосредној близини сцене појављује и Меалагар, што би могло значити да је Полигнот био упознат са Терситовим етолским релацијама и претпостављеним Терситовим ривалством са братом од стрица, описаним у причи о лову на калидонског вепра. Полазиште за ову претпоставку даје и чињеница да се у сачуваним предањима о Мелеагру не могу успоставити никакве јаче везе између овог етолског јунака и преостале три фигуре на сцени, као ни са самим Одисејем. Паусанија се у наставку свог описа неће бавити овим разлозима, већ ће се само кратко осврнути на различите варијанте приче о Мелеагровој смрти.

<sup>190</sup> Аргумент за ову претпоставку пружа и одломак из Еурипидове *Ифигеније у Аулиди*, трагедије чија се радња заснива на догађајима који су описани у *Кипарској песми* (долазак Грка у Аулиду; Агамемнонову увреду Артемиди због које богиња шаље неповољне ветрове и спречава Грке да исплове; Калхантов захтев од Агамемнона да Артемиди жртвује најлепшу кћер, Ифигенију; и збивања у вези са самим

шта још увек нема чврстих доказа, битно питање које се намеће јесте - да ли је представа о Терситу у *Кипарској песми* била ближа оној коју налазимо код Хомера, или оној коју даје етолска варијанта његове биографије? Одговор би несумњиво пружио нове увиде у околности под којима су се две представе разилазиле.

## 2.2.6. ТЕРСИТОВА СМРТ

Сачувана нехомерска традиција представљања Терсита, сагледана преко редоследа различитих збивања видљивих из до сада наведени извора (укључујући се у свом развоју и у грађу обрађену у еповима тројанског циклуса) - са Паусанијиним тумачењем Полигнотове слике - заокруживала је склоп догађаја који је претходио радњи *Илијаде*. Како смо покушали да покажемо, тумачење Терситовог лика у овим изворима значајно одступа од онога које налазимо у Хомеровом епу. Ова разлика остварује се, с једне стране, на плану специфичних околности у којима се Терсит препознаје, а које *Илијада* не преноси, или не даје никакве назнаке о Терситовом учешћу у њима. С друге стране, она је евидентна и на плану Терситове карактеризације, непосредно дате у приказивању фигуре са херојским обележјима на грчкој пластици, а посредно кроз одсуство било каквих негативних категорија у свим сведочењима ван хомерског оквира, дакле, карактеризације дијаметрално супротне оној коју налазимо на почетку епизоде са Терситом у *Илијади*. Стога, ако се укључи у најшире оквире традиционалног предања о Терситу пре *Илијаде* (сачуваном у расутим, фрагментарним и понекад контрадикторним изворима), хомерска обрада у великој мери делује као необичан изузетак од правила.

Упркос томе што са хронолошке тачке гледишта заузима средишњи положај у тројанској приповести, карактеристична аберација хомерског текста у представљању фигуре, препознатљива је и у своме односу према делу предања везаног за Терситово

---

жртвовањем). У првом чину трагедије, описујући ахејску војску у луци у Аулиди, трагички хор преноси и једну сцену која умногоме подсећа на Полигнотову композицију (Müller 1852: 581): „Два Ајанта, два друга вјерна, видјех,/ Да – Ојлејев и Теламонов пород,/ Саламине круну дичну./ Даље Протесилај сједи;/ Коцке лику, мијени/ Он с Паламедом се,/ Посидонов што синак га на свијет роди,/ Весели“ (*κατεῖδον δὲ δὺ' Αἴαντε συνέδρω,/ τὸν Οἰλέως Τελαμῶνός τε γόνον, τὸν/ Σαλαμῖνος στέφανον: Πρω-/ τεσίλαόν τ' ἐπὶ θάκοις/ πεσῶν ἠδομένους μορ-/ φαῖσι πολυπλόκοις/ Παλαμῆδεά θ', ὃν τέκε παῖς ὁ Ποσει-/ δᾶνος; Eur. IA, 192-199 [Euripid 1990: 457]).*

Уместо Терсита на сцени се појављује Протесилај, Ификлов син, који је према сведочењу у *Кипарској песми* остао познат по томе што је први са бродова иступио на тројанску обалу, и тиме био први јунак који је пао у рату (Paus. IV, 2, 5; Hug. *Fab.* 103). Протесилај је такође био и Хеленин просац (Apollocl. III, 10, 8; Hug. *Fab.* 97), а под Троју је стигао са четрдесет лађа како наводи Хомер у *Илијади* (B, 696-710; на овом месту су невешто састављене две варијанте предања). Интригантна подударност између Полигнотове и Еурипидове интерпретације упућује на постојање извесне варијанте предања у којој је Терсит заиста присуствовао састанку ахејске војске у Аулиди, што се уклапа у шири оквир збивања представљених у *Кипарској песми*.

учешће у збивањима после завршетка радње *Илијаде*. Ова чињеница, како ћемо у следећем одељку настојати да потврдимо, могла би да упућује на присуство много снажније унутрашње кохеренције између нехомерских аспеката Терситове биографије; она би се супротстављала претпоставци о утицају другачије представе о Терситу из *Илијаде* на обраде овога лика у причама о догађајима после Хекторове сахране.

Најзначајније међу њима несумњиво су представљале варијанте приповести о Терситовој смрти, препознатљиве у разнородним античким и средњовековним изворима<sup>191</sup>; оне су као засебна целина - поред епизоде у *Илијади* - оствариле вероватно најснажнији утицај на каснију традицију везану за литерарне обраде Терситовог лика, посебно у модерној европској књижевности. Најраније сведочење о овом инциденту налазило се у другом по редоследу спегова у тројанском циклусу, *Етиопиди*, чија је грађа била организована тако, да се непосредно надовезује на радњу *Илијаде*.<sup>192</sup> У Прокловом изводу из садржаја овога епа стоји:

На оно што је описано у претходној књизи [*Кипарска песма*], настављала се Хомерова *Илијада*, на коју се даље надовезивала *Етиопида* у пет књига, дело Арктина из Милета. Њен садржај био је следећи: Амазонка Пентесилеја од трачанског рода, Аресова кћерка, долази да помогне Тројанцима у борби. Пошто је показала велику одважност, убио ју је Ахилеј, а потом су је сахранили Тројанци. Ахилеј је затим убио и Терсита, јер га је овај грдио и прекоревало због његове тобожње љубави према Пентесилеји. Уследио је раздор међу Ахејцима око Терситовог убиства, па је Ахилеј отпловио на Лезбос, где га је после приношења жртве паљенице Аполону, Артемиди и Леди, Одисеј очистио од убиства.

(Proclus, *Chrest.* II [Kinkel, *Frag. epic. graec.* 1877, I: 32-33]; прев. аум)

Терситова смрт описана у *Етиопиди* упућује на сасвим нови оквир збивања у епској причи, о којој раније анализирани извори не дају никакве јасне назнаке. Иако је нестао из хомерског сећања непосредно по завршетку своје епизодне улоге, *Етиопида* указује да је Терсит ипак остао међу преживелим ратницима под Тројом и након Хекторовог пада, да би убрзо потом настрадао од руке свог саборца Ахилеја.

Непосредно сучељавање Терсита са највећим ахејским јунаком, први пут иницирано у овом предању, послужило је извесном броју античких и средњовековних тумача као објашњење проблематичног стиха (В, 220) у епизоди из *Илијаде*. У њему

<sup>191</sup> За синтетички увид у ове варијанте на основу сакупљених сведочења различитих аутора, уп. Müller 1840-1842: 65; Smith 1873: § Achilles; § Penthesilea; Musić 1893: 88; Lang 1910: 180; Rose 1965: 49; Grimal 1985: 357, 445; King 1987: 175, 176; Schwab 1989: 436-438; Kun 1990: 219; Gantz 1993: 621-622; Grevs 2002: 515, 516; Finkelberg 2011: 24.

<sup>192</sup> Да је ово надовезивање у антици схватано прилично дословно, потврђују и у хомерској схолији сачуване алтернативне варијанте последњег стиха *Илијаде* (Ω, 804) који је склопљен тако, да се на њега директно могао надовезивати први стих *Етиопиде*. Сходно томе, уместо стандардизоване варијанте завршног хексаметра - „Тако су они погребели коњомору Хектора борца“ (ὡς οἱ γ' ἀμφίεπον τάφον Ἑκτορος ἰπποδάμοιο), у схолији читамо стихове: „Тако су они погребели Хектора борца; па дође/Амазонка, Ареса поносног кћерка, помора људског“ (ὡς οἱ γ' ἀμφίεπον τάφον Ἑκτορος ἦλθε δ' Ἀμαζών./ Ἄρης θυγάτηρ μεγαλήτορος ἀνδροφόνοιο; прев. аум); уп. Leaf 1886: XXIV, 804.

Хомер наводи како је Терсит био најмржи (*ἔχθιστος*) не само Одисеју, са којим потом и улази у сукоб, већ и Ахилеју, са којим у епу није имао директног контакта, премда се у својој критици Агамемнона Терсит позивао и на неправду која је начињена Ахилеју.<sup>193</sup> Важно је нагласити да интерпретација која повезује Хомера са тројанским циклусом, потврђује и битну претпоставку да је песник *Илијаде* састављајући епизоду са Терситом већ познавао причу о његовој смрти, односно шири оквир радње *Етиопиде*<sup>194</sup>; поменуто претпоставку ћемо у оквиру питања првенства хомерског у односу на нехомерска предања, помније преиспитати на крају овог поглавља.

Питање Терситовог суочавања са Ахилејем неопходно је сагледати и у општем кругу прича о томе, како се Ахилеј заљубио у амазонску принцезу Пентесилеју, након што ју је у борби савладао. Приповест је постала у каснијој књижевној традицији и у пластичној уметности старих Грка, изузетно заступљена тема<sup>195</sup>; међу њеним обрадама могу се разликовати оне у којима се појављује фигура Терсита и оне у којима се његово учешће у датим околностима потпуно занемарује.<sup>196</sup> Ове обраде су се усредсређивале на разјашњавање неколико битних елемената фабуле, од којих су за разумевање Терситовог положаја у приповедној грађи најважнија била питања: околности под којима се сусрет Ахилеја и Пентесилеје одигравао; природе Ахилејеве наклоности према Пентесилеји; садржаја Терситове критике упућене Ахилеју и полазишта за њу; начина на који је Ахилеј погубио Терсита и околности у којима је

<sup>193</sup> Овакво тумачење Ахилејевог помена у стиху В, 220 налазимо у истом облику у све три најважније схолије уз *Илијаду* (А, бТ и D), као и у Еустатијевом коментару (Schol. in Hom. II, 220 [Bekker 1825-1827; Heune 1834; Nicole 1966; Erbse 1969-1988; Van Thiel 2014]; Eustat. ad Hom. II, 220 [Stallbaum 1960]).

<sup>194</sup> Стивен Халивел вођен овом идејом одлази још један корак даље, претпостављајући да је и евентуална упућеност хомерске публике у причу о Терситовој смрти подразумевала да се његово иронично позивање на Ахилеја - док критикује Агамемнона у *Илијади* - разуме и као својеврсни пролептички испад; у њему би се могла препознати права природа интертекстуалности епског дискурса: „Постоји могућност да је прича о каснијем Терситовом страдању од Ахилејеве руке већ постојала у време настанка *Илијаде*, посебно уколико се узме у обзир напомена о посебном непријатељству између Терсита и Ахилеја у *Илијади*, II, 220. Уколико је таква прича била позната најранијој публици *Илијаде*, она би продубила комплексност представе о Терситу као фигури у којој су могле да одјекују Ахилејеве грдње упућене Агамемнону, али која је истовремено могла и да се критички осврне на самог Ахилеја (2.241-2)“ (Halliwell 2008: 74). Извесни проучаваоци односа епизоде према тројанском циклусу, попут Е. Андерсена, надовезујући се на поменути Плутархов суд, одбацују ову хипотезу у корист става да се Хомер користи простом антитезом, супротстављајући Терситу најбоље јунаке под Тројом (Andersen 1982: 26).

<sup>195</sup> За свеобухватан преглед развоја теме у антици, уп. Morelli 2001: 21-46.

<sup>196</sup> Тако ће се на поменутој Полигнотовој композицији коју описује Паусанија, на доњем делу, испод представе о Терситу и Паламеду, наћи и представа Амазонке: „Ту је и Пентесилеја, која посматра Париса, али по покрету главе чини се да га презире и не придаје му нимало важности. Пентесилеја је приказана као девица, са луком сличном скитском и леопардовом кожом на раменима“ (Paus. X, 31 [Паусанија 1994, II: 333-334]). О могућем контексту ове представе од Паусаније не сазнајемо ништа, али би присуство Хектора, Париса и Мемнона упућивало на то да је уметник желео представити Тројанце са својим савезницима (уп. Castriota 1992: 123).

На другом месту, међу Паусанијиним описима различитих представа из митологије начињених на Зевсовом трону у Олимпији, препознајемо и слику „Пентесилеје на умору и Ахила који је придржава“ (Paus. V, 11 [Паусанија 1994, I: 387]), која се, вероватно, односила на причу из *Етиопиде*. На обе сцене, међутим, нема никаквих јасних показатеља Терситовог присуства.

убиство почињено; и, најзад, даљег опхођења ахејске војске према овом Ахилејевом чину (односно, последица које је он имао по Ахилејев статус у грчком логору). У различитим сачуваним сведочењима која ћемо анализирати, ови елементи су неравномерно заступљени и није реткост да се међусобно негирају, па ће се због тога у покушају синтезе приче о Терситовој смрти унутар једног заједничког наративног оквира, издвојити извештај број различитих развојних линија у њеној артикулацији.

У Прокловом изводу из садржаја *Επιονιδε*, датом у најосновнијим цртама, о варијанти приче везане за околности сусрета Ахилеја и Пентесилеје, не сазнајемо ништа више, осим да ју је Ахилеј убио (*κτείνει*) и да су је Тројанци потом сахранили. О природи Терситовог сукоба са Ахилејем и околностима Терситовог убиства, текст једино наводи да је Терсит грдио (*λοιδορηθεὶς*) и прекоревео (*ὀνειδισθεὶς*) Ахилеја због његове наводне (*λεγόμενον*) љубави (*ἔρωτα*) према Пентесилеји, због чега га је Ахилеј убио (*ἀναίρει*).

Када је реч о последицама Терситовог смакнућа, текст помиње два битна детаља која би могла јасније осветлити Терситово место у ахејској војсци. Наиме, Прокло наводи да је Терситово убиство међу војницима изазвало раздор (*στάσις*), односно, да се међу њима јавио извештај број побуњеника против Ахилејевог поступка.<sup>197</sup> Чињеница да је уопште и дошло до побуне, показује да је Терсит у *Επιονιδι* ипак морао имати истомисљенике, ако не и следбенике, спремне да заступају његова права пред ахејским владарима; ова права су му смехом ахејске војске - после Одисејеве казне - у сваком смислу оспорена.<sup>198</sup> Овакав сплет околности несумњиво би много више одговарао Терситовом представљању у улози етолског племића под Тројом, на које упућује нехомерска традиција, него слици о усамљеном бунцији без порекла, подршке и значаја из *Илијаде*.

Друга важна појединост о којој сведочи садржај *Επιονιδε* показује да је ова побуна, за разлику од оне у *Илијади*, заиста дала резултате. Ахилеј је доследно санкционисан због убиства: приморан је да отплови на Лезбос, принесе жртве и тражи очишћење.<sup>199</sup> Он мора да задобије опроштај за свој срамни чин (*αἰδέσασθαι*), као „човек

---

<sup>197</sup> Маркс сматра да је раздор који је Ахилејево понашање проузроковало међу Ахејцима могао бити резултат „неслагања басилеја око оправданости Терситовог убиства, или око тога која би могла бити одговарајућа казна за убицу“ (Marks 2005: 19).

<sup>198</sup> На ово би могла указати занимљива примедба из Еустатијевог коментара *Илијаде* - да је Терсит, знајући како да унесе раздор и неслогу (*στασιαστήν*), стигао под Троју јер су се сви други плашили да ће ако остане у својој отаџбини тамо подићи побуну (*στάσεως ῥύσονται*), па су га прикључили походу (*ὄν καὶ ἀχθῆναι εἰς Τροίαν οἴονται, ὡς ἂν τὴν αὐτοῦ πατρίδα στάσεως ῥύσονται, ἣν ἐκείνη εἶχεν, ὡς εἰκός, ἐξ αὐτοῦ*; Eustat. ad Hom. II. II, 212 [Stallbaum 1960]). У том смислу може се посматрати и његова улога у свргавању Енеја са калидонског трона; вероватно ју је и Еустатије имао на уму, мада то нигде експлицитно не наводи.

<sup>199</sup> Својеврсна иронија у спеву препознаје се у Одисејевом посредовању приликом Ахилејевог очишћења од Терситовог убиства, јер је управо Одисеј Терситов други велики противник.

који је убио другог човека из нехата или без неког оправданог разлога“ (Müller 1839: 341), о чему код Хомера нема никаквих назнака.<sup>200</sup> Необична ситуација у којој се нашао Ахилеј, посредно указује на то колике су заиста биле размере ахејског неслагања и његовог утицаја на одлуку владара да казне свог најбољег ратника. За песника *Етиопиде* Терситово убиство никако није могло бити оправдано, што Терситовој улози у тројанском предању додељује много већу важност, и уједно истиче проблематизацију херојства ахејских јунака, оправдано и смислено отеловљену у Терситовом лику.

Чињеницу да се у тематици епизоде опеване у *Етиопиди* представа о Терситу суштински разликовала од оне коју налазимо код Хомера, потврђују и интерпретације овог догађаја у грчкој пластичној уметности. Најстарији сачувани артефакт који упућује на Терситово учешће у њему, јесте лутрофор (*λουτροφόρος*) из Националног археолошког музеја у Атини (13032), пронађен у подножју брда Филопапу југозападно од Акропоља, и датиран у период између 450. и 425. године п.н.е. (Слика 4).

На овом керамичком суду, карактеристичном по својој улози у ритуалима венчања и сахрањивања, у техници црвених фигура на црној позадини представљена је сцена борбе хоплита, која се простире преко обе његове стране. Два противника, који на главама носе шлемове са перјаницом коринтског (лево) и халкидског (десно) типа, са копљима и округлим штитовима у рукама, боре се око тела пале Амазонке, одевене у украшени трачански хитон, са појасом око струка. Поред њене леве руке на земљи лежи плетена пелта (штит). Слева стоји још један хоплит, одевен у хитон, испод кога се распознаје ремен за мач, и витла мачем у десној руци. Он својом другом руком изнад Амазонке придржава округли штит украшен осмокраком звездом. На штиту је такође начињен тачкасти оквир идентичан ономе који има штит хоплита здесна. Горња половина мушке фигуре са шлемом (*пилос*) и копљем, заједно са делом шлема са перјаницом другог хоплита, сачувана је са друге стране вазе.<sup>201</sup> Према уобичајеном тумачењу ове сцене, фигура Амазонке на земљи приказује Пентесилеју, хоплит који

---

<sup>200</sup> Идеја о укаљаности (*μίασμα*) особе која чини убиство карактеристична је искључиво за *Етиопиду*: „Стандардни хомерски опис процедуре у случају убиства не укључује очишћење. Уместо тога, убица обично бежи из своје отаџбине и као прибегар тражи заштиту од утицајног владара на другој територији. [...] Није немогуће да је убица заиста био сматран за укаљану особу и да је прибегарство имплицитно подразумевало захтев за очишћењем“ (Finkelberg 2011: 683; уп. Redfield 1975: 160, 161). Присуство концепције очишћења од убиства у *Етиопиди* Грифин и Андерсен приписују утицају пророчишта у Делфима (Griffin 1977: 48; Andersen 1982: 25; уп. Lesky 2001: 89), док Ленг објашњава ову појединост као последицу јонског утицаја на тројански циклус: „Велики обред који Хомер занемарује, а рана ахејска заједница, и читава постхомерска Грчка од осмог столећа до појаве хришћанства изузетно поштује, јесте очишћење убица крвљу дивљих звери. [...] [Ахилеј] се мора очистити у складу са јонским идејама“ (Lang 1910: 133, 213).

<sup>201</sup> Изнад композиције препознају се примери јонске орнаментике, што је у сагласности са поменутом Ленговом хипотезом о изразитом јонском утицају на епизоду у *Етиопиди*.

изнад ње витла мачем је Ахилеј, док фигура хоплита који стоји са десне стране Амазонке представља Терсита (Chidiroglou 2014: 125-126).<sup>202</sup>

Као и у ранијим случајевима осликавања фигуре на пластици која обрађује нехомерски део предања и на атинском лутрофору, Терсит је представљен без икаквих негативних физичких обележја - у бојној опреми која се по својим карактеристикама не разликује много од Ахилејеве (са индикативном сличношћу у штитовима), шлемом и копљем. Његово тело постављено је у херојски став ратника који учествује у борби: „Интензивна гестикулација фигура одаје њихова осећања и степен у коме је уметник на вази покушао да нагласи херојски и митски карактер читаве сцене“ (Chidiroglou 2014: 126).

Ако се протумачи на основу података које пружа *Етионида*, поза у којој се Терсит налази указује да је његова осуда Ахилејеве наклоности према непријатељу могла да се испољи и у виду дословног физичког напада на Амазонку (или можда чак и на самог Ахилеја, на шта би могао да алудира положај Терситовог копља); ово би, без сумње, изазвало још снажнију реакцију код Ахилеја. Таква реакција јасно се препознаје у Ахилејевом ставу, јер покрет свога мача усмерава ка Терситу, а не ка Пентесилеји (Пентесилејин положај показује да је у овом моменту већ била савладана)<sup>203</sup>; Ахилеј као да штитом не заклања само себе од Терситовог напада, већ истовремено штити и палу ратницу. Нови детаљи које доноси атинска ваза, а могли би се уградити у основни

---

<sup>202</sup> У другачијем маниру осликана је сцена Ахилеја који убија Пентесилеју на старијој атичкој амфори из Британског музеја у Лондону (No. 1836, 0224.127); пронађена је у Вулчију у Италији и приписује се грчком уметнику Егзекији, а датира из периода између 530. и 525. године п.н.е. (Слика 5). У црнофигуралном стилу слева је представљен Ахилеј који искорачује на десно, са брадом, дугим праменовима косе, у пуној бојној опреми, шлемом са високом перјаницом и кратким хитомом. Он је оборио амазонску краљицу, са десне стране, на једно колено и зарио јој копље у грло.

Пентесилеја има шлем са високом перјаницом и змијом урађеном у рељефу, кратки хитон преко кога пада леопардова кожа, мач и штит. Она гледа у Ахилеја, узалудно покушавајући да избаци копље, док јој из ране куља млаз крви. Обе фигуре су идентификоване захваљујући натписима (ΑΧΙΛΕΥΣ; ΠΕΝΘΕΣΙΛΥΑ) са њихове десне стране (Walters/ Forsdyke 1893-1925, IV: 49 [B 210]). Иако такође упућује на догађај из *Етиониде*, уметник овде није представио Терсита, нити је дао било какве назнаке о збивањима након Пентесилејине смрти.

Терсит је одсутан и на тридесетак других сачуваних представа Ахилеја и Пентесилеје на грчком вазном сликарству VI и V столећа п.н.е, где су се две фигуре углавном појављивале у склопу веће композиције амазономахије; најчешће се ради о поставци сличној оној на амфори из Британског музеја, или су представљене како се сударају на коњима у жару битке (уп. *Corpus Vasorum Antiquorum*, No. 632, 3881, 6881, 7570, 16803, 28856, 41151, 200860, 201987, 202488, 206278, 206941, 211565, 213418, 301681, 302028, 310390, 350851, 1010242, 9006778, 9006794, 9022260, 9024668, 9027223, 9028899, 9033067; <http://www.cvaonline.org/>).

<sup>203</sup> У поређењу са другим приказима Ахилејевог савладавања Пентесилеје на грчком вазном сликарству класичног периода, где уметници представљају тренутак у коме је Ахилеј Амазонки задао фатални ударац, воља сликара да на атинском лутрофору ослика Пентесилеју између Ахилеја и Терсита као већ поражену, указује на то, да је Ахилејево смакнуће Терсита примарно на читавој сцени - композиција више упућује на Терситово, него на Пентесилејино погубљење. Другим речима, захваљујући неоспориво већој популарности теме, лутрофор је код већине проучавалаца по инерцији сматран још једним приказом Ахилејевог убијања Пентесилеје, иако је тумачио каснију, мање обрађивану варијанту предања. Ова претпоставка би такође могла објаснити и Терситово одуство на сценама грчких ваза које су имале за тему Пентесилејин пад као изолован догађај.

оквир приповести из *Етиопиде* (могућност Терситовог физичког напада на Пентесилеју, Ахилејев заштитнички однос према Амазонки и мач као оруђе Ахилејеве одмазде<sup>204</sup>) уклапају се у преглед збивања која - уз извесне измене - преносе и касније обраде ове теме.

Битно је истаћи да конзистентност карактеризације Терситовог лика, и поред појаве нових елемената у причи, у нехомерском оквиру остаје ненарушена. Терсит је овде први пут јасно предочен у својој активној ратничкој улози (коју му код Хомера оспорава Одисеј), што додатно поткрепљује претпоставку о његовој херојској позадини. Иако ваза не сведочи о последицама Терситовог погубљења, на шире импликације о уметниковим погледима на овај догађај, могла би да упућује употребна вредност лутрофора у ритуалима сахрањивања. Присуство лутрофора у јавним атинским гробницама објашњено је као „генерализовано и симболичко иконографско представљање преураћене смрти, те нарочито храбрости и убеђења којима су се водили атински држављани пали у борби“ (Chidiroglou 2014: 126).<sup>205</sup>

Уколико се у складу са околностима Терситовог убиства, смисао ове сцене разуме као метафора страдања зарад херојских и државничких идеала, може се претпоставити да је уметник желео истаћи шири значај Терситове побуне против Ахилејевог непоштовања тих идеала; оно је отеловљено у његовој одбрани амазонске парадигме као „симбола страних животних форми, односно живота на начин који није компатибилан са правилима по којима се води један организован град“ (Chidiroglou 2014: 126).<sup>206</sup> У овако постављеним околностима Терситова улога би се могла разумети и као потврда херојских принципа и као пример исправних друштвених и политичких концепата<sup>207</sup>, супротстављених ономе што је суштински нехеројско и незаконито у

---

<sup>204</sup> Глагол *ἀναίρεω* којим је у *Етиопиди* описано Ахилејево убијање Терсита такође имплицитно упућује на то, да је освета спроведена мачем или сличним оружјем. У једном од својих значења, *ἀναίρεω* се употребљава да опише подизање жртве са земље (односно повлачење жртвине главе уназад) да би могао да јој се пререже врат: у *Одисеји* ово чини Писистрат са јуницом, ритуалном жртвом (γ, 454). Природа целокупног чина, по којој се жртва посматра као прост објекат а убиство се одвија у околностима дијаметрално супротним херојском двобоју, додатно доприноси наступајућој побуни војске.

<sup>205</sup> „Они излажу колективне идеале града, као што су храброст, херојска смрт у борби, мит о атинској аутохтоности, тријумф рационалности над незаконом и демократског поретка над тиранијом“ (Chidiroglou 2014: 126).

<sup>206</sup> Слично закључује и П. Волкот када анализира представе које су стари Грци имали о овом племену: „Амазонке обитавају изван простора уобичајеног људског искуства. [...] Амазонке су бића из маште, тип жене грабљивице или домине; оне су све што жена не би требало да буде; устоличавају норму и оно што је прихватљиво тако што обрћу ту норму наглавачке“ (Walcot 1984: 42). Овакво тумачење је сагласно и са уобличењем културних представа и стереотипа на које указује Ј. Лотман: „Ако унутрашњи свет копира космос, онда се с оне стране његове границе налази хаос, антисвет, ванструктурни иконички простор који насељавају чудовишта, инферналне силе или људи који су у вези с њима. [...] Без обзира на то да ли дата култура у варварима види спасиоца или непријатеља, носиоца здравих моралних квалитета или изопаченог канибала, она има посла с конструктом створеним као њен сопствени изокренути одраз“ (Лотман 2004: 209, 212).

<sup>207</sup> О социополитичким аспектима тумачења Терситовог лика и њиховом односу према проблематици Терситовог друштвеног положаја и друштвене функције у класичној традицији, више речи ће бити у



Ахилејевим поступцима; односно, онога што је неуређено и страшно у Пентесилејиној природи.

О подацима везаним за околности Терситовог погубљења, последице његове смрти, и тумачења овог догађаја у атинским уметничким круговима крајем V и почетком IV века п.н.е, вероватно је говорила драма *Ахилеј Терситоубица* (*Ἀχιλλεύς Θερσιτοκτόνος*), или *Терсит* (*Θερσίτης*), у антици приписивана атинском драмском песнику Херемону (*Χαιρήμων*).<sup>208</sup> Међутим, од ове најстарије познате драматизације описа Терситове смрти из *Етиопиде* (Сторп 2005: 420)<sup>209</sup>, сачувана су, поред наслова, само два фрагмента од по један стих.

У првом, који наводе Плутарх, Атенеј и Јован од Стоба (Plut. *De Fortuna*, 97c; Ath. *Deipn.* XV, 47, 20; Stob. *Anth.* I, 6, 7), налазимо општи став који је могао представљати аргумент на почетку одређеног сегмента драмског текста (Collard 1970: 26); вероватно је у питању коментар о поводу за Терситову грдњу Ахилеја, или њене крајње консеквенце: „Судбина управља животом смртника, а не разборитост“ (Chaer. Fr. 2 [Nauck, *Trag. Graec. Frag.* 1889: 782-783]; *прев. аум*).<sup>210</sup> Други фрагмент, који наводи *Суда* (*Suid. Lex.*, Ω, 237; уп. Υ, 161), је у већој мери индивидуализован исказ и, по мишљењу извесних тумача (Collard 1970: 26; Morelli 2001: 77-80), могао га је изговорити Ахилеј у сцени где је - суочен са ахејском војском - морао да оправда своје

---

наредном поглављу.

<sup>208</sup> Познато је десет Херемонових драма, претежно трагедија, мада се за поједине наслове сматра да припадају жанру сатирске игре (Škiljan 1996: 263). Од читавог драмског корпуса сачувано је само 39 фрагмената које наводе антички аутори (Атенеј и Јован од Стоба), односно око 75 јампских триметара. Сачувана грађа показује да је аутор за предмет својих драма одабирао „изузетно живе и узбудљиве сукобе“, као и да је „заједно са другим драматичарима из прве половине четвртог столећа, био под очигледним утицајем Еурипидовог позоришта“ (Collard 1970: 22, 24, 27).

Занимљиво је да поједини наслови драма (*Одисеј*, *Енеј*) указују на тематско преклапање са кругом прича о Терситу, мада у сачуваним фрагментима нема доказа да се Терсит ту заиста и појављивао. Аристотел у *Реторици* наводи Херемона као пример песника чија су дела била намењена искључиво читању, а не извођењу на сцени (Aristot. *Rh.* 1413b [Aristotel 2000: 235]; уп. 1400b [178]; *Poet.* 1447b, 1459b-1460a [Aristotel 2008: 58, 99]); уп. Musić 1893: 254-255; Morelli 2001: 91, 92; Ђурић 2003: 333; Taplin 2007: 234.

<sup>209</sup> У једном одломку (Kassel-Austin, *PCG*, 1989, VII: fr. 165) атинског глумца и песника старе комедије, Ферекрата (*Φερεκράτης*), који је живео у V веку п.н.е. (Škiljan 1996: 204; Buhvald 2003: 97), налазимо следеће стихове: „Ахилеј га добро по лабрњи звизне/ тако да му вагра [?] из уста заблешти“ (*ὁ δ' Ἀχιλλεύς εἶ πως ἐπὶ κόρρης αὐτόν/ ἐπάταξεν, ὅσπερ πῦρ ἀπέλαμψ' ἐκ τῶν γνάθων*; *прев. аум*). Иако није сачуван никакав шири тематски оквир за разумевање ових стихова, нити било каква референца на Терсита у Ферекратовом делу, поједини аутори (Paton 1908: 413; Rosen 2003: 128; 2007: 104) сматрају да се та сцена односила управо на Ахилејево убиство Терсита.

Уколико је то заиста био случај, Ферекратова изгубљена комедија би уједно представљала и најстарију драмску обраду ове епизоде. Она би такође упућивала и на незнатно другачију варијанту описа Терситовог смакнућа, које није спроведено мачем, већ ударцем песницом; ово се подудара са извесним интерпретацијама епизоде у каснијој књижевној традицији. За разлику од Херемонове драме која већ својим насловом открива предмет обраде - фрагментарност Ферекратовог текста, одсуство јасног сценског контекста, што је најважније, недостатак чврстих доказа о Терситовом учешћу у њој – довољни су разлози да се овој претпоставци приступи са резервом.

<sup>210</sup> Овај стих ће касније преузети Цицерон у *Тускуланским расправама* (*Vitam regit fortuna, non sapientia*; *Cic. Tusc.* V, 9, 25).

импулсивно убиство Терсита: „Не повинујем се, него заступам своје право на освету“ (Chaer. Fr. 3 [Nauck 1889: 783]; *прев. аут*).<sup>211</sup>

Чак и ако се прихвате произвољне интерпретације значења два сачувана стиха у драми и ускладе са околностима, оне никако нису довољне да би се извршила доследна реконструкција радње *Ахилеја Терситоубице*. Ако се и претпостави да Херемон није начинио битније измене тематског оквира епизоде из *Етиопиде*, два фрагмента и даље имају преширок асоцијативни потенцијал да би се само на основу њих могли извући закључци о лицима, догађајима или сукобима, као окосници дела. Због тога је *Ахилеј Терситоубица*, са развојем класичне филологије, заједно са другим Херемоновим остварењима неизоставно доживео судбину литерарног артефакта чији се значај остваривао искључиво на плану статистичке анализе извесних тема у оквирима одређеног жанра или периода, док је сваки покушај темељнијег тумачења текста унапред бивао осуђен на пропаст због недостатка грађе, односно, недостатка алузија на њу код других класичних аутора.

Књижевноисторијска позиција Херемонове драме битно се променила почетком XX столећа, захваљујући једном археолошком проналаску. На налазишту у Челје дел Кампо, насељу западно од центра Барија, 1899. године пронађен је велики апулијски волутни кратер (посуда за мешање), датиран у касни класични период (ска. 340. год. п.н.е)<sup>212</sup>, који се данас налази у Музеју лепих уметности у Бостону (No. 03.804). На кратеру, производу грчких грнчара у Апулији намењеном унутрашњој декорацији гробница (Paton 1908: 406; Carpenter 2009: 32), са предње стране је у техници црвених фигура на црној позадини осликана Терситова смрт (Слика 6). Временска блискост са периодом Херемонове активности, специфичне околности представе, и њихов однос према другим обрадама ове епизоде у класичној књижевности и пластичним уметностима, навели су већину тумача да поменути представу препозна као визуелну рекапитулацију *Ахилеја Терситоубице*; она би могла пружити аргументованију реконструкцију радње драме и дати јасније увиде у њене актере и збивања.<sup>213</sup>

Комплексна сцена начињена на кратеру је, према речима Џ. Патона, „без паралеле у античкој уметности“ (Paton 1908: 409)<sup>214</sup>; симетрично је компонована у односу на

---

<sup>211</sup> Бизли преводи стих у нешто другачијем контексту: „Не започињем препирку, већ браним своје право“ (Beazley 1986: 105 n. 31), узимајући *ὑπάρχων* у значењу *започињања (ὑπάρχω)*, а не у значењу *подређивања/потчињавања (ὑπαρχος)*.

<sup>212</sup> У односу на условни временски оквир у коме је Херемон могао да напише *Ахилеја Терситоубицу* (друга четвртина IV века п.н.е), кратер из Барија је вероватно настао само две или три деценије касније (Taplin 2007: 234).

<sup>213</sup> На сложенију повезаност између Херемонове драме и кратера из Барија, међу првима је указао немачки класични филолог и археолог Карл Роберт у својој књизи *Археолошка херменеутика* (Robert 1919: 278; уп. Morelli 2001: 93).

<sup>214</sup> „Ово је с разлогом једна од најславнијих ваза из четвртог столећа п.н.е – веома је деликатно осликана, са врло изражајним лицима, напетом радњом и лепим приповедним детаљима“, примећује О. Таплин

централно постављену едикулу, чији кров носе четири стуба са капителима састављеним од неповезаних волута које раздваја конвенционални пупољак. Предњи забат је крунисан палметама, а у његовом средишту налази се мали „Атлас“ који подржава кровну конструкцију. Са кровних греда висе точкови бојних кола, назувци, штит са горгонејоном, мач и шлем (пилос). Унутар ове војничке колибе смештени су диван и дугачко постоље за ноге, са богато украшеним оквиром, док су на дивану нагомилани извезени покривачи и јастуци. Овде седи Ахилеј (ΑΧΙΛΛΕΥΣ)<sup>215</sup>, наг, са огртачем пребаченим преко јастука испод себе, мачем у корицама на ремену под левом руком и дугачким копљем које придржава десном руком. Он гледа на леву страну, изван колибе, где Диомед (ΔΙΟΜΗΔΗΣ) у хламиди и пилосу хита напред извлачећи свој мач из корица у левој руци, у којој држи и кратко копље. Диомед окреће главу уназад ка Менелају (ΜΕΝΕΛΑΟΣ), младоликој фигури, готово нагој, само са кратким огртачем уврнутим око рамена, која придржава свог плаховитог саборца. Иза њих долази један етолски војник (ΑΙΤΩΛΟΣ) са копљем, мачем и штитом.

Унутар колибе, са Ахилејеве десне стране, Феник (ΦΟΙΝΙΞ) се наслања на свој штап са огртачем навученим преко главе и подигнутом левом руком на чело - читав његов став изражава жаљење и слутњу несреће. Са леве стране колибе Агамемнон (ΑΓΑΜΕΜΜΟΝ) јури напред. На њему је извезени хитон дугих рукава, огртач и сандале са високим везом и ресама на врху. У својој десној руци он држи скиптар са орлом, а лева рука му је испружена као да се нечему противи. Иза њега ступа копљоноша - дорифор (ΦΟΡΒΑΣ)<sup>216</sup>.

Повод за Феникову бојазан, Диомедов гнев и интервенцију Атрејића, представљен је у доњем делу сцене. Испред Ахилејеве колибе лежи Терситово (ΘΕΡΣΙΤΑΣ) тело. Његова одсечена глава је пала са десне стране, а око тела су разбацани различити

---

(Taplin 2007: 233); док Л. Сешан наглашава да је избор овакве теме у IV столећу п.н.е. несумњиво представљао новину (Séchan 1926: 532).

<sup>215</sup> Као што је то био случај са кратером из Националног археолошког музеја у Таранту (Терсит са Хелениним просцима), и на овој вази је све ликове могуће идентификовати захваљујући натписима који им се налазе изнад глава. Таплин је добро приметио да забележена имена нису дата у својим атичким, већ у дорским облицима (Taplin 2007: 234), што упућује на снажнији утицај југозападне Хеладе, него саме Атине. Слично лутрофору из Националног археолошког музеја у Атини, специфична орнаментика која уоквирује сцену на вази (и манир у коме уметник слика архитектонске елементе едикуле), указују на преовлађујуће јонске карактеристике. Ово није необично за вазно сликарство класичног периода у пределима јужне Италије, које често делује као мешавина различитих утицаја и стилова слободно комбинованих од стране апулијских уметника.

С наведеним се подудара и Карпенџерова хипотеза да је највећи део апулијских ваза био продукт локалног тржишта, а не развијене трговине вазама између Атине и Таранта (као посредника у дистрибуцији керамике у Пеукетији); такво мишљење потврђује и чињеница да су волутни кратери у тим пределима пронађени искључиво у италским гробницама, а изузетно ретко у особито грчким контекстима: „Италски насељеници у Апулији узимали су од грчке културе само оно што им је било потребно и затим су то претварали у нешто ново, нешто што је било јединствено њихово“ (Carpenter 2009: 31, 32, 36).

<sup>216</sup> Сешан је у овом лику препознао Форбанта (Φόρβας), владара на Лезбосу, Агамемноновог рођака и оца Диомеде коју је у *Илијади* (I, 664-665) заробио Ахилеј (Séchan 1926: 529).

судови, треножац, фијала<sup>217</sup>, кратер, широка посуда, ојнохое<sup>218</sup>, кантар<sup>219</sup> и два тањира, док је крајње слева суд од велике каде за чишћење (*λουτήρ*) одломљен од свог постоља. Са леве стране Аутомедонт (Α·ΤΟΜΕΔΩΝ), у хламиди са копљем и шлемом, чучи на стражи, а са десне се један роб (ΔΜΩΣ)<sup>220</sup> ужаснут повлачи уназад. Горњи део сцене, како је уобичајено, испуњавају божанства. Са десне стране налазе се Атена (ΑΘΑΝΑ), заштитница Ахилеја и Диомеда, и Хермес (ΕΡΜΑΣ); са леве су осликани Пан (ΠΑΝ), омиљено божанство међу апулијским грнчарима, и Поина (ΠΟΙΝΑ)<sup>221</sup>, крилата фигура у одећи карактеристичној за Ериније, са змијама у коси, исуканим мачем у десној и корицама и копљем у левој руци. (Paton 1908: 410, 411; уп. Séchan 1926: 529; Morelli 2001: 94-100; Rosen 2003: 129; Cropp 2005: 420; Taplin 2007: 233).

Сви коментатори без изузетка истичу, да је сцена на кратеру из Барија морала представљати интерпретацију извесне варијанте предања о Терситовој смрти од Ахилејеве руке (уп. Gantz 1993: 622; Rosen 2003: 130). Патон тако закључује да „о општем смислу ове сцене нема никакве сумње. Ахилеј је убио Терсита, а Диомед жури да што пре освети Терситову смрт, али га на крају обуздавају Атрејеви синови“ (Paton 1908: 412).<sup>222</sup>

Са тумачењем Карла Роберта, фокус се са идеје о аутентичној обради грађе о Терситовој смрти из *Επιονιδε*, или неког другог нама непознатог античког извора, ипак премешта на идеју о Херемоновој драми као директном предлошку за сцену на вази (уп. Spina 2001: 47, 48). У реконструкцији *Αχιλλεја Терситоубице*, коју овај аутор предлаже, *dramatis personae* у Херемоновој драми сачињавале су све главне фигуре на кратеру, осим ликова етолског војника, Форбанта, роба и, можда Феника; они су у складу са датим околностима представљали додатке самог уметника.<sup>223</sup> Лик

<sup>217</sup> Плитка обредна посуда која се користила у ритуалима везаним за приношење жртве леванице.

<sup>218</sup> Врста крчага за вино са тролисним отвором и једном дршком.

<sup>219</sup> Посуда за пиће са две симетричне ручке на странама које надвисују руб и постољем у облику ноге.

<sup>220</sup> Натпис је, сматра Сешан, део имена Тројанца Лаодаманта (*Λαοδάμᾱς*), Антеноровог сина, кога у *Илијади* убија Ајант (О, 515-516), или Хиподаманта (*Ἰπποδάμιας*), такође Тројанца, кога је у *Илијади* (Υ, 401-406) погубио Ахилеј (Séchan 1926: 529). Ова претпоставка није одржива јер на вази нема никаквих назнака о томе да је натпис ΔΜΩΣ сачуван у парцијалном облику (то није случај ни са једним другим натписом). С друге стране, у широј епској приповести тешко да постоји логично оправдање за присуство палих тројанских ратника на датом приказу.

<sup>221</sup> Поине (*Ποινή*) је у грчкој митологији представљала персонификованог демона (*daimona*) одмазде, освете, надокнаде и казне за убиство из нехата. Реч *ποινή* односила се и на крвави новац или крварину коју је убица као надокнаду плаћао родбини убијеног (уп. Π. Σ, 498). Слично Еринијама и Керама, и Поине се понекад у миту појављује у множини (*Ποινάι*).

<sup>222</sup> Иако међу изворима за предање о Терситовој смрти аутор наводи и Херемоновог *Αχιλλεја Терситоубицу*, Патон неће реконструисати драму на основу представе на кратеру, јер два сачувана стиха нису довољан предуслов за један такав подухват. Надовезујући се на Аристотелову примедбу у *Реторици* да Херемонове драме нису писане за извођење на сцени, аутор сматра да „делује невероватно како је он [Херемон] могао бити толико популаран у Апулији да пружи тематско полазиште уметнику који је осликао вазу“ (Paton 1908: 415, 416; уп. Lowenstam 2008: 112-114).

<sup>223</sup> У свом издању Херемонских фрагмената, Аугуст Наук ће на основу кратера из Барија у *dramatis personae Αχιλλεја Терситоубице* укључити све осликане фигуре (Nauck, *Trag. Graec. Frag.* 1889: 784).

Аутомедонта је индивидуализација неименованог чувара у драми, а само Хермес и Атена могли су имати драмску улогу као божанства (Поина је вероватно присутна само као алузија на одмазду коју је Ахилеј навукао на себе<sup>224</sup>).

Када је реч о односу композиције на вази према самој структури драмске радње *Ахилеја Терситоубице*, Робертово разумевање сцене је у великој мери подударно са Патоновом интерпретацијом (која није узимала у обзир Хермонов текст) – Ахилеј је обезглавио Терсита, наредио Аутомедонту да чува Терситов леш и вратио се, још увек гневан, у свој шатор, где га је дочекао Феник, тужан и забринут због новонастале напете ситуације. Потом се појављује Диомед, који у бесу жели да освети свог рођака, али фатални конфликт је на крају спречен захваљујући интервенцији Менелаја и Агамемнона (Robert 1919: 278; нав. према: Séchan 1926: 529, 530; Cropp 2005: 420).

Ослањајући се у извесној мери на Робертово тумачење, Ђузепе Морели предложио је вероватно до сада најкомплекснију и најдетаљније разрађену реконструкцију Хермоновог *Ахилеја Терситоубице*. У читавој студији коју је посветио овој проблему, аутор полази од претпоставке да је уметник на кратеру имао намеру представити целокупну радњу и приказати све ликове у драми, укључујући и сва божанства (осим Пана) која имају одређене функције у склопу радње. За разлику од Робертовог тумачења, Морели сматра да је и споредним ликовима на вази била додељена извесна улога у тексту. Тако је лик роба ( $\Delta\text{M}\Omega\text{S}$ ) могао представљати Терситовог сународника или део етолског хора, индивидуализованог на вази у фигури етолског војника ( $\text{A}\text{I}\text{T}\Omega\text{L}\text{O}\text{S}$ ); Аутомедонт је имао задатак да чува Терситов леш, док је Форбант, као гласник у драми, вероватно имао активну функцију у ахејском логору. Међутим, иако у Хермонов текст укључује све људске и три божанске фигуре са вазе, Морели ће пре него што предложи састав *dramatis personae*, ипак направити дистинкцију између ликова који су у драми могли имати говорну улогу и оних који нису, те ће на основу тога, поред Пана, из *dramatis*-а избацити и Аутомедонта, Хермеса и Поину<sup>225</sup>, укључујући у коначни списак улога десет од четрнаест фигура осликаних на вази (Morelli 2001: 135-154).

Поред њихове симболичке функције, Морели сматра да су божанства представљена на вази имала и функцију индикатора појединачних фаза у развоју драмске радње – божанства на левој страни (Пан и Поина) упућивала су на пролог драме, док су божанства на десној страни (Атена и Хермес) упућивала на њен епилог. Централни део

<sup>224</sup> Сешан сматра да је Поина присутна као персонификација Ахилејеве освете Терситу (Séchan 1926: 531), што је мало вероватно јер Терсит није починио убиство.

<sup>225</sup> Хермес се, у том смислу, у драми вероватно појавио у симболичкој функцији Ахилејевог заштитника, након што је Ахилеј погубио Терсита, и пошто се јунак запутио на Лезбос да тражи очишћење; Поина је у тексту имала симболичку функцију казне која је претила Ахилеју због почињеног убиства, закључује Морели (Morelli 2001: 161).

композиције сцене није представљао хронолошки структурирану радњу, већ особени „колаж“ сачињен од појединачних ситуација у драми. Разматрајући питање временског распона радње драме, у односу на збивања везана за Терситову смрт, о којима сведоче други антички извори, аутор верује да композиција на вази прати Проклов извод из садржаја *Етиопиде*; међутим, пошто на њој нема никаквих назнака о присуству Пентесилеје или Одисеја, драмска радња *Ахилеја Терситоубице* највероватније почиње непосредно после Пентесилејине смрти, а завршава се непосредно пре Ахилејевог одласка на Лезбос, где ће га очистити Одисеј (Morelli 2001: 153).<sup>226</sup>

У овако дефинисаним оквирима, Морели на крају своје студије приступа реконструкцији самог тока драмске радње, покушавајући да уобличи најбитније етапе у њеном развоју. Он сматра да је носилац пролога драме био Феник, који је у свом почетном говору преносио детаље сукоба између Ахилеја и Пентесилеје на бојном пољу. Затим се појављивао жалосни Ахилеј који се исповедао Фенику, описујући свој први сусрет са Пентесилејином лепотом и разлоге из којих заљубио у Амазонку. У наредној сцени, Терсит и Диомед се у пратњи етолског хора враћају из битке и одлазе до Ахилејевог шатора.<sup>227</sup> Диомед се са осталим војницима снажно противи Ахилејевој жељи да се Пентесилеји омогући сахрана достојна јунакиње; у жару читаве препирке Терсит износи своју критику и вређа Ахилеја. Диомед и Терсит се потом повлаче назад у битку, остављајући Ахилеја самог са Феником. Следећа сцена почиње уласком гласника Форбанта у Ахилејев шатор. Гласник обавештава двојицу јунака да се Терсит на бојном пољу ругао Пентесилејином беживотном телу и да га је оскрнавио, а да је после тога Диомед бацио Амазонкино тело у Скамандар.<sup>228</sup>

Сазнавши шта се догодило, Ахилеј разгневлjen напушта свој шатор жудећи за осветом, док Феник и Форбант узалудно покушавају да га умире. О томе шта се догодило по Ахилејевом одласку саопштава лик роба ( $\Delta\text{M}\Omega\Sigma$ ): Ахилеј је убио Терсита и потом га довукао у мирмидонски камп како би спречио његово сахрањивање (Аутомедонту је додељено да чува леш). Феник и Форбант покушавају да смире страсти у ахејском логору, али се у том тренутку појављује Ахилеј праћен Диомедом.

---

<sup>226</sup> И Сешан сматра да разрешење Херемонове драме није могло бити у Одисејевом очишћењу Ахилеја од убиства на Лезбосу (јер Одисеј не фигурира на вази), већ пре у божанској интервенцији (Séchan 1926: 531).

<sup>227</sup> Аутор подразумева да се драмска радња одвија у мирмидонском логору (око Ахилејевог шатора) док је Пентесилејино тело и даље на бојном пољу са кога, у току драме, долазе и на које се враћају ликови, извештавајући о догађајима који се тамо одвијају.

<sup>228</sup> Приказ начина на који су Терсит и Диомед поступали са Пентесилејиним телом на бојном пољу (о коме извори старији од Херемона не говоре ништа), укључен је у Морелијеву интерпретацију јер он сматра да су касније традиције тумачења Терситове и Диомедове улоге у предању о Ахилеју и Пентесилеји имале иста тематска полазишта као и Херемонова драма. Насупрот томе, избегавајући да своје тумачење драме заснује на каснијим изворима и придржавајући се материјала из *Етиопиде*, Сешан сматра да је Ахилеј убио Терсита јер се овај ругао његовој заљубљености, а не зато што је оскрнавио Пентесилејин леш (Séchan 1926: 531).

Бесан због тога што му је Ахилеј убио рођака, Диомед прети да ће га убити. Менелај ипак успева да примири Диомедову крвожедност, а Форбант одлази по Агамемнона који коначно прекида читаву свађу. Помирење између завађених страна остварује се на крају драме Атенином интервенцијом – она наређује Ахилеју да преда Терситов леш како би могао бити сахрањен и упућује га да, под Хермесовом заштитом, отплови на Лезбос како би се очистио и избегао казну за убиство коју персонификује Поина (Morelli 2001: 158-161; уп. Stopp 2005: 420).

Уколико се и прихвати већ унапред спорна хипотеза да је текст *Ахилеја Терситоубице* представљао директан предлог за израду сцене на кратеру из Барија, којој се, упркос свим тумачењима, ипак не може оспорити замерка да није утемељена ни у каквим непосредним аргументима (они би се могли пронаћи у сведочењима античких аутора) - Робертовој, Морелијевој и сличним реконструкцијама текста Херемонове драме потребно је приступити са озбиљним резервама. Као што је то био случај са тумачењима два сачувана стиха драме, и ове интерпретације су оптерећене знатним произвољностима и слободним инвенцијама проучавалаца, у одређеној мери повезаним са ширим оквиром предања о Терситовој смрти.

Робертову реконструкцију ипак одликује извесна обазривост у описивању тока драмске радње, не удаљавајући се превише од представе препознатљиве на вази. Морелијева реконструкција (у својим најосновнијим цртама подударна са нацртом радње на коју упућује Роберт) у сложености својих детаља, заснованих колико на каснијим изворима за причу о Терситовој смрти, толико и на потпуно слободном развијању одређених сцена и ситуација, у опасности је да зађе у сферу недоказивости.<sup>229</sup> Стога, уз сваку предострожност према чињеничној грађи, може се закључити да кратер из Барија за сада пружа нове увиде у садржај Херемонове драме на једном ширем тематском плану, који одговара основним елементима приче у традицији везаној за *Етиопиду*; такође указује на уплив нових важних ликова (превасходно Диомеда) у читаву ситуацију, иако се њима ранији извори предања о Терситовој смрти не баве. На питања која би се тицала прецизнијег дефинисања

---

<sup>229</sup> Као таква, Морелијева реконструкција била је подложнија критици превасходно заснованој на оспоравању елемената драмске радње са становишта њихове логичке утемељености. На пример, Мартин Кроп међу мањкавостима Морелијевог коментара истиче, да би драма смештена у мирмидонски логор тешко могла имати хор састављен од Етолаца; или, да је Ахилеј заиста могао спречити Терситово сахрањивање, као што су Ахејци спречили Пентесилејино; али, са вазе се не може са сигурношћу закључити да је Ахилеј довукао Терситово тело са бојишта у логор, јер је доњи регистар на композицији могао представљати једну сцену удаљену од логора (Stopp 2005: 420, 421).

На крају, целокупна Морелијева реконструкција у основним цртама неодољиво подсећа на измештену варијанту наратива о Ахилејевој освети Патрокла у *Илијади* – он убија Терсита (Хектора) на бојном пољу због тога што је оскрнавио Пентесилејин леш (убио Патрокла), одвлачи Терситово (Хекторово) тело у мирмидонски логор и не дозвољава његово сахрањивање, све док га Атина (Пријам) у то не убеди.

околности одвијања Ахилејевог сусрета са Пентесилејом, Терситове погибије, и ахејске побуне (на основу два стиха и сцене на кратеру из Барија) ипак и даље није могуће дати коначан одговор.

На овоме месту треба напоменути и то да је - независно од покушаја повезивања са *Ахилејем Терситоубицом* - у интерпретацијама сцене на кратеру препознатљива и једна струја усредсређена на околности под којима се догодило Терситово убиство; односно, усмерена је на алтернативне узроке Ахилејеве намере да га погуби, повезане са симболичком функцијом мноштва разбијених судова насликаних око Терситовог обезглављеног тела. Патон је међу првима скренуо пажњу на значај ових предмета, полазећи од тога како на читавој сцени нема никаквих назнака да се радња коју представља одвијала на бојном пољу; према томе, разбијени судови би могли упућивати на изненадно прекинуту гозбу. Међутим, ова претпоставка одмах бива одбачена, због тога што се на сцени нигде не види сто и стога што од свих разбацаних посуда једино кратер и ојнохое имају одговарајућу примену у гозбама.

Уместо тога, Патон своје тумачење даље заснива на чињеници да сви други судови у грчкој култури имају пре религиозну него секуларну употребу. Положај Терситових руку, сматра аутор, на овако пажљиво уобличеној сцени није био без значења, па би могао указивати на тренутак у коме су кратер и, вероватно фијала, Терситу управо испали из руку. Улога Аутомедонта у овом делу композиције (који је сувише далеко од главне радње да би се могао узети за чувара Ахилејевог шатора или Терситовог леша) може се боље разумети уколико се сагледа у функцији чувара светих, или бар драгоцених судова, разбацаних после смрти лопова. Патон закључује да је уметник на вази желео да представи причу о томе како је Терсит страдао од Ахилејеве руке када је покушао да украде благо у виду светих судова, а они су вероватно припадали извесном божанству (Paton 1908: 414, 415).

Патонова интерпретација је подједнако упитна као и покушаји реконструкције Хермонове драме. Разлог лежи у томе што она не налази никакво непосредно поткрепљење у традицији везаној за Терситов лик; али и у потпуности запоставља у свим другим изворима присутну епизоду са Пентесилејом, значајну због тога што читавој сцени даје религиозно-обредни карактер.<sup>230</sup> Ово ће имати изузетну важност за

---

<sup>230</sup> Присуство разбијених судова навело је извесне коментаторе сцене на вази, да религиозни оквир Терситовог смакнућа покушају довести у везу са првобитном замисли о Ахилејевој освети због Терситове увреде, а не због крађе светих судова. Роберт сматра да овај детаљ открива како се Терситово убиство догодило у околностима некаквог нагло прекинутог жртвовања (Robert 1919: 278, нав. према Сторр 2005: 420); Сешан претпоставља да се инцидент догодио у светилишту, чиме Ахилеј није увредио само своје саборце, већ и богове (Séchan 1926: 531); до сличног закључка долази и С. Ловенстем: „Троножац и фијала наговештавају религиозни локалитет или свето земљиште (теменос). Стога, каква год да је правда постигнута убијањем Терсита, овај чин је гнусан јер је извршен у светилишту. Оваква повреда поретка је оно што на крају изазива осветнички дух Поине“ (Lowenstam 2008: 114).



шире схватање Терситове функције у античкој књижевности и култури<sup>231</sup> - на чему је уметник кратера из Барија (у смислу који још увек потпуно не разумемо) несумњиво инсистирао.

Претпоставка коју је Патон одбацио на почетку свога тумачења, ипак је са Р. М. Роузеновим предлогом тумачења сцене на кратеру поново актуелизована у епизоди са Пентесилејом. Полазећи од опсервације према којој иконографија на вази наговештава да се приказани догађаји нису одвијали на бојном пољу, аутор претпоставља како је уметник намеравао представити ситуацију насталу у логору, након битке у којој је Ахилеј убио Пентесилеју.

Иако упознат са Патоновом аргументацијом у корист тумачења разбијених судова, пре у домену религиозне него секуларне функције, Роузен ће ипак заступати мишљење да је овде представљена једна сцена гозбе која је пошла наопако: „Уколико се Терсит ругао Ахилеју у околностима које су имале дружељубив карактер, његова грдња се мора сагледати у знатно другачијем светлу, него што би то био случај да се сукоб одвијао на бојном пољу. [...] Друштвена поставка попут гозбе, [...] дала би Терситу идеалну прилику да започне један облик комичног перформанса по коме је већ био познат међу Грцима под Тројом“ (Rosen 2003: 131=2007: 110, 111).

Ово тумачење, дакле, указује да је Терсит учествовао у форми симпозијастичког ругања<sup>232</sup>; према околностима у којима се остваривало истовремено је подразумевало да његов иницијатор у прилично безазленој атмосфери прође некажњено. Роузен закључује, да би повод за оштро негодовање ахејске војске (вероватно и згађеност саме публике) због Терситовог убиства, требало тражити у чињеници да Ахилеј убија човека због речи које изговара током „перформанса“, условљеног специфичним околностима, али и сопственим жанровским одређењем: „Чини се да ова прича илуструје непрестану напетост у сатиричним жанровима између сатиричаревог поетизованог света и реалних објеката његове сатире“ (Rosen 2007: 115).

Суочено са наведеним Патоновим примедбама, и чињеницом да сви други извори за епизоду о Терситовој смрти ни на који начин не упућују на приказ гозбе или сличног друштвеног окупљања (каснија сведочења или уопште не дефинишу јасан оквир

---

<sup>231</sup> О овим аспектима ће више речи бити у наредном поглављу, где ћемо покушати да предочимо значај интерпретације Терситове фигуре у оквирима ритуала *pharmakos*-а, као споне између његовог друштвеног статуса и његове литерарне функције у епском предању.

<sup>232</sup> „Дискурс инвективе, без обзира на то да ли се појављује у песништву, шалама или схолији, често је довођен у везу са симпотичким контекстима у раној грчкој култури. Сцена на вази из Бостона, захваљујући акценту који је стављен на разбијене судове, показује да је Терсит убијен током једног оваквог догађаја. [...] То би значило да Терситово ругање функционише у друштвеним и перформативним околностима, у којима је он парадоксално представљао припадника једне затворене групе, [...] и изгнаника у односу на предмете свог ругања“ (Rosen 2007: 111).

збивања, или пак смештају читав догађај на бојно поље<sup>233</sup>), Роузенoво тумачење сцене у симпосијастичком кључу бива обeснажено. Аутор за своје разумевање Терсита као комичне фигуре са једином намером да својим инвективама насмеје Грке, полази од једног вида хомерског гледишта које није могло бити искључиво, док се нехомерски аспект готово потпуно занемарује (сцена на вази се овде много смисленије уклапа у њега и упућује на већу озбиљност Терситове улоге).

Може се закључити да Роузенoва интерпретација (значајна, јер слично Патoновој, пружа смернице за јасније поимање Терситове социјалне функције у епу), полази од претпоставки које су потврдиве у много познијим обрадама ове и са њом подударних књижевних фигура, у јасније одређеним друштвеним оквирима симпосијастичке или еклезијастичке провенијенције. За њихово потенцијално остварење, у овом случају, иконографска грађа на кратеру из Барија ипак не пружа довољно чврсте аргументе.

Разноврсност гледишта од којих полазе при анализи материјала, разноликост закључака произишлих из реконструкције збивања у Херемoновом *Ахилеју Терситoубици*, као и сцена на кратеру из Барија - истичу неодређеност у покушајима извођења конзистентне приповести о овом делу Терситове биографије. Због тога, за шире разумевање епизоде о Терситовој смрти, неопходно је указати на чињенице повезане са ранијим изворима, како поводом поменутих епизоде, тако и нехомерског предања о лику. Једнако је важно поставити и питања - какав су ефекат на публику ова два уметничка дела могла остварити, и - на који начин тај ефекат кореспондира са широм представом о Терситовом лику у нехомерском наративу?

Уколико се упореде са претходним сведочењима о овој епизоди (превасходно са Прокловим изводом из *Етиопиде*), два извора очигледно дају податке који се битније не мимоилазе са деловима приповести потеклих из ових сведочења; штавише, у извесној мери их надопуњују и разјашњавају. Такође је битно нагласити, да се и сама представа о Терситовој фигури у њима конзистентно и без одступања надовезује на представу из нехомерских изворâ. На ово првенствено указује чињеница да је Терсит на кратеру из Барија, иако обезглављен<sup>234</sup>, приказан без икаквих негативних физичких атрибута, као што је то био случај са представама на кратеру из Таранта и лутрофору из Атине; ипак, он делује нешто старије од фигуре коју препознајемо међу Хелениним просцима, са брадом и обележјима „угледног мушкарца средњих година“ (Lowenstam

<sup>233</sup> Овоме се може додати и раније поменути Кропова примедба, да доњи регистар на кратеру једнако указује на простор удаљен од онога на коме се одвија сцена у централном делу .

<sup>234</sup> У *Илијади* се декапитација као фатална повреда појављује веома ретко, и то увек у приказима сукоба два јунака на бојном пољу. Милонас у свом прегледу (Mylonas 2007: 2-5) налази укупно 48 референци на кранио-максилoфацијалне повреде у епу, од чега су 44 биле фаталне. Међу њима, Хомер описује пет случајева декапитације, у којима је овај сурови вид убиства сваки пут приписиван Ахејцима: Агамемнон тако убија Хиполоха (Λ, 145) и Коона (Λ, 261); Ајант Имбрија (Ν, 203); Пенелеј Илионеја (Ξ, 497); а Ахилеј Деукалиона (Υ, 481).

2008: 114), што би одговарало хронологији догађаја на две вазе.<sup>235</sup> Сликање Терситовог тела у оваквом маниру, ишло би у корист хипотези да је и на кратеру из Барија уметник истакао извесне херојске карактеристике Терситовог лика, или пак није био под непосредним утицајем хомерске представе.

На такав став несумњиво упућује и појављивање Диомеда као једног од учесника читавог догађаја. Он се на овој сцени први пут уводи у догађаје везане за Терситову погибију, управо у улози осветника свог палог рођака, што даље указује на етолски аспект Терситовог племенитог порекла и херојских подвига (вероватно наговештен и у фигури етолског војника који прати Диомеда на сцени). Диомед, као једно од најчистијих хомерских отелотворења херојског идеала, на овај начин постаје предводник (или индивидуализација) побуне ахејске војске, о којој говори *Етиопида* и као такав се супротставља Ахилејевом несмотреном чину. Стога, тек у околностима у којима је Терсит из *Етиопиде* јасно изједначен са Терситом из етолске саге, постају јасни повод и размере побуне коју је изазвала његова смрт.

Чињеница је да је тек захваљујући интервенцији ахејских врховних војсковођа, Агамемнона и Менелаја, а са њима вероватно и Атене или неког другог божанства, спречено крвопролиће између два велика јунака, које у жару похода Грци никако нису могли себи дозволити. Ово доприноси схватању да је за уметника кратера из Барија, Терситова критика Ахилеја била критика утемељена у разуму, са значајном подршком и међу другим ахејским ратницима. Такође, инсистирање уметника на томе да Ахилејев преступ, у складу са поретком ствари, ни у ком случају није могао проћи некажњено (што је посебно наглашено подизањем захтева за казном на божански план, отеловљен у фигури Поине), потврђује да је Терсит као етолски јунак уживао изузетно висок углед и поштовање међу саборцима (хомерски текст то у овом, као и у претходном аспекту очигледно негира).

На основу овога, могуће је са извесном сигурношћу закључити да је сцена на кратеру из Барија била производ једне интелектуалне климе, у суштини изузетно критички настројене према лику Ахилеја, који се овде „поново појављује као тврдоглави починилац страховитог дела“ (Lowenstam 2008: 114). Терситов лик - представник једног прихватљивијег и реалнијег гледишта, потврђеног у епу и кроз доследно херојство Диомеда - могао је бити посматран као ничим оправдана и тако суштински трагична жртва<sup>236</sup> Ахилејеве необуздане окрутности и самовоље.<sup>237</sup>

---

<sup>235</sup> Овакво представљање Терситове телесности такође би се могло супротставити Роузенуовом тумачењу Терситове улоге забављача на гозби; он би тада, у складу са традицијом представљања комичних фигура и карикатура на апулијском вазном сликарству, задобио одређена хуморна обележја (неколико добрих примера визуелног хумора на апулијским вазама из овога периода у својој студији наводи Мичел (Mitchell 2009: 152-156)).

<sup>236</sup> У сличним условима Терситову улогу разумео је и К. Зиелински: „Терсит се ни у етолској саги ни у

За разлику од кратера из Барија, у случају Херемоновог *Ахилеја Терситоубице* много је теже дати чвршће доказе о односу драме према постојећој грађи, као и ефекту који је имала на своју публику. Чињенице указују да је на основу наслова и два сачувана стиха драме готово немогуће било шта непосредно закључити о начину на који се Херемон односио према предању о Ахилејевом убиству Терсита. Сваки покушај посредног утврђивања општег карактера Херемоновог стваралаштва, на основу кога би се могао стећи јаснији увид у природу *Ахилеја Терситоубице*, због подједнаке оскудице у погледу сачуваних фрагмената других ауторових драма, већ је у почетку осуђен на неуспех.

Иако оскудни елементи Херемонове драме не дају одговоре на ова питања, сведочанства о њеним формалним карактеристикама могла би расветлити ауторов однос према обрађеној грађи. С тим у складу произилази незаобилазан проблем, односно - до данас неразјашњено питање жанровског одређења *Ахилеја Терситоубице*, као трагедије, или као сатирске игре. Антички и средњовековни извори који помињу Херемона - или уопште не расправљају о драмским врстама које је писао<sup>238</sup>, или се на њега једногласно позивају као на трагичког песника.<sup>239</sup> Идеја о Херемону као аутору сатирских игара у које би првенствено требало укључити *Ахилеја Терситоубицу*, потиче од раних модерних приређивача и коментатора Херемонских фрагмената. Међу првима је заступа А. Наук у свом издању Херемона, где бележи да фабула делује као да има сатиричне одлике (Nauck 1889: 782); на ово ће се касније надовезати поједини проучаваоци у својим тумачењима драме као сатирске игре, превасходно налазећи аргументацију у негативној представи о Терситу код Хомера.<sup>240</sup>

---

тројанском циклусу не појављује као нарочито пријатна особа. Међутим, он јесте трагични јунак због тога што, попут пријатеља Паламеда, постаје жртва политичких отпора и сукоба међу Ахејцима. Оно што га чини још трагичнијим у мојим очима је чињеница да није било довољно што је настрадао од руке свога саборца, већ је му је одузето и свако право на част и поштовање, па је преобликован у карикатуру ахејског идеала“ (Zielinski 2004: 2016).

<sup>237</sup> Оваква тачка гледишта, како наглашава Ловенстем, у потпуности се уклапа у културно-историјске околности настанка кратера из Барија: „Из апулијске перспективе, мотив окрутности је сасвим смислен, јер су сликари покушавали да пронађу смисао у смрти. Сликe из овог периода мање се фокусирају на идеју херојства, а више на идеју страдања“ (Lowenstam 2008: 114).

<sup>238</sup> Такав је случај са наведеним Аристотеловим поменима Херемона у *Поетици* и *Реторици*; ексцерптимa из Херемоновог дела код Јована од Стоба (Stob. Anth. I, 4; I, 6; I, 8; III, 3; III, 12; III, 20; IV, 25) и одредницама у *Суди* које се позивају на аутора (*Suid. Lex.*, A, 1128; Δ, 1173; Ω, 182, 237).

<sup>239</sup> Херемона трагичарем доследно називају Атенеј (Ath. Deipn. II, 18, 14; XIII, 14, 2; XIII, 87, 5; XV, 19, 4), Теофраст (Thphr. Frag. 107) и Еустатије (Eustat. ad Hom. Od. V, 460).

<sup>240</sup> Ренкин тако сматра да је *Ахилеј Терситоубица* „вероватно био сатирска драма за коју је разложно претпоставити да је пружала мноштво прилика у којима је Терсит могао испољити своје карактеристично шегачење“ (Rankin 1972: 38). Слично закључује и Роузен - иако опрезнији поводом проблематике жанра, Херемоновом Терситу прилази из Одисејеве перспективе: „Чини се да се Терситов комични потенцијал могао доследније развијати тек пошто је удаљен од жанровских ограничења епске приче; мрачне епске варијанте начина на који са њим поступају Одисеј и Ахилеј, могле су се исказати у ведријем маниру, па је публика могла сведочити насиљу над њим, без утиска да је проливена крв била стварна. Било да је Херемонова драма имала трагичке или сатиричке (и стога комичке) особине, у оба случаја постојало је и више него довољно простора да Терситов лик дође на своје; [...] не би ме

Оваква интерпретација је проблематична због тога, јер се Терсит у *Ахилеју Терситоубици* појављивао са карактеристикама које му додељује Хомер (при чему се тобожњи комични ефекат условљен његовом појавом уопште не доводи у питање), а не у дијаметрално супротној парадигми потеклој из нехомерског аспекта предања о сукобу са Ахилејем (у који се драма тематски смисленије уклапа). Уколико се узме у обзир шири оквир збивања око Терситове смрти и њених последица (о чему говоре други извори на основу којих се реконструише радња Херемонове драме), тешко би се могло издвојити довољно тематских елемената који би представљали адекватан материјал за сатирску игру, чак и уколико прихватимо могућност непосредног утицаја епизоде из *Илијаде* (уп. Collard 1970: 26).

Супротстављена хипотеза да је *Ахилеј Терситоубица* био трагедија, делује много прихватљивије: да је у антици Херемон ипак превасходно имао статус трагичког песника; да се на ширем плану његове поетике препознаје изразит утицај највећих грчких трагичара (пре свега Еурипида)<sup>241</sup>; да је тема приповести као основ грађе за драму (у складу са другим нехомерским наративима о Терситу), по својим карактеристикама погоднија за трагичко него за комичко уобличење; као и да кратер из Барија (полазиште за реконструкцију драме), ставља управо трагедију Терситовог страдања, а не херојство грчких јунака, у свој представљачки фокус.<sup>242</sup>

Коначно, на исту претпоставку могао би упућивати и један епиграф на мермеру пронађен у Тегеји у Аркадији, датиран у III век п.н.е. (*Inscriptiones Graecae*, V, 2, 118 [Gaertringen, Berlin: 1913]). На њему је извесни глумац (и песничар), чије име није сачувано, забележио како је за живота осамдесет и осам пута био првак на различитим драмским такмичењима у градовима широм Грчке. Међу осам победа, о којима је навео детаље на запису, налази се и једна за коју се изборио када је на фестивалу Наје (Ναΐα) у Додони играо у „Херемоновом *Ахилеју*“ (*Ἀχιλλεῖ Χαιρήμονος*).<sup>243</sup> С обзиром да

---

изненадило да видим комичног Терсита, који у драми за своје полазиште узима контроверзне аспекте епских епизода, како би их потом поново сагледао из сопствене идиосинкратичне и комичне перспективе праведника“ (Rosen 2003: 128=2007: 104).

<sup>241</sup> Овај утицај препознатљив је у Херемоновој употреби триметра, која је „у складу са уобичајеном праксом атичке трагедије“ (Collard 1970: 30).

<sup>242</sup> Анализирајући композицију на кратеру из Барија, О. Таплин указује на постојање извесних иконографских обележја, која истичу жанровску природу *Ахилеја Терситоубице* као тематског предлошка за сцену на вази: „Неки од уобичајених показатеља трагедије расути су на овој слици, иако не представљају коначан доказ о постојању повезаности сцене са трагедијом. Три најважнија међу њима су: портик [улазни трем едикуле], Агамемнонов костим, и фигура Ериније [Поине]. Такође верујем да је анонимни *dmos* још један индикатор: његова реакција на оно што се догодило наговештава да је он могао бити гласник који је извештавао о Терситовом грозном смакњућу. [...] Аргумент против повезаности сцене са трагедијом могао би се састојати у чињеници да на вази има сувише именованих фигура да би се све могле укључити међу лица у драми“ (Taplin 2007: 234).

<sup>243</sup> Овај запис не само што оспорава Аристотелову примедбу у *Реторици* (1413b) да Херемонове драме нису биле писане за извођење на сцени, него само за читање, већ показује да се *Ахилеј Терситоубица* играо у Аркадији и више од једног столећа након свог настанка (уп. Morelli 2001: 91, 92; Taplin 2007: 234).

су сви остали наслови драма које глумац помиње трагедије (три Еурипидове – *Орест*, *Херакле* и *Архелај*; и једна Архестратова - *Антеј*), Тузепе Морели закључује да је аутор епиграфа вероватно играо искључиво у овом жанру, па је и Херемонова драма тако морала бити трагедија (Morelli 2001: 86-90).<sup>244</sup>

Ако је ово заиста био случај, за шта постоје много чвршћи аргументи него када је у питању хипотеза о сатирској игри, Херемон је у *Ахилеју Терситоубици* своју интерпретацију засновао на подударним полазиштима на којима почива и тумачење епизоде на кратеру из Барија. У том смислу (чак и ако се аспекти предања о Терситовом етолском пореклу и везом са Диомедом одбаце као грађа чије је присуство немогуће потврдити у драми) ефекат који су Терситова критика и сурова освета најбољег међу Ахејцима имали на публику у трагедији о Терситовом страдању, упућивао би на присуство озбиљнијег основа за ревалоризацију Ахилејевих поступака и херојства ахејских војсковођа. Чињеница да се *Ахилеј Терситоубица* и читав век касније играо поводом фестивала у Додони, у једном од највећих позоришта у старој Грчкој<sup>245</sup>, показује да је захтев публике за оваквом ревалоризацијом временом постајао све јачи.

Паралелно са могућим развојем једне струје у грчкој пластици и литератури (у Ахилејевом поступку је видела кршење основних принципа херојског кодекса, а у Терситовој критици разуман позив на одговорност највећег ахејског хероја према себи и саборцима), на почетку хеленистичког периода почињу се јављати нови елементи приче. Ови елементи би се могли разумети као одједи извесног предања чија је грађа била независна од садржаја *Етиопиде*; а уколико би се тумачили у оквиру тематике на коју упућују киклички еп и касније обраде, могли би представљати тежњу

---

<sup>244</sup> Будући да из епиграфа сазнајемо како је његов аутор био и прослављени боксер, Морели претпоставља да је управо умешност у борби омогућила глумцу да успешно одигра Ахилејеву улогу. Због тога, он закључује да је Ахилеј у драми Терсита убио песницом (Morelli 2001: 91), што се подудара са поменути Ферекратовим фрагментом, као и извесним каснијим изворима (уп. Schol. in Hom. II, II, 220 [Bekker 1825]; Eustat. ad Hom. II, II, 220). Овде Ахилејево савладавање Терсита призива у свест поменути сцену песничења између Одисеја и Ира у *Одисеји* (σ, 88-100), која делује као варијација на исту тему, али са ублаженим исходом (иако може да погуби Ира једним ударцем (σ, 91), Одисеј ипак одустаје од ове идеје, како се не би разоткрио пред просцима; уп. Gebhard 1934: 2462). Може се издвојити и варијанта предања према којој Ахилеј Терсита убија мачем, о чему је сведочила *Етиопида*, и на шта директно указује атински лутрофор а индиректно кратер из Барија (смрт је последица декапитације).

Исказ глумца да је играо у Херемоновој драми, Морели доводи у везу са једним одељком о филозофу Аристону са Хиоса (320-250. п.н.е), који налазимо код Диогена Лаертија: „Аристон Телави [...] прогласио је крајњим циљем живота савршену равнодушност према свему што се налази у средини између врлине и порока. [...] Говорио је да је мудар човек сличан добром глумцу, који ће, позван да одигра улогу Терзита или улогу Агамемнона, обе одиграти како ваља“ (Diog. Laert. VII, 2 [Laertije 1985: 251]; уп. Porter 1996: 156, 187, 188). Морели сматра да је Аристов добар глумац вероватно настао по узору на неког глумца који је играо у Херемоновом *Ахилеју Терситоубици* (Morelli 2001: 82).

<sup>245</sup> Театар у Додони изграђен је у раном III веку п.н.е, за време Пирове владавине. Полукружна кавеа театра имала је капацитет од око 17 000 гледалаца, колико је, поређења ради, примало и Дионисово позориште на атинском Акропољу.

хеленистичких аутора да се Ахилејева неумерена реакција на Терситове примедбе оправда кроз амплификацију Терситовог тобожњег престапа. Из околности и последица на које упућују најранији извори, очигледно је да Терситов оштар језик није могао бити довољно снажан разлог за његово погубљење, те се у циљу очувања херојског статуса најбољег међу Ахејцима, Терситовим увредљивим речима придруживало и неславно дело. У неколико извора за приповест о Терситовој смрти, налазимо и сведочења о томе како је Терсит разгневио Ахилеја не толико својим грдњама, колико тиме што је оскрнавио Пентесилејино тело након што ју је Ахилеј савладао на бојном пољу.

Најстарији сачувани запис о овој варијанти приче налазимо код грчког песника Ликофрона (са. 290-240. п.н.е) у његовом најпознатијем делу, *Александра* или *Касандра*, песми која је обрађивала теме Касандроиног пророчанства и судбине грчких и тројанских јунака након пропасти Троје; у питању је један од најхерметичнијих текстова хеленистичког периода, где се аутор често позива на мање познате античке митове. Међу мноштвом, за традиционално епско предање „апокрифних“ прича, Ликофрон на једном месту помиње и причу о Амазонки Клити - једној од дванаест ратница које су са Пентесилејом дошле под Троју и која је после Пентесилејине смрти отпловила у Италију, где је основала истоимени град. Аутор затим додаје да је Клита била:

слушкиња окретне девице с оклопом од мѣди [...]

што је у последњем издаху у око згоди  
мајмунолика етолска напаст, коју ће зла коб  
због тога стићи јер крвавим је рани копљем.

(Lyc. Alex. 997; 999-1001 [Scheer 1958: 312-313]; прев. аут)

Из скопа Ликофронових сложених перифраза и необичних конструкција разазнаје се да је „девица с оклопом од мѣди“ (*χαλκομίτρον κόρης*) била Пентесилеја, док је „мајмунолика етолска напаст“ (*πιθηκομόρφω Αίτωλῶ φθόρω*) био Терсит, који је амазонску краљицу док је умирала (*ἐκπνεούσης λοῖσθον*) згодио копљем (*τράφηκι*) у око, што је на њега навукло злу коб (*πότμον*) - Ахилеј га је због тога убио.

Византинац Јован Цецес, у своме коментару уз Ликофронову *Александру*, уз стих 999 бележи да је постојала приповест о томе како се после Пентесилејине смрти Ахилеј у њу заљубио, и да јој је Терсит кришом ископао (*ἐξόρυξε*) очи, што је разљутило Ахилеја који је Терсита одаладио песницом (*πλήζας κονδύλω*) и убио га. Цецес такође наводи како неки мисле да је Ахилеј Терсита убио копљем (*πλήζας δόρατι*), са чиме се не слаже<sup>246</sup>; уз то наглашава како сматра да Ахилеј није убио Терсита због тога што је

<sup>246</sup> Конфузија око тога да ли је Ахилеј убио Терсита копљем или песницом, могла је настати услед

оскрнавио Амазонкино тело, већ зато што га је Терсит прекоревало ружним речима, тврдећи да се јунак заљубио у мртву Пентесилеју (Joan. Tzetz. ad Lyc. *Alex.* 999 [Scheer 1958: 313]). Византијски коментатор се није желео превише удаљавати од оквира збивања који је постављен у *Етиопиди*, па је - упркос прихватању нових елемената у причи - ипак оспорио њихов примат у околностима Терситове погибије, посматрајући их као додатак већ постојећој грађи, али од невеликог значаја за њено тумачење.

Осим *Александра*, Цецесов коментар не упућује отворено ни на један други антички извор за ову варијанту приповести, иако аутор тврди да је у његово доба била позната. Једино сачувано поткрепљење ове тврдње налазимо у схолији уз Софокловог *Филоктета* (уп. Gantz 1993: 621). Схолијаст наводи да је, „како казује прича“, непосредно након Ахилејевог савладавања Пентесилеје, Терсит врхом свога копља (*δόρατι*) Амазонки ископао очи, што је разбеснело Ахилеја који га је потом ударио песницом (*κονδύλοισι*) и убио (Schol. in Soph. *Ph.* 445 [Parageorgiu 1888]). Овај коментар, чији су нам извори такође непознати (при чему не треба у потпуности одбацити могућност да је настао управо на основу Ликофроновог текста), поклапа се са Цецесовим мишљењем да је убиство почињено песницама, а у складу је и са Ликофроновом ставом да је Терсит копљем оскрнавио Амазонкино тело.<sup>247</sup>

Када се сагледају у међусобним везама, три сведочења упућују на постојање једног аспекта приповести о Терситовој смрти, који се у извесној мери поклапао или разилазио са фабулом *Етиопиде*. Кроз визуру касније традиције, по којој се Терсит из *Етиопиде* трансформише у актера чији сурови и неприкладни поступци оправдавају казну задобијену од Ахилејеве руке, би се могло говорити о модификацији приче знатније условљене хомерском представом о Терситу, него његовим карактеристикама у нехомерском предању. Значајно је да варијанта обрађена код Ликофрона (подударнија са Терситовом појавом у *Илијади*), услед представљања Терсита као

---

Ликофронових тешких и двосмислених инверзија у овом пасусу; из њих су поједини тумачи могли разумети последњи стих у том смислу, да је Ахилеј ранио Терсита копљем, а не Терсит Пентесилеју. У сваком случају, за разлику од варијаната према којима је Терсит убијен мачем или песницом, поред Цецесовог неодређеног сведочења, није сачуван ниједан извор у коме се непосредно наводи да је Терситово убиство почињено копљем.

<sup>247</sup> Овим изворима би се у крајњој линији могла придружити и могућност да је Терсит на атинском лутрофору покушао напасти палу Амазонку. Међутим, ако се сцена на вази разуме преваходно у херојском контексту (на шта указује одсуство негативних обележја Терсита), мало је вероватно да је уметник желео представити сцену скрнављења Амазонкиног леша.

Уместо тога, могли бисмо предложити хипотезу да је у извесној варијанти предања Терсит био тај, који се суочио са рањеном Амазонком на бојном пољу и да је покушао да је убије, у чему га је спречио Ахилеј. Таква приповест могла је у извесним аспектима касније традиције (где је лик Терсита сагледан кроз епизоду у *Илијади*, а Ахилеј сматран за неоспорног хероја Тројанског рата), бити прерађена у варијанту у којој Терсит копљем вади Амазонки очи. Ипак, због немогућности утемељенијег тумачења сцене на атинском лутрофору и одсуства извора за успостављање веза између вазе и поменуте варијанте приче, потенцијална разрешења проблема за сада остају тешко доказива.



мајмунолике напасти<sup>248</sup>, ипак узима у обзир и његово етолско порекло. Сусрет две супротстављене парадигме у *Александри* могао би указати како је ова специфична модификација приче представљала и покушај усклађивања два потпуно различита митопејска полазишта; покушај који се, као и у случају Аполодоровог сведочења о Терситовом учешћу у лову на калидонског вепра, неминовно завршио на Терситову штету.

Чињеница да Ликофрон и схолија уз *Филоктета* уопште не помињу битне аспекте предања везаног за Ахилејево заљубљивање у Пентесилеју и Терситову критику, оставља отвореном и могућност постојања једне независне приповести; њој вероватно нису били познати мотиви Ахилејеве наклоности према Амазонки, или побуне коју је Терситова смрт изазвала. Према томе, једнако је плаузибилно да је у таквом контексту Терсит настрадао искључиво због скрнављења Пентесилејиног леша, што би коначно представљало екстремни пример интерпретације теме у хомерском кључу.

Било да су ови аспекти приче представљали производ издвојеног митопејског процеса, или свесног прилагођавања постојећег предања везаног за *Етиопиду*, они се појављују као прва варијација на тему о Терситовој смрти, где је он експлицитно представљен у негативном светлу. Као такви, директно се супротстављају оквиру имплицитаном у изворима који им претходе, па битно померају утисак о читавој епизоди - са страдања ради херојских принципа, на страдање због њиховог непоштовања.

Упркос изразитом утицају хомерског тумачења, ова варијанта приче ипак није остварила нарочито велику рецепцију после хеленистичког периода. Доказ за то проналазимо већ код Псеудо-Аполодора (I в.н.е), где се помен епизоде о Терситовој смрти конзистентно ослања на догађаје из *Етиопиде* (Gantz 1993: 621), док о елементима које уводи Ликофрон нема никаквих назнака:

Пентесилеја, кћерка Отрере и Ареса, нехотице је убила Хиполиту и од убиства ју је очистио Пријам. У борби је побила многе, међу којима је био и Махаон, а после је и сама погинула од Ахилејеве руке, који се заљубио у Амазонку после њене смрти и који је убио Терсита због тога што га је грдио.

(Apollod. *Epit.* V, 1-2 [Frazer 1921]; *прев. аум*)

Иако преноси делове приче о Ахилејевој заљубљености и Терситовим грдњама<sup>249</sup>, Псеудо-Аполодор ипак пропушта да каже било шта о побуни коју је изазвала

<sup>248</sup> Цеес у своме коментару придев *πίθηκόμορφος* (мајмунолики) доводи у везу са хомерском сликом Терсита који је *δύσμορφος*, наказан и деформисан (Joan. Tzetz. ad Lyc. *Alex.* 1000 [Scheer 1958: 313]).

<sup>249</sup> Ганц сматра да Аполодорово увођење епизоде о Терситовој смрти указује на убеђење аутора да су разлози Терситових грдњи били истинити и да је Ахилеј заиста био заљубљен у Пентесилеју (Gantz 1993: 621). Иако не помиње Терсита, каснија традиција прихвата ову идеју, о чему сведочи један одељак

Терситова смрт, али и о Ахилејевом очишћењу које је потом уследило. Остаје отворено питање - да ли је овај аутор уопште познавао све појединости предања које је обрађивао киклички еп или је, уколико их јесте познавао, из одређеног разлога одлучио да изостави елементе везане за догађаје после Терситове смрти?

Сличан је случај и са јединим извором за епизоду о Терситовој смрти на пластици из периода раног Римског царства; реч је о приказу Ахилеја који убија Терсита на рељефу мермерне плоче познате као *Tabula Iliaca Capitolina* (ска. I в.п.н.е), једном од најбоље сачуваних примерака римских *Илијских плоча* (Слика 7).<sup>250</sup> На плочи која се данас налази у Капитолинском музеју у Риму, у плитком рељефу је представљена комплексна сцена из Тројанског рата инспирисана Хомеровом *Илијадом* и трима кикличким еповима: *Разорењем Троје*, чије се ауторство овде приписује Стесихору; Арктиновом *Етиопидом*; и Лесховом *Малом Илијадом*.

Архитектурално организована композиција састојала се од два симетрична стуба са леве и десне стране (лева страна са стубом је одломљена и изгубљена), који су формирали оквир за централну сцену разорења Троје. У горњем делу композиције, на фризу, начињене су сцене из првог певања *Илијаде*; слева су се налазиле сцене које су обухватале део од другог до дванаестог певања, а здесна сцене из преосталих дванаест певања. У доњем делу, испод центра композиције, приказане су сцене из *Етиопиде* и *Мале Илијаде*, а правоугаоним сегментима придружени су и натписи са наведеним именима ликова и описима догађаја у којима су учествовали (уп. Schreiber 1895: 176-179).

На траци испод стубова, начињено је девет минијатура са догађајима из *Етиопиде*, од доласка тројанских савезника до Ајантовог пораза у такмичењу за Ахилејево оружје. После фрагментарне прве сцене, чији је већи део одломљен заједно са левом страном таблице, у другом оквиру представљен је Ахилеј (лево) који задаје фатални ударац Пентесилеји (десно), обарајући је са коња, како сазнајемо са натписа испод минијатуре (ΑΧΙΛΛΕΥΣ ΠΕΝΘΕΣΙΛΕΙΑ). У следећем оквиру начињен је Ахилеј (лево) - он је, стојећи у раскораку, окренут лицем напред; левом руком придржава Терсита

---

код Проперција; говорећи о моћи жене, он каже: „Усуди једном се с коња стрелом да гађа/ храбра Меоћанка Пентесилеја данајске лађе;/ она што када јој златна кацига обнажи чело/ чистом лепотом освоји освајача мушкарца“ (*Ausa ferox ab equo quondam oppugnare sagittis/ Maeotis Danaum Penthesilea rates;/ aurea cui postquam nudavit cassida frontem, vicit victorem candida forma virum*; Prop. III, 11, 13-16; прев. аум).

<sup>250</sup> Под заједничким називом *Илијска плоча* (*Tabula Iliaca*) обележавају се мермерне таблице (*pinakes*) настале у римским радионицама за време владавине Октавијана Августа. Познато је укупно двадесет и два фрагментарна примерка ових таблица на којима су у плитком рељефу, у минијатурним правоугаонима представљене сцене из Хомерове *Илијаде*, кикличких епова и других извора за предања о Тројанском рату. Сцене уз које су често придружени и кратки описи, окруживале су већи централни рељеф са представом разорења Троје. До данас није у потпуности јасна функција коју су ове таблице имале у римској култури, а једна од хипотеза истиче да су се користиле у наставне сврхе, или су имале функцију орнаманта на књигама и сандуцима (Schreiber 1895: 176).

(десно) за главу, док се спрема да замахне десном руком у којој држи оружје подигнуто у ваздух. Терситова фигура изгледа као да, окренута лицем ка Ахилеју, клечи на степенику некакве архитектонске структуре у позадини. Испод оквира сцене налази се натпис - ΑΧΙΛΛΕΥΣ ΘΕΡΣΙΤΗΣ.

Осим грађе коју пружа *Етиопида* (на њу се као предложак за минијатуре непосредно упућује натписом ΑΙΘΙΟΠΙΣ ΚΑΤΑ ΑΡΚΤΙΝΟΝ ΤΟΝ ΜΙΛΗΣΙΟΝ) и именована фигура на сцени, веома је тешко издвојити прецизније податке о околностима Терситове смрти. Разлог за ово налази се, како у ситним размерама сцене<sup>251</sup>, тако и у веома лошем стању читаве плоче, чији су плитки рељефи временом еродирали готово до потпуне непрепознатљивости. У покушају тумачења ове опскурне представе (наглашавајући да лоше стање плоче стоји на путу сваком јаснијем одређењу њених елемената), Патон истиче да је спорно Ахилејево оружје у руци можда копље, али би се могло говорити и о мачу или батини (Paton 1908: 414).

Надовезујући се на хипотезу о глумцу-песничару, Морели на сцени препознаје Ахилеја који се спрема да удари Терсита песницом (Morelli 2001: 161). Међутим, положај Ахилејеве десне руке пре упућује на то да је јунак у руци ипак држао некакво оружје, док би Терситов клечећи став (док га Ахилеј другом руком држи за главу), указивао на погубљење у виду декапитације мачем<sup>252</sup>; ово можемо довести у везу и са сценом на кратеру из Барија.

Други нејасан елемент на сцени представља простор у коме се убиство одвија, чија су обележја степеник и структура слична стилобату и једном делу стуба који на њему стоји. Патон је, надовезујући се на Шрајбера, у овој представи препознао Пентесилејину гробницу или олтар (Paton 1908: 414; уп. Schreiber 1895: 179), што знатно проблематизује редослед догађаја, као и одређење места на коме је Терсит погубљен. Уколико се дословно схвати хронологија Прокловог извода из *Етиопиде*, Ахилеј је Терсита убио тек након што су Тројанци сахранили Пентесилеју. Атински лутрофор осликава све три фигуре на бојном пољу; ипак, из сцене није потпуно јасно да ли је Терсит само присуствовао Пентесилејиним смртним мукама, или је и он сâм непосредно потом настрадао од Ахилејевог мача. Када је реч о кратеру из Барија, Пентесилејино одуство на сцени могло би указивати на то, да се Терситова смрт није догодила одмах након Амазонкине, већ касније, у ахејском логору (иако је једнако вероватна и могућност да је доњи регистар сцене указивао на бојно поље); док је из

<sup>251</sup> Читава плоча је димензија 25x28cm, док размере појединачних минијатура на доњем појасу износе мање од 1x1cm.

<sup>252</sup> Тако је Ахилеја у својој графичкој реконструкцији плоче представио и Т. Шрајбер, на којој би угао под којим Ахилеј држи оружје пре упућивао на мач, него на копље или батину (Schreiber 1895: 179).

Ликофроновог и Аполодоровог сведочења тешко закључити да ли је постојала хронолошка дистанца између два убиства.

Синтеза наведених извора показује да је из представљене епизоде јасно како је Ахилеј Пентесилеју савладао на бојном пољу<sup>253</sup>, на шта се логично надовезује напомена из *Етиопиде* - Амазонку су сахранили Тројанци. Према томе, мало је вероватно да је Ахилеј Терсита могао убити на Пентесилејином гробу, јер у случају да је Терсит страдао непосредно после Пентесилеје, Амазонка још увек не би била сахрањена. У случају да је Ахилеј Терсита убио касније, тешко је прихватљиво да би се ситуација могла одиграти у близини гробнице коју су подигли Тројанци.<sup>254</sup> Дакле, алтернативу која објашњава присуство архитектонских елемената на рељефу *Илијске плоче*, представљало би тумачење по коме је Ахилеј Терсита погубио касније, али на простору ахејског логора сачињеног у позадини; ово би се подударало бар са једном (*Етиопида* и кратер из Барија) од две подједнако вероватне варијанте, на шта упућују наведени извори.

Позадина сцене на плочи је веома тешко распознатљива, а не постоји ни утврђен показатељ места и времена Терситове погибије. Због тога је овом, као и другим сличним тумачењима на основу грађе из ранијих извора - у недостатку чвршћих доказа - неопходно приступити као једној од мноштва могућности насталих захваљујући извесним неодређеностима у предању и његовим тумачењима.<sup>255</sup>

Најзад, сложена проблематику варијабилности предања о Терситовој смрти, разлога за измењивање или изостављање његових елемената, и прецизнијих околности у којима се епизода одиграла, могли би осветлити каснији извори надовезани на причу о Пентесилејином паду, при чему у њима нема никаквих индикација о Терситовом учешћу у читавом догађају. Одговор на питање у вези са местом и хронологијом збивања Терситовог убиства, могао би се потражити и у сведочењима о постојању још једне варијанте исхода сусрета Ахилеја и Пентесилеје.

Један од најранијих извора за ову варијанту јесте египатски песник и граматичар Трифиодор (III в.н.е). На почетку свог кратког епа *Заузеће Троје* песник набраја јунаке пале у борби под зидинама града, међу којима битно место добија и Пентесилеја:

---

<sup>253</sup> На ово неминовно указује и велики број представа Ахилејевог сукоба са Пентесилејом на грчком вазном сликарству.

<sup>254</sup> На потоњу појединост указује и Морели - иако у својој реконструкцији *Ахилеја Терситоубице* на основу кратера из Барија уводи причу по којој је Ахилеј покушао сахранити Пентесилеју у ахејском логору, закључује да је због противљења Диомеда и других војника, овај покушај на крају осујећен и Пентесилеја тамо није сахрањена (Morelli 2001: 161, 162).

<sup>255</sup> У крајњој линији може се заступати и хипотеза да архитектонска структура у позадини сцене није имала никакву секундарну функцију, већ је служила искључиво декоративној сврси, што одговара и општем карактеру декорација на читавој *Илијској плочи*.

Многе из Термодона жене што бејаху Аресу драге,  
посреди круга се бијућ' тврдих незрелих груди,  
девојку жалише, ратоборну Пентесилеју [...]  
женском руком што храбро одагна гомиле људи  
лађама морским; одоли копљу јој само Ахилеј,  
уби је, оружје свуче и погреб јој приреди потом.

(Tryph. I, 33-35; 37-39 [Mair 1963: 582]; *прев. аум*)

На исти расплет ситуације указује и Сервије (IV-V в.н.е), у свом коментару уз Вергилијеву *Енеиду* (I, 491)<sup>256</sup>; он истиче како се Ахилеј, упркос томе што су се борили једно против другог, после Пентесилејине смрти заљубио у Амазонку и приредио јој погребне почести (Serv. ad Aen. I, 491 [Thilo/Hagen 1878: 155]).

Два наведена извора потврђују постојање варијанте директно сучељене грађи из *Етиопиде*, односно - Пентесилеју нису сахранили Тројанци, него сâм Ахилеј. Као таква, ова варијанта би могла потврдити Шрајберову и Патонову претпоставку да је на *Илијској плочи* представљен Ахилеј који убија Терсита на Пентесилејином гробу. Уколико је ово заиста био случај, Терситово убиство се није могло догодити на бојном пољу, већ вероватно у ахејском логору, где би било логично да је Ахилеј сахранио Амазонку. Међутим, и даље не постоје никакви чврсти докази да је уметник који је израдио сцену на плочи познавао ову варијанту предања; тумачење два аутора упућује на нередак случај проблематичног позивања на каснију традицију (III-IV в.н.е) како би се расветлили ранији извори из I в.п.н.е. Уколико се занемари хипотеза о убиству на гробу, ова варијанта у хронологији догађаја не искључује могућност да се Ахилеј заљубио у Амазонку непосредно након што ју је савладао, а да је Терсит (у том тренутку присутан на бојном пољу), настрадао због својих примедби упућених Ахилеју, док су погребне почести јунакињи уприличене нешто касније. На то би коначно могло указати и одсуство сваког помена Терсита поводом Пентесилејиног сахрањивања у оба извора.

Све ово потврђује колико је у традицији мултиформно могло бити предање о Терситовој смрти. Оно је саставни део варијабилног предања о Ахилеју и Пентесилеји, чијој су интерпретацији класични аутори различитих периода често приступали са међусобно супротстављених становишта, па је, према томе, немогуће говорити о јединственом наративу. То коначно доказује и трећа варијација на исход епизоде о Ахилеју и амазонској принцези, коју налазимо код Диктиса Крићанина у његом

---

<sup>256</sup> У првом певању *Енеиде*, Вергилијев Енеја се диви сликама на зидовима Јунониног храма, са представама сцена из Тројанског рата, а међу њима је и једна на којој Пентесилеја предводи Амазонке у борби са Ахејцима (Ver. Aen. I, 491-494). Вергилије не говори ништа о Пентесилејином паду, или евентуалном Терситовом учешћу у епизоди.

*Дневнику о Тројанском рату*<sup>257</sup>. Описавши долазак Пентесилеје под Троју и велику храброст коју је Амазонка показала побивши многе Грке, аутор се осврће и на збивања везана за њену смрт:

Ахилеј је Пентесилеју нашао међу коњаницима па у журби избаци своје копље и погоди је. Пошто је била рањена, Ахилеј је ухвати за косу и без много муке обори с коња. Они који су је пратили, видевши да је пала, уплаше се и почну бежати. Потом смо гонили и посекали многе који нису успели стићи до капија пре него што су се затвориле. [...] Када смо се вратили, одликовавши се и побивши наше непријатеље, видели смо да је Пентесилеја још увек полужива и дивили смо се њеној храбрости и одважности. Убрзо затим одржано је веће на коме је требало одредити њену судбину, и одлучено је да се она, док је још увек присебна, баци или у реку да се удави или псима да је растргну, због тога што је прекорачила границе природе и сопственог пола. Ахилеј је предлагао да је пустимо да сама умре и да је потом сахранимо. Међутим, Диомед то није дозволио – упитавши све присутне шта да се учини, једногласно је одлучено да је треба удавити. Стога је Диомед одвукао за ногу и бацио у Скамандар, што је била изузетно окрутна и жестока казна. Тако је амазонска краљица, изгубивши сву војску коју је довела да помогне Пријаму, на крају пострадала на начин који је одговарао њеном карактеру.

(Dict. Cret. IV, 3 [Meister 1872: 70-71] ; прев. аум)

За разлику од варијаната које налазимо у *Етиопиди*, на *Илијској плочи* и код Трифиодора, у Диктисовој интерпретацији до Амазонкине сахране ни не долази, иако аутор истиче да се Ахилеј залагао за то да се Пентесилеји укажу погребне почести.<sup>258</sup> Диктис оставља Пентесилеју рањену на бојном пољу на извесно време док Ахејци не потисну непријатеље до тројанских капија, а тек ће касније, по завршетку овога подвига, Ахилеј заједно са самим аутором и другим јунацима, остати задивљен пред јунаштвом савладане ратнице. Упркос томе, ахејско веће ће донети одлуку да се Амазонка не сахрањује, него да се због свог престапа подвргне много оштријој казни.

Посебно драгоцену модификацију у односу на раније обраде препознаје се у Диктисовом веома деликатном приступу обради спорних мотивâ из других извора, који у највећој мери покрећу даље сукобе у предању; Ахилејева наклоност ни на једном месту није издвојена у односу на дивљење других јунака, а о његовој евентуалној

---

<sup>257</sup> Хроника која је у шест књига описивала збивања под Тројом и судбине грчких јунака током њиховог повратка кући, настала је вероватно у I веку на феничанском језику. Њен фиктивни аутор сматран је у позној антици за тобожњег учесника Тројанског рата и Идоменејевог пратиоца. Извесни средњовековни аутори сматрали су да је Хомер искористио Диктисове записе као материјал за своје епове. Дело је касније преведено на грчки, што потврђују фрагменти текста пронађени међу папирусима из Оксиринка, а у IV веку га је на латински превео извесни Луције Септимије (*Dictys Cretensis Ephemeris belli Trojani*), чији је превод, у недостатку оригинала, до данас једина у целости сачувана варијанта текста.

Заједно са делом *О пропасту Троје (De excidio Troiae historia)*, Диктисова хроника представљала је један од најважнијих извора за легенде о Тројанском рату током средњег века и ренесансе. Поменуто дело је настало вероватно у V веку; реч је о тобожњем латинском преводу грчког оригинала, насталог из пера фиктивног аутора Дареса из Фригије - према *Илијади*, Хефестовог свештеника у Троји (Ном. II, Е, 9).

<sup>258</sup> Расплет догађаја код Диктиса *a priori* укида претпоставку да је Ахилеј Терсита могао убити на Пентесилејином гробу.

заљубљености у Пентесилеју нема ни најмањих назнака. Импулсивни херој који у другим изворима дела искључиво по сопственом нахођењу и није спреман ни на какве уступке, код Диктиса је просто надгласан и тиме помирен са новонасталим околностима; због тога читава сцена и не оставља много простора за Терситов уплив<sup>259</sup>, већ делује као да аутор доследно избегава да доведе Ахилеја у било какво искушење.<sup>260</sup>

Терситово одсуство и Ахилејева необична уздржаност омогућавају Диктису да тежиште радње пребаци на Диомеда и Пентесилеју. Важно је напоменути, да се у околностима везаним за Терситову смрт у сачуваним изворима, Диомедов лик тек на овом месту (први пут након сцене на кратеру из Барија) поново појављује међу главним актерима у причи. Ипак, повод за Диомедов гнев и брутално кажњавање Пентесилеје овде ни на који начин нису повезани са одмаздом коју јунак прижељкује јер му је Ахилеј убио рођака (на кратеру она није усмерена на Пентесилеју, него на самог Ахилеја), већ су проузроковани искључиво представом о Пентесилеји и Амазонкама, потеклој од Диктисових Ахејаца.<sup>261</sup>

Диктисова прича несумњиво представља један од најнепосреднијих показатеља амбивалентног положаја Пентесилејеиног лика у античком наративу, а он је умногоме подударан са истим статусом Терсита на граници између хомерских и нехомерских приповести о његовом животу. Оба лика поседују извесне особине захваљујући којима стичу углед и поштовање како код својих сабораца, тако и код непријатеља; у Пентесилејеином случају то су одважност у борби и изузетна лепота; у случају (нехомерског) Терсита то су племенито порекло и критика владара утемељена у разуму и правичности. Међутим, и Пентесилеја и Терсит су у епској традицији и култури веома маргинализовани ликови, због тога што им се - у тренуцима када се суочавају са највећим грчким херојима - претпостављају извесни негативни стереотипи. Пентесилеја тако постаје жртва окрутне казне, која „одговара њеном карактеру“, преваходно захваљујући томе што њена улога, према ахејским стандардима, није прикладна њеном полу, чије је „границе прекорачила“; док је страдање (хомерског) Терсита оправдано његовом ружноћом и исквареношћу, унапред наговештеној услед наказне телесности.

---

<sup>259</sup> На овај начин, Диктис у свом сведочењу истовремено искључује и сваку могућност *stasis*-а међу ахејском војском, о коме говоре *Етиопида* и каснији извори.

<sup>260</sup> Уколико се сагледа у релацији са другим обрадама, Диктисово сведочење даје могућност да се у њега инкорпорира и епизода о Терситовом ругању Ахилејевој наклоности Амазонки; на пример, у тренутку када јој се Ахејци диве, или када Ахилеј предлаже да се Пентесилеја ипак не подвргне окрутној казни.

<sup>261</sup> Диктисово преусмеравање Диомедове мотивације у односу на околности представљене на кратеру из Барија, поклапа се са Терситовим одсуством из читаве епизоде; у том смислу, Диктис остаје доследан у свом сведочењу.

Иако су по свом одступању од традиционалних принципа Пентесилеја и Терсит веома сродни ликови, предање их је у мноштву варијација увек проглашавало за антипode. Разлог лежи у чињеници да су поред страдања због проблематичних културних и друштвених норми, два лика у предању уједно супротстављена и на основу поменутих норми. На тај начин, естетичко-етичка алијенација (хомерског) Терсита додатно је појачана истицањем Пентесилејине лепоте и ратничке врлине; Пентесилејина родна алијенација назначена је у Терситовој критици Ахилејеве пожуде.

Због тога је (мада су се у различитим поетикама односи аутора према два лика коренито мењали), овај сложени поступак осликавања Пентесилеје и Терсита увек тежио да очува равнотежу између позитивних представа о једној и негативних представа о другој фигури.<sup>262</sup> Готово је немогуће издвојити варијанту из корпуса приповести о Терситовој смрти у којој су оба лика истовремено представљана искључиво у позитивном или искључиво у негативном кључу. Можда управо из тог разлога, у две варијанте предања у којима су најинтензивније наглашаване трагичне природе ова два конгруентна књижевна лика (кратеру из Барија/*Ахилеју Терситоубици* и Диктисовом сведочењу), Пентесилеја и Терсит нису могли да се појаве у оквирима исте приче.

С обзиром на то да је одломак из Диктисове хронике великим делом заснован на грађи која је садржала и приповест о Терситовој смрти, мало је вероватно (али не и искључено) да је аутор своје сведочење изложио на основу варијанте предања у којој Терсит није имао никакву улогу у збивањима везаним за Ахилеја и Пентесилеју.<sup>263</sup> Уместо тога, можемо заступати хипотезу да је Диктис прерадио основну причу из *Етиопиде* или неког каснијег извора, свесно искључујући мотиве Ахилејеве заљубљености, Терситове смрти и раздора међу Ахејцима, измеђујући при томе

---

<sup>262</sup> Овакав однос између две фигуре се најбоље огледа упоредним тумачењем епизоде на атинском лутрофору и у Ликофроновом тексту. У првом случају Пентесилеја симболизује страну и непријатељску силу супротстављену колективним идеалима и нормама живота у граду, отеловљеним у фигури Терсита; у другом случају Терсит је обележен као „мајмунолика напаст“ која скрнави тело „девице с оклопом од мѣди“ и због тога је заслужено кажњен.

<sup>263</sup> Да је древно предање пружило овакве варијанте, доказују још три приче о Ахилеју и Пентесилеји које преносе антички извори. За разлику од Диктисове хронике, околности на којима су ове приче засноване заиста не дају никакве услове за Терситово евентуално укључивање у било какве односе са два лика. Прву варијанту налазимо у поменутом делу *О пропасти Троје (De excidio Troiae historia)* Дареса из Фригије (V в.н.е), по коме Пентесилеју не убија Ахилеј, кога је пре Амазонкиног доласка под Троју већ на превару убио Александар (Парис), него Ахилејев син Неоптолем (Dag. Phryg. 34 [Frazer 1966: 162, 163]).

Према другој варијанти приче коју наводи Еустатије, Пентесилеја је прво убила Ахилеја, након чега га је Зевс, на Тетидину молбу, оживео да би тек у поновљеном сукобу Ахилеј успео да савлада Амазонку (Eustat. ad Hom. Od. XI, 538 [Stallbaum 1960]; уп. Grevs 2002: 516).

Трећу варијанту предања налазимо код римског граматичара Сервија (IV-V в.н.е), који наводи да је Пентесилеју усмртио Ахилеј; истакнуто је да јунакиња „и мртва вољена беше“ (*ac mortua adamata est*), због чега неки сматрају како ју је Ахилеј раније облежао (*concubuit*), а она му је родила сина по имену Кајстер, речно божанство у Лидији (Serv. in Verg. Aen. XI, 661).



Диомедову функцију у односу на кратер из Барија; ово је учинио са циљем да сачува херојски интегритет Ахилеја и других Ахејаца, и истовремено се разрачуна са Пентесилејом и Тројанцима.

У прилог нашој претпоставци иде и позно тумачење епизоде о Терситовој смрти код Јована Цецеса, на које ћемо указати на крају овога дела. У њему ће се први пут међу сачуваном грађом о Терситовој смрти, појавити комбинација елемената са кратера из Барија и *Етиопиде* – Диомед ће се супротставити Ахилеју јер је убио Терсита, тако што ће бацити Пентесилејино тело у Скамандар. Уколико је прича о Диомедовој одмазди заиста била позната Диктису, или његовом латинском преводиоцу, овај случај би такође упућивао на постојање намере брисања Терсита из епске традиције.

На овоме месту (пре него што приступимо анализи епизоде Терситове смрти код Квинта Смирњанина), неопходно је издвојити још једну битну варијацију у предању о Ахилеју и Пентесилеји; она би могла дати јасније увиде у то шта је тачно представљало повод Терситовим грдњама упућеним Ахилеју. Као што је у појединим хеленистичким изворима првобитна Терситова критика амплификована у срамотан чин скрнављења Пентесилејиног леша, Ахилејева заљубљеност у Амазонку такође је забележена много истакнутије код извесних позноантичких и средњовековних аутора – Ахилеј је толико жудео за погинулом Пентесилејом да је на крају починио некрофилију.

Један од најранијих помена ове варијанте предања налазимо у средњовековној рецензији латинске хронике познате под именом *Разорење Троје (Excidium Troiae)*<sup>264</sup>, где се у кратким цртама описује Ахилејев сусрет са Амазонком:

И пре него што је освануо дан, прво се Ахилеј с Нептуновим сином [Кикном] бораше и смакну га; потом се сукоби са Пентесилејом, краљицом амазонском, те је згоди копљем испод

---

<sup>264</sup> Манускрипт хронике забележен у XIII столећу састоји се од осам и по страна у фолио формату. Прва трећина текста представља повест Тројанског рата од Тетидине удаје за Пелеја, до изградње Тројанског коња, писану у форми питања и одговора. Поједини научници (Whitaker/Atwood 1944) сматрају да је текст могао бити коришћен у школама као увод у проучавање Вергилија, с обзиром на то, да његове друге две трећине чине сажетак фабуле *Енеиде*, организован тако да доследно прати хронологију догађаја. Манускрипт је у XVIII столећу, на основу фрагмената које је сакупио енглески антиквар Питер Ле Нев, уобличио лондонски библиофил Ричард Ролинсон и потом га завештао библиотеци Бодлејан на Универзитету у Оксфорду.

Проучаваоци су на основу поређења текста манускрипта са другим средњовековним сагама о Троји закључили да се ради о рецензији много старије изгубљене латинске хронике, која је могла настати још у Августовом добу (I в.п.н.е). Занимљиво је да *Excidium Troiae* до данас представља једино сачувано средњовековно сведочење о Тројанском рату, у потпуности независно од Диктисових и Даресових хроника, и различито од других латинских и средњовековних прегледа збивања везаних за пропаст Троје, преко којих су Хомерови текстови улазили у културе средњег века и ренесансе (уп. Whitaker/Atwood 1944).

дојке, обори с коња на земљу па је на истом месту тада беживотну облежа. После, када изађе на мегдан Етиопљанину Мемнону, Аурорином сину, и њега згоди у чело и одузме му живот.

(*Excidium Troiae* [Whitaker/Atwood 1944: 11, 19-23]; *прев. аут*; уп. Grevs 2002: 516)

Назнаке да је Ахилејева наклоност према Амазонки у извесним изворима доведена до врхунца, налазимо и у схолији уз Софокловог *Филоктета*. После поменутог исказа да је Терсит убијен због тога што је Пентесилеји ископао очи копљем, схолијаст додаје како неки аутори кажу да је Ахилеј после Пентесилејине смрти толико жудео (*έρασθείς*) за Амазонком, да се на крају и „сјединио“ (*συνελήλυθεν*)<sup>265</sup> са њом (Schol. in Soph. Ph. 445 [Parageorgiu 1888]).

У сличном облику ову тврдњу налазимо и у Цецесовом коментару уз Ликофронову *Александру*. Он сматра да је Терсит настрадао због тога, што је Ахилеја напао многим ружним речима - да је јунак у својој неиздрживој жудњи (*δῆθεν ἔρῶντος*) желео облежати (*συγγενέσθαι*)<sup>266</sup> мртву (*νεκρῶ*) Пентесилеју (Joan. Tzetz. ad Lyc. Alex. 1000 [Scheer 1958: 312]). На исти догађај у свом коментару указује и Еустатије, бележећи да се код каснијих аутора појавила прича о томе како је Ахилеј песницом убио Терсита због тога што се Терсит ругао „похотљивости (*λαγνεία*) племенитог хероја“. Међутим, Ахилејева *λαγνεία* могла би се дословно разумети и као „чин сношаја“ (Liddell/Scott 1889), посебно због тога што византијски коментатор закључује да је у том случају Терсит морао настрадати јер је тврдио да је Ахилеј заиста „легао (*συγκатаκλίνει*) са лепом Пентесилејом“ (Eustat. ad Hom. Il. II, 220; *прев. аут*).<sup>267</sup>

За разлику од непосредног сведочења у тексту *Разорења Троје*, евидентно је да је код тројице коментатора била присутна извесна nelaгода када је реч о овој варијанти предања, колико стога што је у њој иницирана једна високо табуизирана тема, толико и због тога што је сâм чин некрофилије приписан ником другом, него највећем ахејском хероју. Дакле, није необично да се у њиховим тумачењима ове епизоде из херметичних и еуфемистичких конструкција понекад тешко разазнаје јасан став у вези са питањима - да ли је Ахилеј заиста починио некрофилију (што би се могло закључити из сведочења Софокловог схолијаста); да ли је то само била његова неостварена жеља на коју је јасно указао Терсит (на шта упућује Цецесов коментар); или је, у крајњој линији, целокупна идеја била само производ Терситовог неоснованог преувеличавања у ругању

<sup>265</sup> У грчком језику забележена су значења овог глагола (*συνέρχομαι*) у смислу сексуалног чина; уп. Liddell/Scott 1889.

<sup>266</sup> Глагол *συγγενέσθαι* (*συνγίγνομαι*), заједно са глаголима *συνέρχομαι* код Софокловог схолијаста и *συγκатаκλίνω* у наредном сведочењу код Еустатија, такође се може протумачити у значењу сексуалног односа, односно *спајања* или *сједињавања*.

<sup>267</sup> Еустатије овде на Терсита упућује перифразом „мајмунолики“ (*πιθηκόμορφος*), што је вероватно реминисценција на Ликофрону, иако у сачуваној верзији његовог текста нема никаквих алузија на Ахилејев однос са Амазонком.

Ахилејевој наклоности према Амазонки (што је Еустатијев став).<sup>268</sup> У зависности од сопственог односа према улогама Ахилеја и Терсита у епизоди са Пентесилејом, античко предање је несумњиво могло пружити сва три решења, а дубиозна Ахилејева некрофилија је у каснијим периодима вероватно представљала предмет полемике и (уколико би била прихватана) осуде.<sup>269</sup>

Без обзира на варијације у тумачењима, постојање онога према коме је Ахилеј заиста починио некрофилију - подударног са текстом *Разорења Троје* - је неоспорно. Уколико се размотри у оквиру предања о Терситовој смрти из *Етиопиде*, на коју се овај текст у великој мери надовезује<sup>270</sup>, он пружа једну нову могућност за разумевање Терситове мотивисаности за критичким ставом.<sup>271</sup> Тако се ова критика више не може посматрати само као грдња упућена хероју, јер изражава наклоност ка непријатељу,

<sup>268</sup> Ренкин такође сматра да је Терсит настрадао „због тога што је исмејао романтично држање великог јунака пред Пентесилејом [...] као некрофилију“, а не зато што је до ње заиста и дошло (Rankin 1972: 40).

<sup>269</sup> Индиректна назнака проблематичности у Ахилејевом опхођењу према мртвом Пентесилејином телу, препознаје се у једном детаљу код Диктиса Крићанина. У поменутом осврту на збивања у вези са Пентесилејиним смрћу, аутор *Дневника о Тројанском рату*, након описа Ахилејевог савладавања Амазонке и даљег тока битке, наглашава како су се он и његови ахејски саборци „уздржавали од тога да дотичу жене [пале Амазонке] због њиховог пола“ (*feminis tamen abstinentes manus parcentesque sexui*; Dict. Crēt. IV, 3 [Meister 1872: 70]).

Иако у читавом пасусу ни на једном месту не говори непосредно о Ахилејевој заљубљености у Пентесилеју (Амазонка је још увек жива када је Ахилеј и други јунаци затекну на бојном пољу), Диктис овом примедбом као да, без повода, жели предупредити сваку помисао на постојање некрофилије међу Ахејцима и оправдати њихову част пред својом публиком. Стога, Диктисова потреба да овако представи ахејску војску у најбољем могућем светлу, сведочи да је прича о Ахилејевој некрофилији у позној антици ипак доживела значајну рецепцију, праћену све неповољнијом представом о Ахејцима и њиховом најистакнутијем ратнику.

<sup>270</sup> Претпоставка о Ахилејевој некрофилији из одељка у *Разорењу Троје* могла би разрешити питање: у ком се моменту Ахилеј у *Етиопиди* заљубљује у Пентесилеју? Како наводи Џ. Грифин, „научници се нису сложили око тога да ли је у *Етиопиди* Ахилеј представљен како се заљубљује у њу у тренутку док је убија или непосредно након што је убије; већина се сложила са Родеом [*Der griechische Roman*] да је у раном епу овако перверзан мотив немогућ. Међутим, из Прокловог осврта прилично је јасно да се Терсит ругао Ахилеју због тих осећања; чак и ако се није догодило у епу, то није било незамисливо“ (Griffin 1977: 44, 45).

Иако се Пентесилеја не појављује у *Илијади*, П. Гревс сматра да је „Ахилово силовање њеног леша карактеристично хомеровско, а пошто се Пентесилеја појављује у многим другим класичним текстовима, свакако да су Пизистратови учењаци којима је било поверено да обликују еп, то изоставили“ (Grevs 2002: 520). Увођење мотива некрофилије ишло би у корист хипотези о Ахилејевом заљубљивању у Амазонку *post mortem* (на шта уједно упућује и Аполодор, *Epit.* V, 1-2 – *μετὰ θάνατον ἐρασθεῖς*); не може се у потпуности одбацити мишљење да је овај мотив био присутан већ у некој од варијаната *Етиопиде*, да би у каснијим рецензијама текста био изостављен.

Помени некрофилије у древном грчком стваралаштву су веома ретки, али се појављују довољно рано да би се могло говорити о присуству овога мотива у древном предању. Херодот наводи египатски обичај да - „кад умру нарочито лепе и угледне жене или жене виђенијих људи, њих не носе да балзамују одмах после смрти, него се са балзмовањем чека три до четири дана, па их тек онда предају стручњацима за балзмовање. То чине због тога да стручњаци за балзмовање не би над њима вршили обљубу. Причају, наиме, да је једанпут ухваћен један такав који је извршио обљубу над једном умрлом женом, која се није била још ни укочила, а одао га је један његов колега“ (Hdt. II, 89 [Херодот 2005: 91]).

На другом месту, Херодот наводи причу како се Мелиса, супруга тиранина Перијандра, после своје смрти указала у пророчишту у Теспотији рекавши да је Перијандар „метнуо хлеб на хладну пећ“, што је била алегорија за некрофилију коју је над њом починио, и коју је, као страхотну последицу тираније, отац историје оштро осуђивао (Hdt. V, 92 [Херодот 2005: 240, 241]).

<sup>271</sup> На исти појединост упућују и приређивачи текста *Excidium Troiae* када примећују да текст на овом месту пружа повод за Терситове грдње, и да „аутор наше приче овде разоткрива какав је ментални склоп једног Терсита“, иако га нигде експлицитно не помиње (Whitaker/Atwood 1944: 65).

већ као осуда једног нечасног, неприродног и понижавајућег дела; оно је равно скрнављењу Хекторовог леша у *Илијади* које Ахилеј у сопственој свирепости чини наочиглед читаве војске.<sup>272</sup> Терситова смрт тако постаје непосредно проузрокована поступком у грчкој култури обележеним као срамотно понашање недостојно хероја, чак и у специфичним околностима сукоба са Амазонкама, што је наглашено у Диктисовом осврту на епизоду.

Некрофилија на чију осуду Ахилеј реагује свирепим убиством саборца, могла је само додатно појачати инсистирање војске на томе, да се херој подвргне адекватној казни и бити још један аргумент за настанак *stasis*-а у *Етиопиди*. Можемо претпоставити да је у извесним варијантама предања, мотив Ахилејеве некрофилије представљао основни повод за настали сукоб; тако би се временом, под утицајем хомерских слика о Терситу, околности око Пентесилејине смрти у одређеној мери прилагодили херојској представи о Ахилеју.

Ово најзад потврђује и став да су поједини каснији коментатори пре тумачили како је Терсит Ахилејеве племените намере својим „ружним речима“ (*αἰσχροὺς λόγους*) преточио у некрофилију и због тога заслужено страдао, него што је најбољи међу Ахејцима заиста био у стању да почини овакву свирепост. Колико год били оскудни, сачувани извори као и чињеница да је каснија традиција оправдала Ахилеја и ублажила тежину његових престапа кроз осуду Терсита, доказују да се у нехомерском предању ипак одржала једна, изнова оспоравана струја. Она се критички односила према поступцима ахејских јунака, а у Терситовом лику је имала свог представника.

Једини до данас у целости сачуван антички еп који је детаљно обрадио епизоду о Терситовој смрти из *Етиопиде*, јесте дело грчког песника Квинта Смирњанина (IV в.н.е?) познато под насловом *Продужење Хомера* или *Догађаји после Хомера* (*Τὰ μεθ' Ὀμήρου* или *Posthomerica*).<sup>273</sup> У његовом првом певању, Квинт преноси збивања

<sup>272</sup> „Амазонке су биле страшни противници у борби и тек ће Ахилеј бити у стању да убије амазонску краљицу Пентесилеју под Тројом. [...] Међутим, да би се победила Амазонка није било довољно само поново успоставити надмоћност мушкарца, већ је такво створење морало уједно бити и сексуално понижено“ (Walcot 1984: 42). Волкот сматра да је овај Ахилејев поступак био суштински условљен страхом грчког хероја од женске сексуалности (Walcot 1984: 46).

Другим речима, у грчкој представи о Амазонкама, као бићима која се налазе изван свих оквира нормалног људског и божанског поретка, успостављање строгог разграничења између сфера *eros*-а и *polemos*-а какво постоји у хомерским еповима, је немогуће: „Зевс експлицитно одређује Афродитину стручност као *erga gatioio* [свадбени послови] и супротставља јој *polemeia erga* [ратне послове] који су Аресова и Атенина област (5.427-29)“ (Collins 1987: 229-230). Због тога, да би се остварио као апсолутни победник у двобоју са Амазонком, Ахилеј у складу са овом измештеном представом мора тријумфовати на оба плана. Међутим, тиме што понижава Пентесилеју, Ахилеј иронично бива и сâм понижен од стране Терсита и остатка војске.

<sup>273</sup> Еп се у четрнаест певања надовезивао на збивања опевана у *Илијади*, тј. на период између Хекторове сахране и пада Троје. Певања I-IV обухватају догађаје представљене у *Етиопиди*, од доласка Пентесилеје до погребних игара у Ахилејеву част; у певањима V-XII обрађена су збивања о којима говори *Мала Илијада* – такмичење за Ахилејево оружје, Ајантово самоубиство, Неоптолемови подвизи и изградња Тројанског коња; последња два певања, XIII-XIV, обухватају радњу *Разорења Троје* – заузеће

превасходно у вези са Пентесилејином судбином под Тројом. После Хекторове сахране Тројанци страхују да ће Грци предвођени Ахилејем заузети град (I, 1-17). Пријамовој војсци се придружује Аресова кћерка, Пентесилеја, у друштву амазонских ратница. Она је пошла у рат како би се очистила од убиства, пошто је нехотице у лову на јелена погодила стрелом своју сестру Хиполиту. Пријам је радостан, јер мисли да ће Амазонка савладати Ахилеја, али Андромаха не дели његово мишљење сматрајући да је Ахилеј далеко већи јунак (I, 18-137).

Следећег јутра Пентесилеја се опрема и одлази у битку. Пријам преклиње Зевса да је неповређену врати из боја, али Зевс шаље неповољно знамење и Пријам схвата да ће Амазонка погинути. Пентесилеја се истиче у борби и убија многе ратнике, док грчки хероји узвраћају савлађујући Амазонке у њеној пратњи. Битка се наставља и сасвим супериорна Пентесилеја почиње вређати и изазивати Диомеда, Ахилеја и Ајанта (они нису присутни на бојном пољу) да јој изађу на мегдан. Тројанка Тисифона, задивљена храброшћу Амазонки, позива све тројанске жене да се придруже мушкарцима у бици, али је убрзо ућуткује друга Тројанка, Теано, објашњавајући јој да би била лудост да се жене које нису вичне рату попут Амазонки сукобе са Ахејцима (I, 138-493).<sup>274</sup> Схвативши да су се Тројанци под Пентесилејиним вођством приближили ахејским лађама, Ајант подстиче Ахилеја да се укључи у борбу и два јунака одбијају напад, при чему Ајант погуби многе Тројанце, а Ахилеј Амазонке (I, 494-537).

Пентесилеја се, спазивши их на бојном пољу, приближава Ахилеју и Ајанту. Прво безуспешно покушава погодити Ахилеја копљем, а потом не успева ранити ни Ајанта који се удаљава и оставља је сâму са Ахилејем (I, 538-572). Ахилеј се подругљиво обраћа Амазонки и додачује да су јој богови сигурно одузели памет, ако мисли да може савладати много боље јунаке од себе. Јунак потом хитне копље и згоди је изнад десне дојке, те јој крене у сусрет не би ли је свукао с коња. Док се Пентесилеја премишљала да ли да исуче мач и нападне Ахилеја, или да му понуди откуп у замену за живот, јунак у налету баци друго копље које силовито пробурази њеног коња, па у исти мах прободе и сâму Амазонку, те је обори на земљу (I, 573-629). Видевши да је Пентесилеја поражена, Тројанци се у паници почну повлачити у град, а Ахилеј приђе

---

града, жртвовање Поликсене на Ахилејевом гробу, повратак Грка кућама и растурање флоте у олуји, којима се еп завршава. *Догађаји после Хомера* данас представљају најстарије сачувано сведочење о периоду Тројанског рата који обухватају изгубљени киклички епови; још увек је отворено питање - да ли је песник преузимао грађу директно из епова тројанског циклуса, или се послужио другим изворима, попут митолошких приручника и хроника (уп. Q. S., *Posthom*. [Way 1913: v-ix; Vian 1963-1969]).

<sup>274</sup> „Пентесилејина посвећеност рату представља имплицитно одбацивање нормалне улоге жене у грчком свету“, закључује Р. Шмил (Schmiel 1986: 193). Као што у складу са грчким представама о Амазонкама, Пентесилеја никада не може претендовати на „нормалну“ улогу жене, тако ни Тисифона не може подражавати улогу Амазонке у грчкој заједници, на шта је подсећа Теано. Упркос томе, тројанска модификација стереотипа о Амазонкама суштински је проактивна, јер се Пентесилејине способности из визуре „нормалне“ улоге жене препознају као „компензација“ достојна поштовања.

палој ратници ругајући јој се што се усудила изаћи на мегдан с најбољим међу Ахејцима и што је у сопственој лудости оставила „женске послове“ и пошла у рат<sup>275</sup>; па извуче копље из коња и Пентесилеје и одузме им обома живот (I, 630-655).

Међутим, као упечатљив контраст Ахилејевој окрутности према Пентесилеји, Квинт већ у следећој сцени уводи мотив Ахилејевог заљубљивања у савладану Амазонку:

С главе скину јој прво шлем што сјајећ' се јако  
сунчевим зрацима налик беше и Дивовом сјају.  
Тамо сред прашине многе и крвце лежаше она:  
нежнога била је стаса; под веђама лице је дивно  
имала иако жива не беше; многи је тада  
глед'о у чуду Аргејац: блаженим бозима сличну,  
мртву на земљици лежећ' с оружјем тврдим, а ловки  
Артемиди подобна беше, Дивовој кћери, кад усни  
удова тешких што копље дуго и оштро на лава  
планинског хитају вазда. У смрти је начини красном  
Кипарка с блиставим венцем, снажнога Ареса жена;  
зато се Пелеја синак беспрекорни кајаше много.  
Други се мољаху борци да огњишту своме кад стигну  
жене им буду к'о ова кад с њима у постељу легну.  
Жалобан беше Ахилеј дивној што узе јој душу;  
погуби ону што дому водити мог'о је своме,  
коњима богатој Фтији да краљица буде му жена  
ликом јер беше без мане и бесмртним бозима слична.

(Q. S. *Posthom.* I, 657-674 [Vian 1963]; *прев. аум*)

За разлику од Прокловог осврта на садржај *Етиопиде* и поменутих тумачења појединих аутора (Еустатије, Цецес) где се о Ахилејевој наклоности Амазонки говори на индиректан начин (да га је Терсит грдио због тобожње заљубљености која се можда није ни догодила), Квинт Смирњанин експлицитно представља ситуацију у којој Ахилеј показује искрена осећања према палој Пентесилеји. Колико год да је у ранијим деловима текста инсистирао на представљању Амазонкине храбрости и одважности у борби, песнику је у овој сцени било подједнако важно да опише Пентесилејину божанску лепоту, управо због тога што је њена лепота, а не ратничка врлина (као код Диктиса), оно што превасходно изазива реакцију код Ахилеја и других Грка.<sup>276</sup>

<sup>275</sup> Када је реч о Пентесилејином учешћу у рату, Ахилејева перспектива је дијаметрално супротна тројанској, отеловљеној у сцени са Тисифоном и Теано. У том смислу, он ни на који начин не прихвата одступања у односу на представу о „нормалној“ и традиционалној улози жене. Стога, оно што би у „нормалним“ околностима за хероја представљало част и врлину, Ахилеј сматра да је за хероину највећа срамота и глупост.

<sup>276</sup> Роберт Шмил у овим стиховима повлачи паралелу између дивљења Ахејаца Пентесилеји, и опчињености Тројанаца на почетку спева (I, 18-57) када Пентесилеја у пратњи Амазонки стиже у град (Schmiel 1986: 185). Међутим, док се у потоњем случају Пентесилејина лепота сагледава на општијем плану - превасходно у ратничком представљању величанствене фигуре, која својим ставом и држањем изазива дивљење и страхопоштовање међу присутним Тројанцима - у сцени са Ахилејем Пентесилејин

Видевши Амазонкино лице, Ахилеј се истога момента заљубљује<sup>277</sup> и истовремено почиње осећати кривицу што ју је немилосрдно погубио.

Јунак се у својој жалости доводи у једну готово ироничну ситуацију, док Пентесилејину физичку лепоту поставља испред њене ратничке природе. Док други Ахејци задивљени сагледавају Пентесилејину лепоту као идеал жене-супруге - коју су пошавши у рат оставили код куће - Ахилеј, кога код куће нико не очекује, размишља о томе како би амазонска краљица, да је није погубио, пристала да пође са њим у Фтију као његова супруга; иако је „за Пентесилеју да буде поражена и да истовремено буде виђена као пожељан брачни партнер, у супротности са најосновнијим карактеристикама Амазонки“ (Schmiel 1986: 193).<sup>278</sup> Премда остаје отворено питање: да ли је ова иронија Ахилејевог положаја у Квинтовом делу била свесно истакнута, или је аутор - представивши Пентесилеју у епу са великим уважавањем - заиста желео Амазонки доделити и ово својство, Ахилејев поступак је несумњиво аргумент на основу којег ће Терсит убрзо засновати своју критику.

Квинт даље описује како се Арес, срдит због тога што му је Ахилеј убио кћерку, сјурио са Олимпа у жељи да Мирмидонцима нанесе велике губитке. У томе га је спречио Зевс и својим громом обуздао гневнога бога, који се ипак и даље премишљао да ли да пркоси оцу и Ахилеју одузме живот (I, 675-715). Радња се затим поново премешта на бојно поље, где се врши расподела плена:

Потом навале снажни ратници синови Арга,  
крваво оружје и плен хитро са лешева свуку  
посвуд што околo беху. С великом Пелејић тугом,  
с љубављу гледаше у њу у прабини силну и лепу,  
жалости у срцу много и мрачнога носаше јада  
као ономад кад мили Патрокло паде у боју.

(Q. S. *Posthom.* I, 716-721 [Vian 1963]; *прев. аум*)

---

опис делује много суптилније, интимније, а одликује га карактеристичан лирски манир, који потискује хаотични оквир љуте битке, не би ли се пажња преусмерила на много деликатније изразе Амазонкине лепоте.

<sup>277</sup> „Ова моментална приврженост типична је одлика опште површности Квинтових ликова, али је такође и пример једне теме која ће касније постати веома омиљена код средњовековних и ренесансних душа: љубав на први поглед“ (King 1987: 177).

<sup>278</sup> Тачка гледишта из које Ахилеј у овој ситуацији посматра Пентесилеју само је „ублажена“ тачка гледишта из које би јунаку могло деловати оправдано да почини некрофилију и не може се искључити могућност да је Квинт Смирњанин пред собом имао извесну варијанту предања у којој Ахилеј то и чини, мада је она грчком аутору била исувише дегутантна. Уместо тога, Ахилеј задовољење својих потреба налази у помисли да би Амазонку могао поседовати као и сваки други ратни плен, тј. да би је као жену задобијену у рату могао довести кући да му служи као супруга у ропству. Ово је, истиче Хомер (нпр. I, 128-134), била намера Агамемнона и већине ахејских владара када су у питању тројанске жене.

Шмил наглашава да „без обзира на то да ли је Квинтов извор представљао Ахилеја који сексуално понижава Пентесилеју или не, значајно је њено обртање у смеру традиционалније женске улоге“ (Schmiel 1986: 193). Стога би се ово Ахилејево гледиште могло разумети и као покушај једног дела грчке традиције да разреши споран статус Амазонке у миту њеном „доместикацијом“ у оквирима устаљених културних норми. Овome се може придружити и поменута варијанта предања коју наводи Сервије, да је Пентесилеја Ахилеју родила сина.

Песник у речитој антитези са војницима који хитро свлаче плен са палих Тројанаца, слика Ахилеја који и даље тугује за палом Пентесилејом, и кога борба и плен више не занимају док посматра Амазонку и диви јој се „с љубављу“ (*έρωτόν*). Оваква карактеризација Ахилеја је у извесној мери усклађена са представом његове реакције на Агамемново одузимање Брисеиде у *Илијади*. Међутим, док се у *Илијади* Ахилејева немоћ да дође до јединог објекта према коме је фиксирао своју жељу, испољава кроз потиснути гнев према Агамемнону<sup>279</sup>, у овом случају (јер не постоји спољњи фактор који санкционише његову жељу, већ је одговорност искључиво на њему самом) гнев се претвара у жаљење и индиферентност, што ће Терсит у наредним стиховима такође осудити.

Квинт у својој интерпретацији епизоде ипак одлази корак даље, упоређујући Ахилејеву жалост за Пентесилејом са тугом због губитка Патрокла, а она такође условљава Ахилејев гнев, који је у овом случају отеловљен у неумољивој свирепости према Тројанцима и Хектору. Уколико се узме у обзир да је код Квинта Терситов напад на Ахилеја наступио у тренутку када је јунак био у душевном стању сличном ономе после Патроклове погибије у *Илијади*, већ би се у овим стиховима могле препознати имплицитне назнаке да ће Ахилеј на Терситове речи одреаговати подједнако немилосрдно, као што је одреаговао на сазнање о Патрокловој смрти. У том смислу, кроз повлачење паралеле са садржајем *Илијаде*, Квинт уједно упућује и на својеврсну паралелу између Терситове критике Агамемнона код Хомера, и говора који ће Терсит упутити Ахилеју:

Грдњом заграја гласно Терсит и ружит' га стаде:  
„Бедна, Ахилеју, душо, зар зао те превари демон  
гонех' у груд'ма да жалиш Амазонку јадну што паде;  
ову што у срцу многе нашим спремаше муке  
зло нам прижељкујућ' свима? Женару луди што само  
срце ти за овом жуди к'о мудру да жену и добру  
с венчаним дарима многим узимаш себи за љубу.  
Да те је њезино барем у боју згодило копље;  
незасит, желиш да женом сваком насладиш срце.  
Не мариш ништа нит' бриге носиш у злосрећној души,  
једном кад угледаш жену, за дела ваљана и славна.  
Беднице, где су ти сада снага и мисао брза,  
силе куд нестаде, части, краљу што пристају лепо?  
Видиш ли колике јаде због Троје нам начини овâ?  
Смртнику пропасти веће нема до када са женом  
жуди да постељу дели; безумним она ће мудра  
створит' човека; а хвала ратну ће пратити муку.

<sup>279</sup> Ово Терсит не пропушта да уочи када у својој критици Агамемнона додаје и примедбу да Ахилеј „не уме да се љути“ (В, 241).



Ратнику слава је мила, победа, Ареса дела;  
оном што бежи од рата са женом је легати радост.“  
(Q. S. *Posthom.* I, 722-740 [Vian 1963]; *прев. аум*)

Терсит новонасталу ситуацију са Пентесилејом користи како би се у својој критици<sup>280</sup> обрушио искључиво на један проблематичну страну Ахилејеве личности – природу његових односа са женама. Ахилејеву заљубљеност и жалост за Пентесилејом Терсит пореди готово са запоседнутошћу јунакове „бедне душе“ и срца (*φρένας αἰνέ*) од стране силе, *daimon*-а, која га омамљује и наводи на зло, а којој се не може одупрети. Терситови аргументи своје оправдање добијају на основу контекста у коме се читава сцена одвија, својеврстан су позив на освешћивање јунака и његов повратак у реалност борбе, након што је та реалност на тренутак занемарена; срамота је и увреда за остатак војске то, што Ахилеј жали за палим непријатељем, посебно зато што је у овом конкретном случају у питању непријатељ који је Ахејцима већ нанео и „прижељкивао многа зла и муке“ (*κακὰ πολλὰ λιλαιέτο μητίσασθαι*). Непремостиву опречност између Ахилејеве илузије и реалности рата, Терсит додатно истиче кроз цинично поређење читаве ситуације са обредом венчања (*κουριδίην*), а Амазонке са „мудром и добром супругом“ (*ἀλόχοιο πολύφρονος*), вешто појачавајући контраст између поступака својствених јунаку у миру, и онога што се од њега очекује у рату.<sup>281</sup>

Ахилејево понашање је толико понижавајуће за Терсита, и недостојно хероја, да ће на врхунцу своје грдње Терсит изјавити - како би било боље да је Ахилеј пострадао у двобоју са Пентесилејом, него што је себе изложио толикој срамоти пред својим саборцима. Терсит потом развија збивања са Пентесилејом у једну општу представу о Ахилејевом односу према женама: његово срце је дословно „лудо и махнито за

<sup>280</sup> Значајно је да су код Квинта Терситове грдње означене речима *νεῖκεσε μῦθος* - *свађалачки говор*, где се, за разлику од епизоде у *Илијади*, за одређивање говора користи именица *μῦθος*, а не *ἔπος*. Уколико прихватимо поменути тврдњу Р. Мартина да говор који је *μῦθος* јесте увек говор онога ко има ауторитет и снагу (Martin 1989: 22), то би значило да се Терситова позиција у Квинтовој интерпретацији значајно разликовала од оне коју лик има код Хомера, што би одговарало и највећем делу нехомерске традиције да представи Терсита у категоријама много ближим херојским.

У том смислу, Терситова критика Ахилеја је као *μῦθος* морала имати много већу утемељеност у херојском дискурсу и самим тим је могла наићи на веће одобравање код Ахејаца. Ово је поткрепљено чињеницом да је у предању о Терситовој смрти ипак постојао отпор (у виду *stasis*-а међу војском или Диомедовог гнева) према начину на који Ахилеј са њим поступа.

<sup>281</sup> Терситово поређење је директан контрааргумент Ахилејевој илузорној претпоставци израженој у претходним стиховима, да је Пентесилеју могао водити у Фтију да му буде жена. Терсит је, изгледа, у много већој мери од Ахилеја, свестан Амазонкине ратничке природе и са сопствене тачке гледишта, блиске тројанској, не посматра Пентесилеју као инфериорног ратника јер је жена, већ према њој гаји извесно страхопоштовање на основу доказа о њеној изврности на бојном пољу.

Овакав став имплициран је чињеницом да Терсит, за разлику од Ахилеја, ни на који начин не доводи у питање примереност Пентесилејиног учешћа у борби и усклађеност са културно утврђеним правилима понашања прихватајући је као непријатеља равног - ако не и супериорног - свим другим тројанским јунацима. Стога, за разлику од Ахилејеве фантазије, Терситово иронично постављање Пентесилеје насупрот „мудре и добре супруге“ нема за циљ да проблематизује њен положај хероине, већ искључиво да обелодани бесмисао Ахилејеве наклоности према Амазонки.

женама“ (*γυναικάνεσ*)<sup>282</sup>, он је „незаситан“ (*ἄδην*) женâ, и једном када угледа жену издају га снага и разум, те он у својој „злосрећној души“<sup>283</sup> више не мари за херојске принципе, част, изврсност и славна дела, који му - наглашава Терсит - пристају као владару.

У овим примедбама јасно се препознаје како Квинтов Терсит своју аргументацију даље изграђује на реминисценцији на збивања у *Илијади*, позивајући се имплицитно на чињеницу да је Ахилеј раније већ био у сличној ситуацији, заподенувши бесмислену свађу са Агамемноном око Брисеиде и запоставивши своје ратничке обавезе. У овом случају (како ће већ у следећем стиху још једном истаћи Терсит), Ахилејев немар има још погубније консеквенце по његов херојски статус него у *Илијади*, због тога што је Пентесилеја, за разлику од Брисеиде, директно проузроковала страдање ахејске војске. Дакле, Терситово поређење Ахилејевих реакција након губитка Брисеиде и Пентесилеје, омогућује му да - поред потцртавања својих оптужби - истовремено још јаче истакне обавезу да се Ахилеј позове на одговорност према својим саборцима.

У завршном делу Терситовог говора (I, 736-740) овај позив на одговорност преобликован је у готово нормативни исказ, којим се оштро супротстављају две непомирљиве могућности. Кетрин Кинг их обележава као традиционална отеловљења „будаластог љубавника“ и „разумног војника“ (King 1987: 178). У својој међусобној искључивости, ове две категорије показују да пред сваким мушкарцем постоји избор, при чему ће га опредељење за прву одредити као безумника и дезертера, док ће поступање у складу са другом истаћи херојску славу и част.<sup>284</sup> Овако формулисане супротности у спрези са епским погледом на свет, послужиће Терситу да Ахилеју зада последњи ударац, проглашавајући приврженост Брисеиди и Пентесилеји суштинском

<sup>282</sup> Подударно обележје (*γυναικομανής*) користи и Хектор у *Илијади* (Г, 39), грдећи Париса због тога што се кукавички повукао из двобоја са Менелајем, и повезујући (слично Терситу у Ахилејевом случају) одсуство Парисовог херојства и врлине са превеликом наклоношћу према женском роду.

<sup>283</sup> Кетрин Кинг тумачи Терситову примедбу о Ахилејевој „злосрећној души“ (*φρεσὶν οὐλομένησιν*) као алузију на почетак *Илијаде* (А, 1-3), где се говори о његовом „злосрећном гневу“ (*μῆνιν οὐλομένην*) који „Ахејце у хиљаде ували јада“, и такође је проузрокован Ахилејевом обузетошћу да поседује жену, Брисеиду (King 1987: 177, 178).

<sup>284</sup> Роузен сматра да у последњим стиховима свога говора Терсит „артикулише најтрадиционалније вредности херојског епа [...] које сматра угроженим захваљујући постојању еротских интересовања. [...] Напоследку, не постоји ништа *истински* субверзивно у вези са оним што Терсит говори [...] против Ахилеја, и његова сатира се овде у суштини састоји од ламента за изгубљеном врлином и носталгијом за *status quo ante*“ (Rosen 2003: 126).

Иако је код Квинта присутна значајна црта мизогиније, Терситова се подела на „будаластог љубавника“ и „разумног војника“ не разликује много од поменутог Зевсовог истицања границе између сфера „свадебних послова“ (*erga gamoio*) и „ратних послова“ (*polemeia erga*) у *Илијади* (Е, 427-429); она представља продужетак исте традиције. Ова појединост у *Илијади* вероватно је најбоље илустрована у представама о Хектору и Парису: док Хектор у шестом певању одбија Андромахину молбу да не напушта град и остане са њом и малим Астијанаксом те одлази у битку бринући о својој части и слави, Парис пак, пословично познат по својој привржености женама, у трећем певању прво уз Афродитину помоћ (чија је сфера управо *erga gamoio*) кукавички избегава да се суочи у двобоју са Менелајем (Г, 369-382), а потом га богиња преноси у Хеленине одаје (Г, 438-448).

одликом његовог кукавичлука, оспоравајући тиме сваку Ахилејеву претензију на херојски статус пред војском.<sup>285</sup>

Поменути Терситовим резоновањем Квинт Смирњанин у својој обради развија и тумачи његов карактеристични критички став из *Илијаде* - говорећи о Агамемноновој похлепи и неспособности да се сâм бори за свој плен, истиче да владар не може утолити своју жудњу за женама, па чак и Ахилеју одузима Брисеиду (В, 226, 232, 240). У оба случаја, Терситове оптужбе за кукавичлук упућене ахејским владарима, те одсуство иницијативе у борби, доводе се у везу са неприродном, превасходно еротском, опседнутошћу женама.<sup>286</sup> Чињеница да Квинт инсистира на овој појединости, могла би само потврдити претпоставку да су у његово време биле познате многобројне варијанте традиционалног предања о Пентесилеји; у њима је Ахилејева (ослобођена или потиснута) жудња за Амазонком, примарно посматрана у светлу дезинтеграције херојског интегритета најбољег међу Ахејцима. У једном таквом контексту представа о Ахилеју могла је бити много ближа представама о ликовима попут Париса<sup>287</sup>, чије је херојство већ код Хомера значајно проблематизовано, него што је то случај са највећим херојима грчкога мита.

Квинтова обрада предања даље се наставља у складу са основним оквиром радње из *Етиопиде* и приповеда се о томе, какву је реакцију Терситов говор остварио на Ахилеја и Ахејце. При томе, постаје све јасније да се песник у својој интерпретацији великим делом надовезује на епизоду са Терситом из *Илијаде*, па ће у склопу овог одељка Ахилеј и други очевици добити и своје говоре, саздане у маниру говорâ код Хомера својствених Одисеју и присутној војсци. Међутим, Квинт у односу на Хомера прерасподељује делове приповести, па ће прво бити приказана Ахилејева физичка освета Терситу, а тек потом ће се војници и Ахилеј, редом, обратити већ мртвом закералу:

Тако га грђаше дуго, а гневан је био у срцу  
Пелејев смеони синак па напречац шаком га голом  
звизну у образ под увом те све му из вилице зубе

<sup>285</sup> „Терситова изјава преиначује у моралном смислу супротност између љубавника и ратника; она је назначена у образложењима Ахилејеве реакције на губитак Брисеиде код ранијих песника. [...] Терсит у Ахилејевим осећањима према Брисеиди и Пентесилеји види оно што би средњовековни и ренесансни песници осудили као *cupiditas*“ (King 1987: 178).

<sup>286</sup> Овоме би се условно речено могло придружити и Терситово обраћање Ахејцима у *Илијади*, које погрдно назива Ахејкама јер се плаше да се супротставе Агамемноновој самовољи (В, 235).

<sup>287</sup> Отуда предање о Ахилејевој смрти од Парисове убојите стреле, у каснијој традицији делује као епска иронија у којој једног *γυναικομανής*-а (махнитога за женама) убија други. Ово је посебно интересантно у својој доследности када се узме у обзир да је – према Даресовој варијанти предања - Ахилеј због велике страсти према Пријамовој кћери Поликсени, прво обећао Хекуби да ће одустати од борбе ако му уступи Поликсенину руку, а потом упао у Хекубину замку. Она га је тобоже позвала да без пратње дође у Аполонов храм, не би ли уговорили услове брака, те би га тамо дочекао Парис и подмукло убио стрелом (уп. Dar. Phryg. 27, 30, 34 [Frazer 1966]).

просу на земљицу црну; сруши се у томе овај  
окренут лицем на доле. Из уста му облино крвца  
липташе; брзо му тело немоћно остави душа,  
човека ништавна, хуљу...

(Q. S. *Posthom.* I, 741-747 [Vian 1963]; *прев. аум*)

Терситово „снажно прекоревање“ (*μέγα νεκείων*)<sup>288</sup> код Ахилеја изазива „прекомеран гнев“ (*περιχώσατο*)<sup>289</sup> и доскора сетни и индиферентни јунак, у следећем тренутку дела крајње импулсивно те свом силином своје песнице удара Терсита у лице.<sup>290</sup> Слично Хомеровом, и Квинтов опис Терситовог страдања сачињен је веома пластично. Док Хомер Одисејеве ударце спушта готово на исте оне делове Терситовог тела којима се бави када описује његову наказност, Квинтов Ахилеј се дословно усмерава на физички извор Терситових прекора и разбија му „зубну ограду“, из које Терсит дозвољава да му измакнуте тешке речи.<sup>291</sup> Ахилејев ударац обара Терсита, „лицем на доле“<sup>292</sup>, у прашину, и он истога момента умире док му крв још куља на уста.<sup>293</sup>

Индикативно је да у последњем полустиху овога одељка Квинт први пут пружа непосредну квалификацију Терситовог лика. За разлику од епизоде из *Илијаде*, Терсит је у *Догађајима после Хомера* у причу уведен *in medias res*, без икакве позадине у тексту, на основу које би се могло нешто више закључити о традицији представљања лика коме је песник у тумачењу дао приоритет. Начин на који је на овоме месту у тексту представљен убијени Терсит, указује на то да Квинт ипак у нехомерски контекст уграђује хомерску представу о Терситу, те да превасходно на основу ње доводи проблематичну ситуацију до свог разрешења.<sup>294</sup>

<sup>288</sup> Квинт се овде служи истим глаголом (*νεκείω*) који употребљава и Хомер на три места у епизоди са Терситом: на почетку и на крају Терситове критике Агамемнона (В, 224, 243), као и на крају читаваог одељка, када се војска нада да Терсит више неће помислити да грди владаре (В, 277).

<sup>289</sup> Хомер у *Илијади* овом лексемом описује Зевсов страховити гнев у четрнаестом певању (Ξ, 266).

<sup>290</sup> Квинтова интерпретација овога мотива расветљава оне варијанте предања о Терситовој смрти, у којима се сведочи о Ахилејевом убиству Терсита голим рукама, а које налазимо код Ферекрата, схолији уз Софокловог *Филоклетта*, Цецесовом коментару уз Ликофронову *Александру* и на спорној представи са *Илијске плоче*.

<sup>291</sup> Хомерска формула коју јунаци користе када се побуњују против нечијих речи – „каква ти реч из ограде измаче зубне?“ (*ποιόν σε ἔπος φύγεν ἕρκος ὀδόντων*; уп. Δ, 350) – са Ахилејевом осветом Терситу делује да добија свој свирепи призив.

<sup>292</sup> Код Хомера пад „лицем на доле“ (*πρηγής*) увек наговештава крај јунаку у борби (уп. В, 418; Δ, 544; Ζ, 43; Λ, 179).

<sup>293</sup> Оваква дескрипција Терситовог умирања дозива у свест поменуте упитне Ферекратове стихове: „Ахилеј га добро по лабрњи звизне/ тако да му ватра [?] из уста заблешти“ (*ὁ δ' Ἀχιλλεύς εὖ πως ἐπὶ κόρρησ αὐτόν/ ἐπάταξεν, ὥστε πῦρ ἀπέλαμψ' ἐκ τῶν γνάθων*). У Квинтовом опису, „ватра“ (*πῦρ*) која Терситу заблешти из уста (*γνάθων*) могла би се разумети управо као метафора за крв која је прснула из Терситових уста када му је Ахилеј, ударивши га у вилицу (*γναθοῖο*), поизбијао све зубе.

<sup>294</sup> Паул Шуберт сматра да је разлог одсуству Терситовог описа код Квинта Смирњанина упознатост публике са (хомерским) Терситовим ликом (Schubert 1996: 113). Аутор уопште не доводи у питање могућност да су Квинт и његова публика упућени и у оне варијанте нехомерског предања у којима је Терсит представљан као етолски принц, иако ће текст, како ћемо видети, настојати да сачува ту повезаност.

За Терсита се каже да је *άνηρ οὐτιδανός* – човек ништаван, никоговић, што је одређење већ само по себи довољно да се покрене низ негативних асоцијација на Терситов лик из *Илијаде*; јер, у оквирима епског наратива, оно указује и на мањкање дуге лозе и славодобитних дела, и на инхерентну неспособност да се оствари у категоријама достојним херојске егзистенције.<sup>295</sup> Обе ове импликације у тексту биће поткрепљене реаговањем на Ахилејево убиство Терсита и говором присутне војске у следећим стиховима:

...Многи из пука Ахејац  
радостан беше; јер грдне речи је брбљао овај  
ружне и скаредне, бруку Данајцима чинећи многу.  
Тад међ' Аргејцима ратник један му прозбори ово:  
„Није ваљано да људи што гори су краљеве грде,  
јавно нит' тајно да зборе јер срџба стигне их брзо.  
Такав је закон да оног ко бесрамним језиком збори  
кажњава Обмана, људ'ма што велику доноси муку.“

(Q. S. *Posthom.* I, 747-754 [Vian 1963]; *прев. аум*)

Песник се овде несумњиво надовезује на реакцију војске на Одисејево кажњавање Терсита из *Илијаде*. Међутим, док ће Хомер нагласити да је војска која се насмејала читавој ситуацији са Терситом ипак била „сетна“ (*ἀχνύμενοι*), код Квинтових Ахејаца се ни у једном моменту не испољава било каква назнака амбиваленције према Ахилејевом чину; они се једнозначно „радују“ (*χάρη*) и ликују над тиме што је Ахилеј коначно ућуткао говорника чије су речи, које изнова доносе прекоре и раздор (*νείκεε*), обележене као ружне (*κακῆσιν*), скаредне (*λωβητός*) и као блебетање (*ἐπεσβολίησι*).<sup>296</sup> Због тога што је Данајце извргавао стиду, бруци и срамоти (*αἰδώς*), војска у Терситовом свирепом смакнућу не види никакав преступ, који би евентуално могао довести у питање Ахилејев интегритет.<sup>297</sup>

<sup>295</sup> У првом певању *Илијаде* Ахилеј, препирући се са Агамемноном, каже да би био „кукавица и ништаван“ (*δειλός καὶ οὐτιδανός*) ако би га у свакој ствари послушао (А, 293). У једанаестом певању Диомед, коме Парис стрелом наноси безбедну рану, говори му да је „тупа стрела у ништавца и нејунака“ (*κωφὸν γὰρ βέλος ἀνδρὸς ἀνάλκιδος οὐτιδανοῖο*, А, 390).

<sup>296</sup> Последње две квалификације Терситовог говора Квинт преузима директно из говора Хомерових војника (В, 275), у коме је Терсит обележен као „дрско блебетало“, као „бестидник који баца своје речи“ (*λωβητῆρ ἐπεσβόλος*).

<sup>297</sup> Жерар Женет се, анализирајући у *Палимпсестима* трагедију *Пентесилеја* Хајнриха фон Клајста, осврће и на епизоду са Терситом код Квинта Смирњанина. Са становишта сличног ономе које заступају Квинтови војници, Женет закључује да је у датим околностима Ахилејев поступак био оправдан, уколико није дошло до некрофилије: „Пелејијева реакција је имала смисла: на крају крајева, он је оптужен за један чин који никако није био у позицији да изврши. Међутим, извесне схолије упућују на „телесно сједињење Ахилеја и мртве Пентесилеје“, што је могло пружити много боље оправдање за Терситове сарказме“ (Genette 1997: 375).

Међутим, Женет у свом тумачењу не узима у обзир шири контекст Терситове критике Ахилејевих односа са женама и последица које ти односи имају по Ахејце у тројанском предању, као ни чињеницу да Терсит Ахилеја не оптужује за неостварив чин, већ за то што је уопште у стању да помисли на његово остварење. Роузен закључује - „иако Квинтови грчки војници (попут оних у епизоди из *Илијаде*) не

Ова перспектива пренета је потом (као и код Хомера) у „*τίς* – говор“ једног од ахејских ратника, који, према уобичајеном епском поступку, изражава уверења читаве војске. У њему је, како примећује Р. Роузен, садржан „одјек свега онога што је Одисеј рекао Терситу у другом певању *Илијаде*“ (Rosen 2003: 126). Анонимни Ахејац истиче основни принцип војне и социјалне хијерархије, према коме Терсит - као „нижи и гори човек“ (*ἀνδρὶ χέρητι*) од других грчких хероја - не би смео врећати и грдити (*ὕβριζέμεν*) владаре (*βασιλῆας*), због тога што ће тиме проузроковати њихову „горку срцбу“ (*χόλος αἰνός*).<sup>298</sup> На овом месту, Квинтово опредељење да представи Терсита (у складу са хомерским описом) као најгорег међу Ахејцима, јасно долази до изражаја. Иако је тема коју Квинт обрађује део нехомерске традиције, јер је Терсит представљен са извесним херојским одликама, у Квинтовој „хомерској“ интерпретацији Терсит, који је *ἀνὴρ οὐτιδανός* (ништаван човек) и *ἀνὴρ χείρων* (гори човек), изгубиће готово сваку везу са својим нехомерским отеловљењима.

У завршници свога говора, Квинтов аргејски ратник ће отићи и корак даље од Хомеровог Одисеја, представљајући Терситово срамотно понашање као кршење утврђеног закона и обичаја (*θέμις*), за које се негативна санкција не остварује само у људској заједници, већ је подигнута и на ниво божанске одмазде. Тако казна за Терситов „бесрамни језик“ (*γλῶσσαν ἀναιδέα*) улази у сферу деловања Обмане (*Ἄτη*), грчке богиње несреће, која прати непромишљене поступке проузроковане обманом и заносом. На овај начин, из угла ахејске војске, Ахилејево убијање Терсита добија своје оправдање будући да је усклађено са унапред конституисаним космичким принципом, којим се поново успоставља нарушени поредак. Захваљујући вештој замени теза, достојној Одисејевог лукавства, Терситова критика Ахилејеве импулсивности и непромишљености постаје и сама проглашена за непромишљеност коју, као и у *Илијади*, прати заслужена казна, док се у Ахилејевој реакцији препознаје (дословно) рука правде и закона.

На овакво оспоравање и деградацију Терсита, у односу на друге ахејске јунаке, директно се надовезује и Ахилејево обраћање убијеном „никоговићу“:

Тако му рече Данајац; а и даље жалећ' у души,  
 смеони Пелеја синак следеће прозбори њему:  
 „Лези сад овде у праху и лудости мани се своје,  
 потреба лошијем није да с бољим се човеком спори.  
 Тако Одисеја некад изазва морећи њега

---

показују никакво саосећање са Терситом, јасно је да Терситово ругање Ахилеју поседује извесну дозу „легитимности“ (Rosen 2003: 124, 125).

<sup>298</sup> Истим речима се обраћа Терситу и Одисеј у *Илијади* (В, 248, 250, 251) истичући да од њега нема „грђег смртника“ (*χερειότερον βροτὸν*) под Тројом и да он због тога не би смео владарима (*βασιλῆας*) упућивати грдње и прекоре (*ὀνειδέα*).

тегобним ругањем много и бескрајним речима ружним.

Ал' видиш да Пелеја синак нимало није му налик,  
не да се лако умирит', кад жестоких ударцем руке  
једним ти истера душу и судбина страшна те стигне;  
због слабости изгуби живот. Уместо међу Ахејцем  
иди и клевете мрске брбљај међ' мртвима доле.“

(Q. S. *Posthom.* I, 755-765 [Vian 1963]; *прев. аум*)

Ахилеј, који је без обзира на све прекоре и даље жалостан због Пентесилејине смрти, одсечно одговара мртвом Терситу да је његово замерање најбољем међу Ахејцима равно безумљу (*ἀφροσύνη*). По истом принципу на коме се заснива одбрана Ахилеја у говору војске, и на овом месту се Терситова примедба - да је Ахилеј у сопственој жудњи полудео, претвара у главни аргумент против Терсита. Потом Ахилеј парафразира већ раније поменути став, истичући да није потребно, нити нужно (*χρὲν*), да се човек који је лош (*κακός*) супротставља и одмерава (*ἀντιφερίζω*) са бољим (*ἀμείνων*) од себе. Као у Одисејевом одговору на Терситове грдње у *Илијади*, и овде се предмет спора без даљих објашњења просто пребацује са провере оправданости Терситових примедби на питање - да ли је прикладно да их Терсит као *κακός* уопште и артикулише? Понављање ове реторске игре имплицитно потврђује да Ахилеј, као и раније Одисеј, не поседује говорничку вештину и довољно чврсте аргументе да се супротстави Терситу, већ мора прибећи аргументу силе. Штавише, за разлику од Одисеја, који макар покушава да говором парира Терситу, Ахилеј ће се осмелити да му се обрати тек након што се побрине да Терсит више никада не буде у стању да одговори.<sup>299</sup>

Својеврсна аутоиронија читаве ситуације састоји се у томе, да Ахилеј у своме говору, на упечатљивом примеру античке интертекстуалности, иницира поређење између сопствене и Одисејеве реакције на Терситова прекоревана у *Илијади*. У њему јунак саможиво алудира да је за разлику од Одисеја - кога је Терсит својим грдњама ставио на велике муке и у кажњавању је, по Ахилејевим мерилима, био исувише благ – нашао право решење за Терситову „слабост“ (*ὀλιγοδρανήη*); сурово га је послао у подземни свет да тамо блебеће (*ἐπεσβολίας*) мртвима, што, како делује из читавог говора, Ахилеј сматра за лични подвиг.

Уколико се читава ова сцена сагледа кроз поређење са *Илијадом*, намеће се закључак да је Ахилеј у проблематичној ситуацији проузрокованој необазривошћу у

---

<sup>299</sup> Обрнут редослед реакција на Терситову критику онеме који налазимо у *Илијади*, изазива утисак да Ахилеј у своме говору само имитира већ оформљене ставове војске и да не износи никакве нове аргументе којима би придобио очевице (то га чини неуспешним говорником). Код Квинта Ахилејев говор делује крајње артифицијелно и неуспело, пошто у моменту када је изречен, више не постоје нити услови за развијање дебате, нити потреба да се неко говором придобије, што код Хомера сигурно није случај у тренутку када Одисеј започиње свој контрапад.

жудњи за женама, у сукобу са Терситом остварио оно, што није могао остварити у сукобу са Агамемноном – потврђивање себе као доминантног хероја кроз успостављање контроле над објектима сопствене жеље. Ахилејева срџба због одузимања Брисеиде у *Илијади* завршава се јунаковом нехајношћу (*μεθήμων*), како то објашњава Терсит (В, 241) - изненађен што највећи ахејски херој не стаје на пут Агамемноновој самовољи.

Ахилејева срџба се због тога што му Терсит замера на наклоности према Пентесилеји, завршава импулсивним убиством којим се поноси, што парадоксално изнова потврђује основну Терситову примедбу да Ахилеј не брине за своју херојску част. Ахилеј тако у два различита контекста код Хомера и Квинта Смирњанина, оба пута пада на тесту сопственог херојства и делује противно ономе што је, по Терситу, примерено најбољем међу Ахејцима. Иако у Квинтовој интерпретацији Ахилејев чин добија своје пуно оправдање у редовима ахејске војске, Терситова критика се ипак иронично остварује као истинита и оправдана.<sup>300</sup>

Поменута противречност истакнута је и чињеницом да се Квинт у тумачењу реакција на Терситов говор, у највећој мери удаљава од грађе представљене у *Етиопиди*. Док се у кикличком епу наглашава да је Терситово погубљење изазвало побуну и раздор (*στάσις*) међу ахејском војском, Квинт недвосмислено заступа идеју да је целокупна војска стала на Ахилејеву страну и да је његову сурову освету сматрала природним одговором на Терситове преступе. На крају епизоде, Квинт уводи једно супротстављено гледиште, вероватно под изразитим утицајем обрадâ епизоде о Терситовој смрти. Оне „садрже извесне необичне детаље који указују на то да је у наративу његова улога међу Грцима била погрешно схваћена и да је његова смрт, на крају, сматрана неоправданом“ (Rosen 2003: 126). Тако, у немогућности остварења *stasis*-а, једина побуна против Ахилејевих поступака у *Догађајима после Хомера*, јавља се у виду Диомедове интервенције<sup>301</sup>, описане непосредно после Ахилејевог говора и због које се бар на кратко појављује напетост међу уједињеним Ахејцима:

---

<sup>300</sup> Идеју о Терситу као „херојском тесту“ у интертекстуалном оквиру успостављеном између традиција *Илијаде* и *Етиопиде*, са функцијом „препреке са којом херој мора да се суочи на путу ка остварењу својих херојских подвига“, заступа и Џ. Маркс (Marks 2005: 22). Он сматра да „две сцене узете заједно представљају студију контраста између две визије хероизма отеловљене у Одисеју и Ахилеју, сагледане кроз Терситову призму. [...] Ахилеј у аналогној ситуацији наступа супротно. За разлику од Одисеја у *Илијади*, он не показује никакву уздржљивост у свом поступању са Терситом и због тога није у стању да преокрене ситуацију у своју корист“ (Marks 2005: 19). Ово је случај са варијантом предања коју доноси *Етиопида* и у којој, за разлику од Квинтовог текста, заиста долази до побуне војске, што Квинт подражавајући хомерску епизоду мења. Стога, закључује Маркс, „свеprisутни *neikos* [неслагање] са Терситом представља само један аспект свеprisутне тензије између хероизма отеловљеног у *biē* (сили, насиљу) и онога отеловљеног у *mētis* (менталној изврсности)“ (Marks 2005: 23).

<sup>301</sup> У свом осврту на садржај *Етиопиде* Прокло - помињући *stasis* који је „показао да је ситуација заиста поделила грчку армију на фракције“ (Rosen 2003: 127) - нигде посебно не истиче Диомедову улогу у целокупним збивањима. Стога се из Прокловог сведочења не може закључити да ли је Диомед у епу



Тако му прозбори храбри и срчани Еаков пород;  
али Тидејева сина јединог обузме срдња  
међу Аргејцима када Ахилеј Терсита уби;  
оба од једнаке крви потекоше: први Тидејев  
чувени синак и силни, божанскога Агрија други.  
Рођени брат је Енеју изврсном Агрије био;  
Енеј у данајској земљи Тидеја ратоборног доби  
сина; а овоме потом роди се Диомед снажни.  
Због тога гневан је био видевши Терсита мртва.  
Против Пелејева сина одмах би дигао руке,  
него га најбољи тада обуздају ахејски људи  
заједно много га молећ'; а онда почну и самог  
мирити Пелеју сина, јер би се сигурно одмах  
два сукобила мачем јунака што најбољи беху  
међу Ахејцима, тако подстакну љута их срџба;  
али наговоре ипак саборце да се повуку.

(Q. S. Posthom. I, 766-781 [Vian 1963]; прев. аум)

Уводећи Диомедов лик на сцену, песник пре свега наглашава да је он био једини међу Аргејцима (*μόννος ἐν Ἀργείοις*)<sup>302</sup> који се разбеснео (*χάετο*) због тога што је Ахилеј убио Терсита. Изолујући Диомеда у његовом бесу, Квинт је устрајао на ставу да нико од Ахејаца, па чак ни они којима је у рату био предводник, није пружио подршку Тидејевом сину и да, према томе, до *stasis*-а међу војском никако није могло доћи.<sup>303</sup> Квинт даље разјашњава који је био основни повод за Диомедову срдитост, надовезујући се директно на нехомерску грађу о Терситовом пореклу, из навода псеудо-Аполодора и Хомерових схолијаста, а према којој је Терсит, као Агријев син, био Диомедов стриц, јер су Диомедов деда, Енеј и Агрије били рођена браћа.

Важно је истаћи, да тиме што на овај начин представља позадину Диомедове мотивације да освети Терсита, песник имплицитно избегава да са Диомедове тачке

---

заиста имао посебно наглашено место као предводник побуне против Ахилеја, или се о овој побуни говорило на једном неодређенијем нивоу, што свакако делује мање вероватно у традицији у којој је готово сваки сукоб јасно индивидуализован.

Указујући на ову и друге потенцијалне разлике између *Етиопиде* и *Догађаја после Троје*, Ф. Вијан закључује да је један од главних разлога Квинтовог уношења извесне модификације у односу на већ постојећу грађу то, што у периоду када је стварао, корпус тема изграђених око Терситове фигуре још увек није био довољно познат (Vian 1959: 25). На основу сложених релација између извора за епизоду о Терситовој смрти, а који су старији од *Догађаја после Троје*, намеће се закључак - да су ове модификације пре биле условљене песниковим комбиновањем различитих доступних варијаната предања, него његовим непознавањем грађе, па ју је било потребно слободно развијати (уп. Gantz 1993: 621, 622; Spina 2001: 33, 34).

<sup>302</sup> Истом речју ће на почетку епизоде у *Илијади* бити издвојен и Терсит, за кога Хомер каже да је „једини“ (*μόννος*) међу војницима још нешто приговарао (В, 212). Ово ће касније искористити и Одисеј у своме говору, када Терситу пребаци да је у својој критици „усамљен“ (*οἶος*, В, 247). Терситу, који код Хомера као и код Квинта не добија никакву подршку од војске, овде се по истом принципу придружује и Диомед, једнако усамљен у својој побуни.

<sup>303</sup> Овако постављена ситуација, по мишљењу Р. Роузена, „имплицира да је расправа око Терситове смрти представљала приватну ствар између Ахилеја и Диомеда“ (Rosen 2003: 127), а не проблем читаве ахејске војске.

гlediшта доведе у питање оправданост Терситове критике Ахилејевог заљубљивања у Пентесилеју. Диомед наступа као да га се овај ранији догађај уопште не тиче и до краја епизоде (за разлику од Диктисове верзије приче), јунак са Амазонком неће имати никаквог контакта. Дакле, постављајући ситуацију тако, да је једини Диомедов покретач крвно сродство са Терситом, Квинт истовремено одвраћа пажњу са збивања са Пентесилејом, па Ахилејеви ранији поступци престају бити предмет спора.

Индикативно је такође да Квинт, за разлику од Хомера, у причу уграђује и појединост о Терситовом племенитом пореклу којом се уједно покреће свест о његовој херојској улози у етолском предању; упркос томе, јасно је да је Терсит и даље представљен као *ἀνὴρ οὐτιδανός* (ништаван човек). У овој контрадикцији насталој спајањем две непомирљиве варијанте предања о Терситу у истом наративу, препознаје се Квинтова тежња да причу која је потекла из нехомерске традиције, предочи кроз хомерску визуру. На тај начин, песник покушава истовремено оспорити сваку евентуалну оправданост Терситових критика, задржати позитивну представу о Ахилејевом херојству, и објаснити да је Диомедово неизбежно уплитање без утицаја на поменуте ставке.

Последње становиште потврђено је и тиме, што Диомеда (у гневу спремног да потегне мач на Ахилеја) ипак на крају, заједничким напорима, одвраћају „најбољи“ ахејски јунаци, што нарочито кореспондира са сценом представљеном на кратеру из Барија.<sup>304</sup> Опасност од крвопролића између „два најбоља Ахејца“ је избегнута, при чему није угрожен херојски интегритет ниједне стране, па су два саборца и друга (*ἑταίρων*) коначно измирена. Иако се завршава неуспехом, Квинт Диомедовој побуну ипак даје легитимитет, јер оштро разграничава његов статус као „најбољег“ (*ἄριστοι*) јунака у ахејској војсци, од Терситовог статуса, као „горег човека“ (*ἀνὴρ χείρων*). Он уједно раздваја и оно што покреће Диомедову побуну (јунаков покушај да поврати укаљану част јер му је убијен саборац и рођак), од Терситове побуне, која је међу војском протумачена као нечасна и подстакнута рђавим намерама.

Оно што се Терситу не може опростити, у Диомедовом случају ипак проналази своје оправдање, али само док није спроведено у дело. Овакво разрешење конфликта одражава једну дубоку иронију јер Диомед, за разлику од Ахилеја, својим покушајем

---

<sup>304</sup> У оба случаја, Диомед се спрема да мачем нападне Ахилеја у непосредној близини Терситовог беживотног тела. Квинтови „најбољи ахејски људи“, који спречавају сукоб између двојице јунака - на основу приказа на вази - могли су бити Менелај, који задржава Диомеда, и Агамемнон који прилази умирујући насталу ситуацију. Иако не постоје никакви докази за довођење Квинтовог текста у везу са кратером из Барија, врло је вероватно да су два уметника обрађивала у својим основним цртама идентичну варијанту предања о Терситовој смрти. Међутим, док се сцена са Диомедом може испратити поређењем два медијума кроз које је прича представљена, врло је вероватно да је уметник у својој интерпретацији (употребљавајући исте елементе предања као и Квинт) имао намеру да постигне супротан ефекат од песника – осуду Ахилејевог чина и истицање трагедије Терситовог страдања.

да освети Терсита, у суштини поткрепљује Терситов имплицитни захтев да се херојска врлина и част остваре и бригом за саборце. Упркос томе, Квинтово разграничавање основаности Диомедових намера, од онога што покреће Терситову побуну, послужиће као још један аргумент да се значај Терситове критике оспори, те да се његовој погибији одузме сваки смисао.

Коначну потврду овога поступка, Квинт постиже развијајући један сасвим нови елеменат у причи о Терситовој смрти, о коме ранији извори не дају никакве назнаке. Наиме, на крају првог певања *Догађаја после Хомера* сазнајемо да су, после измирења Ахилеја и Диомеда, Агамемнон и Менелај на Пријамову молбу вратили Пентесилејино тело Тројанцима (I, 782-788).<sup>305</sup> Песник потом описује како су Амазонки у Троји приређене највише погребне почести, равне онима које је Пријам приредио Хектору, и како су са Пентесилејом сахрањене и друге амазонске ратнице чија су тела Атрејеви синови такође предали Тројанцима (I, 789-810). Квинт даље приказује ахејски логор, у коме су са великом жалошћу спаљени пострадали грчки хероји, на челу са Подарком кога је на бојном пољу погубила управо Пентесилеја (I, 811-821). Међутим, у оштром контрасту са високо патетичним сценама сахрањивања ахејских и тројанских хероја и хероина, песник се осврће и на Терситове „погребне почести“: „Терсита ништавног тело кукавно обашка потом/ сахране“ (I, 822-823; *прев. аут*).

У нешто више од једног хексаметра, песник се после развијених описа жаљења за палим јунацима, коначно разрачунава са Терситом. Он је још једном обележен као „ништаван“ (*οὐτιδανοῖο*) човек, а његово беживотно тело назива се јадним и бедним (*λυρδόν*). Поред тога, Квинт посебно наглашава да је Терсит сахрањен „обашка“ - узгред, посебно, односно далеко, по страни (*νόστροφῖν*). Са овим детаљем, Терситова се изолација у односу на друге ахејске хероје заокружује кроз његово физичко измештање из оквира ахејске заједнице, изван простора намењеног спаљивању и сахрањивању јунака, односно, изван простора ахејског логора. Терсит који је оспорен и осуђен за живота, овим чином постаје изгнаник и у сопственој смрти.<sup>306</sup>

Надовезујући се првенствено на хомерску претпоставку о томе, да Терсит ни на који начин не испуњава услове да постане део херојске традиције, Квинт овде одлази још један корак даље и поставља околности тако, да у потпуности укида могућност очувања било каквог сећања на Терситово присуство под Тројом. Његове речи не покрећу ниједног Ахејца на размишљање, а његова смрт не изазива ничију жалост;

<sup>305</sup> Квинтово тумачење се овде подудара са догађајима из *Етиопиде*, за разлику од варијанте коју наводи Диктис, где је Диомед бацио Пентесилејино тело у Скамандар. Квинт и на овоме месту доследно избегава да на било који начин доведе Диомеда и Пентесилеју у везу, и тиме кроз читаво прво певање успева да одржи суштински позитивну представу о Амазонкином херојству.

<sup>306</sup> Паул Шуберт закључује да је ово изгнанство „несумњиво начин да се поништи његова [Терситова] целокупна егзистенција“ (Schubert 1996: 115).

најзад, чак ни Диомедову, те овај лик у ахејском универзуму коначно ишчезава у заборав, док се Ахејци враћају бродовима и спремају за гозбу у Агамемноновом шатору (I, 823-830).

На основу горе наведеног, закључујемо да је Квинт у својој интерпретацији приче о Терситовој смрти доследно трансформисао основне поставке епизоде са Терситом из *Илијаде*, у другачији, нехомерски контекст. Упркос томе што се у значајној мери ослања на исту грађу коју су обрађивали и ранији извори, првенствено *Етиопида* и кратер из Барија, Квинтово тумачење се у односу на ове изворе мора посматрати као изузетак. Основни разлог за то, налази се у чињеници да ови извори, са извесним варијацијама, указују на сличан крајњи ефекат Терситове критике – проблематизацију Ахилејевог херојства праћену једним суштински афирмативним односом према представи о Терситу, што је уједно и доминантна карактеристика највећег дела нехомерског предања о овој фигури.

Оба ова аспекта су код Квинта категорички негирана. Терсит се постепено суочава са представама о Ахилеју, Диомеду, па чак посредно и Пентесилеји.<sup>307</sup> Међутим, са сваким следећим суочавањем, његове речи постају све снажније оспорене, и наступа све интензивнија деградација лика у маниру епизоде из *Илијаде*. Ахилејеви поступци - у другим изворима јасно обележени као преступ и за њих је одређена адекватна казна (очишћење од убиства на Лезбосу) - у *Догађајима после Хомера* добијају једногласну подршку од ахејске војске и престају се додатно преиспитивати. Остаје отворено питање - да ли је Квинтова одлука да своју обраду развије у овом смеру била просто условљена угледањем на хомерски текст, или је уједно представљала и реакцију на интелектуалну климу, која је у Ахилеју препознала проблематичан херојски лик у епској традицији?

Упркос инсистирању на томе да избегне свако оспоравање када је у питању Ахилејев херојски статус међу војском, Квинт у подражавању хомерских и

---

<sup>307</sup> Ову супротстављеност на структуралном нивоу првог певања *Догађаја после Хомера* добро је уочио П. Шуберт, у неколико карактеристичних паралела између ликова Терсита и Пентесилеје. Антитеза се, сматра аутор, прво остварује у разлици између поступка увођења два лика у текст, где се опширном истицању Пентесилејиног порекла, врлина и дела супротставља одсуство било какве детерминације Терситовог лика (чија је представа подразумевано хомерска). Две фигуре су супротстављене и у начину на који је осликана њихова смрт – док је Пентесилејин пад испраћен дивљењем Ахејаца, Терситово смакнуће прате највеће погрде.

Шуберт даље повлачи паралелу између Аресовог гнева због погинуле кћерке и Диомедове побуне због убијеног рођака, да би коначно указао на контраст у начину на који су описане сахране два лика – Пентесилејин погреб је детаљно описан и јунакиња је сахрањена са свим почастима унутар зидина Троје, док се на Терситову сахрану, изван граница Ахејског логора, песник само овлаш осврће. Стога аутор изводи следећи закључак: „На основу наведених примера, може се видети да је Квинт Смирњанин употребио Терсита како би истакао херојски карактер Пентесилеје, што није новина“ (Schubert 1996: 112-116). Овакво супротстављање Терсита и Пентесилеје потврђује раније изнету тврдњу, да се унутар истог наратива две фигуре никада не могу пронаћи као истовремено представљене у позитивном светлу, већ да се између њих увек успоставља извесна равнотежа, која је у овом случају очигледно на Терситову штету.

одисејевских погледа, у своју обраду на крају ипак уноси противречност између принципа исказаних у Терситовој критици, као и начина на који се они оспоравају у тексту. Ова је противречност (садржана у чињеници да Квинтов Ахилеј, као и Хомеров Агамемнон, заиста чине преступе за које их Терсит оптужује), макар из перспективе публике која је познавала садржај *Етиопиде*, могла бити довољан разлог да се у извесним околностима прихвати Терситова критика нехеројског понашања најбољег ахејског јунака, иако јој се у тексту не придаје пажња.

Последњу обраду предања о Терситовој смрти налазимо код Јована Цецеса (XII в.н.е) у његовој верзији *Догађаја после Хомера (Posthomerica)*.<sup>308</sup> Директно упућујући на своје познавање *Догађаја после Хомера* Квинта Смирњанина, Цецес такође започиње приповест доласком Пентесилеје у Троју. Већ из првих стихова постаје јасно да се Цецес у своме тумачењу знатно разилази са тачком гледишта из које Квинт уобличава епску грађу. Аутор истиче да према извесним варијантама приче, Пентесилеја није одмах, алтруистички, прискочила у помоћ Тројанцима, већ да је - видевши како је Хектор завршио - пожелела да се врати кући, али су је Пријам и Тројанци упорним молбама и богатим даровима ипак придобили да се бори за њих (13-29). Упркос овој суптилној примедби на Пентесилејино херојство, Цецес ће у наставку ипак, слично Квинту, детаљно описати Амазонкину храброст и лепоту, као и њене подвиге који су Тројанцима омогућили превласт на бојном пољу (30-165).

Долазећи до сцене Ахилејевог двобоја са Пентесилејом, Цецес се поново удаљава од Квинтовог текста, представљајући радњу у оквиру много ближем Диктисовом осврту на епизоду. Цецес бележи да се Ахилеј без много муке приближио Амазонки и погодио је копљем, оборивши је с коња. Аутор потом наглашава да је Пентесилеја, у тренутку када је пала на земљу, још увек била жива и да ју је Ахилеј оставио на том месту настављајући да пружа отпор Тројанцима, при чему је смакнуо многе Амазонке. Видевши да Ахејци предвођени Ахилејем напредују на бојном пољу, обесхрабрани Тројанци почеше бежати ка граду, при чему их је много заробљено. Када је непријатељ коначно потиснут до зидина, ахејски јунаци су између себе поделили заробљене

---

<sup>308</sup> Византијски песник и граматичар, чије је највеће дело представљао историјско-митолошки компендијум *Хиљаде*, остао је познат и као аутор епске трилогије у којој је у хексаметрима начинио кратак преглед збивања око Тројанског рата. У првом делу, *Догађајима пре Хомера (Τὰ πρό Όμηρον, Antehomerica, 406 стихова)*, аутор прати збивања која обухватају период од Парисовог суда до почетка *Илијаде*. Други део, *Догађаји које описује Хомер (Τὰ Όμηρον, Homerica, 489 стихова)*, представља сажетак радње *Илијаде* у који су укључене и извесне варијанте предања о којима Хомер не говори ништа (нпр. Ахилеј је гневан због тога што је Одисеј убио његовог пријатеља Паламеда и због тога одбија да се бори). Последњи део, *Догађаји после Хомера (Τὰ μεθ' Όμηρον, Posthomerica, 780 стихова)*, говори о ономе што је уследило после Хекторове сахране на крају *Илијаде* и прати збивања све до пропасти Троје и повратка Грка кућама, тј. до почетка радње *Одисеје*. Цецесов текст је специфичан по томе, што често непосредно комуницира са другим изворима тројанског предања и у односу на њих наводи мање познате варијанте догађаја, указујући на један суштински другачији комплекс прича сачуваних средњем веку као алтернатива у односу на канон хомерских и кикличких епова. Уп. Buhvald et al. 2003: 61.

Амазонке као плен и кренули назад ка логору (166-193). Тек на овоме месту Цецес, као и Диктис, поново враћа фокус на Ахилејев сусрет са савладаном Пентесилејом:

Када се заврши битка у рату што воњаше крвљу,  
они се окрену назад да потраже Пентесилеју.  
Борбу је водила она још увек се опирућ' смрти;  
лепотом блисташе цела кад последњи испусти уздах,  
груди још имала није, јер удата не беше дева.  
Плакаше Еаков пород за њом све другове молећ'  
хумку да дигну јој одмах и сахрану приреде жени.  
Први се њему од свију говором обрати Терсит.  
Пелејев синак је много плакао како то ваља  
жалећ' због младости смеле и храбрости предивне деве.  
Терсит му, противно, на то срамотне прозбори речи.  
Зато га звизне Ахилеј у чело и узме му живот.  
Потом Тидејев синак, због Терсита срдит веома,  
баци у реку Скамандар Амазонку Пентесилеју;  
тамо је напусти душа посреди бучног Скамандра.  
Ал' не задовољи Трифиодора као ни друге,  
то што у реку Ксанто бацише Пентесилеју,  
већ да јој Пелејић мртвој сахрану приреди, веле.  
(Joan. Tzetz. *Posthom.* 194-211 [Jacobs 1793]; *прев. аум*)

Цецес приказује Пентесилеју у самртном хропцу, док јој прилазе Ахилеј и други Ахејци. Упркос наступајућој смрти, Амазонка и даље „блиста лепотом“ (*μαρμαίρεσκε δὲ κάλλει*), коју аутор додатно еротизује истичући да се „девици“ (*κόρη*) још нису „развиле груди“ (*μαστόν ἔφαινε*) јер је била „неудата“ (*ἀδμής*).<sup>309</sup> Пентесилејина изузетна лепота, остварена на размеђу *ἔρος*-а и *θάνατος*-а, код Цецеса такође постаје главни повод за Ахилејеву жалост и кајање. За разлику од претходне обраде, Ахилејево туговање се не завршава само у неоствареном чезнућу, већ јунак „у сузама“ (*μύρετο*) жели да Амазонки омогући достојну сахрану (што је мотив који се јавља и код Диктиса). Битна разлика у односу на Квинта у овој ситуацији јесте то, што Цецес ипак имплицира да Ахилеј у својој жељи није имао подршку сабораца, представљајући га како „моли све другове“ (*ἐλίσσετο πάντα ἑταίρους*) да му ово дозволе.

Несагласност ахејских јунака да се Амазонка сахрани, у следећем стиху делује као да је испољена кроз говор Терсита, јер се „први“ обраћа Ахилеју. Ипак, пре него што укаже на то каква је била природа овог говора, Цецес приказује Ахилеја који наставља да јадикује над Амазонкином скрханом младошћу, лепотом и храброшћу.<sup>310</sup> Ахилејева

<sup>309</sup> Иако из каснијих стихова делује да аутор покушава ово оспорити, у Цецесовој слици „девице“ и „неудате“ Пентесилеје могла би се препознати реминисценција на Ахилејеву жудњу за Амазонком, која се завршила некрофилијом; као и на жаљење јунака због тога што Пентесилеју није одвео кући у Фтију да му буде жена, како читамо код Квинта Смирњанина.

<sup>310</sup> Описујући по други пут у тексту Ахилејево жаљење за Пентесилејом, Цецес додаје да је јунакова туга била „подесна“, тј. „примерена“ (*ἐπέφοκει*) ситуацији, из чега се закључује да аутор у Ахилејевом туговању ипак види извесну оправданост, коју његови саборци нису били у стању да препознају.

брига за Пентесилеју представљена је са позитивним конотацијама у толикој мери, да се ствара утисак како Ахилеј, тиме што је спречен да сахрани Амазонку, и сâм постаје жртва ахејске окружности.

Цецес у овим стиховима развија аргумент у одбрану Ахилеја. Јунак се - поштујући палог непријатеља, за разлику од својих сабораца - заиста према читавој ситуацији односи са херојским дигнитетом. Оваква измена Ахилејеве наклоности према Пентесилеји коју код Цецеса, као и раније код Диктиса, подстиче јунакова жеља да сахрани Амазонку, представља контраст Терситовој критици; односно, делује као својеврсна апологија Ахилејевој одлуци да га убије у наредним стиховима. Због тога Цецес наглашава да је Терсит „противно“ (*ἐτέρωθε*) Ахилејевој искреној намери да ода последњу почаст Пентесилеји, напао јунака „срамотним“ (*αἴσχρα*) речима. Иако не преноси аргументе Терситове критике, може се са приличном сигурношћу закључити да је Цецес под срамотним речима подразумевао Терситове оптужбе како се Ахилеј заљубио у Амазонку, а оне су с ауторове тачке гледишта биле потпуно неосноване.<sup>311</sup> Ахилеј на Терситову провокацију реагује ударајући га песницом у слепоочницу (*κροτάφοισι*) и Терсит пада на месту мртав.

Као и код Квинта Смирњанина, у Цецесовој обради епизоде је Терситово убиство проузроковало Диомедов гнев. Међутим, у овом случају Диомедова намера да освети убијеног рођака заиста добија и своју реализацију. Чињеница да Цецесовог Диомеда, за разлику од Квинтовог, ахејски јунаци не спречавају у томе да истражи свој бес, имплицитно потврђује да је јунак имао подршку међу војском; битно је истаћи да Цецес ово дозвољава само када се тај бес испољава на Пентесилеји (коју јунак баца у Скамандар), а не на самом Ахилеју. Цецес толико инсистира на овој варијанти расплета спорне ситуације, да ће своје тумачење завршити једном „метатекстуалном“ примедбом на рачун Трифиодора и „других“, који су, како смо раније показали, у својим коментарима тврдили да је Ахилеј ипак сахранио Амазонку. Због тога, Цецес, иако сматра Ахилејеву намеру примереном, ипак не жели одступити од идеје да је са Пентесилејом било неопходно поступати као са непријатељем и да се Ахилеју овога пута није смело попустити.

Нужна последица оваквог разрешења ситуације јесте то, да се њиме у Цецесовом тексту релативизује дистинкција између Терситове критике *per se*, подржане од стране војске, и могућности да је подржан само начин на који Диомед реализује своју освету

---

<sup>311</sup> То се може поткрепити раније поменути ставом који Цецес заступа у свом коментару уз Ликофронову *Александру* - да је Ахилеј Терсита морао убити јер му се овај ругао ружним речима, тврдећи да се јунак заљубио у мртву Пентесилеју, а не зато што је Терсит оскрнавио Амазонкино тело ископавши јој очи копљем. (Joan. Tzetz. ad Lyc. *Alex.* 999 [Scheer 1958: 313]). Цецес у *Догађајима после Хомера* доследно реализује оно што је закључио на основу тумачења Ликофроновог текста.

(којом се Ахилеј ипак кажњава независно од Терситове критике). Трећу могућност чинило би разумевање Диомедове освете као комбинације претходне две појединости: да је непротивљење Диомедовој освети Терсита истовремено подразумевало како је војска прихватила Терситову критику као смислену, а потом и Диомедов чин као продужетак те исте критике. Усаглашавајући грађу из *Етиопиде*, кратера из Барија, Диктиса и Квинта, Цецес у својој синтези истиче шта је био примарни повод за *stasis* међу Ахејцима. Он не одређује јасно да ли је *stasis* проузрокован самом Ахилејевом жељом да сахрани Амазонку, Терситовом критиком, или Терситовим убиством и Диомедовом осветом; односно, да ли су сва три момента истовремено представљала подударне изразе ахејског противљења Ахилејевим поступцима?

Решење до кога долази византијски песник подразумева да је Ахилеј ипак на крају очувао херојски интегритет, али не у оној мери у којој је то случај код Квинта, због тога што га Диомед ипак посредно кажњава. Ова казна, међутим, има другачију природу од казне која се јунаку намеће у *Етиопиди*, јер је пре свега спроведена у духу противљења Ахилејевој жељи да сахрани Амазонку, а не потребом да се Ахилеј заиста очисти од убиства Терсита. Диомедова освета, која није непосредно реализована на Ахилеју, бива оправданија него код Квинта, изражавајући уједно став остатка војске, као код Диктиса.

Сходно томе, Терситова примедба да се Ахилеј заљубио у Пентесилеју, супротстављена је ставу да је Ахилеј само имао намеру да ода последњу почаст Амазонкиној храбрости, што Цецес представља као узвишени чин. Управо у овом супротстављању, додатно наглашеном тиме што Диомед не усмерава свој гнев директно на Ахилеја, Цецес заузима став којим ће оспорити Терситове аргументе. Ипак, чињеница да Диомед спроводи одмазду због страдалог Терсита, наводи нас на закључак да аутор, иако представља Терситове речи као неутемељене, оставља довољно аргумената против потпуног обесмишљавања Терситове смрти, какав је случај код Квинта. На овај начин, Цецес покушава изнаћи средњи пут између супротстављених тумачења Терситовог нехомерског статуса и Терситове хомерске функције у овој епизоди, стварајући „вештачку“ равнотежу између две непомирљиве парадигме.

На Цецесовом примеру можемо добро уочити у коликој је мери епизода о Терситовој смрти представљала предмет контрадикторних тумачења у различитим обрадама предања током антике и средњег века, посебно уколико се узме у обзир нераздвојивост ове епизоде од мултиформног и комплексног предања о Ахилеју и Пентесилеји. Из овог сложеног корпуса обрада епизоде, могу се условно издвојити они извори у којима се тумачење кретало у сагласности са другим аспектима нехомерског



предања о Терситу - његовим приказивањем, пореклом и релацијама, или пак његовим потенцијалним херојским подвизима и карактеристикама (*Етиопида*, атински лутрофор, *Ахилеј Терситоубица*/ кратер из Барија и једним делом Цецесови *Догађаји после Хомера*). Ови извори потврђују присуство једне струје у античкој мисли, која је у Терситу препознала индивидуализацију критичког односа према изневеравању изворних херојских принципа оличеног у Ахилејевим поступцима. У њима је Терситова смрт представљана (понекад и са извесним трагичким конотацијама), као крајњи израз Ахилејеве самовоље и немара који је морао бити санкционисан.

Последице онога што смо одредили као утицај хомерског текста на нехомерско предање, у интерпретацијама епизоде о Терситовој смрти првенствено се препознају у примерима где је Терсит представљен у сличном маниру у коме се јавља и у *Илијади*, а његова побуна против Ахилеја и реакција на њу постају огледало побуне против Агамемнона и њених последица у хомерском тексту (Квинт Смирњанин, Јован Цецес). У овом случају, Терситова погибија је у великој мери посматрана као заслужена казна, због тога што се Терсит као најгори човек усудио успротивити најбољем међу Ахејцима, при чему се отворено тежило ка томе да се избегне било каква проблематизација Ахилејевог херојства.<sup>312</sup> Најзад, обе перспективе су код античких аутора, приликом одређивања Ахилејевог и Терситовог положаја, у појединим обрадама биле доведене до крајности. У њима се истицала оправданост поступака једне, на основу неприхватљивости поступака друге фигуре (Терситово скрнављење Пентесилеиног леша и Ахилејево упражњавање некрофилије).

Горе поменуто упућује на закључак, да је управо ова епизода - између свих осталих нехомерских аспеката Терситове биографије - у епској традицији представљала најжешћи фронт на коме се водила борба између афирмације и негације онога што се у различитим периодима античке и средњовековне књижевности и културе сматрало отеловљењем херојског. Чињеница да је у овој борби Терсит - поред Агамемнона и Одисеја - супротстављен и највећем хероју Тројанског рата, Ахилеју, потврђује колико је ревалоризација херојских вредности после Хомерових епова представљала суштински неопходан процес у грчкој мисли и колико је важну улогу у њему одиграла управо Терситова фигура.

---

<sup>312</sup> Карол Зиелински је добро приметно да се по свом суштинском ефекту епизоде са Терситом у *Илијади* и *Етиопиди* разликују у томе, што се прва завршава успостављањем поретка, раније нарушеног бегом војске ка бродовима, док је у другој случај обрнут - међу уједињеном војском настају раздор и побуна (Zielinski 2004: 26). Уколико се ова појединост узме у обзир као показатељ у тумачењу „хомерских“ и „нехомерских“ интерпретација предања о Терситовој смрти, идеја о успостављању поретка долази до изражаја у случајевима у којима се Ахилејеви поступци желе оправдати и тиме одузети сваки смисао Терситовој критици и погибији. Идеја о извесном поремећају поретка унутар ахејске заједнице у складу је са тумачењем по коме су Ахилејеви поступци предмет критике, и у којој Терситова смрт ипак добија извесну тежину.



Слика 1: Атичка хидрија из Еретрије: Терсит вређа Агамемнона; сса. 450-440. п.н.е; Британски музеј, Лондон, No. 1891, 0629.3; 620a/dc25.



Слика 2: Апулијски каликс кратер: Хеленина просидба (Хеленин повратак после Тезејеве отмице?); сса. 390 п.н.е; Национални археолошки музеј у Таранту, No. 52230. Десно: детаљ, Терсит и Менелај.



Слика 3: Атички кратер из Орвијета: (А) Херакле и Аргонаути (са Терситом?); сса. 470-460 п.н.е; Лувр, No. G 341.



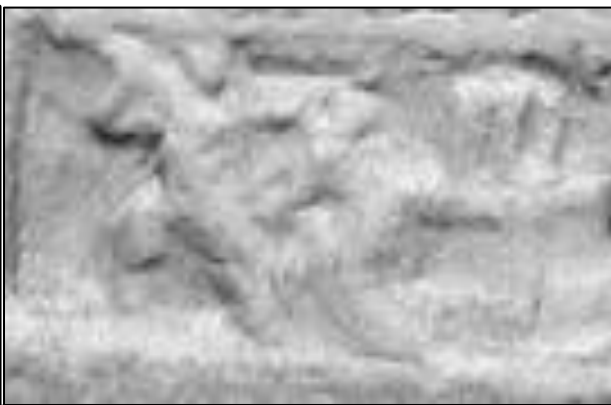
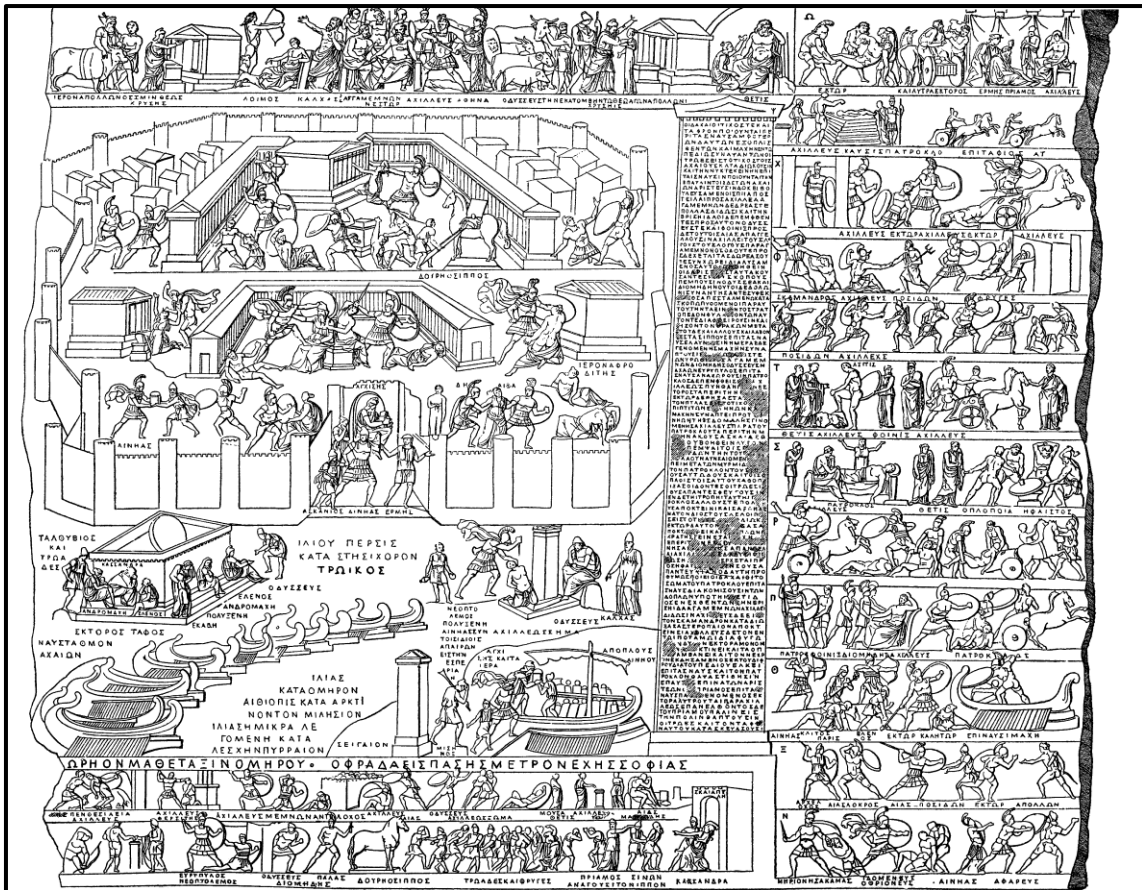
Слика 4: Атински лутрофор: Ахилеј и Терсит се боре око пале Пентесилеје; сса. 450-425. п.н.е; Национални археолошки музеј у Атини, No. 13032.



Слика 5: Атичка амфора из Вулчија: Ахилеј убија Пентесилеју; сса. 530-525. п.н.е; Британски музеј, Лондон, No. 1836, 0224.127.



Слика 6: Апулијски волутни кратер из Барија: (А) Терситова смрт; сса. 340. п.н.е; Музеј лепих уметности у Бостону, No. 03.804. Горe лево: детаљ, Поине; горe десно: детаљ, Ахилеј и Феник; средина лево: детаљ, Пан и Поине, Агамемнон и дорифор (Форбант?); средина десно: детаљ, Диомед и Менелај; доле лево: детаљ, Аутомедонт; доле десно: детаљ, Терсит, обезглављен, са разбијеним судовима.



Слика 7: Илијска плоча (*Tabula Iliaca Capitolina*), сса. I в.п.н.е; Капитолински музеј, Рим. Горе: графичка реконструкција плоче Т. Шрајбера (1895); средина лево: Илијска плоча са обележеним детаљем Ахилеја који убија Терсита; средина десно: Илијска плоча, детаљ, Ахилеј убија Терсита; доле: детаљи на Шрајберовој реконструкцији - лево: Ахилеј убија Пентесилеју; десно: Ахилеј убија Терсита.

### 2.2.7. ТЕРСИТ КОД СОФОКЛА

Међу сачуваним античким изворима који говоре о збивањима у вези са Терситом за време Тројанског рата, налазимо и варијанту приче према којој Терсит на крају ипак није пострадао од Ахилејеве руке, већ је успео преживети све сложене ратне околности о којима је певала *Етиопида*, на шта упућује један одломак из Софокловог *Филоктета*.<sup>313</sup> Софоклова трагедија почиње доласком Одисеја и Неоптолема на Лемно. Одисеј је свестан да пред собом имају тежак задатак, јер га Филоктет презире због тога што га је оставио на острву. Зато Одисеј одлучује да се сакрије како би сачувао живу главу, те наговара Неоптолема да слаже Филоктета како и сâм презире Одисеја због тога што је овај наследио Ахилејево оружје (иако је оно по праву рођења припадало Неоптолему) не би ли на тај начин задобио Филоктетово поверење (*Soph. Phil.* 1-85). Неоптолем, кога Софокле представља као часног младића, у почетку оклева и противи се Одисејевом предлогу да слаже Филоктета, али на крају, ипак свестан околности и пророчанства, пристаје на то да учини срамотно дело зарад будуће славе, како то формулише Одисеј (86-122).

На почетку другог чина, Неоптолем се сусреће с Филоктетом правећи се да га не познаје и саопштава му да се враћа из Троје због тога што су га Одисеј и Атрејеви синови увредили, одузевши му право на очево оружје (234-245; 320-390). Ове речи постижу ефекат који Одисеј прижељкује с обзиром да Филоктет на Неоптолемове жалбе на грчке владаре реагује са одобравањем, додајући да је и сâм био њихова жртва. (255-316; 403-409). Потом Неоптолем обавештава Филоктета о судбини највећих ахејских јунака под Тројом и из његових речи Филоктет сазнаје да су, поред Ахилеја<sup>314</sup>, у борби пали и Теламонов Ајант, Несторов син Антилох и Патрокле, док су Одисеј и Диомед (у нехомерском предању је био Одисејев помоћник у многим лукавствима), и даље међу живима (410-435). Читава сцена се постепено претвара у контемплацију

---

<sup>313</sup> Предање на које се Софоклова трагедија надовезује односи се на случај у коме су после Ахилејеве смрти поколебани и очајни Ахејци затражили савет пророчанства. Калхант (или Хелен, Пријамов син и пророк, кога су Грци заробили) прорекао је да ће Троја пасти ако се Ахејци домогну Херакловог лука и стрела. Међутим, ово чаробно оружје остало је у власништву славног грчког стрелца, Филоктета, који га је наследио јер је једини пристао на захтев умирућег Херакла да га - док је још увек жив - спали на ломачи. Филоктет је, опремљен луком и стрелама, заједно са Грцима кренуо у Тројански рат.

На путу ка Троји Грци су застали на острву Хрису где је Филоктета, док је склањао земљу са затрпаног олтара Атене Хресе, за ногу ујела змија отровница. Ништа није могло очистити Филоктетову рану и ублажити му болове, те су неугодан мирис и Филоктетови крици постајали све снажнији. Када је агонија постала неиздржива, Атрејеви синови и Одисеј су одлучили да га искрцају и оставе на острву Лемну. Због тога је, сазнавши за пророчанство, Агамемнон задужио Одисеја и Неоптолема, Ахилејевог сина, да отплове на Лемно како би од Филоктета добили лук и стреле (уп. *Apollod. Epit.* V, 8; *Joan. Tzetz. ad Lyc. Alex.* 911).

<sup>314</sup> Софокле, за разлику од поменуте варијанте предања, коју наводе Дарес и други извори, наводи да Ахилеј није погинуо од човечје, већ од божје руке - стрелом га није усмртио Парис, већ сâм Аполон (*Soph. Phil.* 334-335).

идеје - да најбољи хероји умиру, док оне најгоре не стиже никаква казна. Ово је сумирано у Неоптолемовим речима: „Кратко ћу ти то/ Ја изјаснит: ни једну рђу не воли/ Рат грабит него увијек само људине“ (Soph. *Phil.* 435-436 [Sofokle 1990: 238]); на њих се надовезује интересантна ситуација, у којој се Софокле осврће на Терситову судбину:

Филоктет: Потврђујем ти. Па баш зато питат ћу  
За невриједника човјека а језиком  
Вјештака, превијанца, - што је с њиме сад?  
Неоптолем: За кога другог него за Одисеја?  
Филоктет: Тог не мислих, већ Терсит неки бијаше,  
Што не једанпут зборит узе, никоме  
Гдје с вољом не бјеше. Зар жив је, мислиш он?  
Неоптолем: Сам не видјех га, али дознах: жив је још.  
Филоктет: Јест, знао сам. Та неће гром у коприву.  
Овако што баш лијепо пазе богови;  
И лије, подмуклице, некуд враћати  
Из Хада их весели, а све честито,  
Ваљано вазда онамо ће они слат.  
Па како судит, како л' хвалит ми је то,  
Кад божје дјело хвалећ наћем бога зла?  
(Soph. *Phil.* 438-452 [Sofokle 1990: 238])

На овоме месту у трагедији Филоктет - иако није био присутан у ахејском логору под Тројом - потврђује да је ипак упознат са оним што се дешавало Терситу у Тројанском рату. Судаћи према начину на који Софоклов Филоктет описује Терсита, врло је вероватно да се трагичар овде надовезује искључиво на епизоду са Терситом из *Илијаде*.<sup>315</sup> Терсит је описан као ништаван, безвредан (*ἀνάζιος*; 439) човек (подударно Квинтовом *ἀνήρ οὐτιδανός*), али на речима вешт<sup>316</sup> и, тиме, опасан (*δεινός*), односно лукав и прорачунат (*σοφός*; 440). Филоктет, такође, као и Хомер, наглашава да је Терсит имао обичај да се супротставља владарима, односно, да није само једном изрекао речи (*οὐκ ἄν εἴλετ' εἰσάπαξ εἰπεῖν*) које никоме нису биле по вољи (*ὄπου μηδεὶς ἐΐση*; 443-444).<sup>317</sup> Битно је нагласити да Софокле - алудирајући на хомерску епизоду -

<sup>315</sup> *Илијада* такође у другом певању, у каталогу бродова (В 718-728) помиње и Филоктетов останак на Лемну због уједа змије и одсуство из битке, које је растуживало његове саборце. Ово би могло ићи у прилог претпоставци о Софокловом преузимању грађе од Хомера (уп. Rankin 1972: 37).

<sup>316</sup> Одређивање Терсита као вештог говорника призива у свест необично Одисејево признање Терситу у *Илијади* да је - попут Нестора - *λυτός ἀγορητής*, јасни и гласни говорник (В, 246).

<sup>317</sup> Могуће је да се Софокле овде надовезује на стихове В, 213-214 из *Илијаде* (он је непристојне речи и многе у срцу знао./ наопаке, без мере с владарима да би се свађ'о), који показују да Терситов напад на Агамемнона није представљао усамљен случај. Софоклова примедба да Терсит „није само једном“ критиковао Ахејце, као и Хомерова, не пружа довољно доказа за претпоставку да је међу имплицираним другим случајевима подразумевана и епизода са Ахилејем. Разлог је у томе што би тада у оба случаја Терсит већ морао бити мртав, чега нема ни код Хомера ни код Софокла. На основу овог Филоктетовог запажања, немогуће је са сигурношћу закључити да је Софокле заиста желео указати на епизоду из *Етиопиде*.

истовремено у своје тумачење уноси и својеврсну амбиваленцију која у *Илијади* произилази из сучељавања Терситовог описа и садржаја његовог говора. Филоктет наглашава да је Терсит, иако ништаван човек, ипак вешт говорник, док се његове грдње упућене ахејским владарима одређују само као нешто што другима није било по вољи, али не и као нешто што је било погрешно и непоткрепљено чињеницама.

Све наведено, наравно, не значи да Филоктет на овоме месту на било који начин стаје у Терситову одбрану; он, без сумње, до краја одељка остаје негативан пример потврђујући правило - да у рату страдају само најбољи. Међутим, Терситове примедбе нису директно оспорене са Филоктетове тачке гледишта. Њихово оспоравање подразумевало би и посредну афирмацију Агамемнових и Одисејевих поступака, што би било у контрадикцији са Филоктетовим специфичним положајем. Дајући првенство представи о Терситу над тумачењем његовог говора из *Илијаде*, Софокле ствара услове у којима се Филоктет може позвати на Терсита као на пример рђавог човека. Тиме Софокле избегава идентификацију Филоктета са Терситом, у њиховом односу према Агамемнону и Одисеју.

Разграничавање Филоктетовог гнева од Терситових критика коначно се остварује кроз свеprisутну Филоктетову идеју да Терсита, као и све друге „подмуклице“, укључујући несумњиво и Одисеја, богови чувају од смрти (446-450). Неоптолемова потврда да је Терсит и даље жив, стога би подразумевала да је у варијанти приче коју Софокле развија, Терсит морао преживети и надживети Ахилеја; односно, да трагичар није узео у обзир, или просто није познавао варијанту из *Етиопиде*, према којој је Ахилеј убио Терсита (уп. Jebb 1890: 79; Rankin 1972: 39). Џорџ Хаксли, пак, у својој интерпретацији не прихвата ову могућност и закључује да „Неоптолем лаже и подразумева се да публика зна како он не говори истину. Ова лаж је у већој мери настала у складу са током разговора између Филоктета и Неоптолема, него што је последица нечасних околности у којима је Ахилеј убио Терсита. [...] Неоптолем одговара на овај начин, како би учврстио Филоктета у његовом ставу да само рђави преживљавају и успевају у рату. [...] Теламонов Ајант и Патрокле су мртви, док су Одисеј и Терсит живи; и Одисеј, а не Неоптолем, је наводно наследио Ахилејево оружје. [...] Филоктет треба да прихвати неискрен одговор као знак да је племенити Ахилејев син својеволјно избегавао одвратног Терсита под Тројом; а не као доказ да је Терсит заиста био непознат“ (Huxley 1967: 33-34).

Овакво тумачење је веома проблематично превасходно због тога, што се из Филоктетовог и Неоптолемовог дијалога не могу издвојити никакве јасне индикације о



томе да се Софокле заиста позивао на повест о Терситовој смрти из *Етиопиде*.<sup>318</sup> Јасно је да Неоптолем није искрен према Филоктету када му говори да је напустио опсаду, бесан на Одисеја и Атрејеве синове јер му нису дозволили да наследи очево оружје; али ова лаж сачињена је управо на основу онога што Одисеј саветује Неоптолему да каже, како би придобио Филоктета.

Дакле, тешко је доказиво (и недоследно лику који је у трагедији представљен као изузетно правичан<sup>319</sup>) да је Неоптолем овде имао намеру да надгради већ тешко прихваћену Одисејеву превару и да свесно слаже Филоктета како је Терсит жив. Још мање вероватно делује други могући мотив за Неоптолемову неискреност, који Хаксли препознаје у његовој срамоти, због тога што је Ахилеј Терсита убио на нечастан начин. Ова хипотеза увелико превазилази оквире Софокловог текста, и ако се упореди са односом који Неоптолем има према Ахилеју у епској традицији, не могу се издвојити никакве назнаке да је син на било који начин осуђивао оца, због поступка према Терситу.

Уколико Неоптолем заиста подилази Филоктетовој идеји да само рђави преживљавају (мада на основу текста није искључено да и сâм у њу искрено верује), он нема разлога да поткрепљује Филоктетов став лажима, јер су Ахилеј, Ајант, Антилох и Патрокле заиста мртви, док је Одисеј међу живима. Дакле, делује много вероватније да је и по питању Терситове судбине Неоптолем био искрен и да га је Софокле поставио тако, да има увид само у оне податке о Терситу које наводи Хомер. У том смислу, Неоптолемова примедба да није сâм видео Терсита, већ је чуо да је овај још увек жив, не би била мотивисана жељом да потврди Филоктету како је у рату својевољно избегавао Терсита. Уместо тога, она би у потпуности била усклађена са епизодом из *Илијаде*, на основу које би Неоптолем (који тада није био присутан у ахејском логору), касније само могао чути причу о томе како је Одисеј истукао Терсита, те је Терсит ову казну преживео, да би потом нестао из ахејског видокруга.

Уколико се претпостави да Софокле у овом одељку ипак није кореспондирао са грађом *Етиопиде*, већ искључиво *Илијаде* - за шта текст даје много јаче аргументе -

---

<sup>318</sup> Схолија уз Софокловог *Филоктета* уз ове стихове износи целокупну причу о Ахилеју, Пентесилеји и Терситу (Schol. in Soph. Ph. 445 [Parageorgiu 1888]). Међутим, то што Софоклов непознати схолијаст идеји о Терситу који је надживео Ахилеја, супротставља причу о Терситовој смрти из *Етиопиде*, ипак се не може узети за довољан аргумент у прилог хипотези - да је и сâм Софокле морао познавати ову причу, како то сматра Ц. Хаксли (Huxley 1967: 33).

<sup>319</sup> То потврђује и случај да ће се до краја драме Неоптолем, посведочивши Филоктетове неиздрживе болове, ипак покајати због почињене преваре, вратити лук који му је Филоктет поверио и пристати да Филоктета врати у Грчку, свестан да ће тиме разгневити своје саборце под Тројом. Филоктет ће ипак доспети под Троју, захваљујући дословном *deus ex machina*: појавом Херакла као божанства са пророчанством по коме ће Филоктет бити излечен уколико оде у битку и да ће Грци победити. Трагедија се овде завршава, а из других извора сазнајемо како је Филоктета под Тројом заиста излечио Махаон и како је у рату побио многе тројанске јунаке, укључујући и Париса (уп. Apollod. III, 12, 6; *Epit.* V, 8; Joan. Tzet. ad Lyc. *Alex.* 61-62, 64, 911).

може се закључити да је Терситова судбина Софоклу послужила као хомерским текстом потврђен аргумент у корист става, да добри и честити људи страдају, док подмукли и зли опстају.<sup>320</sup> Софокле вероватно није познавао сложеност нехомерских предања о Терситовој фигури, на основу којих би Терситово племенито порекло, учешће у херојским подухватима и страдање од Ахилејеве руке, чврсто могли утицати на трагичарево коришћење Терсита као примера пропадања добрих људи. Уместо тога, Софокле је под снажним утицајем хомерске представе о Терситу употребио његову судбину у негативном смислу, зачињући Неоптолемовим и Филоктетовим дијалогом својеврсну „јововску“ перспективу; она ће са Филоктетовим закључком разрешење проблема теодицеје пронаћи у једној епикурејској идеји о злом богу.<sup>321</sup>

Иако у Софокловој песимистичној слици времена у коме су сви честити људи пропали (антиципацији једног суштински нехеројског доба), и у коме су сви хероји - или већ мртви, или су на путу да се суоче са својом пропашћу - Терситова (хомерска) судбина има веома важну улогу. Не сме се превидети да је читава проблематика коју Филоктет покреће, превасходно подстакнута његовом осудом пређашњих Одисејевих нечасних поступака.<sup>322</sup> Сходно томе, Терситов негативни пример уједно треба

---

<sup>320</sup> Наведени део у *Филоктету* једино је место у свим Софокловим сачуваним драмама и фрагментима, где се Терсит помиње по имену. Због тога, Ц. Хаксли закључује да га је трагичар „вероватно [...] сматрао за недоличног узвишености трагедије“ (Huxley 1967: 34). Хаксли у једном сачуваном фрагменту Софоклове трагедије *Алејевићи* (*Αλέαδαι*) препознаје алузију на Терсита у следећим стиховима: „Богатство [...] чини да ружна особа постане лепа на око/ и да говор који је омражен постане мудар“ (*πλοῦτος [...] καὶ γὰρ δυσειδὲς σῶμα καὶ δυσώνυμον/ γλώσση σοφὸν τίθησιν εὐμορφὸν τ' ἰδεῖν* (Soph. Fr. 88.9-10, нав. према Huxley 1967: 34; *прев. аум*)). Повезујући ове стихове са идејом из *Филоктета* да само рђави људи опстају, Хаксли их погрешно преводи и претпоставља да се и овде ради о помену Терситовог просперитета (*πλοῦτος*), па - упркос начину на који је представљен у *Илијади* - Терсит у нехомерском контексту има племенито порекло, и оно му пружа овакав вид благостања (Huxley 1967: 34).

Хипотеза је неодржива, колико због тога што се на основу поменâ „ружног тела“ и „омраженог говора“ не може извести закључак да се овде заиста упућује на Терсита, толико и стога што трагичар уопште не разрађује идеју о пропасти добрих и опстанку злих људи; он изводи једну апофтегму о моћи новца која нема много додирних тачака са нехомерским аспектима Терситовог лика, нити са идејама предоченим у *Филоктету*.

За разлику од овог примера, Софоклово позивање на Терситову судбину - као потврда става да добри људи у рату гину а рђави опстају - понавља се у нешто другачијем виду и код Овидија у *Љубавима*. Имитирајући (и вероватно карикирајући) Католовог „Врапца“ (Catul. 2), Овидије у једној елегији описује смрт Корининог папагаја: „Угино је овај брбљиви папагај,/ Слика људског гласа, поклон с краја света./ Лакоме руке најпре бољу ствар грабе./ Оно што је горе бројем стално расте./ Терзит виде тужни Филакидов погреб,/ Хектор беше пепео, браћа му жива“ (Ov. Am. II, 6, 37-42 [Ovidije 2008: 65]). Слично као код Софокла, и код Овидија „оно што је горе бројем стално расте“, па је Терсит тај који је надживео бољег јунака од себе (Филаковог унука Протесилаја, који је погинуо јер је од свих ратника први искочио са ахејских лађа и кренуо у битку, уп. II. В, 698-702), као што и Хектора надживљавају његова браћа (песник посебно циља на кукавицу Париса).

<sup>321</sup> Мартин Милер је код Софокла препознао „горку визију света после *Илијаде* и после херојског доба у којој су сви честити мртви, а опстају само слични Терситу“ (Mueller 1984: 181). Слично закључује и Јан Кот: „У овој новој слици тројанског рата није остало ништа од некадашњег херојства; победници и побеђени узајамно се уништавају, победа означава пораз, а агенти те нове, мрачне 'историјске нужности' јесу Одисеј и Неоптолем“ (Kot 1974: 187).

<sup>322</sup> Иако не добија много простора у драми, Одисеј готово сваки пут када ступи на сцену делује или као кукавица (не сме сâм да се суочи са Филоктетом), или као да поседује задње намере и иницира малверзације без очекиваних резултата (на крају није он, већ Херакле тај који придобија Филоктета да

разумети и у функцији посредне критике Одисејевог херојства; Терсит се у *Илијади* појављује као гласноговорник критичке идеје, по којој се хероји не понашају у складу са својим одговорностима. У Софокловом *Филоктету* (иако је и сâм представљен као недостојан хероја), он се ипак јавља као један од главних посредника идеје - да је херојско доба завршено и да је управо одисејевска парадигма оличење свега лошег и неповољног у добу које наступа.

Терситово посредништво у овој идеји препознатљиво је у симптоматичној ситуацији, када на Филоктетово перифрастичко питање - шта се догодило са најгорим међу Ахејцима, Неоптолем самоуверено закључује да се питање односи на Одисеја, а не на Терсита (441). На основу података из текста, тешко је стећи јасну слику о томе шта је тачно проузроковало овакву Неоптолемову исхитреност. С једне стране, могло би се претпоставити да је Неоптолем (подлегавши Одисејевом убеђивању да га прекорева пред Филоктетом не би ли добио његову наклоност), схватио да се опис односи на Терсита, али је свесно изабрао да се претвара као да је реч о Одисеју, како би подишао Филоктету. С друге стране, одлука да се претвара како не препознаје Терситов опис, могла би се разумети и као Неоптолемов лични избор да на овај начин искаже сопствено негодовање јер га је Одисеј наговорио да слаже Филоктета. Трећа, једнако вероватна могућност, била би и она најпростија – да је Неоптолем заиста био убеђен како Филоктет описује Одисеја, што не би било контрадикторно ставу који он заузима у својим дијалозима са Одисејем у трагедији, а где јасно происходи да се Неоптолем никако не слаже са начином на који Одисеј жели доћи до Херакловог оружја.<sup>323</sup>

---

пође под Троју). У оба ова аспекта трагедија доследно пружа аргументе који поткрепљују и оправдавају Филоктетов гнев и осуде, а свему томе додатно доприноси и промена Неоптолемове лојалности у последњем чину, захваљујући којој Одисеј постаје потпуно немоћан и изолован.

<sup>323</sup> Одисејева сличност са Терситом истакнута је у представљању Одисеја код Хомера, као на пример, у сцени Одисејевог прерушавања у просјака где његов опис умногоне подсећа на представу о Терситу у *Илијади* (v, 430-438; уп. Saïd 2011: 163); или, када Одисеј Еумеју приповеда измишљену причу о себи као критском кнезу и мукама које је морао пребродити (ξ, 199-359). О овом одељку Ц. С. Кирк каже: „Не можемо бити сигурни; али, ова прича, и догађаји које преноси, није „херојска“, већ указује на једну еру у којој су се вредности мењале великом брзином. Критски кнез је копице, озлојеђен, недружељубив и одбија сваку сарадњу. Пошто се ничим није истакао под Тројом, налази свој позив као пират. Он има више заједничког са Терситом, кога презире, него са Идомејем“ (Kirk 1976: 66).

Паралела која се успоставља између Терсита и Одисеја у оба случаја представља последицу Одисејево трансформације у неки други лик, чиме је избегнута могућност да се он у својој истинској појавности, ослобођеној од сваког прерушавања, на било који начин доведе у везу са најгорим међу Ахејцима. Потврду да је ова сличност у каснијој античкој традицији тумачења хомерских текстова једнако сматрана немогућом, налазимо и у анонимном коментару на Аристотелову *Реторику* где се као један од примера језичких конструкција које нису конгруентне по смислу (*ἀκατάλληλος*) наводи и синтагма „*πολύμητις Θερσίτης*“ (довитљиви Терсит), односно да се устаљени епитет за Одисеја примени на Терсита (Anon. in *Art. Rhet. Comm.* [Rabe, *Commentaria in Aristotelem Graeca*, 1882-1909: 21.2: 163]).

Када је реч о епизоди у *Илијади*, А. Зајбел посматра Одисеја и Терсита као два комплексна лика: Терсит и Одисеј су обојица прагматисти, у потпуности ослобођени сваког идеализма. [...] Обојица слепо теже ка своме циљу, Одисеј успешном завршетку рата, Терсит успостављању свог имагинарног *τιμῆ* и очувању сопственог живота.“ Ауторка стога закључује да је основна разлика између два лика у њиховом

Без обзира на то за коју се интерпретацију одредимо, чињеница да је на овом месту Одисеј изједначен са хомерским Терситом, представља један од најупечатљивијих видова оспоравања Одисејевог херојства, како у *Филоктету* тако и у каснијој традицији. Док је епизода са Терситом код Хомера само на посредан и амбивалентан начин указивала да је физичким кажњавањем Терсита, извргавајући га смењу војске, и сâм Одисеј представљен као неспособан да се достојанствено избори са ситуацијом - стога предмет тог истог смеха - у Софокловом *Филоктету* се суочавамо са недвосмисленом осудом Одисејевих поступака. На тај начин је Терсит (код Софокла и Хомера представљен у негативном светлу и са дозом ироније) својом улогом непосредније успео преиспитати подухвате највећих ахејских јунака, него у *Илијади* где јој се приступа са већом уздржаношћу и отпором.

Већ су у Софоклово време били обезбеђени неопходни услови за интензивнији развој струје која је извесне хомерске ликове подвргавала још једном херојском тесту. Иако Софоклов Терсит у овом конкретном случају вероватно није имао никаквих додирних тачака са Терситом из нехомерских предања, његова је позиција била условљена првенствено хомерском представом; последице његовог суочавања са најбољим Ахејцима и разумевање њиховог херојства у много већој мери су подударне са контекстом нехомерског аспекта Терситове биографије. Софоклов текст се тако издваја као гранични случај, приступајући Терситу кроз хомерску призму, и са јасним циљем да се хомерска афирмација Одисејевог херојског статуса доведе у питање.

## 2.2.8. ТЕРСИТ КАО ХОМЕРОВ САВРЕМЕНИК

Поред поменутих сложених модулација Терситовог лика у хомерским и нехомерским оквирима предања о Тројанском рату, каснија традиција је у циљу објашњења његове појаве у *Илијади* изнедрила и једну необичну легенду о томе - зашто се Хомер потрудио да представи Терсита у изразито негативном светлу? У тој легенди, коју преносе Хомерови коментатори, први и једини пут је прекорачена граница између посматрања Терсита као лика у епској традицији, и као историјске личности. У маниру фиктивних биографија Дареса и Диктиса, према којима су двојица аутора сматрана за очевице збивања (ово бележе у својим хроникама о Тројанском рату), Терсит је доведен у директну везу са личношћу песника Хомера, тј. представљен

---

избору да заузму одређену позицију у грчком поретку: „Одисеј борави унутар космоса, [...] докле год се труди да га сачува, космос се одражава о његову личност. [...] Све му то омогућава да не упадне у замке сопственог карактера, а оне му несумњиво прете, у *ἄκοσμος*, у који је склизнуо Терсит“ (Seibel 1995: 386, 395, 396). Посматрано из овога угла, Неоптолемово мешање Одисеја и Терсита делује сасвим оправдано.

је као Хомеров савременик. На који начин је ова веза успостављена и какве су биле њене последице по Терситово представљање у хомерском контексту, најопширније говори Еустатије у једном одељку свог коментара на епизоду у *Илијади*:

Неки тврде да је Терсит био песников [Хомеров] повереник [тутор?] и да је, подмитивши судије да пресуде у његову корист, ојadio песника одузевши му имовину [наследство] и присвојивши је за себе. Песник се Терситу осветио тако што га је у песми приказао као безвредног и најружнијег човека. Унизивши га на овај начин, раскрстио је са њим једном за свагда и оставио га будућим генерацијама у сећање, представљајући га у песми као директну супротност свима онима према којима је гајио наклоност и уважавање.

(Eustat. ad Hom. II, II, 212 [Stallbaum 1960]; *прев. аут*; уп. Leaf 1886: 49)<sup>324</sup>

Еустатије такође додаје како је Хомер, са жељом да им искаже захвалност и поштовање, извесним својим савременицима писао похвале и претворио их у ликове достојне дивљења, те вредне дугог сећања. Византијски коментатор као примере наводи ликове Тихија у *Илијади* те Фемија, Ментора и Мента у *Одисеји* (Eustat. ad Hom. II, II, 212 [Stallbaum 1960]; уп. Combella 1976: 47).

Сличну причу налазимо и у Псеудо-Херодотовом *Хомеровом животу*, где се наводи како је Хомер као младић отпловио на Итаку и да је тамо боравио код извесног Ментора, кога је потом у знак захвалности на учињеном гостопримству претворио у лик у *Одисеји*. Аутор даље истиче како се Хомер на исти начин одужио и своје учитељу Фемију на васпитању и образовању које му је омогућио. Хомер се такође присећа и бродовласника, Мента, једног од првих слушалаца његових песама, са којим је испловио на пут. На крају, псеудо-Херодот наводи и то, да је песник указао захвалност Тихију, кожару који га је угостио када је боравио у граду Неонтеику (Ps.-Hdt. Vit. Hom. II, 4, 6, 7, 26 [West 2003]; уп. Saïd 2011: 18-19).<sup>325</sup>

<sup>324</sup> У сажетијем облику исту причу наводи и схолија уз Хомерову *Илијаду* (A+bT): „Кажу да је он [Терсит] био песников [Хомеров] повереник [тутор?], да му је одузео сву имовину [наследство] и да је зато [у *Илијади*] представљен као зао човек“ (*ἐπίτροπον τοῦ ποιητοῦ φασιν αὐτόν, σφετερισάμενον τὴν οὐσίαν, ὃν καθὼς λέγει*; Schol. in Hom. II., II, 212 [Erbse 1969-1988]; *прев. аут*).

<sup>325</sup> Тихије се у *Илијади* помиње као најбољи од свих рукотвораца у Хили, творац Ајантовог моћног штита (Н, 219-221). Менто је у *Одисеји* тафљански краљ у кога се прерушава Атина и коме се Телемах жали на просце, да би га овај потом посаветовао како да их се отараси и крене у потрагу за оцем (α, 105-143; 156-325); Фемије је певач који је приморан да забавља просце на Одисејевом двору (α, 153-155; 337-359); Ментор је *Одисеји* представљен као Алкимов син и Одисејев пријатељ, коме је Одисеј поверио надзор над двором док је био одсутан. Прерушена у Ментора, Атина саветује Телемаха како да се избори са просцима и помаже му на његовим путовањима у потрази за оцем (β, 225, 243; γ, 22, 340; χ, 206, 208; ω, 446). У *Илијади* за Ментора се каже да је био Имбријев отац (Н, 171).

Курт Рафлаб пореди сцену Менторовог замерања народу у већу јер нема храбрости да се успротиви бестидним просцима (β, 239-241), са Терситовим замерањем ахејским војницима јер се неprotиве Агамемноновој похлепи: „Оно што је у *Илијади* тешко остварива могућност, овде се претвара у непосредан апел, који не изговара презрени Терсит, него угледни Ментор“ (Raaflaub 2004: 31). Иако ће се оба позива на побуну на крају завршити неуспешно (Ментора оспорава Лиокрит, уз аргумент да су Итчани исувише слаби да би се успротивили просцима), захваљујући одређивању Ментора као великог јунака и заштитника Одисејевих права, спорна ситуација ће се брзо разрешити без већих последица по Менторову част - два говорника ће напустити веће и даљи конфликт ће бити избегнут (β, 242-259).

Псеудо-Херодотов текст из III или IV столећа н.е. је настао као тобожња реконструкција Хомеровог живота, а у ствари је заснован на амплификацији већ постојећих елемената из његових епова. У савременој класичној филологији текст има статус историјске фикције (уп. Lefkowitz 1981: 20) и вероватно је представљао један од најважнијих извора за причу о томе како је Хомер претварао своје савременике у књижевне ликове. Према томе, могло би се са приличном сигурношћу претпоставити да је и Еустатије у свом коментару подразумевао управо овај текст, или неку његову познију модификацију.

Међутим, док се у Еустатијевом и псеудо-Херодотовом сведочењу подударачу помени четири фигуре из Хомеровог дела, *Хомеров живот* се ни на једном месту не осврће на проблематични Хомеров спор са Терситом. Због тога би се могла заступати хипотеза да је прича о Терситу, коју наводе Еустатије и схолија, представљала резултат позније традиције. Она је, прихвативши могућност да је Хомер међу јунаке *Илијаде* и *Одисеје* укључио и позитивно представио личности којима је био наклоњен и захвалан, проширила мотивацију овога поступка и у негативном смислу; тиме је Хомер приказан и као песник који се освећује путем карикатуре. На тај начин, кроз надовезивање епског песника на већ потврђену праксу, било је могуће дати извесно објашњење за специфично негативно сликање Терситовог лика у *Илијади*.<sup>326</sup>

Уколико се у оваквим условима разуме повод за настанак легенде о Терситу - као историјској личности и Хомеровом савременику - важно је на крају разјаснити и зашто је тобожњи конфликт између Хомера и Терсита представљен баш у специфичним околностима борбе око имовине и наследства (*οὐσίαν*). Идеја о Терситу као нечијем поверенику или заштитнику (*ἐπίτροπόν*) - у правном, материјалном или било ком другом смислу - није забележена нигде у традицији; још је мање појмљив склоп догађаја, према коме би Терсит дошао у поседство Хомерове имовине (можда као

---

<sup>326</sup> Анализирајући легенду о Терситу као историјској личности у циљу оспоравања хипотезе Ренате фон Шелихе - да је лик Терсита био Хомеров изум (Schelha 1943: 103ff), Ф. Комбелак наводи: „Свако ко је у антици узимао за озбиљно причу о томе да је Терсит био Хомеров неваљали заштитник, вероватно је на основу ње закључивао да је Хомер живео у време Тројанског рата, пошто се његов заштитник у њему борио, а не да је Терсит представљао много старију фигуру из саге. Могуће је да је прича настала као хир неког шаливције који ју је сматрао забавним објашњењем Хомерове јединствене ненаклоности Терситу” (Combellack 1976: 46).

Аутор не узима у обзир могућност да је Хомер своје савременике на овај начин премештао у прошлост, а не да је обавезно и сâм био очевидац догађаја о којима је певао. Потврду овог става налазимо на једном месту у Еустатијевом коментару, где аутор такође помиње песникове савременике који су овековечени у његовом делу; посебно истиче да Терсит, Тихије и Ехет (краљ Епира и један од просаца; уп. σ, 116; φ, 308) код Хомера нису представљени у времену у коме су заиста живели, него као да су живели у много даљој прошлости (*Ὅτι δὲ καὶ ὁ Θερσίτης καὶ ὁ Τυχίος καὶ ὁ Ἐχέτος ἐπὶ Ὀμήρου γινόμενοι ἀνεχρονίσθησαν ὡς πάλαι ποτὲ γερονότες*; Eustat. ad Hom. *Od.* I, 154 [Stallbaum 1960]).

Према томе, иако Комбелак, превасходно на основу друге нехомерске традиције представљања фигуре развија аргументацију против става да је Терситов лик био Хомеров изум (Combellack 1976: 46, 47), мишљење да је ова легенда остварила ефекат на каснију традицију (у том смислу да се Хомерово доба померало ка добу Тројанског рата), је веома спорно.

чувар и надзорник песниковог имања или двора док је овај био на путу), и то путем правног спора у коме је Терсит подмитио судије (*δωροδοκοῦντα καὶ τὰς δικάστικὰς*) како би пресудили у његову корист (досл. *гласали каменом за њега - ψήφους ὑφελκόμενον*). Текст не даје никакве јасне назнаке о томе шта је могло довести до овакве ситуације, па је могуће само нагађати која је била позадинска прича иза читавог конфликта, ако је уопште и постојала.

Јаснији увид у околности које легенда преноси, могла би пружити анализа аналогне ситуације забележене у античкој традицији, независно од Хомера и Терсита. Реч је о конфликту између песника Хесиода и његовог брата Перса. Хесиод га описује у *Пословима и данима*: Хесиод и Персе су, после смрти њиховог оца, почели делити земљу (*κλήρον*), али је Персе, желећи већи део од свога брата, подилазио и подмитио (*κυδαίνων*) похлепне судије (досл. *који прождиру дарове - δωροφάγους*) да донесу пресуду по његовој жељи (*οἱ τήνδε δίκην ἐθέλουσι δίκασσαι*) (Hes. *Op.* 37-39 [Хесиод 2006: 6]).<sup>327</sup>

Сличности између две приче су неоспориве, а на основу њиховог поређења могла би се заступати хипотеза да су околности које наводи Еустатије, у ствари обликоване по узору на околности које преноси Хесиод. Тако је традиција, која је створила легенду о Терситу као узурпатору Хомерове имовине, могла је извући паралелу између Терситовог положаја у *Илијади*, и начина на који се Хесиод односи према Персу у *Пословима и данима*. Хомер се у једној епизоди оштро разрачунава са Терситом, па је могао бити доведен у везу са Хесиодом чије је оштро противљење даљој подели имовине са братом (Hes. *Op.* 27-36) мотивисало песника да испева *Послове и дане*, као компендијум упутстава за добар живот, подстичући на врлину и правичност. Персе пак, чија су похлепа и свађалачка (*νεῖκος*) природа истакнути као предмет осуде (30), овде би се могао протумачити као пандан Терситу<sup>328</sup>; њему је - поред већ наглашене наклоности ка препирци у *Илијади* - са овом легендом придодата грамзивост, и тиме је додатно оправдан начин на који се према њему односи у Хомеровом тексту.<sup>329</sup>

Уколико је ово заиста био случај<sup>330</sup>, легенда о Терситу као Хомеровом савременику могла би се (без обзира што попут псеудо-Херодотовог текста јасно претендује на

<sup>327</sup> „Имање поделисмо једном, ал’ ти, грабећи,/ Много за себе узе, добро подмићујућ’ на дар/ Похлепне суце који по вољи твојој делише правду“.

<sup>328</sup> Тумачење Персовог (*Πέρση*) имена, које помиње Г. Нађ, као изведеног од глагола *πέρω* – *уништити, упропастити* (Nagy 1990: 47), функционисало би по истим принципима одређивања карактера јунака и разумевања Терситовог имена у значењима дрскости и немара. Стога је и етимологија именâ могла функционисати као *tertium comparationis*, у успостављању паралеле између две фигуре.

<sup>329</sup> Истовремено, Терситове примедбе упућене на рачун Агамемнонове лаконости могле би се лакше протумачити у том смислу, да Терсит замера Агамемнону зато што плен жели искључиво за себе.

<sup>330</sup> Интересантно је да се у појединим савременим интерпретацијама Терситове улоге у *Илијади*, он пре доводио у везу са Хесиодом, него са Персом; разлог је у томе што се - слично Хесиоду у поменутој епизоди у *Пословима* - успротивио неправедном суђењу и прерасподели имовине „владарâ који

статус историјске фикције), разумети као додатно оспоравање утемељености Терситових критика у *Илијади*, у каснијим тумачењима хомерског текста. Иако се традиција из које је потекла ова легенда одређује негативно према лику Терсита, остаје питање - зашто је у време настанка легенде постојала потреба за додатним образложењем разлога за Хомеров анимозитет према Терситу? Ова чињеница би могла указивати на то, да у тумачењу Терситовог положаја у *Илијади* ипак није постојала утврђена сагласност међу античким ауторима, на шта коначно упућују и нехомерски аспекти његове биографије.<sup>331</sup>

### 2.2.9. СУСРЕТ ХОМЕРСКЕ И НЕХОМЕРСКЕ ТРАДИЦИЈЕ – ПОХВАЛА ТЕРСИТА

У претходним деловима указали смо на различите варијације унутар наративног склопа изграђеног око Терситовог лика у предањима о Тројанском рату. За већи део ових варијација карактеристично је да су у класичној епској традицији могле деловати као самосталне приповедне целине, у потпуности независне од хомерског текста. Разлог је у томе што су упућивале на предања којима се Хомер у својим еповима није бавио, или су обрађивале хомерске теме и мотиве из једне потпуно другачије перспективе и са другачијим консеквенцама. Према томе, како по принципу самосталности и независности у представљању грађе, тако и на основу чињенице да су у својим интерпретацијама Терситу најчешће приступале са дијаметрално супротних полазишта, у анализи ових варијација издвојиле су се две тешко помирљиве струје у тумачењу Терситовог положаја и његове функције у тројанском предању; ово бисмо условно могли одредити као хомерску и нехомерску традицију тумачења.

Иако се у суштини међусобно искључују, поменуте традиције су могле функционисати у оквирима истог наратива. На то упућују елементи присутни у хомерском тексту (нпр. Терсит као *λύγος ἀγορητής*, Одисејев аргумент силе или проблем *ἄχος*-а ахејске војске), и у нехомерским варијантама (нпр. прича о лову на калидонског

---

прождиру дарове“ (*βασίλης δωροφάγους*). Међутим, прихватање Хесиодове тачке гледишта у критици похлепних владара, због високог положаја који је песник заузимао у грчкој култури, сигурно је наилазило на много мање отпора, него што је то био случај са потврђивањем позиције хомерског Терсита. Хајнц Мундинг добро истиче ову разлику у могућности поистовећивања са ставовима два критичара, називајући Терсита епском карикатуром самога Хесиода (Munding 1959: 110ff; нав. према Donlan 1973: 151 n. 13; уп. Rankin 1972: 44, 53).

<sup>331</sup> Наглашавање става да је Хомер ради личне освете Терсита представио као најгорег међу Ахејцима, подразумевало би да Терсит (макар схваћен и као историјска личност) изван хомерског контекста није имао карактеристике које су му додељене у *Илијади*. Уколико ово место тако протумачимо, и на основу њега би се могла посредно заступати претпоставка да је Хомер за потребе епизоде у *Илијади* свесно обесмислио Терситову позицију и одузео му све атрибуте које има у нехомерској традицији, старијој од хомерских варијаната.



вепра, или Ликофронова, Квинтова и Цецесова тумачења околности Терситове смрти). Готово свако укрштање ових традиција у појединачним причама подразумевало је и супротстављање два манира у представљању Терсита; тиме се указивало на амбивалентну Терситову улогу у тројанском предању. Без обзира на то да ли је било речи о упливу одређених „херојских“ аспеката Терситовог лика у хомерски контекст или, насупрот томе, о „дехероизацији“ Терсита у нехомерском миљеу, није било могуће постићи једнозначну синтезу две традиције.

Није необично то, што је најуспелији покушај стварања једне такве синтезе потекао из домена класичне реторике, и то у виду реторске вежбе - похвале (енкомијума) Терсита. Устаљени примери похвала највећих грчких и тројанских хероја, попут Ахилеја, Хектора, Одисеја и Диомеда, подразумевали су да ученици реторике у својим саставима искористе одређене наративне елементе из неке од актуелних варијаната предања о њиховом пореклу, рођењу, младости, херојским подвизима, потомству или смрти. Похвала Терсита, који је овде превасходно посматран кроз призму хомерског описа, сматрана је много захтевнијим типом реторске вежбе, јер је у себе укључивала и развијање парадокса; њен предмет је чинио лик који по својој (хомерској) природи није био достојан величања и хвале.<sup>332</sup>

Да такво усавршавање у реторској вештини - кроз похвалу „лоших“ и покуду „добрих“ ликова и тема - није било редак случај још у хеленистичком периоду, потврђује и један одломак у Полибијевим (II в.п.н.е) *Историјама*. Иронично се осврћући на реторске методе извесног Тимеја, Полибије каже да је овај толико опширно хвалио значај Сицилије и Сиракузе, „да ниједан дечак из реторске школе и са шеталишта који се спрема да пише похвалу Терсита, покуду Пенелопе или нешто слично, не би могао да га превазиђе у парадоксима“ (Plb. XII, 26b [Полибије 1988: II, 144-145]; уп. Spina 2001: 44-45). Иако је похвала Терсита пре свега била хипотетичка и парадоксална, њена структура је пружала шири увид у грађу о Терситовом животу. Тиме је похвала, као синтеза различитих варијаната, подразумевала усклађивање хомерских и нехомерских полазишта и разјашњење конфликта између ове две традиције, који би могао условити нераздевање статуса Терситовог лика у предању.

Такав је случај са јединим до данас сачуваним примером похвале Терсита (*Ευκόμιον Θερσίτου*), чији је аутор био грчки реторичар и софиста Либаније из Антиохије (IV в.н.е).<sup>333</sup> Либаније је овај енкомијум укључио у своје припремне вежбе

<sup>332</sup> Упоредо са парадоксалним похвалама (адокса) чији су предмет биле бесмислене и недоличне теме попут косе (Дион Хризостом), ћелавости (Синезије), неправде (Глаукон), муве (Лукијан), дима и прашине (Фронтон), античка реторика је неговала и жанр парадоксалне грдне (инвективе) упућене великим херојима и истакнутим личностима, попут Ахилеја, Хектора, Филипа или Есхина; уп. Liban. *Progym.* XI, 1-4.

<sup>333</sup> Ауло Гелије у *Атичким ноћима* помиње како је римски софиста и говорник Фаворин из Арелате (I-II

за говорнике (Liban. *Progym*, VIII, 4 [Foerster 1903-1923: VIII, 243]; уп. Spina 2001: 9-10), заједно са примерима похвалâ Диомеда, Одисеја, Ахилеја и Демостена.

Аутор почиње своју похвалу молбом Хомеру да му опрости што ће покушати да хвали човека о коме је песник рекао многе лоше ствари; потом, да ће прокоментарисати Терситов живот користећи се Хомеровим текстом као поткрепљењем за извесна питања о којима ће даље бити речи (1). Прво проблематично место на које се Либаније осврће јесте питање Терситовог порекла, и аутор се доследно држи варијанте о којој говоре схолија и Аполодор, па наглашава да Терсит није потекао од „ниских“ или непознатих родитеља, већ је био Агријев син и Диомедов рођак. Разлог због кога се ова генеалогичка не помиње у *Илијади*, Либаније налази у томе што Терсит, за разлику од Диомеда (уп. Ξ, 113-118), није желео истицати своје племенито порекло, чак ни након што га је Одисеј повредио (*ήδικέϊτο*); неко други би то учинио на његовом месту, сматрајући да због свог порекла заслужује добру репутацију међу ратницима (2). Другим речима, Терсит је по Либанијевом мишљењу био исувише скроман, да би се позивао на своје херојске претке (Zielinski 2004: 217).

У следећем одељку, аутор прелази на опис Терситових подвига, наглашавајући како је Терсит, пошто је већ потекао од славних предака, „учествовао у делима која доликују херојима“ (*ἔργων κοινωνεῖν τοῖς ἥρωσι πρεπόντων*). Једно од њих био је и поход на калидонског вепра, у који је пошао са Мелеагром и другим најбољим јунацима. Ипак, вративши се из похода, Терсит се разболео (*ἠσθένησέ*) и „болест је нанела много штете његовом телу“ (*νόσος αὐτῷ τὸ σῶμα κατέβλαψεν*) (3).<sup>334</sup> Упркос томе, Либаније

---

в.н.е) био аутор још једне овакве похвале: „Нису се само стари софисти бавили темама које нису племените, или радије, које нису очекиване, *ἄδοξοι ὑποθέσεις*, како их Грци зову, већ и каснији филозофи. Наш пријатељ Фаворин је у великој мери уживао спуштајући се на ниво таквих тема, јер их је сматрао - или погоднима да покрену његове мисли, или је вежбао своју оштрину, или је тако превазилазио извесне потешкоће. На пример, када је покушао да похвали Терсита и начинио говор у славу грознице квартане [маларичне грознице], изрекао је многе паметне ствари о обе теме, које су остале записане у његовом делу“ (Aul. Gel. XVII, 12 [Rolfe 1927: III, 250-251]; *прев. аум*). И овај пример се односио на похвалу писану у парадоксима у циљу усавршавања реторских вештина. Колико је хомерска представа о Терситу у овом контексту била доминантна, потврђује чињеница да је Терситова судбина припадала истом рангу тема као и маларична грозница.

И сâм Либаније наводи један пример састава који је можда представљао похвалу Терсита, а чији је аутор био грчки говорник и софиста Елије Аристид (II в.н.е). У писму научнику Паладију, Либаније говори како је дошао у посед једне књиге Аристидових дела: „Књига која садржи Аристида је оштећена због своје старости и у исто време га и имам и немам. Један слог је препознатљив, али други нећеш уочити колико год се трудио да проникнеш у текст. Иако верујем да сам препознао његовог „Терсита“ и даље нисам одустао од потраге за ‘Терситом’“ (Liban. *Ep.* 76 [Norman 1992: 79-81]; *прев. аум*). Норман сматра да писмо показује како је Паладије тражио од Либанија (као великог познаваоца Аристидовог дела) да оцени његов састав и упореди га са Аристидовим *Терситом* (Norman 1992: 79 n. d). Из писма се може закључити да су се Паладије и Аристид такмичили у састављању говора и могуће је да се ово такмичење састојало у томе, ко ће написати бољи састав на исту тему, док је Либаније имао улогу арбитра. Уколико је ова претпоставка тачна, Паладије би се могао додати списку аутора похвале Терсита. У сваком случају, састави на тему похвале Терсита били су нарочито популарни међу софистима.

<sup>334</sup> Либаније се на овоме месту разилази са причом коју преноси схолија, а према којој је Терсита у лову

истиче да болест није оставила трага на Терситовој души (*ψυχήν*), нити је умањила његову храброст (*ἀνδρείαν*) и жељу за славом (*δόξης ἐπιθυμεῖν*).<sup>335</sup> Доказ за то аутор налази у чињеници да је Терсит својевољно пристао да крене у Тројански рат, иако је због сопственог физичког стања имао оправдан разлог да избегне обавезу коју му је наметала заклетва и да остане код куће. Терсит просто није могао трпети неправду од стране Тројанаца и, премда шантав, пошао је са Ахејцима знајући да рат тражи одважан дух.<sup>336</sup> Када су видели да се човек у таквом телесном стању придружио походу, и други ратници су жарко желели да што пре исплове, закључује Либаније (4).

Аутор похвале потом уверљиво супротставља ово запажање причи о Ахилејевом и Одисејевом нечасном поступању и прерушавању једног у девојку а другог у лудака, како би избегли ратну обавезу (за разлику од одважног Терсита). Имплицитно повезујући ове приче са Хомеровом примедбом да је Терсит био најмржи Ахилеју и Одисеју, Либаније додаје како се Терсит оба пута подсмехивао (*κατεγέλα*) двојици јунака и „подесним речима представио њихов кукавичлук“ (*λόγους ἔλεγε πρέποντας τῇ τοιαύτῃ κακίᾳ*).<sup>337</sup> Међутим, наводи се даље у тексту, Терсит то није чинио јер је завидео (*φθονῶν*) на храбрости првом или на довитљивости другом јунаку (5), већ стога што што се није могао уздржати, а да им не приговори на рђавим делима.

Потврду овога става Либаније истиче позивајући се на садржај *Илијаде*: Терсит се није противио Ахилеју када је овај говорио у већу за време куге (А, 58ff), нити је ликовоао када је Ахилеју одузет плен, већ је, штавише, туговао заједно са њим

---

на калидонског вепра обогалио сâм Мелеагар, јер се овај понео као кукавица. Либаније вешто заобилази контрадикције унутар ове приче; оне су садржане у чињеници да је Терсит као јунак племенитог порекла и као један од најбољих јунака који су пошли у поход на вепра, на крају у страху побегао од звери, а за то га је казнио његов најближи рођак. Уместо тога, у похвали се мотив Терситовог кукавичлука уопште не помиње, а повод за његову физичку деформисаност се приписује болести која га је касније сустигла. Иако остаје отворено питање - да ли је Либаније ову варијанту приче преузео из већ постојеће епске грађе, или је она била производ његове уобразиље, занимљиво је да се Терситова физичка наказност објашњава као последица болести; ово би могао бити још један аргумент у корист ранијој претпоставци да је Терсит код Хомера заиста представљен као жртва клеидокранијалне дисостозе.

<sup>335</sup> Тако је јасно оспорен поменути став из Хомеровог текста - да је Терситова ружноћа била показатељ искварености његовог карактера; Либаније, док налази оправдање за Терситову наказност, не одустаје од намере да нагласи његово херојство.

<sup>336</sup> Остајући доследан представљању Терсита као хероја, Либаније се овде супротставља поменутом ставу који наводи Еустатије - да је Терсит доведен под Троју због тога што су се Ахејци плашили да ће, уколико остане код куће, изазвати раздор и побуну.

<sup>337</sup> Позивање на ранију ситуацију у којој се Терсит руга Ахилеју и Одисеју јер желе избећи одлазак у рат, могло би показати да се „Либаније позива на изворе који су нам данас непознати“; К. Зиелински још запажа, да је због тога што „*Илијада* не помиње никаква подсмехивања и оптужбе за кукавичлук, ово могло припадати једино *Кипарској песми*“ (Zielinski 2004: 217). Зиелински ипак одбацује ову могућност као невероватну – „Вероватноћа да се оваква ситуација заиста догодила производ је Либанијеве уобразиље“ – и закључује да „Либаније није знао ништа више о Терситу од нас“ (Zielinski 2004: 217).

Хипотезу о Терситовом појављивању у *Кипарској песми*, и могућности налажења овакве ситуације у кикличком епу, не би требало олако одбацити, посебно уколико се узме у обзир постојање извора о Терситовом учешћу у догађајима пре (Хеленин просац) и после (*Етиопида*) збивања о којима је певао овај еп, а нарочито о Терситовој повезаности са Паламедом, једним од главних актера *Кипарске песме*.

(*συνάχθεται*); он чак није замерио ни Агамемнону на томе што је Ахилеју одузео плен. Уместо тога, закључује аутор, Терсит је прибегавао оштрим речима и оптужбама само против оних који су рђаво и неправо чинили (*ἀμαρτανόντων*) и који су због тога били одговорни (*αἰτίας*); није се плашио положаја других и није ласкао моћнима, а био округан према обичном народу (6).<sup>338</sup> Терсит је знао - наставља Либаније - да је обичан народ, не живећи животом богатих, умео сачувати самоконтролу; али, да је онима који су имали моћ и богатство, био потребан неко ко је mudar и вешт говорник, ко би разумео њихове преступе, прекоревао их, а можда понеке и спречио. Као такав, он би уједно имао могућност да поправи (*ἐπανορθώσειν*) друге, зато што се ничега није плашио - ни скиптра, нити довитљивости других (Одисеја), нити групе истомишљеника, нити оних који су их штитили (7).<sup>339</sup>

Либаније пореди Терситов статус под Тројом са оним који је у Атини имао Демостен, јер је сматрао да је опште добро важније од личне добити, а својим је говором (уместо да им одвратно подилази) знао како да придобије људе на које се обрушавао (8). Исту је намеру имао и Терсит, учествујући вероватно у многим већима, па је изрекао многе племените говоре не сажимајући битне ствари, него прилагођавајући и растежући (*ἐκτείνοντος*) речи<sup>340</sup> у складу са оним што је било неопходно.<sup>341</sup> Због тога се, иронично закључује аутор, Терситу треба дивити јер је очигледно био вредан сећања, чак и у очима самога Хомера (9).

Либаније свој став потврђује на примеру Терситове критике Агамемнона из *Илијаде*. Терсит је посматрао човека који се представљао владарем над свима другима,

---

<sup>338</sup> Либаније овде гради аргументацију на основу сцена из првог певања *Илијаде* у којима се Терсит није појављивао и оправдава његову правичност, вешто се позивајући на оно што је Терсит могао а није учинио, а не на оно што је у вези са њим речено у самом тексту. На тај начин, Либаније успева да очува тобожњу позитивну представу о Терситовој улози под Тројом, а да при томе експлицитно не нападне ниједног од ахејских владара, чији су преступи приказани прилично замагљено и еуфемистички.

<sup>339</sup> Читава сцена Одисејеве реакције и реакције војске на Терситов говор у *Илијади*, овде је протумачена у смислу истицања Терситове изузетне храбрости да се супротстави ауторитету, али не са циљем да га просто извргне руглу, већ да га и поправи. Терситова критика такође није била намењена обичном народу, већ је служила као неопходан глас разума који се супротстављао непромишљеним поступцима богатих и моћних (Zielinski 2004: 217). Либаније тако Терситову функцију у *Илијади* доводи у непосредну везу са основном функцијом жанра (социјалне) сатире, што ће постати устаљена пракса у римском периоду, како ћемо показати у каснијим поглављима.

<sup>340</sup> Ироничан однос аутора према стилу Терситовог говора, на овом месту се може довести у везу са Либанијевим писмом Анатолију, у коме критикује опширност у изражавању свог кореспондента, поредећи је са начином на који се изражава Терсит: „Пре свега, што се тиче дужине наших писама, имам да кажем следеће: ти презиреш краткоћу мојих, а ја заморност твојих. Моја налазе поткрепљење у Спарти: чак си и сâм назвао овај стил писања писама „лаконским“. Него, реци ми, ко су узорци за овакве којештарије са твоје стране? Нико, осим можда онога са разузданим језиком, који је лио сузе у ахејском већу“ (Liban. Ep. 47 [Norman 1992: I, 518-519]; *прев. аут*).

<sup>341</sup> Либаније овај став вероватно развија на основу стихова из *Илијаде* (В, 213-214), из којих се може закључити да је критика Агамемнона представљала само један од многих Терситових погрдних говора упућених ахејским владарима.

а постао је „роб женâ које је заробио“ (*αἰχμαλώτοις δουλεύοντα γυναῖξι*); он је био одговоран за кугу међу војском и за Ахилејево повлачење из борбе, једном због Хрисеиде, други пут због Брисеиде; само је желео да ужива у дражести њихових тела, а није бринуо какве ће то последице имати по Грке; отворено је заступао повратак, а у тајности намеравао да остане; сâм је говорио једно, а преко улизица и ласкаваца радио друго, те тако починио многа дела која нису достојна ни обичног војника, а камоли владара. Терсит се у своме говору - са пуним правом које му гарантује његово порекло - одмах осврнуо на Агамемнонову љубав према новцу (*φίλοχρημᾶτία*), због чега га је већ раније критиковао и Ахилеј (А, 148-171) (10).

На основу једне овако формулисане представе о Агамемнону и алузије на Ахилејев говор из првог певања *Илијаде*, Либаније закључује да су Терситове оптужбе биле истините (*τάληθῆ*), што потврђује његову исправност и праведност (*δικαιοσύνην*). Терситова пак замерка Ахилеју, због повлачења из борбе, протумачена је као израз Терситове бригае за добробит војске, а критика Агамемнона и позивање на Ахилеја као бољег јунака, израз су његове храбрости (11).

Најзад, Либаније сматра за истиниту и Терситову примедбу да је и сâм учествовао у освајању градова и привођењу ратних заробљеника (В, 228, 231), јер се Терсит не би усудио лажно хвалити пред онима који су знали да то није истина. Уместо тога, позивајући се на сопствена дела као доказ, Терсит се већу обратио са дужним поштовањем – осим ако неко није тврдио да је полудео (*μεμηνέναι*). Либаније не прихвата последњу претпоставку због тога што Хомер нигде није представио Терсита као лудака, иако је указао на његове физичке недостатке, те је стога Терсит био при здравој памети (*σωφρονῶν*) када је изговорио ове речи. Штавише, наглашава се у похвали, непријатељи су се плашили (*φοβερῶν*) Терсита, јер је водио њихове синове у заробљеништво (12). Либаније у наставку додатно разјашњава - уколико је Терсит заиста био бескористан, он у том случају уопште не би ни стигао под Троју, јер му Диомед не би дозволио; уколико би и Диомед ово превидео, сигурно не би дозволио Терситу да прави неприлике на већима и да се неоправдано велича, знајући да би се због тога и сâм могао осрамотити (13).<sup>342</sup>

У наредном делу, Либаније пореди две аналогне ситуације из прва два певања

---

<sup>342</sup> Овде се развија један процес закључивања који је дијаметрално супротан реченом у схолији (Schol. in Hom. II, II, 212 [Bekker 1825]). Наиме, док Хомеров коментатор полази од тога да - уколико је Терсит заиста био Диомедов рођак, Одисеј га никада не би напао и прогласио га нитковом - прихватајући *a priori* Терситову релацију с Диомедом, Либаније закључује како Терситу Диомед никада не би дозволио да се под Тројом понесе као нитков, па стога Терсит то није ни био.

*Илијаде*, разматрајући вредност Терситовог и Несторовог говора и постављајући уједно питање - по чему је тачно Терситов говор био лошији од Несторовог (А, 245-284)?<sup>343</sup> Нестор је покушао умирити обојицу јунака - и онога који је претио и онога који је био жртва претње - па иако му је све било потпуно јасно, није смео изрећи оно што је заиста мислио (14). С друге стране, Терсит, који је ставио врлину испред положаја, ништа није задржао за себе. Његове речи (В, 239-242) нису проузроковане љубомором на Ахилеја јер је имао Брисеиду, већ зато што је био свестан шта ће се догодити уколико Ахилеј не буде учествовао у борби, о чему приповеда и сâм Хомер. Према томе, закључује Либаније, искреност Терситовог говора (*παρρησία*) била је много већа од искренности Несторовог (15). Терсит није имао никакав посебан разлог да презире Ахилеја, већ га је просто критиковао због његове самобитности, да би се ипак, када су околности то захтевале, у његово име конфронтирао са другима покушавајући да спречи будуће сукобе (16).

У похвали се даље наводи, како су Грци потврдили Терситову репутацију доброг говорника тиме што нису захтевали да се он избаци са већа усред свог говора, нити су тражили да буде кажњен због свега што је рекао. Међутим, у већу је био присутан и човек (Одисеј) који се понашао насилнички и увредљиво (*παροινῶν*), и желео је да заузме говорничку позицију; њега је жацнуо (*δακνόμενος*) тџк Терситовог говора, па је сопственим говором оклеветао и погрешно представио (*διαβάλλον*) Терситову вештину (17). Либаније истиче да су Агамемнон и Одисеј због своје реакције на Терситов говор (први зато што је ћутао, а други зато што га је ударио јер није био довољно вешт да га оповргне речима) само још додатно поткрепили чињеницу да су Терситове речи биле правичне (*δικαίως*) и на месту. Аутор додаје да је читава сцена у ствари имала функцију да „осуди не онога који је био жртва ударца, већ онога који је ударац упутио“ (*οὐ δὴ τοῦ πεπονθότος τοῦτο ψόγος, ἀλλὰ τοῦ δράσαντος*) (18).

Либаније своју похвалу завршава утиском да би човек природно могао окривити судбину (*τύχην*) за Терситово тело, а у прекорачењу закона хибриса (*Ἵβρεως νόμος*) пронаћи разлог за сурово поступање са њим. Ипак, Терситу би се једнако морало дивити и због тога што је - иако су га малтретирали - знао како да се носи с тим, па није пребегао непријатељу и разоткрио му све грчке тајне, тако га охрабрујући и

---

<sup>343</sup> Поред подударних ситуација у којима се у два певања расправља о Агамемноновом праву да Ахилеју одузме Брисеиду, поређење је могло бити подстакнуто и тиме што Одисеј Терсита назива *λιγύς ἀγορητής* (гласни говорник, В, 246), уобичајеним Несторовим атрибутом.

подстичући назад у битку (19).<sup>344</sup>

Либанијева похвала Терсита представља једини сачувани класични извор у коме је исказана могућност да се елементи нехомерске грађе (Терситово етолско порекло и учешће у лову на калидонског вепра)<sup>345</sup>, употребе са циљем да се његова појава у хомерском тексту протумачи у позитивном светлу. Ова могућност уједно упућује и на одређење Терситовог статуса у *Илијади*, полагањем од идеје о постојању извесних херојских карактеристика лика, а не од идеје о њиховом неоспорном одсуству. Иако се не сме заборавити да је овакав приступ Терситу у суштини представљао производ ироничног, па чак и пародичног дискурса (у основи жанра парадоксалног енкомијума), Либаније је на тај начин пружио једно особено тумачење хомерског текста.

Поред изналажења тобожњих оправдања за одсуство одређених херојских својстава Терситове фигуре у *Илијади* (Терситова скромност), као и за негативно представљање Терситове телесности код Хомера (Терситова болест), Либаније је указао и на извесне ставове у којима је проблематизовано понашање Ахилеја, Одисеја, Агамемнона, па и Нестора, у хомерском тексту и у нехомерском предању. Либанијево тумачење се тако умногоме подудара са једном струјом која је отворено доводила у питање херојство ахејских првака (посебно када је у питању тумачење реакције на Терситов говор у *Илијади*).

На основу изложеног би се могло закључити да - иако Либанијево истицање Терситовог херојског статуса код Хомера делује као скуп умешно разрађених софизама (барем тамо где се аутор не ослања непосредно на нехомерске изворе) - тумачење околности, повода и ефеката Терситове критике у *Илијади* ипак поседује оправданост која превазилази реторску вештину компоновања парадоксалне похвале. У том смислу,

---

<sup>344</sup> Ситуација опасна по Ахејце поменута код Либанија, асоцира на Херодотову причу о Малијцу Епијалту, син Еуридемовом. Он је за време битке код Термопила отишао код Ксеркса на аудијенцију и надајући се да ће га персијски краљ богато наградити, открио Ксерксу скривену стазу која је водила кроз планину до Термопила. Ксеркс је захваљујући овом сазнању коначно успео да уништи све Хелене који су бранили кланац (Hdt. VII, 213). Интересантно је да се Епијалт - упркос томе што о његовом изгледу код Херодота нема назнака - у савременим интерпретацијама често представљао онако како је Хомер приказао Терсита: грбавца, са тешким телесним деформитетима као знаком искварености његовог духа (такав је случај, на пример, са представом фигуре у мини серији стрипова *300 Френка Милера* (1998) инспирисаном филмом *300 Спартанаца* Рудолфа Матеа (1962)).

<sup>345</sup> Осим два дела у којима аутор указује на нехомерске изворе, у тексту нема никаквих директних назнака да је Либаније познавао варијанте предања према којима се Терсит појављивао у улози Хелениног просца, претендента на калидонски трон, или Паламедовог пријатеља. Необично је да се Либаније ни у једном моменту не осврће на причу о Терситовој смрти, често присутну у изворима, иако каже да је Терсит већ раније критиковао Ахилеја због срамотних поступака и због јунакове „самобитности“. Можемо претпоставити да је Либанију била позната извесна варијанта приче о Терситовој смрти, у којој је Терсит представљен у крајње негативном маниру (управо због скрнављења Пентесилејиног леша, што је хронолошки блиско Либанијевој добу). Због тога је аутор одлучио да овај део не помиње у својој похвали, јер за њега није могао пронаћи оправдање. Не треба потпуно одбацити ни могућност да Либаније уопште није знао за ову причу.

Либанијев оглед, који артифицијелно повезује хомерске и нехомерске традиције представљања Терсита, и фиктивну апологију Терситовог лика, једним својим делом није могао избећи преиспитивање поступака оних ликова са којима се Терсит суочава. Док се, с једне стране, у потврђивању Терситовог херојства јасно може препознати ауторова иронија, с друге стране се (када је реч о оспоравању херојства Терситових противника) на основу текста не може са апсолутном сигурношћу закључити да Либаније и у овом случају прибегава истом реторском поступку.

Према томе, није искључено да је Либаније у својој парадоксалној похвали искористио специфичан сплет околности развијених у предању везаном за Терситов лик, и специфичне одлике жанра у коме је тешко раздвојити чињенице од уобразиље, у циљу дехероизације поступака ахејских јунака. Уколико је то заиста био случај, Либанијев текст је кроз синтезу две супротстављене традиције могао створити трећу могућност везану за проблематичну епизоду, сличну оној за коју се одређује Софокле у *Филоктету* - да тобожња похвала Терситовог херојства код Хомера није обавезно морала наводити на прихватање става који Терсит критикује.

#### **2.2.10. ХОМЕРСКА ЕПИЗОДА СА ТЕРСИТОМ У СВЕТЛУ ТЕМА ЕПСКОГ ЦИКЛУСА**

Идеја да се нехомерска грађа искористи као једно од полазишта за тумачење Хомерових епова (за коју се на примеру епизоде са Терситом определио и Либаније у својој похвали) у оквирима модерне хомерологије средином XX столећа креирала је посебну дисциплину познату под именом - неоанализа. Надовезујући се на деветнаестовековне полемике између аналитички и унитаристички оријентисаних теорија о настанку *Илијаде* и *Одисеје*, неоаналитички приступ је представљао проучавање односа између садржаја хомерских епова и корпуса тема које су обрађене у делима епског циклуса и другим изворима. Циљ оваквог приступа састојао се у томе, да се утврди у којој је мери Хомер искористио ранију грађу о Тројанском рату за своје епове и, *vice versa*, у којој мери су киклички епови преузимали грађу из *Илијаде* и *Одисеје*.<sup>346</sup>

---

<sup>346</sup> Основе неоаналитичког приступа поставили су Јоанис Какридис (Ioannis Kakridis) у својој студији *Хомерска истраживања* (*Ομηρικές έρευνες*, 1944; превод на енглески: *Homeric Researches*, 1949) и Хајнрих Песталоци (H. Pestalozzi, *Die Achilleis als Quelle der Ilias*, 1945). Међутим, најснажнији утицај на развој неоанализе остварили су радови Волфганга Шадевалта (Wolfgang Schadewaldt, „Einblick in die Erfindung der Ilias. Ilias und Memnonis“, 1951; *Iliasstudien*, 1966<sup>3</sup>) и Волфганга Кулмана (Wolfgang Kullmann, *Die Quellen der Ilias*, 1960). У англоамеричкој хомерологији за развој неоанализе посебно су значајни радови Мартина Веста (*The Making of the Iliad*, 2011, те већи број научних чланака у часопису



У склопу сложене проблематике ових односа, извесна пажња неоналитичара посвећена је и Хомеровој епизоди са Терситом, на ширем плану збивања из другог певања *Илијаде*. Један од битних аргумената у прилог повезаности хомерске представе о Терситу са епским циклусом, била је примедба аналитичара, да се епизода са Терситом није логички и композиционо уклапала у садржај другог певања *Илијаде*. Сличне нелогичности истицане су и у вези са ранијим догађајима који су описани у овом певању, посебно када је реч о епизодама о Агамемноновом сну и кушању војске. Ова спорна места у тексту - која Џ. С. Кирк назива „структуралним аномалијама“ (Kirk 1962: 216) - са аналитичке тачке гледишта била су повод за различите теорије о могућим интерполацијама и остацима ранијих верзија, које су нарушавале смислен ток приповедања у другом певању; док су са становишта неонализе она конкретизована као позајмице из грађе кикличких епова.

Међу потенцијалним замеркама на рачун нелогичности композиције другог певања *Илијаде*, посебно је истицана његова упитна релација са збивањима описаним у првом певању.<sup>347</sup> То је нарочито истакнуто у последњем делу Терситовог говора о Агамемноновом одузимању Брисеиде Ахилеју у коме Терсит понавља делове Ахилејевих говора из првог певања (В, 228 – А, 163-168; В, 236 – А, 169-170; В, 240 – А, 355-356, 506-507; В, 242 – А, 231-232). Ове паралеле навеле су проучаваоце да се питају - да ли је Терситова интервенција у ранијој верзији текста представљала саставни део неког другог говора и појављивала се на другом месту у структури певања (Kirk 1985: 142)<sup>348</sup>? Ово је даље отварало могућност за нове хипотезе о интерполацијама или преузимањима.

Друго певање прати се на Зевсово обећање Тетиди да ће стављати ахејску војску на муке, а храбрити Тројанце, све док Ахејци не затраже опроштај за увреде које су нанели Ахилеју одузивши му Брисеиду и он тако поврати своју повређену част (А, 503-530). Сан који Зевс шаље Агамемнону на почетку другог певања очигледно је лажан. Подстичући Агамемнона и Ахејце да крену у освајање града - на основу тобоже

---

*Classical Quarterly*) и Џонатана Барџиса (Jonathan Burgess, *The Tradition of the Trojan War in Homer and the Epic Cycle*, 2001); уп. Clark 1986; Rose 1988: 7-10; Willcock 1997; West 2003: 4-5.

<sup>347</sup> Још је Виламовиц-Мелендорф истицао да је друго певање *Илијаде* сачињено у потпуно другачијем стилу од првог (Wilamowitz-Moellendorff 1916: 261). Насупрот томе, на ову везу у контексту јединствености Хомеровог епа указивала је, између осталих, и Даринка Невенић-Грабовац. Осврћући се на рад Милета Петрановића „Нешто о свези која спаја други спев *Илијаде* са првим“ (1881) - у коме аутор „да би доказао природну и спонтану везу прве и друге песме [...] износи садржину прве песме, па затим појединачно указује на места која су узрок догађајима друге песме“ – ауторка закључује: „Сложеност ситуације у другој песми не би се могла уопште разумети без догађаја у првој: говор Терситов (II. II, 232) односи се на отмицу Брисеиде (II. I, 240), а сâм је карикатура свађе Ахилеја и Агамемнона; Агамемнон се сећа своје препирке са Ахилејом, што не би било да је еп нејединствен“ (Nevenić-Grabovac 1967: 34, 34 n. 32).

<sup>348</sup> Кирк закључује: „Чини се да је Хомерова намера била да сцену поновљеног већа овде претвори у епизоду која би могла постојати сама за себе“ (Kirk 1985: 142).

успостављене сагласности на Олимпу да Троја мора пасти (В, 23-34) - Зевс у ствари намерава да одржи своје обећање и да казни ахејску војску (В, 35-40). Преносећи садржај сна већу старешина<sup>349</sup>, иако слепо верује у Зевсово пророчанство, Агамемнон без јасног разлога одлучује, уз одобравање свих старешина у ахејском већу<sup>350</sup>, да најпре куша војску (В, 73-83) већ ослабљену кугом и деморалисану свађом између владара.<sup>351</sup>

Агамемново кушање војске на крају пропада и управо ће се специфичне иронично приказане околности епизоде са Терситом испољити неопходним разрешењем тензија између војске и владара, па ће ред и хијерархија поново бити осигурани. Ипак, једно такво разрешење као да делује руковођено принципима независним од пређашњег тока приче: „Када се паника завршила, више није било апсолутно никаквог помена Агамемновог сна, ни у одговору на Терситове замерке, нити у говорима Нестора и самог Агамемнона који су уследили са циљем да подигну морал војске“ (Kirk 1962: 216). Читава спорна ситуација, настала Агамемновим ничим изазваним кушањем војске, на крају је превазиђена више срећним сплетом околности, него збивањима којима почиње друго певање. Остаје отворено питање - коју је тачно функцију у епу имао изузетно компликован наратив о неуспелом тесту; то јест, зашто прича о Агамемновом сну није имала никакву даљу улогу у тексту, иако

---

<sup>349</sup> Индикативно је да се садржај сна који Зевс шаље Агамемнону у другом певању понавља три пута (8-15; 23-34; 60-70), што није уобичајено за економију епског израза где се овакви подаци обично саопштавају два пута – први пут у преносу од адресанта ка медијатору и други пут од медијатора ка адресату. Треће понављање показује да је епизода са сном производ извесних измена на тексту (уп. Mühlh 1946: 199). На основу ове, и других сличних нелогичности које се надовезују на Агамемнонов говор у већу, Вилановиц-Мелендорф оставља отвореном могућност да је епизода са сном представљала интерполацију (Wilamowitz-Moellendorff 1916: 261). Са друге стране, Талман сматра да треће понављање садржаја сна управо „потцртава иронију читаве ситуације. Агамемнон који је већ на почетку жртва Зевсове манипулације, у слепом поверењу предлаже да обмане своје поданике“ (Thalman 1988: 7).

<sup>350</sup> „Код Хомера је у свакој другој сцени већа одређени предлог дочекан са неслагањима и постаје предмет расправе. Ова сцена представља блистави изузетак“ (Thalman 1988: 9).

<sup>351</sup> Џејмс Мекглу је поставио занимљиву хипотезу о неопходности Агамемновог кушања војске. Уколико би Агамемнон, као и на већу старешина, просто саопштио садржај свога сна, „обични војници би му тешко поверовали: његова недавна свађа са Ахилејем сигурно је уздрмала њихово поверење у Агамемнона и у добру вољу богова, што ће постати јасно са Терситовим испадом. [...] Према томе, Агамемнова *πειρά* [кушање] као да је замишљена тако, да присили Ахејце да почине срамно дело. [...] Јавно показивање кукавичлука на тај начин драматично мења равнотежу моћи између војске и Агамемнона. Они су угрозили своју независност“ (McGlew 1989: 284-286). Такво тумачење подразумева да је Агамемнон унапред био свестан како ће целокупна војска похрлити бродовима и да нико неће схватити његове истинске намере.

Насупрот томе, Талман наглашава: „Агамемнонов говор је приликом кушања војске (В, 110-141) много сложенији од сна јер он жели, за разлику од Зевса, да му слушаоци ураде супротно од онога на шта их наводно подстиче. Вешто комбинuje очајнички предлог да се пође кући са подсећањем на срамоту због таквог геста (В, 119-133)“ (Thalman 1988: 8). Агамемново кушање се посматрано из оба угла на крају завршава неуспехом; у првом случају, због тога што он не рачуна на губљење контроле над расутом војском, па ће бити неопходна интервенција Атене и Одисеја да се војска одврати од повратка (В, 155-218); у другом, због тога што нико од војника неће осећати срамоту због повлачења из битке: „Неуспех у језичкој комуникацији води ка прекиду нормалног односа између краља и народа“ (Thalman 1988: 8).

се наметала као најприродније решење за поновно успостављање поретка међу војском и њено подстицање на борбу?<sup>352</sup>

У смислу издвајања оваквих и сличних композиционих недоследности у другом певању, у различитим анализама епизоде са Терситом, истакнута је и једна суштинска нелогичност у односу између Терситовог говора и Агамемновог кушања војске. Терсит своју критику Агамемнона завршава позивањем војске на повратак кући. Међутим, овај позив он „очигледно сматра [...] идејом која је у потпуности и само његова; после његовог напада на Агамемнона било би апсурдно завршити са предлогом да се уради управо оно што је и сâм владар наредио“ (Leaf 1886: 50; уп. Spina 2001: 31; Zielinski 2004: 196).<sup>353</sup>

Уколико се ова примедба узме у обзир, намеће се претпоставка да Терсит уопште није знао за Агамемново кушање<sup>354</sup>, што након сцене Агамемновог обраћања читавој војсци и метежа везаног за ту сцену, ипак делује тешко прихватљиво. Могло би се претпоставити и да је Терсит прозreo Агамемново лукавство, па је поновио његов позив на повлачење, али овога пута са искреном намером. Ипак, то је из текста готово немогуће закључити, јер Терсит у своме говору нигде експлицитно не указује на Агамемново кушање, нити на догађаје којима почиње друго певање. Уместо тога, начин на који се Терсит односи према Агамемнону упућује на друга збивања, много ближа његовој свађи са Ахилејем из првог певања.

На овако постављен проблем инкохеренције између Терситовог говора и ширег контекста збивања из првог и другог певања *Илијаде*, указао је и Пол Мазон: „Многе ствари у овој епизоди збуњују читаоца. Која је веза између ове приче и Ахилејевог гнева? Нема сумње да је Ахилејев гнев снажно наговештен у Терситовом (239-242) и Агамемновом говору (377-380). [...] Када се грчке вође окупљају у већу, Терсит

---

<sup>352</sup> На необично усложњавање радње у другом певању *Илијаде* указао је и Т. Ален: „Све наведено је представљало необичне поступке у циљу очувања континуитета опсаде која ни у једном тренутку није престала - Агамемнов сан (I, 18), његово саветовање са другим принчевима (представљено као да је криза била неизбежна, иако кризе није ни било; ноћни савет је много примеренији у десетом певању), сазивање већа, без икаквог разлога, затим Агамемнов говор, који је са застрашујућим успехом подстакао Грке да напусте логор, [...] па, најзад, Одисејев говор, супротстављен Агамемновом, и одвраћање војске праћено узгредном Терситовом појавом“ (Allen 1924: 180).

<sup>353</sup> Нејасну и неоправдану Агамемнову потребу да куша војску, праћену нелогичном Терситовом реакцијом и Одисејевим физичким кажњавањем Терсита, сардонично је у својим стиховима прокоментарисао и Хорације: „Какву год лудост начине краљеви, Ахејци примају ударце“ (*Quidquid delirant reges, plectuntur Achivi*; Hor. *Epist.* 1.2.14; прев. аум; уп. Rutherford 2013: 59).

<sup>354</sup> Кук добро примећује да у сцени Одисејевог одвраћања војске од повратка кући „нико, *на чак ни Терсит*, није приговорио да су чинили оно што им је Агамемнон наредио (Cook 2003: 172 n.16). Ово спорно место било је предмет различитих тумачења. Трипанис сматра како у сцени кушања (B, 73-440) Нестор није био свестан Агамемновог предлога да се војска врати кући, што је потом у свом говору поновио Терсит: „Чини се да су постојале две верзије, да је у свакој од њих други лик предлагао повратак кући, па су ове верзије измешане у *Илијади* која је допрла до нас“ (Tripanis 1977: 9 n.5). Постављајући питање зашто је Хомер укључио тему повлачења из борбе тако брзо након што је Агамемнон тестирао војску, Постлтвејт закључује да је песник вероватно желео да начини још једну паралелу између Терситовог и Ахилејевог (A, 169-170) говора (Postlethwaite 1988: 129-130).

започиње грдњу упућену Агамемнону, али Агамемнон још увек није објавио своје праве намере. Шта је, онда, подстакло Терсита да нападне краља над краљевима?“ (Mazon 1948: 147). Аутор сматра да Одисејево обраћање обичним војницима приликом одвраћања од повратка, које претходи епизоди са Терситом (В, 200-206), делује сувише нејасно да би условило Терситове нападе. Уместо тога, Мазон ову појединост налази у стиху 221 (у коме се каже да је Терсит већ грдио Ахилеја и Одисеја, а да је сада узео да грди и Агамемнона), на основу кога аутор закључује да је Терситова грдња у ствари била арбитарна, без одређеног и јасног разлога (Mazon 1948: 148).

Иако оправдава Терситову критику на овоме месту у тексту, одузимајући јој сваку реалну мотивацију (што је у логици епске наратије упитно решење), Мазон ипак доводи у питање композицију епизоде и читавог другог певања. Он претпоставља да у епизоди са Терситом певач реконструира причу, при чему је слабо повезује са првим певањем, али је прилагођава ширем приповедном оквиру, градећи епизоду са обиљем дублета. Говорећи о Агамемноновом кушању, Мазон закључује да је оно морало бити адаптирано из неке друге песме, или верзије пева, и да је читаво друго певање сачињено од низа позајмлених делова: „Сваком добронамерном читаоцу остаје јасно да је епизода са Сном само ‘конекција’, да је тест брилијантна песма, добро сачињена прича која је подразумевала некакав другачији материјал у првом певању“ (Mazon 1948: 149-150, 155).<sup>355</sup>

Идеја о постојању извесне раније верзије првог певања, на основу које би се објаснила необична структура другог, налази се и у основи теорије Петера фон дер Мила. Он сматра да се на примарни текст Зевсовог обећања Тетиди с краја првог певања и епизоде са сном која следи, у једном тренутку у развоју *Илијаде* наставио секундарни план са Агамемноновим кушањем (Mühll 1946: 198-201; уп. Ebert 1969: 165-166). Терситова критика Агамемнона, за аутора представља само „пародију и карикатуру најплеменитијег хероја у првом певању“ и као таква не чини никакво структурално одступање од контекста другог певања (могуће интерполације или позајмице), већ просто доказује да се друго певање и у овом случају природно надовезује на прво (Mühll 1946: 204-205).

На Милову хипотезу о постојању секундарног плана приче у другом певању, надовезује се и Франц Лемли. Он полази од претпоставке да је Агамемноново кушање морало представљати интерполацију, колико због неконзистентне структуре певања, толико и због чињенице да Терсит у своме говору не поставља питање Одисеју - зашто

---

<sup>355</sup> Мазонове хипотезе о немотивисаности Терситовог говора и композиционим недостацима другог певања, биле су предмет оштре критике Карла Рајнхарта. Он је Мазоново решење назвао „бегот од реалности“ закључујући, без развијања даље аргументације, да је концепт другог певања крајње логичан и опште познат (Reinhardt 1961: 117).

није дозволио војсци да учини оно што је од ње затражио врховни командант, већ у сасвим другом смислу критикује Агамемнона? Лемли додаје како нема никаквог смисла да се после Терситовог говора у већу и позива на повратак кући, апсолутно ништа не дешава, те да је то потпуно „некомпатибилно са хомерском технологијом и економијом приповедања“ (Lämmlі 1948: 85).

Због тога аутор предлаже реконструкцију збивања у другом певању у том правцу, да Агамемнон није ни требало да одржи свој говор; тј. да га је Терсит сопственим позивом на повратак кући предухитрио, што је потом изазвало метеж међу војском.<sup>356</sup> Свађа која је у првом певању заподенута између Ахилеја и Агамемнона, у првобитној верзији текста, могла се у другом певању завршити са потпуно другачијим последицама по причу - Терситовим подстицањем на побуну са јасним алузијама на Ахилејеве претње Агамемнону. Тиме је Терситов говор у певању могао отпочети много раније - већ на месту стиха В, 100<sup>357</sup> - након окупљања народа и пре но што Агамемнон проговори<sup>358</sup>; док би стих В, 142 - којим почиње опис збрке настале међу Ахејцима - већ представљао резултате Терситових предлога. Даље би природно следило Одисејево заустављање војске (В, 155-218) и (изузимајући читаву епизоду са Терситом), Одисејево, Несторово и Агамемново обраћање народу, након чега се ред поновно успоставља (В, 278-393).

Повод за преобликовање таквог редоследа догађаја и увођење мотива Агамемновог кушања у каснијим верзијама, Лемли је превасходно видео у чињеници да је изворни текст садржао наратив о побуни Ахејске војске, а на њему су се заснивала спорна збивања с почетка другог певања (уп. Ebert 1969: 165-166). Непознати редактор текста вероватно није желео експлицитно представити разједињеност ахејске војске и Агамемнову кривицу за њу, па је посегнуо за најповољнијим компромисом. Стога би се наведене недоследности у композицији другог певања могле објаснити као последица неуспелог покушаја склапања приче о побуни са оном о кушању војске. Прилагођавајући причу новим околностима, песник није желео у потпуности избацити Терсита, „већ се задовољио тиме што је лишио Терситов говор драматичке функције и

---

<sup>356</sup> Као и поводом претпоставки о потенцијалним интерполацијама у тексту другог певања, Рајнхарт категорички негира сваку могућност прекрајања његовог садржаја; сматра како је немогуће да је Терсит говорио пре, или непосредно после Агамемнона (Reinhardt 1961: 114, 115).

<sup>357</sup> Занимљиво је да се између стиха В, 99 („Најзад седаше народ и преста од буке и хуке“ [*σπουδῆ δ' ἔζητο λαός, ἐρήτυθεν δὲ καθ' ἔδρας*]) и стиха В, 211 („Други седоше сви и на местима остану својим“ [*ἄλλοι μὲν ῥ' ἔζοντο, ἐρήτυθεν δὲ καθ' ἔδρας*:]), којим се најављује Терситов говор, може повући очигледна синтаксичка паралела. Према томе, стих В, 99 би својом неизмењеном структуром могао представљати увод у Терситов опис, који почиње стихом В, 212, па би се он на стих В, 99 могао директно надовезивати.

<sup>358</sup> Лемли је у Хомеровом исказу у В, 220-221 - да је Терсит био најмржи Ахилеју и Одисеју - препознао алузију на то да је Терсит и њима, као и Агамемнону у овом случају, неком ранијом приликом упадао у реч, прекидао их или говорио непозван и да су га они због тога презирали (Lämmlі 1948: 90).

неутрализовао га помоћу неколико придодатих небитних стихова“ (Lämmlī 1948: 85-86; 90-91).

Још један аргумент у корист Лемлијеве теорије даје анализа текста *Латинске Илијаде*<sup>359</sup> (I в.н.е), у коме је редослед збивања из другог певања наведен у знатно измењеном облику у односу на Хомерову *Илијаду*. У сопственој реконструкцији догађаја *Латинска Илијада* такође наводи да је Зевс Агамемнону послао сан, у коме га је подстакао да нападне Тројанце и то у цик зоре наредног дана, док су још увек неспремни да се бране (*Hom. lat.* 111-119). Агамемнон је потом сазвао веће старешина и саопштио им садржај сна, подстичући их да се спреме за битку (120-129). Ахејске врховне војсковође без изузетка и са великом радошћу прихватају Агамемнонов предлог (130-135). Међутим, у овој верзији нема апсолутно никаквог помена приче о Агамемноновом кушању војске, што би могло поткрепити поменуте хипотезе о овој епизоди као интерполацији, која није постојала у првобитној структури епа. Уместо приче о кушању, непосредно након Агамемноновог говора и одобравања ахејских јунака, *Латинска Илијада* уводи епизоду са Терситом:

На то се огласи Терсит, од кога ружнији човек  
стигао није под Троју, нит језик је имао грђи;  
рече да рата се пусте, на обале нагна их потом  
кућама одмах да иду. У већу славни Одисеј  
прекори речима њега и удари белим га жезлом.  
Препирка настаде страшна и срдња се распали свуда:  
једва од оружја војску одврате, до звезда хука  
дигну се; жудња за битком ипак све обузме тада.  
(*Hom. lat.* 136-143 [Vollmer, *Poet. Lat. Minor.* 1913: II, 3: 7]; *прев. аум*)

Овде немире међу војском изазивају Терситов говор и Одисејево кажњавање брбљивца, а не Агамемноново кушање. У верзији коју наводи *Латинска Илијада*, ахејска војска је очигледно била исувише деморалисана и разочарана у свог врховног војсковођу, да би је обећање победе у виду варљивог сна могло мотивисати; тако је Терситов позив на повратак био и више него довољан повод за настанак побуне озбиљних размера. На основу текста закључујемо да је гневу и незадовољству Ахејаца посебно допринео и начин на који је са Терситом поступио Одисеј. Војска је већ била

---

<sup>359</sup> *Латинска Илијада (Ilias Latina)* представљала је сажету латинску верзију Хомеровог епа у 1070 хексаметара. Текст је у антици приписиван римском сенатору Публију Бебију Италику (ска. 60-70 н.е), на кога су упућивали делови акростиха на почетку и на крају песме (ITALICUS SCRIPSIT); његово ауторство до данас није дефинитивно потврђено. Премда доноси скраћену и у многама измењену верзију збивања под Тројом у односу на *Илијаду*, *Латинска Илијада* је имала веома широку рецепцију као стандардни део школских програма на латинском језику током средњег века, па је остварила знатан утицај на књижевност средњовековља и хуманизма.

спремна на потезање оружја<sup>360</sup>, али је тешком муком побуна ипак угушена, а срџба пука према предводницима је преусмерена у срџбу према непријатељу. На крају, Нестор има улогу да својим говором у потпуности умири војску и да је подстакне на борбу, позивајући се на знамења о победи Ахејаца (144-155; у *Илијади* овај део говори Одисеј: В, 299-330). Скупштина се коначно распушта и ратници се спремају за напад следећег јутра (156-160), а потом се наводи каталог бродова (161ff).

Када се редослед догађаја у *Латинској Илијади* примени на текст хомерског епа, могуће је успоставити реконструкцију веома блиску оној коју предлаже Лемли. У том смислу, после епизоде са сном (В, 1-47) и Агамемноновог обраћања већу старешина (В, 48-71) - ако елиминишемо Агамемнонову идеју о кушању (В, 73-75) - наступило би одобравање ахејских војсковођа - у *Илијади* индивидуализовано у Несторовом похвалном говору (В, 76-83)<sup>361</sup> - а затим опис припрема за скупштину (В, 84-99). Уместо Агамемноновог говора у коме куша војску (В, 100-141)<sup>362</sup>, долазили би Терситов говор и Одисејева реакција на њега. Сцена повлачења војске ка лађама (В, 142-154), након Терситовог говора, имала би много озбиљнији карактер побуне пука - спремног да потегне оружје и супротстави се вођама - него што је то случај у *Илијади*<sup>363</sup>; таквом следу би коначно морала да се прилагоди и епизода у којој су

---

<sup>360</sup> Реакција војске на Терситов говор и Одисејеву казну у *Латинској Илијади*, у много је већој мери у складу са *stasis*-ом који у *Етиопиди* изазива Терситово погубљење, него са резигнираношћу и смехом војске у *Илијади*.

<sup>361</sup> Веома је симптоматично то што се стихови В, 72 и В, 83 („Него хитајте да ми Ахејце спремимо за бој!“) појављују у потпуно идентичном облику. Једно такво понављање показује да је ово место у тексту било предмет извесних модификација. Оне су се вероватно односиле управо на идеју о Агамемноновом кушању, која је први пут артикулисана након стиха В, 72.

<sup>362</sup> Већи део Агамемноновог говора у другом певању (В, 110-118; 139-141) потпуно је идентичан са његовим говором у деветом певању (I, 17-28). Овај говор је у својој првој појави лажан и стоји у функцији тестирања војске, а у другој Агамемнон заиста постаје свестан Зевсове преваре. Успех Тројанаца у борби због кога Агамемнон признаје да је изигран и позива Ахејце на повратак, у деветом певању је смисленији мотиватор од изненадног кушања у другом. Диомедова критика Агамемноновог позива на повратак (I, 31-51), у односу на метеж настао у другом певању, више делује као реакција коју је Агамемнон својим кушањем прижељкивао да постигне. То доказује и чињеница да се једини део Агамемноновог говора у другом певању, који се не понавља у деветом (В, 119-138), односи управо на срамоту која би пала на ахејске јунаке уколико напусте битку.

На темељу овога, може се претпоставити да су Агамемнонови говори у другом и деветом певању представљали резултате две различите могућности у формирању текста, које су на крају уклопљене у композицију *Илијаде*. Ситуација у деветом певању вероватно упућује на један ранији слој текста, у коме је Агамемнонова сумња да ће освојити Троју отклоњена потврдом јунаштва Ахејаца и њиховом високом мотивисаношћу да се боре. Овде би и претпоставка да је Агамемнон у деветом певању у ствари тестирао војску, била много плаузибилнија, него што је то случај са другим певањем, јер би имала много смисленији повод и адекватније резултате по логику приповедања.

С друге стране, епизода са Агамемноновим тестом у другом певању била је производ касније редакције која је измењујући наратив о побуни у онај о кушању, искористила сцену из деветог певања и поновила Агамемнонов говор у другачијим околностима. Хипотеза о спорном уклапању објашњава парадоксалну ситуацију у којој су прижељкивани исходи теста у другом певању произишли као последица говора у деветом певању.

<sup>363</sup> Развијено поређење у сврху описа повлачења војске на бродове након Агамемноновог кушања (В, 144-151) (комешање војске пореди се са таласима и класјем које покрећу ветрови, Еур, Нот и Зефир) је друга варијанта поређења којим је касније представљена реакција војске на Одисејев, Несторов и Агамемнонов говор (В, 394-398) - Аргејци се пореде са таласима које Нот наноси на стене.

војсковође умиривале и спречавале војску да се врати, а она се код Хомера формира искључиво око Одисеја (В, 155-210). Најзад, премештањем епизоде са Терситом (В, 211-269) на раније место у тексту и изостављањем реакције војске у прилог Одисеју (В, 270-277), на читаву епизоду би се надовезивао и говор о повољном знамењу (В, 299-330), који би, умирујући војску изговарао Нестор, а не Одисеј.

Прихватање оваквог редоследа збивања у некој од ранијих верзија текста *Илијаде*, са утицајем на прилагођавање и прекрајање основне приче, пружило би много конзистентнију основу за тумачење Терситове улоге код Хомера. Уколико се претпостави да је хомерски текст садржао наратив о побуни близак ономе из *Латинске Илијаде*, закључујемо да је током његове модификације и увођења епизоде о кушању, бурна реакција војске на Терситов говор замењена блажом реакцијом на Агамемнонов тест; Терситова критика је при томе премештена у безазленије околности, чиме јој је оспорен готово сваки утицај. Дакле, решење на које Лемлијева и сличне теорије упућују, указује да је Терсит у *Илијади* и различитим видовима нехомерске традиције првобитно имао много важнији положај.

То би уједно значило и да је његова критика Агамемнона остваривала много озбиљнији ефекат, него што је случај са епизодом у *Илијади*, у облику у коме нам је данас доступна; њена проблематична места сагледавамо као остатке претходних верзија, или као последице њиховог невештог уклапања. Одсуство било каквих непосредних увида у старији облик *Илијаде*, као и ретке и недовољно јасне назнаке у делима античких аутора (евентуално би упућивале на постојање старијих слојева текста), и даље представљају основну препреку да се овакве аналитички оријентисане хипотезе издигну на ниво научних чињеница.

Будући да је анализа композиционих недоследности унутар текста *Илијаде* - везана за епизоду са Терситом у другом певању - наговештавала могућност постојања старијих верзија наратива, методе реконструкције збивања преусмерене су на испитивање веза хомерског текста са грађом из изгубљених кикличких епова. Неопходан аргумент у прилог оваквом приступу проблематици је појављивање Терситовог лика у различитим приповедним оквирима у склопу епског циклуса. На тај начин, аналитички приступ тумачењу епизоде са Терситом као преобликовања раније верзије текста *Илијаде*, отворио је пут неоаналитичком тумачењу поменуте епизоде као последице преузимања и прилагођавања грађе из кикличких епова.<sup>364</sup> Основна

---

Прилагођавање и ублажавање реакције војске на Агамемново кушање, уместо приче о реалној побуни, вероватно је у каснијој верзији текста спроведено по узору на овај потоњи опис реакције војске на говоре тројице владара (који је могао бити подвргнут амплификацији и уграђен у новонастали контекст).<sup>364</sup> Идеју да је епизода са Терситом преузета из раније епске традиције и уметнута у текст *Илијаде* налазимо већ код Хермана Узенера (1897) (Usener 1965: IV, 240). Указујући на епизоду о Терситовој смрти у *Етиопиди* и Полигнотово представљање Терсита и Паламеда како се играју коцкицама, што



усмерења неоанализе, подразумевала су, како то сумира Лаури, „повезивање Терсита у *Илијади* са Терситом у *Етиопиди*, побуном у *Кипарској песми*, и са изгубљеном етолском сагом. Ова сага је вероватно детаљније разрађивала Терситово и Диомедово сродство, присутно у одређеним изворима“ (Lowry 1991: 5).

Најзначајнији допринос неоаналитичкој интерпретацији епизоде са Терситом у *Илијади*, дао је у својим радовима немачки класични филолог Волфганг Кулман. Полазећи такође од примедбе на рачун нелогичне композиције другог певања *Илијаде*, Кулман истиче да Терситов говор није у јасној вези са Агамемноновим обраћањем војсци које му претходи. Због тога, он сматра да позадину Терситовог говора и читаве епизоде код Хомера треба тражити у деловима кикличких епова, чија је грађа била старија од *Илијаде* у данашњем облику.

Имајући у виду поменуте Милове и Лемлијеве хипотезе о постојању раније верзије другог певања са наративом о побуни, Кулман сматра да су недоследности у његовој композицији последица модификација старије легенде, на коју указује и епизода о побуни у *Кипарској песми*. Препричавајући садржај *Кипарске песме* Прокло истиче како се у једном тренутку ахејска војска побунила и кренула да се враћа кући, али их је на крају ипак задржао Ахилеј (*εἶτα ἀπονοστεῖν ὄριμμένους τοὺς Ἀχαιοὺς Ἀχιλλεὺς κατέχευε*; Proclus, *Chrest.* I [Kinkel, *Frag. epic. graec.* 1877, I: 20]). Ово се поклапа са догађајима описаним у другом певању *Илијаде*. Уколико се епизода у *Кипарској песми* препозна као показатељ једне раније фазе у обликовању приче, претпоставља Кулман, проблем композиције другог певања може се сагледати као последица прилагођавања грађе првобитно обрађене у другом епу, и везане за збивања која су претходила *Илијади* (Kullmann 1955: 259-268).

Док се овакав приступ може применити на сцене које претходе епизоди са Терситом, Кулман верује да он не представља адекватно полазиште у потрази за првобитним језгром у коме је примењена Терситова критика, јер се Терсит не

---

припада периоду који описује *Кипарска песма*, Томас Ален је такође претпостављао да је Хомер „можда преузео ову епизоду из неке раније приче“. У вези са проблематиком композиције другог певања, Ален закључује: „Према томе, почетни део другог певања је измишљотина, сачињена од инцидената преузетих са других места. Пошто се епизода никада није ни догодила, Терсит се овде није могао појавити. Он је изударан због тога што се ругао Агамемнону, у *Етиопиди* је убијен јер се ругао Ахилеју. Да ли је Хомер овде присвојио блажу верзију потоњег инцидента?“ (Allen 1924: 180, 184, 184 n.1).

Терситово учешће у збивањима из кикличких епова и паралеле између епизоде са Терситом у *Илијади* и епизоде о његовој смрти у *Етиопиди* - били су повод за зачетке различитих хипотеза о Хомеровом преузимању грађе у немачкој хомерологији. На могућу зависност хомерске епизоде од садржаја *Етиопиде* указивали су, између осталих, Ернст Ховалд (Howald 1946: 36) и Јоанис Какридис (Kakridis 1949: 93). Волфганг Шадевалт је заступао идеју о постојању друге песме о Терситу и Ахилеју (са сличним садржајем као и *Етиопида*) која је могла утицати на хомерску епизоду (Schadewaldt 1938: 50, 1; уп. Pestalozzi 1945: 49), док су хипотезу о постојању засебне песме о Терситу у епском предању (*Thersitesgedicht*) истицали Х. Узенер (Usener 1965: IV, 239), Е. Бете (Bethe 1914, I) и Е. Шварц (Schwartz 1918: 5); уп. Kullmann 1955: 271. За критику последње хипотезе; уп. Mühl 1946: 205; Reinhardt 1961: 114.

појављује у *Кипарској песми* (Kullmann 1955: 268).<sup>365</sup> Напротив, он указује на постојање другог извора у кикличким еповима. Анализирајући стих В, 220 о Ахилејевом анимозитету према Терситу, Кулман сматра да *Илијада* овде упућује на грађу изван њених оквира, те поставља хипотезу да је Хомер причу са Терситом саздао по узору на сукоб у *Етиопиди*.

За део Терситовог говора у коме се он обраћа Агамемнону (В, 225-227), аутор такође сматра да не остварује пуни смисао у *Илијади*, јер Терсит нема разлога за претпоставку да Агамемнон нешто жели. Кулман верује да су ове речи преузете из другачије ситуације, у којој су биле упућене Ахилеју, што поново указује на везу с *Етиопидом*. На основу Одисејевог обраћања Терситу (В, 246-256), Кулман истиче да се не може извести закључак какав је тачно био Терситов положај у ахејској војсци, јер је у тексту намерно прећутана његова етолска генеалогичка присутна у другим изворима. То је омогућило песнику да избегне потенцијални сукоб између Ахилеја и Диомеда, што би несумњиво осујетило тежњу за сарадњом два јунака у епу. Најзад, успостављајући поређење између начина на који Одисеј кажњава Терсита (В, 265-270),

---

<sup>365</sup> Претпоставку о одсуству Терситове улоге у *Кипарској песми* не би требало одмах прихватити на основу тога, што га Прокло у свом сажетом прегледу збивања у кикличком епу не помиње. Чињеница да антички извори доводе Терсита у везу са збивањима опеваним у *Кипарској песми* (Терсит и Паламед код Полигнота; Терсит који грди Ахилеја и Одисеја зато што избегавају одлазак у рат код Либанија), као и његово присуство у епској традицији, показују да је и у *Кипарској песми* Терсит вероватно добио одређено место.

Неоаналитичко тумачење Јоакима Еберта, аналогно поменутом, надовезује се на теорије Мила, Лемлија и Кулмана. Аутор такође истиче да се Терситов говор не уклапа у сцену описану у другом певању, па би Терсит требало да се обраћа Одисеју, а не Агамемнону питањем - зашто грди војску иако је послушала наредбу свога владара? Еберт прихвата поменуте теорије о Агамемноновом кушању као секундарној, а прича о побуну као примарној равни у композицији другог певања, као и Кулманову претпоставку да је оригинална сцена из другог певања била део предхомерске *Кипарске песме*.

Док Кулман напушта идеју о *Кипарској песми* као извору за епизоду са Терситом у *Илијади*, Еберт долази до другачијег закључка. Позивајући се на аналогичне Терситовог имена и храбрости, и Терсита као етолског племића (без негативних физичких карактеристика) у нехомерском предању (на вазама из Таранта и Барија), Еберт сматра да постоје добри разлози за идеју о постојању фигуре Терсита независне од хомерског текста (*Thersitesgestalt*). Он закључује да су постојале бар две варијанте предања о Терситу: прва - у којој је представљен као племић у *Етиопиди*, и друга - из Хомеровог описа лика у *Илијади*. Еберт сматра да епизода са Терситом у *Илијади* није настала прилагођавањем сукоба из *Етиопиде*, већ је Хомер модификовао сцену побуне из *Кипарске песме*, а изазвао ју је Терсит из *Етиопиде*.

По Ебертовом мишљењу, стих В, 220 из *Илијаде* је повезан са ранијим догађајем из *Кипарске песме*, где се Терсит замерио Ахилеју јер је изазвао побуну. Еберт предлаже реконструкцију збивања у *Кипарској песми*: дуготрајан рат без јасног исхода и многобројни пљачкашки походи Ахејаца око Троје условили су глад и умор међу војском; Агамемнон, свестан да је ратнички морал опао, држи говор о незавидном стању војске; његов говор прекида Терсит и позива Ахејце на повратак кући; Ахилеј одвраћа војску од повлачења на бродове (попут Одисеја у *Илијади*); скупштина се поново успоставља и Ахилеј у њој умирује Терсита и прети му оштријом казном (која ће се касније и остварити, у њиховом другом сусрету у *Етиопиди*) (Ebert 1969: 165-172; уп. Rankin 1972: 60).

Уколико се прихвати овакав развој радње у *Кипарској песми*, континуитет Терситовог присуства у збивањима која преносе киклички епови, потврђује много већи значај овога лика у тројанском предању, од онога који му је признат у *Илијади*. Терсит је, у том смислу, могао у чак три наврата бити директни или индиректни иницијатор побуне међу Ахејцима: први и други пут непосредно својим говорима у *Кипарској песми* и у *Илијади*, а трећи пут посредно, изазивајући својом смрћу *stasis* међу Ахејцима у *Етиопиди*. Ове варијације указују на постојање једне теме која се у кикличким еповима у различитим фазама њиховог формирања понављала у вези са традиционалном фигуром Терсита.

са начином на који га убија Ахилеј, Кулман закључује да је један опис морао зависити од другог; односно, песник *Илијаде* је морао познавати причу о Терситу из *Етиопиде*<sup>366</sup>: „Немотивисано присуство Терситовог говора, одсуство изложености Терсита у *Илијади*, претходна прича о Терситовој смрти у *Етиопиди* и, коначно, доказ о непријатељству између Ахилеја и Терсита, не дозвољавају никакав други закључак“ (Kullmann 1960: 303-305, уп. 1955: 270-271; Zielinski 2004: 199-200).<sup>367</sup>

Развијајући своју теорију о преузимању, Кулман је међу првима покушао разјаснити сложену природу везе између наратива о Терситовом етолском пореклу (борби за калидонски трон, на које упућују схолија и Аполодор) и чињенице да је Терсит под Тројом имао подршку свога рођака Диомеда, познате из појединих извора (кратер из Барија, Квинт, Цецес) везаних за *Етиопиду*. Аполодор наводи да је Терсит заједно са својом браћом свргнуо Енеја са калидонског трона и поставио свога оца Агрија. После тога, Диомед је стигао у Калидон и побио све Агријеве синове осим Терсита и Онхеста, поставивши на престо Андремона, пошто је Енеј био исувише стар да влада.

---

<sup>366</sup> Кулманову аргументацију је критиковао П. Шантрен. Поводом стиха В, 220, Шантрен истиче да је помен Ахилеја у епизоди једнако могао представљати подстицај за песника *Етиопиде* као и, *vice versa*, њен одјек у Хомеровом тексту. Аутор поставља питање - да ли је проста немотивисаност Терситовог напада на Агамемнона у В, 225-227 довољан разлог да се посумња на позајмицу из *Етиопиде* (тј. подражавање Терситовог напада на Ахилеја)? Када је у питању Одисејево обраћање Терситу у В, 246-256, на основу кога Кулман сматра да је Терситу одузет статус етолског принца, Шантрен се пита да ли је Терсит као етолски принц уопште могао постојати као традиционална предхомерска фигура? На крају, он сматра да нема довољно доказа да се претпостави како је Одисејево кажњавање Терсита у В, 265-270 представљало транспозицију сцене у *Етиопиди*.

На основу свега, Шантрен неутрално закључује да је тешко потврдити или одрећи Кулманове аргументе. Он признаје да није немогуће да су киклички епови садржали предхомерске легенде и да Терсит највероватније није био Хомеров изум, али се не слаже с Кулманом у томе, да је Терсит био принц из етолске легенде који се првобитно јавља у *Етиопиди*, да би се потом појавио код Хомера без карактеристика које би упућивале на ту легенду (Chantraine 1963: 23-26).

Андерсен сматра да је Кулманова идеја о Хомеровој модификацији Терситовог лика погрешна, а Хомер није имао разлога да Терсита накнадно представи у негативном светлу. Предлажући компаративну анализу епизода у *Илијади* и *Етиопиди*, као и Кулман, он сматра да је једна морала представљати модификацију друге, али да је много вероватније да је приповест о Терситовој смрти настала после *Илијаде*. Помен Ахилеја у стиху В, 220 није референца на *Етиопиду*, већ алузија на најбоље ахејске јунаке под Тројом, сматра Андерсен. Као још један аргумент против Кулмана, аутор истиче идеју да је Ахилејево очишћење због Терситовог убиства имало „делфичку тенденцију“, што значи да је грађа из *Етиопиде* била каснијег датума. На крају, као аргумент против замерки на композицију другог певања, аутор истиче да се Терсит у *Илијади* увек мора посматрати у позадини приче о свађи између Ахилеја и Агамемнона. Андерсен пресуђује да су хипотезе о кикличким еповима као предлошцима *Илијади* неодрживи, а „Терсит је у *Илијади* у сваком случају производ песника Хомера“ (Andersen 1982: 22-27).

<sup>367</sup> На другом месту, Кулман додатно разјашњава своју теорију о преузимању: „Када, подстакнути стихом В, 220, претпоставимо да су стихови В, 225-227 [...] старији од Хомера, [...] и да су првобитно упућени Ахилеју, све постаје јасно. Ахилеј је оплакивао Пентесилејину смрт, а Терсит му се ругао. Песник *Илијаде* није желео избацити фигуру Терсита из свог епа. Уместо тога, довео га је у сукоб са Одисејем, пошто Ахилеј у том тренутку није учествовао у борби. [...] Будући да поменути ситуација није пружала много повода за свађу, песник ставља Терситу у уста Ахилејеве увреде из првог певања; [...] то је било могуће учинити због сличности између прича о Пентесилеји и Хрисеиди – Ахилеј не жели да се одвоји од прве, Агамемнон од друге“ (Kullmann 1955: 271-272).

У конгруенцији са оваквом сменом владара у Калидону стоји и текст *Илијаде*, у коме се као вођа Етолаца у каталогу бродова појављује Тоант, Андремонов син. Кулман наглашава да се, према Аполодору, борба за трон одвијала пре Диомедовог одласка у рат, што је у контрадикцији са чињеницом да је Диомед под Тројом наступио као заштитник Терситове части; нелогично је да би се Диомед касније заузимао за човека који му је свргнуо, а недуго затим, и убио деду. Стога Кулман полази од претпоставке да се борба за калидонски трон морала догодити после пада Троје<sup>368</sup>, али само да би потом показао како ни у том случају није могуће помирити два извора. Ако се ова борба догодила после рата, Терсит у њој није могао учествовати, јер га је под Тројом убио Ахилеј (Kulmann 1960: 102-103, 146).<sup>369</sup>

Према томе, Кулман закључује да су морале постојати барем две варијанте етолског предања.<sup>370</sup> Прва, старија, подударала се са грађом *Етиопиде*, и у њој до Диомедове интервенције у борби за превласт над Калидоном вероватно никада није дошло. Такав склоп догађаја уједно би искључивао Андремонов долазак на трон и Тоантово рођење, па би се Терсит уместо Тоанта појавио као етолски представник међу Хелениним просцима, о чему сведочи и кратер из Таранта. У складу с овом варијантом, Терсит се уместо Тоанта могао јавити и као предводник Етолаца под Тројом, што би одговарало његовом племенитом пореклу и учешћу у лову на калидонског вепра у етолској легенди. Друга, млађа варијанта, везана је за епизоду о борби за калидонски трон и при томе занемаривала Диомедову подршку Терситу у догађајима које описује *Етиопида*. На тај начин, Тоанту би било омогућено да се као син новоуспостављеног калидонског владара појави у *Илијади* предводећи Етолце, и тиме би се Терситу оспорила било каква веза са етолским краљевством.<sup>371</sup>

---

<sup>368</sup> Аполодор у свом каталогу Хелениних просаца не помиње Тоанта, који се у време догађаја на Тиндарејевом двору вероватно још не би ни родио.

<sup>369</sup> Да су се превирања у Калидону одвијала после заузећа Троје тврдио је и Хигин (*Hug. Fab.* 175, 242). Код њега нема помена Терсита и његове браће, већ је сâм Агрије тај који протерује Енеја. Ова варијанта искључује постојање непријатељства између Диомеда и Терсита, јер се Терсит уопште не појављује у борби за калидонски трон. Хигин се, за разлику од Аполодора, надовезује на чињеницу да је Терсит у *Етиопиди* смакнут и због тога успева логично уклопити два наратива.

<sup>370</sup> Тимоти Ганц такође истиче да се Диомедова интервенција у борби за калидонски трон „обично смештала [...] после Тројанског рата (као у, нпр. *Ant. Lib.* 37). У том случају, његов рођак није могао бити исти онај Терсит кога је убио Ахилеј, али ништа не обавезује на такав редослед збивања. Код Квинта [...] је Диомед заиста бесан због убиства свога рођака под Тројом, па се може претпоставити да аутору није био познат никакав сукоб између Терсита и Диомеда (или је одлучио да га игнорише)“ (Gantz 1993: 334).

<sup>371</sup> Андерсен такође указује на повезаност између Терситовог етолског порекла код Аполодора и Диомедове одбране Терсита у традицији око *Етиопиде*; слично Кулману, он примећује: „Иако се етолски Терсит појављује под Тројом, тај етолски Терсит није део *Илијаде*, већ пре *Етиопиде*, а *Илијада* га не узима у обзир. [...] Ове две приче [о Терситовом етолском пореклу и Диомедовој подршци под Тројом], узете заједно, одражавају оквир у коме је Терсит, вероватно као водећи међу Агријевим синовима, био вођа Етолцима под Тројом. Представа о Терситу као етолском принцу и вођом под Тројом, природно указује на причу о узурпирању етолског трона, [...] али Диомедова освета [...] и постављање Андремона за краља пре Тројанског рата, не остављају много простора за Терсита“

Иако омогућује основ за појаву Тоанта у каталогу бродова, епизода о борби за калидонски трон ипак је изостала из *Илијаде*. Кулман сматра како је разлог за ово у чињеници да ју је било исувише тешко уклопити у хронологију Тројанског рата, а да се истовремено сачува конзистентност приче: Тоант се могао родити најраније у време погибије Агријевих синова, који су се требали убрзо придружити походу на Троју, што значи да би он у *Илијади* још увек био дете. Дакле, сви покушаји прилагођавања епизоде са Терситом околностима из другог певања *Илијаде* (уз истицање исхода калидонских превирања и уклањања могућности појављивања Терсита као етолског принца), навела су аутора на закључак како је грађа обрађена у *Етиопиди* и етолским легендама, са Терситом као етолским племићем - морала бити старија од грађе коју је обрађивала *Илијада*, прилагодивши старију грађу новом миљеу (Kullmann 1960: 144-154; уп. 1955: 272).<sup>372</sup>

---

(Andersen 1982: 12-13, 19).

Андерсен изводи супротан закључак од Кулмана. Сматра да је комбинација две приче могла бити производ етолске легенде која је покушала накнадно уклопити Терсита у догађаје под Тројом, а не старије грађе модификоване у *Илијади*. Андерсен доводи у питање и причу о Терситу као Хеленином просцу на вази из Таранта, на основу тога што је недоказиво да ли је пре-(или не-)хомерска традиција принца-просца Терсита могла доспети на вазу. Супротстављајући се Кулмановој теорији о првенству *Етиопиде* и етолске легенде над *Илијадом*, он закључује: „Могуће је да је Терсит био присутан у етолској легенди од самога почетка, вероватно у не баш чврстом облику, а за Хомера је он само нешто више од имена на које се може надовезати. Хомер се тим именом служио без „обезвређивања“ етолског Терсита, или без знања о њему; дакле, без интересовања за узурпатора Терсита. Ови интерни етолски подухвати сигурно нису интересовали Хомера. У *Етиопиди* би контраст био постављен у односу на етолског Терсита – тј. у кикличкој традицији је песник *Етиопиде* користио етолског Терсита. Хомеров Терсит је „препознат“ од стране песника *Етиопиде* у етолској модификацији епизоде о свађи. Ово, укратко, на основу наше целокупне слике о Хомеру и кикличким еповима, изгледа као плаузибилна реконструкција“ (Andersen 1982: 19-21, 28-29).

Зиелински, близак Кулмановој теорији, оставља могућност да је Терсит у етолској легенди био много развијенији лик него што му то Андерсен признаје, а ова је легенда један од извора *Илијаде* и кикличких епова: „Можда су аутор *Илијаде*, и шире, сви песници тројанског циклуса, користили ову много старију фигуру из етолских сага које се вероватно никада нису формирале у циклус, али су представљале репозиторијум образаца за потоње епске циклусе“ (Zielinski 2004: 215; уп. 199-201).

<sup>372</sup> Супротно би било могуће, наводи аутор, једино под следећим, мало вероватним условима: 1) да је Аполодор заборавио да укључи Тоанта у каталог Хелениних просаца; 2) да је Хомер заборавио да Терситу пружи генеалогију; 3) да је компликована структура другог певања *Илијаде* настала случајношћу; 4) да је Терситово ‘патетично уздизање’ у *Етиопиди* утицало на његову секундарну улогу етолског принца; 5) да је Терсит, захваљујући инвенцији песника *Етиопиде* добио етолско порекло и постао део етолских легенди; 6) да су свргавање Енеја са калидонског трона и Диомедова освета представљали секундарну причу, те да је Андремон наследио престо у мирној смени владара (Kullmann 1960: 147).

Хронологија коју предлажу Кулманова и сличне раније теорије, према којима су *Кипарска песма*, *Етиопида* и етолске легенде претходиле настанку *Илијаде*, била је предмет многих оспоравања међу класичним филолозима. Још је Ф. Г. Велкер сматрао да су судбине Ахилеја и Мемнона у *Етиопиди* у ствари понављања онога што је речено о судбинама Ахилеја и Хектора у двадесет и другом певању *Илијаде* (Welcker 1849: 189; нав. према West 2003: 2). Ендру Ленг заступао је сличан став да „код Хомера, као и у најранијим *chansons de geste*, постоји витешка поетска легенда; док се у кикличким еповима, бар у Терситовом случају, сусрећемо са каснијим развојем и наставцима насталим под утицајем *la manie cyclique*“ (Lang 1910: 181-182; уп. Chadwick 1932-1940: I, 230-231).

Албин Лески се у својој *Историји грчке књижевности* осврће на Кулманове закључке: „[Кулман] повећује једно поглавље структуре епскога *kyklosa* и разматра однос кикличких епова према *Илијади*. Оне прве он датира прерано; мисли да је не само *Етиопида* него да су и *Киприје* старије од *Илијаде*, гледиште што га ми не можемо дијелити“ (Lesky 2001: 89 n.1). Сет Шајн такође указује на примедбе упућене неоаналитичарима, али не развија никакву аргументацију која би их евентуално могла

Кулманова и друге сличне теорије о преузимању пружиле су извесне аргументе, насупрот широко прихваћеној идеји о хронолошком првенству хомерских епова у односу на друге епове тројанског циклуса, и грађу о Тројанском рату из каснијих извора. Истицање оваквог становишта, условило је сложене полемике међу класичним филолозима, и резултирало разнородним критикама неоаналитичког приступа. Веома је важно истаћи да су се ове полемике развијале на претпоставци о постојању већ утврђених уметничких текстова хомерских и кикличких епова.

У већини - како аналитичких и неоаналитичких теорија о хомерским интерполацијама и преузимањима - тако и теорија које су их оспоравале, овој проблематици се приступало са идејом о постојању различитих верзија епова, уплитаних у сложене процесе модификације и подражавања. Другим речима, док се у аналитичком приступу трагало за „изворном“ верзијом *Илијаде*, која би касније постајала предмет различитих редакција, неоаналитичари су (посматрајући хомерске и кикличке епове као мање-више фиксирани творевине) у потрази за „изворником“ указивали на међусобне утицаје, јер су млађи епски песници непосредно преузимали грађу од старијих. Поред тога, као алтернатива директној размени материјала између хомерских и кикличких епова, могла је постојати некаква древна и свеобухватнија верзија текста о Тројанском рату, чији би садржај подражавали и Хомер и песници циклуса.

---

поткрепити: „Неки су учењаци претпоставили да је *Етиопида* морала бити израван извор или модел за *Илијаду*, али томе протурјечи све што указује на то да је *Етиопида*, као и остали циклички епови, настала послје *Илијаде*“ (Schein 1989: 39); Ф. Комбелак изводи сличан закључак: „Не делим уверење научника који су убедили себе да је Терсит био предхомерска фигура, али исто тако нисам пронашао ниједан разлог у схолији, [...] или било где другде да будем уверен како га је Хомер измислио“ (Combellack 1976: 46-47).

Код Карла Роберта налазимо став како је - „веома могуће да је епизода са Терситом у другом певању *Илијаде* била познијег датума од приче о његовој смрти од Ахилејеве руке (*Aeth.*), али је у сваком случају она један од млађих делова *Илијаде*“ (Robert 1901: 470; нав. према West 2003: 3). Х. Д. Ренкин такође оставља могућност да су претпоставке неоаналитичара ипак у извесној мери биле утемељене: „Терситова веза са Етолијом и његово сродство са Диомедом [...] могли би указивати на слабе шансе да су ове приче биле просто постхомерски проналасци, иако се то не може показати. [...] Уколико су Терситове етолске везе представљале *post hoc* „рационализацију“ његовог необичног положаја у *Илијади*, онда се та „рационализација“ морала догодити веома рано и бити веома широко прихваћена; [...] чини се да вероватноћа ипак иде у корист чињеници како су оне биле веома стар део традиције. [...] Датирање Арктина, песника *Етиопиде*, довољно је блиско датуму који се данас обично узима за настанак коначне композиције *Илијаде* (Rankin 1972: 46, 47 п. 40, 48).

На крају, као својеврстан компромис између потврђивања и оспоравања неоаналитички усмерених теорија у вези са настанком епизода са Терситом у *Илијади*, јавиле су се и претпоставке да је Хомер грађу могао преузети из древне етолске легенде, али да је епизода у *Етиопиди* морала настати под утицајем *Илијаде*. Такав став заступа Т. Б. Л. Вебстер: „Терсит је необична, усамљена фигура у *Илијади*; истина је да он касније добија велику улогу када грди Ахилеја да се заљубио у Пентесилеју, али та прича би се пре могла разумети као каснија верзија настала на основу *Илијаде*, него као извор за *Илијаду*. Могуће је да је Хомер преузео Терсита из етолске легенде (калидонски вепар). [...] Потом је Арктин, песник *Етиопиде* [...] у свађи између Терсита и Одисеја у *Илијади* пронашао инспирацију за своју свађу између Терсита и Ахилеја. [...] Делује вероватно да је *Илијада* пружила грађу коју је Арктин потом разрадио“ (Webster 1964: 251).

С обзиром на то да је (ослањајући се на спорне текстуалне, културне, историјске и археолошке доказе) научним консензусом „утврђено“ како је званична верзија *Илијаде* текстуално уобличена пре коначних верзија кикличких епова, теорије о Хомеровом преузимању грађе из циклуса постале су предмет оштре критике. Као таква, ова критика се могла развијати у правцу упитних хипотеза по којима је епски циклус, као постхомерска творевина, требао накнадно укључити и развити приче о појединим ликовима под Тројом (што је аргумент против првенства *Кипарске песме* у односу на *Илијаду*).

Упоредо са овим, јављају се хипотезе по којима су поједини киклички епови - указујући на позније догађаје у хронологији Тројанског рата од оних из *Илијаде* - морали бити каснијег датума (аргумент против првенства *Етиопиде* у односу на *Илијаду*). Јасно је да је оваква аргументација веома упитна, јер указује на то да је грађа кикличких епова резултат инвенције Хомерових подражавалаца, као и да оскудни подаци о њима (доступни само посредним путем), не пружају довољно доказа за утврђивање коначног облика и времена настанка.

Уместо оваквог приступа проблематици и трагања за тачним редоследом настајања уобличених верзија текстова хомерских и кикличких епова (редоследом којим су епски песници преузимали грађу), знатна варијабилност грађе у различитим изворима о Тројанском рату показује да су хомерски и киклички епови свој развојни пут остварили у традицији усменог песништва.<sup>373</sup> Уколико се и прихвати мишљење да су хомерски епови, у данашњој форми, уобличени раније у односу на коначне верзије кикличких епова, и да су пролазили кроз више различитих рецензија, не може се занемарити чињеница да су у оба случаја представљали резултат сложеног обликовања старије епске грађе.

Тешко би била одржива тврдња да су Хомер и песници кикличких епова своју грађу створили *ex nihilo*, тј. да у најранијим фазама настанка ових епова нису већ постојале различите варијанте предања о Тројанском рату, пренешене усменим путем.<sup>374</sup>

---

<sup>373</sup> Гилберт Мареј такође је сматрао да хомерски епови „не представљају независну инвенцију једног човека, већ традицију више генерација људи која је у сталном покрету. Они су целине изграђене од материје великим делом потекле из легендарног песништва, којој су изнова приступали песници у наступајућим временима; реч је о повестима међусобно преплетеним и у процесу измишљања уобличеним са циљем да буду занимљивије публици“ (Murray 1907: 154). Супротно мишљење је заступао Хектор М. Чедвик: „Сматрам да се не може се са озбиљношћу тврдити да су хомерске песме имале народно порекло. Пре свега, њихова дужина тешко да би могла поткрепити такву хипотезу. Њихова метричка форма такође је очигледан производ дугог уметничког развоја“ (Chadwick 1912: 228).

<sup>374</sup> На ову појединост указује и Андерсен, када истиче да је „традиција мита добила своју поетичку формацију кроз више различитих путева и константно била предмет трансформације“; узимајући у обзир усмено пренешење прича, „морамо се ослободити идеје о ригидној традицији и посебно идеје о фиксираним тексту, подразумеване у неоналитичком приступу“. Андерсен закључује да се ипак не може са јасноћом одредити да ли су киклички епови претходили Хомеру или не (Andersen 1982: 7-8).

Сет Шајн такође налази разрешење проблема првенства једног корпуса у односу на други, позивајући

Посматрано из овог угла (на шта упућују и изучавања других усмених традиција), не постоје довољни разлози за оспоравање претпоставке да су се током настајања, хомерски и киклички епови ослањали на варијације материјала из усмене књижевности.

У таквом контексту процеси размене и обликовања епске грађе међу различитим деловима тројанског предања, остваривали су се са много већом слободом него у познијим фазама трансформације материјала, када су епови први пут бивали забележени и настављали да се развијају у различитим верзијама и редакцијама утврђеног текста. Разноврсност делова овог ранијег предања остварила је мноштво различитих, често контрадикторних прича о збивањима под Тројом, што подразумева да се грађа коју су хомерски и киклички епови затекли на почетку свога развоја, у недостатку потпунијих доказа, узима за равноправну на дијахронијској равни.

Уколико се ова полазишта примене на разумевање односа епизоде са Терситом у *Илијади* према нехомерским аспектима његове биографије, можемо претпоставити да је Терсит у склопу предања о Тројанском рату, подстицајног за развој хомерских и кикличких епова, постојао као аутономна фигура. У највећем делу нехомерске традиције очувала се представа о извесним херојским видовима његовог лика. Из тога произилази да се Терсит у овом старијем предању појављивао као истински херој под Тројом: храбри Агријев син, етолски принц, учесник у лову на калидонског вепра, представник Етолије међу Хелениним просцима, предводник Етолаца у рату и Диомедов рођак. Сматрамо да се, као такав, са већим кредибилитетом потеклим од племенитог порекла и херојских подвига, Терсит могао појавити под Тројом и као критичар нехеројског поступања ахејских војсковођа. Његови говори би били тако утемељени, да покрену Ахејце на побуну и повратак кући, па би његова смрт од Ахилејеве руке морала изазвати гнев код Диомеда и *stasis* међу присутном војском.

Прихватање могућности постојања херојске фигуре Терсита у тројанском предању, значило би и могућност да је *Илијада* у току свога развоја у садржај укључивала причу о једном оваквом лику; тако се Терсит заиста могао појављивати у својству етолског јунака, који је критикујући Агамемнонов немар изазвао побуну међу Ахејцима и

---

се на усмену традицију: „Премда не може бити сумње да неки призори и говори у *Илијади* мора да су слични онима који су се налазили у *Етиопиди*, најбоље је сматрати те призоре и говоре из оба епа варијантама исте флуидне усмене традиције а не један зависним о другоме“ (Schein 1989: 39-40).

Иако прихвата постојање старије грађе, Мартин Вест заступа искључиво тумачење односа устаљених текстова, критикујући свако учешће усмене традиције: „Једном када скинемо оралисте са грбаче [sic!] и схватимо да у овом периоду говоримо о писаним текстовима и начину на који су се користили, почињемо да увиђамо њихове међусобне односе и хронологију, а магловити процес њиховог развоја почиње добијати оштрије обресе. [...] То не значи да је грађа кикличких епова настала после *Илијаде*. Већина њиховог материјала је сигурно представљала предмет раније песме. Међутим, утврђена је чињеница, како се уобличиће грађе у фиксиране песме из петог и четвртог столећа није завршило пре него што је *Илијада* задобила свој коначан облик“ (West 2003: 14).



подстакао их на повратак кући. Овако конципиран наратив могао је имати примену у раним формативним фазама хомерског епа, које су првобитно настале у оквирима усмене традиције, да би потом постале саставни део најранијих редакција текста *Илијаде*. На то упућују прича о побуни у *Кипарској песми* и *Латинској Илијади*, у којима су се задржали извесни елементи таквог расплета. На њега би се логично надовезивале и околности епизоде о Терситовој смрти у *Етиопиди*, које такође потврђују да је Терсит имао битну подршку међу војском и једнако указују на остатке грађе из ранијег предања.

Чињеница да је представа о Терситу у *Илијади* дијаметрално супротна његовим представама у нехомерској традицији, коначно потврђује претпоставку из аналитичких и неоаналитичких теорија - да је у каснијим верзијама или редакцијама хомерског епа, морало доћи до намерне трансформације Терситовог лика, а она се развијала у правцу деградирања и деконструкције његовог херојског статуса.<sup>375</sup> Извесни песник или приређивач *Илијаде*, могао је прерадити првобитни нацрт о побуни у проблематичну причу о Агамемноновом сну и кушању, а Терситову круцијалну улогу у епизоду чији је исход порицао могућност Терситовог утицаја на ахејску војску.

Ова трансформација истовремено Терсита сагледава у крајње негативном маниру, као најгорег међу Ахејцима; настоји му се одузети патронимија, топонимија и етонимија, и из текста *Илијаде* елиминисати све индикације о његовој повезаности са етолском легендом. У свесном брисању Терситове херојске позадине, увиђамо разлоге за одсуство приче о борби за превласт над калидонским троном у *Илијади*; потом, појаву Тоанта као предводника Етолаца (В, 638-643), изостајање помена Терсита међу јунацима из лова на калидонског вепра (I, 533-546), као и етолске генеалогije везане за Енеја и Агрија, о којој говори Диомед (E, 113-118).<sup>376</sup>

---

<sup>375</sup> Томас Д. Симор је указивао на могућност намерног избацивања одређених представа о Терситу из *Илијаде*. Он овој идеји прилази из потпуно другачијег угла: „Он [Хомер] не велича никога посебно и не гаји никакве ненаклоности које би желео да истакне. Његово избегавање да помене отаџбину лакридијаша Терсита, вероватно је намерно; нико од Грка не би био задовољан ако би овај непријатни лик био додељен његовој земљи“ (Seymour 1907: 34).

<sup>376</sup> Андерсен истиче како „Хомер прилагођава причу о калидонском вепру сопственим потребама“, да прича о Мелеагру није у директној вези са радњом Илијаде, и да се у Диомедовом осврту на његово порекло нигде не наводи зашто је Тидеј напустио отаџбину (Andersen 1982: 8, 9-11). Ренкин такође наглашава да у случају Диомедове генеалогije „извештај који пружа *Илијада* делује редиговано; наведен је списак Диомедове породице; представљени су Тидеј и Агрије, али се Терсит уопште не спомиње на том месту; [...] веома је тешко поверовати да песник није из сопствених разлога потиснуо породичне и друге Терситове атрибуте, и да је створио ову фигуру *de novo*. [...] Диомед је сâм по себи исувише важан да би се појавио као гласноговорник војске и у *Илијади*, он представља Ахилејеву племениту замену. Уколико је његов рођак Терсит изолован од своје породице и околине, при чему има улогу критичара Агамемнона, представљаће супротност Ахилеју у својим замеркама владару, те ће без већих потешкоћа бити одбачен једном када је испунио своју сврху“. Потребу да се Терситово порекло и веза с Диомедом изоставе из *Илијаде* и да се Терсит представи као најгори међу Ахејцима, Ренкин посматра као остаток политичких тензија између делова древне микенске заједнице: „Терсит, као и Диомедов отац, долази из Етолије и могао би бити представник парцијалне миграције на микенску територију са северозапада, пре Тројанског рата.“ Сличан је случај, сматра аутор, и са Одисејем, „који је, попут Терсита, дошао из

Претпоставка да је до овакве трансформације заиста могло доћи (иако она није потиснула првобитну причу и елиминисала сва ранија својства Терситове фигуре), произилази из тога што је Терсит у *Илијади*, без јасног објашњења, представљен и као Ахилејев супарник; потом, што је његова критика Агамемнона заиста утемељена у разуму; што је учествовао у заробљавању тројанских принчева; што га Одисеј назива „гласним говорником” (*λύβς ἀγορητής*) и није у стању да му парира речима; и најзад, што је војска после његовог неуспелог позива на повратак ипак била сетна. На крају, хипотеза о намерној преобразби Терситовог лика и његовим разноликим улогама у тројанском предању (о којима Хомер не говори), показује да је и након уклањања херојских одлика у „званичној“ верзији *Илијаде*, прича о Терситовом херојству из старијег предања упоредо наставила живот у другим литерарним струјама изван утицаја хомерске традиције.<sup>377</sup> У којим су се околностима ове традиције успевале очувати, упркос ауторитету хомерског текста, те када и из којих разлога је могло доћи до овакве преобразбе Терситове фигуре у античкој књижевности и култури, покушаћемо разјаснити у наредном поглављу.

---

западног острвског дела микенског света, и по своме изгледу одступао од уобичајеног херојског идеала“ (Rankin 1972: 48, 49, 51, 53, 56).

<sup>377</sup> На природу рецепције ових традиција указује Мирча Елијаде: „Те нехомерске и опћенито не „класичне“ митологије, биле су више „популарне“. Оне нису биле изложене ерозији рационалистичких критика, и веома вјеројатно, преживјеле су стољећа на рубу културе књижевно образованих људи“ (Eliade 1970: 136).

### 2.3. Статус и функција Терситове фигуре у античким обрадама предања о Тројанском рату

Грађа о херојском добу и Тројанском рату обрађена у хомерским и кикличким еповима, на шта упућују пластика, схолије и каснија античка митографија, током свог историјског развоја била је предмет многобројних трансформација. Иако је немогуће са прецизношћу утврдити време настанка ове грађе, првобитно уобличене и преносене као део усмене епске традиције, извештан број текстуалних чињеница присутних у сачуваним еповима указује на то, да њено порекло сеже све до периода позног бронзаног доба, а вероватно и дубље у прошлост (уп. Schein 1989: 25-26).

Ово раздобље је у пределима античке Грчке обележено завршним фазама и пропашћу минојске културе на Криту и микенске културе на грчком копну током XIII и XII stoleћа п.н.е.<sup>378</sup> Хронолошки блиско тим збивањима јесте и традиционално датирање Тројанског рата између 1194. и 1184. године п.н.е (модерно датирање обухвата нешто дужи период, од 1260. до 1180. године п.н.е). Овај догађај - чији је историјски оквир у сумрак бронзаног доба потврђен захваљујући ископавањима Хајнриха Шлимана на Хисарлику у Турској, мада и даље остаје предмет различитих оспоравања - у епској традицији представља крај херојског доба. Већина научника се данас слаже у томе да је у средишту предања о Тројанском рату заиста постојала историјска основа о грчком походу на Троју, али да се сведочанства о њему, у хомерским еповима и другим изворима, умногоме разилазе са историјским чињеницама.

Тројански рат је несумњиво имао много већи значај за епско предање (као преломни догађај када је наступила смена два велика поколења људи на земљи (уп. Hes. *Op.* 156-201)), него за историјско одређење развоја грчке цивилизације на преласку из бронзаног у гвоздено доба. Као такав, Тројански рат се већ током XII stoleћа п.н.е. вероватно издвојио као засебна литерарна тема у оквирима традиције која је певала о подвизима највећих грчких хероја. Стога се већ у ово раздобље може датирати настанак првих прича везаних за ахејски поход на Троју, а оне су се потом укључиле у сложене процесе преобликовања и преношења у оквирима усмене књижевности.

---

<sup>378</sup> Индикативно је да се на сачуваним плочицама са текстом писаним микенским линеарним писмом Б - најстаријом потврђеном формом грчкога писма, које је било у употреби од средине XV до почетка XII stoleћа п.н.е – препознају имена божанстава хомерског пантеона и појединих хомерских јунака. Међу њима препознајемо и Ахилејево име (*a-ki-re-u/ a-ki-re-we*), на таблицама из Кнососа и Пила. Међутим, микенски Ахилеј није представљен као владар и велики ратник, већ као пастир. Ово би, заједно са чињеницом да таблице преносе елементе приче присутне у *Илијади*, упућивало на другачија предања о херојском добу од оних која налазимо код Хомера (Thomas/ Conant 2007: 105; уп. Webster 1964: 91-135; Castleden 2005: 197-217).

Постепено обогаћујући сопствене теме и мотиве новим материјалом и различитим интерпретацијама у оквиру митопејске традиције, предање о Тројанском рату је у наступајућим периодима стекло статус једног од најсложенијих и најраспрострањенијих предања у грчкој књижевности и култури; тиме је створило грађу хомерским и кикличким еповима.

Не треба искључити могућност да су извесни делови грађе за предање о Тројанском рату уобличени по узору на раније сличне догађаје у историји бронзаног доба, који су постали део традиције много пре похода на Троју<sup>379</sup>; у време Тројанског рата су већ постојале традиционалне приче о подвизима одређених херојских фигура, које су древни песници укључили и у тројански контекст. На то указује и чињеница да Хомер у својим еповима „претпоставља познатост митологије заједничку њему и његовој публици“ (Schein 1989: 24-25); то јест, упућује се на позната збивања из времена много старијег од похода на Троју, на основу чега се претпоставља да су и приповести о тим збивањима могле бити присутне у традицији много пре Тројанског рата. Због тога, потрага за горњом временском границом настанка грађе за хомерске и кикличке епове - уједно обележеном и као почетак њиховог формативног периода у оквирима усмене књижевности – не би требало да се заврши у одређивању датума Тројанског рата, него да се настави још дубље у историју грчког бронзаног доба.

Након пропасти микенске цивилизације, предање о херојском добу и Тројанском рату наставило је свој историјски развој у периоду грчке историје познатом као „мрачно доба“, а трајало је од краја XII до краја IX столећа п.н.е.<sup>380</sup> Овај карактеристични прелазни период између бронзаног доба и архајског периода Грчке

---

<sup>379</sup> Једна од могућих претпоставки показује да је у хомерским еповима спроведена синтеза више различитих сведочења о грчким походима и опсадама током позног бронзаног доба. У том смислу, Хомерова Троја, као историјска чињеница, могла је представљати само један у низу освојених градова, чија је пропаст у традицији постала језгро око кога су се стицале, обједињавале и даље шириле приче о другим грчким освајањима.

<sup>380</sup> „Мрачно доба“ или геометријски период грчке историје обележен је ишчезавањем великих палата и градова микенског света, и драстичним опадањем популације, проузрокованим природном катастрофом и инвазијом дорских племена на југ Грчке, крајем XII и почетком XI столећа п.н.е. Распад микенске цивилизације проузроковао је радикалне социјалне и културне промене. Велике градове бронзаног доба смењује подела популације на мања независна насеља, која су се састојала од невеликог броја домаћинства (*oikós*), а чија је култура организована на сточарству и примитивној земљорадњи. Напуштање и пропадање градова проузроковали су и прекидање трговинских веза, што је посредно утицало на ишчезавање линеарног писма Б, јер више није постојала потреба за праћењем прерасподеле добара. Велике сеобе становништва и гашење трговине негативно су се одражавали на микенску економију; и док су се поједини региони брзо опоравили, чему је допринела примена гвожђа као нове сировине у производњи оруђа и оружја, највећи део популације је у разуђеним и затвореним културама дуго опстајао на рубу егзистенције.

Археолошки налази на извесном броју локалитета показују да је до поновног економског и културног успона дошло тек крајем IX и почетком VIII столећа п.н.е; тада се као дарови светилиштима изнова појављују егзотична добра, јантар или слоновача, као последица развоја трговине са Египтом и Блиским истоком. У овом периоду препознатљиво је усложњавање декорација на пластици и све већи квалитет производа од гвожђа. Један од пресудних фактора даљег успона грчке цивилизације представљала је примена новог писма - алфабета који су Грци средином VIII столећа п.н.е. присвојили од Феничана и прилагодили сопственим потребама (уп. Snodgrass 2000; Coldstream 2003; Whitley 2003).

(800-480. п.н.е), чије су нам одлике још увек прилично нејасне, сматра се временом економске, политичке и културне регресије у односу на микенску Грчку. Увиди које археологија пружа о „мрачном добу“, неоспорно потврђују да се у њему грчка култура нашла пред великим изазовима проузрокованим бурним променама у готово свим сферама друштвеног живота.

За разлику од микенског периода, „мрачно доба“ није оставило никаква писана сведочанства из којих би се могла стећи јаснија представа о његовим главним културним тековинама. Разлог томе лежи у претпоставци да након ишчезавања линеарног писма Б, древни Грци током „мрачног доба“ нису имали на располагању функционално писмо све до појаве алфабета средином VIII столећа п.н.е. Уколико се и прихвати хипотеза да је грчка популација у овом периоду била неписмена, то не значи да се сећање на херојско доба и Тројански рат није могло развијати на нивоу усменог песничког предања. Немогућност да се приче текстуално фиксирају, истовремено је указивала на њихову изузетну подложност најразноврснијим видовима трансформације грађе, па је управо „мрачно доба“ могло представљати период у коме је наступило значајно усложњавање предања о Тројанском рату у традицији.<sup>381</sup>

Надовезујући се на митолошку заоставштину бронзаног доба, сходно снажним културно-историјским променама након распада микенске цивилизације, „мрачно доба“ је вероватно изнедрило читав низ различитих варијаната приче о пропасти Троје, са паралелним развојем у оквирима усмене књижевности; свака за себе је представљала својеврстан одраз околности у којима се одређена културна заједница развијала и тековину традиције коју је неговала. Различито порекло и устројство традиција из којих су овакве варијанте потекле и њихово вишестолетно преплитање у грчкој усменој књижевности, објашњава постојање контрадикција између сачуваних сведочења о херојском добу и Тројанском рату, и унутрашњих недоследности у тумачењима епске грађе у циклусима или појединачним еповима.

Поред појаве грчког алфабета, завршетак „мрачног доба“ карактерише и оснивање првих полиса на територији Грчке крајем IX и почетком VIII столећа п.н.е. Поновно успостављање трговачких рута и унапређење земљорадње омогућили су неопходне социо-економске услове за претварање неразвијених насеобина „мрачног доба“ у прве градове-државе. Развијајући се у самодовољне друштвене заједнице по питању политике, економије, религије и војске, грчки полиси су истовремено тежили и ка

---

<sup>381</sup> Указавши на одређени број недоследности које се супротстављају претпоставци да се Хомерово херојско доба подудара са добом микенске културе, М. Финли закључује да су хомерски епови у мањој мери засновани на карактеристикама микенског периода (на пример, подударности у именима локалитета), и да је значајан део хомерске грађе аисторијска мешавина догађаја. Они се могу датирати у „мрачно доба“ и IX столеће п.н.е, што је претходило времену у коме је Хомер стварао (Finley 1956: 47-48; уп. Schein 1989: 26).

успостављању особених културних идентитета. Овај процес је у себе морао укључивати и проактиван однос према традицији, у којој је значајну улогу несумњиво имало и предање о херојском добу. Стога се сматра да су у време формирања првих полиса, различите приче о пропасти Троје прилагођаване и преношене усменим путем током „мрачног доба“, постале и саставни део културних тековина грчког града-државе. Предање о Тројанском рату је на тај начин наставило свој развој, образујући се у складу са специфичним културним тенденцијама појединачних полиса, и на ширем плану, кроз однос према заједничкој традицији задржавајући изразит степен варијабилности.

На крају, подударно са временом настанка првих грчких полиса јесте и традиционално датирање доба у коме је живео и стварао Хомер (VIII в.п.н.е), односно одређење периода у коме су *Илијада* и *Одисеја* уобличене и забележене.<sup>382</sup> Међутим, са становишта модерне хомерологије, појава прича о песнику Хомеру као аутору два епа није обавезно подразумевала да је у овом периоду њихов формативни процес био у највећој мери завршен. Њихова грађа и њихов садржај су и током наредних неколико столећа били предмет многобројних трансформација и различитих утицаја, развијајући се на више паралелних планова и даље искључиво у домену усмене књижевности. До њиховог текстуалног утврђивања и стандардизације у античком канону, највероватније је дошло доста касније у односу на време у коме се сматрало да је живео њихов легендарни аутор.

У вези са поменутом Лордовом хипотезом о мултиформној природи хомерских епова проистеклој из усмене епске традиције, Грегори Нађ је предложио еволуциони модел за тумачење настанка *Илијаде* и *Одисеје*. Овај модел показује да су два епа у ранијим фазама свога развоја била у већој мери мултиформна, док се у каснијим фазама њихова мултиформност прогресивно смањивала. Постепена редукција броја различитих варијаната предања о херојском добу и Тројанском рату на дијахронијском плану, коначно је резултирала уобличењем, текстуалним фиксирањем и

---

<sup>382</sup> С обзиром на то да су и након VIII столећа п.н.е. у грчкој књижевности и култури биле присутне различите варијанте предања о Тројанском рату, у антици је широко прихваћено мишљење да је Хомер испевао садржаје *Илијаде* и *Одисеје*, записане у његово време; за најраније ауторе који су се бавили Хомеровим опусом, ово је био повод да хетерогеном материјалу приступе са претпоставком о постојању оригиналног текста. Због тога се рационализација разноврсних, често контрадикторних тумачења предања, кретала у смеру разграничавања „аутентичних“ варијаната потеклих од самога Хомера, од „лажних“ варијаната потеклих од Хомерових подражавалаца. Окретање ка овакој методологији у приступању обрадама грађе о Тројанском рату (и данас доминантној у проучавању Хомера), преломни је моменат у разумевању настанка и развоја хомерских епова у античкој књижевности. Захваљујући томе је идеја о мултиформности епске приче у усменој традицији остала у засенку идеје о „фиксираним тексту“, рано стандардизованом. Друга битна последица оваког приступа је прихватање тврдње о постојању оригиналног текста хомерских епова - својеврсне хомерске „вулгате“; тиме се све остале тобоже „нехомерске“ обраде предања о Тројанском рату сматрају неаутентичним. Оне би се тако маргинализовале у односу на доминантну традицију и ишчезле из античке књижевности и културе.

стандардизацијом текстова хомерских епова у облику у коме их имамо данас (Nagy 2004: 26, 27).

Нађ је овај процес поделио у пет засебних периода: (1) период највеће мултиформности; (2) период постепеног обликовања епова; (3) период „текстуализације“ у транскриптима; (4) период стандардизације текстова; (5) период највеће ригидности.

Први период је трајао од касног другог миленијума до средине VIII века п.н.е, обухватајући позно бронзано доба, гашење микенске цивилизације и пропаст Троје; наступајуће „мрачно доба“ грчке историје и успон полиса; и доба у коме се сматрало да је живео Хомер. По питању развоја и преобликовања грађе хомерских епова, први период је обележен највишим ступњем флуидности, јер у њему не постоје писани текстови, већ се различите варијанте предања формирају и преносе искључиво усменом традицијом (уп. Nagy 2010).

Други период је трајао од средине VIII до средине VI столећа п.н.е. У односу на први период, он је ригиднији и у њему почињу јасније да се утврђују садржај и композиција *Илијаде* и *Одисеје*. Упркос изразитијим обликовним тенденцијама и даље постоји знатан број варијаната предања које се преносе усменим путем, јер хомерски епови у овом добу још нису текстуално фиксирани.<sup>383</sup>

Трећи период траје од средине VI до друге половине IV столећа п.н.е. и углавном је централизован у Атини. Његов почетак обележила је реформа традицијâ извођења хомерских епова на Панатенејском фестивалу у Атини за време владавине Пизистрата и његових синова.<sup>384</sup> Тек у овом периоду може се говорити о најранијим праксама

---

<sup>383</sup> У овоме периоду се из богате грађе о Тројанском рату почињу креирати композиције спегова епског циклуса, још увек присутне само у оквирима усмене књижевности; кристалишу се и другачије епске традиције, попут оне везане за Хесиодово име, док економски, политички и војни напредак грчких полиса условљава развој лирских жанрова (елегије и јамбографије), и краћих прозних форми попут басне.

<sup>384</sup> Антички извори откривају да је Пизистрат владао Атином као тиранин у три наврата, од 561. до своје смрти 527. године п.н.е. После Пизистратове смрти власт су наследили његови синови, Хипија и Хипарх, који су такође владали као тирани. Након што су 514. године п.н.е. Хармодије и Аристокитон убили Хипарха, погубивши убице свога брата, Хипија је постао изузетно окрутан владар. Његова свирепост је убрзо почела изазивати незадовољство међу Атињанима. Чувена атинска породица, Алкмеониди - коју је Пизистрат протерао из Атине 546. године п.н.е - ушла је у савез са Спартанцима како би свргнули Хипију са власти, па је 510. године п.н.е. спартански краљ Клеомен I прогнао Хипију из Атине. После пада Хипијине тираније у Атини се заоштрава борба између Клистена, представника Алкмеонида (заступао је реформу државног уређења, како би већи политички утицај био додељен градском становништву), и Исагоре - представника аристократије. Када је постало очигледно да ће Клистен превладати у политичкој борби, Исагора га је уз Клеоменову помоћ прогнао из Атине и дошао на власт као тиранин. Међутим, Исагорина владавина је била краткога маха па су га Атињани, револтирани због његових реформи у корист аристократије, протерали из града и поставили Клистена на власт 507. године п.н.е. Клистенове реформе, надовезане на Солонув устав из 549. п.н.е, обележиле су успон атинске демократије.

Најзначајније културно завештање Пизистрата и његових синова било је успостављање Панатенејског фестивала, који се одржавао у Атини на сваке четири године, почевши од 566. године п.н.е. Фестивал је обухватао низ атлетских такмичења, религиозних обреда, песничких и музичких надметања, као и

„текстуализације“ *Илијаде* и *Одисеје*, када су се епови, извођени у разноврсности сопствених варијаната, постепено обликовали и дефинисали свој садржај. Они су се потом, у виду транскрипата бележених према диктирању рапсодâ, вероватно и текстуално утврђивали у униформне целине, оставивши много мање простора за даље варијације.<sup>385</sup>

Четврти период траје од од друге половине IV до средине II столећа п.н.е. и такође је највећим делом централизован у Атини. Његов почетак обележава нова реформа у извођењу хомерског песништва за време владавине Деметрија из Фалерона, од 317. до 307. године п.н.е.<sup>386</sup> Ово је период стандардизације *Илијаде* и *Одисеје* у коме се, као

---

церемонију доделе награда на Акропољу. У склопу културних манифестација на фестивалу је организовано и такмичење професионалних рапсода у рецитовању хомерског и другог епског песништва, слично као што су се касније професионални глумци такмичили у извођењу трагедија на Дионизијском фестивалу. Временом су се међу херојским еповима различите тематике, извојиле композиције *Илијаде* и *Одисеје*, па су ова два епа постала једини примери епског песништва извођени на Панатенејском фестивалу (Nagy 2004: 28, 29).

<sup>385</sup> Процес даље редукције варијаната хомерских епова у овом периоду њиховог развоја у Атини, Нађ објашњава помоћу метафоре „панатенејског левка“ (Panathenaic bottleneck). На тај начин се може пластично представити утицај извођења *Илијаде* и *Одисеје* током Панатенејског фестивала на проток постојећих усмених традиција у Атини. Овај проток је представљао кретање од „децентрализоване многострукости ка централизованом јединству“ различитих варијаната хомерских епова. Другим речима, функционишући као стедиште разноврсне грађе о херојском добу и Тројанском рату, фестивал у Атини је омогућио њихов сусрет и поступну интеграцију у једну кохерентну традицију; она се потом из Атине, као центра дифузије хомерског песништва, даље проширила по читавој Грчкој. Важно је истаћи да су у оквирима Нађовог еволуционог модела, једино усмене традиције *Илијаде* и *Одисеје* прошле кроз „панатенејски левак“. Ово није био случај са другим архајским грчким епским традицијама, посебно са традицијом извођења кикличких епова, што објашњава њихов већи ступањ варијабилности у односу на хомерско песништво (Nagy 2004: 29, 30).

Утврђивање јединствених композиција *Илијаде* и *Одисеје* кроз извођење на Панатенејском фестивалу било је праћено најранијим покушајима да се њихов садржај забележи као писани текст. Антички извори показују да је до записивања хомерског песништва могло доћи већ у време Пизистратове владавине. Веровало се да су Пизистрат или Солон имали изван ауторитет у редиговању садржаја хомерских епова; Пизистрат је први сакупио и уредио збркану хомерску грађу у јединствене песме које су потом забележене. Други извори тврде да је Пизистратов син, Хипарх, први дао да се епови забележе и донео закон да се морају читати на Панатенејском фестивалу (уп. Strab. IX, 1; Cic. *De orat.* III, 137; Newhall 1908). Жан-Батист Вилоазон, први издавач манускрипта *Илијаде Venetus A* (1788), у свом предговору истиче да су према мишљењу Јосифа Флавија и схолијаста уз Дионизија Трачанина, хомерски епови (сачувани само у сећањима певачâ) до Пизистратовог доба били у потпуности изгубљени. Због тога је Пизистрат понудио награду свакоме ко би му донео Хомерове стихове, па су многи желевши да остваре зараду, под изговором да их је испевао Хомер, продали Пизистрату своје сопствене стихове (Villoison 1788: xxxiv; нав. према Nagy 2004: 4). Ово сведочење (као рационализација варијаната хомерских епова кроз разграничавање аутентичних од неаутентичних стихова), упућује да је Пизистрат на основу сакупљених делова могао саставити и забележити своје издање. Осим различитих прича о Пизистратовом уређивачком раду које наводе антички аутори, модерна хомерологија до данас није пронашла никакве поузданије доказе за решење проблема аутентичности наводне „Пизистратове рецензије“. Иако се не може са сигурношћу потврдити постојање транскрипата *Илијаде* и *Одисеје*, сведочења о Пизистратовом и другим утицајима на обликовање њиховог садржаја јасно показују да су хомерски епови у овом периоду били предмет радикалних прерађивачких подухвата (са циљем да буду једнозначно одређени и прилагођени актуелним околностима).

<sup>386</sup> Током V и IV столећа п.н.е. извођење трагедије на Дионизијском фестивалу у Атини највећим је делом зависило од финансирања путем литургије (*λειτουργία*) – обавезе најимућнијих људи у полису да на себе преузму трошкове за извесне државне потребе. Обезбеђивање финансија за набавку сценске опреме и издржавање позоришног хора на драмским надметањима, тзв. хорегија (*χορηγία*), представљало је изузетно велики трошак чак и најимућнијим Атињанима. После избијања Пелопонеског рата (431. п.н.е), све већи ратни расходи постепено су почели поткопавати овај систем финансирања, да би по завршетку рата (404. п.н.е), осиромашени и задужени грађани почели пружати све снажнији отпор према



део рукописне традиције, учвршћују различити писани текстови и улазе у ширу употребу (и као саставни део школских програма), чиме се флуидност и мултиформност у компоновању и преношењу хомерских епова драстично смањују.

Последњи, пети период траје од средине II столећа п.н.е. наовамо, дакле, од завршетка Аристарховог приређивачког рада на хомерским текстовима око 150. године п.н.е. Овај период обележава највиши степен ригидности у даљем ширењу варијаната хомерских епова, чији се садржаји у већини сачуваних средњовековних манускрипта са текстовима *Илијаде* и *Одисеје*, уз минимална одступања, непосредно ослањају на рецензије александријских проучавалаца Хомера (Nagy 2004: 27).<sup>387</sup>

Поменути и слични развојни модели за разумевање настанка хомерских епова као производа мултиформног усменог предања, показују да је обликовни период *Илијаде* и *Одисеје* у грчкој култури обухватао временски распон од најмање хиљаду година; условно речено, од пропасти Троје до завршетка Аристархове редакције. Након њега

---

литургијским дужностима. Суочен са грађанским незадовољством због високих издатака, Деметрије је за време своје владавине укинуо све врсте литургија и увео нову врсту државних службеника, агонотета, који су добијали средства од државе за приређивање јавних светковина. Како би омогућио грађанима јефтинију интелектуалну разоноду, Деметрије је увео праксу извођења хомерских и других епских песама на сцени. За разлику од ранијих рапсода, ови драмски извођачи, названи *Homeristai* (уп. Ath. XIV, 620B), обучени у одговарајуће костиме и опремљени реквизитима, на сцени су живописно представљали одељке из хомерских епова, што је имало изузетно позитивну рецепцију код публике. Деметријева реформа јавног извођења хомерских епова одиграла је круцијалну улогу у дисеминацији хомерске вулгате, коју схолије називају *koine* (*ἡ κοινή*) - стандардизоване верзије *Илијаде* и *Одисеје* у Атини; она ће бити од суштинског значаја за рад александријских приређивача Хомеровог текста (уп. Nagy 1996b: 156-178).

<sup>387</sup> Александријски период у развоју хомерских епова везује се за имена тројице граматичара и управника Александријске библиотеке: Зенодота из Ефеса, Аристофана Византинца и Аристарха са Самотраке. Међу грађом александријских библиотекара налазила су се и различита издања хомерских епова. Један број издања био је назван по градовима у којима су епови издавани за школску употребу, или за потребе рецитације на светковинама (масалијско, хијско, арголско, кипарско и сл); друга су добила име по појединцима у чијем су била власништву и који су на одређен начин учествовали у њиховом настанку (Антимахово, Зенодотово, Ријаново, Сосигеново и сл). Рукописи епова које су александријски граматичари проучавали, садржавали су старији текст хомерске вулгате (*koine*), али се често у својим рецензијама са њим нису слагали. Ове разлике упућују на постојање већег броја рукописа у Александријској библиотеци, који су одступали од „стандардне“ верзије Хомера. Основна начела којима су се водили александријски приређивачи хомерских текстова била су: очување конзистентности садржаја и стила, избацивање стихова који се понављају *verbatim*, и инсистирање на уметничком квалитету песничтва, и његовој заснованости на принципима логике и етике.

Зенодот (III в.п.н.е), први управник библиотеке, приредио је критичко издање Хомера, усклађујући различите манускрипте, обележавајући сумњиве стихове и предлажући другачија читања. Вероватно је заслужан за поделу оба епа на 24 певања. Аристофан (257-180. п.н.е), Зенодотов ученик, био је конзервативнији од свог учитеља у приређивању хомерских текстова, а његов рад је посебно значајан јер је изумео највећи број критичко-егзегетских знакова; њих ће уз интерпункцију и прозодију у својим издањима преузети и Аристарх. Наследивши Аристофана, Аристарх (217-145. п.н.е) је остао познат као најутицајнији од свих Хомерових проучавалаца. Писао је расправе и полемике о проблемима критике и тумачења Хомера, критичко-егзегетске коментаре, а приредио је и два издања хомерских епова. Аристархова редакција постала је стандардно издање Хомера за читав антички свет, а највећи део модерних издања Хомера заснован је на његовом приређивачком раду.

Поред Александријске библиотеке, велики допринос у приређивању и тумачењу хомерских епова у антици дали су и проучаваоци окупљени око библиотеке у Пергаму, на челу са Кратетом из Мала (II в.п.н.е). Пергамска школа је остварила скроман утицај на проучавање Хомерових текстова у односу на александријску, и била је у већој мери усмерена на проналажење изузетака него правилности у Хомеровом делу.

слиеди један подједнако дуг период значајно строже традиције позноантичких и средњовековних манускрипата – условно речено, до настанка манускрипта *Venetus A* у X или XI столећу, као основе за већину модерних издања епова и схолије. Чак и у овом периоду појављују се сведочења о битно другачијим, „апокрифним“ верзијама, које се ослањају на маргиналне традиције тумачења и обликовања хомерске грађе, а очувале су се упркос ауторитету александринских редакција.

Последица оваквог приступа, наглашава Нађ, с једне стране јесте „развијање осећаја за различите Хомере у различитим временима“ (Nagy 2004: 37, 38)<sup>388</sup>, односно прихватање чињенице да хомерски епови у облику у коме их имамо данас чувају остатке једног дугог и изузетно комплексног развојног периода грчке цивилизације. Овај период је на различите и међусобно супротстављене начине утицао на обликовање „коначних“ текстова *Илијаде* и *Одисеје*. Препознавање и прихватање мултиформности у њиховом компоновању и извођењу, непосредно очуване у текстовима хомерских епова, на шта указују антички приређивачи, подразумева одбацивање идеје о постојању било какве „оригиналне“ или „аутентичне“ верзије Хомера, коју треба реконструисати и разликовати од других „неаутентичних“ верзија (Nagy 2004: 38).

Уколико се ове премисе примене на разматрање сложених питања статуса и функције Терситовог лика у социјалном окружењу хомерских епова и других античких обрада предања о Тројанском рату, намеће се закључак да се овим питањима такође мора приступити из развојне перспективе. Дакле, као што је немогуће једнозначно одредити природу хомерског друштвеног уређења, тако су и Терситов социјални положај и улога у *Илијади* обележени извесним проблематичним контрадикцијама, које додатно усложњава дихотомија између његовог статуса у хомерском и нехомерским деловима предања. Постојање ових контрадикција могло би се објаснити као последица различитих фаза у развоју Терсита у *Илијади*, тј. различитих особина и улога додељиваним или одузиманим лику, према доминантним друштвеним, културним или политичким моделима, који су у различитим периодима грчке историје имали утицаја на састав и структуру *Илијаде*.

Примена развојног модела на тумачење Терситовог положаја и функције у предању о Тројанском рату, могла би јасније осветлити околности првог значајнијег разилажења између хомерских и нехомерских традиција у представљању Терситовог лика; тако би указала на период у коме је спроведена трансформација Терсита из херојске фигуре нехомерског предања у нехеројску фигуру *Илијаде*. Постоје извесни

---

<sup>388</sup> Аутор тако разликује „примитивног Хомера“ првог и другог периода, од „општег Хомера“, односно *koine*-Хомера трећег периода, и „правог Хомера“ четвртог и петог периода (Nagy 2004: 38).

(директни и индиректни) докази да се ова трансформација, заједно са другим значајним променама Терситовог положаја и улоге у обрадама тројанског предања, могла догодити у време преласка из другог у трећи период Нађовог еволутивног модела; условно речено, у периоду између средине VII и друге половине VI столећа п.н.е, када се јављају први помени хомерског Терсита.

С обзиром на то да се у овом временском раздобљу још увек може говорити о високом степену варијабилности предања, традиција представљања Терсита као хероја, из раног другог, а вероватно и дела првог периода развоја обрада грађе о Тројанском рату, могла је бити (у одређеним варијантама) замењена традицијом представљања Терсита као најгорег међу Ахејцима. Елиминација већине херојских одлика Терситовог лика и његове везе са етолском легендом догодила се прво у усменој књижевности. Потом је новонастала варијанта прошла кроз „панатенејски левак“ средином VI столећа, те нешто касније постала текстуално фиксирана и прихваћена у процесима стандардизације хомерског текста.

Постоје херојске варијанте Терситовог лика очуване и после овог периода у *Етиопиди* и *Кипарској песми*, које, уз друге кикличке епове, нису биле део процеса панатенајске редукције разноврсних усмених варијаната. На тај начин, старија грађа о Терситу остварила је даљи утицај на нехомерску традицију његовог представљања као херојске фигуре. Овоме у прилог иде и приказивање Терситовог лика у херојским контекстима и са херојским одликама на вазном сликарству током V и IV столећа п.н.е. Такве представе имају посебан значај за разумевање еволуције нехомерске традиције јер, за разлику од многобројних варијаната, а потом и верзија хомерских и кикличких епова, нису могле бити подвргнуте различитим процесима трансформације, већ представљају непроменљиве показатеље односа сопственог доба према предању о Терситу.

Према томе, до краја VI столећа п.н.е. грчка уметност је на свом ширем плану познавала две тешко помирљиве парадигме у обради грађе о Терситовим подвизима под Тројом. У наредним поглављима, кроз анализу Терситовог положаја и улоге у тројанском предању, покушаћемо да реконструирамо околности под којима су се ове парадигме развијале и утицале једна на другу.

### **2.3.1. ТЕРСИТОВ СОЦИЈАЛНИ СТАТУС**

Амбивалентна природа Терситовог положаја на размеђу херојске и нехеројске парадигме (у појединачној епизоди из *Илијаде* и у њеним односима према нехомерском

корпусу обрадâ Терситових подвига у предању о Тројанском рату) била је један од главних повода да се у историји проучавања Терситовог лика посебна пажња посвети проблему одређивања његовог социјалног статуса у древном друштву херојског доба, најобухватније представљеног у хомерским еповима. Разматрање ове проблематике тако је постало део ширег питања устројства и карактеристика „хомерског друштва“, тј. његове историјске утемељености у реалним друштвеним околностима времена о коме певају *Илијада* и *Одисеја*. Потрага за одговором на ово питање кретала се ка изналажењу једног конзистентног модела као синтезе разноликости друштвених односа у које улазе Хомерови ликови, и на основу којег би се јасно одредио Терситов статус у „хомерском друштву“. Међутим, сваки од предложених модела друштвеног уређења, примењен на одређене ситуације у еповима, на крају је било могуће свести на противречност.<sup>389</sup> То је резултирало и новим контрадикцијама у вези са тумачењем Терситовог друштвеног статуса - једног од битних предуслова за разумевање његове друштвене и књижевне функције у тројанском предању.

Постојање оваквих противречности потврђује и чињеница да многобројна одређивања и тумачења принципâ уређења „хомерског друштва“ у модерној хомерологији (аргументована на основу различитих примера из *Илијаде* и *Одисеје*) обухватају веома широк дијапазон историјски супротстављених облика владавине. Вилијам Брус је у студији о хомерском друштву заступао став, да је у хомерским еповима најстарији облик владавине превасходно монархија (Bruce 1827: 117).<sup>390</sup> Абрахам Фелдман сматра да у грчкој владавини коју Хомер представља на почетку *Илијаде* „нема ништа монархијско“, већ да је друштво уређено по принципима „примитивне демократије“ (Feldman 1952: 337, 338).<sup>391</sup> Супротно Фелдману, Кенет

---

<sup>389</sup> Када је реч о *Илијади*, додатну потешкоћу при одређивању природе „хомерског друштва“ ствара епски приказ ахејског и тројанског друштва у ратним околностима. Оне су битно утицале на другачије поимање социјалних односа између појединачних ликова, но што би то био случај у мирнодопским условима.

<sup>390</sup> „Примитивна гомила веома се брзо поделила у родовска племена: поглавар племена убрзо је постајао краљ [...] Код Хомера се може препознати опис сваког стања друштва. Он представља пример природног стања када говори о Киклопима [...] Сви други народи били су подвргнути владавини краља. Она је по свом саставу варијала у различитим земљама: у већини је била наследна; у појединим можда изборна; понекад апсолутна, у другима пак ограничена; у неким монархијска, а у другима удружена.“ Међутим, када је реч о друштвеној организацији током ратног стања, аутор закључује да је „њихов тактички систем био изузетно мањкав. У борби нису постојали ни линија ни поредак. Свака нација се, као засебно тело, борила пратећи сопственог вођу“ (Bruce 1827: 117, 123, 132).

<sup>391</sup> „Не постоји закон који би спречио једног од поглавара да укради део плена другом поглавару; примитивна демократија је омогућавала да се овакви сукоби превазиђу слободном борбом између дотичних појединаца или кланова [...] Хомерови хероји никада не би могли да истрпе монархију. *Basileus* не би могао поставити ниједан закон. Он није имао ризницу или трупе на располагању. Није убирао порез од свог племена, нити је имао контролу над било каквим богатством осим над својим сопственим. [...] Покоравање Агамемнону није подразумевало вазалску дужност и оданост; подразумевало је исказивање поштовања према човеку који је ставио на коцку највећи улог у рату. [...] Шта је друго *Илијада* него трагедија варварских демократа који нису пристали да се повуку пред слободом ратника [Ахилејевом жељом да задржи Брисеиду] и клана ради победе читаве нације?“

Ечити, на основу чињенице да Ахилеј и Терсит након својих напада на Агамемнона изазивају сасвим другачију реакцију код војске, закључује како друштво у *Илијади* никако није могло бити демократски уређено (Atchity 1978: 127; уп. Saïd 2011: 363, 364). Џон П. Махафи се ослања на много старије принципе друштвене организације од хомерских епова, те верује да „нас Хомер уводи у једно изузетно ексклузивно друштво каста“ (Mahaffy 1925: 44), док Џорџ Д. Томсон - позивајући се на много млађи средњовековни феудални систем - посматра „хомерско друштво“ као друштво организовано по принципима вазалних односа (Thomson 1941: 62).<sup>392</sup> Најзад, поједини аутори попут Фицроја Сомерсета (лорда Реглана), сматрају да друштвено уређење у *Илијади* и *Одисеји* нема никакву историјску основу у социјалним односима било којег доба грчке историје од микенског до класичног периода, већ да просто представља вештачку и фикционалну творевину (Raglan 1949: 120).<sup>393</sup>

Независно од оваквих и сличних искључивих и анахроних теорија у проучавању „хомерског друштва“ током претходна два столећа, у највећој се мери усталило мишљење да је као доминантни облик друштвеног уређења у *Илијади* и *Одисеји* представљен одређени вид аристократске владавине, јер је „хомерско друштво“ морало бити класно уређено.<sup>394</sup> Џон В. Лус наглашава да је хомерска представа класне структуре могла у суштини одражавати друштвене околности касног бронзаног или раног гвозденог доба, иако је у хомерским еповима „текстура политичког и друштвеног живота остала нејасна“ (за разлику од посебно истакнутих херојских вредности).<sup>395</sup> У периоду преласка из микенског у „мрачно доба“ грчке историје

---

(Feldman 1952: 338, 339, 341). Јури Андрејејев слично закључује да епизода са Терситом у *Илијади* „на елоквентан начин представља истински распад и дегенерацију примитивне демократије“ (Andreyev 1991: 341 n.2).

<sup>392</sup> „Сваки вазал је деловао као краљ у односу према својим вазалима. Одисеј је био Агамемнонов вазал, али је за итачке принчеве он био краљ. [...] Ова разлика између *esthloi* – богатих, добро наоружаних, храбрих и, према томе, „добрих“ – и *kakoi*, који су пратили своје вође, још увек није толико строга колико ће то касније постати, јер је моћ поглаварâ заснована на богатству у облику плена; али још увек не у виду поседа, па је такво богатство једнако лако изгубити као и задобити. У сваком случају, разлика је већ препознатљива (Thomson 1941: 62).

<sup>393</sup> „Нема разлога да се верује у историичност традиције; [...] сага је у ствари роман [novel] који је највећим делом заснован на миту, а не забелешка одређене чињенице“ (Raglan 1949: 120).

<sup>394</sup> Одређењу „хомерског друштва“ као аристократског, односно класно уређеног, неопходно је приступити са резервама, које за собом повлачи примена једног модела изграђеног у знатно другачијим друштвеним околностима од оних које препознајемо у епској традицији: „Појам класе, који је (као и његов антички прототип [*classis*]) подразумевао пре статус стечен на економској основи него наслеђено звање, представљао је током индустријске револуције резултат постепеног пропадања транспарентног и релативно постојаног хијерархијског поретка звања, који је раније управљао енглеским друштвеним уређењем. Француски и немачки језик су убрзо почели да подражавају енглески, замењујући појмове *état* и *Stand* појмовима *classe* и *Klasse*; до 1815. године данас добро познати појмови „средње“ и „радничке класе“ били су потпуно прихваћени у говору“ (Hall 2008: 387).

Међутим, Готшал истиче: „Само зато што хомерски свет није имао аристократију у нашем смислу речи, не значи да је он био егалитаран. Насупрот томе, хомерско друштво је било стратификовано како на друштвеном тако и на економском плану, са *aristoi*, најбољима, који су уживали све привилегије и гледали са висине на остале“ (Gottschall 2008: 34).

<sup>395</sup> Талман, са знатнијом дистанцом, такође сматра да су – независно од тога да ли су одражавали

„највећи краљеви и палате су заједно нестали, док су „краљеви“ мањег значаја задржали свој ауторитет у једном осиромашеном свету. Производи лепих уметности и писмености су изгубљени, али класни систем није био радикалније преуређен“, те је сачувана прилично строга „линија између аристократа и обичних људи“ (Luce 1975: 71, 76).<sup>396</sup>

Атанасиос Питсулис аналогно истиче да је, за разлику од микенског света, Хомеров свет сачињен од „ситних краљева и племића који су поседовали најбољу земљу и стада. [...] Често се дешавало да су се племићи одрицали свог краља и тако смењивали монархију аристократијом“ (Pitsoulis 2011: 90).<sup>397</sup> М. Т. В. Арнхајм такође закључује како „нема сумње да су у хомерском друштву постојале класне баријере“, и да „велика подела у хомерском друштву није била онâ између краљева и племића, већ између племића и обичног народа; [...] краљеви и племићи су припадали истом социјалном рангу“ (Arnheim 1977: 15, 17, 18). Ерих Ауербах је у класном систему „хомерског друштва“ препознао одлике „феудалне аристократије“ (Auerbah 1978: 27)<sup>398</sup>, док је Вилијам Р. Халидеј инсистирао на томе да је овим друштвом управљала „аристократија према пореклу“, а не „аристократија према богатству“ (Halliday 1923: 74).<sup>399</sup>

---

социјална питања с краја микенског доба, времена у коме је *Илијада* задобила свој облик, или оба – хомерски епови „морали бар у *извесној мери* бити повезани са [...] актуелним проблемима“ доба у коме су настали (Thalmann 1988: 26).

<sup>396</sup> „Са опадањем и пропашћу микенског света, генеалогije, панегирици и рецитали о заслугама (*aristeiai*) постали су драгоцено наслеђе избеглица. Аристократске породице су изгубиле имовину, али су се заједно са својим пратиоцима чврсто држале сећања на величанствену прошлост. У непоузданом и осиромашеном свету „мрачног доба“, певачи су превасходно били гласноговорници традиције која је пружала подједнаку утеху племићима и обичним људима“ (Luce 1975: 175).

<sup>397</sup> Денис Л. Пејџ је показао да се смењивање великих краљева микенске цивилизације „ситним“ краљевима и племићима у „хомерском друштву“ одразило и на значења лексема за обележавање врховног владара у различитим периодима. У микенском периоду, старији назив за владара био је *ῥάναξ* (*wanax*), односно касније *ἄναξ* (у *Илијади* се тако називају Агамемнон (*ἄναξ ἀνδρῶν*), Пријам и богови попут Зевса и Аполона), док је *βασιλεύς* (*basileus*), као други назив, тек у каснијим периодима добио значење врховног владара или принца. Међутим, у микенско доба *basileus* „је на први поглед представљао прилично небитну особу [...] *basileus* је могао бити чиновник који је имао нешто већи значај од већине других чиновника, али, у сваком случају, јасно је да су он и његова пратња били подређени бирократама у Пилу“. Према томе, Пејџ закључује да „оно што су хомерски епови изгубили није пре свега број речи [за владаре], већ целокупна сложена структура власти, комплексни систем друштва који је представљен на микенским таблицама“. У процесу настајања *Илијаде* и *Одисеје*, ова промена је обележена тиме што је *basileus* добијао све већу моћ, док је *wanax* постепено почео губити на значају (Page 1959: 186-188).

Јакоб Буркхарт је веровао да је аристократија представљена у хомерским еповима у историјском развоју полиса чинила само „релативно слаб прелазни облик“ ка тиранији и, коначно, демократији, упркос томе што је као облик владавине трајала неколико столећа (Burkhart 1992: I, 86).

<sup>398</sup> „У Хомеровим песмама [се] приказује живот само у класи господара – оно што иначе још живи има у њој једино подређени положај [...] ипак је то неоспорно нека врста феудалне аристократије [...] Као социјална творевина тај свет је потпуно статичан; борбе се воде само између разних група владајућих слојева; одоздо ништа не продира“ (Auerbah 1978: 27).

<sup>399</sup> „Кључни аспект друштва у херојском добу представљао је клан, чији су чланови били међусобно повезани заједничким пореклом од божанског претка, поштовали су исто божанство и делили исти простор за сахрањивање. [...] Друштво је било суштински аристократско. [...] Политички гледано, ово друштво је монархија, иако је већ у хомерској традицији моћ краља великим делом ограничена истицањем аристократије. [...] Краљ је предводио свој народ у рату и он је, природно, био тај који је заступао народ у његовом односу према боговима (Halliday 1923: 70, 71).

Упркос одређеним потешкоћама и разликама у разумевању његових карактеристика, аристократски модел „хомерског друштва“ остварио је најснажнији утицај на разумевање Терситовог социјалног статуса у тројанском предању. Терситов опис као најгорег од свих јунака у *Илијади*, без категорија патронимије, топонимије или етонимије, као и начин на који га третирају Одисеј и ахејска војска, навели су знатан број проучавалаца да у њему препознају представника нижих класа у хомерском епу, па му се веома често приступало са ове тачке гледишта (уп. Lowry 1991: 4; Kouklanakis 1999: 44).

Терсит је на тај начин проглашен „јединим ликом са ниским пореклом међу Грцима под Тројом“ (Grant/Hazel 1973: 390; Howatson 1989: 566), тј. за „јединог правог плебејца у *Илијади*“ (Noël 1960: 607)<sup>400</sup>. Кирк сматра да је Терсит био само „обичан војник“ под Тројом и да је припадао социјалним групама које Хомер обележава појмовима *πληθός* – мноштво, гомила – и *δημός* – (обичан) народ (Kirk 1985: 138)<sup>401</sup>, чији се представници код њега готово никад не појављују поименце.<sup>402</sup> Колинс и Талман такође прихватају ово одређење: први аутор га посматра као „јединог обичног војника који јавно говори у *Илијади*“ (Collins 1996: 32, 33), док други наглашава да Терсита не треба разумети као типичног, већ као преувеличаног представника обичних војника (Thalman 1988: 1, 17). Хуг слично томе истиче, да Терсит „сигурно није припадао малом елитном друштву грчких принчева и заповедника“ (Hooghe 1999: 288); Ренкин га назива „гласним човеком из народа који не добија подршку од народа“ (Rankin 1972: 38), Вилкерсон „неваспитаним и неомиљеним човеком из народа“ (Wilkerson 1982: 120), а Радерфорд „бучним забушантом из нижих редова“ (Rutherford 2013: 54).

<sup>400</sup> У том смислу, Виламици-Мелендорф је крајње пристрасно називао Терсита „глупим и поносним плебејцем који се проституише“ (*dummstolze Plebejer sich prostituiert*; Wilamowitz-Moellendorff 1916: 266); Форест наглашава да је Терсит страдао не само стога што му Ахејци нису били наклоњени, већ превасходно због тога „што није знао своје место“ у ахејској социјалној хијерархији (Forrest 1966: 63, 64); док је за М.Т.В. Арнхајма Терсит „безобразник из редова обичног народа који се усуђује да вређа Агамемнона“ (Arnhem 1977: 14).

<sup>401</sup> На другом месту Кирк покушава још прецизније одредити Терситов социјални статус: „Он нема патронимију, нити било какву другу идентификацију, али је стигао под Троју ‘са Атрејевим синовима’. Уколико то имплицира да је Терсит припадао Агамемноновој војсци, онда је он био припадник *πλειστοί και ἄριστοι/ λαοί* [највећег броја и најбољих људи; В, 577], који су му се придружили. Међутим, начин на који се са Терситом поступа и презир са којим га посматра остатак војске, пре указују на то да је он био припадник *λαός*-а у другом смислу – групе која је означена као *λαοί...ἀγροῖται*, ‘сеоски народ’ или ‘сељачке чете’, из Несторове реминисценције у стиху 11.676, или *λαοῖσιν*, ‘радни људи’, тј. ‘запослени у домаћинству’, из поређења са штављењем коже у стиху 17.390“ (Kirk 1976: 62). Иако би било веома тешко аргументовати Терситово смештање у овако прецизно одређене социјалне категорије, обе варијанте које Кирк предлаже, упућују на Терситову припадност много нижим друштвеним слојевима од оних којима су припадали други ахејски јунаци.

<sup>402</sup> „У поређењу са њиховим панданима у *Илијади*, препознатљива је готово идентична плошност у представљању код многих мањих ликова у *Одисеји*. Додуше, песма о рату готово у потпуности негира скромне људе који су испод херојског ранга; повремено се из масе упућује на кормиларе, надзорнике и обичну гомилу војника, као и на једну или две омиљене робиње“ (Kirk 1962: 366, 367; уп. De Jong 1987: 115, 116).

Поједини аспекти ове редукционистичке перспективе у тумачењу Терситовог лика, подвргнути су критици утемељеној колико на различитим текстуалним чињеницама из хомерских епова (везаним за приказ ликова другачијег социјалног статуса од ахејских предводника<sup>403</sup>), толико и на особеном маниру представљања Терсита у нехомерском контексту. Гедис тако истиче да се у *Илијади* и *Одисеји* могу препознати и други ликови о чијем пореклу ништа није речено, те да одсуство помена патронимије код Хомера није обавезно подразумевало и низак положај у друштву: „Тачно је да Терсит не поседује патронимију, али то код Хомера није јединствен случај.<sup>404</sup> Ни Египтије, ни Еурилох (Одисејев рођак), нити Ментор, све до двадесет и другог певања *Одисеје* (22.235), немају патронимију. [...] Са друге стране, Мелантеј, Долијев син, има патронимију у тренутку када је први пут уведен у текст, а за њега се зна да је роб и син роба (*Od.* 17.212) [...] Чак и Ир има *πότνια μητήρ* [господарицу мајку] (*Od.* 18.5).“<sup>405</sup> Аутор закључује да је „епизоди са Терситом додељен толики значај зато што се код Хомера изузетно тешко препознају представници слободних људи из „ниже класе“ (Geddes 1984: 22, 23).

Поред наведених примера, у хомерској епизоди издвајају се и друге појединости које проблематизују овакво тумачење. Фелдман сматра да „Терситов социјални статус и његова позадина нису никаква загонетка. Он је слободан човек, ратник који носи сопствено оружје, и у складу са мерилима сопственог јунаштва учествује у благодетима борбе, што је Хомеров критеријум правичности (*themis*). Поред права на опремање оружјем, он има и право на слободу говора на скупштини својих сабораца. [...] Чињеница је да је Терсит пре припадао онима који су обележени као *aristoi* [најбољи, тј. племство], него онима који су *hoi polloi* [мноштво, обични људи]“ (Feldman 1947: 220; уп. Haubold 2000: 58 n.60; Zielinski 2004: 213).<sup>406</sup>

<sup>403</sup> Још је цариградски државник и реторичар Темистије (IV в.н.е) истицао да се начин на који је Терсит представљен битно разликовао од начина на који Хомер уводи друге ликове из нижих слојева: „У Хомеровим стиховима чак се и о добром свињару [Еумеју] каже понека лепа реч; штавише, песник нас покушава убедити да је чувар свиња био предводник народа. Види се да је Хомер прекоревало једино Терсита. Верујем да се разлог може пронаћи у томе што је и сâм Терсит прекоревало људе, што је био дрзак и знао многе неприкладне речи, које није користио на прикладан и примерен начин“ (Themistius, *Orat.* XXI [Hardouin 1684: 264]; *прев. аум*).

<sup>404</sup> Лаури такође истиче: „Премда је Терсит несумњиво необичан лик – неки би рекли јединствен – није све у вези са епизодом у којој се појављује, без паралеле код Хомера“ (Lowry 1991: 7).

<sup>405</sup> Говорећи о одсуству патронимије као показатеља ниског социјалног статуса, Маркс критикује и подударно полазиште - да је Терситов негативан физички опис указивао на исто: „Не баш херојске физичке одлике Тројанца Долона [К, 316], краљице Лестригонаца [к, 113] и Одисејевог гласника Еурибата [σ, 246], показују да недостатак лепоте није обавезно искључивао висок положај у хомерским еповима“ (Marks 2005: 4).

<sup>406</sup> Иако углавном заснива аргументацију на збивањима представљеним у епизоди из *Илијаде*, аутор се на овоме месту прилично ослања на сведочанства о Терситовом племенитом пореклу у нехомерској традицији (Feldman 1947: 220).



Иако се епизода са Агамемноном, Терситом и Одисејем често посматрала као микрокосмос класног конфликта<sup>407</sup>, где су Агамемнон и Одисеј представљали аристократе, а Терсит обичан народ – Готшал наглашава да „нигде није речено како је Терсит припадник обичног народа, већ и он сâм каже да је учествовао у заробљавању и откупу тројанских ратника, што су активности првоборца, а не лако наоружане масе обичних војника.<sup>408</sup> Ништа у овој сцени не потврђује да су сукобљене стране дошле из различитих наследних класа. Ништа у поражавајућој критици Терсита не указује на његово порекло или класу – она се искључиво усредсређује на његову физичку ружноћу, његову дрскост, недостатке и слабости као ратника“ (Gottschall 2008: 33; уп. Lowry 1991: 7; Rabel 1997: 67).<sup>409</sup>

Анализирајући Терситов социјални статус на основу тумачења фигуре у целокупној епској традицији, Џ. Маркс указује на извесне проблеме при покушају примене модела класног конфликта на сцену са Терситом у *Илијади*. Аутор пре свега истиче да се нигде у *Илијади* не може пронаћи ситуација у којој припадник *plēthus*-а (мноштва, масе народа) говори у своје име. Уколико би постојала потреба за представљањем сукоба између социјалних класа у *Илијади*, за очекивати је да би и релативни статус учесника у конфликту био експлицитније наглашен. Терсит би као представник ниже класе у овом сукобу био веома лош избор, уколико се узме у обзир нехомерска традиција његовог представљања као актера са племенитим пореклом и високим рангом: „Уколико се [...] нехомерска грађа посматра као изведена из текста *Илијаде*, тешко је разумети зашто би Терсит у њој био подигнут на ниво *basileus*-а, узевши у обзир Терситово понашање у *Илијади* и ауторитет који је еп имао. Једнако је тешко разумети зашто би *Илијада* присвојила високо рангираног Терсита само да би у тексту послужило као једини именовани глас *plēthus*-а, пошто би публика упозната са његовим нехомерским идентитетом, могла лако пропустити разлику у класном статусу између њега и Одисеја, и тако промаштити претпостављену поенту читаве сцене“ (Marks 2005: 2, 3).

Напуштајући тако став да је Терситов низак социјални статус одређен његовим описом, Маркс предлаже тумачење хомерског Терсита као представника сталежа

---

<sup>407</sup> „Већ у другој књизи *Илијаде* чујемо звук класног рата; и док Терсит ораторски напада Агамемнона, ми препознајемо рану варијацију једне теме која траје“ (Djurant 1996: 59; уп. Tronski 1951: 43).

<sup>408</sup> Слично становиште, поткрепљено нешто другачијим аргументима, заступао је још и Ауербах: „Чак ако се на збивања у другом певању *Илијаде*, која се завршавају епизодом Терзита, гледа као на народни покрет – сумњам да се то може чинити, у социјалистичком смислу, јер је реч о ратницима који могу бити бирани за чланове градског већа, дакле о људима који су и сами, иако нижи, чланови владајућег слоја – она показују ипак само несамосталност и неспособност за властиту иницијативу код окупљеног народа“ (Auerbach 1978: 27).

<sup>409</sup> Аутор на другом месту додаје: „Чињеница да је Терсит у могућности да се годинама некажњено руга и узнемирава највише војсковође (док га Ахилеј коначно не убије), сучељава се са идејом да је Терсит био припадник инфериорне класе“ (Gottschall 2008: 177 n.16).

владара (*basileus*). У том случају би се могли елиминисати сви наведени проблеми - хомерска и нехомерска традиција представљања Терсита би остале конзистентне, а сукоб између Терсита и Одисеја „могао би се идентификовати као варијација на понављајућу тему „елитног такмичења“, под којим се подразумева ривалство за положај унутар класе високо ранжираних, номинално једнаких појединаца [...] Ако Терсит има висок ранг, одобравање његовог кажњавања од стране *plēthus*-а не би представљало њихово одбацивање класне свести, већ пре њихово потврђивање механизма елитне саморегулације којим управља Одисеј“ (Marks 2005: 5, 6, 10, 16).

Прихватимо ли постојање извесног система социјалне поделе унутар „хомерског друштва“, која би се условно речено могла обележити као класна<sup>410</sup>, онда се искључиво на основу Терситовог негативног описа и одсуства патронимије у хомерској епизоди, не може закључити да је он представљен као припадник ниже класе или као обичан војник, нити да је, као такав, био усамљена појава у хомерским еповима. Чак и ако се сагледа независно од нехомерске традиције приказивања фигуре (где тешко да се може оспорити Терситов висок положај у етолском друштвеном систему), епизода у *Илијади* пружа довољно аргумената у прилог хипотези да је хомерски Терсит под Тројом такође наступио као представник највиших друштвених слојева, па је по социјалном статусу једнак највећим ахејским јунацима.

Чињеница да хомерски текст у толикој мери истиче деградирање Терсита и - извргавајући га руглу - оспорава његову критику Агамемнона, не сме се лако одбацити у разматрању Терситовог социјалног статуса. Ако се сагледа у светлу хипотезе о намерној трансформацији Терсита из херојске фигуре нехомерског предања у нехеројску фигуру *Илијаде*, негативна представа о хомерском Терситу могла би се истовремено разумети и као резултат потребе да јој се оспори пређашњи висок положај на социјалној лествици, па да се тако додатно маргинализује у епској традицији.<sup>411</sup> Уколико је предање о Терситу - постајући део грађе за *Илијад*у - првобитно у себе укључивало и висок друштвени положај одређен Терситовим племенитим пореклом и подвизима, у извесном тренутку развоја хомерског текста могла се јавити тенденција да се ова варијанта Терситовог лика у знатној мери замагли и замаскира.<sup>412</sup>

---

<sup>410</sup> „Класе’, ‘аристократија’ и други појмови вероватно нису постојали у истом облику у коме их ми разумемо, али су упркос томе применљиви, барем у ширем смислу, упркос томе што је устројство друштва вероватно било сложено и нејасно одређено“ (Thalmann 1988: 4).

<sup>411</sup> У прилог овој претпоставци иде поменути примедба, да је у хомерском тексту изостала референца на Терсита на оним местима где се алудира на његову везу са етолском генеалогijом.

<sup>412</sup> Слично закључује и Роузен: „Оно што епизода у *Илијади* не открива у покушају да дехуманизује Терсита, јесте његово препирање са грчким предводницима, при чему није друштвено инфериоран, него једнак са њима“ (Rosen 2003: 134).

На тај начин, оно што је у ранијој варијанти текста представљало равноправно „елитно такмичење“ између Терсита и Одисеја<sup>413</sup> (могло је изродити и праву побуну међу Ахејцима), одузимањем непосредних показатеља Терситовог високог социјалног статуса, у хомерској епизоди се претворило у конфликт у коме је Терсит био унапред осуђен на пораз и срамоту. Коначно, овај процес у *Илијади* није у потпуности конзистентно спроведен, па су се у тексту задржали посредни наговештаји Терситовог високог друштвеног положаја. Познато је да се након овог преображаја у епској традицији сачувала свест о Терситовом племенитом пореклу независно од текста *Илијаде*. Поменути аспекти би се могли разумети као главно полазиште за спорне амбиваленције у тумачењима Терситовог социјалног статуса.<sup>414</sup> С обзиром на то да је код већине античких аутора, и у оквирима модерне хомерологије, епизода са Терситом углавном тумачена као одраз сукоба између различитих друштвених слојева, закључујемо да је, мада не у потпуности завршена, Терситова трансформација ипак у великој мери остварила жељени ефекат.

Интерпретација Терситовог друштвеног положаја у смислу преображаја лика могла би поткрити став по коме се проблематика структуре „хомерског друштва“ треба посматрати плуралистички и из перспективе развоја хомерских епова, уместо потраге за једнозначним одређењем његовог устројства. Уместо изналажења дефиниције инхерентног социјалног система, применљиве на свеукупну разноликост друштвених односа у *Илијади* и *Одисеји*, „хомерско друштво“ би се могло сагледати као коначан производ низа прилагођавања, преображавања и вредновања тих односа у складу са различитим социјалним, политичким или културним праксама током вишевековног развоја хомерских епова.

Разумевање епизоде са Терситом у *Илијади* и „хомерског друштва“ уопште, у кључу класне сегрегације било је условљено познијим модификацијама у тексту, начињеним са циљем да се у његовој интерпретацији овај вид друштвеног уређења истакне као доминантан у односу на све друге; тј. да се хомерски текст протумачи као суштински одраз тог уређења. Узимајући у обзир да су хомерски епови током свог развоја великим делом представљали производ култура у којима су потврђени различити системи социјалне поделе, происходи да овакво њихово тумачење није необично. Због велике сложености грађе и изузетно дугог формативног периода у коме

---

<sup>413</sup> Марксова хипотеза о „елитном такмичењу“ између Терсита и Одисеја у *Илијади* могла би се подвргнути критици у истом смислу у коме аутор одбацује хипотезу о класном конфликту; ни у једном ни у другом случају Терситов социјални статус није експлицитно наглашен. Овај модел би могао пронаћи примену у нехомерском предању, у коме Терсит са потврђеним племенитим пореклом и везама улази у конфликт са другим етолским и ахејским јунацима.

<sup>414</sup> Маркс у том смислу разложно примећује да би „разноликост тумачења у проучавању Терсита у извесној мери могла одражавати многоструку реакцију на лик међу хомерском публиком“ (Marks 2005: 10, 11).

је грчка култура била под утицајем различитих облика друштвеног уређења, хомерски епови никада нису доследно и у целисти испратили ниједан од ових система.

На овај детаљ указао је и Џорџ Калхун, супротстављајући се ставу да је у хомерским еповима представљено друштво које је до краја било искристалисано у класе, тј. да је племенито порекло хомерских јунака, одређено епитетима *ἀριστεύς-ἄριστος-ἀγαθός*, оштро супротстављено ниском пореклу народне масе, обележене епитетима *χέρηες-κακός*. Анализирајући значења и ситуације у којима се ови епитети појављују у *Илијади* и *Одисеји*<sup>415</sup>, аутор запажа да они никако нису могли бити носиоци класних разлика међу хомерским јунацима, да „песник није превасходно заинтересован за родослове и породична стабла. [...] Акцент је несумњиво стављен на квалитете и карактеристике повезане са краљевима и краљевским породицама“ (Calhoun 1934a: 207, 208).

На основу тога, Калхун закључује да у хомерским еповима још увек није био развијен посебан речник за дефинисање разлике између виших и нижих друштвених сталежа; поменути епитети се у таквим значењима појављују тек касније: „Нигде у еповима не налазимо познате одреднице које се увек појављују упоредо са *κακός* у каснијим периодима, када је познато да се реч користи у политичком смислу како би обележила ниже класе. [...] Овај богати и питорескни речник за описивање пролетаријата још увек није био развијен“ (Calhoun 1934b: 301, 302). Битно је нагласити како је Калхунов закључак заснован на претпоставци да су хомерски епови свој коначан облик добили много раније (VIII в.п.н.е) него што то показују савремени развојни модели. У складу са тим, Калхунова хипотеза о потпуном одсуству

---

<sup>415</sup> „*Ἀριστεύς* се умерено користи и обично подразумева истакнутост појединаца. Јунаци који се добровољно јаве, или су одабрани да учествују у двобоју или опасном подвигу [...] називају се *ἀριστιῆς*. [...] У једнини се реч користи да значи Ахилејево недостижно јунаштво, јединствену Теукрову вештину руковања луком и стрелама, односно Одисејеву славу или храброст, или обоје, насупротив просцима (P, 203; O, 489; φ, 333). [...] Уколико се реч односи на високу класу, онда она не подразумева ту класу у целисти, већ само мали број оних који су посебно истакнути због необичне храбрости или истакнутог вођства“ (Calhoun 1934a: 199-200).

„*Ἄριστος* [...] се чешће користи да обележи изванредне јунаке попут Ахилеја, Ајанта и Диомеда, упућујући на њихову храброст, на појединца који је „најбољи“ у одређеној активности. [...] Реч се ни на једном месту, колико ми је познато, не повезује са експлицитном алузијом на порекло“ (Calhoun 1934a: 200-201).

„*Ἀγαθός* [...] у епском свету [...] односи се пре свега на појединце, а не на класе. Агамемнон [A, 275], Ахилеј [A, 131; Ω, 53] и Зевс, не смеју на основу сопственог угледа, храбрости или снаге, постати безочни; пошто су у суштини добри, постоје ствари које никако не смеју чинити. [...] А уколико се у служби *ἀγαθοί* налазе њихови подређени, ово указује на разлику у статусу, а не на разлику у пореклу. [...] Овде се можда јављају почеци процеса који је изнедрио високу класу, али тај процес још увек није далеко одмакао“ (Calhoun 1934a: 202).

„*Χέρηες* [...] се обично употребљава да би се упоредили појединци по питању њихових личних квалитета [бољи-*гори*], а посебно њихове храбрости у борби (нпр. Δ, 400)“ (Calhoun 1934a: 202).

„*Κακός* [...] ни на једном месту [Ξ, 472-474; X, 106] не представља проблем за тумачење, уколико се [...] разуме у свом уобичајеном значењу у коме се појављује у већини случајева код Хомера. [...] Другим речима, за чланове краљевских породица се претпостављало да нису били зли, слаби, кукавице или ружни, већ добри, храбри, снажни и леви“ (Calhoun 1934a: 204).

показатеља разлике између социјалних сталежа у хомерским текстовима, била би замењена хипотезом о њиховој накнадној надградњи на већ постојеће друштвене релације. Ова надградња би се кретала у правцу истицања разлика у атрибутима појединих хомерских јунака, и потом би се трансформисала у тумачење сталешких разлика, у периоду када су одреднице *ἄριστος/ἀγαθός-κακός* већ имале извесне класне реперкусије.<sup>416</sup> Поменуто тумачење би било подударно и са претпоставком о прилагођавању хомерског текста - посебно епизоде са Терситом - актуелним друштвеним проблемима и околностима у познијим периодима развоја *Илијаде* и *Одисеје*.

Ако се прихвати претпоставка да до формирања коначних верзија хомерских епова није постојала јасно дефинисана терминологија за разликовање друштвених класа, у текстовима се могу препознати ситуације у којима постоји тенденција да се ове разлике истакну. Интересантно је да се управо у другом певању *Илијаде*, у сценама описаним пре и после епизоде са Терситом, посебна пажња поклања проблематици успостављања социјалне хијерархије. Уређујући војску након пометње настале Агамемноновим кушањем, Одисеј се на потпуно различите начине обраћа двема групама војника:

Ког би старешину наш'о и угледног другог јунака,  
њему би приш'о те га и љубазним устављ'о речма:  
„Јеси ли луд! Не личи к'о плашљивац да си у страху!  
Него седи и борцима осталим реци да седну,  
јер још не знаш јасно што Атрејић има на уму.“ [...]   
А кад би видео кога из пука и наш'о где виче,  
њега би млатнуо жезлом и ове му викнуо речи:  
„Лудаче, мирно ту седи те слушај други што зборе,  
који су бољи од тебе, а ти си нејунак и плашљив,  
ни у рату тебе не броје, а ни у већу.  
Нећемо овде сви Ахејци краљеви бити!  
Владање многих не ваља – нек један влада над војском,

<sup>416</sup> Надовезујући се на Калхунова запажања, Донлан истиче да је „примарно значење појма *ἄριστος* просто „најбољи од своје врсте“; [...] у постхомерској књижевности све до краја VI столећа (од Хесиода до Пиндара) *ἄριστος* се никада не појављује као „класни“ појам, док *ἀριστεύς* готово у потпуности ишчезава. [...] Појам се никада не користи да одреди „племића“ или „аристократу“. У седмом и шестом столећу *ἄριστος* значи или „најхрабрији“ [...] или „најбољи“ у односу на одређену физичку способност или активност. [...] Племићи себе називају *ἀγαθοί* или *ἔσθλοί*, али не *ἄριστοι*. [...] Употреба супстантива *ἀριστοκρατία*, који налазимо први пут код Тукидида (3.82.8; 8.64.3) у складу је са употребом појма *ἄριστος* у петом и четвртном веку. Он ретко значи „владавину најбољих по рођењу“, али готово увек „владавину најбољих“ у апсолутном смислу, независно од друштвене класе, обично са снажном етичком конотацијом. [...] Веома је неизвесно да ли је *οἱ ἄριστοι* икада био у употреби код Грка као широко прихваћен појам за одређивање друштвене класе; сигурно никада није достигао квазитехнички статус појмова као што су *οἱ ἀγαθοί* или *καλοικᾶγαθοί*.“ Поткрепљење за овај став, аутор налази у знатном броју примера у којима се фигуре, чији би се социјални статус могао посматрати као нижи од онога коме припадају хероји, називају *ἄριστοι*: обични војници (В, 780; Ζ, 188; Μ, 89, 197; Ν, 128; δ, 530; ι, 195; λ, 500); дрводеља (Ζ, 314-315); робиње (Ι, 638; ο, 25); обични морепловци (θ, 36) (Donlan 1969: 268-270; уп. Griffin 1986: 49).

један нек буде краљ, коме Крона лукавог синак  
жезло и законе даде, да по њима влада над људма.“  
(В, 188-192; 198-206)

Успостављена је очигледна дистинкција између старешина, односно владара (*βασιλῆα*), истакнутих људи (*ἔξοχον ἄνδρα*), којима се Одисеј обраћа „љубазним речима“ (*ἀγανοῖς ἐπέεσσιν*)<sup>417</sup>, и људи из пука, обичног народа (*δήμου τ' ἄνδρα*), обележених као „нејунаци и плашљивци“ (*ἀπτόλεμος καὶ ἀναλκίς*), а Одисеј их физички кажњава жезлом. С тим у вези је и примедба да не могу сви Ахејци „краљевати“ (*βασιλεύσομεν*), то јест да владање мноштва (*πολυκοιρανίη*) није добро (*ἀγαθόν*), већ да треба да постоји један владар (*εἷς κοίρανος/ εἷς βασιλεύς*).<sup>418</sup>

Одисејево поступање у овој сцени јасно показује да је социјална група обележена као *βασιλῆες* (старешине) уживала другачија права и третман од групе обележене као *δῆμος* (обичан народ), који никако није смео да се меша у владарске послове (уп. Pitsoulis 2011: 90). Чињеница да Одисеј кажњава *δῆμος* на исти начин на који касније кажњава и Терсита (уп. Schol. in Hom. II. II, 244 [Bekker 1825]), показује да је сврха овакве паралеле била да се Терсит јасно означи као припадник обичног народа. Тако би се његов висок друштвени статус оспорио са још једног становишта, а његова деградација би истовремено истакла разлику између две социјалне групе, зачету Одисејевом поделом.<sup>419</sup>

Тумачење сцене Одисејевог умиривања војске у светлу социјалне хијерархије, критиковали су аутори који су заступали став да „хомерско друштво“ није познавало класе. Ова критика се одражавала у ставу да се дихотомија у Одисејевом поступању не треба тумачити на плану разлике у друштвеном сталежу, већ у војном рангу: „Обични човек (*δήμου τ' ἄνδρα*) се ословљава оштро, брутално, али не као човек ниског или лошег порекла, већ просто као човек који испуњава своју службу, који нема никакав индивидуални значај у борби или већу; када га Одисеј удара, не ради се о томе да појединац божанског порекла кажњава обичног човека, већ да *de facto* командант

<sup>417</sup> Мартин је у Одисејевом „љубазном“ обраћању владарима уочи паралелу са Хесиодовим запажањем у *Теогонији* (88-90) да „краљеви због тог' су мудри, јер људима штету, ако/ је претрпе када, на тргу лако поправит' знају./ смирујућ' одреда народ и људе ријечима благим“ (Hesiod 2008: 53; Martin 1996: 62).

<sup>418</sup> Стоун истиче да је на овоме месту „демократија непосредно нападнута и да је, први пут у западној књижевности, потврђено божанско право краљева да владају“ (Stone 1988: 32).

<sup>419</sup> „Песник се није задовољио тиме да заврши сцену [Одисејевог умиривања војске] у овом маниру; уместо тога, он је искористио прилику да напише кратак оглед о социјалним класама и начинима понашања који су примерени свакој од њих“ (Finley 1956: 122). Сузен Саид истиче да је ова разлика такође истакнута и чињеницом да Ахилеј, критикујући Агамемнона на исти начин на који га критикује и Терсит, пролази некажњено: „Тешко да би се могла пронаћи јаснија илустрација разлике у поступању са племићима и обичним људима у хомерском свету, са једним Ахилејем и са једним Терситом“ (Saïd 2011: 363, 364).

јединица зауставља повлачење које би се одједном могло претворити у катастрофу” (Calhoun 1934b: 304).<sup>420</sup>

Надовезујући се на Калхуна, Гедис наводи да Хомер, говорећи о народу, понекад користи речи *δῆμος* и *λαός*, или чак *πληθύς*; али, под овим појмовима он углавном подразумева цео народ (уп. Calhoun 1934b: 309), без икаквих наговештаја социјалних разлика: „Назвати некога припадником *δῆμος*-а значило је указати на његов инфериоран политички положај. Терсит је био такав човек; [...] укључити некога у *λαός*, с друге стране је значило указивање на његов узвишени положај као ратника. [...] Ниједна од две речи заправо није технички термин који се односи на вишу или нижу класу људи. [...] Хомер често прави разлику између *aristoi* или предводника и остатка народа, али и када то чини *λαός* и *δῆμος* нису сачињени од људи који припадају нижој класи, већ од оних који су (можда само привремено) подређени вођама. [...] Не постоји ништа што би могло поткрепити уверење да Одисеј прави класну разлику“ (Geddes 1984: 21, 22).<sup>421</sup> На основу свега наведеног, оба аутора долазе до закључка да епизода са Терситом није могла имати никакав социјални или политички значај, те да је он у еп уведен из „чисто литерарних побуда“ (Calhoun 1934b: 305; Geddes 1984: 23).

Напоменуто је да је оваква интерпретација спорна јер друштвени односи у *Илијади* показују да је „хомерско друштво“ под Тројом представљено у специфичним околностима ратног стања, из којих је тешко извести јасан закључак како би ти односи изгледали у мирнодопским условима владавине (у *Илијади* о њима постоје само оскудни подаци). Могло би се са једнаком утемељеношћу истаћи, да је ранг у војној хијерархији истовремено представљао огледало социјалног статуса хомерских јунака. Тада би Одисејева диференцијација војске према чину била условљена диференцирањем различитих друштвених група. У складу са тим би се припадници краљевских породица у рату појављивали природно као предводници својих војски, којима су у мирнодопским условима и владали.

Истовремено, Одисејево супротстављање „владани многим“ (*πολυκοιρανία*) и инсистирање на једном владару божанског порекла, могло би указивати не само на

---

<sup>420</sup> Слично сматрају А. Фелдман и Е. Кук: „Одисеј овде обуздава ниже офицере, онако како то од њега захтева Агамемнон (трупe, међутим, захтевају строже мере)“ (Cook 2003: 177, 178). С друге стране, и само одређење Агамемнона као *βασιλεύς*-а се треба разумети искључиво у војним терминима: „Агамемнон управља огромном људском силом међу грчким племенима, а *basileus* је ратни поглавар“ (Feldman 1952: 337).

<sup>421</sup> Гедис ће на основу овога на крају закључити да у хомерским еповима није постојала нижа класа: „Можда је ‘хомерско’ друштво само епска конвенција која нам не може рећи ништа о друштву у стварном животу [...] Други могући закључак тиче се хомогеног друштва у коме је Хомер живео; [...] није се разликовао аристократа од сељака [...] У сваком случају не би требало да претпостављамо како је ‘хомерско’ друштво разликовало племство од оних који то нису, просто на основу претпоставке модерног читаоца, како је ова разлика постојала у друштву у коме је Хомер живео“ (Geddes 1984: 27; уп. Calhoun 1934b: 310).

тренутну кризу у ахејском табору (проузроковану нарушавањем војне хијерархије), него и на једну обухватнију кризу владавине племства по наследној линији. Ова претпоставка је могућа и због тога, што се у епизоди са Одисејем не појављује засебан речник којим би се јасно утврдиле разлике у војном рангу, већ долази до његовог преплитања са проблематичном терминологијом за потенцијално одређивање разлика у друштвеном сталежу. Стога закључујемо да ипак не постоје довољно јаки разлози да се у тумачењу Одисејевог односа према двама групама не узме у обзир разликовање према социјалном статусу. Нема разлога ни да се оспори могућност како је у паралели између Одисејевог кажњавања *δημος*-а и Терсита, постојала тенденција повезивања Терситовог социјалног статуса са нижим друштвеним сталежима, а самим тим и нижим војним рангом.

На крају, ову претпоставку у одређеној мери покрепљује и став да се (за разлику од спорног Одисејевог обраћања трупама) питање успостављања војног ранга у ахејским редовима много експлицитније покреће у Несторовом говору, саопштеном у другом певању одмах након епизоде са Терситом. У њему Нестор, саветујући Агамемнона да поведе Ахејце у битку, даје предлог за поновно успостављање поретка међу распршеном војском:

Људе на братства подели, о војводи, и на племена,  
 братство да братству и племе да племену помаже своме;  
 ако поступиш тако, Ахејци се покоре теби,  
 знаћеш који је вођа и који је пучанин рђав,  
 који је добар, јер ће напосе они се борит’.  
 Знаћеш да л’ не можеш града разорит’ због одлуке божје  
 ил’ су ти борци лоши и ратничке немаш вештине.  
 (В, 362-366)

Нестор у својој подели употребљава много прецизније појмове племена (*φυλή*) и братства (*φρήτρη*), а оба су у древном грчком друштву подразумевала повезаност социјалне групе на основу заједничког порекла, односно крвног сродства;<sup>422</sup> тако би се братство могло посматрати као поткатегорија племена. На основу тога се намеће природна претпоставка, да је у оваквој подели војске социјални статус појединаца условљен њиховим високим или ниским пореклом, био од пресудног значаја за одређивање разлике између оних које Нестор назива вођама, хегемонима (*ἡγεμόνες*) и оних које назива пучанима, обичним народом (*λαός*). Из такве поделе, наглашава

<sup>422</sup> Тек ће се са Клистеновом реформом у Атини 508/507. године п.н.е. принципи племенске организације померити са идеје о заједничком пореклу на идеју о подели заједничког простора за становање, какав је био случај са његовом поделом атинског становништва на десет локалних племена.



Нестор, могла би се у обе групе искристалисати разлика између оних који су „добри” (*ἔσθλός*) и оних који су „лоши” (*κακός*).

Ако се Несторов говор протумачи у овим категоријама, закључујемо да у тренутку када Одисеј умирује војску, у ахејском табору још увек није успостављена коначна војна хијерархија. Она се само антиципира на основу социјалних разлика међу појединцима којима се Одисеј обраћа. Хијерархија је најзад прихваћена и спроведена од стране Агамемнона тек након Несторовог говора, а потом и јасно предочена у Каталогу бродова на крају певања. Тако би и начин на који Одисеј поступа са Терситом требало разумети прво на плану разлике у социјалном статусу између два лика, а тек потом на плану разлике у војном рангу. С обзиром на то, да се Несторов говор може разумети као још један покушај успостављања равнотеже у ахејском логору после Терситовог напада на Агамемнона, јасно је да је Терсит - о чијем се пореклу и крвним везама ништа не зна - према Несторовим критеријумима тешко могао заузимати високо место на социјалној лествици одређеног племена или братства.<sup>423</sup>

Из сагледавање аргумената које пружа текст, а посебно проблематичних ситуација у вези са епизодом са Терситом у другом певању *Илијаде*, изводимо закључак да је постојање подела између одређених група хомерских ликова тешко оспориво, као и да је њихово тумачење према социјалном статусу било могуће у извесним фазама еволуције текста. Одсуство јасно и једнозначно дефинисаних принципа на којима би се једна таква подела заснивала (што је резултирало лексичким корпусима спорних значења у представљању сучељених друштвених група), могло би указати да је „хомерско друштво“ представљало хетерогену мешавину сачињену од остатака различитих историјских облика друштвеног уређења. Како је до свог коначног уобличења грађа за хомерске епове прошла кроз вишевековни процес трансформације (трајао је упоредо са периодом изузетно бурних социјалних и политичких промена у

---

<sup>423</sup> Нестор ће у свом говору - пре но што предложи Агамемнону да крене у битку и уреди војску - упутити и један суптилан коментар на рачун оних који се овој идеји супротстављају: „Један ил’ два Ахејца нек погину, штоно на страни/ одлуке доносе сами“ (*τούσδε δ’ ἔα φθινύθειν ἕνα καὶ δύο, τοὶ κεν Ἀχαιῶν/ νόσφιν βουλευώσ’*; В, 346-347). Еустатије је сматрао да је антономазија „један ил’ два Ахејца“ указивала пре свега на Терсита, док је други Ахејац могао бити Ахилеј, што је упитно, јер он није присуствовао већу у другом певању (Eustat. ad. Hom. II, II, 346). Кирк прихвата овај став када је у питању алузија на Терсита, али не и на Ахилеја, тумачећи израз *ἕνα καὶ δύο* у смислу „Терсит и свако ко му је налик“ (Kirk 1985: 152). Лиф је сматрао да Нестор овде алудира на Ахилеја и његове истомишљенике, пошто се за Терсита „не може рећи да је доносио одлуке „*νόσφιν Ἀχαιῶν*“ [независно од Ахејца]“ (Leaf 1886: II, 346).

Рут Скодел истиче да је у Несторовом позиву да се нико не жури кући „пре него овде којег Тројанца обљуби жену“ (В, 354-355) садржан одговор на Терситово незадовољство због тога што Агамемнон неправедно задржава све робинје за себе (В, 226-233) (Scodel 2002: 209). Кук запажа да Несторов говор (В, 337-368) по својој структури представља огледало пређашњег Одисејевог говора (В, 284-332), који је одраз Терситовог говора“ (Cook 2003: 181 n.38). Анализу ових паралела детаљно је спровео Кит Стенли који закључује, да „одбрана Агамемнона“ у Несторовом говору „представља покушај да се одговори на Терситове грдње, са којима треба да успостави формалну равнотежу. Међутим, питања која је Терсит покренуо, тешко да се могу избећи“ (Stanley 1993: 55).

грчком друштву), у њој су се вероватно очували и одједи различитих друштвених подела. Слојевитост текста различите старости током даљег развоја ове грађе постајала је предмет нових трансформација и прилагођавања.

У том смислу се и Терситов социјални статус може протумачити преко његовог преласка из традиционалног хероја са високим друштвеним положајем у нехеројски лик нижег друштвеног сталежа. Ово преображење је вероватно било условљено потребом да се ауторитет хомерског текста искористи како би се још јаче истакле разлике између друштвених слојева. Епизода са Терситом је на тај начин могла задобити и социјално-политичку функцију, захваљујући преобликовању Терситове фигуре током еволуције текста *Илијаде*.

У тумачењу „хомерског друштва“ као одраза различитих социјалних структура у грчкој култури током вишевековног развоја, очигледно је да је у периоду од распада микенске цивилизације до почетака атинске демократије највиши положај на социјалној лествици и право на владавину имала аристократија. Овакво одређење се мора разумети у најширем смислу, као владавина по наследном праву малог броја припадника друштвене елите, најчешће племенитог порекла. Током „мрачног доба“, а после распада сложене социјалне хијерархије (каква је постојала у микенским палатама, али и у веома малим номадским насеобинама), потврђено је присуство истакнутих породица из којих је обично долазио и поглавар заједнице. Поглавару је право да влада давао виши друштвени положај, утемељен на постојању крвних релација са пређашњим микенским владарским династијама, као и богатство које га је издвајало у односу на друге чланове заједнице. Премда се у овом периоду може говорити о малом броју оваквих породица и појединаца (чија је поглаварска моћ била ограничена, а владали су својом заједницом пре као *primus inter pares*, него као микенски апсолутисти), постојање својеврсне „аристократије мрачног доба“ одиграло је значајну улогу у даљем развоју грчког друштвеног уређења.

Са настанком и развојем првих грчких полиса, социјалне разлике су почеле све више долазити до изражаја. Првобитна владавина краљева предводника великих освајања у већини грчких полиса није дуго трајала, па је убрзо уступила место владавини аристократске класе.<sup>424</sup> Припадници ове друштвене елите у грчком полису, обично организоване око неколико утицајних породица племенитог порекла, владали су по наследном праву без обзира на своју способност, што је изазивало сукобе и незадовољство међу народом. Ситуација је додатно усложњена и појавом нових имућних породица. Оне су се за кратко време обогатиле на трговини или колонијама,

---

<sup>424</sup> Изузетак у овим процесима представљала је Спарта, у којој се све до VI столећа п.н.е. одржао систем заједничке владавине два краља, бирана из две различите краљевске породице (Агијади и Еурипонтиди).

и, захваљујући свом богатству, постепено су почеле да продиру у највише друштвене кругове успостављајући власт. Уплив оваквих *nouveaux riches* у многе грчке полисе додатно је замаглио разлику између аристократије (у ужем смислу, владавине по наследном праву) и олигархије (владавине неколицине), подразумевајући проширивање владајуће класе на друге појединце и породице; а они су стицали моћ на темељу богатства (плутократија), односно поседства (тимократија).

У периоду од VIII до VI столећа п.н.е. атински владари (архонти) били су бирани на основу свог племенитог порекла и богатства, као представници неколико великих аристократских породица или кланова (*γένος*), и имали су контролу над већим деловима Атике. Архонти су првобитно уживали доживотну власт, да би касније она била ограничена, прво на десет, а потом на годину дана.<sup>425</sup> Ово доба је обележено и донекле хармоничном владавином између атинских аристократских породица. Међутим, почетком VI века п.н.е. социјалне тензије у Атини се озбиљно заоштравају. Све сиромашнији обични грађани, присиљени су да постану наполичари, или да се продају у робље како би могли отплатити своје дугове све богатијим и утицајнијим земљопоседницима. У циљу превазилажења кризе, Атињани су 594. године п.н.е. поставили Солона за архонта. Солонова реформа је подразумевала отписивање највећег дела дугова, као и ослобађање Атињана који су постали робови. Солон је одбио да спроведе прераспodelу аристократске имовине, као и да аристократији одузме већину политичке моћи. Уместо тога, Солонов нови устав је заснован на принципу поседовања имовине, а не на принципу племенитог порекла, чиме је основни облик атинске владавине постала тимократија.<sup>426</sup>

Солонове реформе су на овај начин обезбедиле извесна права најнижим социјалним класама, па се због тога данас сматрају важним коракom ка успостављању атинске демократије. Пре коначног успостављања демократског политичког система у Атини са Клистеновом реформом (508/507 п.н.е), учестали сукоби између атинских аристократских породица створили су услове да политичка моћ падне у руке тиранина<sup>427</sup> Пизистрата (561-527. п.н.е), а потом и његових синова Хипије и Хипарха

---

<sup>425</sup> Период доживотне владавине је започео постављањем Медонта за атинског архонта 1068. године п.н.е, а завршио се владавином Алкмеона 753. године п.н.е. Десетогодишњи мандат имало је седам архоната између 753. и 683. године п.н.е, након чега почиње владавина у трајању од годину дана.

<sup>426</sup> Солон је све слободне Атињане, без обзира на порекло, поделио у четири политичке класе на основу годишње количине приноса које њихова земља може да произведе: 1. *пентакосиомедимни* – који су са својих поседа добијали 500 медуна (мера) житарица, вина и маслиновог уља годишње; они су имали право да се кандидују за највише политичке позиције; 2. *хипеји* – који су имали принос од 300 медуна годишње, односно који су могли да поднесу трошкове поседовања коња; 3. *зеугити* – који су имали принос од 200 медуна годишње, односно који су могли да поднесу трошкове поседовања два вола за орање; 4. *тети* – који су имали принос мањи од 200 медуна годишње, односно који су представљали обичне раднике.

<sup>427</sup> Појам *τύραννος* у овом значењу обележава појединца који је неуставно стекао или задржао политичку моћ, али му се при томе не морају обавезно придавати сва негативна обележја која реч има данас.

(527-510. п.н.е). Пизистрат је искористио околности новонастале политичке поделе атинског становништва на две супротстављене фракције: тзв. равничарску странку (*Pedieis*), на челу са Ликургом чије су присталице производиле највећи део житарица, и на приморску странку (*Paralioi*) на челу са Мегаклом из велике аристократске породице Алкмеонида, нешто слабијег утицаја. Иако је и сâм био представник аристократије и Солонов рођак, Пизистрат је успео да задобије подршку најсиромашнијег дела становништва насељеног по атинским брежуљцима, успостављајући трећу, горску странку (*Hyperakrioi*) која је по броју својих чланова превазилазила прве две заједно, па је државним ударом дошао на власт и протерао Алкмеониде из Атине. Пизистратова владавина је обележена честим сукобима са представницима атинске аристократије, којима је одузео многе привилегије, доделивши велики део њихове имовине и поседа сиромашним Атињанима, као и многобројним културним, уметничким и религијским подухватима, због чега је био веома цењен међу нижим друштвеним сталежима.

Тек ће након више од пола столећа, захваљујући све већем незадовољству атинског становништва Хипијином владавином и различитим покушајима породице Алкмеонида да поврате пређашњу политичку моћ, атинску тиранију заменити Клистенова демократски оријентисана социополитичка реформа. Иако периоди владавине Пизистрата и његових синова, потом Клистена и његових наследника, нису формално одређени као аристократски, утицај аристократске класе на политичку ситуацију у Атини (испољен у оштром сукобу између две угледне породице, Пизистратида и Алкмеонида), није био ништа мањи него у ранијим периодима атинске историје. Коначно, овај утицај се у знатној мери наставио и након Клистенових демократских реформи, као резултат стремљења аристократске породице Алкмеонида да поново успостави власт на Акропољу, чиме се и даље знатан део политичке моћи стављао у руке аристократије.

На основу свега наведеног очигледно је постојање изузетно снажног утицаја аристократске класе на социјалне и политичке прилике у Грчкој архајског периода, па се намеће претпоставка да су хомерски епови током свог настајања углавном били обликовани у складу са потребама овог владајућег сталежа.<sup>428</sup> Прилично одржива хипотеза, да основну преокупацију *Илијаде* и *Одисеје* представљају судбине представника друштвене елите - грчких владара високог угледа, а не судбина обичног

---

Тирани су се у грчкој историји често појављивали као представници обичног народа, који се супротставља владавини аристократије.

<sup>428</sup> Такви процеси су се могли одвијати у временском распону од краја прве до почетка треће формативне фазе хомерских епова, према периодизацији Г. Нађа (VIII-VI в.п.н.е).

народа<sup>429</sup> - указује да хомерски епови готово увек изражавају принципе, ставове и стремљења аристократије. У том би се смислу начин на који хомерски текст осмишљава епизоду са Терситом могао протумачити као тежња да се истакну становишта владајуће класе отеловљена у поступцима Агамемнона и Одисеја, насупрот становиштима обичног народа отеловљеним у понашању нехеројског Терсита.<sup>430</sup>

Морис Баура је у том смислу заступао претпоставку да је „Хомер стварао за аристократску класу“ (Bowra 1930: 244, 245), и како је у случају епизоде са Терситом могуће да је Хомер одражавао не сопствене, већ „ставове својих племенитих покровитеља, који нису гајили високо мишљење о таквим нискорођеним појединцима“ (Bowra 1972: 143).<sup>431</sup> Олга Фрејденберг наглашава да је „већ у то време постојала потреба за одговарајућим представама у вези са оваквим инцидентима, и пропратном поруком. Дворски песник је оштро разграничио шта му се допада а шта не, уводећи Терсита и покушавајући да га епском техником представи у негативном светлу, као и да покаже шта је изазвало његов испад (не друштвене околности, већ привидна неучтивост и ружноћа) и чему све то води (срамоти и смрти)“ (Фрејденберг 1930: 251).<sup>432</sup> Цефри де Сен Кроа такође сматра да би „аристократско друштво за које су хомерски епови компоновани, посматрало Одисејево брутално поступање са Терситом као савршено исправно, примерено и као дело великог човека“ (De Ste. Croix 1981: 413).

---

<sup>429</sup> Ово је истицао и Х. М. Чедвик: „Јунаци који се појављују у хомерским еповима представљају само најпознатије представнике својих земаља. [...] Ликови које посматрамо у *Илијади* су готово увек или принчеви или појединци који су чинили њихову пратњу; стога су и сами припадали ономе што би се могло назвати витешким сталежом. Главни изузетак (Терсит) описан је на начин који само потврђује правило“ (Chadwick 1912: 228; уп. 1932: I, 64; McGlew 1989: 290).

<sup>430</sup> „Са Терситом се поступа са једном изузетном жестином; тако осећамо нарочито гађење монархијски опредељеног песника према оваквим подстрекачима народа, који опањавају све што је истакнуто и узвишено, просто зато што су испод тога. Међутим, мора се нагласити да је Терсит једна изузетно подређена фигура у групи хероја и служи само као супротност онима који су, попут Одисеја, у својству предводника држали власт над људима. Када су, са друге стране, представници племићког сталежа приказани у комичном светлу (на пример, Агамемнон, кога заслепљује Зевс, а он је самоуверен у својој заблуди и тобожњој мудрости) то се чини тако пажљиво, да херој у нашим очима тешко може изгубити и трунку од свог достојанства“ (Müller 1840: 130).

<sup>431</sup> Николај Кун, Мирча Елијаде и Јоаким Еберт су подржавали исти став: први аутор тако наглашава да је „цела епизода с Терситом изложена у *Илијади* по укусу аристократије, чије је погледе песник изражавао“ (Kun 1990: 182 n.1), други сматра да је Хомер „намјењивао своје поеме специфичном слушаатељству: припадницима војне и феудалне аристократије“ (Eliade 1970: 135), док трећи закључује: „Једна ствар је јасна: песник који пише за владајућу аристократију чврсто стоји на страни свог господара и добротинитеља“ (Ebert 1969: 175).

<sup>432</sup> Слично тумачење епизоде са Терситом заступа и Јури Андрејев, који наводи да је Хомер „очигледно симпатизирао племиће“, а „ова необична епизода илуструје какав је заиста био однос између народа и аристократије у Хомеровом друштву. Чим би обичан човек изговорио макар и једну реч која се супротстављала вољи владајуће елите, он би био сместа оповргнут, а они који су имали ауторитет нису зазирали чак ни од физичке одмазде“ (Andreyev 1991: 341, 341 n.2).

Џон П. Махафи је заступао нешто блажи став; иако је Хомер прилагодио епизоду са Терситом укусима аристократије<sup>433</sup> „на тренутак нам омогућује да сагледамо муке и жалости са којима су се суочавале ниже класе, док су дворови уживали у луксузу и богатству“ (Mahaffy 1925: 14; уп. Whitman 1958: 261). Прихватајући идеју истицања аристократског кодексa у хомерским еповима, М. Финли наглашава да се он није увек и у свим ситуацијама морао разилазити са уверењима нижих друштвених слојева: „Хомер је говорио у име аристократије, од првог стиха *Илијаде* до последњег стиха *Одисеје* [...] Да ли то значи, на пример, да му се не може веровати сваки пут када стави извесну идеју или осећање у уста једном Терситу или једном Еумеју? Одговорити потврдно на ово питање, значило би замислити друштво какво свет није познавао и у коме су аристократе и обичан народ заступали два потпуно контрадикторна скупа вредности и веровања“ (Finley 1956: 123, 124).

Поред тумачења да епизода са Терситом „разоткрива истинску тензију међу сталезима“ (Belsky 2007: 221), разрешену потврђивањем исправности становишта владајуће аристократије, на темељу оваквих примедби и мишљења да у *Илијади* постоји могућност да нижи друштвени слојеви кроз Терситову критику изразе своје незадовољство, јавило се и супротно тумачење. Оно је полазило од претпоставке да читава ситуација представља доказ да је хомерски текст преиспитивао, ако не и одбацивао принципе на којима је владала аристократија и на тај начин „заступао извесну форму демократског израза“ (Belsky 2007: 222); тј. да је разумевање Хомера превасходно као песника двора било погрешно (уп. Feldman 1947: 220). На последњу појединост указује и В. Г. Талман: „Јасно је да Терситов опис није нимало ласкав, али [...] он не мора обавезно рефлектовати песникова лична класна предубеђења или његово удовољавање предрасудама публике. [...] Требало би разликовати визуру из које публика посматра догађаје од визуре ликова у причи. И на крају, ко је уопште била ова публика? Није у потпуности сигурно да је Хомер стварао искључиво за аристократе, да је био „дворски песник“, или да се хомерски епови могу с правом назвати „аристократским епом“; [...] много је вероватније да је публика у различитим приликама била сачињена од појединаца који су припадали *свим* слојевима друштва“ (Thalman 1988: 2, 3).

---

<sup>433</sup> „Чини се да је Терситов лик осликан са посебном мржњом и отровношћу, као сатира на прве критичаре који су се издигли из народа и довели у питање божанско право краљева да чине неправду. Можемо бити сигурни да је стварни „Терсит“ - на основу кога је песник начинио своју представу - био много другачији и много озбиљнији противник у дебати, него наказни лакрдијаш у *Илијади*. Међутим, краљ, чија је дела током дана овај разоткривао и супротстављао им се, могао је током вечери, са чашом у руци, уживати у песниковој травестији, жалећи за старим добрим временима када је могао ударцем свог квргавог жезла прекинути све дрске критике“ (Mahaffy 1925: 13; уп. Rodewald 1974: 43).

Постојање разлика у разумевању епизоде са Терситом у социополитичком кључу (последике раскорака између начина на који се поступа са Терситом и његовог говора), не значи обавезно и два супротстављена полазишта у тумачењу феномена „аристократског“ или „демократског“.<sup>434</sup> Уместо тога, ове разлике би се могле посматрати као последица парадоксалне синтезе ставова и вредности једног времена, у коме се аристократски модел нашао у озбиљној кризи, постепено се разграђујући и уступајући место другачијим облицима владавине. Током развоја су се у хомерском тексту могли одржати јаки утицаји старије аристократске струје, а у каснијим периодима трансформације епова су се појавили показатељи њеног пропадања, праћени новинама уз снажан отпор. Претпоставка о постојању борбе за превласт између различитих облика друштвеног уређења, са хомерским еповима као упечатљивим политичким оруђем, одговарала би општем стању превирања у коме се грчко друштво нашло током VII и VI столећа п.н.е; ово је уједно био и гранични период у коме су хомерски епови још увек били подложни променама и прилагођавањима и претходио је њиховим првим записима.

Присуство елемената који се односе на негативно представљање Терсита, његово кажњавање и извргавање руглу, и одсуство било какве подршке његовој побуни од стране војске, резултирало је трансформацијом грађе; циљ је био да се ауторитетом хомерског текста учврсте и очувају темељни принципи идеологије<sup>435</sup> владајуће аристократије доведени у питање.<sup>436</sup> Супротстављање Терсита Агамемнону и Одисеју може се сагледати уколико у идеолошком смислу супротставимо аристократске принципе ставовима обичног народа, при чему су први одређени као једини исправни и одрживи.<sup>437</sup> На основу идеологије по којој је владајућа елита истовремено

---

<sup>434</sup> Различита читања епизоде са Терситом, у распону од потврђивања аристократске перспективе до могућности постојања прото-демократских подстицаја, систематизована су у анализи С. Штурмана (Stuurman 2004: 176-183).

<sup>435</sup> Идеологију у овом контексту треба разумети у алтисеровском смислу у виду „система идеја и представа које доминирају умом човека или друштвене групе“, односно као представу „имагинарног односа појединаца према њиховим реалним условима егзистенције“, а који остварује своју „материјалну егзистенцију“ унутар државног идеолошког апарата и његових пракси (Altiser 2009: 47, 53, 58).

<sup>436</sup> „Ова реконструкција измишљене прошлости коју је омогућила пропаст микенских дворова, као и раскид између бронзаног и Хомеровог доба, има прецизну идеолошку функцију: у периоду кризе, она служи величању аристократских вредности, чиме се потврђује ауторитет елите за коју се сматра да представља отеловљење тих истих вредности. Таква одбрана статуса аристократије препознатљива је у епизодама као што је она са Терситом у другом певању *Илијаде*“ (Saïd 2011: 89).

<sup>437</sup> Едкинс успостављање аристократске идеологије у хомерским еповима препознаје и на примеру разликовања придева *ἀγαθός* који се приписује ахејским војсковођама и придева *αἰσχροός* којим је одређен Терсит: „Да би био *agathos* појединац мора бити храбар, способан и успешан како у рату тако и у миру; он такође мора имати богатство и (у миру) доколицу - неопходне предуслове за развој ових вештина и природну награду за њихову успешну примену. [...] *Aischron* се користи у истој класи ситуација као и *agathos*. [...] *Aischron* је одлика онога који је неуспешан, у рату или у миру, и изазива *elencheie*, осећање срамоте као последице речи и акција којима ће појединац у хомерском друштву бити подвргнут од стране других људи уколико претрпи неуспех. [...] Ово је једна аристократска скала вредности: међутим пошто чак ни Терсит, једини „обични човек“ чији се глас може чути, не оспорава исправност оваквих

представљала и елиту у моралном, естетском и економском смислу<sup>438</sup>, могуће је пружити услове за разумевање и прихватање аристократског модела као модела „владавине најбољих“ (од *ἄριστος* – најбољи и *κράτος* – моћ, сила). Вернер Јегер истиче: „*Arete* је прави предикат племства. Грци су изванредна постигнућа и снагу увек доживљавали као по себи разумљиву претпоставку сваког владајућег положаја. Владавина и *arete* нераздвојно су повезани. Корен речи је исти као и *ἄριστος*, суперлатив од врлога и изврснога, које се у множини употребљава као устаљена ознака за племство. Сасвим је природно то што поглед који човека вреднује по његовој ваљаности посматра уопште свет с тог гледишта“ (Jeger 1991: 18).

Тумачећи епизоду са Терситом на овај начин, Талман наглашава да се кроз успостављање апсолутне антитезе између Терсита и „наочитог, снажног и храброг ‘хомерског јунака’“ постиже „идеолошка ‘натурализација’ друштвене структуре“, са циљем успостављања „стабилности социјалног поретка, тако што положај сваког појединца унутар класне структуре делује прикладно и примерено“: „Терсит се не придржава декорума очекиваног од оних који говоре у већу. Међутим, то је управо део аристократског идеала, и питање дискурса овде је изједначено са питањем класе. [...] У његовом случају, поштовање реда би значило тишину“ (Thalman 1988: 1, 6, 16). Пошто се Терситу ипак дозвољава да артикулише своју критику, његовим кажњавањем и утишавањем „текст ствара идеално решење идеолошког сукоба, предочено из визуре идеологије доминантне класе; потом се оно репродукује и код публике. [...] Текст [...] приказује идеолошко изазивање ауторитета, а потом и разрешење, тј. поновно

---

вредности, разумно би било закључити да је таква скала била опште прихватљива“ (Adkins 1960: 33, 34; уп. 173; Willcock 1976: 19). С друге стране, поред концепције „доброте“, Аница Савић-Ребац указала је и на суштински идеолошко разумевање концепције лепоте у грчком друштву предкласичног периода: „И поред тога што је хеленска концепција лепоте општа, може се рећи, органска особина њиховог уметничког твораштва, могло би се доћи на мисао да је она претежно класна концепција. То би се могло помислити на основу неких мотива архајске поезије, на основу ружноће Терсита, претставника маса, у *Илијади*, па на основу његовог пандана Аисопа, носиоца широкопопуларне басне, који је свакако већ у популарном роману 6. в. пре н.е. о његову животу био приказан са традиционалном грбом; затим би се то могло помислити на основу доста честих исказа аристократски оријентисаних филозофа, нарочито Платона и Аристотела, како занатски рад деформише тела па тиме спутава и развој духа – а и на основу многих реалистичких приказа занатлија у ликовној уметности. Свакако има тачности у томе да су пре свега виши слојеви, који су имали за то могућности, култивисали, са гимнастиком, физичку лепоту: и може се рећи да је *καλοκάγαθία* претежно идеал аристократске [уп. Burkhardt 1992: I, 145], док је *φιλανθρωπία* идеал демократске Хеладе. Па ипак, концепција лепоте била је распрострањена у свим слојевима“ (Savić-Rebac 1985: 68). На ову појединост указивао је и Т. Адорно: „Латентни садржај формалне димензије ружно-лијепо има свој социјални аспект. Мотив прихватања ружног био је антифеудалан. [...] Естетичка осуда ружног ослања се на социјално-психолошки верифицирану тенденцију да ружно, с разлогом, изједначи са изразом патње и да га на један пројективан начин презре“ (Adorno 1979: 99, 100-101).

<sup>438</sup> „Хомер редовно претпоставља да између племића и обичног народа постоји херeditарна физичка разлика, *природна* подела која их раздваја на плану телесности, као и на плану духа и начина живота. [...] У овом, као и у другим случајевима, хомерски епови су само први израз једног става који се задржао у највећем делу класичне књижевности. Разлика између високог и ниског, доброг и лошег, вредног и безвредног, добила је нова значења код каснијих аутора, али се ипак задржала код свих, те је остварила велики утицај на њихову мисао о човечанству (Baldry 1965: 15).



успостављање ауторитета.<sup>439</sup> Он истовремено приказује и на који начин се долази до овог разрешења па исправност исхода [...] бива доведена у питање“ (Thalmann 1988: 27; уп. Belsky 2007: 224).

Према томе, да би овако идеолошки обојена интерпретација могла бити спроведена у хомерском тексту, Терсит је морао бити трансформисан у оно што М. Милер назива „аристократском представом о савршеном плебејцу“ (Mueller 1984: 6); његова би судбина функционисала као пример исхода директног супротстављања принципима на којима је аристократија заснивала своју владавину или њиховог довођења у питање. Чињеница да поред ових елемената текст преноси садржај Терситовог говора са свим у њему спорним примедбама, и непримерен начин на који владајућа елита реагује на ове примедбе, показује да се у епизоди поред аристократске могу препознати друге идеологије.<sup>440</sup> Оне упућују на постојање једне друштвене климе, критички и полемички усмерене према доминантном аристократском моделу, а са назорима применљивим на хомерски текст.

Међу најважнијим показатељима постојања „антиаристократске“ перспективе у епизоди са Терситом, препознајемо чињеницу да, иако представљен као најгори међу Ахејцима и припадник нижих друштвених сталежа, Терсит успева да изрекне своје примедбе на већу, на коме су расправе о битним питањима и доношење одлука намењени искључиво члановима владајуће елите. Иако се завршава кажњавањем и неуспехом<sup>441</sup>, Терситов говор је у овом смислу протумачен као једно од најранијих сведочанстава о тежњи ка успостављању слободе говора у грчкој култури.<sup>442</sup>

---

<sup>439</sup> Ечити слично закључује да је крајњи ефекат епизоде са Терситом тај, што се хомерска публика „упозорава да не буде, попут Терсита, превише нестрпљива да одбаци један социјални систем који је сада у процесу разграђивања, све док не чује остатак Хомеровог епа и види да ли ће тај процес бити преокренут. Неред који су изазвали Агамемнон и Ахилејево одсуство, нису у тој мери коначни и фатални, као што је то Терситова непослушност. Они тестирају, а он уништава (Atchity 1978: 127-128).

<sup>440</sup> На то скреће пажњу и П. Роуз: „Оскудни и нејасни докази за класну улогу епског песника као и за класну композицију његове публике, указују на велике опасности које за собом повлачи приступање идеологији *Илијаде* и *Одисеје*, у потрази за јединственим и недвосмисленим идеолошким *рефлексом*, [...] уместо усредсређивања само на оне елементе у тексту који инсистирају на безначајности и непримерености Терситове интервенције, требало би се запитати који су фактори могли проузроковати Терситово укључење у текст. [...] Оно што је један део публике могао прихватити као срдечно потврђивање сопственог погледа на свет, другом делу је могло звучати крајње иронично“ (Rose 1988: 13, 14, 15).

<sup>441</sup> У том смислу појављује се разилажење у тумачењима стварног повода за Одисејево кажњавање Терсита: прва група тумачења тиче се Терситовог кажњавања искључиво због садржаја његовог говора, док друга група полази од става да је његова казна била условљена становиштем да уопште није имао право да проговори на ахејском већу.

<sup>442</sup> Концепт слободе говора у древној Грчкој обично се повезује са протодемократским реформама које су у Атини спровели Солон и Клистен током VI столећа п.н.е, а у пуној мери се остварио током Периклове владавине (461-429. п.н.е). У овом периоду се идеја слободе говора најчешће изражава кроз два појма: исегорија (*ισσηγορία*) је у ужем смислу представљала једнако право на изражавање сваког атинског грађанина, и право сваког грађанина да се обрати већу (уп. Нег. V, 78); у ширем смислу значила је политичку једнакост (такође одређену појмом *ισονομία*); пархезија (*παρηγοσία*) је представљала привилегију сваког Атињанина да „каже све“, то јест да се слободно изрази (уп. Eur. *Hipp.* 422); дакле, обавезу да се у сваком тренутку изговори оно што је исправно и истинито – Платон ју је супротстављао

Исидор Стоун епизоду са Терситом назива „првим наступом обичног човека у писаној историји, првим упражњавањем слободе говора, када се обичан човек супротставио краљу“ (Stone 1988: 32).<sup>443</sup> Томас Мартин сматра да је Терсит имао право и слободу да изрази своје ставове због тога, што је Агамемнон предводио Ахејце као што је поглавар током „мрачног доба“ предводио своју дружину, што је захтевало да се у заједничком већу са поштовањем односи према мишљењу сваког човека. Међутим, начин на који се Одисеј поставља према овом праву, и посебно истакнут потпуни изостанак подршке Терситу од стране обичних војника, указују на то да епизода представља тренутак у развоју грчке културе у коме се (најавом нових облика друштвеног уређења) још увек пружао значајан отпор идеји једнакости међу свим слободним људима: „Да би се град-држава могао успоставити као политичка институција у којој би сви слободни људи имали удела, овакав некритички став мноштва морао се у стварном свету променити. Обични људи су морали инсистирати на праведном третману, у складу са оним што је правично у њиховом друштву, чак и ако су чланови друштвене елите и даље остајали на владарским положајима“ (Martin 1996: 63).

Неуспели покушај легитимизације слободе говора у епизоди са Терситом<sup>444</sup> могао би се разумети као један од првих показатеља нових стремљења ка успостављању

---

реторици, као увијеном и манипулишућем говору. На овај начин одређене, исегорија и пархезија су представљале два темељна полазишта атинске демократије (уп. Ahl 1984: 174).

<sup>443</sup> Када је реч о Терситовом кажњавању, аутор поредећи Терситов са Ахилејевим нападом на Агамемнона закључује: „Хомера и велики део класичних проучавалаца не љути оно што је Терсит рекао о Агамемнону, већ чињеница да се обичан човек уопште и усудио да то каже. [...] Двоструки стандард који Хомер примењује на двојицу побуњеника против Агамемнона [Ахилеја и Терсита] је очигледан. Идеализовао је аристократу, а искаркирао обичног човека“ (Stone 1988: 35, 36). Хуг наглашава да „није свако имао подједнако право на јавни говор, те је узимање речи током јавних расправа [...] већ само по себи представљало потврђивање и израз односа моћи“ (Hooghe 1999: 289). Слично тумачење даје и А. Саксонхаус: „Очигледно је да Терситу није било дозвољено да слободно говори. Аристократски структурирано ахејско друштво искључило га је из било какве партиципације у политичкој мисли. [...] Не ради се толико о томе да је оно што Терсит изговара истина, колико о томе да он може занемарити разлике у статусу између себе и једног Агамемнона или Одисеја“ (Saxonhouse 2006: 1, 15). Са друге стране, Г. Смит сматра да је „тачно како је сваки човек имао право да говори у већу, али су његови ставови могли лако бити одбачени уколико се нису подударали са ставовима поглавара. Чак је и Терсит говорио у већу, па нико није доводио у питање његово право да говори. Примедбе су се у целости односиле само на оно што је изговорио“ (Smith 1926: 356).

<sup>444</sup> Неуспех Терситовог говора остварује се у крајњој линији и у чињеници да његове примедбе немају никаквог значајнијег утицаја на самог Агамемнона који се очигледно налази изван Терситовог домашаја. На тај начин се у епизоди додатно оспорава сваки покушај инсистирања на успостављању равноправног дијалога између две социјалне групе. На ово је указао још Флавије Клаудије Јулијан (IV в.п.н.е) у свом писму Нилу Дионизију, где се осврће на питање „слободе говора“ у ахејском логору: „А што се тиче твоје „слободе говора“, да ли заиста мислиш да је она вредна четири обола, како каже изрека? Зар не знаш да је Терсит међу Грцима такође слободно говорио шта је имао на уму, на шта га је Одисеј, најмудрији међу њима, изударео својим жезлом, док је Агамемнон мање обраћао пажњу на Терситове пијане приговоре, него што корњача обраћа пажњу на муву, како каже изрека? Према томе, није велики успех критиковати друге, већ се пре треба поставити на положај који је изван домашаја критике“ (Julianus, *Epistulae, Oeuvres complètes* [Bidez 1960]: Vol. 1.2, Ep. 82 = *Epist. Graec.* Ep. 58, 377; *прев. аум*). Изрека да је нешто вредно „четири обола“, тј. да је безвредно, као и изрека да неко за нешто хаје као „корњача за муву“ (*χελώνη μωῶν*), тј. да му до тога уопште није стало, да није вредно његове пажње,

једнаких права и привилегија за све грађане. Ова стремљења ће постати основ за прве демократске идеје у грчком полису.<sup>445</sup> Питсулис каже да, упркос томе што се „чини да су обични људи били потпуно немоћни, ово гледиште се мора усмерити. [...] Иако се заиста нигде не појављују сведочења о формалним одлукама већине, окупљени ратници на краљево убеђивање већа да делује на незадовољавајући начин, реагују гласањем или напуштањем скупштине.“ Такво стање ствари могло је представљати одраз једног друштва у коме „владавина већине још увек није била формално успостављена“, али је свакако показивала тенденције да се развија у овом правцу и коначно била прихваћена - „када се политичко учешће грађана повећало захваљујући њиховом све већем учешћу у војним подухватима, при чему је већина сачињена од обичних војника колективно доприносила успеху у ратовању“ (Pitsoulis 2011: 90, 91, 101).

Овакав егалитички импулс, претећи да разгради сложену социјалну хијерархију у којој је аристократска идеологија (дајући друштвеној елити право на власт и имовину) искључивала могућност сукоба са нижим друштвеним сталежима<sup>446</sup>, препознатљив је и у окосници Терситовог говора - идеји о праведној расподели плена између ахејских вођа и обичних војника. Његова критика Агамемнона - јер у целости располаже ратним пленом - може се протумачити као одраз борбе нижих друштвених слојева да сачувају или поврате имовину и материјална добра, присвојена од владајуће аристократије у раним етапама развоја полиса: „Далеки одјек идеје о правом егалитаризму препознаје се у примедбама лакрдијаша Терсита. [...] Терсит такође жели да његов труд буде равноправно награђен кроз прераспodelу добара. [...] Ово је прави егалитаризам не због тога што је Терсит обичан припадник војске, већ због тога што би његове идеје о подели, за разлику од Ахилејевих, заиста ишле у корист широким масама Ахејаца, па више не би било равномерне расподеле међу елитом“ (Balot 2001: 66, 66 n.27).

---

задржале су се у каснијој античкој и средњовековној лексикографији праћене управо примером Агамемноновог односа према Терситовој критици (*τεττάρων ὀβολῶν* – четири обола је износила надница војника-најамника у грчким колонијама, што је било знатно мање од наднице обичног неквалификованог радника која је износила шест обола; уп. *Suid. Lex.* T, 368; X, 191 [Adler 1928-1938]). У том смислу је и J. Б. Фридрих сматрао да Одисејево кажњавање Терсита не доказује ништа о слободи говора, пошто је Терсит био срамотни говорник и сатиричар и није био вредан пажње (Friedrich 1856: 408).

<sup>445</sup> Џон Бари у том смислу сматра да је читава епизода са Терситом морала бити резултат каснијих друштвених процеса који су пратили развој првих полиса: „Постоји код Хомера једна живописна сцена осликана у периоду када су владари покушавали да снажније затегну узде краљевске моћи. [...] Једна оваква епизода тешко да се могла одржати у старијем периоду, пре него што је почео живот у градовима; Терсит је несумњиво производ града“ (Bury 2015: 74).

<sup>446</sup> Овај аспект аристократске идеологије је посебно истакао В. Г. Талман: „Да се такмичење може одиграти искључиво између оних који су „концептуално једнаки“, представља круцијално место у описима различитих медитеранских друштава. [...] Због тога се, на пример, Ахилеј на прихватљив начин сукобљава са Агамемноном у првом певању *Илијаде*, пошто је хијерахијски однос између њих двојице предмет спора. У другом певању је Терсит кажњен јер под истим условима започиње исти сукоб. Само међу онима који су једнаки могуће је започети изазов и на њега се може одговорити на компететиван и комуникативан начин“ (Thalman 1998: 121).

Извесни показатељи постојања борбе за слободу говора и равномерну прераспodelу добара, антиципирајући идеју о подједнаким правима и привилегијама различитих социјалних сталежа, можемо протумачити као резултат превладавања демократске идеологије. Она је у епизоди са Терситом представљала реакцију на аристократски модел организације друштва, тј. обележавала његово постепено пропадање. Тако је Џон Фергусон веровао да „Терсит, сурово искарикиран и немилосрдно злостављан, обележава почетак демократске опозиције аристократској злоупотреби моћи“ (Ferguson 1975: 11; уп. Johnston 1988: 74). Хуг такође истиче да је „прича о Терситу имала непосредан утицај на тадашњу расправу о делиберативној демократији“ (Hooghe 1999: 288)<sup>447</sup>, док Штурман сматра да „код Хомера препознајемо јасну представу о аристократској једнакости постављеној насупрот слабој представи о једнакости између свих слободних мушкараца. [...] Терсит представља историјски тренутак у коме је један другачији, у већој мери егалитаран исход, постао замислив“ (Stuurman 2004: 187).<sup>448</sup>

На крају, Терситово коришћење рудиментарног облика исегорије, превасходно у функцији критике владајуће елите и позива на повратак, омогућило је да се овај лик - као припадник нижих друштвених слојева и носилац протодемократских идеја - протумачи као гласноговорник и заступник интереса обичног народа пред ахејским поглаварима (уп. Wilamowitz-Moellendorff 1916: 266). Мартин добро примећује како је у Терситовом говору присутна „тежња да се уопштава и говори у име читаве војске, док је Ахилеј [критикујући Агамемнона првом певању] говорио само у сопствено име“ (Martin 1989: 110; уп. Spina 2001: 30).<sup>449</sup> Већина проучавалаца закључује како би се ова тенденција могла обележити пре свега као демагошка. Буркхарт је тако сматрао да је лик Терсита „уистину пророчански за демагогију будуће Грчке“ (Burkhart 1992: I, 83); Роуз га назива „првим демагогом у грчкој књижевности“ (Rose 1965: 17); док га Сен

---

<sup>447</sup> „Још су највећи законодавци у грчким градовима-државама били неповерљиви по питању могућности да говорници употребе своје реторске вештине у циљу неоправданог утицаја на веће. Због тога су осмислили извесне заштитне мере како би спречили злоупотребу делиберативних процедура од стране појединих грађана“ (Hooghe 1999: 297).

<sup>448</sup> Овај ће исход на основи коју су поставиле Солонове и Клистенове реформе коначно постати друштвена реалност грчког полиса тек у доба Периклове Атине; А. Саксонхаус истиче: „Могло би се рећи да је рођење демократије у античкој Атини обележено уласком Терсита у делиберативни круг, захваљујући томе што је обичном човеку омогућено да говори у већу. [...] Терсит као атински грађанин не мора више да се плаши Одисејевог жезла када изговара исте речи које је изговорио и један Ахилеј – или када изговара своје сопствене. [...] Грађанима у напредном режиму, како нам говори Макијавели, мора бити омогућено да изразе своје незадовољство онима који владају над њима. Подређивање и некритичко приклањање уништавају режим. Прича о Терситу је итекако присутна у сенци ове идеје“ (Saxonhouse 2006: 2, 31).

<sup>449</sup> „Ове две епизоде [са Ахилејем у првом и Терситом у другом певању] заједно прецизно одређују дијалектички однос између гомиле и појединца: мноштво војника се не може изразити све док представља хомогену мешавину различитих индивидуа; с друге стране, Терсит представља претњу не само као индивидуа, већ и због тога што би његова критика могла изражавати (или утицати на) осећања гомиле“ (Woloch 2003: 5).

Кроа интерпретира као „пажљиву карикатуру прото-демагога“ (De Ste. Croix 1981: 413).

Разумевање Терситовог лика у овом контексту условљено је тиме, да ли ће се његова демагогија протумачити примарном значењу - у смислу предвођења обичног народа<sup>450</sup>, или у складу са каснијим одређењем појма, коме су дате различите негативне конотације. Ово је учињено захваљујући појави појединаца попут Клеона или Алкибијада, који су се у време атинске демократије служили реториком манипулације предубеђењима, незнањем или емоцијама народних маса, а са циљем да их у кризним ситуацијама придобију да подрже често исхитрене, насилне и неразумне поступке.<sup>451</sup> Овакво опредељење директно је зависно од тога, да ли ће се Терситова појава и говор посматрати из визуре „аристократске“ или „протодемократске“ идеологије.

У првом случају његов негативан опис, Одисејева реакција и одсуство подршке од стране других војника имплицирају да Терсит само привидно иступа као заступник интереса војске, у циљу манипулисања њеним незадовољством услед изостанка плена, изазивања побуне и подстицаја повратка кућама. Ово се директно супротставља свакој идеји о његовој примени пархезије. С такве тачке гледишта, Терсит је представљен као неуспешан демагог са свим негативним конотацијама које је овај појам у каснијим периодима задобио.<sup>452</sup>

Чињеница је да се војска заиста жели вратити кући и то је потврђено ранијим неуспехом Агамемноновог кушања - Терситова критика Агамемнонове похлепе је у

---

<sup>450</sup> Демагози су, како истиче Ц. Мар, „наступали као предводници обичног народа, демоса, као групног ентитета, класе, са којим су се истовремено и доводили у непосредну везу“. *Δηματογωγός* (од *δήμος* – народ и *αγωγός* – предводник) био је „онај који је ‘водио’ обичан народ у правом или погрешном смеру. [...] Хомерски Терсит је прототип демагога, први у низу сличних фигура које су се појављивале све до модерног доба“ (Mag 2005: 2, 3, 4).

<sup>451</sup> У поменутом значењу, Терситов говор су тумачили Ф. Пејли и Х. Д. Ренкин: за првог аутора „епизода представља скицу једног од проблематичних и дрских бунтовника у војсци, који свим снагама жели погрешно представити ауторитете и подстаћи друге на побуну“ (Paley 1879: ad B, 212); други аутор сматра да је Терсит „префињени и хладнокрвни политичар“, чији је „демагошки цинизам представљен на највишем ступњу уметничког израза“ (Rankin 1972: 51). За Г. А. Трипаниса - који Терситову демагогију такође тумачи у оквирима ближим каснијем значењу појма - то што Терсит говори „дрско и демагошки“, показује да је овај део *Илијаде* био познијег датума (Tzupanis 1977: 79, 80).

<sup>452</sup> Лајонел Пирсон сходно овоме наглашава, да се „мишљења обичне гомиле веома ретко узимају у обзир код Хомера; њихова улога је да се повинују и да служе потребама својих предводника; њихови ставови и њихови мотиви немају никаквог значаја. Када Терсит говори у већу, нема никаквих назнака да он брани права обичних војника; он се просто понаша на неприкладан начин и његово понижење задовољава све присутне“ (Pearson 1962: 35). Рут Скодел такође истиче да је „то што гомила одобрава Одисејево сузбијање Терситове побуне чудно, уколико је Терсит заиста био гласноговорник њених осећања“ (Scodel 2002: 205). Војтјех Замаровски закључује - иако Хомер Терситу ставља у уста „не једну истину о ахејским краљевима, [...] сматрати га представником народних маса није дика ни Хомеру ни народним масама“ (Zamarovski 2002: 468). Сагледавајући све потенцијалне протодемократске елементе у епизоди са Терситом, А. Фелдман се оштро супротставља оваквом тумачењу називајући га иронично „апотеозом“ Терсита, оптужујући „велечасног“ Ц. П. Махафија да је „одговоран за почетак процеса беатификације“: „Уколико се претварање негативца из *Илијаде* у предводника обичног народа (најранији глас потлачених у западној књижевности, претечу демократије) не може назвати апотеозом, онда не знам шта може?“ (Feldman 1947: 219).

складу са принципима пархезије исправна и истинита; Одисеј, у недостатку других аргумената, на њу мора одговорити силом; а војска, иако не исказује отворену подршку, ипак остаје „сетна“ због таквог исхода.<sup>453</sup> Поменути елементи указују на то, да је Терсит у своме говору заиста исказао индивидуализацију ставова и осећања ахејске војске, и био њен потенцијални предводник у побуну. Терситова критика се тако може разумети у примарном значењу демагогије, лишеном негативних конотација; у питању је предвођење обичног народа, који је тако изразио своје незадовољство владавином ахејске друштвене елите на челу са Агамемноном.<sup>454</sup> Питање Терситовог положаја као демагога идеолошки је условљено постојањем два корпуса текстуалних елемената, а они су у епизоди међусобно супротстављени и подржавају сучељена тумачења у социјалном оквиру.

Уколико се сагледају сва наведена својства Терситовог лика и одговарајућа полазишта за њихове различите интерпретације унутар социјалне структуре (од којих

<sup>453</sup> А. Зајбел тумачи епизоду са Терситом као демагошко такмичење између Терсита и Одисеја. Сукоб између њих, сматра ауторка, одвија се на два плана: индивидуалном, између двојице демагога, и општем, између два социјална система – индивидуалног и колективног начина мишљења који представљају „горњи“ и „доњи“ сталеж: „Терсит тражи од војника да преузму иницијативу, да мисле својом главом, да одлучују и да делају, али да делају против воље владајуће класе. Међутим, ово их увлачи у још дубљу несигурност. Не зна се шта ће они одлучити и како ће делати, [...] али терет одговорности је и даље превелик. Одисеј је сагласан да су они који их предводе веома разумни; [...] они треба да ћуте и да слушају људе који знају много више од њих. Маса му је због тога захвална“ (Seibel 1995: 389, 394).

<sup>454</sup> У прилог овоме би ишло тумачење једног спорног места у тексту на почетку епизоде са Терситом. Наиме, након Терситовог описа и примедбе да је био најмржи Ахилеју и Одисеју, у тексту се наводи како Терсит „тада заграје опет/ и Агамемнона дивног стане да грди. Ахејци/ страшно се срђаху на њ и гњев им освоји душу“ (*τότ’ αὖτ’ Ἀγαμέμνονι δίω/ ὄξέα κεκλήγων λέγ’ ὄνειδεα: τῷ δ’ ἄρ’ Ἀχαιοὶ/ ἐκπάγλως κότεόντο νεμέσσηθέν τ’ ἐνὶ θυμῷ*, В, 221-223). Из овакве граматичке конструкције тешко је закључити на кога су се Ахејци срдили, односно на кога се односи заменица *τῷ* (њега) на крају стиха 222 - да ли на Терсита или на Агамемнона? Еустатије је сматрао да се *τῷ* односи на Терсита (Eustat ad. Hom. II, 222; уп. Lowry 1991: 21, 22), а исто мишљење деле и Џ. С. Кирк, М. М. Вилкок, Ј. Спина и Р. Скодел (Kirk 1985: 139; Willcock 1970: 51; Spina 2001: 29; Scodel 2002: 205). У складу са овом интерпретацијом, у тексту је још пре но што Терсит проговори наглашено да - „Ахејци нису одобравали понашање свог самопрозваног представника“ (Willcock 1970: 51).

С друге стране, В. Лиф је сматрао да се *τῷ* „очигледно односи на Агамемнона. Терсит је у датом тренутку прихваћени гласноговорник гомиле, огорчене на Агамемнона због начина на који је поступио са Ахилејем“ (Leaf 1886: 50). Ово становиште заступа и В. Г. Талман (Thalman 1988: 18); Н. Постлтвејт даље елаборира: „Већина сматра да је у питању Терсит. [...] Међутим, најважнија индиција налази се у редоследу речи: упркос ограничењима која намећу орална теорија и обрасци локализације, чини се неизбежним да је успостављен намерни контраст између завршетака хексаметара 223 и 224, *θυμῷ ... μύθῳ*. Ово би могло бити потврда друге интерпретације; [...] Ахејци су осећали гнев у својим *душама*, али да га је Терсит заиста изразио својим *речима*. У том случају, објекат Терситовог, као и гнева ахејске армије, био би Агамемнон“ (Postlethwaite 1988: 134, 135).

На сличан закључак наводи и необично удвајање податка да Терсит започиње своју грдњу Агамемнона у стиховима 221/222 и 224 („тада заграје опет/ и Агамемнона дивног стане да грди“ – „Он се продере и Агамемнона стане да ружи“), између којих се сведочи о гневу ахејске војске. На тај начин, захваљујући стиху 222, уместо Терсита, Агамемнон долази на место последњег објекта у реченичној конструкцији, на коју се везује дубиозно *τῷ*, док се понављањем у стиху 224 поново фокус пребацује на Терсита. Уколико би се цео одломак читао без првог исказа да Терсит почиње грдњу у стиховима 221/222, *τῷ* би се природно односило на Терсита, а гнев војске би се везао за гнев Ахилеја и Одисеја, након чега би Терсит започео свој говор. Овакво удвајање делује као намерна интерполација којом се истичало разумевање Терсита као представника ахејске војске. Тумачење према коме *τῷ* упућује на Агамемнона допринело би поткрепљењу становишта да је Терсит својим говором заиста заступао ставове обичне војске. Она је и пре његовог обраћања била гневна на своје предводнике, а то је саопштено у Терситовом говору.

је зависило разумевање његовог статуса), закључујемо да је епизода са Терситом у знатној мери успела одразити друштвене и културне околности у прелазном и кризном периоду грчке историје. У њему су аристократски поредак и поглед на свет почињали уступати место новим и суштински другачијим идејама и праксама. Вернер Јегер истиче да је на почетку овог прелазног периода аристократија још увек имала изузетно снажан утицај, али су се захтеви за друштвеном реформом све снажније осећали у свим културним сферама: „Племство *Илијаде* је [...] највећим делом идеална слика маште, створена традиционалним цртама старог пева о јунацима. Сва је подређена гледишту које је одредило облик те традиције, дивљењу надљудској *arete* древног доба. Само поједине политичко-реалистичке црте, као сцена с Терситом, одају релативно млађе доба, у које још задире настанак *Илијаде* у њеном садашњем облику, услед омаловажавајућег тона којим се „дрзник“ с реченим именом обраћа отменој господи. Терсит је једина стварно пакосна карикатура у целом Хомеру. Ипак, све говори у прилог томе да се племство још увек чврсто држало у седлу када су наступили ти први удари једног новог доба“ (Jeger 1991: 26).

Слично закључује и Морис Баура, истичући да је постепено урушавање аристократског модела истовремено значило и урушавање идеје о херојском добу: „У Терситу препознајемо почетак новог поретка ствари. Свестан је јаза који постоји између владара и народа, и може препознати повреду и неправду (В, 225ff). Терсит погађа у исту жицу као и Хесиод када говори о *βασιλῆας δωροφάγους* [судијама који прождиру дарове] (Ор. 39). Ово је једна од ситуација које указују на крај херојског доба. Иако и сâм сагласан са старијим поретком, Хомер је знао да конвенције на којима је заснован почињу да се распадају, а довољно је био честит да забележи зачетак новог поретка“ (Bowra 1930: 245).<sup>455</sup> Будући да је у грчкој књижевности представљала једно од најранијих отеловљења нове друштвене, политичке и културне парадигме, Терситова фигура је несумњиво имала велики значај и утицај на даљи развој критичке мисли усмерене на аристократску идеологију и у њој измењену херојску парадигму, чији се значајнији одједи могу пратити већ од VII столећа п.н.е.

На темељу наведеног тумачења епизоде са Терситом, могуће је коначно приступити реконструкцији развоја и промене Терситове фигуре у предању о Тројанском рату, као последице социјалних промена у грчком друштву од микенског до класичног периода. Представе о херојском Терситу у нехомерској грађи, као саставном делу етолске саге у којој се појављује као Агријев син и Диомедов рођак, јунак са племенитим пореклом,

---

<sup>455</sup> Дин Хамер претпоставља да се „друштво у коме је *Илијада* компонована опстајало између два света: „херојског доба рођеног из историјске имагинације која се протезала уназад до времена пре „мрачног доба“, и - једног друштвеног поретка који је све више зависио од међусобних односа појединаца, осведоченог у наступајућем развоју града-државе“ (Hammer 1997: 1).

високим друштвеним статусом и у епском сећању потврђеним подвизима - представљале су најстарије тековине укључене у грађу *Илијаде* у њеним најранијим формативним фазама.<sup>456</sup> Терситов висок социјални статус би му омогућавао да равноправно са другим војсковођама учествује у расправама на ахејском већу, и да, према тексту, има удела у хватању и откупу тројанских заробљеника. Такав херојски Терсит, представник етолског народа под Тројом, могао је на много чвршћим основама наступити као критичар Агамемнонове похлепе. Његова критика је могла имати сличан *gravitas* и ефекат попут критика које Агамемнону упућују Ахилеј у првом и Диомед у деветом певању. Као врстан говорник заиста је могао подстаћи Ахејце на побуну (на шта указују наративи о побуни у *Кипарској песми* и *Латинској Илијади*) и наговорити ахејску војску на повратак кући, док му је његов друштвени положај племића (или чак поглавара) и хероја, омогућавао подршку етолског дела војске. Овако представљен, Терсит се могао касније успротивити и Ахилејевој наклоности према Пентесилеји, те, након што је пострадао од његове руке, заиста изазвати *stasis* међу Ахејцима, како се наводи у *Етиопиди*.

Изложена реконструкција једног старијег слоја предања о Тројанском рату (који је укључен у првобитне усмене традиције компоновања и извођења *Илијаде*), била би конгруентна са друштвено-политичким околностима из „мрачног доба“ и периода настанка првих грчких полиса, где се борба за власт и контролу над поседима и материјалним добрима одвијала у највишим друштвеним сталежима. У том је смислу Терситова критика Агамемнонове похлепе својеврстан вид такмичења између припадника друштвене елите, у коме је расла тензија између аристократских породица сукобљених у борби за политичку моћ у новонасталим градовима-државама. У овој фази развоја *Илијаде*, присуство херојског Терсита побуњеног против Агамемнона могло је бити производ друштвене климе у којој су се политичка превирања још увек одвијала искључиво у оквирима аристократске идеологије, и у коме још није било идеје о евентуалној класној борби. Разноврсни исходи ових превирања условљавали су другачије исходе Терситове побуне, дакле - различите варијанте текста *Илијаде* у овом периоду подложног трансформацији.

Погубне последице које су растуће тензије у борби за превласт међу аристократијом остављале на живот нижих друштвених слојева, посебно у Атини током VII и VI столећа п.н.е, биле су узрок великог незадовољства међу обичним грађанима. Њихово све слободније испољавање присиљавало је владајућу елиту да изналази нове начине за потврђивање сопствене идеологије и тиме осигура свој

---

<sup>456</sup> Вероватно већ током првог или почетком другог периода у развоју хомерских епова, према Нађовом еволуционом моделу (XII-VII в.п.н.е).



хијерархијски статус. Један од плодотворнијих процеса представљала је политизација културног стваралаштва, којој су у овом периоду били подвргнути и хомерски епови. У атмосфери свеprisутне бојазни аристократије од могућности народне револуције (са све изразитијим новим идејама које су подривале темеље аристократске организације друштва, праћеним захтевом за реституцијом имовине и права која је аристократија одузела обичним грађанима), прича о успешно изазваној побуни међу ахејском војском услед критике похлепе владајуће елите, била је веома проблематична.

На основу тога претпостављамо да је на захтев аристократије епизода са Терситом, у периоду од средине VII до друге половине VI столећа п.н.е.<sup>457</sup>, преобликована у циљу деградације Терситовог херојства, праћене променом приче о побуни. Овај наратив је измењен у причу о разрешењу ахејске кризе и успостављању поретка, како би се Агамемнону и грчкој елити потврдило право на власт. Предупређујући тако могућност да се епизода са Терситом из извесних ранијих варијаната текста *Илијаде* искористи у политичке сврхе (као позив на народну побуну), представници аристократије у Атини или неком другом полису, могли су утицати на модификацију текста; тиме би се Терситу одузеле патронимија, топонимија и етонимија, и елиминисале би се све потенцијалне Терситове везе са етолском сагом, и сведочанство о етолском уделу у Тројанском рату би се фокусирао на друге ликове (пре свега на Тоанта и Диомеда).

Укидање етолске генеалогичке линије било је праћено и увођењем негативног описа Терситовог изгледа и карактера, тј. његовим проглашавањем за најгорег и најомраженијег међу Ахејцима. У ширим оквирима другог певања *Илијаде*, то је уједно значило премештање приче о побуни из епизоде о Терситу у спорну епизоду о пропалом Агамемноновом кушању; у њој би Одисеју, као најмудријем међу Ахејцима, била додељена улога у поновном успостављању нарушене хијерархије. Најзад, свака могућност идентификације са Терситовом позицијом била би оспорена посебним истицањем реакције обичних војника и њиховом једногласном похвалом Одисејевог „подвига“. На тај начин, хомерска публика је уместо парадигме традиционалног хероја побуњеног против похлепе владара уз подршку војске, након ове трансформације могла у Терситу препознати недвосмислено упозорење на то, каква судбина очекује све

---

<sup>457</sup> Средина VII столећа п.н.е. је условно речено узета као доња временска граница, јер се тада датирају најстарији сачувани изрази систематске критике аристократског модела владавине, укључујући Хесиодове примедбе у *Пословима и данима* и Архилохове јамбе. О ранијим изразима антиаристократске мисли у древној Грчкој, поред хомерског текста, до данас нису сачувани никакви докази; зато се може оставити отвореном и могућност померања ове границе још раније у прошлост. Друга половина VI столећа п.н.е. као горња временска граница трансформације епизоде са Терситом, одређена је на основу најранијег сачуваног помена хомерског Терсита у грчкој књижевности, који налазимо у Ксенофановим (ска. 570 – 475. п.н.е) фрагментима. Овај временски распон се прецизно поклапа и са историјским периодом највећих друштвених превирања (која су обележила смену аристократије тиранијом, а потом и демократијом у античкој Атини). Према Нађовом еволутивном моделу, ово доба обухвата крај другог и почетак трећег периода у развоју хомерских текстова.

нискорођене појединце који би се дрзнули да поткопавају темеље аристократске владавине.<sup>458</sup>

Претпостављајући да је преображај Терситовог лика могао бити непосредно спроведен на захтев владајуће класе, његово прихватање на ширем плану грчке културе је морало бити резултат континуираног инсистирања на првенству ове варијанте текста *Илијаде*. У њима се и даље могао очувати наратив о херојском Терситу и побуни коју је изазвао, да би се његови одједи касније задржали у деловима предања у саставу нехомерског корпуса грађе о њему. Сматрамо да су се на почетку трећег периода у еволуцији хомерских епова (средином VI столећа п.н.е), када су се они почели јавно изводити на Панатенејском фестивалу у Атини, поред варијанте текста са Терситом трансформисаним у нехеројску фигуру, појавиле и варијанте у којима је он и даље имао извесне карактеристике традиционалног хероја.

Снажна социјална превирања у овој периоду (пре свега концентрисана око политичког и законодавног деловања Солона и Пизистрата), вероватно су резултирала и тиме, да се у потоњим варијантама епизоде, Терситова критика Агамемнона већ почињала тумачити као одраз незадовољства нижих сталежа владавином аристократије. До интерпретације Терситове побуне у овом оквиру могло је доћи чак и у рецепцији варијаната у којима је он преображен у нехероја, због тога што је такав преображај подразумевао и додељивање ниског социјалног статуса Терситу, са којим су се обични грађани вероватно лакше идентификовали. Овакво тумачење епизоде представљало је својеврсну нуспојаву у односу на претпостављени ефекат који је судбина нехеројског Терсита требало да оствари на публику, нуспојаву коју аристократија није могла да предвиди.

Јавно извођење различитих варијаната *Илијаде* у Атини током VI столећа п.н.е. истовремено је значило и њихово постепено усклађивање и стандардизацију; резултат је био тај, што се при њиховом проласку кроз „панатенејски левак“ морао успоставити компромис између два супротстављена наратива о Терситовој улози под Тројом као предлојак за касније редакције текста. Како тврде извесни антички извори, овај процес се могао одвијати управо под Солоновом или Пизистратовом контролом.<sup>459</sup> Ипак, и

---

<sup>458</sup> Иако сматра да су у хомерском тексту намерно изостављени извесни елементи из Терситове биографије, Брус Линколн претпоставља да је актер пре своје трансформације у *Илијади*, био познат по својим негативним карактеристикама: „Толико недвосмислено изостављање тешко да је могло представљати превид; уместо тога, оно би се најбоље могло објаснити као последица свесног избора. [...] Брисањем Терситове генеалогije, *Илијада* је могла преузети лик познат у традицији као окуртан на речима, неумољив по темпераменту, кукавица, богаљ и одбојан – друштвено га изоловати лишавајући га свих породичних или регионалних веза; тиме му се додељује аутсајдерска слобода да дела, док је истовремено другима дата слобода да на њега одреагују, без страха да би неко могао да му прискочи у одбрану“ (Lincoln 1994: 33, 34).

<sup>459</sup> Цицерон наводи да су до Пизистратовог времена певања хомерских епова била расута и измешана, и да је Пизистрат био први који их је сложио и ускладио (*qui primus Homeri libros confusos antea sic*

даље веома снажан утицај аристократије на извођење *Илијаде* вероватно је одиграо пресудну улогу у прихватању наратива о нехеројском Терситу, али су се, упркос томе, у процесу усаглашавања различитих варијаната, у епизоди могли задржати трагови старије грађе. До тога је дошло случајно, захваљујући превидима песника или приређивача са незахвалним задатком да измире суштинске супротности у представљању Терситове фигуре; или намерно, да би се у извесној мери обезбедио легитимитет наступајућим друштвеним променама, али не довољно експлицитно да би изазвало негодовање највиших слојева.

Поред веровања да су Солон и Пизистрат имали известан ауторитет у редиговању и разграничавању „аутентичних“ од „неаутентичних“ варијаната хомерских епова, забележена су и сведочења античких аутора, да су два атинска архонта непосредно утицала на промену и прилагођавање њиховог садржаја у политичке сврхе. Страбон тако наводи оптужбу упућену Пизистрату или Солону да су намерно изменили састав Каталога бродова, тако да се дванаест бродова са Саламине прикључи атинском војном савезу, што би доказивало да је Атина за време Тројанског рата држала контролу над Саламином (Strab. IX, 394). Овај и слични наговештаји о политизацији хомерског текста од стране двојице његових „редактора“, објашњавају и зашто су се у епизоди са Терситом и након трансформације лика у корист аристократске идеологије и њене стандардизације, у овом облику задржали елементи предања о херојском Терситу и импликације оправданости његове критике.

Будући да су Солонове реформе под притиском општеномског незадовољства представљале само једно умерено решење, па су се права нижих слојева побољшала (мада је аристократија задржала највећи део ранијих привилегија), могло би се претпоставити да је по питању епизоде са Терситом Солон заузео подударну политичку позицију; тиме је - отворено прихватајући идеју о неприкосновеној владавини ахејске елите - ипак у традицију извођења *Илијаде* у своје добу дозволио известан утицај критике ове владавине коју је пружала варијанта о херојском Терситу.

Захваљујући свом специфичном политичком положају у Атини (као тиранин који се домогао власти заступајући антиаристократску идеологију и представљајући се као

---

*disposuisse dicitur, ut nunc habemus*, Cic. *De orat.* III, 137). Идеја о ранијој подели хомерских епова на певања и одсуству њихове јединствене организације, садржана је и у сведочењу Диогена Лаертија (I, 57) - да су *Илијада* и *Одисеја* већ у Солоново доба биле „рапсодизоване“ (*ραψοδείσθαι*) (Солон се постарао да се јавне рецитације хомерских епова одржавају једним утврђеним редоследом: тамо где је први рапсод завршавао своје извођење, други је требало да се надовеже и настави композицију). Тако су се при сваком извођењу епова границе између појединачних певања померале у зависности од садржаја варијанте коју су рапсоди познавали (певања која је затекао Пизистрат и даље су била *confusos*). Према томе, уколико су сведочења о Солоновом утицају на континуираност извођења хомерских епова и Пизистратовом утицају на формирање њиховог „коначног“ садржаја, тачна, онда је предмет Солоновог или Пизистратовог приређивачког подухвата вероватно било и усклађивање супротстављених варијаната епизоде са Терситом.

човек из народа који ће му повратити одузета права), Пизистрат је искористио присуство критике у варијанти о херојском Терситу, задржао ју је у својој редакцији или ју је додатно истакао, у циљу поткрепљења сопственог политичког програма. Ове суптилне варијације у истицању различитих интерпретација епизоде са Терситом, представљале су још један од многобројних „фронтова“ на коме су се различите политичке идеологије и системи друштвеног уређења тада сукобљавали.<sup>460</sup>

У раздобљу до краја VI столећа п.н.е. релативно стандардизована варијанта наратива о нехеројском Терситу, са елементима везаним за Терситов социјални статус и оправданост његове критике, ушла је у најраније процесе текстуализације хомерских епова и вероватно постала део првих транскрипата *Илијаде* и *Одисеје*. Са све снажнијим развојем демократских идеја у Атини и другим грчким полисима, тумачење ове епизоде кроз призму борбе за сталешку једнакост, истакнуто је и кроз незнатне промене приче, али је појава утврђених текстова остављала све мање простора за даље измене.

Преостали елементи епске грађе о Терситу изван коначног састава *Илијаде* нису прошли кроз „панатенејски левак“, већ су постали део варијабилних кикличких епова (*Етиопиде* и вероватно *Кипарске песме*), трагедије, различитих митографских списа и тема у пластичним уметностима, а задржали су извесне аспекте старије представе о херојском Терситу. Они су се као такви очували све до данас, омогућавајући другачије интерпретације Терситове улоге у тројанском предању.<sup>461</sup> При томе, велики део ове нехомерске грађе је у каснијим периодима такође био подвргнут трансформацији под утицајем ауторитета хомерских текстова, па су се често и тамо где је Терсит наступао независно од околности епизоде у *Илијади*, истицале његове хомерске карактеристике.

---

<sup>460</sup> Док се Терситова судбина могла искористити у сврхе легитимизације тираније, са другог становишта је могла послужити као њено најоштрије оспоравање. Један од примера потоње праксе налазимо на крају Платоновог *Горгије*, где Сократ истиче како су у највећем броју случајева управо тирани, краљеви, властодршци и државници, они којима је намењена најстрашнија казна у загробном животу, „јер баш ови због своје неограничене власти чине најбезбожнија недела. О томе сведочи и сâм Хомер. Он је приказао баш краљеве и владаре као људе који на вечита времена трпе казну у Хаду – Тантала, Сисифа и Титија. А о Терситу или неком другом неваљалцу нискога рода још ниједан песник није писао да као неизлечив у доњем свету трпи страшне казне. Тај човек свакако није имао ни могућности да чини такве злочине. Зато је био и срећнији од осталих који су такву могућност имали. Драги мој Каликле, истински зли људи долазе увек баш из редова силника“ (Plat. *Gorg.* 525e [Platon, 1968: 190, 191]; уп. Benardete 2009: 71, 101).

<sup>461</sup> Тако је и након преобликовања Терсита у нехеројску фигуру у *Илијади*, његова критика Ахилејевог заљубљивања у Пентесилеју могла у извесним круговима у доба Периклове Атине бити протумачена као страдање зарад исправних херојских и државничких идеала; то је вероватно био случај са представом на атинском лутрофору. Представљање Терсита као хероја на апулијском вазном сликарству почетком IV столећа (Терсит као Хеленин просац и *Ахилеј Терситоубица*), може се протумачити као један од одјека политичких превирања пре укидања грчке колонизације Магне Греције. Апулијски уметници су у том смислу истакли тумачење везано за побуну потлачених апулијских староседелца против грчких колонизатора и страних освајача. Како год било, представа о херојском Терситу је пронашла своју улогу и у каснијим социополитичким околностима народне побуне против владајућих структура и неодрживих идеологија (уп. Aesch. *Contra Ctesip.* 231 [Adams 1919: 488-489]; Scott 1929: 234, 235).

Упркос томе, Терситова фигура се у грчкој мисли одржала као пример једног изузетно бурног периода, који је условио темељне промене у разумевању историјских процеса и традиције, односно улоге уметности и културе у њиховом повезивању, тумачењу и вредновању.

### **2.3.2. Од социјалног статуса ка социјалној функцији – Терсит као *PHARMAKOS* И КАО КРИТИЧАР АРИСТОКРАТИЈЕ**

Двојакo разумевање Терситовог положаја унутар ахејског социјалног система, проузроковано је супротстављеним елементима у представљању овога лика. Оно је у изразитим друштвено-политичким превирањима у грчкој цивилизацији већ до краја VI века п.н.е. створило дијаметрално супротна тумачења Терситовог сукобљавања са ахејским предводницима и омогућило да се у наступајућим периодима јасније утврди природа Терситове социјалне функције у тројанском предању. Надовезујући се на амбиваленције у одређивању и тумачењу Терситовог социјалног статуса, дефинисање овога аспекта Терситовог лика такође се развијало на два супротстављена плана. Превасходно у оквирима интерпретација које су имале за циљ очување аристократске идеологије, Терсит се појављивао у функцији негативног примера, који је требало да јаче истакне и потврди суштинску исправност принципа на којима се успостављала владавина аристократије.<sup>462</sup> При томе, резултат његове побуне и његова судбина (како у *Илијади*, тако и у извесним обрадама теме у *Етиопиди*) представљали су неопходно разрешење кризне ситуације настале довођењем у питање легитимитета владара (тј. прилику за поновно успостављање нарушеног социјалног поретка и обнављање поверења у овај легитимитет). У таквим околностима, Терситово страдање је упозоравало на исход сваког будућег супротстављања вољи владајуће елите. У другачијим тумачењима нових облика друштвеног уређења који би могли сменити грчку аристократију, Терситова појава и побуна су схваћене као оправдана критика аристократске идеологије из визуре обичног народа, њене највеће жртве (израз сувислог револуционарног мишљења и деловања). Различите елементе и последице једног од ова два аспекта Терситове социјалне функције у тројанском предању, постали су предмет највећег броја обрада фигуре у друштвено-политичком кључу од античке до савремене књижевности.

---

<sup>462</sup> „Хомеров највећи допринос у стварању овога лика био је у томе, што је зачео негативну представу о онима који су се супротстављали ригидној доминацији аристократије у архајском добу; тако је створио појединца који алудира на дисиденте у каснијим временима; он тиме антиципира, али не изокреће аристократско *φύσις* (порекло) и *ἀρετή* (врлину)“ (Rankin 1972: 59).

Говорећи о првом аспекту, јасно је да је истицање Терситове појаве као негативног примера и његовог страдања као упозорења другима, представљало преусмеравање пажње са упитног понашања владајуће елите на проблематично понашање најгорег међу Ахејцима. Кроз поступке Одисејевог кажњавања у *Илијади* (и Ахилејевог у *Етиопиди*) целокупна одговорност за насталу кризну ситуацију је пребачена на Терсита, те је понуђено њено разрешење на „задовољавајући” начин. У овако уобличеном наративу, са циљем умирења тензија и нагомилане агресивности које се нису испољиле између сукобљених социјалних група, Терситу је додељена специфична друштвена улога жртвеног јарца<sup>463</sup>: „Он [Одисеј] у њима [војницима] развија потребу да се отарасе свог осећаја кривице кроз трансфер одговорности. [...] Кроз њихов одговор на одвратно Терситово мучење војници исказују сопствено слагање са системом доминације, и истовремено се удаљавају од непромишљене идеје да побегну на бродове [...] На исти начин, њихова радост због Терситовог кажњавања и његовог бола једнако их удаљава од недостојног третмана који би и сами добили од Одисеја” (Schmidt 2002: 144, 145).<sup>464</sup>

Специфичне околности у којима се Терсит појављује у хомерском и у извесним нехомерским деловима предања о Тројанском рату, указују на могућност тумачења његове социјалне функције преко манифестација ритуала жртвеног јарца, у древној грчкој култури познатог као *pharmakos* (*φαρμακός*). Забележено је да су различити

<sup>463</sup> Антрополошки концепт жртвеног јарца или јагњета, као невиних животињске или људске жртве на коју се преусмеравају нагомилани и потиснути грехови и недаће читаве заједнице, а чијом се смрћу они заувек поништавају остављајући народ срећним и безгрешним, у својим различитим манифестацијама међу примитивним заједницама широм света детаљно је представљен у делу Џејмса Џорџа Фрејзера (Frejzer 2003: 522, 543-565; уп. Eliade 1987: 92-94). Назив води порекло од годишњег ритуала који су упражњавали стари Јевреји, прогонећи јарца у пустињу као симболично натовареног њиховим гресима, како Бог не би искалио свој гнев на њима, већ на недужној животињи. Ритуал жртвовања два јарца, једног за милост Божју, а другог, натовареног гресима, за демона Азазела (који ће се у пустињи окомити на њега), описује се у трећој књизи Мојсијевој: „Узеће два јарца и метнуће их пред Господа на врата шатора од састанка. Арон ће бацити коцке за та два јарца: једну коцку за Господа а другу коцку за Азазела. Арон ће приносити на жртву јарца на кога падне коцка за Господа, и принеће га на жртву за грех. А јарца на кога падне коцка за Азазела метнуће жива пред Господа, да с њим врши очишћење, па ће га пустити у пустињу за Азазела. [...] Арон ће положити руке своје на главу живог јарца, исповедиће над њим сва злодела синова Израилевих и све преступе њихове у свим гресима њиховим, и метнуће их на главу јарцу, па ће га истерати у пустињу с помоћу човека који ће за то бити одређен. Јарац ће однети на себи сва злодела њихова у пуну земљу; истераће се у пустињу“ (III Мој. 16, 7-10; 21-22 [Библија 1991: 75, 76]; уп. Burkert 1977: 141; Burkert 1979: 64; Eliade 1987: 92; Bremmer 1983: 299; Frejzer 2003: 549).

<sup>464</sup> Посматрајући на који се начин Одисејева улога у хомерским еповима развија у околностима жртвовања појединаца зарад добробити колектива, Т. Адорно и М. Хоркхајмер закључују: „Све док се жртвују појединци, док жртва укључује супротност колектива и индивидуе, дотле се објективно заједно са жртвовањем извршује и пријевара. [...] Свака жртва је рестаурација, а повијесна реалност у којој се збива показује њезину лажност. [...] Жртва не спасава надомјесним враћањем непосредну, тек прекинуту комуникацију, као што мисле данашњи митолози, него институција жртве јест знамење историјске катастрофе, насилни чин како над човеком тако и над природом. Лукавост није ништа друго до субјективно развијање ове објективне неистине жртве, па ју и смјењује. [...] Читава демитологизација заправо има форму незауостављивог доживљавања узалудности и сувишности жртвовања“ (Adorno/ Horkhajmer 1974: 65, 67).

облици ритуала жртвовања *pharmakos*-а упражњавани у неколико већих градова старог света. Александријски историчар Истрос (III в.н.е) наводи како су се у Атини за време првог дана фестивала Таргелија<sup>465</sup>, шестог дана месеца таргелиона, ради очишћења заједнице од зла и греха у поворци изводиле две особе – *pharmakoi* - једна је представљала жртву за мушкарце, а друга за жене у граду. *Pharmakoi* су носили огрлице од сувих смокава (један од црних, а други од белих), па су им свечано приношени дарови у виду колача или смокава. Потом би у склопу поворке били вођени кроз цео град, при чему су их грађани шибали по полним органима морским луком, гранчицама смокве<sup>466</sup> и дивљег биља, да би их на крају ритуално прогнали из града, после чега се веровало да су *pharmakoi* мртви, а њихови лешеве спаљени и пепео развејан по мору (уп. Murray 1907: 12, 13; Róheim 1972: 345; Burkert 1977: 139; Burkert 1979: 65; Bremmer 1983: 300; Vernan/ Vidal-Nake 1993: 140, 141; Frejzer 2003: 558; Compton 2006: 4-7).

Према Истросу, читав ритуал представљао је поновно одигравање, то јест подражавање, имитацију (*ἀπομιμήματα*) једног ранијег догађаја. Ритуал је подражавао убиство човека чије је име било Фармакос (досл. човек-лек; чаробњак, врач<sup>467</sup>) и до смрти су га каменовали Ахилеј и његови људи због тога што је из Аполоновог храма украо свете судове, фијале (*φιάλαι*), који су припадали богу (Istros, *FGrH* 334.50, ар. Нарократон, s.v; уп. Diog. Laert. II, 44; Joan. Tzetz. *Chil.* V, 729; Usener 1965: 244; Burkert 1979: 72; Bremmer 1983: 308; Compton 2006: 9-10). Како наглашава Г. Нађ, за разлику од својих имитација које су имале функцију очишћења заједнице, овај „мит о примордијалном *pharmakos*-у имао је супротну функцију, тако што је његова смрт представљала првобитни узрок нечистоће и поморства“ (Nagy 1979: 279).

---

<sup>465</sup> Фестивал Таргелија представљао је један од главних атинских фестивала у част Аполона Делског и Артемиде, на њихове рођендане, током шестог и седмог дана месеца таргелиона (око шестог и седмог маја). Фестивал је био преваходно пољопривредног карактера и подразумевао је низ ритуала прочишћења и умилошћавања богова, тј. приношења различитих жртава (првих плодова и домаћих животиња) како би богови подарили богату жетву, а одагнали сушу и штеточине. Други дан фестивала био је посвећен исказивању захвалности боговима на указаној милости. Деца су носила маслинове гранчице увезане вуном и причвршћивала их за врата кућа како би се избегла пропаст усева. Одржавана су такмичења хорова и друге музичке манифестације, а победнику би као награда био додељиван треножац. Валтер Буркерт наглашава да је фестивал био „заједнички и карактеристичан за Јоњане и Атињане“ (Burkert 1979: 65).

<sup>466</sup> На основу изузетно важне улоге смокве у ритуалу, Г. Рохајм је довео у везу жртвовање *pharmakos*-а са библијском причом о изгнанству Адама и Еве из Раја, за које сматра да су у миту представљали „првобитне жртвене јарце“ (Róheim 1972: 350). Фрејзер је, на ширем плану, сматрао да су *pharmakoi* на фестивалу Таргелија у ранијим временима били „представници стваралачког и оплодног бога биља“: „Морамо закључити да су људске жртве о Таргелијама [...] могле бити сматране оваплоћењем биља, можда жита, нарочито смоквиног дрвећа, и да су ударање по њима и њихова смрт првенствено служили подстицању и освежавању моћи биља које је тада почињало да се спарушава и вене од жарке топлоте грчког лета“ (Frejzer 2003: 561; уп. Bremmer 1983: 308-313).

<sup>467</sup> „Име је вероватно, иако упитно, повезано са *pharmakon* - лек, отров. [...] *Pharmakos* је у том случају првобитно био „магични човек, чаробњак“; пошто се граница између магије и религије тешко може одредити, рани *pharmakos* је могао бити или „магични човек“ или пак „свети човек“ (Compton 2006: 3, 4).

Према Хеладију Византијском (IV в.н.е?) ритуал жртвовања *pharmakos*-а установљен је у Атини, након што су Атињани безбожно и неоправдано усмртили Андрогеја Крићанина<sup>468</sup>: како би одагнали морију (*λοιμός*), која им је претила због тог убиства, успостављен је обичај сталног очишћења града (Helladios, ap. Phot. *Bibl.* 279 [Bekker 1821: 534a3-4]). На тај начин, додаје Нађ, „примордијална смрт примордијалног *pharmakos*-а на нивоу мита, проузроковала је потенцијално трајну нечистоћу, која због тога захтева трајно очишћење у виду поновног одигравања догађаја на плану ритуала сваке године“ (Nagy 1979: 280). Поред тога што се као редовни облик очишћења града упражњавао о фестивалу Таргелија, антички извори наводе да се ритуал жртвовања *pharmakos*-а у Атини и другим грчким градовима спроводио и у ванредним ситуацијама: кад год би их задесила нека несрећа, попут куге, суше или глади, становници градова су покушавали управо кроз овај ритуал поново задобити милост богова (уп. Róheim 1972: 345; Burkert 1979: 67; Vernan/ Vidal-Nake 1993: 142; Frejzer 2003: 558; Compton 2006: 7-9).

Појединци који су бирани за улогу *pharmakos*-а у ритуалу, у највећем броју случајева били су одређени ниским социјалним статусом и извесним негативним физичким и моралним карактеристикама: „По свему ваља мислити да су их узимали са друштвеног дна, међу *κακοῦργοι*, лупежима, које су њихова злодела, телесна ружноћа, ниско порекло, место у друштву, презрена и одвратна занимања, обележавали као нижа, бешчасна бића, као *φάλλοι*, злоће, друштвени шљам“ (Vernan/ Vidal-Nake 1993: 141).<sup>469</sup> Иако су припадали друштвеној маргини, улога коју су ови појединци имали у ритуалу очишћења омогућавала им је (макар привремено) изузетно висок статус у заједници: „Уколико се катастрофа у друштву могла избећи смрћу једног од њених чланова, такав члан је природно морао бити изузетно вредан. [...] Људи су схватили да не могу сачувати сопствени живот уколико буду жртвовали највећи олош у полису. Због тога је жртва увек била третирана као изузетно важна особа. [...] У историјској реалности заједница је жртвовала најмање вредне чланове полиса који су, пак, били

---

<sup>468</sup> Андрогеј је био син критског краља Миноса и Пасифаје, који је дошао у Атину да се такмичи на Панатенајским играма. Освојивши све награде, Андрогеј се запутио у Тебу како би учествовао на још једном такмичењу. На путу су га, љубоморни на његов успех, из заседе савладали и убили атински такмичари. Према једној варијанти мита, његова смрт је изазвала велику глад и помор у Атини, које су коначно престале када су, на Миносов захтев, Атињани почели сваких седам или девет година да жртвују неколико младића и девојака чудовишту Минотауру, што је трајало све док га Тезеј није убио (Apolod. III, 5, 7-17).

<sup>469</sup> Фрејзер наводи да су Атињани „редовно издржавали о градском трошку известан број пропалих и бескорисних бића“, спремних да буду жртвована у случају опасних или несрећних околности по град (Frejzer 2003: 558); Мареј истиче како се „за жртве сматрало да су биле добровољци и да су изабране због своје ружноће“, као „најружнији чланови заједнице“ (Mittag 1907: 13, 185); Рохајм закључује да су *pharmakoi* „морали бити монструозне, имбецилне или деформисане особе, пошто су се оне обично сматрале волшебницима, отеловљењем црне магије“ (Róheim 1972: 345). Јан Бреммер као најчешће социјалне групе из којих су бирани *pharmakoi* наводи криминалце, робове, особе истакнуте физичке ружноће, странце, младе мушкарце и жене (Bremmer 1983: 303; уп. Burkert 1977: 142).



представљени као изузетно значајни појединци“ (Bremmer 1983: 304, 305). Отуда се може разумети и посебан третман који су појединци уживали након што им је бивала додељена улога *pharmakos*-а, односно непосредно пре почетка самог ритуала жртвовања, када су жртве обично слављене и дариване.

Јампски песник Хипонакт (VI в.п.н.е) наводи у својим стиховима (fr. 5-11 [West 1989]), у Колофону - када би град задесиле куга, глад или нека друга несрећа – се за *pharmakos*-а бирала изузетно одбојна особа<sup>470</sup>, не би ли на себе преузела сва зла која муче заједницу. У ритуалу се овај појединац доводио на подесно место, где су му се у руке стављале суве смокве, јечмени хлеб и сир, што је он требало да поједе. Потом би га седам пута ударали по полним органима морским луком и гранчицама дивље смокве и другог дивљег дрвећа, те га уз песму фруле протеривали из града; након тога је, истиче Цецес, спаљиван на ломачи направљеној од шумског дрвећа, а његов пепео је расипан у море (Frejzer 2003: 559; уп. Burkert 1977: 139; 1979: 65; Bremmer 1983: 300).

У трачанском граду Абдери је јавно очишћење спровођено једанпут годишње, када се један од грађана одређивао за *pharmakos*-а, или је бивао купљен у ту сврху. Шест дана пре погубљења искључиван је из свих верских ритуала, како би сâм на себе преузео невоље целог народа. Након што би га добро нахранили, *pharmakos* је извођен на чистину изван града где га је народ гонио око зидина и ритуално каменовао као откупну жртву за добробит свих чланова заједнице (Frejzer 2003: 558, 559; уп. Burkert 1977: 139; Burkert 1979: 65; Bremmer 1983: 301).

На Леукасу (Лефкади), са Стене заљубљених, белог гребена на јужном крају острва, сваке године за време фестивала у част Аполона (који је на том месту имао своје светилиште), један злочинац је ритуално бацан у море као *pharmakos*, како би са собом однео све зло и несрећу. Да би му олакшали пад, Леукађани су за *pharmakos*-а везивали живе птице и перје, а флотила малих чамаца чекала је доле да га ухвати и однесе изван граница острва (Frejzer 2003: 559; уп. Bremmer 1983: 301). У Херонеји су Беођани ритуално кроз градска врата истеривали роба – *pharmakos*-а који је представљао персонификацију глади (Burkert 1979: 65).

Када би се у Масилији (Марсеј), једној од најбогатијих и најславнијих грчких колонија, појавила куга, један човек из нижих друштвених слојева би се сâм жртвовао и понудио да преузме улогу *pharmakos*-а ради оздрављења свих других. Потом би годину дана живео о трошку заједнице и хранили би га најбољом и најчистијом храном. По истеку године, облачили су га у свете одежде, украшавали гранчицама и

---

<sup>470</sup> Надовезујући се на Хипонактове стихове, Јован Цецес (*Chil. V, 737-739*) додаје да се, „кад би се каква морија, *λοιμός*, сручила на град, узимао најнаказнији од свих (*ἀμωρφότερον*) као *katharmos* и *pharmakos* оболелог града“ (Vernan/ Vidal-Naie 1993: 142).

биљем, те га проводили кроз град уз свечане погрде и молитве да сва зла заједнице пређу на њега. Затим би га избацивали из града, или би га народ ритуално каменовано изван градских зидина. У околним крајевима такође је забележен сличан ритуал када су младог човека бацали са литице узвикујући: „Ти постани све што ми одбацујемо (*περίψημα*)!“ (Frejzer 2003: 558; Vernan/ Vidal-Nake 1993: 142; Burkert 1977: 139; Burkert 1979: 65; Bremmer 1983: 300).

На основу наведених примера јасно је да се у средишту ритуала жртвовања *pharmakos*-а налазила идеја очишћења (*κάθαρσις*) заједнице, због чега се цео ритуал обележавао глаголом *περίκαθαίρειν* – очистити све око себе, а прогнани *pharmakos* често називао и *περίψημα* - оно што је протерано, одбијено – или просто *κάθαρμα* или *περίκάθαρμα* – оно што је одбачено у процесу очишћења, тј. онај који испашта (Burkert 1979: 65; Bremmer 1983: 314). Катарктичко дејство *pharmakos*-а тако је омогућавало да се у ванредним и опасним ситуацијама по друштвену заједницу одговорност за тренутно нарушавање поретка, које је изазивало анксиозност међу свим њеним члановима, преусмери на појединца чијим ће прогонством сав страх и све зло нестати, а поредак поново бити успостављен (Burkert 1979: 67).<sup>471</sup> При томе, како наглашава Бремер, изузетно важну улогу у ритуалу имао је принцип колективног учешћа свих чланова заједнице: „Укљученост свих људи у протеривању једног члана групе омогућује да се та група реконституише“ (Bremmer 1983: 315), односно да се кроз преусмеравање заједничке одговорности<sup>472</sup>, са социјалне групе на појединца, превазиђе тренутна криза.<sup>473</sup> Тек након што би катарктички поступак ритуала жртвовања *pharmakos*-а био спроведен у целости, могло се приступити ритуалу поновног рађања и стварања, који је обележаван како на фестивалу Таргелија тако и на другим древним

---

<sup>471</sup> „Агресивност коју изазива страх у одређеној ситуацији усмерена је на увредљивог „аутсајдера“; сви осећају олакшање због ослобођеног беса, чији је извор у безнадежности ситуације као и у чињеници да се налазе на ‘чистој страни’“ (Burkert 1977: 140).

<sup>472</sup> „Сви учествују у уништењу анатеме, али нико не долази у директан физички контакт са њим [*pharmakos*-ом]. Нико не жели ризиковати да буде контаминиран. Читава група постаје одговорна. Појединци деле подједнак степен невиности и одговорности“ (Girard 1986: 177).

<sup>473</sup> Извесни проучаваоци су ритуал жртвовања *pharmakos*-а доводили у блиску везу са политичком праксом остракизма. Остракизам као обележје једног периода атинске демократије подразумевао је процедуру према којој је било који грађанин могао бити протеран из Атине на период од десет година. Аристотел (*Ath. Pol.* 22.3) успостављање остракизма приписује Клистену. Овим мерама су атински грађани у највећем броју случајева прибегавали у ситуацијама када би одређени појединци могли угрозити државно уређење, или би могли постати тирани; чешће се може говорити о пракси остракизма у превентивне сврхе, него као резултату општеном незадовољства извесним суграђанима. Остракизам у Атини је обухватао период од око шездесет година (487-416. п.н.е), током кога је из града прогнано тринаест политичара. Антички извори тврде да је било потребно да најмање 6000 слободних грађана на агори да свој глас одређеном појединцу како би његов остракизам био правоснажан. На основу тога, Вернан закључује да „у личности остракизованог град изгони оно што је у њему одвише високо те отеловљава зло које га може снаћи одозго. У личности *pharmakos*-а град изгони оно што у себи садржи као најгнусније и што оличава зло које га угрожава одоздо. Тим двогубим а комплементарним одбацивањем, град се и сам разграничава у односу на оно што је изнад и на оно што је испод. Он за себе усваја праву људску меру, у супротности, с једне стране, са божанским и херојским, а с друге стране, са животињским и наказним“ (Vernan/ Vidal-Nake 1993: 151, 152; уп. Carcopino 1935; Burkert 1977: 140).

грчким фестивалима: „Обнова коју симболише *εἰρεσιώνη* [маслинова гранчица увезана вуном, којом су деца китила врата кућа за време фестивала Таргелија и Пијанопсија] може наступити само ако су све љаге сапране с групе, ако су и земља и људи очишћени“ (Vernan/ Vidal-Naek 1993: 144; уп. Bremmer 1983: 319).

Указујући на суштинску везу између прокреативног принципа и жртвовања *pharmakos*-а, који ритуалом подстиче развој овог принципа, Рене Жирар заступа идеју да се у механизму жртвеног јарца<sup>474</sup> може пронаћи и препознати основа читаве људске културе. Жирар сматра да сви митови о прогоњењу имају своје корене у реалним чиновима насиља над реалним жртвама.<sup>475</sup> Ове жртве се у миту често појављују у виду „несрећних појединаца чије је присуство довољно да контаминира све око њих, преносећи кугу на људе и животиње, уништавајући усеве, трујући храну [...] и сејући раздор међу људима“ (Girard 1986: 36). Иако су због тога омражени, ови појединци (зато што су истовремено жртвовани) се парадоксално сматрају и ослободиоцима заједнице од различитих негативних дејстава: „Вечита спона у миту између жртве проглашене изузетно кривом и разрешења истовремено насилног и ослобађајућег, може се једино објаснити изнимном снагом механизма жртвеног јарца. Ова хипотеза у ствари представља решење фундаменталне енигме читаве митологије: поредак који је или одсутан или угрожен од стране жртвеног јарца, још једном се сâм успоставља, или је успостављен захваљујући интервенцији онога који га је првобитно и пореметио. [...] У митовима, и само у митовима, та иста жртва поново враћа поредак те га симболизује или чак отеловљава“ (Girard 1986: 42).

Аутор закључује да се кроз преусмеравање нетрпељивости између сукобљених страна из сфере друштвеног конфликта у сферу ритуала, путем механизма жртвеног јарца омогућује искупљење за насиље које је проузроковано жељом појединаца за оним што други појединци имају или желе (миметичка жеља), а које угрожава поредак унутар заједнице. У том смислу, примарни предмет религије постаје управо механизам жртвеног јарца, а њена функција „да одржава или обнавља дејство овога механизма, то јест да насиље задржи изван заједнице“ (Žigar 1990: 101, 102). На основу такве хипотезе Жирар објашњава „зашто фармакоси [...] имају двоструку конотацију; с једне стране, у њима људи виде особе које заслужују жаљење, презир, па чак их проглашавају кривим за нешто; мета су сваковрсних подругивања, увреда, а наравно и насиља; с друге стране, окружују их готово побожним обожавањем; фармакос има главну улогу у некој

---

<sup>474</sup> Израз „механизам жртвеног јарца“ (*scapegoat mechanism*) први пут је скован и описан у делима америчког теоретичара књижевности Кенета Берка (*Permanence and Change*, 1935; *A Grammar of Motives*, 1940).

<sup>475</sup> Слично сматра и Е. Касирер када поводом ритуала жртвовања *pharmakos*-а бележи: „Код свих тих обреда чишћења и окајања – ако се има у виду првобитан смисао тог обичаја – реч није о неком пуком симболичком заступању, него о сасвим реалном, управо физичком преношењу“ (Kasirer 1985: 66).

врсти култа. Ова двојност одражава метаморфозу до које треба да дође посредством обредне жртве, која се надовезује на првобитну жртву; жртва треба на себе да привуче сво злоћудо насиље да би га својом смрћу преобразила у благотворно насиље, мир и благостање“ (Žirar 1990: 104). Жирар наглашава да овај ритуал искључиво припада домену културе, као њена примарна тековина: „У природи заиста нема ничег што би могло да захтева или уопште подстиче на тако суров обред као што је убијање фармакоса. Жртвена криза и њено разрешење представљају, по нашем мишљењу, једини могући модел. Природа долази тек после“ (Žirar 1990: 105).

На темељу Жирарових увида можемо на крају приступити и питању - да ли су се жртвовања *pharmakos*-а у наведеним примерима одвијала на симболичком, или уједно и на реалном плану ритуала као истинска погубљења одабраних појединаца? Иако се није јасно одредио према овом питању, Фрејзер је веровао да је разлика између два плана одражавала ступањ цивилизованости и прагматичности одређеног друштва: „Кад нека нација постане цивилизована, ако потпуно и не напусти жртвовање људских бића, она бар изабере за жртве такве несрећнике који би и иначе били осуђени на смрт“ (Frejzer 2003: 555).<sup>476</sup> Буркерт сматра да, иако није представљала сталну институцију у грчкој култури, „чини се да се ноћна мора људске жртве појавила у време успона грчке цивилизације“ (Burkert 1977: 139; 1979: 64).<sup>477</sup>

Нађ истиче да „постоји исувише мало доказа да бисмо сигурно знали да ли су ови догађаји некада имали облик стварних погубљења, или су ритуалне смрти *pharmakoi* биле нормално стилизоване уз песму и игру, на шта упућује реч *ἀπομιμήματα* [подражавање, поновно одигравање]” (Nagy 1979: 280).<sup>478</sup> Сличан став дели и Бремер, који сматра: „Када год имамо јасну представу у историјским догађајима, као што је то у Абдери, Атини, Леукасу, Масилији, чини се готово сигурним да жртвени јарац није бивао убијен, већ прогнан. Међутим, у етиолошким и каснијим верзијама жртвени јарац је често убијан“ (Bremmer 1983: 317). Према томе, аутор закључује да је у сачуваним сведочењима *pharmakos* остајао жив; али оно што се задржавало искључиво на симболичкој равни у древном грчком ритуалу, у миту је могла постати реалност (Bremmer 1983: 318; уп. Фрејденберг 1930: 247), на шта је алудирала и Истросова прича о убиству примордијалног Фармакоса од стране Ахилеја и његових сабораца. Са Жираром се може претпоставити да су и извесни историјски догађаји утицали на

<sup>476</sup> Постављајући питање зашто је људска жртва првобитно уопште и била потребна, Бремер једноставно закључује да - „очигледно, бити у већој мери цивилизован није увек значило бити и у већој мери хуман“ (Bremmer 1983: 320).

<sup>477</sup> Аутор додаје - уколико је постојало као реална пракса, сáмо убијање *pharmakos*-а није имало толико снажан ефекат, колико је то имала идеја његовог избацивања изван граница друштвене заједнице, преко литице, како никада не би могао да се врати (Burkert 1977: 141).

<sup>478</sup> Год Комптон тако наглашава да „чак и ако *pharmakos* није бивао истински погубљен, град га је убијао идеолошки“ (Compton 2006: 12).

ритуал, то јест, да су познији митови исплетени око реалних прогонстава и погубљења могли посредовати између тих догађаја и ритуала жртвовања *pharmakos*-а - на то указује Хелладијево сведочење о убиству Андрогееја Крићанина. На основу доступног материјала, тешко је прихватљива хипотеза да су застрашујуће сцене људског жртвовања у грчкој митологији имале своје дословно отеловљење у ритуалним праксама предкласичне и класичне Грчке или њених колонија, док су приче о фаталном каменовању, бацању са литице и спаљивању *pharmakos*-а, могле бити производ фикције каснијих аутора.

У представама Терситове фигуре из појединих хомерских и нехомерских обрада грађе о Тројанском рату, препознају се елементи који су, с једне стране, представљали митски предложак ритуалу жртвовања *pharmakos*-а, а с друге су одражавали његова познија уобличења у митопејским процесима.<sup>479</sup> Када је реч о епизоди са Терситом у *Илијади*, прва упечатљива паралела са ритуалом препознаје се управо у његовом опису као најружнијег и најгорег међу Ахејцима, као припадника нижих друштвених слојева, што одговара карактеристикама појединца кога је заједница бирала за улогу *pharmakos*-а.<sup>480</sup> Он као такав наступа у кључним збивањима која представљају опасност по интегритет ахејске заједнице и која су проузрокована прво сукобом Ахилеја и Агамемнона<sup>481</sup>, а онда и Агамемноновим кушањем војске. Потом се опасна ситуација нарушавања социјалног поретка у ахејском логору разрешава његовим

---

<sup>479</sup> Тронски тако сматра да су Терситу као „носиоцу протеста доњих слојева дане [...] црте фолклорне фигуре будале – наказе, коју су тукли, протјеривали или бацали са стијене ради „очишћења“ заједнице о светковинама плодности (Tronski 1951: 43). Са друге стране, Х. Д. Ренкин закључује да интерпретација Терсита као *pharmakos*-а „није лако прихватљива [...] али да би се могло казати да је Терсит пре „драмски“ или „политички“, него метеоролошки *φαρμακός* у *Илијади*, те да начин на који је његов лик представљен поседује не само уметничке већ и социјалне импликације“ (Rankin 1972: 50).

<sup>480</sup> Рохајм тако наглашава да Терситов опис „никако није одговарао описима хероја, али је зато у потпуности и на прави начин одговарао описима *pharmakos*-а“ (Róheim 1972: 346).

<sup>481</sup> Овај сукоб би се у жираровским терминима могао разумети као социјални конфликт произишао из миметичке жеље *par excellence*, односно, као насиље проузроковано жељом појединаца за оним што други појединци имају или желе (нпр. робиња Брисеида), а који угрожава опстанак ахејске заједнице. Његовим повлачењем из борбе, целокупна одговорност за довођење Ахејаца у незавидан положај преусмерена је искључиво на Ахилеја; у другом певању ће целокупна одговорност војске за повлачење на бродове слично бити компензована кроз кажњавање Терсита. Талман је предложио интерпретацију према којој би се Ахилеј могао сагледати као трагични, а Терсит као комични жртвени јарца, односно као „жртва комичног процеса“ у *Илијади*: „Терсит [...] има разјашњујућу функцију. Попут Ахилеја лишеног узвишених својстава, он омогућује да видимо оно што бисмо иначе превидели: типични образац жртвеног јарца који на комплекснијем нивоу прати прича о Ахилеју. [...] Требало би да препознамо повезаност између квалитета које приписујемо херојским стандардима, и насиља. Они представљају одговор на насиље, и помажу да се оно обузда, као што механизам жртвеног јарца то чини на другачији начин. У том смислу, они постоје управо због насиља, као што је то случај и са свим другим културним формама, како сматра Жирар. [...] Ове привилегије такође изазивају унутрашње тензије које заузврат прете да изазову насиље. [...] Уколико се сцена са Терситом [...] може читати у жираровским терминима, она истовремено ствара потребу за критиком Жирара, јер наговештава двоструки парадокс. Насиље се може изродити из институција које имају функцију да очувају поредак, посебно у оним стресним ситуацијама када је прерушавање као примена одређене идеологије неделотворно. Поредак може бити повраћен помоћу механизма жртвеног јарца – али само онда када су нижи слојеви подстакнути да прихвате ауторитет захваљујући утицају силе, идеологије или комбинације ова два аспекта“ (Thalman 1988: 21, 25, 26).

кажњавањем - симболичким „жртвовањем“ појединца<sup>482</sup>; он на себе (невољно) преузима целокупну одговорност ахејске војске за покушај побуне и напуштања рата. Најзад, његова симболичка „екскомуникација“ из ахејског социјалног система, постиже се алудирањем текста на могућност да је Терсит у својој критици био усамљен и да се након ове епизоде о њему више ништа не говори; али и директном Одисејевом претњом да ће га следећи пут свући, изударати и физички удаљити из скупштине ка бродовима. Ово би се на микроплану ахејског логора могло разумети као својеврстан пандан прогонству и избацивању *pharmakos*-а изван граница заједнице. Завршни коментар ахејске војске у коме је Одисејев чин прихваћен као исправан, тиме одражава карактеристични принцип колективног учешћа заједнице у ритуалу жртвовања *pharmakos*-а; овде се, накнадно, целокупна ахејска војска својим смехом надовезује на Одисејеву казну заузимајући позицију „чисте стране“ и потврђујући да је раније разједињена социјална група реконституисана, а поредак поново успостављен.<sup>483</sup>

Иако сви наведени елементи указују на органску повезаност епизоде са Терситом у *Илијади* и извесних облика жртвовања *pharmakos*-а у грчкој култури, немогуће је утврдити да ли су имали директан утицај на обликовање ритуала представљајући једну од његових примордијалних парадигми (попут Истросове приче о убиству првобитног Фармакоса). Постоји могућност да је у познијим фазама обликовања хомерског текста, када је обред већ био увелико упражњаван у Атини и другим грчким полисима, у овим елементима препознат извештан степен подударности са ритуалом; то је могло условити нова тумачења, у којима се Терситова улога у *Илијади* изједначавала са улогом *pharmakos*-а. Какав год да је био случај, Терситова социјална функција жртвеног јарца у *Илијади*, кроз његово повезивање са ритуалом жртвовања *pharmakos*-а, пружала је могућност да се Терситов амбивалентни статус у тројанском предању пренесе и на план древног ритуала. У њему је такође очувана двострука природа фигуре: као представника свега најгорег што једно друштво може да произведе, али истовремено и као његовог спасиоца, који захваљујући сопственом дејству и жртви омогућава да се друштво очува упркос разарајућим деловањима, очисти од злих утицаја и обнови у једном још савршенијем облику. Ова двострука Терситова природа имаће пресудну улогу у разумевању његове социјалне улоге у тројанском предању као

<sup>482</sup> Одисејево ударање Терсита Агамемноновим жезлом, овде би се могло протумачити као ритуална употреба магичног предмета – дрвеног штапа - посредника у преношењу грехова и одговорности са заједнице на одабраног појединца; он има улогу својеврсног „изолатора“, чијом се употребом избегава директан физички контакт са носиоцем црномагијских својстава; слично као што су, у аграрним приликама ову улогу у ритуалу жртвовања *pharmakos*-а о Таргелијама испуњавале гранчице смокве, морског лука и дивљега биља.

<sup>483</sup> Олга Фрејденберг у епизоди са Терситом у *Илијади* препознаје „део културне регенерације краљева кроз чин јавног супротстављања и јавног прекора“, па наглашава да цела епизода обилује остацима ритуала: „Одисеј, као у сатурналијама, удара луду, а сцена ударања се одвија у атмосфери смеха и ругања“ (Фрејденберг 1930: 233).

парадигме која није у потпуности негативна и чије дејство није у потпуности деструктивно, већ је неопходни регулаторни социјални процес који се изнова појављује када се друштво нађе у одређеној кризној ситуацији.

Наведени аспект Терситовог лика је још уочљивији уколико се сагледају потенцијалне повезаности између ритуала и појединих делова нехомерских обрада грађе о Терситу, у којима се он појављује као етолски племић са извесним херојским карактеристикама. Индикативно је да је у епизоди о лову на калидонског вепра Терсит због свог кукавичлука прогоњен, те коначно ухваћен и кажњен тако што га је Мелеагар бацио са високе литице, што је представљало један од најчешћих видова жртвовања *pharmakos*-а (Murray 1907: 186; уп. Фрејденберг 1930: 234; Róheim 1972: 346).<sup>484</sup> Од изузетног значаја за разумевање Терситове повезаности са ритуалом, јесте епизода опевана у *Етиопиди* у којој Терсита убија управо Ахилеј, а он се у миту појављује и као убица примордијалног Фармакоса - каменованог због тога што је украо свете судове из Аполоновог храма (Róheim 1972: 346; уп. Фрејденберг 1930: 234, 247; Compton 2006: 180, 183-184). Терситово убиство у *Етиопиди* представља директан повод за Ахилејево очишћење, које ће на Лезбосу спровести Одисеј, приносећи и жртву Аполону, што додатно упућује на контекст ритуала.<sup>485</sup> Према томе, Тод Комптон закључује да се у Ахилејевом лику препознаје „одређена повезаност са култом *pharmakos*-а [...] јер је мит о Терситу био примаран, а потом је Фармакос асимилован са његовом причом“ (Compton 2006: 184).

Коначно, на недвосмислену повезаност између прича о убиствима Терсита и Фармакоса указује и композиција на кратеру из Барија, са Терситом, кога је Ахилеј управо обезглавио, представљеним како лежи окружен различитим вазама и судовима. Указујући на значај ових разбацаних судова, Џ. Патон наглашава да изузев кратера и ојнохое, остали судови на композицији „имају пре религиозну него секуларну употребу, и ако положај Терситових руку има неки смисао и вероватно није безначајан на тако пажљиво компонованој сцени, кратер и можда фијала, представљени су као да управо испадоше из његовог наручја“ (Paton 1908: 415). Патон због тога тумачи читаву композицију у релацијама везаним за смрт Фармакоса; према Истросовом сведочењу: Ахилеј убија Терсита због тога што је покушао да украде свете судове (фијале) који су

<sup>484</sup> Ферекидов коментар да Терситов пад са литице није изазвао смрт, већ тешке телесне деформације описане у *Илијади*, иде у корист претпоставци да *pharmakos* није био заиста убијан, већ је његова смрт била део опште симболике ритуала. Несумњиво опасне радње упражњаване током жртвовања *pharmakos*-а, као што су бацање појединца са литице у море на Леукасу или у Масилији, вероватно су се често завршавале и наношењем лакших или тежих телесних повреда жртвованом појединцу; оне би се најзад могле довести у везу и са Терситовом наказношћу.

<sup>485</sup> На основу тога, Нађ закључује да би се „могло спекулисати да ли је и Терсит [у извесној варијанти] био усрђен каменовањем од стране Ахилеја и његових људи. [...] У том случају, еп као медијум урушава разлику између перспектива мита и ритуала: исти лик који је починио нечисту радњу – сâм Ахилеј – такође има прилику да се очисти због свог поступка“ (Nagy 1979: 280).

припадали одређеном богу (вероватно Аполону) (Paton 1908: 415, 416). Упечатљива подударност између приче о смрти Фармакоса, и интерпретације Терситовог смакнућа код апулијског уметника (а уз то и друге значајне паралеле између обреда и нехомерских варијаната Терситове биографије), потврђују да је Терситова судбина у предању о Тројанском рату представљала једну од митолошких форми подражаваних у ритуалу жртвовања *pharmakos*-а у грчкој култури. Као таква, Терситова фигура се у одређеним околностима вероватно слободно изједначавала са фигуром *pharmakos*-а, а могуће је и да је епизода о његовој смрти чинила оригинални предложак за ритуал, касније преобликован у митовима о убиству Фармакоса или Андрогеја Крићанина.

Независно од тумачења грађе о Терситу у тројанском предању, до сличног закључка је дошао и Х. Узенер, на темељу етимолошке анализе варијаната Терситовог имена. Указујући на дорску, односно лакедемонску варијанту Терситовог имена у облику Теритас (*Θηρίτας*), Узенер га доводи у везу са истоименим лакедемонским божанством, Теритом. Ово божанство, са својим храмом на путу између Амикле и Терапне, по Паусанијиним мишљењу представљало је спартански пандан самом Аресу<sup>486</sup>:

Од свега што је подигнуто дуж овога пута Арејево светилиште је најстарије. [...] Бога називају Терита по Тери која је, кажу, била Арејева дадиља. А можда су, чувши то од Колшана, бога могли назвати Теритом, будући да Хелени не знају ни за какву Теру, Арејеву дадиљу. Међутим, по моме мишљењу Ареј није добио име Терита по дадиљи, већ зато што човек мора да буде у борби према непријатељу немилосрдан као што је и Хомер рекао за Ахила: „подобан лаву што снагом и срцем силовитим гоњен” [Ω, 41].

(Paus. III, 19 [Паусанија 1994: I, 272])

Не слажући се са Паусанијиним етимологијом да се у основи имена божанства Терите налази корен *θηρ* – дивља звер (попут лава), Узенер заједнички корен за личне именице Терсит/Терита и Таргелија препознаје у индо-германској основи *\*d<sup>h</sup>arsh*, која је обележавала храброст и снагу, па се из ње вероватно изводило и име Тери (*Θηρώ*) према Аресовој мајци или дадиљи у предању (Usener 1965: 251; уп. Röheim 1972: 346).<sup>487</sup> Трагајући за првобитним митским *pharmakos*-ом чије је убијање подражавано на фестивалу Таргелија, Узенер даље указује на повезаност ритуала жртвовања *pharmakos*-а са древним лакедемонским годишњим ритуалом борбе спартанских ефеба, што се такође описује код Паусаније:

<sup>486</sup> Према Хесихију (V-VI в.н.е), Терита је био епитет ратног бога Енијалија у Лаконији. Енијалиј је у митологији био сматран или за сина Еније и Ареса, или за друго име самога Ареса, што у крајњем случају упућује на исто (Usener 1965: 250; уп. Murgat 1907: 187; Röheim 1972: 347).

<sup>487</sup> Шантрен такође сматра да *Θηρίτας* није дериватив од *θηρ* – дивља звер, већ да представља „фонетски облик имена *Θηρίτας* – ‘неустрашиви Арес’“, и да на овај начин „божански надимак дефинитивно потврђује првобитни смисао антропонима“ у значењу храбрости, неустрашивости (Chantraine 1963: 21).



Младићи чине још и ово: пре борбе приносе жртве паљенице у Фебеју (Фебовом светилишту). А Фебеј се налази ван града и није много удаљен од Терапне. Ту свака дружина младића приноси на жртву Енијалију по једно штене, јер држе да је најсрчанијем богу у вољи као жртва најсрчанија домаћа животиња. [...] Сутрадан, нешто мало пред подне, прелазе преко мостова на већ поменуто место. Те ноћи жреб им је одредио којим ће мостом свака дружина прећи. Боре се хватајући се у коштац, у скоку ударају ногама, гризу се и копају један другоме очи. На поменути начин насрће појединац на појединца, а сви заједно силовито налећу и гурају једни друге у воду. [...] На путу из Спарте у Аркадију под отвореним небом стоји статуа Атене са култним именом Пареја, а после ње је Ахилово светилиште. Није уобичајено да се светилиште отвара. Међутим, обредом је прописано да сви младићи који ће се огледати у Платанисти (Платанику) пре борбе Ахилу приносе жртву.

(Paus. III, 14; 20 [Паусанија 1994: 260, 275])

Обред је дакле подразумевао годишњу борбу спартанских младића, ефеба, у шумарку окруженом шанцем. Младићи су били ненаоружани и борили су се искључиво песницама и ногама. Поражени у борби, бацани су у воду у шанцу што је, истиче аутор, представљало један од основних видова протеривања *pharmakos*-а у ритуалу. Пре борбе, спартански ефеби су били у обавези да принесу жртве Енијалију на месту Фебеј, и Ахилеју - у његовом храму на путу за Аркадију. Уколико је Терита заиста било само друго име за Ареса, односно Енијалија, Узенер закључује да је ова борба представљала ритуално подражавање митске борбе између Ахилеја и Терсита (описане у *Етиопиди*), а она се завршавала Ахилејевим дављењем Терсита у води. Аутор верује да је овај примитивни ритуал жртвовања *pharmakos*-а симболички отеловљавао убијање једног вегетативног божанства од стране другог, односно смену годишњих доба у којој се Ахилеј убијањем *pharmakos*-а Терсита појављивао као летње божанство и тиме смењује владавину зимског (Usener 1965: 252-259; уп. Murray 1907: 187; Róheim 1972: 346-347).<sup>488</sup>

Уколико се прихвати Узенерова хипотеза да се Терсит као отеловљење древног бога вегетације са својим култом појављивао у виду једне од еманација божанства рата и раздора (Ареса или Енијалија)<sup>489</sup>, и чинио првобитног митског *pharmakos*-а чије је убиство подражавано на ритуалима жртвовања током атинских Таргелија и фестивала у другим грчким полисима, Терситов однос према Ахилеју и Пентесилеји у околностима описаним у *Етиопиди* и изворима са истом темом задобио би сасвим нову димензију. Како Г. Рохајм наглашава „ако је Ахилеј убио или прогнао бога рата у

<sup>488</sup> Хектор М. Чедвик је критиковао ово Узенерово тумачење, истичући да име *Θερσίτης* има очигледно значење као „надимак“ и да његово повезивање са Теритом нема никакво јаче утемељење у сачуваној грађи: „Не могу да учим никакво оправдање за хипотезу да праксе описане код Паусаније (III, 14.8f; XIX, 7f; XX, 2.8) представљају контраст између Енијалија и Ахилеја, као ни да се оне на било који начин могу повезати са причом у Ахилејевом убијању Терсита у *Етиопиди*“ (Chadwick 1912: 299 n.1).

<sup>489</sup> Потенцијални божански аспект Терситовог лика у миту Олга Фрејденберг препознаје и у томе, што се за Терсита у нехомерском делу предања каже да је био син Дије (досл. „богиње“), Херине двојнице, чији је син био Терситов божански пандан, Хефест: „Терсит прилазећи тако Дији, Зевсу, коначно потврђује своју природу као бога и краља који се руга лудима, кукавицама и дрзницима“ (Фрејденберг 1930: 245, 246).

обличју ружног *pharmakos*-а Терсита непосредно након Пентесилејине смрти, могли бисмо разумети другу варијанту истог мита према којој је сâм Арес одмах потом покушао да нападне Ахилеја, јер је Пентесилеја била његова кћерка [уп. Q. S. *Posthom.* I, 675-715].<sup>490</sup> Стога се чини да је непримерено ругање одвратног кловна просто представљало дегенерисане остатке очевог праведног гнева” (Róheim 1972: 347).<sup>491</sup> Уколико је ова веза заиста и постојала у најстаријим слојевима ритуала, готово је немогуће на основу оскудног материјала доказати да је она свесно задржана и у каснијим обрадама епизоде са Ахилејем, Пентесилејом и Терситом.

Све наведене релације између предања о Терситу и праксама жртвовања *pharmakos*-а у грчкој култури показују да је Терсит одиграо изузетно важну улогу у настанку и даљем развоју древног античког ритуала, као један од најранијих митских модела *pharmakos*-а. У оквирима хомерске епизоде ова повезаност пружала је Терситу позитивну социјалну функцију поновног успостављања раније нарушеног друштвеног поретка, која „ни на једном месту не одступа од његове палеонтолошке семантике *pharmakos*-а“ (Фрејденберг 1930: 248); тиме је његова превасходно негативно уобличена појава у *Илијади* ипак могла стећи изврстан легитимитет. У нехомерским обрадама предања она је утицала на очување обраде по којој је Терсит био херој, племенитог порекла и позитивних карактеристика, упркос ауторитету хомерског текста, који је такве категорије негирао. Специфична улога *pharmakos*-а у ритуалу, као одабраног појединца заслужног за спасење и очишћење заједнице, могла је у преношењу предања о Терситу бити изједначена са херојским видовима овога лика. Тако су сведочења о племенитом пореклу и подвизима нехомерског Терсита под окриљем ритуала могла бити замењена симулацијом високих почести које се *pharmakos*-и указују у периоду пре његовог жртвовања, омогућујући му привремено преузимање улоге владаревог двојника и тиме свег зла заједнице којом управља;<sup>492</sup> или

<sup>490</sup> Повезаност епизоде о Ахилеју и Пентесилеји са ритуалом бацања *pharmakos*-а у воду, тј. борбе спартанских ефеба, Г. Марс је препознао и у Диктисовом сведочењу о томе, да је Диомед још увек живиу Пентесилеју бацио у Скамандар (Dict. Cret. IV, 3).

<sup>491</sup> „Уколико су ови закључци тачни, у шта нема много сумње, могуће је успоставити јасну паралелу између Италије и Грчке, између Рима и Атине или Тебе; јер, у оба случаја, управо је божанство рата, Мамурије Ветурије или Арес, онај који је изгнан из града за време фестивала Нове године” (Róheim 1972: 347). Римски ритуал описан је код Ц. Ц. Фрејзера: „Четрнаестог марта сваке године, човек обучен у кожу вођен је у поворци кроз улице Рима; тукли су га дугим белим штаповима и терали из града. Он се звао Мамурије Ветурије, то јест „стари Марс“. [...] Мора бити да је човек обучен у кожу представљао Марса прошле године, па су га сада терали у почетку нове године“ (Frejzer 2003: 557).

<sup>492</sup> Вернан сматра да је овај аспект *pharmakos*-а одражавао остатке старијег ритуала жртвовања краља за добробит заједнице, забележеног у древним примитивним културама (симболично преношење зла са краља на појединца који ће бити жртвован): „Али дешава се и то да се једном члану заједнице повери та улога недостојног краља, наопаког суверена. Краљ пребаци на једног појединца тај свој изопачени лик, све што његова личност садржи као негативно. То је у ствари *pharmakos*: краљев двојник, али наopak, налик на оне карневалске владоце који бивају крунисани док траје славље, кад је сав поредак испревртан, друштвене хијерархије преокренуте. [...] На крају славља, тај обрнути краљ прогна се или погуби, те са собом односи сав беспоредак који он отеловљава и од кога самим тим очишћава заједницу“

да у примитивнијем смислу, постане отеловљење божанства чија се владавина завршава.<sup>493</sup> Поједини делови предања о херојском Терситу тако су могли опстати захваљујући томе што су у античкој култури представљали симулакрум уздицања *pharmakos*-а, а не истински остатак ранијег предања које се разилазило са хомерском представом. То наравно, не значи да је Терситово изједначавање са *pharmakos*-ом чинило сва његова нехомерска отеловљења привидним величањем фигуре у ритуалу, нити да су се она могла даље преносити искључиво захваљујући овоме ритуалу. Несумњиво је представа о Терситовим старијим херојским карактеристикама наставила свој развој и на другим плановима грчке културе, независно од интерпретације на коју је упућивала Терситова улога као *pharmakos*-а. Ипак, остаје отворено питање - у коликој би се мери извесни нехомерски аспекти Терситове биографије очували да није постојала могућност овакве рационализације херојских аспеката његовог лика?

Комплементарно са функцијом *pharmakos*-а као пасивног принципа у предању, коју Терсит испуњава у зависности од начина на који се са њим поступа, други битан вид његовог деловања на заједницу јесу његови говори. Кроз њих се остварује Терситова функција критичара аристократије, односно критичара измештених и превазиђених вредности које владајућа елита присваја и заступа, као активан принцип у предању, чега је *pharmakos* лишен. У Терситовом случају ове две функције су у конфликту који произилази из његовог амбивалентног статуса: док Терсит као критичар представља сталну претњу од нарушавања социјалног поретка и уношења раздора (*stasis*) у институционализоване односе и хијерархију, Терсит као *pharmakos* има основну улогу поновног успостављања нарушеног социјалног поретка и обнављања прекинутих или поремећених друштвених веза. Међутим, у свом супротстављајућем дејству ове две Терситове функције формирају систем, са тежњом ка саморегулацији и успостављању извесне равнотеже између опречних утицаја. У Терситовој критичкој функцији нарушавање поретка не представља само по себи циљ, већ последицу потребе да се превазиђу извесне потешкоће присутне у друштвеној организацији заједнице, па се ни његова функција *pharmakos*-а не остварује као пуко успостављање нарушеног поретка, него као трансформација заједнице кроз симболичко очишћење, тј. кроз њену еманципацију; реч је о трансформацији која не

---

(Vernan/ Vidal-Naek 1993: 147, 148).

<sup>493</sup> Ова пракса налази се у средишту идеје о краљу сатурналија, односно крунисању и детронизацији лажног карневалског краља који одражава карактеристике *pharmakos*-а. Фрејзер наглашава - за време карневала „разлика између слободних људи и робова привремено је укидана. Роб је могао грдити господара, могао се опити као и његове старешине, седети с њима за столом, а ниједна реч прекора није му упућивана за понашање због којег би у ма које друго време могао бити кажњен батинама, затвором или смрћу. [...] Овој бледој сенци власти која је давана робовима о сатурналијама било је слично привидно краљевство за које су слободни људи бацали коцку у истој прилици. Лице на које падне коцка добијало је титулу краља и издавало смешне и шаливе наредбе својим привременим поданицима“ (Frejzer 2003: 563; уп. Bahtin 1967: 185-196).

разрешава увек социјални конфликт, али бар ствара јаснију свест о потреби за његовим превазилажењем. У овом укрштању два супротна вида Терситове социјалне функције у предању, остварује се благотворно дејство фигуре критичара-жртвеног јарца на заједницу у кризним ситуацијама прозрокованим наступањем другачијих културно-историјских прилика, и облика друштвеног и политичког уређења.<sup>494</sup>

Садејство ова два аспекта јасно се препознаје у начину на који се арикулише и рецепира Терситова критика аристократије. Његов напад на Агамемнона, који В. Донлан назива „првим забележеним примером антиаристократског и антихеројског осећања“, садржаног у „реалистичном, прагматичном погледу обичног војника на рат“ (Donlan 1973: 150, 151), указује на то, да Хомер „користи традиционални митски наратив како би проговорио о етичким и политичким проблемима значајним за његову публику“ (Raaflaub 2004: 33).<sup>495</sup> Било да је ова критика код хомерске публике прихватана као песничко добронамерно упозорење аристократији - „да понашање попут Агамемновог у првом певању може изазвати незадовољство код народа“ (Finkelberg 2011: 868) - или као одраз постојеће борбе социјалних класа у изразитој аристократској владавини, она никако није могла бити експлицитно изражена. Разлог је у томе, што би у оба случаја ова критика могла бити схваћена као позив на револуцију<sup>496</sup> па под утицајем владајуће елите, у одређеној фази развоја *Илијаде* трансформисана, или чак елиминисана из текста.

---

<sup>494</sup> Поједини аутори сматрају да Терсит у предању о Тројанском рату уопште није имао никакву социјалну или политичку функцију. Калхун закључује да се у „епизоди са Терситом често свечано проучавао њен друштвени и политички значај, који, по нашем мишљењу, епизода не поседује, док је лик кога се песник помучио да конкретизује, уздизан као тип обичног човека, представника народа у борби против племства. Терситово увођење има искључиво литерарну сврху, и та сврха је остварена када се унакрсне струје збуњености, гнева и незадовољства - које подстичу супротстављени заповедници - сузбију и претворе у прасак општег веселја које подржава срамоћење ‘лајавца’“ (Calhoun 1934b: 305). Фелдман слично наглашава да је Терситов „реторски испад био израз личне огорчености, он није израз незадовољства оштећених нижих класа, ништа више но што Ахилејев говор представља рефлексију средње класе у *Илијади*“ (Feldman 1947: 220; уп. Lowry 1991: 7, 288, 289; Edmunds 2004: 44).

<sup>495</sup> Донлан бележи како се „чини да је песник нестрпљив у жељи да нагласи својој публици како остатак ахејских трупа није делио Терситове погледе. [...] Међутим, изгледа да Хомер овде исувише негодује, и могли бисмо са сигурношћу претпоставити да је у свом потпуном одсуству разумевања за херојски код части - као и у проглашавању Агамемнона одговорним за неуспехе у предвођењу војске - Терсит одражавао осећања неаристократске стране“ (Donlan 1980: 22; уп. Rankin 1972: 43). Штурман исто сматра да „оно што Хомер осликава у алегоријској фигури Терсита није нешто чему је и сâм наклоњен, већ оно чега се он и његова публика плаше – могуће народне антиаристократске побуне у условима конфузије и унутрашњег раздора међу владарима“ (Stuurman 2004: 187).

<sup>496</sup> Још је Ј. Б. Фридрих истицао да Терсит са својом критиком у *Илијади* „представља могућност револуционарног расположења међу народом“ (Friedrich 1856: 128; уп. Schaarschmidt 1791). Супротстављајући се тумачењу Терсита у раду П. Грегца, Даринка Невенић Грабовац слично закључује: „Али Грегц не схвата Терзитов испад. Он у њему не види побуну и смело иступање народа против властеле и феудалног поретка, већ страдање једног „кљакавца“ (Nevenić-Grabovac 1967: 150, 151). Андреа Куккланакис у начину на који је Терсит представљен и како се изражава, препознаје извесне револуционарне импликације: „Терситово кршење начина изражавања у „формулама“, и његове мањкавости у погледу херојског стандарда, могу се посматрати као лингвистичка метафора за хомерску представу побуне, па би се све неконзистентности у једној таквој представи могле разумети као историјска транзиција у традиционалним вредностима у време када је Терсит пронашао своје место у епу“ (Kouklanakis 1999: 45; уп. Schmidt 2002: 146).

Да би у једном таквом друштвеном оквиру могла бити артикулисана, Терситова критика аристократије морала је бити „замаскирана“. Ово је постигнуто својеврсном деградацијом Терситовог статуса и легитимитета, активирањем његове социјалне функције као *pharmakos*-а.<sup>497</sup> Терситова грдња Агамемнона саопштена из уста најгорег међу Ахејцима није више могла представљати озбиљну претњу<sup>498</sup> и изазвати незадовољство међу аристократским припадницима публике, већ је у њиховим очима служила као негативан пример и упозорење - чему води супротстављање владајућој елити.<sup>499</sup> Припадници нижих слојева су је, пак, могли сматрати исправном и истинитом критиком самовоље и похлепе аристократије.<sup>500</sup> На могућност постојања таквог процеса указао је и П. Роуз: „Несумњиво се намеће закључак да је публика сачињена претежно од нижих слојева превидела сложено преувеличавање коме је подвргнута карикатура једног од њених представника, док је, истовремено, стварајући супротност представи о себи, сујета размажених олигарха у публици бивала намирена“ (Rose 1988:

---

<sup>497</sup> Слично закључује и С. Белски: „Стављајући ову легитимну критику владајуће класе у уста једног дисидента, Хомер може указати на реалне опасности које прете од неконтролисаних олигархија, а да уједно очува социјални поредак“ (Belsky 2007: 222).

<sup>498</sup> Фредерик Ал наглашава да Терситова критика представља пример критике која није „сигурна“, јер је Терсит кажњен и осрамоћен; тако је његова интервенција суштински безбедна: „Истина је да се Терситов суд о понашању владара вероватно не разликује много од суда који и ми сами гајимо о њима. Он би чак могао представљати и песников суд о њима. Међутим, критика није спроведена на прави начин и од стране подесне особе. [...] Због тога, уместо Терсита, сама *Илијада* мора извести закључак - управо лукави херој [Одисеј] и наратор *Одисеје*, оличење свега што је супротно искренности, представља одговарајући избор особе која ће напасти Терсита. [...] Отворена и сирова искреност је осуђена на несупех, сматра Аристотел, због тога што нас искрени говорник не застрашује толико колико то чини онај који говори увијено и неискрено (Aristot. *Rh.* 1382b).“ Аутор стога истиче да „пархезија, „изговарање свега“ искрено и отворено, не чини говорника застрашујућим“, а снажан и застрашујући, односно лукав и увијен (*δενότης*) говор представљао је један од главних стилова говорништва у антици - наводи Деметрије у свом излагању *О стили*: „Истински фигуративан говор увек мора имати на уму ова два циља: добар укус и сигурност говорника“. Због тога, Деметрије сматра да се овај говор мора употребљавати у два случаја: када би ненастављање говора индиректно подразумевало нарушавање доброг укуса; и када није било сигурно говорити директно. Стога, Деметрије закључује: „Ласкање је срамотно. Непосредна критика је ризична. Најбољи пут је средњи пут: фигуративни говор“ (Demetrius, *De Elocut.* 287, 294). До сличних увида дошао је и Квинтилијан, који је потребу за фигуративним говором свео на три ситуације: (1) када никако није сигурно да се говори отворено (*palam*); (2) када се директан говор супротставља добром укусу; и (3) када се употребљава искључиво због тога да би говор омогућио уживање и одушевио публику својом инвентивношћу и варијацијама више него што би то могао директан израз (Quint. *Inst.* IX, 2, 66). На основу ових упутстава, Ал истиче да „теоретичари реторике нису хтели да обучавају своје студенте како да постигну мучеништво, што и није захтевало неко посебно образовање, већ како да успешно изађу на крај са моћницима, па чак и да обликују њихову моћ и утичу на њу“ (Ahl 1984: 174-177, 185-189, 203; уп. Dionys. Hal. *Ars rhet.* XI, 8; Wilkerson 1982: 115-121).

<sup>499</sup> „Овај Терсит, ружна карикатура која говори у име оних који се супротстављају аристократији, могао је да задовољи претпостављене слушаоце епа, али је истовремено могао да буде и упозорење онима који гаје слична осећања“ (Ebert 1969: 174).

<sup>500</sup> Роуз сматра да шире околности у којима се Терситова критика јавља нису дозвољавале њену једнозначну интерпретацију: „Шта то значи када се „најбољи међу Ахејцима“ и „најгори“ слажу око тога да је краљ похлепан, да беспотребно доводи у опасност свој народ и да је народ у криву због тога што толерише његово понашање? Терситове набусите сексуалне алузије и његове претензије ка самовеличању оштро га разликују од Ахилеја. Ови чиниоци би могли пружити утеху извесним појединцима у публици, који ће их супротставити ставу о Терситовој узнемирујућој сличности са Ахилејем, али ће њихова потрага за једногласном аристократском поруком у овом говору бити узалудна“ (Rose 1988: 19; уп. Schmidt 2002: 137).

18, 19). Могли бисмо поћи и један корак даље од Роузове идеје и претпоставити да публика сачињена од нижих слојева није пренебрегавала сложени механизам деградације Терситове фигуре у тексту<sup>501</sup> из кога произилази његова функција *pharmakos*-а. Схватајући да овај механизам Терситу омогућава да саопшти своју критику, она је кроз један аутоиронијски процес свесно прихватила карикатуру свог гласноговорника, како би у његовом говору могла „замаскирано“ исказати или потврдити своје незадовољство. Будући да ју је сама аристократија сматрала безбедном, Терситова критика је могла међу нижим слојевима публике задобити и извесне хуморне конотације, у виду прикривеног ругања народа владајућој класи.<sup>502</sup>

Уколико је то заиста био случај, намеће се значајно питање - да ли је ова истовремено иронијски и аутоиронијски усмерена поетика у епизоди са Терситом последица вештине извесног рапсода или редактора, који је наочиглед владајуће елите успео да пронађе начин на који би представио сопствену критику њихове владавине (а могли су је препознати припадници аудиторијума са сличним ставовима)? Једнако је валидна могућност да су током различитих процеса трансформације хомерског текста према потребама владајуће елите, поједини елементи Терситове критике пуком случајношћу успели да се задрже у таквом облику и подстакну овакво тумачење код представника нижих слојева у публици; истовремено, они представницима аристократије нису указивали ни на какву потенцијалну опасност по принципе на којима су владали. Дакле, покушај Терситове деградације кроз свесно преобликовање његове улоге у тројанском предању, могао је и на плану рецепције његове критике изазвати непланирану нуспојаву, а она се развила у супротност ономе што је требало представљати поуку читаве епизоде. Какви год да су процеси претходили овом

---

<sup>501</sup> Особине овог механизма којим би се избегло идентификовање публике са Терситом, добро су сагледани у анализи коју је начинио Кенет Берк: „Уколико је вероватно да ће публика прихватити одређено становиште и ако постоји могућност да ће захтеви за драмском „ефикасношћу“ довести до тога да знатан део публике занемари изречено негодовање, аутор мора *саопштити овај приговор тако као да је инхерентан самом делу*. Међутим, тај приговор у часу када је изговорен се мора одбацити. Савршен пример ове стратегије јесте Терситова улога у *Илијади*. За све Грке који су презирали глупост Тројанског рата, сâм текст је дао гласноговорника који је саопштавао њихово противљење; али он није био нико други до одвратни Терсит, са којим вероватно ниједан „разумни“ припадник Грчке публике није могао саосећати“. Због тога Берк закључује да је Терсит, „кога је било мучно гледати“, био стављен у ситуацију да „брани своје принципе са *унапред испланираном неподесношћу*, која му је наметнута од стране његовог творца“. Подстакнут специфичним Терситовим положајем и улогом у тројанском предању, Берк је забележио и неколико стихова о овој теми: „А шта је са Терситом,/ презреним у целом свом племену/ (Кога шибају моћ, мудрост и херојска љубав, све три: /Агамемнон, Одисеј и Ахилеј),/ Мрским песнику што га створи,/ најпрљавијим, што против епског рата збори?! Шта је са Терситом?! Поздрав –/ Светом Терситу (Burke 1966: 110, 111; *прев. аут*).

<sup>502</sup> На подударан принцип скривеног и комичног исказивања народног незадовољства владавином аристократије, указао је Норман Оливер Браун, на примеру хомерске *Химне Хермесу*. Аутор у амбицији Хермеса, бога образовања и културе - „религиозног симбола тежњи и постигнућа грчких нижих класа“, да осигура „статус“ и „привилегије“ како би могао парирати Аполону, „аристократи Олимпа“ - препознаје комичну критику аристократије од стране нижих друштвених слојева: „Тема борбе између Хермеса и Аполона преводи у митски језик бунт грчких нижих класа и њихове захтеве за једнакошћу са аристократијом“ (Brown 1947: 85, 86, 97).

мимоилажењу између оквира за разумевање Терситове критике, они се у својој основи суштински остварују кроз узајамни утицај два аспекта Терситове социјалне функције - његове унапред одређене улоге *pharmakos*-а и његове спорне и неочекиване улоге критичара аристократије.

Да се рецепција Терситове критике код појединих припадника хомерске публике заиста могла кретати у правцу свесне иронизације и аутоиронизације текста, потврђују и слични примери прикривене критике идеала највиших друштвених слојева у грчкој књижевности у наступајућим периодима. Терситова социјална функција критичара аристократије могла је тако представљати једно од најранијих отеловљења онога што Донлан назива „антиаристократском мисли у Грчкој“. Развој ове мисли могуће је испратити већ у раним књижевним формама грчког песништва, које по хронологији следе хомерске епове; оне су укључивале и преспитивање хомерских, односно аристократских вредности: „Аристократски идеал, минуциозно и величанствено представљен у хомерским еповима, обично се сматрао нормативним системом вредности унутар читаве културе, док се поједини гласови, за које је утврђено да су били у несагласности са овим системом, [...] појављују као јединствени и идиосинкретични, или пак као симболи социјалних немира“ (Donlan 1973: 145). Упркос томе што се претпоставља да је за грчко друштво била карактеристична „аристократска хегемонија, како у интелектуалној тако и у политичкој сфери и није остављала простора на за какву алтернативу“, Донлан сматра да је „током архајског периода у Грчкој постојао дубоко укоренењен и самосвестан књижевни израз антиаристократског опредељења“ (Donlan 1973: 145, 146).<sup>503</sup>

Битно је нагласити да се каснија критика аристократских вредности и идеала у грчкој књижевности истовремено одражавала и на стварање одбојних представа о најупечатљивијим представницима „антиаристократске мисли“. Правилност са којом се изразита повезаност ова два аспекта појављује у грчкој књижевности (посебно у периоду од VII до V столећа п.н.е) показује да је у овој сфери успостављена готово институционална веза између негативно уобличених псеудо-биографија појединих грчких аутора<sup>504</sup> (са извесним одликама *pharmakos*-а), и њихове улоге критичара

---

<sup>503</sup> Поједини аутори сматрају да се у развоју ове литерарне струје, као спона између Терситове критике код Хомера и каснијих примера критике аристократије у грчком песништву, јавља Хесиодово негодовање против судија, поглавара „који прождиру дарове“ (*δωροφάγους*); њихова су похлепа и подмитљивост главни разлози песниковог губитка имовине (Hes. *Op.* 263-264). Мартин истиче да „Хесиод разоткрива како су током осмог столећа п.н.е. између владара и народа заиста постојале повишене тензије по питању спровођења правде у свакодневним пословима“ (Martin 1996: 63, 64; уп. Vowla 1930: 245; Rankin 1972: 53; Rodewald 1974: 43; Raaflaub 2004: 33).

<sup>504</sup> Формирање ових псеудо-биографија описује Мирча Елијаде: „Сећање на историјски догађај или на стварну личност преживљава у народном памћењу најдуже два или три столећа. То је зато што народно памћење наилази на потешкоће у очувању појединачних догађаја и стварних фигура. Структуре на којима је засновано функционисање овог памћења су различите: категорије уместо догађаја, архетипови

аристократских идеала. На тај начин, функција песника као жртвеног јарца у заједници<sup>505</sup> је и у најранијим остварењима грчке књижевности доведена у непосредну везу са његовим критичким и ироничким односом према вредностима владајуће елите.<sup>506</sup>

Ова веза је препознатљива пре свега у начину на који је артикулисана критика херојских и аристократских идеала у раној грчкој лирици, и то посебно у домену јамбографије. Најзначајни представник овог лирског жанра, Архилох (VII в.п.н.е), остао је познат по својим оштрим нападима на херојске и аристократске вредности. Описујући своје учешће у рату против Трачана, у једном фрагменту равнодушно саопштава како је у страху за сопствени живот бацио свој штит и побегао из борбе (fr. 6); ово је према традиционалном поимању ратника представљало највећу срамоту. На другом месту, песник се руга аристократском виђењу калокагатије, истичући да он уместо високог, наочитог стратега и војсковође, више воли кривоногог човечуљка, ако у њему бије јуначко срце (fr. 60; уп. Campbell 1967: 152; Russo 1974: 142; Kirk 1976: 15;). Упоређује себе са жежом (fr. 103) који непријатељу прети својим бодљама и који једино уме да на зло које су му починили други узврати срамотом (fr. 66).

У вези са овом литерарном фигуром, која је у песништву успела у великој мери разградити већ превазиђене идеалне представе о хомерском хероју, као и релативизовати аристократске тежње за славом и богатством (уп. Donlan 1973: 146, 147), у грчкој култури формирали су се специфични биографски елементи са препознатљивим карактеристикама *pharmakos*-а. Међу подацима о Архилоховом животу о којима сведоче сâм песник и други антички извори, сазнајемо да је он био син робинје и њеног господара (fr. 295) и да је проживео тежак живот пун невоља. У политичким борбама између племића и народа изгубио је имање (fr. 70), па се напустивши завичај преселио на Тас (fr. 53). Тамо је упркос очекивању да ће рехабилитовати свој статус и имање, доживео неуспех; након пораза ташанске војске

---

уместо историјских личности. Историјска личност је асимилована у свој митолошки модел (херој, итд), док се догађај поистовећује са категоријом митолошких радњи (борба са чудовиштем, браћа која су непријатељи, итд.). Уколико извесне епске песме чувају оно што би се могло назвати „историјском истином“, та истина готово никад није у вези са одређеним особама и догађајима, већ са институцијама, обичајима, пределима“ (Eliade 1959: 39, 40).

<sup>505</sup> О повезаности социјалне функције песника критичара-*pharmakos*-а са функцијом ратника у заједници, говори Тод Комптон: „Агресивност сатиричара и агресивност ратника двосмислено су усмерене на добробит заједнице, па ратник постаје жртвени јарац као и песник. Ратник се служи мачем и копљем, као што се сатиричар служи речима (иако се његово песништво често пореди са уједом животиње, као и са различитим оружјем)“ (Compton 2006: x; уп. 13-18).

<sup>506</sup> „У опаком људском свету, на једном индивидуалном полу је тиранин-вођа, недокучив, суров, меланхоличан, неутаживе воље, који тражи оданост једино ако је довољно егоцентричан да представља колективан его својих следбеника. На другом полу је фармакос или принета жртва, која мора бити убијена да би други били јачи [...] Ритуал убијања божанског краља код Фрејзера, ма шта он значи у антропологији, у књижевној критици представља демонску или неизмештену радикалну форму трагичке и ироничке структуре“ (Фрај 2007: 175).



којој се прикључио, и нових народних устанака, Архилох је био присиљен да се као сиромаш врати назад на Пар. Прича даље казује да се тамо заљубио у Необулу, кћерку богатог племића Ликамба, и да се са њом верио. Међутим, Необула је на крају одабрала другог мужа и Ликамб је развргао веридбу (fr. 95). Повређени Архилох се девојци и њеном оцу светио оштрим и подругљивим стиховима који су били толико жестоки, да се причало како су се отац и кћерка на крају од очајања и срамоте обесили (Hog. *Epist.* I, 19, 30; *Anth. Pal.* VII, 70). Архилох је на крају поново отишао у рат, где га је погубио озлоглашени Накшанин Калонда (уп. Рас 1981: 12; Ђурић 2003: 174-180; Compton 2006: 41-53).

Наведени псеудобиографски елементи указују на то, да се нераздвојиво од представе о Архилоху као критичару аристократских вредности, у грчкој култури успоставила и представа о песнику као сину робиње, сиромашном и пропалом племићу који је изгубио своје имање, углед и родбинске везе, кукавици у боју и несрећнику у љубави, присиљеном да се као странац потуца по грчким градовима и бори за голи опстанак; на крају је, не показавши никакву нарочиту храброст, у рату изгубио живот. На тај начин, социјална маргинализација и етичка деградација песника Архилоха за његовог живота, и његова насилна смрт, могу се довести у непосредну везу са имплицитним виђењем Терсита као *pharmakos*-а и критичара аристократије (уп. Compton 2006: 55-57). Из повезаности ова два виђења развија се идеја јасно испољена у Архилоховом случају, да „особа која друге извргава руглу, од стране других или саме себе, мора бити представљена као губитник“ (Zielinski 2004: 212).<sup>507</sup>

Подударна парадигма препознатљива је и у древним традицијама које су исплетене око фигуре јампског песника Хипонакта (VI в.п.н.е). Хипонактова критичка оштрица била је, попут Архилохове, усмерена на аристократски начин живота, на претерано препуштање владајућих слојева храни, пићу и другим привилегијама које су уживали (fr. 39, 42). Песник се посвећује и осликавању живота обичног човека из народа, и неаристократским вредностима (уп. Donlan 1973: 149). Симптоматично је да се у Хипонактовом песништву препознају и честа сведочења о ритуалу жртвовања *pharmakos*-а, какав је био и поменути опис ритуала у Колофону (fr. 5-11W, уп. fr. 104W, 128W; Compton 2006: 62-65). На тај начин, аутоиронијски однос према предмету његове сопствене критике је могао бити додатно истакнут, због тога што је према сачуваној псеудо-биографији и личност сâмог песника била осликана са упечатљивим

---

<sup>507</sup> „Концепт који се налази у основи овог процеса је следећи: оно што песник говори о другима одражава се и на његове сопствене склоности. Ова општа еквиваленција између предмета којим се песник бави и његовог живота присутна је у античким традицијама везаним за нашег најбоље сачуваног јамбографа, Архилоха, који, нападајући своје претпостављене непријатеље на најјеткији и најзаједљивији начин, потпуно бесрамно говори о сопственом кукавичлуку у рату (fr. 5W), сексуалној импотенцији (fr. 252W) или пореклу од мајке робиње (fr. 295[a]W)“ (Hubbard 1991: 71, 72).

особинама фигуре *pharmakos*-а (уп. Zielinski 2004: 210, 211). Слично Архилоху, и Хипонакт је због политичких превирања веома рано морао напустити свој родни Ефес, након чега се као скитница и просјак потуцао по Клазомени, молећи се Хермесу да му удели залогај, топлу одећу, нешто новца и кров над главом (fr. 24а, 25, 29). У традицији је остао описан као човек ниског и ситног раста, сувоњав и ружан.<sup>508</sup> Желећи да се наругају његовом физичком изгледу, синови знаменитог вајара Архерма, Бупало и Атенид, извајали су његову статуу, преувеличавајући и карикирајући све његове ружне и негативне особине. Према другој варијанти приче, песник је желео да се ожени Бупаловом кћерком, али га је овај одбио због његове изузетне ружноће. Због тога им се песник жестоко светио својим подругљивим стиховима, па се у појединим изворима појављује и прича како се Бупало на крају од срамоте обесио (уп. Рас 1981: 62; Ђурић 2003: 184-185; Compton 2006: 59-67).<sup>509</sup>

Упечатљиве паралеле које се на овим примерима успостављају између Хипонакта и Архилоха на ужем, односно Хипонакта и Терсита на ширем плану<sup>510</sup>, као и други слични примери повезаности између фигура песника-критичара и песника-*pharmakos*-а у раном грчком песништву<sup>511</sup>, потврђују претпоставку да се идентичан образац који

<sup>508</sup> У традицији су се сачувала и извесна сведочења да је Хипонакт, слично Терситу, био не само ружан, већ и физички деформисан. Међутим, ова идеја је вероватно представљала последицу чињенице да је метар у коме је песник певао већину својих стихова био јампски триметар, где је последњи јамб смењиван трохејем или спондејем, због чега се у антици ова форма називала холијамб (*χολιαμβος*) или „шепави јамб“.

<sup>509</sup> У причама о томе како је Архилохово ругање изазвало самоубиство Ликамба и Необуле, односно како је Хипонактово ругање резултирало самоубиством Бупала, садржани су остаци древног веровања у деструктиван утицај који су речи клетве могле остварити на појединца (уп. Compton 2006: 47). Као супротност овом разарајућем дејству, ругање је у примитивним заједницама могло остваривати и своју апотропејску функцију: „Хвалити и уздизати себе или бити хваљен од стране других, био је сигуран начин да се избегне њена нежељена пажња био тај, да се појединац сâм обезвреди или да му се други људи ругају“ (Welsford 1966: 66). На овај двоструки магијски аспект ругања указује и Елиот: „Имати грдиоца у близини у извесним околностима је представљало срећу; [...] грдња има апотропејску функцију; она одвраћа зло. Онај који грди, због тога (у одговарајућим околностима) ће бити драгоцен. [...] Са друге стране, грдња, подругивање и инвектива могу бити опасни, те онај који им прибегава може бити кажњен, можда ритуално у том смислу, да ће на својим раменима понети несрећу читаве групе. [...] Он може бити издвојен као *pharmakos*, жртвени јарац, те подвргнут церемонијалном шибању и прогону, ако не и убиству“ (Elliott 1960: 134, 135). На основу тога, у овим примерима, као и у Терситовом случају, могла би се препознати сложена веза између узајамности деструктивног и заштитног деловања, која стоји у основи ритуала *pharmakos*-а, и узајамности истих категорија у разумевању улоге грдње у примитивним друштвима.

<sup>510</sup> По Марксу је „Терситова критика Агамемнона [...] тематски еквивалентна са Архилоховим нападима на Ликамба и Хипонактовим на Бупала“, док „није само ружноћа, већ и готово потпуна анонимност хомерског Терсита оно што се поклапа са јамбографима. Архилох је наводно био син парског племића и робиње; [...] За Хипонакта се веровало да је био прогнан из своје отаџбине“ (Marks 2005: 6, 7).

<sup>511</sup> На постојање веза између судбина критичара представљених као отеловљење *pharmakos*-а и садржаја њихових критика, указују и други хомерски ликови, те биографије још неколико најстаријих грчких песника. О. Фрејденберг сматра да се код неколико хомерских ликова могу препознати хтонске особине повезане са ритуалом жртвовања *pharmakos*-а - код Терсилоха кога (као и касније Терсита) убија Ахилеј у *Илијади* (Р, 216; Ф, 209), а чије је име истог корена као и Терситово; потом Еурилоха, Терситовог „парњака“ у *Одисеји* (κ, 263-274); и гласника Еурибата, „остатком“ Терсита у *Одисеји* (τ, 244-248) (Фрејденберг 1930: 234-238). Талман је карактеристике *pharmakos*-а препознао у ликовима деформисаног Хефеста прогнаног са Олимпа у *Илијади*, просјака Ира који улази у конфликт са Одисејем

препознајемо у Терситовом случају, усталио и у каснијим периодима грчког књижевног стваралаштва. Овај образац је могао представљати одраз потребе да се један традиционални поглед на свет, као и спорне поставке друштвеног уређења и вредности испитају и ревалоризују, док се истовремено у том процесу задржавала извесна (ауто)иронична дистанца од песника-критичара (као њених носиоца и симбола); ово је била последица утицаја и реакцијâ социјалних група које су биле предмет њихове критике.

Поред тога што се уочавају на примерима псеудо-биографија представника разних песничких врста (јамбографија, мелика, елегија) из VII и VI столећа п.н.е, ове повезаности су препознатљиве и у традиционалним сведочењима о судбинама представника прозних и драмских жанрова. Један од најупечатљивијих примера је легендарни животопис творца античке басне, Езопа (VI в.п.н.е). У сачуваним сведочењима сакупљеним у *Животу Езоповом* (*Vita Aesopi G+W* [Perry 1952]) наводи се како је баснописац представљао све најгоре људско - иако роб, био је „безвредан као слуга“, те најружнији од свих људи: било га је одвратно гледати јер је био трбушаст, деформисане главе, кратког врата, спљоштеног носа, безуб, мутав, тамне коже, закржљао, равних табана, кратких руку као у ласице, разрок, дебелих и тамних усана као цигерица.<sup>512</sup> Чак се и етимологија имена *ἄσωπος* може довести у везу са идејом о „нескладном лицу“ (од *ἄσος* – неједнако, нескладно и *ὄψ* – лице). У уводним деловима *Живота*, Езопова физичка наказност је додатно истакнута и тиме што је представљен као изразито глуп и неспособан. Међутим, Езоп се у традицији појављује и као срчани бранилац потчињених друштвених слојева, заступник нових антиаристократских вредности које са јамбографијом узимају све више маха у грчкој култури; дакле, као досетљивац који се служи здравим разумом да надмудри филозофе и мудраце, а

---

(σ, 8-116), и свињара Еумеја коме Телемах прети у *Одисеји* (φ, 369-378) (Thalmann 1988: 24; 1998: 103).

Комптон је сличан образац уочио и у псеудо-биографијама митских песника попут: Марсије, кога је Аполон поразио и казнио (Apollo. IV, 2; уп. Arul. Flor. I, 3 [Butler 1909: 161-163]), и који ће у Риму постати симбол слободе говора; Епименида Крићанина – са даром прорицања је очистио Атину од укаљаности од стране породице Алкмеонида (Plut. Sol. 12), и Орфеја, за кога се везивао хтонски култ и чија је насилна смрт подразумевала каменовање и декапитацију (Ov. Met. XI, 1-66) (Compton 2006: 166-177; уп. Hubbard 1991: 75). Аутор је на везе са ритуалом жртвовања *pharmakos*-а указао и анализирајући псеудо-биографије раних грчких лиричара, попут Алкеја (VII-VI в.п.н.е); он је, слично Архилоху, одбацио свој штит у боју и побегао пред Атињанима; био је прогнан из домовине и у својим песмама грдио тирани Мирсила и Питака; његове савременице Сапфо (у традицији описане као „малене и тамне“, што се разилазило са аристократским идеалима женске лепоте), која је из политичких разлога била прогнана са Лезбоса и код каснијих комедиографа постала предмет смеха; елегичара Тиртеја (VII в.п.н.е) – у традицији познатог као шепави, једнооки војсковођа, приглуп, луд и ниског порекла, и кога су Атињани због менталне поремећености протерали у Спарту; и елегичара Теогнида (VI в.п.н.е) – чија се политичка елегија развијала у доба пучких револуција у Мегари, а из политичких разлога је прогнан из домовине (Compton 2006: 96-129; 166-180; уп. Lowry 1991: 191-197; Zielinski 2004: 211).

<sup>512</sup> У најранијим визуелним представама фигуру на атичком вазном сликарству петог столећа п.н.е. Езоп се појављује као деформисани и ружни грбавца са штапом за ходање (Wiechers 1961: 32; Compton 2006: 21).

служећи се медијумом басне, оштро критикује аристократске идеале и начин живота (уп. Plaoutine 1942: 175, 176; Wiechers 1961: 31, 32; Spina 2001: 36; Ђурић 2003: 367, 368; Zielinski 2004: 207, 210; Compton 2006: 20, 21; Еко 2007: 30).

На овом контрасту заснована је и једна варијанта приче о Езоповој смрти. Прича казује да је Езоп путујући по Грчкој коначно стигао и у Делфе. Тамо је, као и у другим градовима, Делфљанима представио своје басне. Народ се у почетку окупљао и уживао слушајући га, али му није давао ништа заузврат. Због тога им се баснописац почео подсмехивати и говорити како је гајио велико поштовање према становницима града, за које се причало да су богати и великодушни, све док није сâм увидео да су Делфљани много гори људи од других, и да се не могу мерити са својим прецима. Називајући их „робовима свих Грка“, Езоп се спремао да настави своје путовање, али су Делфљани, у страху да ће странац путујући по другим грчким градовима укаљати њихову репутацију, смислили како да га на превару убију. Они су у његову торбу криомице подметнули златан суд (фијалу) из Аполоновог храма, па су га следећег дана на изласку из града ухватили и оптужили за крађу. Према једној варијанти приче, Езопова казна за крађу светог суда састојала се у томе што су га Делфљани бацили са високе литице и убили, док су га, према другој варијанти, каменовали до смрти. Прича даље каже да је Езопова смрт изазвала рат или кугу, па је пророчиште у Делфима упозорило народ да мора да се покаје и очисти од подмуклог убиства не би ли се ослободио од беде која га је снашла. Након што је то учињено, град је просперирао још више него раније, а пророчиште је задобило већу моћ и утицај (Wiechers 1961: 33; Usener 1965: 244; Nagy 1979: 280, 281; Compton 2006: 26-31).

У причи о Езоповој судбини, дакле, понављају се сви обрасци карактеристични за ритуал жртвовања *pharmakos*-а. Као и већина *pharmakoi*, Езоп је изразито ружан и деформисан и долази из најнижих друштвених слојева; разлог за његово убиство је крађа светих судова из Аполоновог храма (као и у случају убиства примордијалног Фармакоса од стране Ахилеја и његове дружине); убиство се спроводи изван градских зидина (као и у случају ритуалне процесације); у погубљењу учествује читава заједница осветољубивих Делфљана; и, на крају, Езопово погубљење у две варијанте представља најчешће облике жртвовања *pharmakos*-а – каменовање и бацање са литице (Wiechers 1961: 35, 36; уп. Bremmer 1983: 308). У том смислу, могуће је повући јасну паралелу између Езопове и Терситове судбине у предању<sup>513</sup>: „Као што је Терсит пострадао због

---

<sup>513</sup> На сличности између Терситове и Езопове ружноће и ниског порекла у предању, указивао је Ђамбатиста Вико: „Зато је Езоп назван слугом, јер су плебејци [...] били слуге хероја. И прича се да је био ружан, јер је уљуђена љепота била цијењена по потомству из свечаних бракова које су склапали само хероји. [...] Исто тако је био ружан и Терзит, који је морао бити карактер плебејца што су служили херојима у Тројанском рату, а Одисеј га је тукао Агамемновим скиптром. Исто су тако племићи шибама тукли римске плебејце голих рамена *regium in morem* [по краљевском обичају], према

тога што се ругао Ахилеју, и Езоп је изазвао сопствену смрт због тога што се ругао Делфљанима. [...] Смрти Езопа и Терсита директан су резултат њиховог учествовања у прекору<sup>514</sup>, а проследица њихових смрти је очишћење [Ахилеј одлази на Лезбос, а Делфљани се, слушајући пророчанство, покају и очисте од убиства]. Из тога произилази да њихово учествовање у прекору само по себи представља очишћујући чин; тако чак и у оквирима идеологије мита, покуда и ругање могу имати потенцијално позитивну социјалну функцију“ (Nagy 1979: 281, 309; уп. Hubbard 1991: 72).

Иако сматра да су сличности између Езопа и Терсита са фигуром *pharmakos*-а упечатљиве, Роузен истиче да „бар у једном суштинском аспекту Терсит и Езоп не прате конвенционални образац *pharmakos*-а: њихове смрти захтевају покајање од стране њихових убица. [...] Њихове смрти доносе само несрећу њиховим заједницама – *stasis* међу Грцима под Тројом и кугу међу Делфљанима који су погубили Езопа“ (Rosen 2007: 99-101). Међутим, оно што аутор посматра као крајњу последицу погубљења Терсита и Езопа, може се разумети искључиво као једна од развојних фаза кроз које заједница пролази у митском уобличењу ритуала. Деструктивно дејство које убиство примордијалног *pharmakos*-а има на заједницу (*stasis* или куга) јесте оно што претходи њеном очишћењу кроз покајање убица, а управо то очишћење за последицу има даљи просперитет и обнову заједнице (Грци побеђују у рату, а Делфи задржавају своју високу репутацију и богатство). На тај начин, негативан утицај који у миту изазива смрт *pharmakos*-а, испољава се као неопходан предуслов привлачења позитивних утицаја кроз очишћење заједнице која учествује у убиству. На плану ритуала, овај редослед је преокренут због тога што се негативан утицај посматра као наметнут споља, а изганство и жртовање *pharmakos*-а резултирају непосредним очишћењем и обновом. Стога закључујемо да је Езопова, као и Терситова социјална функција критичара-*pharmakos*-а, у крајњој линији одређена суштински позитивним дејством на заједницу.

Извесне подударности са образцем из традиција око Езоповог лика, препознатљиве су и у представама које је античка култура имала о једном од својих највећих филозофа, Сократу (V в.п.н.е). Као „нови Езоп“, како га назива Тод Комптон (Compton 2006: 154), Сократ је у традицији остао познат као човек изразите ружноће: имао је

---

Салустијевом причању у *Држави божјој* св. Аугустина, све док закон Порција није спријечио шибање Римљана“ (Vico 1982: 172; уп. Feldman 1952: 343 n.31). Упркос упечатљивим паралелама у представљању физичког изгледа две фигуре, које Н. Плаутин упоређује са описима мајмуна код Симонида Аморгинца (VII в.п.н.е; fr. 7, 71-82), аутор произвољно закључује да је Езоп у поређењу са Терситом ипак био леп (Plautine 1942: 176, 189).

<sup>514</sup> „Недужни Езоп је убијен због тога што су Делфљани негостољубиви; као вешт сатиричар не може бити толерисан. Вербална агресија као оружје којим се песник служи има велику моћ у култури заснованој на принципу одржавања позитивне репутације. [...] Због поседовања тог оружја, песник ће постати предмет страха, презира или поштовања“ (Compton 2006: 40).

продорне очи које су деловале као да желе да гледају уназад (у Аристофановим *Облакињама* (362-363) је зрикав; уп. Lowry 1991: 143) и прџаст нос са широким ноздрвама. Платон га је у својим списима упоређивао са приказима попут Марсије и Силена, што у антици било синоним за гротескну ружноћу и неваљалство (Plat. *Sym.* 215a-215b; уп. Compton 2006: 155, 156; Еко 2007: 30). У различитим изворима се појављује као отеловљење најгорих људских особина, сиромаштва, криминала и ружноће. Био је син каменоресца и бабице, пословично познат као критичар атинског, али и хомерског друштва и морала (Kuisma 1996: 91), жучни противник владавине силе и супарник многих угледних Атињана, а које је, у потрази за истином, мајеутичком методом често извргавао јавном руглу. Због својих оштрих и упорних напада на атинско уређење и политику, Платон га је називао обадам (*μύωψ*) – своје је савременике подбадао, будио из летаргије и подстицао на делање (Plat. *Apol.* 30e).

Из ових разлога је филозоф на крају био оптужен од стране Атињана да квари омладину и да не поштује богове и државу (Kuisma 1996: 99, 121), због чега је осуђен на смрт тровањем кукутом. Одбијајући да прихвати блажу казну у виду прогонства, или да сâм побегне из атинског заточеништва (уп. *Plat. Crit.*), Сократ се са својом судбином може разумети као пример добровољног механизма жртвовања *pharmakos*-а.<sup>515</sup> Уместо подвргавања остракизму, страда за добробит заједнице која то од њега захтева, а својом смрћу као и животом, даје пример доследности у потрази за истином утичући тиме позитивно на заједницу (Compton 2006: 157, 158; уп. Waterfield 2009).<sup>516</sup> У том смислу, могуће је условно говорити о Сократовој сличности са Терситом (уп. Stone 1988: 33, 38; Hall 2008: 394)<sup>517</sup>, односно његовој укључености у исту традицију којој су припадали Езоп и поједини лирски песници.

У оквирима ове традиције се на крају могу сагледати и представе које су се у антици уобличиле у вези са најпознатијим грчким драматичарима, у чијим се делима испољавају назнаке новог доба у грчкој историји, као што се истиче и критика традиционалних аристократских вредности – Есхила (с. 525 - с. 455. п.н.е) и Еурипида

---

<sup>515</sup> „У Платоновим дијалозима Сократ често има лице *pharmakeus*-а. [...] Сократовски *pharmakon* делује и као отров, као змијски отров, као ујед отровнице. А сократовски ујед је гори од уједа гуја, јер његов траг захвата душу. Оно што је у сваком случају заједничко између сократовске речи и отровног течног лека јесте то што оба продиру у најскривенију дубину да се домогну душе и тела“ (Дерида 1985: 7, 8; уп. Derrida 1993: 118-148).

<sup>516</sup> Идеја о Сократу као добровољном *pharmakos*-у могла би се довести у везу и са занимљивим податком код Диогена Лаертија - да је филозоф рођен шестог дана месеца таргелиона, када се у Атини управо и одржавао ритуал жртвовања *pharmakos*-а (Diog. Laert. II, 44; уп. Compton 2006: 162).

<sup>517</sup> Фридрих Ниче тако на једном месту у свом есеју „Битка науке и мудрости“ истиче: „Сократ је освета за Терсита: предивни Ахилеј је убио одвратног плебејца Терсита, разгневлен његовим речима поводом Пентесилејине смрти; одвратни плебејац Сократ је убио *ауторитет* предивног мита у Грчкој“ (Nietzsche 1995: 105). Слично овоме, А. Саксонхаус сматра да „Сократ у својој улози обада, у потрази за „истином“ или „истинитим стварима“ мора упражњавати *пархезију* како би је разоткрио, обелоданио, и (попут Терсита) у томе мора занемарити хијерархијске односе, [...] који спутавају говор. Управо то представља живот и задатак филозофа“ (Saxonhouse 2006: 125).

(с. 480 – с. 406. п.н.е) у жанру трагедије, као и Аристофана (с. 446 – с. 386. п.н.е) у жанру комедије. Тод Комптон је показао да већ само име Есхил (*Αἰσχύλος*) по својој етимологији можемо протумачити као надимак за „ружњикаву“ особу (деминутив од *αἰσχρός*, ружан, срамотан, на супротној скали компарације у односу на Терситово *αἰσχιστος*, најружнији). У антици је била позната прича да је своје трагедије писао у пијаном стању, што је вероватно последица снажне повезаности трагичара са култом Диониса, који га је према предању и подстакао да пише трагедије и сатирске игре (Ath. *Deipn.* 22a-b, 428a; Paus. I, 21, 2).

Иако је имао божанску инспирацију, Есхил се, казује прича, пред крај живота својеволјно повукао из Атине. Овај чин је био последица срамотног пораза који је Есхил доживео такмичећи се са Софоклом у трагедији, или Симонидом у елегији. Гневан и осрамоћен, трагичар се повукао на Сицилију где је дочекао своју необичну смрт – прилазећи зидинама града Ђеле усмртила га је корњача коју је орао испустио на Есхилову проћелаву главу, мислећи да је испушта на камен не би ли разбио корњачин оклоп (Valer. Max. VII, 2; Plin. *HN* X, 3; Plut. *Cim.* 8). Извори такође наводе причу да је на једној од његових представа атинска публика, незадовољна оним што је трагичар представио у свом делу (или због тога што је у својим трагедијама разоткрио извесне тајне у вези са Елеузинским мистеријама), покушала да га каменује на лицу места. Међутим, Есхил је успео да побегне и сакрије се у Дионисовом позоришту. Када му је касније суђено, трагичар се изјаснио да није знао шта ради, па је позивајући се на своје подвиге у рату поново задобио наклоност Атињана (Aristot. *Nic. Eth.* 1111a8-10; Her. Pont. ap. Eustrat. p. 40). Необични елементи Есхилове псеудо-биографије (ружноћа, каменовање, изгнанство, насилна смрт) упућују на извесне везе са ритуалом жртвовања *pharmakos*-а (Compton 2006: 130-134).

Сличан је случај био и са Еурипидом, чије су се трагедије, у још већој мери од трагедија Есхила и Софокла, критички и сатирички односиле према превазиђеним аристократским вредностима и истицале вредности класичног доба. Један од истакнутих аспеката његове критике била је критика жена, па је у традицији остао познат као „мизогиниста“. Због тога су, како казује предање, жене на фестивалу Тесмофорија сковале заверу да га убију, али су на крају из поштовања према Музама од тога одустале (*Vita* 23-25, 29-30 [Kovacs 1994]; Hermes. VII, 61-68). Његов *Живот* га представља као омраженог међу Атињанима, мушкарци су га мрзели јер им је било тешко да са њим заподену разговор, а жене јер их је „блатио“ у своме делу. Био је оптуживан за безбожност и богохуљење од стране државника и демагога Клеона и других Атињана (*Vita* 27; Satyr. fr. 39. X; *Pap. Oxy.* 2400). Из тих разлога, трагичар се у потпуности повукао из друштвеног живота, због чега је описиван као мрачан,

замишљен и крут, као мрзитељ смеха (агеласт) (23). Овоме су придодате и знаке физичке ружноће, па се Еурипид у традицији описује као човек са дугом брадом и младежима по лицу (12), са одвратним задахом из уста (28).

Захваљујући све негативнијем односу својих суграђана, Еурипид је напустио Атину и повукао се у суморну пећину у Саламини, где је наставио писати своје трагедије (22, 25). Међутим, учестали напади атинских комичких песника на крају су га нагнали да се повуче на двор краља Архелаја у Македонији (*Vita* 35, *Satyr. fr.* 39. XV 25). Тамо је трагичар доживео своју насилну смрт: једнога дана док се одмарао у шумарку изван града напали су га, растргли и прождрали краљеви пси са којима је овај био пошао у лов (21) (поједини извори наводе да су га, као и Орфеја, растргле махните жене). Према другој варијанти, љубоморни песници су подмитили чувара краљевских паса да их пусти на трагичара, док је према трећој то урадио краљев слуга због тога што је Еурипид грдио и клеветао његовог господара (*Suda s.v. Euripides*). У овим причама Комптон препознаје појављивање теме *sparagmos*-а, дионизијског ритуала жртвовања путем распарчавања жртве, карактеристичног за митове о Орфеју, Пентеју или Актеону. У представама о његовој ружноћи и причама о Еурипидовим сатиричним нападима на извесне угледне појединце и његовој мизогинији, потом суђењу трагичару и његовом прогонству из Атине, као и култној и ритуалној смрти, Комптон указује на подударан образац *pharmakos*-а који се јавља и у Есхиловом случају (Compton 2006: 135-142).<sup>518</sup>

Извесни показатељи припадности истој традицији у литерарној представи критичара као жртвеног јарца, препознатљиве су и у причама исплетеним око живота и дела „оца атинске комедије“, Аристофана. Стварајући своје драме са јасном социјално-политичком тенденцијом, Аристофан је немилосрдно критиковао и извргавао руглу лажи и демагогију владајућих слојева (посебно Перикловог опонента Клеона,

---

<sup>518</sup> Иако се античка сведочења о Софоклу (с. 497 – с. 405. п.н.е) не могу довести у везу са традицијом представљања песника-критичара као жртвеног јарца, важно је да се у његовој обради мита о Едипу огледа образац *pharmakos*-а. Едип се остварује у функцији *pharmakos*-а тако што, према пророчанству, сâм изазива кугу која пустоши Тебу. Поставши на крају свестан тежине свога злочина, и изазвавши Јокастино самоубиство, Едип захтева од Креонта да га заувек прогна из града. Овај чин уједно подразумева и испуњење пророчанства, па куга коначно престаје и поредак у Теби се поново успоставља. Веран је у Едиповом случају препознао ритуал жртвовања *pharmakos*-а и у њему уједно уочио одраз политичке институције остракизма: „Едип је „дволичан“ као и реч пророчишта: краљ „спасилац“, којег на почетку комада сав народ преклиње као да се обраћа каквом богу који би држао у рукама судбину државе; али он је исто тако и гнусна љага, блудно чудовиште, које у себи усредсређује све зло, све светогрђе света, које треба изагнати као каквог *pharmakos*, као жртвеног јарца, да би град био опет чист, да би се спасао. [...] По тој оси, на чијем је врху божански краљ, а у основи *pharmakos*, врши се низ преокрета који погађају Едипову личност и чине од јунака „парадигму“ двосмисленог човека, трагичког човека. [...] Божански краљ-*pharmakos*: то су дакле два Едипова лица, која му придају загонетност тиме што у њему спајају, као у једној двосмисленој формули, два међусобно супротна лика. [...] Тај поларитет између краља и жртвеног јарца [...] Софокле није имао да измисли. Он је био садржан у религијској пракси и друштвеној мисли Грка“ (Vernan/ Vidal-Naquet 1993: 9, 112, 136, 137, 146, 147; уп. Girard 1986: 122, 123; Žirar 1990: 77-97; Thalmann 1988: 22; Compton 2006: 18).



представника атинске трговачке класе), користољубивост аристократије, хвалисавост војсковођа, несавесност судија и друге друштвене изопачености које је уочавао у Атини свога доба. У *Осама* (1043), комедиограф сâм себе назива „браниоцем од зла и чистиоцем (*καθαρτήν*) земље“, потврђујући тако да његова грдња има очишћујуће, катарзично дејство на друштво.

Напади на атинске политичаре и друге угледне људе довели су до тога да је Аристофан вероватно врло брзо постао омражен у највишим друштвеним круговима. Постоје назнаке да га је сâм Клеон у неколико наврата изводио пред атински суд оптужујући га за личне, али и увреде упућене читавом полису, па чак покушавајући да санкционише извесне Аристофанове комедије, попут изгубљених *Вавилоњана* (уп. Aristoph. *Ach.* 377-382; 502-503). Из овог разлога је комедиограф у говору вође хора у *Витезовима* (516) забележио - „да писање комедија нада све је посао мучан и тежак“ (Aristoph. *Eq.* 517 [Aristofan 1947: 74]). Иако никада није подвргнут озбиљнијој казни, постоје назнаке да је атински суд под Клеоновим притиском Аристофана осудио на привремено изгнанство, након кога се комедиограф вратио у град и наставио са радом (Compton 2006: 147 n.30). Као и у Хипонактовом случају, следствено јамбографској традицији инвективе, и Аристофан се у својим комедијама служи ритуалом *pharmakos*-а како би се наругао појединцима (уп. Aristoph. *Eq.* 1402-1405; *Ran.* 730-733). Комптон пак, истиче: „Иако песник има моћ да створи *pharmakoí*, ова моћ чини од њега жртву, која се остварује кроз његово злостављање на судовима од стране политичара Клеона“ (Compton 2006: 143-152).<sup>519</sup>

Наведени примери потврђују да се до класичног периода грчке историје, критичари вредности владајуће елите и превазиђених херојских идеала (који карактеришу „хомерско друштво“) појављују неодвојиво од културне представе о себи као жртвама друштвених околности. Ово се може довести у везу са сложеним механизмима изналажења жртвеног јарца у конфликтним друштвеним ситуацијама, то јест са ритуалом жртвовања *pharmakos*-а. Поменута парадигма се у антици учврстила у сва три књижевна рода која су обележила класични период, развијајући се упоредо са

---

<sup>519</sup> На претпоставку да је Аристофан припадао истој традицији представљања, указују сличности између ликова Дикеопола у *Ахарњанима*, односно Кобасичара/ Агоракрита у *Витезовима*, и лика Терсита у хомерском тексту, засноване на њиховом негативном представљању; оно је неодвојиво од њихове критике Ахарњана у првој, односно Пафлагонца/Клеона у другој комедији (Aristoph. *Ach.* 285-435; *Eq.* 447-449; 864-867; уп. McDermott 1935: 172, 173; Whitman 1971: 47; Lowry 1991: 181; Rosen 2003: 123; Marr 2005: 6, 7; Compton 2006: 152; Rosen 2007: 83-89). На ширем плану, хомерска епизода са Терситом доведена је у везу са Аристофаном и код В. Јегера, који сматра да се почеци античке комедије могу препознати „у неодрљивом подражавалачком нагону обичнијих природа, ми бисмо рекли: у импулсу народа склоног реалистичком посматрању и просуђивању да за предмет својих изругивачких имитирања одабере оно што је рђаво и достојно презира и прекора. Сцена с Терситом у *Илијади* [...] - једна од малобројних комедија међу толиким трагедијама које садржи Хомеров еп – права је народна сцена и рачуна на инстинкте масе“ (Jeger 1991: 183).

још увек јаким устрајавањем на традиционалним вредностима. На тај начин, двострука социјална функција њених реалних и фикционалних представника омогућила је у време бурних промена у грчком друштву неометано продирање другачијих назора у књижевност (делујући истовремено као одраз критичког односа према традиционалним тековинама једног доба и његове реакције на појаву нових идеологија). На исходишту ове литерарне струје у грчкој књижевности налази се Терсит, у чијој се амбивалентности одражава претпоставка готово сваког каснијег критичког, сатиричког или ироничког смера у класичној књижевности - преиспитивање и директна критика дубоко укореењених културних, социјалних или политичких начела, могући су једино уколико је и сâм критичар посматран као особена појава, упечатљиви изузетак од друштвено прихваћених норми и представâ о ономе што је пожељно у датој заједници.

### 2.3.3. ТЕРСИТ КАО „ПЕСНИК ПОКУДЕ“ И ДЕКОНСТРУКЦИЈА ХЕРОЈСКЕ ПАРАДИГМЕ

У немачкој класичној филологији током друге половине осамнаестог столећа повела се жустра полемика око тумачења појединих проблематичних места у хомерским еповима. Један од важнијих предмета ове полемике је представљао и покушај разјашњавања амбиваленције Терситове улоге у *Илијади*, коме су приступила тројица немачких проучавалаца Хомера - Кристијан Адолф Клоц (1738-1771), Готхолд Ефраим Лесинг (1729-1781) и Јохан Готфрид Хердер (1744-1803). Прилазећи хомерској епизоди са Терситом из различитих углова и узимајући у обзир хипотезе претходника, тројица аутора су у својим радовима поставила суштинска питања која се тичу одређивања Терситове функције у античкој књижевности; она ће у потоњим периодима постати незаобилазан предмет интересовања модерне хомерологије у вези са овим ликом.

У својим критички настројеним *Хомерским писмима* (*Epistolae Homericae*, 1764), К. А. Клоц је посматрао Терситову појаву у *Илијади* као упечатљиво поткрепљење чињенице, да чак и највећи песници, попут Хомера, у своме делу чине неопростиве грешке. У том смислу, он већ на почетку књиге бележи:

То да и Хомер задрема<sup>520</sup>, сматрам да постаје јасно у оним одељцима где он – без обзира на то да ли се поступајући тако жели прилагодити моралу свог доба, који још увек није био

---

<sup>520</sup> Овај пословично познати израз води порекло од Хорацијевог примедбе у *Песничкој уметности* (*Ars Poetica*) према којој, иако аутор тежи савршенству у песничком изразу, то није увек и оствариво: „Мени је криво кад некад и добри чак задрема Хомер,/ мада се прашта да дремеж у дуго се ушуња дело“ (Нор.

довољно префињен и у својој једноставности има нешто сељачко и грубо, или због тога што је веома тешко суздржати се од онога што мислимо да ће код наших читалаца изазвати смех, или пак због грешке у процени – укратко, тамо где он пада толико ниско да укључује оно што сматрам да никако не приличи достојанству и узвишености епске песме. Тиме што с времена на време жели изазвати смех код својих читалаца на најнеприличнијим местима, сматрам да Хомер на своју песму баца љагу која уопште није небитна, и која изазива тешко занемарљиву унакаженост и будну узнемиреност. Ово постаје јасно у другом певању *Илијаде*.

(Klotz 1764: 24; нав. према Herder 2006: 164; *прев. аум*)

Клоц сматра да је појава Терсита као најружнијег и најгорег од свих јунака под Тројом (на непримерен начин оптужује Агамемнона да би на крају био кажњен ради изазивања „површног“ смеха код публике) потпуно неодговарајућа за епски медијум; он у наставку текста додатно поткрепљује став по коме, због своје неприкладности, епизоду са Терситом треба потпуно избацити из текста *Илијаде*:

Уколико би се Терсит можда појавио у сатири или каквој другој хуморној песми, његова појава би ме несумњиво забавила - и то не у малој мери – па бих драге воље истицао и хвалио његову оштрину и сналажљивост. [...] Међутим, као што је непримерено представљати трагедије у околностима које изазивају смех, једнако је непримерено смејати се у околностима које захтевају озбиљност; ко би могао помислити да је тако нешто умесно? У овом случају ми немамо намеру да се смејемо; ми смо у напетом ишчекивању - које нам сâм песник усађује - питајући се како ће се епизода окончати. [...] Онда се сусрећемо са том одвратном појавом, [...] која нас хвата за пешеве капута и задржава нас док покушавамо да побегнемо. Опиремо се и огорчени смо на онога који нам је послао ово чудовиште, и тамо где не само што смо желели да будемо озбиљни, већ смо на то били и присиљени, ми се на сву несрећу смејемо. [...] Уколико, насупрот томе, одбацимо човека, уколико исечемо све стихове, видећемо да ли ћемо задржати озбиљан израз лица. Поновићу још једном: Хомеров Терсит ми се не допада и никада ми се неће допадати, макар га и Медеја подмладила. Желимо да протерамо овог човека; или, уколико би нам пружио отпор и усудио се да нас наружи као што је то чинио грчким војсковођама, требало би му заврнути шију. У сваком случају, не сумњамо да ће и он пронаћи своје следбенике, да ће се наћи извесни људи који неће пристати на то да се дигне рука на доброг дечкића; јер постоје људи који немају никакав однос, никакво познанство са Музама и са Филозофијом, који су проучавали науке тако као да су се учили трговини.

(Klotz 1764: 25-26, 28-30; нав. према Herder 2006: 165, 166; *прев. аум*)

Колико год били екстремни у својој артикулацији, Клоцови ставови у вези са епизодом у *Илијади* поставили су у средиште проучавања Терситовог лика два питања, веома битна за разумевање његове функције у тројанском предању: да ли се Терситова улога превасходно остварује у томе што он, нападима на ахејске јунаке и последицама које ти напади имају по њега самог, треба да изазове смех (како међу својим саборцима тако и међу хомерском публиком); и, уколико то јесте случај, да ли један такав изразито комички и нискомиметички модус представљања Терситовог лика, може чинити истински предмет епског песништва као форме која је „достојанствена и

---

Ars. 359-360 [Horacije, *Pesnička umetnost*, 359-360, у: Milosavljević 1991: 62).

узвишена“? Клоцов одговор на прво питање био је недвосмислено потврдан, док је на друго био искључиво одричан.

Клоцов позив на елиминацију епизоде са Терситом из *Илијаде* заснован на етички оријентисаном тумачењу епа, постао је предмет критике у научним круговима који су Терситову појаву тумачили више у оквирима естетичких, него етичких категорија у хомерском тексту. У том правцу се кретала интерпретација Г. Е. Лесинга у *Лаокоону* (1766), објављена две године после Клоцових *Хомерских писама*. Полазећи од основне премисе да „телесна лепота настаје из складног дејства разноврсних делова који се одједном могу сагледати“, Лесинг у Хомеровим описима Нирејеве, Ахилејеве и Хеленине лепоте препознаје највиши узор за овај принцип; при томе он наглашава да се Хомер „нигде не упушта у подробан опис тих лепота“ по својим деловима (Lesing 1964: 81). Слично лепоти, „и ружноћа изискује више неприличних делова, и мора нам бити омогућено да их такође обухватимо погледом у исти мах“ (93). Међутим, Лесинг сматра да ружноћа по својој суштини не може бити предмет (епског) песништва. Упркос томе, Хомер у свој еп укључује опис „крајње ружноће“ у Терситовом лику и ту ружноћу представља редом по деловима.

Лесинг поставља питање - зашто се принцип који није примењен у представљању лепоте примењује у представљању ружноће: „Зар се дејство ружноће постепеним набрајањем њених елемената не ремети онако исто као што се дејство лепоте осујећује сличним набрајањем њених елемената? Свакако да се ремети; али у томе баш и лежи оправдање Хомерово“ (93, 94). Управо у овом готово парадоксалном становишту, Лесинг проналази разрешење проблема епизоде са Терситом; он закључује да тиме, што приказује Терситову ружноћу у својим појединачним деловима, Хомер у ствари ружноћу умањује до те мере, да она више не представља сама по себи циљ, већ постаје „додатак“ помоћу кога песник „изазива и појачава извесна мешовита осећања којима је принуђен да нас забавља у недостатку чисто пријатних осећања. Та мешовита осећања су смешно и ужасно“ (94). На основу тога, Лесинг изводи закључак да,

Хомер чини Терсита ружним да би га начинио смешним. Али он не постаје смешан самом својом ружноћом, јер ружноћа је несавршенство, а за смешно се изискује контраст савршенства и несавршенства. [...] Тај контраст не сме да буде сувише дречећи и оштар и да *opposita* (опречне боје) – да наставим сликарским језиком – морају бити такве врсте да се могу једна са другом стопити. Мудри и честити Есоп не постаје смешан тиме што смо му придали Терситову ружноћу. Била је то луда калуђерска идеја што су Гέλο тов (смешно) његових поучних басана путем наказности хтели да пренесу и на његову личност. [...] Само ако је унакажено тело у исти мах и слабо и болешљиво, ако оно душу спречава у њеним дејствима, ако оно постане извор штетних предрасуда против ње – тада се непријатност и допадање уливају једно у друго; али нова појава која из тога извире није смех, него сажаљење, а предмет који бисмо без сажаљења само уважавали постаје занимљив. [...] Али, као што Терсит не постаје смешан самом ружноћом, толико би исто то мало био и без ње. Ружноћа, слагање

ружноће с његовим карактером, противречност у којој обоје стоје према идеји коју он сâм гаји о својој важности, нешкодљиво дејство његовог пакосног брбљања које само њега понижава – све скупа мора да делује у том циљу.

(Lesing 1964: 93, 94)

Сходно томе, Лесинг сматра да је један од главних предуслова за представљање Терсита као смешног то, што је он у свом деловању суштински безопасан<sup>521</sup>, па је самим тим и казна прилагођена његовом преступу и може изазвати смех. Аутор ипак наглашава како то не би био случај, да се Терситова критика Агамемнона у *Илијади* завршила на исти начин на који је окончана његова критика Ахилеја у *Етиопиди* и код Квинта Смирњанина. Он закључује да би у том случају сваку идеју о смешном истог тренутка сменило сажаљење због људског страдања; да се Терситова критика није остварила као безопасна, већ да је заиста резултирала побуном, смешно би се на сличан начин претворило у осећање страха<sup>522</sup>:

Јер узмимо да је самог Терсита скупо стало његово пакосно омаловажење Агамемнона, да га је, уместо с неколико крвавих отока, морао платити животом – и ми бисмо престали да се смејемо. Јер то чудовиште од човека ипак је човек, чије нам уништење увек изгледа веће зло него све његове мане и пороци. Да бисте то искусили, прочитајте његов крај код Квинта Калабера. [...] Сувише грозно! Напрасити убилачки Ахил постаје ми мрскији него подмукли Терсит који режи; радосно клицање које Грци том делу нададоше вређа ме; прелазим на страну Диомедову, који већ трза мач да се убици освети за свога рођака, јер осећам да је Терсит и мој рођак, човек. Али претпоставимо да је Терситово држање изазвало побуну, да је побуњени народ заиста отишао на лађе и издајнички напустио своје војсковође, да су ови пали у руке осветољубивом непријатељу, а да је тамо божански крвнички суд флоту и народ осудио на потпуну пропаст: како би нам се тада учинила Терситова ружноћа? Ако нешкодљива ружноћа може да постане смешна, штетна ружноћа увек је страшна.

(Lesing 1964: 95)

Док је оваква употреба „нешкодљиве ружноће“ у комичке сврхе оправдана у епском песништву, Лесинг додаје да у сликарској уметности за њу нема места, јер „сликарство као вештина која подражава може да изрази ружноћу“, али „сликарство као лепа уметност не жели да је изрази“ (Lesing 1964: 97). Уколико се и Терситова представа на слици чини мање непријатном него што би изгледала у природи – сматра аутор - то није због тога што се кроз подражавање његове ружноће та ружноћа умањује или укида, већ зато што посматрач има моћ да ружноћу занемари и ужива у вештини

<sup>521</sup> Лесинг се овде надовезује на Аристотелову дефиницију смешног у *Песничкој уметности*: „Смешно је нека грешка и ругоба која не доноси бола и није погубна [*οὐ φθαρτικόν*]; смешна личина (маска), то је нешто ружно и наказно, али не боли“ (Aristot. *Poet.* 1449a [Aristotel 2008: 63, 64]).

<sup>522</sup> Интересантно је да управо ове две категорије (сажаљење и страх) представљају афекте које трагедија треба да изазове код публике, како би остварила своје катарзично дејство према Аристотеловој дефиницији (Aristot. *Poet.* 1449b [Aristotel 2008: 65, 66]). Према томе, Лесинг сматра да се Терситова улога у тројанском предању - у зависности од околности и исхода његове критике - могла протумачити како са комичким (у *Илијади*) тако и са трагичким конотацијама (у *Етиопиди* и каснијим обрадама исте теме).

подражавања која одликује сликарску уметност (98).<sup>523</sup> Ипак, сама свест о томе да је уметност примењена у сврху представљања нечег ружног, омаловажава уметника, сматра Лесинг, јер у сликарству (за разлику од песништва) ружноћа нема функцију „дodatка“ у постизању неког другог ефекта, већ „има све своје снаге на окупу и не делује много слабије него у самој природи“. Према томе, нешкодљива ружноћа „неће дуго остати смешна“, као што се и код штетне ружноће „ужасно помало губи, а безоблично остаје само и непроменљиво“ (99). У склопу своје шире теорије о разликама између песништва и сликарства (осврћући се и на Клоцов захтев за елиминацијом епизоде са Терситом из *Илијаде*) Лесинг закључује да се подражавање ружног у сликарству треба избегавати, али да његово представљање у песништву има своје оправдање ако - као у Терситовом случају - изазива смех или неки други афекат који се не може изазвати непосредним путем:

Када о томе размислимо, гроф Келис је био потпуно у праву што је Терситову епизоду изоставио из реда својих хомеровских слика.<sup>524</sup>

Али јесмо ли зато у праву ако желимо да она нестане и из самог Хомера? Није ми драго што налазим да је један научник [Клоц], иначе правилног и утанчаног укуса, тога мишљења. Остављам за друго место да се о томе опширније изјасним.

(Lesing 1964: 99-100)

Лесинг се касније у својем делу није додатно бавио Клоцовим примедбама поводом Терсита у *Илијади*, мада је јасно да са својим сународником није делио став по коме

---

<sup>523</sup> Лесинг се и у вези са овим питањем надовезује на Аристотелово тумачење - да је подражавање урођено човеку од детињства и да се човек „од осталих створења разликује по томе што он највише нагиње подражавању и што прва своја сазнања подражавањем стиче; затим, сви људи осећају задовољство кад посматрају творевине подражавања. Доказ је за то онај утисак што га у нама остављају уметничка дела. Има ствари које нерадо гледамо у њиховој природној стварности, али кад су нарочито брижљиво насликане, онда их са задовољством посматрамо, на пример: облике најодвратнијих животиња и мртваца. [...] И зато људи посматрају слике с уживањем, јер при посматрању слика добивају неко сазнање и домишљају се шта свака слика представља, на пример: ово је онај. Јер, ако посматрач није већ раније видео предмет који посматра, неће му се приказани предмет свидети као такав, него због техничке изражености, или због колорита, или из кога другог сличног узрока“ (Aristot. *Poet.* 1448b [Aristotel 2008: 61]. Идентичну идеју исказану на примеру хомерског Терсита налазимо код Плутарха, који у својим упутствима како би млади људи требало да тумаче песништво, каже: „И немој му дозволити да се само упозна са често понављаном изреком да је „песништво јасно изговорено сликарство, а да је сликарство немушто песништво“, већ га и научи да смо - када на слици видимо гуштера или мајмуна или Терситово лице – ми тиме задовољни и дивимо се слици, не због тога што је у питању леп предмет, већ због сличности. Јер, по својој природи ружно не може постати лепо; али подражавање, било да се бави оним што је ниско или оним што је добро, уколико само постигне сличност, треба да буде предмет похвале. [...] Такође, млад човек, када чита шта је представљено да су брбљивац Терсит, или заводник Сизиф, или сводник Батрах, учинили и казали, мора научити да хвали вештину и уметност које подражавају ове ствари, али да одбаци и осуди нарав и дела која су подражавана“ (Plut. *Quomod. adol. poet.* 17-18 [Babbitt 1927-2004, I: 90-95]; *прев. аум*; уп. Olymp. in Plat. *Alc.* I, 108b [Westerink 1956]).

<sup>524</sup> Ан Клод Филип, гроф де Келис (Anne Claude Phillipe, comte de Caylus, 1692-1765), био је француски антиквар и бакрописац. Међу многим делима великих мајстора која је копирао, дао је да се о његовом трошку припреме графике копија слика са античком тематиком од италијанског гравера Пјетра Санти Бартолија (1635-1700); 1757. године објавио је студију о њима под именом *Слике из Илијаде, Одисеје и Енеиде (Tableaux tirés de l'Iliade, de l'Odyssee, et de l'Enéide)*.

категорије ниског и ружног уопште не треба да чине предмет епског песништва. Идеју да се Терсит у *Илијади* појављује у недвосмисленој функцији изазивања смеха<sup>525</sup> (коју препознајемо и у Клоцовом тумачењу), Лесинг развија и потврђује кроз аристотеловску теорију смешног као беспомоћног и безазленог; тиме је он оштро разграничава од Терситовог потенцијалног трагичног аспекта у околностима његове смрти у *Етиопиди*, удаљавајући се од Клоцове немилосрдне и искључиве осуде лика.

Премда је представљало значајан корак напред у разумевању епизоде са Терситом, Лесингово објашњење начина на који је Терситова ружноћа употребљена како би се постигао ефекат смешног, веома брзо је подвргнуто критици у „Првом шумарку, посвећеном *Лаокоону* г. Лесинга“ Хердерових *Критичких шума* (*Kritische Wälder*, 1769), објављених три године након Лесингове студије. У овом естетичком спису Хердер доводи у питање само Лесингово одређење телесне лепоте као склада свих појединачних делова који се одједном могу сагледати; он истиче - „уколико Хомер захтева опис тела, он га и пружа, чак и ако је то тело Терсит; он не зна ни за какве уметничке алате, ни за какво песничко лукавство и обману“ (Herder 2006: 150, 151). Хердер за разлику од Лесинга, сматра да уколико песничка уметност треба да се суздржи од описивања лепе фигуре јер су јој делови садржани у опису, онда Хомер треба да се суздржи и од описивања ружне фигуре (Терсита), где су деформисани делови једнако у суживоту и морају се тако сагледати:

Лесинг је упетљао Хомера у ову мрежу критичких правила и сада жели да се позове на њега како би доказао своју претпоставку у ситуацији из које тешко да се може избавити. [...] Хајде да се, у складу с тим, отарасимо Терсита, али не, као што Лесингови принципи захтевају, због тога што је ружан, већ због тога што је тело, због тога што мора бити описан као физички објекат, а ипак сукцесивно. [...] Уколико се он [песник] може служити ружним формама, колико се тек онда лако може служити лепим? [...] Чинећи овај уступак [поводом Терситовог описа], г. Лесинг је оспорио највећи део своје књиге.

(Herder 2006: 160; *прев. аум*)

Хердер се у наставку свога текста осврће на Лесингову тврдњу да је Хомер осликао Терсита као ружно тело не би ли га начинио смешним, додајући да би за Лесингову теорију смешног (која је у вези са овим питањем изложена у *Лаокоону*), било боље да је подигнута на неким другим темељима и изложена на другом примеру. Наиме, аутор сматра да Терситова суштинска одлика није то што је смешан, него управо то што је ружан:

---

<sup>525</sup> У тумачењу хомерске епизоде, на Лесингову теорију ће се касније надовезати А. Фелдман, који закључује да „Терситов портрет само „изгледа“ као да је насликан из пакости и злобе; у ствари он је начињен са циљем да се оствари хуморни ефекат, како је то Лесинг приметио. Чињеница је да је Терсит испраћен са полуварварским смехом, али ипак, то је и даље смех“ (Feldman 1947: 219).

Он није човек коме се можемо смејати, већ злонамерно гунђало. [...] Почиње да куне, не са циљем да забави, већ са најгорчом жучи; грди краљеве, и то сигурно не у маниру дворске луде, већ као непријатељ, смртни непријатељ. [...] И све то пред војском, лажљиво и клеветнички, са најбезобразнијим могућим тоном, као неко ко суди краљевима! И то као да говори у име свих Грка, као да су га сви они на то навели! И у истом даху ружи читаву нацију, омаловажава све Грке као кукавице и безвредне јаднике, говори тоном који наговештава да је урадио више од било кога другог, да је водио рачуна о свима њима, да би могао да их предводи, да им свима суди! И то све још није довољно! Он још осећа потребу да оклевета човека који је одсутан, најхрабријег међу Грцима, Ахилеја, и то путем ужасне лажи - да Ахилеј нема срца. Какав ружан човек, достојан презира! [...] У сваком смислу, Терсит је био идеал ружне душе, а са грчке тачке гледишта таква ружна душа је морала уједно насељавати и најружније тело.

(Herder 2006: 161, 162; *прев. аум*)

Хердер истиче да се ни из чега у тексту не може закључити да је Хомер начинио Терсита ружним како би га начинио смешним, и да је овакво „погрешно тумачење“ епизоде „навело г. Лесинга и друге на неправилан закључак“ (162). Уместо тога, аутор тврди да је Хомер Терситу доделио ружно тело управо зато да би појачао своју огорченост на њега, као и да би учинио његову ружну душу видљивом пред нашим очима. Зато је, чак и када му се Грци смеју, то смех који је рођен из мржње (*Schadenfreude*), а не „невино весеље изазвано од стране забавног лакрдијаша који је невино смешан. Да је Терсит био такав човек, да је био глуп, физички ружан, али не и злобан – у том случају никад не бих могао да опростим Одисеју што се тако понео према њему“ (163). Међутим, пошто то није случај, Хердер закључује да је Терсит „добрио шта је заслужио; [...] ми смо одушевљени што су га добро измлатили“ (163).

Упркос оштром одбацивању могућности да је Терсит имао било какво позитивно, или макар безопасно дејство на ахејску заједницу (где се приближава Клоцовом тумачењу), Хердер ће на крају свог текста делом прихватити став да је Терсит у незнатној мери могао бити представљен као смешан:

Хомер не ствара ниједан лик у свом песничком универзуму на тај начин да он представља оваплоћење врховног савршенства или несавршенства, па тако и у овом случају он такође у *извесном смислу* разблажује претерану ружноћу, како Терсит не би био исувише уочљив у односу на друге ликове у његовом епу. Премда не поседује никакве очигледне позитивне квалитете, у њему ипак постоји мало доброте јер поштује себе, [...] он сумња у сопствену ружноћу; тако у противном потпуно одвратна и омражена фигура, ипак постаје донекле подношљива, што даље упућује на област смешног. Али то што је смешно представља у толикој мери једно споредно својство, толико један небитан део његовог карактера, да се пробија као ирелевантна особина, само привремено, само ретроспективно.

(Herder 2006: 163, 164; *прев. аум*)

Разграничивши на овај начин своје гледиште од Лесинговог, Хердер се иронично осврће и на Клоцову критику Хомера.<sup>526</sup> Коментаришући најважније тачке ове критике

---

<sup>526</sup> „Господин Клоц је одлучио да је Терсит довољно вредан његове пажње да му посвети повећи део



у *Хомерским писмима*, Хердер Клоцу замера што жели избацити Терсита из текста *Илијаде* из готово истих разлога из којих Лесинг жели оправдати његово присуство: због тога што је, пре свега, предмет и изазивач смеха, и он коначно закључује:

Са моје тачке гледишта, он се не појављује да би био смешан, да би нас хватао за пешеве капута, да би међу нама изазвао неприкладан, непримерен смех. Он се такође не појављује ни да би био просто ружан и представљао изузетак од правила да су сви мушкарци под Тројом били леви. Он није сачињен на погрешном месту да би му због тога требало заврнути шију. Он је део радње епа и гласноговорник грчке руље, који мора изговорити све што има да каже или баш у *том тренутку* или никада више.

(Herder 2006: 167; *прев. аут*)

Заснована на различитим аргументима и спроведена са другачијим циљевима, тумачења тројице аутора упућују на један битан аспект Терситове фигуре у тројанском предању. Негативне црте којима је обележен у хомерској традицији могле су имати сврху представљања Терсита као смешног и тиме суштински безбедног појединца. Овај је Терситов комички аспект за Клоца представљао непобитну чињеницу на основу које га је аутор желео избацити из епа; Лесингу је послужио као оправдање за увођење естетике ружног у епски медијум, и као упечатљива супротност трагичком начину представљања у нехомерском делу предања о Терситу; док га је Хердер, после немилосрдног оспоравања и коначног опредељења за тумачење епизоде у кључу класног сукоба, на крају свог текста ипак прихватио као „споредно својство“ Терситовог лика. Узимајући у обзир Клоцове, Лесингове и Хердерове аргументе, упоредо са тумачењем Терситове функције као *pharmakos*-а и критичара аристократије, у модерној хомерологији се издвојило разумевање Терситове функције као носиоца комичких карактеристика у епу, односно као својеврсног „изазивача смеха“, како код својих сабораца тако и код епске публике.

Веома је важно нагласити да се ова Терситова функција прилично јасно истиче већ на почетку његовог описа у *Илијади*, где се након сведочења о томе да је Терсит „непристојне речи и многе у срцу знао, / наопаке, без мере с владарима да би се свађ’о“, додаје да је повод за његову свадљивост био у томе, што „је тражио чим би Аргејце насмејати мог’о“ (*ἀλλ’ ὅ τι οἱ εἴσαιτο γέλοϊον Ἀργείοισιν/ ἔμμεναι*; В, 215). Дакле, у тексту се инсистира на томе да је Терситова критика Агамемнона (и извесни ранији сукоби са ахејским војсковођама о чијим детаљима ништа не сазнајемо) у ствари „изгледала“ (*εἴσαιτο*) као да је Терсит желео бити „изазивач смеха“ (*γέλοιος*) међу Ахејцима.<sup>527</sup> Саопштена непосредно пре почетка описа Терситовог изгледа, ова

---

своје књижице; [...] у њему, план господина Клоца се састоји у томе да Терсита протера, да га прогна, да га осуди на ломачу – укратко да га избрише из Хомера“ (Herder 2006: 164; *прев. аут*).

<sup>527</sup> Зиелински истиче да је „Терсит могао циљати или на то да подстакне војску на смех (ругао би се

примедба је имала намеру да додатно обезвреди тежину и озбиљност Терситових грдњи упућених Агамемнону; тиме се надграђује на општу негативну представу о лику у овој епизоди и чини његов говор простом лакрдијом која ће се окончати смехом ахејске војске. Овај смех неће бити последица његових речи, већ, иронично, последица његовог кажњавања. Без обзира на то што у тексту нигде није поткрепљено да је Терситов говор заиста проузроковао смех код ахејске војске (за разлику од Одисејевих удараца), Терситова функција „изазивача смеха“ постаће саставни део класичне традиције. Она ће захваљујући епизоди у *Илијади*, разумевање Терсита као *γέλοιος*-а померити са плана његове вештине да ругајући се другима, њих саме начини предметом смеха, на план да сопственим слабостима и односом према ахејским јунацима, и сâм постане предметом смеха.

Начин на који је ова транспозиција начињена, препознатљив је у одломку на крају Платонове *Државе*, где грчки мислилац - разматрајући шта се дешава са људском душом после смрти - саопштава мит о Еру. Ер, који је десет дана лежао међу мртвима, видео је које су облике населиле душе познатих ликова из грчке митологије по њиховој смрти: Орфејева душа је одабрала живот лабуда, Тамирова славуја, Ајантова лава, Агамемнонова орла, и тако даље. Међу душама чију је селидбу Ер могао осведочити биле су и Терситова и Одисејева душа:

А доиста је – говораше Ер – вредело видети тај приказ; то како су поједине душе одабрале своје животе, јер био је то приказ чудан, тужан и смешан. У већини случајева, избор је био извршен према навикама стеченим у претходном животу [...] Сасвим међу последњима, видео је душу шаљивчине Терсита како она на себе облачи облик мајмуна. А коцка је случајно тако одредила да Одисејева душа последња приступи избору, па сећајући се пређашњих мука, одрече се честољубља и дуго луташе околу у трагању за безбрижним животом обичног, и за јавне послове незаинтересованог грађанина; [...] Угледавши га, Одисејева душа га радосно изабра, па рече да би учинила исто чак и да је прва бирала.

(Plat. *Pol.* X, 620a-d [Platon 2013: 263])

Упућујући на исто значење које придев *γέλοιος* има у *Илијади*, Платон Терсита одређује придевом *γελωτοποιός* - онај који производи, изазива смех, шаљивција; не толико због тога што својим ругањем чини друге предметом смеха, већ зато што га сопствена ружноћа, физичка и морална, и начин на који се представља у свом говору чине смешним (уп. Georgiadou/ Larmour 1998: 197). Халивел истиче: „Терситова навика да изазива смех чини га у извесном смислу другачијим од незадовољног плебејца каквим

---

Агамемнону, понашајући се као лакрдијаш, и постајући *τὸ γελόιον*) или да изазове сукоб међу војском (*ἔρις*), чиме би ослабио Агамемнонов положај“ (Zielinski 2004: 203, 204). Занимљиво је да се до краја епизоде ниједна од ове две могућности не остварује у целости; тек ће Одисејев одговор на Терситове грдње изазвати смех, али је и тај смех праћен сетом, док начин на који Одисеј „одговара“ Терситу, посредно ослабљује Агамемнонов ауторитет у очима војске, мада не долази до праве побуне (уп. Thalmann 1988: 17).

се обично сматра. [...] Ружноћа поседује једну унутрашњу сложеност супротну смеху. Она се сама по себи може разумети као пригодна мета ругања; може на неки начин оправдати извођаче чији је посао био да производе смех (чинећи их друштвено прихватљивим); такође може бити посматрана [...] као знак да је смех сâм по себи нешто ружно, „срамотна“ ствар која деформише оне који јој се потчињавају. [...] Терсит је, укратко, једнако вербално и физички опремљен да буде „изазивач смеха“ [...] Међутим, овај дар представља мач са две оштрице и захтева да се њиме пажљиво рукује уколико се жели избећи озлојеђеност, а она му се лако може обити о главу“ (Halliwell 2008: 71, 72).

Слично хомерској епизоди, и у Платоновом миту Терситова функција као *υελωτοποιός*-а у ахејској војсци му се обија о главу, јер грчки мислилац по принципу избора „према навикама стеченим у претходном животу“, ставља његову душу у телесни облик мајмуна (*πίθηκον ἐνδουμένην*); истовремено је супротставља Одисејевој души, која узима облик „обичног, за јавне послове незаинтересованог грађанина“. Анализирајући појаве ове животиње у античкој грчкој књижевности од Архилоха и Симонида Аморгинца до Лукијана из Самосате<sup>528</sup>, Вилијам Мекдермот истиче: „С обзиром на то да је мајмун био потпуно бескористан, према њему се односило као према кућном љубимцу и куриозитету, у зависности од тога колико је његова способност да забави била популарна у одређеном тренутку. [...] У псеудонауци физиогномије мајмунолике телесне карактеристике указују на лудост<sup>529</sup>, несташлук и

<sup>528</sup> Најранију појаву мајмуна у грчкој књижевности налазимо у фрагментарној Архилоховој басни (*Frag.* 89.3-6 [Bergk. *Poet. Lyr. Graec.*]; McDermott 1935: 175). У познатој Симонидовој типологији жена насталих од различитих животиња, жена настала од мајмуна је несумњиво најгора: „Од мајмуна је девета. Куд и камо/ Криж највећи је она, што га човјеку/ Зеус пода. Лицем је ругоба највећа./ Та жена градом иде – свему свијету смијех./ Врат у ње кратак ти је, једва креће се;/ Бок, нога – све је у ње сама кожа, кост./ О једна л’ мужа, што грдобу грли ту!/ И сваку она знаде сплетку, лукавство/ Ко мајмун, до смијеха јој није никада./ Учинит добра не ће ником, само то/ Свећ гледа и то снује она по вас дан./ Што веће како ће учинит коме зло“ (Simonides, *fr.* 7.71-82 [Rac 1981: 22]; уп. McDermott 1935: 167; Lowry 1991: 98). У Пиндаровој *Другој нитијској оди* (Pind. *P.* II, 72-73 [Rac 1981: 162]) „фундаментални контраст се успоставља између овога: деци (или будаластим људима) је мајмун (ласкавац) привлачан; али Радаманту (и сваком другом мудрому човеку) привлачна је једино истина. Мајмун овде није просто у улози кућног љубимца, већ представља и персонификацију ласкања. [...] У комедији, старој, средњој и новој, мајмун се појављује као предмет ругања и сатире“ (McDermott 1935: 170). У Аристофановим *Жабам* (1083-1086) „*δημοπίθηκοι* су они политичари који придобијају народ ласкањем – демагози попут Клеона, који су варалице и лупежи, бурлеске истинских државника попут Перикла“ (McDermott 1935: 172, 173).

<sup>529</sup> У писму Дамагету, Хипократ на једном месту помиње Демокритов говор о лудости целокупног човечанства, који му је овај саопштио када му је Хипократ био у посети. У њему Демокрит пореди по лудости све људе са Терситом: „Они претварају оно што је бескорисно и беживотно у благо; свим својим срцем купују статуе, ‘јер лепа статуа изгледа као да говори’. Али они мрзе људе који заиста говоре. Јер они жуде за егзотичним. Ако живе на копну, желе да се селе на море. Ако живе на острвима, жуде за копном, и изврћу све у складу са својом појединачном жељом. У рату се чини да подстичу храброст, али их њихова похота свакодневно поражава, њихова похлепа, све страсти од којих су оболели. Сваки од њих је Терсит у животу. Зашто критикујеш моје подругивање, Хипократе? Ви људи се не смејете сопственој глупости, али се свако од вас смеје туђој“ (Hippocrates, *Ep.* 17, у: *Epistolographi Graeci* [Hercher 1873: 302]; *прев. аум*).

лупештво (cf. Ps. Aristot. *Physiogn.* VI, 810b-812a)“ (McDermott 1935: 166, 167; уп. Georgiadou/ Larmour 1998: 203).<sup>530</sup>

Када је реч о Платоновом примеру, аутор сматра да је принцип селидбе душа вероватно представљао параболу (уп. Plat. *Phdr.* 248d-e). Наводећи овај одломак из мита о Еру у свом коментару уз Платоновог *Тимаја*, Прокло закључује: „Људска душа не улази у тело животиње, већ постаје слична тој животињи по својим особинама, тј. Терсит постаје мајмун, али не узима заиста телесни облик мајмуна. Чувени Терситов опис у *Илијади* јасно указује на то, колико би телесни облик мајмуна у ствари био прикладан Терситу“ (Procl. *In Plat. Timaie Comm.* 329d, нав. према: McDermott 1935: 167, 168; прев. аут).

У свом коментару уз Платонову *Државу*, осврћући се поново на овај одељак, Прокло поред традиционалних ставова да је селидба Терситове душе у телесни облик мајмуна представљала одраз његове ружноће, а тиме и могућности да буде предмет смеха и поруге, истиче још један битан разлог његовог преображаја у мајмуна. Она је за Прокла уједно представљала пример душе која је изабрала живот човека који подражава, имитира друге људе (*μιμῆσθαι τὴν ἀνθρώπων ζωὴν*; Procl. *In Plat. Rem Pub. Comm.* ad. X, 620c [Kroll 1899-1901: II, 319]; уп. Cairns 1982: 203). Ово „миметичко“ својство Терситовог лика које дели са мајмуном, као животињом чија је способност подражавања понашања људи била један од главних извора забаве на дворовима имућнијих Грка, може се довести у непосредну везу са целокупном традицијом разумевања Терситовог наступа и говора као имитације, тј. пародије Ахилејеве критике Агамемнона у првом певању и Ахилејевог херојства уопште, која се усталила у знатном броју интерпретација епизоде са Терситом у *Илијади*. Другим речима, традиција представљања Терсита као Ахилејевог комичног подражаваоца могла се развијати упоредо са традицијом представљања Терсита као мајмуна<sup>531</sup> (или чинити једну од последица њеног развоја у античкој грчкој култури<sup>532</sup>). На ову повезаност указао је шестовековни неоплатоничар Енеја из Газе, у свом тумачењу одељка из Платоновог мита о Еру:

<sup>530</sup> Поред наведених црта личности које су се у традицији приписивале људима са мајмуноликим телесним особинама, Платон у *Лакету* наводи да преовлађујућа карактеристика мајмуна није његова ружноћа, већ његов кукавичлук (Plat. *Lach.* 196E; уп. McDermott 1935: 168).

<sup>531</sup> Разумевање мајмуна као имитатора људских особина налазимо и у неколико примера у Лукијановом стваралаштву, где се „често упућује на мајмуне као на имитаторе хероја; као примере мимикрије; или као симболе улизивања (где се често доводе у везу с лисицом)“ (уп. Luc. *Pisc.* 32-37, 46-47; *Philopseud.* 5; *Adv. ind.* 4; McDermott 1935: 174).

<sup>532</sup> „Могуће је да је представљање Терсита као мајмуна било довољно древан део традиције да би се могла објаснити његова вансеријска ружноћа у *Илијади*, тј. да је његова баснословна (или „тотемска“) анималност могла разјаснити природу његове представе у епу“ (Rankin 1972: 58, 59).

Када [Платон] успоставља свој идеални град, он на једном месту говори како је Орфеј, Калиопин син, окончао свој живот тако што су га растргле жене, те је избегавајући да преузме улогу човека, постао лабуд због тога што је био по природи наклоњен музици и што је стварао музику. А Терсит - који је био најружнији од оних који су били под зидинама Троје, због тога што је подражавао Ахилеја који се није борио у рату, већ је вређао и грдио Агамемнона - трансформисан је у мајмуна и подражавао је дела људска, одбацујући у овој промени облик, али не и навике људи.

(Aen. Gaz. *Theophrastus* [Colonna 1958: 11.11-18]; *прев. аум*)

Значајно је да се традиција довођења Терситових особина у везу са особинама мајмуна, подстакнута Платоновим митом о Еру и праћена различитим тумачењима остварене симболике, овде није задржала искључиво у оквирима његове представе у хомерском тексту; она се проширила и на интерпретације нехомерског дела грађе о предању о Терситу у грчкој књижевности. Ово потврђује раније поменута Ликофронова перифраза за Терсита у *Александри* (1000), где га аутор назива „мајмуноликом етолском напасти“ (*πιθηκομόρφω Αίτωλῶ φθόρω*) (уп. Eustat. ad Hom. II, 216). Не постоје никакве јасне назнаке да ли је хеленистички песник овом перифразом намерно желео указати на Платонов текст и његово тумачење са становишта имитације Ахилеја, или је она била производ једне комплексније традиције сачуване само у фрагментима; тиме је могла створити исти мотив у потпуно другачијим околностима у предању (уп. McDermott 1935: 168).<sup>533</sup> У сваком случају, представљање Терсита као мајмуна у античкој традицији у складу је са његовом функцијом „изазивача смеха“ (*γέλοιο*-а, тј. *γελωτοποιός*-а), било да је тумачено као симбол његове ружноће, искварености и лупештва, ласкавости и кукавичлука, или његовог пародијског подражавања Ахилејевог сукоба са Агамемноном. Он је тај који кроз истицање туђих недостатака и захваљујући сопственим, чини истовремено иницијатора и предмет смеха, ругла и забаве.

Уколико се представа о хомерском Терситу-*γελωτοποιός*-у сагледа са становишта Аристотеловог разликовања драмских врста по предметима подражавања, јасно је да

---

<sup>533</sup> У духу исте традиције, Карл Рајнхарт назива хомерског Терсита „Ахилејевим мајмуном“, који је „у сваком смислу у супротности са херојским; на све могуће начине је представљен као неко коме се треба ругати“ (Reinhardt 1961: 114). Н. Плаутин је сматрао да је ова традиција са Платоном, Проклом и Ликофроном била довољно развијена да инспирише уметника који је начинио сцене на архајској хидрији у Лувру (Louvre Е 696; сса. 540-525 п.н.е). Са предње стране вазе у црнофигуралном стилу представљена је сцена из лова на калидонског вепра, а са задње стране је осликана отмица Европе. На једној од хоризонталних увала здесна начињена је мала фигура мајмуна са људским шакама и стопалима која, како аутор тумачи, посматра ловце на вепра и изгледа као да им се руга са сигурне удаљености. Плаутинова хипотеза састоји се у томе, да је фигура мајмуна у ствари најстарија представа Терсита на вазном сликарству. Аутор то поткрепљује чињеницама да је Терсит у предању учествовао у лову на калидонског вепра, и да је код тројице аутора представљан као мајмун. Мајмун је на вази приказан са савијеним ногама и издуженим вратом; Плаутин сматра да ово алудира на Терситову шантавост и деформисаност из описа у *Илијади* (Plaoutine 1942: 161-165). Ипак, Плаутинови аргументи делују исувише уопштено и арбитрарно да би се на основу њих могло закључити како је приказана фигура заиста била Терсит; односно, да се она може издвојити у односу на друге представе мајмуна на вазном сликарству, па се због тога једном оваквом тумачењу треба приступити са озбиљним резервама.

Терсит са својом поетичком функцијом „изазивача смеха“ представља предмет подражавања комедије:

Како уметници подражавају људе који делају, онда нужно следује то да ти људи буду или достојни или ништавни, јер наше моралне особине готово увек стоје до тога двога, јер се сви, уколико је реч о њиховом карактеру, разликују по врлини и неваљалству. Према томе, песници подражавају људе који су или бољи од нас оваквих какви смо, или гори, или нама слични. [...] А баш у томе и постоји разлика између трагедије и комедије, јер ова хоће да подражава горе људе, а она боље од оних који данас живе. [...] Комедија је, као што већ рекосмо, подражавање нижих карактера, али не у пуном обиму онога што је рђаво, него онога што је ружно, а смешно је само део тога.

(Aristot. *Poet.* 1448a; 1449a [Aristotel 2008: 59, 63, 64])

Терсит-*γέλωτοποιός* по Аристотеловим одређењима може бити предмет комедије, јер је у хомерском тексту представљен као ништаван (*φάβλους*), као пример моралне искварености (*κακία*), ружан (*αἰσχρός*) и самим тим смешан (*γέλοιος*), дакле, јер је гори (*χεῖρων*) човек од других – најгори међу Ахејцима.<sup>534</sup>

Иако начин на који је представљен у *Илијади* испуњава готово све Аристотелове предуслове за укључивање Терсита-*γέλωτοποιός*-а у комични жанр, епизода са Терситом појављује се усред једне веома озбиљне ситуације у ахејској војсци, а његов говор покреће нимало безазлена питања у вези са Агамемноновом владавином; на њих се одговара слепом силом која не оставља војску задовољном, и најзад, у нехомерском предању о Терситу говори се о његовој несрећној судбини јер ни по чему није био гори од других људи. Све поменуто указује на то, да овај лик умногоме превазилази и напушта оквире комедије. Немогућност да се Терсит једнозначно одреди као комична фигура у епу представљала је окосницу полемике осамнаестовековних немачких проучавалаца Хомера и касније; она се сводила на Терситово смештање на раван од трагичког до комичког (Лесинг), тј. у потоњем случају, на питање оправданости да у комичком смислу уопште пронађе своје место у епу (Клоц, Хердер).

Не полазећи од поетичких принципа самог епа, већ од поетике (Аристофанове) комедије, Седрик Витман развија своју теорију о комичном хероју. Посматрајући стару комедију као суштински херојску форму а њене ликове као хероје, Витман је показао да је: „комични херој својевољан и не потчињава се никаквим правилима осим својим сопственим; његово херојство се увелико састоји од непогрешиве способности да све преокрене у сопствену корист, често простом употребом језика. Он је изузетан говорник. [...] Како наводи Аристотел, прост лакрдијаш се руга искључиво да би

<sup>534</sup> На сличан начин Терситову улогу у *Илијади* је посматрао и Буркхарт: „Код Грка је комички елемент у поезији древан. Ако се и оставе по страни раније поменуте лакрдије мимичког приказивања итд., он је већ одавно живео у епу и лирици. Ваља се сетити само Хомеровог Терсита, Полифема и Ира, уз то, и старог обичаја пародирања и поезије код Архилоха, оне маније изругивања која је уобличена у поетски род“ (Burkhardt 1992: III, 209; уп. Trollope 1847: ad B 212).

изазвао смех код других; ироничан човек исмева друге ради сопствене забаве, што је достојније слободног човека [Aristot. *Rhet.* III, 18, 1419b8]. Ово је у извесној мери случај и са иронијом комичног хероја: он све чини из сопствених разлога, али његова слобода у односу на све друго, укључујући и морал, није баш у складу са оним на шта је Аристотел циљао.“ (Whitman 1971: 25, 27).<sup>535</sup>

Анализирајући Терситов лик у односу на своје одређење комичног хероја, Витман сматра да Терсит формално отеловљује добар део онога што се доводи у везу са комедијом, иако није у складу са нашим склоностима да му се смејемо, као што су то чинили Ахејци. Он је пре свега ружан и на крају добија батине, што су два мотива којима се комички песници често служе. Попут комичног хероја, Терсит је изванредан говорник, али оно што говори великим делом има за циљ да насмеје Ахејце, и то га одређује као *βωμολόχος*-а или лакрдијаша, чији је посао да од свега направи шалу. Ипак, у томе што говори он је „истинољубиви лакрдијаш“ и у његовој улози, као и у улози комичног хероја, постоји много драмске ироније. Аутор упркос томе закључује, да Терсит „није у потпуности комичан лик, а још мање комични херој. Терсит је патетичан [...] и никада не спроводи своју велику одлуку у дело. Терсит у извесној мери отеловљује стање у коме се комични херој налази пре но што постане херој, пре но што његово урођено сопство осети потребу да се оствари путем своје покварености (*πονηρία*), у Великој Идеји. Он је просто Нико и Ништа, [...] појединац са дрским лакрдијашким инстинктом за замерку и приговор. Терсит се није могао даље развијати с обзиром да „живи“ у *Илијади*, а тешко је бити низак актер у високој традицији“ (Whitman 1971: 46, 47).<sup>536</sup> У складу са наведеним аргументима, евидентно је да се за разумевање Терситове функције као *γελωτοποιός*-а и његових преобликовања у хомерским и нехомерским аспектима предања, класична аристотеловска дихотомија између комичких елемената Терситове фигуре из *Илијаде* и трагичких из *Етиопиде*, не остварује као адекватан херменеутички модел за објашњење комплексне природе лика у античкој књижевности и култури.

---

<sup>535</sup> У том смислу, за разлику од комедије, сатира „нема херојску димензију. Она унижава своје мете, али их не укључује у једну ширу визију. Оно што је чисто смешно има потенцијала за херојско преувеличавање или бескрајно надувавање самога себе, све док не обухвати или не измени свет“ (Whitman 1971: 36).

<sup>536</sup> Насупрот тумачењу Терситове функције као *γελωτοποιός*-а са аспекта Аристотелове дефиниције комичних ликова као горих од других људи, Витман закључује да „Терсит истовремено обједињује подљудске, људске и надљудске аспекте. За све Грке, који су у свим периодима сматрали здраво и наочито тело за својеврстан норматив људског стања, таква ружноћа какву Хомер описује код Терсита могла је само изгледати подљудски; као незаконита бурлеска од човека; ипак, он делује прилично људски када, добрим делом, оглашава ставове читаве војске; на крају, сличност његових речи са Ахилејевим указује на једну ироничну повезаност са надљудском трансценденцијом хероја“ (Whitman 1971: 48).

Важно је истаћи да се независно од тумачења Терситовог лика са становишта поетике трагедије и комедије, још један покушај разјашњавања ове проблематике у грчкој књижевности појавио изузетно рано. Реч је о вероватно најстаријем сачуваном помену хомерског Терсита у грчком стваралаштву – фрагменту предсократовца Ксенофана (VI в.п.н.е) из схолије уз *Илијаду*, у коме се наводи да „није Ксенофан већ је Хомер први саставио Ругалице у којима извргава руглу Терзита, а Терзит поглаваре“ (*ἤδη δὲ οὐ Ξενοφάνει, ἀλλ' Ὀμήρωι πρώτῳ Σίλλοι πεποιήνται, ἐν οἷς αὐτός τε τὸν Θερσίτην σιλλαίνει καὶ ὁ Θερσίτης τοὺς ἀρίστους*; Xenophanes, fr. 23 [Diels 1983: 118] = Schol. AbT ad II. 2.212). Страбон на једном месту у својој *Географији* помиње како је „Ксенофан филозоф природе [...] Ругалице је сложио у стиховима“, док Прокло наводи како се „каже да је Ксенофан очито због критичке тјесногрудности према филозофима и пјесницима својим савременицима, ширио наметљиве ругалице против свих филозофа и пјесника“ (Xenophanes, fr. 20 [Diels 1983: 118] = Strab. XIV, p. 643; fr. 22 [Diels 1983: 118]=Procl. ad Hes. Op. 284).<sup>537</sup>

Фрагментарна сведочења једногласно наводе како је предсократовац био аутор својеврсног сатиричног жанра у хексаметру познатог под именом *Σίλλοι* – *Ругалице*.<sup>538</sup> Еустатије истиче да су овакве сатиричне песме стари још називали *Силенима* (*Σιληνοί*), вероватно по сатиру Силену (*Σειληνός*), односно по силенима, Дионисовим пијаним пратиоцима, па су вероватно настале у склопу дионизијских мистерија као сличне сатирској игри али без драмских елемената (Eustat. ad Hom. II. II, 212). У том смислу, *Σίλλοι* су заједно са другим архајским жанровима, попут јамба, могли подстаћи елементе који су утицали на развој комедије и сатире<sup>539</sup>, као што су сатирска игра и дитирамб утицали на развој трагедије. Ксенофанов фрагмент показује да се већ у најранијим традицијама проучавања Хомера епизода са Терситом посматрала као пример овог микрожанра, присутног и у епу. Разумевање Хомера као аутора првих *Σίλλοι* није необично, уколико се узме у обзир да су му се у антици приписивали и комични епови попут изгубљеног *Маргита* (*Μαργίτης*), за кога је Аристотел сматрао да стоји у односу према комедији као што *Илијада* и *Одисеја* стоје у односу према

<sup>537</sup> Фридрих Ниче је Ксенофанову тежњу да критикује своје савременике поредио са Терситовим грдњама: „У одважном кућењу постојећих обичаја и вредновања у Грчкој није имао себи равног; уз то, Ксенофан се није – попут Хераклита и Платона – повукао у усамљеност, већ је управо иступио пред ону публику чије је егзалтирано дивљење Хомеру, њену страсну тежњу за почастима на гимнастичким свечаностима, њено обожавање човеколиких каменова шибао с гневом и иронијом, а ипак то није чинио као свадљиви Терсит“ (Нише 1981: 50).

<sup>538</sup> Грчки филозоф Тимон из Флијунта (ска. 320-230 п.н.е) такође је остао познат као аутор *Ругалица*, у којима је пародирајући XI певање *Одисеје* представио групу филозофа која се жестоко препире на путу у подземни свет све док им Ксенофан, такође аутор *Ругалица*, не саопшти своје мишљење о новијим филозофима. Атенеј је Тимона због тога назвао *σιλλογράφος* (силограф, писац ругалица) (Ath. 1.22d; уп. Škiljan 1996: 582).

<sup>539</sup> „Сама сатира појавила се, чини се са грчким *silloi*, што су били пронаучни напади на сујеверје“ (Фрај 2007: 276).



трагедији, и *Боја жаба с мишевима* (*Βατραχομυομαχία*), својеврсне пародије на *Илијаду* (уп. Aristot. *Poet.* 1448b-1449a [Aristotel 2008: 62]).

Посебно важно за одређење епизоде са Терситом као *Σίλλος*-а, јесте то, што се у Ксенофановом фрагменту успоставља јасна повезаност између Терситовог ругања владарима и Хомеровог ругања Терситу; то што се Терсит, у склопу своје функције *γελωτοποιός*-а, *σιλλαίνει* (руга) Агамемнону, истовремено подразумева и да се Хомер *σιλλαίνει* (руга) Терситу, чиме се успоставља својеврстан *Σίλλος* у *Σίλλος*-у, тј. онај који се руга постаје предмет ругла.<sup>540</sup> Начин на који се ова специфична „поетика ругања“ остварује у хомерској епизоди са Терситом, много прецизније одређује његову улогу „изазивача смеха“, него што то чини контраст између трагичких и комичких елемената његовог лика.

Развијајући своју теорију на сличним увидима, Грегори Нађ показује да се на темељу разликовања глагола *νεϊκέω*, који преводи као „кудити“ (од именице *νεῖκος* – грдња, погрда, ругање – као синонима за именице *ψόγος* – покуда и *φθόνος* – зловоља, пакост, осветољубивост) и глагола *αἰνέω*, који преводи као „хвалити“ (од именице *αἶνός* – похвала, величање) у грчкој књижевности могу разликовати „две супротстављене социјалне функције изражене кроз два формална дискурса“ (Nagy 1979: 221). Ова два дискурса Нађ означава као „песништво похвале“ (*praise poetry*) и „песништво покуде“ (*blame poetry*). Типичан пример њиховог супротстављања аутор препознаје у традиционалном односу према грчким лиричарима Пиндару и Бакхилиду, као ауторима победничких одâ, односно песницима похвале, са једне стране, те према јамбографу Архилоху, као песнику покуде, са друге стране: „Стварна антитеза између *αἶνός/ ἐπαίνος* и *ψόγος* је сама по себи представљала песничку традицију [...] Архилохови *ψόγοι* (прекори, грдње) су тематско обртање Пиндарових *ἐπαινοῖ* (похвала)“ (Nagy 1979: 223, 250).<sup>541</sup>

На истим основама је још грчки говорник Дион Хризостом (ска. 40-115 н.е) у *Првом таршком говору* супротставио Хомера као песника похвале, Архилоху као песнику покуде, дајући на крају свог поређења првенство јамбографу:

<sup>540</sup> Лаури указује на повезаност између *Σίλλοι* и Терсита и на плану разумевања именице *σίλλος*, односно *σιλοῦν*, у смислу разрокости, тј. „превртања очима као знака негодовања и ругања“; доводи га у везу са Терситовим одређењем као *φολκός*-а, које за Еустатија упућује на Терситову разрокост (*στραβός*), а не на кривоногост. Лаури стога закључује да „уколико и *φολκός* и *σίλλος* значе „разрок“, можемо разумети зашто су схолијаст и Еустатије разматрали *Σίλλοι* у својим коментарима на Терсита, јер је Терсит био први шкиљавац у Западној књижевности. Према Еустатију [...] Хомерово поступање са Терситом је представљало *σίλλος*, као што је то био и Терситов напад на Агамемнона“ (Lowry 1991: 130, 135; уп. 203).

<sup>541</sup> Пиндар ће у *Другој нитијској оди* и сâм означити Архилоха као песника „жучљива“ (*ψογερόν*), односно песника *ψόγος*-а, чиме ће додатно истаћи контраст између две дискурзивне праксе (Pind. *P.* II, 55-56 [Rac 1981: 161]; Nagy 1979: 223).

Јер откад је света и века постоје два песника са којима ниједан други песник не заслужује да се упореди, наиме, то су Хомер и Архилох. Један од њих, Хомер, хвалио је готово све – животиње, биљке, воду, земљу, оружје и коње; у ствари би се могло рећи да није постојало ништа што је пропустио да помене са хвалом и почастима. У сваком случају, постоји само један међу свим ликовима у његовим песмама о коме је рекао непријатне ствари – Терсит - а ипак је и Терсит назван „гласним говорником“. Међутим, Архилох је отишао у другу крајност, у правцу осуде – схватајући, верујем, да су људи за тим имали много већу потребу – и пре свега је осуђивао самога себе. Због тога је он, не после своје смрти, већ још пре свог рођења, добио највише почести од богова. [...] Стога, видиш да је онај који је вешт у прекоравану и грдњи, и у разоткривању људских грехова својим речима, очигледно надмоћнији и пожељнији од онога који хвали.

(Dio Chrys. *Tars.* I [Cohoon/ Crosby 1940: III, 282-285]; *прев. аум*)

Мада су се у Дионовом говору и у највећем делу класичне традиције хомерски епови тумачили у виду похвалног дискурса са негативном представом о Терситу као изузетком који потврђује правило<sup>542</sup>, Нађ наглашава да се овај дискурс не може искључиво посматрати као свепрожимајућа парадигма за све поетичке особености *Илијаде* и *Одисеје*: „Надовезујући се на формулацију у Аристотеловој *Поетици* (1448b27, 32-34), која изводи еп из песништва похвале, покушао сам показати да форма и садржај грчке песничке традиције, самоодређене као *αἰνός* или „похвала“ и препознатљиве на примеру Пиндарових победничких одâ, могу бити реконструисани као основ за развој онога што називамо епом. У складу са мојом намером да избегнем моногенетичке теорије о пореклу грчког епа, веома је важно истаћи да песништво похвале може бити реконструисано само као *један од* основа, а не и као *једини* основ за развој епа“ (Nagy 1996b: 61).

У том смислу, песништво покуде је упркос доминантном присуству песништва похвале, могло у одређеној мери добити легитимно место у грчком епу, који је током свог развоја задржао извесне рудиментарне облике овога дискурса: „У друштвима у којима је песништво покуде било наслеђена институција, морала су постојати јасно дефинисана традиционална ограничења за различите степене увреде. [...] Кључ за разумевање развоја песништва покуде може се пронаћи у еволуцији епског песништва [...] једнако подобног да пренесе како дијалог тако и приповедање“ (Nagy 1979: 244, 253).<sup>543</sup>

<sup>542</sup> „Епски дух је традиционално био дух похвале, и није изненађујуће да су они неповољније осликани ликови у *Илијади* у целисти много сажетије обрађени, док су они ликови који захтевају дивљење добили много више стихова“ (Whitman 1958: 165).

<sup>543</sup> На ово је указао и Буркхарт: „Грци су се, већ од почетка, темељно разумели у *κερτομεῖν*, тешки јад који је задаван речима. То је нарочито ругање неуспелом хтењу или чињењу; код Хомера се види како се победник изругује и како то боли побеђенога; чује се дубока, нагомилана јеткост Одисеја, који има право на највећу освету, према ослепљеном Киклопу, и упознаје се Терсит, који замеће отровне кавге. У доба после Хомера, посредством Архилоха и његовог јамба, клеветање (*λοιδορία*), постаје уметнички род“ (Burkhart 1992: II, 293, 294).

Захваљујући овим могућностима, епски жанр је у својим различитим аспектима зато и могао утицати на развој трагедије и комедије - како је то истицао Аристотел у *Поетици* - при чему би се условно могло рећи да се прва драмска врста развијала више под утицајем епске похвале, а друга више под утицајем епске покуде.<sup>544</sup> Нађ због тога наглашава да песништво покуде по својој природи дели многе елементе са комичким песништвом, али да се ипак са њим не може у потпуности изједначити: „Песништво покуде које можемо препознати у *κωμωδία* је по свом пореклу продужетак социјалне функције доведене у везу са *κῶμος*-ом [пијанком, теревенком, односно фестивалском процесijом која је ишла од села до села; уп. Aristot. *Poet.* 1448a35 [Aristotel 2008: 60]] [...] Песништво покуде као и песништво похвале имају заједнички социјални оквир у институцији *κῶμος*-а“ (Nagy 1979: 249, 250).<sup>545</sup>

Као једна од последица двојачке природе друштвене праксе *κῶμος*-а да креира и дискурс похвале и дискурс покуде – на ово упућује и порекло *Σύλλοι* у дионизијским мистеријама, сматраним специфичним примером *κῶμος*-а; чињеница да се песници похвале нису обавезно одређивали као „бољи“, а песници покуде као „гори“ од других људи, а супротставља се Аристотеловој формулацији у вези са ликовима у трагедији и комедији: „Објекат покуде је по нечему недостојан а и речи које га описују су понижавајуће, мада онај који куди може задржати своју племенитост“ (Nagy 1979: 256). Због тога Нађ закључује да „песништво покуде поседује основ за комични елемент, а комедија формализује тај елемент присутан у песништву покуде. Међутим, песништво покуде је инклузивније и због тога се не може изједначити са комедијом. [...] Песништво покуде може бити једнако озбиљно колико и комично, и може са једнаким успехом осуђивати колико и исмевати“ (Nagy 1979: 256; уп. Kouklanakis 1999: 50 n.22).

Применом наведених поетичких поставки на хомерске епове, долази се до закључка да се у њима, као и у случају грчке лирике, поједини ликови могу посматрати као носиоци карактеристика песникâ похвале и песникâ покуде. У основи једног оваквог приступа стоји претпоставка да се херој у епу, осим као ратник, истовремено остварује и као извођач (*performer*), како је то показао Ричард Мартин: „Докази који произилазе из компарације са другим књижевним традицијама, такође нам показују да постоји извесна вредност у сагледавању херојâ као извођачâ који су свесни сопственог стила извођења“ (Martin 1989: 93).<sup>546</sup> Тако је епски херој у прилици да се укључи у

<sup>544</sup> У том смислу, за Нађа је прелазну форму ка комедији могао представљати изгубљени *Μαργιτ* – „који је изграђен од придева *μάργος* – *прождрљив, разуздан* – што је реч која одређује ниског представника песништва покуде“ (Nagy 1979: 259).

<sup>545</sup> Отуда се може уочити заједничка основа у именицама *κωμωδία* (комедија), као песништву покуде и *ἐγκώμιον* (енкомијум), као песништву похвале (Nagy 1979: 250; *курз. аут*).

<sup>546</sup> На овај аспект хомерског хероја указује и Елизабет Минчин: „У свету који Хомер описује, сви

процесе извођења на готово исти начин на који је у њих укључен и епски певач, па да у складу са тим процесима и сâм артикулише похвалу или покуду.

Упечатљив пример извођења песништва похвале у *Илијади* препознајемо у деветом певању, када Агамемнонови посланици затичу Ахилеја како у свом шатору уз мелодију форминге „пева славу јунака“ (*ἄειδε δ' ἄρα κλέα ἀνδρῶν*; I, 185-189). Као похвални говор могу се окарактерисати и многа обраћања „слаткореког“ Нестора, за кога Мартин сматра да „представља савршеног песника похвале у идеологији индоевропске традиције“ (Martin 1989: 102); сличан је случај и са извођењима дворских песника у *Одисеји* – Демодока, кога на Алкинојевом двору Муза наведе да „запева славу јунака“ (*ἀειδέμεναι κλέα ἀνδρῶν*; θ, 73ff); и Фемија, који је на Одисејевом двору „певао људима и бозима у славу“ (*τε θεοῖσι καὶ ἀνθρώποισιν ἀείδω*; χ, 346ff; уп. α, 153-155).

Као контраст Ахилејевој и Несторовој способности да артикулишу похвални дискурс (уп. Easton 2011: 355), Наћ је у Терситовом наступу у *Илијади* препознао „најочитију представу песништва покуде“ у хомерским еповима (Nagy 1979: 263; уп. Martin 1989: 109, 110).<sup>547</sup> Увођење Терсита у *Илијаду* као „најружнијег“ (*αἴσχιστος*), или - како то аутор тумачи, као „најнижег“ и „најнедостојнијег“ од свих Ахејаца - указује на „припадност породици речи изведених из именице *αἴσχος* (срамота), која конвенционално одређује нискост песништва покуде“.<sup>548</sup> Исти је случај и са одредницом да је Терсит, најгори међу Ахејцима, био „најмржи“ (*ἔχθιστος*) Ахилеју и Одисеју, најбољима међу Ахејцима; она такође „припада породици речи изведених из именице *ἔχθος* (мржња), која конвенционално одређује природу песништва покуде у свом односу према песништву похвале“. Наћ закључује да „Терсит представља најшкодљивију фигуру по двојицу најважнијих ликова у хомерским еповима *управо зато што је његова функција да их извргне покуди*. Еп се у ствари овде представља као

---

учесници деле изразит осећај прикладности када је у питању говорна интеракција. То је свет у коме сваки херој говори са сазнањем да неће бити прекинут, или приморан да напусти подијум, све док не приведе крају израз својих мисли. Никада не наилазимо на оклевајући или делимичан дискурс који је типичан за нормалну конверзацију у стварном свету. [...] Уместо тога, сваки херој се изражава течно и кохерентно: он у ствари учествује у извођењу“ (Minchin 2007: 5).

<sup>547</sup> Слично закључује и Шон Истон: „Терсит својим именом, изгледом и говором, евоцира песнички код са којим се *φθόνος* [пакост, осветољубивост] може довести у везу. Појављујући се у оквирима песништва похвале, овај код је повезан са физичком ружноћом [...] и са завидном нарави која је склона неправедној покуди (Easton 2011: 354). У том смислу, Кетрин Кин наглашава да је епизода са Терситом такође „парадигматична за књижевну поругу код аутора других жанрова; она илуструје два приступа поруги који изазивају сасвим различите резултате. Терситов напад и његов став се често виђају у каснијим грчким и римским жанровима „покуде“. Он се усмерава на похлепу своје мете, што је морална тема често покретана у хеленистичкој дијатриби и римској сатири у стиху. Он артикулише и успутну критику војника који дозвољавају да буду искоришћени; [...] типично је за каснију сатиру да не грди само једну страну. [...] Хомерова карактеризација Терсита као неумољивог дрзника призива у свест портрете лакрдијаша у древним реторским расправама које заступају нешто селективнији и рафиниранији хуморни стил“ (Keane 2011: 33).

<sup>548</sup> „Он је *αἴσχιστος*, „најнижи“ не само због тога што говори и чини [...] већ и због своје изразите ружноће. И нема сумње да недостојна Терситова појава има улогу да на његов физички изглед одрази садржај његовог песништва покуде“ (Nagy 1979: 262, 263).

одраз песништва похвале самим тим што постаје институционална супротност песништву покуде“ (Nagy 1979: 259, 260).<sup>549</sup> Тиме је Терситово извргавање ахејских хероја покуди, у директној вези са његовом функцијом *γέλωτοποιός*-а (изазивача смеха), па се управо у том односу може препознати основ за комични елеменат присутан у песништву покуде: „Треба истаћи да Аристотелов концепт *αἴσχος*-а, ‘нискости’, коме је природан концепт *τὸ γέλοιοιον*, ‘смешног’ (Aristot. *Poet.* 1448b37, 1449a32-37), одговара карактеризацији Терсита као *αἴσχιστος*-а, ‘најнижег’“ (Nagy 1979: 262).

Чињеница да у случају епизоде у *Илијади* смех не изазивају Терситове грдње, већ управо Одисејев одговор на њих и физичко кажњавање Терсита, показује да се унутар епског жанра утемељеног на принципима песништва похвале, песништво покуде може одржати као легитимно једино уколико је његов представник на одређен начин санкционисан. Због тога Нађ закључује да је „Терсит у *Илијади* подвргнут покуди јер је друге подвргавао покуди“, и да „хомерски еп заиста може одразити комични аспект песништва покуде, мада то чини искључиво на рачун песника покуде. У епизоди са Терситом у *Илијади*, еп је тај који се последњи ‘смеје’ песнику покуде, а не обрнуто“ (Nagy 1979: 261, 262).

Најзад, Терсит као песник покуде може се препознати и у околностима приче из *Етиопиде*, где се његово ругање Ахилеју може сагледати као типичан пример песништва покуде: „Како то већ бива, чак и прича о његовој смрти одражава ову функцију [песника покуде]“ (Nagy 1979: 279). У овом случају механизам представљања и санкционисања песника покуде делује на другачији начин. У *Илијади* се Терсит, као унапред негативно одређен песник покуде суочава са Одисејем, а он и сâм мора на кратко преузети исту функцију не би ли парирао Терситу (Kouklanakis 1999: 35, 45); на крају ће га физички казнити, како би га у једном виду традиционалног такмичења двојице песника покуде надвладао и извргнуо руглу, изазивајући смех међу присутном ахејском војском.

У *Етиопиди* Терсит као песник покуде наступа без икаквих унапред одређених негативних одлика, дакле, као херојска фигура етолског племића и суочава се са Ахилејем чији је одговор на покуду тренутно убиство Терсита. У овој представи о Терситу недостају конвенционалне комичне карактеристике песника покуде па ни

<sup>549</sup> У том смислу, Нађ и основу *θερσι-* у Терситовом имену, која алудира на храброст, не повезује са храброшћу ратника, већ са смелошћу и бестидношћу песника покуде (Nagy 1979: 260). На исти начин и три придева којима је одређен Терситов говор у епизоди - *ἀμετροεπής*, *ἀκριτόμυθος* и *ἐπεισβόλος* – упућују на дискурс карактеристичан за песништво покуде – неумерен, неразговоран и агресивно саопштен говор (Nagy 1979: 264; уп. Nagy 1990: 164 n. 67). Сличан је случај и са још две одреднице којима се дефинише Терситов напад на Агамемнона, на које указује Патриша Феган: „Терситове речи су у епу назване *ὄνειδος* и *νεῖκος* (II. 2.222, 224, 243), грдња и покуда. Његове речи су, стога, *интерпретација* догађаја које описује. Као грдња и покуда, ове речи покушавају да пронађу кривицу, да укажу на ниске мотиве, и да третирају Агамемнона (објекат Терситовог *νεῖκος*-а) као некога ко је начинио грешку само из погрешних разлога. [...] Терсит приказује сваког тако, као да је вредан покуде“ (Fagan 2013: 101).

начин на који се са њим поступа није ковенционално представљен као нешто безазлено и смешно, већ као страховит преступ који код присутне војске не изазива смех, већ побуну (*stasis*) и захтев за Ахилејевим очишћењем. Стога, у две паралелне епизоде које одражавају два различита односа према поетици покуде у грчком епу, како истиче Маркс, „Одисеј пролази „тест покуде“, док Ахилеј на њему пада“ (Marks 2005: 27).<sup>550</sup>

У контрасту између начина на које је у њима представљена судбина Терсита као песника покуде може се довољно јасно уочити граница до које се песник покуде у традицији сагледавао као носилац извесних комичних одлика; његово је санкционисање имало суштински позитивну социјалну функцију (што се у *Илијади* потврђује поновним успостављањем поретка). Преко ове границе се песник покуде посматрао као озбиљан лик који с правом подвргава одређено понашање осуди, док је његово санкционисање праћено негативним социјалним ефектом (што се у *Етиопиди* потврђује ремећењем поретка, *stasis*-ом који изазива Терситова смрт). У различитим фазама развоја хеленског епа у зависности од социјалних и културних околности ова

---

<sup>550</sup> Анализирајући начин на који је Терсит представљен као песник покуде у *Илијади* и *Етиопиди*, Р. М. Роузен је критички приступио Нађовој теорији, постављајући „методолошко“ питање: „да ли је легитимно претпоставити да када Хомер приказује ликове укључене у процесе ругања и грђе, такве сцене обавезно одражавају *песничку* традицију „покуде“; уколико то јесте случај, да ли онај који је представљен као песник покуде мора увек бити изједначен са сатиричарем?“ (Rosen 2003: 123). Одговарајући на ово питање, аутор сматра да Нађ погрешно одређује Терситов наступ у *Илијади* као наступ песника покуде, јер се он пре појављује као мета ругања песника покуде: „Он учествује у покуди, то је јасно, али се не понаша онако како би требало да се понаша *песник* покуде, то јест као онај који мора створити макар привид да има присан однос са публиком; она, заузврат, мора препознати његово резоновање као уверљиво. [...] Уколико прихватимо [...] да је оно што разликује песника од његове мете у највећој мери тачка гледишта публике (упућујем на *Хомерову* публику, а не на некакву другу којој мислимо да се Терсит обраћао), Терсит се може сматрати једино *метом ψόρος*-а“ (Rosen 2007: 72, 76, 77; уп. 2003: 123). Роузен због тога предлаже тумачење по коме се Одисејев, а не Терситов говор треба посматрати као истински пример песничтва покуде; Одисеј у свом нападу на Терсита добија подршку публике па се легитимно може назвати песником покуде: „Може се лако разумети зашто су научници посматрали Терсита као типичан пример песника покуде у оквиру *ψόρος*-а, пошто је песник обично тај који се представља као иницијални агресор. [...] Оно што чини епизоду са Терситом толико збуњујућом јесте то, што је Хомерова приповест суштински сачињена као ‘обрнути’ *ψόρος*, у коме нам је *прво* представљено (Терситово) ниско понашање које изазива праведну огорченост лика (Одисеја), а потом он реагује онако како би реаговао песник покуде. [...] Хомер не почиње епизоду из визуре оправданог сатиричара, већ лика који ће до краја одељка бити легитимна мета сатиричара“ (Rosen 2007: 80-84, 88, 89).

У случају Терситове улоге у *Етиопиди*, Роузен сматра да се у њој, за разлику од *Илијаде*, може препознати прави пример функције песника покуде: „Ова прича приказује Терсита у другачијем светлу, истичући његову страну која много више подсећа на оно што очекујемо од *bona fide* сатиричара; то јест, од онога који заузима позицију комичне правичности по сопственом убеђењу *уз подршку наратива чији део представља*. [...] У *Етиопиди* Терсит очигледно заступа општи критички став по питању постојеће контроверзе (да се Ахилеј заљубио у непријатеља) и претаче тај став у вид комичног ругања Ахилеју“ (Rosen 2007: 93, 94; уп. 2003: 123-126). Према заснована на изузетно спорној претпоставци везаној за подршку приповедача и публике Терситу у две супротстављене епизоде, Роузеново разликовање између Терситове улоге као истинског песника покуде у *Етиопиди* и жртве Одисејевог извођења песничтва покуде у *Илијади*, показује колико је сложен био статус песника покуде у античкој епској традицији. Због тога ће и сâм Роузен закључити како је „терминологија сама по себи лабилна и нестабилна, али приповедач има моћ да пресуди коју ће улогу по *његовом* мишљењу *заслужити* сваки од антагониста у делу. [...] Фигура Терсита се показала као упечатљив пример ове врсте приповедачке ‘манипулације’, јер, иако се у обе епизоде појављује као носилац покуде, свака приповест доноси другачије нијансе његовог куђења и показује како се оне могу одредити у *односу* између двојице антагониста“ (Rosen 2007: 116).

граница се несумњиво померала.<sup>551</sup> Евидентно је да се са формирањем хомерских текстова представљање песника покуде у епу, посебно са примером епизоде о Терситу, у великој мери стандардизовало, па се касније пренело и на друге литерарне форме у античкој књижевности.<sup>552</sup>

Основна претпоставка таквог тумачења, као одлика не само извесних ликова у епу, већ и аутора, представника лирских, драмских и прозних жанрова, састоји се у томе да песник покуде због сопственог начина изражавања мора и сâм постати предметом покуде. На тај начин му се истовремено потврђује легитимитет да куди, и одређује му се одговарајућа казна за почињени „преступ”. Роберт Елиот је ову парадигму обележио као процес „сатиризације сатиричара“: „Хомерово поступање у сцени са Терситом подразумева једну значајну компликацију. Овет је описује на следећи начин: ‘Терсит има двојаку функцију: народног говорника и неуморног грдиоца; он у хомерском друштву једнако добро представља дух сатире и дух клеветања који ће покренути јампско песништво; с друге стране, Хомер га описује као одвратног и смешног актера и он постаје објекат најподеснијег сатиричног портрета.’ Сатиризовани сатиричар“ (Elliott 1960: 140; нав. Hauvette 1905: 209-210).<sup>553</sup>

Узимајући у обзир Нађове и Елиотове резултате у вези са античким поимањем песника покуде-сатиричара, Еди Лаури је на Терситовом и другим примерима потврдио традиционалну претпоставку да се „онај који срамоти друге речима,

---

<sup>551</sup> „Иако размена између Терсита и Одисеја отвара различите могућности пред онима који упражњавају поругу, уједно показује и колика је цена сваке методе - одмазде и напада које прати губитак подршке и сузбијања критичког говора који има потенцијал да промени перспективу публике. [...] Уметност покуде ризикује да постане пристрасна и опасна уколико је исувише разуздана и оштра; повлачење, углађеност или усклађивање са традиционалним ауторитетима, може разблажити њену критичку моћ“ (Keane 2011: 34).

<sup>552</sup> У складу са Нађовом теоријом, Дин Милер истиче да се са оваквим односом хомерског епа према песнику покуде у традицији постепено почиње санкционисати изворна слобода епског песника да пева и у славу и на срамоту епских јунака, при чему се његов избор ограничава на први од два аспекта: „Уколико је Грегори Нађ у праву, хомерски песник из своје песме искључује све осим наговештаја изворног „песника покуде“, тог суштински опасног сатиричара који се називао *scop* или „онај који се подсмева“ у староенглеским изворима, односно *skald* или „онај који пеца, пржи“ у нордијско-исландској традицији. Оно што можемо закључити да су биле Терситове опасне песничке вештине сведено је на злоћудно закерање, а Одисеј - лукави сплеткарш и ратник, варалица - је тај који га отворено и физички кажњава. Хомерско дело одбацује једну функцију певача која се појављује на свим другим местима - избор да се пева заслужена похвала *или* покуда хероја. Образац који је постављен у *Илијади* се одржао готово нетакнутим све до најновије откривених усмених епова и епских певача у различитим европским традицијама” (Miller 2002: 254).

<sup>553</sup> У сличним околностима је Терсита разумео и Мајкл Сајдел: „Сатиричар је дубоко укључен у дегенеративну уобразиљу сатире јер се остварује као хроничар дегенеративних норми. Први сатиричар у Западној књижевности, Терсит у *Илијади*, истовремено је и најдеформисанији ратник у грчком логору. [...] Таква деформисаност је увреда за херојско држање. Можда је Терсит постао сатиричар због тога што је ружан, или га је, у много интригантнијој варијанти, то што је сатиричар начинило ружним. Он оспорава ратнички код којим је одређена примереност херојског деловања. [...] Одисеј прети да ће оспоравати сатиричара у оквирима културе срама; он прети да ће га голог изударати. Као сатиричар, Терсит својим речима омета акцију у приповести; и као лик у једном епу, он је простеран као абнормалан“ (Seidel 1979: 4). Зиелински закључује да Терсит, „попут јампског песника, постаје жртва прекора које упућује неком другом; срамота уједно постаје и његова“ (Zielinski 2004: 215).

појављује у срамотном облику“ (Lowry 1991: 57). Овај рекурентни модел, присутан у античкој књижевности од времена хомерских епова, Лаури назива поетиком „комичног срама“: „Дело или догађај су срамотни због тога што смех који изазивају дискредитује особу или особе које су са тим делом или догађајем повезане; и уколико хомерски херој осрамоти свој γένος [род, племе], он чини нешто чиме на самог себе и на своју породицу навлачи смех и омаловажавање. Деформисана особа која изазива срамоту побуђује такав омаловажавајући смех“ (Lowry 1991: 105). Управо захваљујући томе што је песник покуде истовремено представљао предмет омаловажавајућег смеха, његова примена дискурса покуде била је прихватљива у околностима у којима је превладавао дискурс похвале (што показује и разлика између начина на који се са Терситом поступа у *Илијади* и *Етиопиди*): „Речи комичног срама се могу толерисати од стране особе која је и сама комично-срамотна у свом изгледу. Феномен [...] се може назвати „осрамоћени срамотилац“ или „сатиризовани сатиричар“. [...] Велико је достигнуће то што је једно друштво толико осетљиво на срамоту, [...] омогућило услове под којима су речи које изазивају срамоту могле бити толерисане. Чак и ако нико није волео да чује такве речи, морала је постојати сагласност да су оне биле друштвено корисне“ (Lowry 1991: 182, 183).

Терситова функција као песника покуде у *Илијади* остварује се као легитимна и прихватљива колико због тога што је и сâм Терсит до краја епизоде подвргнут покуди и срамоти, толико и стога што он кроз дискурс покуде тежи да оствари своју другу функцију - γελωτοποιός-а, изазивача смеха. На тај начин се представљање односа између Терситове створене и претрпљене покуде одређује као суштински позитивно социјално дејство песника покуде на заједницу: „Речи комичног срама су често особина појединаца срамотних по свом изгледу и наступу. Такве особе ће имати дозволу друштва да користе увредљив језик како би покренули друге на делање или како би предочили тачке гледишта супротне преовлађујућој политици. Таква дозвола је посебно неопходна у друштвима осетљивим на срамоту где се уједи смеха дубоко осећају, а она указује на друштвену вредност заједљивог језика“ (Lowry 1991: 203).<sup>554</sup>

Свест о позитивној социјалној функцији оваквих појединаца, са развојем песништва покуде ће у каснијим епским традицијама преобликовати статус песника покуде у друштву, у распону од легитимног критичара херојских поступака до привилегованог ревизора исправности херојских подухвата. Инхерентна овом социјалном процесу, неопходност да песник покуде буде кажњен, оспорен и

---

<sup>554</sup> Зиелински на основу тога каже да су у оваквим околностима „друштвене границе могле бити прекорачене, гори човек је могао понизити бољег, а осећање срамоте је у том случају морало бити још оштрије“ (Zielinski 2004: 212).



обезвређен, доводи га у везу са критичарима владајуће друштвене елите који су најчешће рођењем или стицајем несрећних околности представљени као припадници најнижих друштвених слојева; због свог критичког односа према актуелним културним, друштвеним и политичким праксама бивали су прогнани из заједнице, остварујући своју функцију *pharmakos*-а.

У Терситовом случају се функција песника покуде испољава као синтеза и резултат садејства свих ових особина које су лику додељене у традицији – његове негативне представе, ниског социјалног статуса, функције *pharmakos*-а и критичара херојског и аристократског идеала. На тај начин се остварује суштинска промена у разумевању Терситовог лика, померајући се са социјалног статуса преко социјалне функције *pharmakos*-а и критичара аристократије, на план поетичке функције песника покуде; она превазилази сопствене социјалне оквире и наставља да се развија као независна књижевна категорија.

Терситов пример (стојећи на самом зачетку овога развоја) показује да је грчка књижевност створила готово нераскидиву везу између песника покуде и његовог непожељног статуса у друштву, те третирања као *pharmakos*-а; происходи да прожимање поменута три аспекта представља литерарну конвенцију у највећем делу античке књижевности. Када је реч о првој релацији, анализирајући Пиндаров осврт на Архилохово песништво у *Другој пистијској оди*, где се наводи да је Архилохова „жучљивост“ песника често бацала у беду („С мржње, ријечи љутих бијед а жетва му/ Бјеше често“; Pind. P. II, 59-60 [Rac 1981: 161]), Бруно Ђентили закључује да „одељак потврђује институционални однос између богатства и похвале са једне стране, те покуде и сиромаштва са друге“ (Gentili 1988: 107; уп. 113).<sup>555</sup>

Маркс је на примеру јамбографâ Архилоха и Хипонакта показао да овај однос не подразумева обавезно да је песник покуде унапред обележен као припадник ниже класе: „Смех који производи песник покуде има за циљ да разоткрије штету коју је објекат покуде нанео заједници; ни у ком случају не постоје индикације да се покуда повезује са одређеном класом људи. [...] Архилох и Хипонакт су били сматрани високо ранжираним личностима. Сама њихова имена, „вођа у заседи“ и „господар коња“ подразумевају висок статус“ (Marks 2005: 7, 8). Иако несвојствени увек песнику покуде, низак социјални статус и назадовање на друштвеној лествици често су последице окретања појединца дискурсу покуде (према предању, ни Архилох ни

---

<sup>555</sup> Џејмс Мекглу је дошао до занимљивог запажања, да се у другом певању *Илијаде* „прерасподела срамоте може довести у везу са конвенционалном поделом плена, на основу које ратници-краљеви попут Агамемнона владају. [...] Прерасподела срамоте у другом певању манифестује и потврђује друштвени поредак“ (McGlew 1989: 293). У том смислу, веза између песништва покуде и сиромаштва може се у епизоди са Терситом посматрати као повод да се Агамемнон, који добија највећи део ахејског плена, извргне и највећој срамоти.

Хипонакт не успевају да поврате своју имовину, углед и висок друштвени статус, већ су представљени у процесу социјалне деградације све до смрти). Овај поступак је са развојем песништва покуде представљао промену у односу на Терситово имплицирано одсуство угледа и низак друштвени положај, транспонујући оно што је првобитно било природно песнику покуде, у оно што је неизбежна последица његовог коришћења таквог дискурса.

Када је реч о повезаности песникâ покуде са ликовима у функцији *pharmakos*-а, у начину на који се прва група фигура санкционише у заједници а друга из ње прогони, могуће је уочити извесне подударне психолошке и социјалне процесе. Елиот тако истиче да је „у многим својим манифестацијама од Терсита надаље, подругљивац привилегован да грди кога жели јер омогућује аутору и публици посредно задовољство тиме што напада фигуре са ауторитетом. Ми се тренутно, можда несвесно, поистовећујемо са њим и тако се ослобађамо од фрустрација и агресивних осећања којима смо испуњени [...] он представља наше сопствене (и вероватно ауторове) потиснуте агресивне импULSE. [...] Реткост је да неко има прилику да нападне Агамемноне (а да и не говоримо о Одисејима и Ајантима) овога света. Терсит мора бити наш заступник“ (Elliott 1960: 140).

Овај психолошки механизам је у великој мери подударан са механизмом ослобађања од грехова и потиснутих фрустрација заједнице, њиховим преношењем на *pharmakos*-а и његовим прогонством. У оба случаја заједница се лишава негативних афеката преносећи истовремено одговорност за њих и њихове евентуалне последице на појединца, а он мора бити кажњен (дословним изгнанством и симулацијом људске жртве у случају *pharmakos*-а, тј. метафоричким изгнанством преко осрамоћене жртве комичког процеса у случају песника покуде), у циљу поновног успостављања нарушеног поретка у заједници. При томе песник покуде остварује двоструку улогу. Прво, он даје одушка потиснутим фрустрацијама у вези са одређеним поретком ствари, преузимајући их на себе и уносећи у тај поредак привремени раздор. Управо тиме што постаје *pharmakos*, он на себе (невољно) преузима сву одговорност за деструктивност коју ове фрустрације стварају у заједници, компензујући је за деструктивност и фрустрације које ће бити искаљене на њему самом у прогонству из заједнице. Након тога се коначно, под утицајем песника похвале, поредак поново може успоставити.<sup>556</sup>

---

<sup>556</sup> Упоредјујући однос који у другом певању *Илијаде* имају Терситов говор, с једне, и Несторов и Одисејев говор, с друге стране, Шон Истон указује на сличан механизам „прогонства“ песника покуде: „Терсит стоји у односу према песнику покуде исто као што Нестор стоји у односу према песнику похвале. [...] Еп се, према томе, у институционалном смислу сучељава са песништвом покуде јер протерује карикатуру песника покуде, и потврђује лик песника похвале. [...] Са Терситовим прогоном, песма обележава своју поновну приврженост првобитним приповедним циљевима кроз Одисејево и Несторово обраћање војсци да се умири. [...] Као Музама инспирисан приповедачев чин сећања, каталог

На везу између две парадигме на сличним основама указује и Тод Комптон позивајући се на пример традиционалних конвенција у вези са ликом Езопа, једнако применљивих на Терсита и друге песнике покуде у античкој књижевности: „Овај *pharmakos* је сатиричар, уметник речи, песник покуде у архајској традицији [...] и његово песништво покуде је било круцијални елемент који га је довео у ситуацију жртвеног јарца. [...] Песникова је моћ да буде преносилац покуде у заједници [...] и та моћ је повод за његову асимилацију у тему *pharmakos*-а. [...] У култури у којој је срамота доминантна компонента, песници имају посебну моћ, они су фокалне тачке у преношењу срамоте и части и због тога су посебно осетљиви на казнене мере којима се подвргавају када увреде заједницу и њене политичке вође (као што то често раде)“ (Compton 2006: 37-39).

На основу оваквог односа песника покуде према критичарима владајућих вредности и идеала (који задобијају низак социјални статус и бивају подвргнути извесном виду прогона из заједнице кроз ритуал *pharmakos*-а), хомерски еп је са епизодом о Терситу створио главну развојну линију критичког, сатиричког и комичког духа у хеленској књижевности; тако је остварен велики утицај на различите представнике ових процеса у књижевностима потоњих периода: „Песништво не обликује сличности већ прототипове, а сваки од њих отеловљује један од општих потенцијала људског рода“ (Fränkel 1975: 85).

Осим Терсита, код Хомера се могу препознати и други примери овог прототипа песника покуде-*pharmakos*-а. То су, поред остатака поетике покуде којој су подвргнути Парис (Г, 39) и Ајант (Ψ, 773-784) у *Илијади*, превасходно ликови Ира и прерушеног Одисеја (σ, 1-116); они у *Одисеји* улазе у конфликт подударан оном који се одвија између Терсита и Одисеја.<sup>557</sup> На ширем плану поетике епа, карактеристике песника покуде препознатљиве су и у предању о Хесиодовом животу и његовом односу према брату Персу.<sup>558</sup> У домену лирског песништва, несумњиво најупечатљивије примере

---

[бродова] се супротставља клеветничкој и нечистој реторици Терситовог говора, изједначавајући је са губитком сећања. Поновно успостављање поретка постигнуто је кроз прогонство неправичног грдиоца и подстрекача раздора“ (Easton 2011: 355, 356).

<sup>557</sup> Нађ поводом Ировог лика бележи: „Такав претерани *φθόνος* са Ирове стране може се непосредно упоредити са *φθόνος*-ом у својој функцији као традиционалног негативног остатка песништва покуде унутар песништва похвале. [...] Прича о Иру у суштини исмева стереотип неправичног песника покуде“ (Nagy 1979: 229-231). Истон такође примећује - „у *Одисеји*, Ира његов друштвени положај просјака чини Терситовим парњаком, пошто је и он ружан и неприхватљив бунција. [...] Као просјак, непосредно се налази изван друштвене сфере песништва похвале. Ир је обележен и „бесним трбухом“ (σ, 2), што у песништву похвале упућује на *φθόνος*“ (Easton 2011: 356). Русо и Маркс истичу да се сличне карактеристике песника покуде могу препознати и у начину на који је представљен прерушени Одисеј: „Попут личности јамбографа, прерушени Одисеј је припадник елите којој недостају извесне одређујуће особине његове „истинске“ социјалне групе; и управо захваљујући том прерушавању он може да засипа просце покудама“ (Marks 2005: 9; уп. Russo 1974: 146).

<sup>558</sup> „Личност Хесиода је укључена у процесе стварања оправдане покуде, исказане језиком типичним за песништво покуде. [...] Овде такође препознајемо песништво покуде у својој позитивној социјалној

песника покуде представљају јамбографи Архилох и Хипонакт<sup>559</sup>, премда се извесне одлике могу препознати и у традицијама везаним за песникињу Сапфо (обележену као ружну и окренуту против владајућих слојева), и песнике Солона и Тиртеја (у традицији сматране лудима) (Lowry 1991: 206 n.17, 214, 257). Традиционалне представе о животима највећих грчких драмских песника у којима се посредно јављају трагови ритуала жртвовања *pharmakos*-а (Есхила, Еурипида и Аристофана) указују да се у њиховом делу могу издвојити назнаке присуства поетике покуде (Compton 2006: 130-152). На крају, и у домену прозних античких жанрова, ова песничка традиција је препознатљива у приповестима о лику и делу Езопа, Сократа или Диогена (Elliott 1960: 133 n.10; Rankin 1972: 57; Lowry 1991: 206 n.17). Сви ови примери потврђују колико се, после хомерских епова и епизоде са Терситом, парадигма песника покуде развила и постала дубоко укореењена одлика у свим формама античке грчке књижевности. Као таква, успела је да се успостави у виду аутономне литерарне струје, која је у различитим периодима на различите начине критички сагледавала доминантне токове хеленског песништва похвале, трансформишући се упоредо са њим и његовим постулатима.

Сагледан у својој инхерентној повезаности са социјалним функцијама *pharmakos*-а и критичара аристократије, Терситов лик, као један од најранијих примера песништва покуде у класичној традицији, улази у проблематичан однос са представама херојског<sup>560</sup> у овој и каснијим традицијама. Појам хероја<sup>561</sup> - обухватајући у најширем

---

функцији“ (Nagy 1979: 313).

<sup>559</sup> Елиот наглашава да „целокупна античка традиција од Пиндара до црквених отаца заступа идеју да је Архилох био човек вечитог гнева, увек спреман да ‘куди, оговара и уједа’“. Исто тако је и Хипонакт, „попут Терсита [...] био физички деформисан, те је његов гнев, као Терситов и Архилохов, био горак и необуздан“ (Elliott 1960: 133). Ренкин сматра да Архилох „пружа сатирични коментар не толико на сам ‘херојски’ идеал са којим је по свом темпераменту, виталности и егоизму био прилично усклађен, већ на верзију коју је архајски аристократа створио о наслеђеном хомерском идеалу. [...] *Ψόρος* који карактерише његово песништво је довођен у везу са слободом говора Ахилеја и Терсита у *Илијади*. [...] Али он се не може просто изједначити са Терситом, који урла и гневи се на *status quo*, који му чини неправду: он је човек који не може престати указивати на оно што се налази испод површине прихваћених обичаја и разоткривати реалност; човек који вреднује част, правду и пријатељство у односу на њихову очигледну реткост. [...] У њему се одражава поклич сатиричара и филозофа етике кроз векове“ (Rankin 1974: 92,93, 95, 96; уп. 1972: 57). Русо указује на то да „Архилох [...] евоцира успостављени образац, конвенционални скуп представа и ставова чији се извор највероватније налази код Хомера, и чији су елементи садржани у фигури, или парадигми, Терсита“ (Russo 1974: 144; уп. 149). Нађ истиче да „Архилох без икакве сумње испуњава све квалификације да буде мајстор песништва покуде“ (Nagy 1979: 243). Ђентили традиционалну представу о животима јамбографа произишлу из њиховог песништва види као типичну за стварање ликова песника покуде: „Карактеристично за ово песништво јесте да се појављује *persona loquens* – лик који се повезује са некаквим пријатним или непријатним догађајем у првом лицу [...] или представља сопствене идеје“ (Gentili 1988: 109). Кин сматра да „двојица јамбографа комбинују Терситову агресивност са статусом и стратегијом присиле која је остварена у начину на који га Одисеј злоставља. [...] Јампски песници су мање рањиви од Терсита [...] Архилох не напада социјални и политички систем, већ се фокусира на једну породицу; [...] Хипонактов Бупало није Агамемнон“ (Keane 2011: 35, 36; уп. Marks 2005: 6-9).

<sup>560</sup> „Херојско стоји изнад уобичајених граница искуства, оно уједно указује на нешто бесконачно утамничено у коначном“ (Fyfe 1967: 5).

<sup>561</sup> Именица *херој* води порекло од грчког *ἥρωας* – досл. „бранилац, заштитник“ (од индоевропског корена

смыслу своје епско (традиционално) отеловљење, као и модерни преображај у виду „хероја историје“, и херојски код (уп. Bowra 1930: 244), као идеалан пример људског понашања, скупа су у различитим временима и утицајима коренито мењали своју дефиницију и карактеристике.<sup>562</sup>

Упркос варијацијама у традиционалном одређењу<sup>563</sup>, херој представља изузетну индивидуу која - захваљујући извесном склопу несвакидашњих одлика, способности и вештина - својим деловањем (традиционално исказаним кроз образац суочавања са опасностима и/или жртвовања за више циљеве), тежећи да сачува привилеговану позицију у заједници (иницијацијом, савладавањем препрека, стицањем части и славе), најчешће позитивно утиче на добробит те заједнице (уп. Eliade 1987: 302).<sup>564</sup> Из историјске перспективе, „херој бива представљен као велики човек, појединац који се пробија на доминантну позицију у заједници и епохи, присиљавајући ту заједницу и доба да прихвате нове, јединствене историјске обрасце; у том процесу он најчешће потискује старије, истрошене представнике принципâ моћи и ауторитета. [...] Ипак, херој, у складу са својим уобичајеним снагама, не предводи заједницу, премда за њу може жртвовати живот: његова иконичка моћ лежи у врелој сржи људске уобразиље,

---

\**ser* – заштитити – уп. лат. *seruāre* – *čuvati*, *štititi*) и вероватно је старија од грчког алфабета (Beekes 2010: I, 526). Код Хомера *ἥρωες* означава све Грке који су се борили под Тројом, односно све ратнике (В, 110; Т, 34; Н, 453), а касније и све слободне људе у херојском добу, попут певача Демодока (θ, 483) и мирољубивих Феачана (ζ, 303). У том смыслу, не успоставља се јасна разлика између *ἥρωες* и *ἀνὴρ* – обе речи упућују на било ког слободног човека у еповима. Код Хесиода *ἥρωες* упућује на људе који су припадали четвртом, херојском добу људи и који су се борили под Тебом и Тројом, према његовој хронологији људских доба у *Пословима и данима*; њих је наследила пета генерација много слабијих и горих људи (Hes. *Op.* 172). Код Пиндара *ἥρωες* указује на појединце који су били предмети обожавања, полубогови, попут Херакла (Pind. *P.* I, 53; IV, 58). У каснијим изворима *ἥρωες* означава ниже локално божанство, патроне градова, племенâ, осниваче полиса и сл. (Hdt. I, 168; V, 66). Све наведене варијације указују на то, да у најранијим античким изворима, као ни касније, није успостављена једнозначна дефиниција појма херој, иако се у њима почињу препознавати извесне традиционалне карактеристике које ће му касније бити приписане (уп. Bowra 1972: 79; Miller 2002: 1-6; Finkelberg 2011: 349).

<sup>562</sup> Разумевање хероја и херојског у различитим књижевним епохама од антике до романтизма, и преглед развоја најважнијих модерних теорија о хероју и његовим особинама из перспектива различитих дисциплина (антропологије, социологије, психоанализе и њихових комбинација) пружио је Дин Милер у својој студији о епском хероју (Miller 2002: 9-26; 52-69).

<sup>563</sup> На пример, за Ф. Шилера херој је представљао отеловљење идеала моралног савршенства и оплемењености (*Veredlung*), док је за Ј. Хојзингу херој био само супериорни пример *homo ludens*-а, који у својим такмичарским подвизима исказује људску тежњу за истицањем, и тако осликава жељу да кроз игру савлада самога себе, да се суочи са препрекама и тестовима, и да из свега изађе као победник (Brombert 1999: 4).

<sup>564</sup> У српском језику именице херој и јунак се у већини случајева размењују као апсолутни синоними, што је несумњиво последица заступљености именице јунак у епској народној књижевности. Међутим, због одсуства јасне дистинкције између појмова, у теорији књижевности се понекад ствара конфузија у разумевању јунака као хероја и јунака као једног од главних ликова (протагониста) у књижевном делу. Слична термилошка конфузија се јавља и у другим језицима - енг. *hero*; фр. *héros*; ит. *eroe* - посебно са развојем модерног романа, чији се протагониста често назива херојем иако не поседује карактеристике хероја у ширем смыслу. Тако се у *Речнику књижевних термина* Драгише Живковића, уз одредницу „Херој“ упућује на одредницу „Јунак“, а ова се потом дефинише на начин ближи потоњем од два значења: „Лик у књижевном дјелу за који је најјаче везан интерес писца и читалаца; обично главна личност дјела. Јунак није само носилац радње или учесник у њој, него је и отјеловљење идеје дјела, а често и стјецанше основних тежњи или противрјечја једне епохе, једног народа или једне културе (Прометеј, Одисеј, Краљевић Марко, Дон Кихот, Фауст)“ (Živković 1975: 303).

којој је придружен његов изузетни стил живота. Исказујући у своме деловању осећај за унутрашњи идентитет и следећи сопствену природу [...] он се истовремено удаљава од судбинских и предодређених макрообразаца“ својствених његовом традиционалном поимању (Miller 2002: 20).

Ова суштинска дихотомија је у традиционалном и историјском разумевању хероја препознатљива већ у чувеном есеју Томаса Карлајла *О херојима, култу хероја и херојском у историји* (1841). У њему је аутор, према традиционалном култу хероја, представио еволуцију обожавања хероја кроз историју. Карлајл полази од претпоставке да „општа историја, историја онога што су људи урадили на овом свету јесте историја великих људи, који су радили на земљи; [...] душа целе светске историје, може се оправдано тврдити, јесте историја тих људи. [...] У свим епохама историје света наћи ћемо да је велики човек био преко потребан спасилац свога доба“ (Карлајл 1988: 13, 23). Ови велики људи су за Карлајла представљали хероје – „један обилан извор светлости [...] урођене, оригиналне умности, мушкости и херојске племенитости, у чијим се зрацима свака душа осећа добро. [...] Херој је онај који живи у унутрашњој сфери ствари, у истини, у божанском и у вечитом, који постаје увек за већину невидљив, под светским, обичним; његово биће јесте у томе“ (Карлајл 1988: 13, 152).<sup>565</sup>

Развитак обожавања великих људи као слике хероја кроз историју, Карлајл је поделио у шест сегмената. Прва, најстарија форма хероизма за Карлајла било је обожавање хероја као божанства, што аутор илуструје на примеру нордијског бога Одина. Овај принцип смењује друга фаза обожавања јунака као пророка: „Људи сад не сматрају свога јунака као бога, неко као богом надахнутог, као пророка“ (Карлајл 1988: 49), што се уочава на примеру исламског пророка Мухамеда. Трећа фаза чини обожавање јунака као песника: „Божанства и пророци су прошли. Ми имамо сад да гледамо нашег јунака у мање високом, али и мање спорном карактеру песника“ (Карлајл 1988: 81), отеловљеном у личностима попут Дантеа и Шекспира. У четвртој

---

<sup>565</sup> Подударну мисао налазимо на почетку Хегелове *Филозофије историје* (1837), објављене четири године пре Карлајловог есеја, у одељку посвећеном концепту „светскоисторијског појединца“: „То су они велики људи у историји, људи чији партикуларни циљеви садрже супстанцију која је воља светског духа. Њих треба назвати херојима утолико што су своје циљеве и свој позив црпили не само из мирног, уређеног, постојећим системом санкционисаног тока ствари већ и из извора чија је садржина скривена и који није сазрео за садашње постојање, из унутрашњег духа који куца на спољашњи свет као на некакву љуску, па је разбија, јер је он језгро које је другачије него језгро те љуске; то су дакле, људи који импулс свог живота као да црпу из себе и чији су поступци произвели стање и светске односе који су, наизглед, само њихова ствар и њихово дело. [...] Такве особе, стремићи тим својим циљевима, нису имали свест о општој идеји, већ су биле практичари и политичари. Али оне су уједно биле мислећи људи, који су знали шта је нужно и чему је време. [...] Њихово је било да знају оно опште, ону нужну, следећу степену свога света, да тај свет претворе у свој циљ и да своју енергију уложе у њега. [...] Ако, затим, бацимо поглед на судбину тих светскоисторијских личности које су биле позване да воде послове светског духа, видећемо да ниједна од њих није била срећна. Никад нису спокојно уживале; сав живот био им је рад и мука; цела њихова природа била је само њихова страст. Кад је циљ постигнут, оне од језгра опадају као празне љуске“ (Hegel 2006: 37, 38).

фази херој преузима улогу духовника, попут Мартина Лутера и Џона Нокса, док је у петој она намењена личности књижевника, што Карлајл показује на примерима С. Џонсона, Ж. Ж. Русоа и Р. Бернса: „Херој као књижевник [...] јесте сасвим производ ових нових времена; [...] он је тек једва више од једног столећа трајао у свету“ (Карлајл 1988: 151). Последња форма хероизма, „збир свих разних облика хероизма“ (Карлајл 1988: 189) јесте херој као краљ, чије је отеловљење Карлајл препознао у личностима цара Наполеона и војсковође О. Кромвела: „Трагички је положај за једног истинског човека да ради у револуцијама. Он изгледа као анархиста; и доиста неки мучан елемент анархије најављује на њега на сваком кораку, на њега чијој је целој души анархија непријатна, мрска. Његов позив јесте ред; [...] он је ту зато, да оно што је било нередовно, хаотично, промени у ствар уређену, правилну“ (Карлајл 1988: 195).

Мада у основи споран у многим својим аспектима, Карлајлов есеј представља један од најранијих подстицаја за систематско проучавање природе хероја у науци о књижевности. Веома је значајно да је овај подстицај потекао из модерног разумевања хероја као историјске личности, а не његовог тумачења у традиционалним околностима. Обухватније анализе традиционалног, епског хероја, с краја XIX и почетка XX столећа, основу за свој даљи развој великим делом дугују подстреку који је омогућило изједначавање значајних историјских фигура са обрасцем хероја. Ово изједначавање, у Карлајловом случају, превасходно је било условљено бурном реакцијом на социополитичке промене изазване у Европи Француском револуцијом. Отуда произилази и његова завршна теорија о суштински револуционарном дејству хероја на заједницу; улога му је да кроз супротстављање неодрживим структурама и идеологијама, из насталог хаоса успостави нови поредак, усклађен са потребама заједнице.

Из ове улоге произилази претпоставка о хероју историје као појединцу који служи добробити заједнице, и управо ће ова претпоставка, са даљим развојем теорија о херојском, постати једна од фокалних тачака у проучавању традиционалног хероја.<sup>566</sup> Свест о неповољном положају хероја историје у револуционарном процесу, биће испољена кроз све снажније интересовање за трагични аспект жртвовања

---

<sup>566</sup> На идеју да је нарушавање поретка у заједници социјални процес који је неопходан предуслов за појаву традиционалног хероја, и да се херој епопеје јавља као отеловљење и индивидуализација заједнице за коју се жртвује, указао је Ђерђ Лукач у својој *Теорији романа* (1920): „Све док је свијет унутарње хомоген, људи се квалитативно не разликују једни од других; постоје, истина, хероји и ниткови, чедни и злочинци, али највећи херој је само за главу виши од гомиле себи сличних. А ријечи достојне најмудријих схваћају чак и најлуђи. [...] Строго узевши, херој епопеје није никад индивидуум. Одвајкада се као битна карактеристика епа узимала чињеница да његов предмет није лична судбина, него судбина заједнице. С правом, јер довршеност и затвореност вриједносног система, који одређује космос епа, ствара сувише органску цјелину да би се у њој један дио до те мјере изолирао, тако снажно могао осамосталити да би се открио као унутарњост, постао личност“ (Lukács 1990: 52, 53).

традиционалног хероја.<sup>567</sup> Најзад, Карлајлово непосредно изједначавање обожавања великих људи са култом хероја, оствариће значајан утицај на даља проучавања традиционалних култова хероја и њихових хтонских одлика.<sup>568</sup> У овом троструком утицају Карлајлов есеј ће одиграти изузетно значајну улогу за стварање првих модерних теорија о традиционалном хероју, при чему ће се подстицаји за њихову генезу великим делом кретати у обрнутом смеру – од идеје о разумевању хероја историје ка идеји о разумевању хероја традиције.

Један од најзначајнијих доприноса модерном проучавању традиционалног хероја пружила је студија лорда Реглана (Фичроја Сомерсета) о хероју у традицији, миту и драми (*The Hero: A Study in Tradition, Myth, and Drama*, 1936). Реглан је међу првима уочио постојање типологије у формирању традиционалних херојских биографија, која „указује на постојање ритуалног обрасца“ и која се може поделити на три велике групе подударне са карактеристичним ритуалима прелаза: рођењем, успоном на престо и смрћу хероја (Raglan 1949: 190). Реглан статус хероја у миту и традицији сагледава на плану његове непосредне повезаности са статусом божанства у ритуалу: „Божанство је херој када се појављује у ритуалу, а херој је божанство када се појављује у миту; другим речима, херој и божанство су два различита аспекта истог надљудског бића“ (Raglan 1949: 207).

Иако је настао независно од њих, Регланов ритуалистички приступ је са развојем теорија о хероју постао нераздвојив од раних психоаналитичких и антрополошких приступа обрасцима херојске биографије и њихове повезаности са ова три ритуала прелаза. У том смислу, психоаналитичка студија Ота Ранка *Мит о рођењу јунака* (1909) својеврсна је типологија херојске биографије, са гледишта рођења хероја као првог ритуала прелаза, на коју се даље наставља Регланов образац. Психоаналитичке теорије Сигмунда Фројда о улози оцеубиства у одређењу и развоју традиционалног хероја (*Мојсије и монотеизам*, 1939), следствено Ранковим увидима, дале су велики допринос разумевању типологије успона хероја на престо као другог ритуала

---

<sup>567</sup> Ернст Касирер у *Филозофији симболичких облика* (1922-1925) као једну од главних карактеристика хероја у епу истиче не његово делање, већ његову патњу: „И у епу се лик јунака, људски субјект издиже из сфере објективног збивања; међутим, издвојивши се из те сфере, јунак стоји насупрот њој више као неко ко пати него као неко ко дела. Он је уплетен у то збивање, мада оно не произилази непосредно из њега нити је њиме условљено; он је још увек лопта којом се поигравају пријатељске и непријатељске, божанске и демонске силе које – уместо њега – одређују и усмеравају ток збивања“ (Kasirer 1985: 191).

<sup>568</sup> Мари Делкур у својој студији о култу грчког хероја закључује да је „за Грке, херој просто био непозната особа која је умрла часном смрћу“ (Delcourt 1942: 54), односно, херој је дословно означавао мртваца који је био поштован и чији је гроб или олтар постајао место одржавања култа, јер се веровало да специфичне околности смрти дају моћ мртвом хероју да помогне живима и заштити их (уп. Burkhardt 1992: 185-223). На исту појединост упућује и Олга Фрејденберг: „Јунак је, у основи, покојник. Јунаци су мртваци. Сав њихов култ говори о смрти. [...] Јунак је тотем у положају заласка, под земљом [...] сама хероизација је одавање посмртних почести умрлом. [...] Јунак касније добија ратнички, неустрашиви карактер, и то произилази из његових подвига у паклу, где се он бори са смрћу и поново рађа у живот“ (Frejdenberg 1987: 51-53).



прелаза.<sup>569</sup> На крају, антрополошке теорије о култу и хтонским аспектима хероја у делима М. Делкур, О. Фрејденберг, Ј. Буркхарта и других, омогућиле су даљи развој анализе типологија везаних за смрт хероја у традицији, као трећег ритуала прелаза.

Поред тога што је указао на присуство карактеристичног обрасца у традиционалном представљању живота хероја, Реглан је у својој књизи међу првима наглашавао постојање битних дихотомија између традиционалног и модерног разумевања хероја и херојског: „Херој историје и херој традиције су истински две различите особе, без обзира на то што имају сасвим исто име“ (Raglan 1949: 210, 211). Пружајући подстицај за даљи развој теорија и типологија у вези са традиционалним херојем, Регланова студија је утицала и на јасније одређење хероја историје као производа модерних времена, са којим се преплићу многе особине његовог традиционалног претходника.

Када је реч о овом виду одређења хероја, после Хегелових и Карлајлових теза о „светскоисторијском појединцу“, вреди истаћи студију Сиднија Хука о хероју у историји (*The Hero in History: A Study in Limitation and Possibility*, 1943), чији је примарни предмет анализа особености Реглановог „хероја историје“. Хук полази од претпоставке да је појава хероја у историји неодвојива од његове социополитичке функције у друштву које га ствара: „Примарна чињеница која пружа грађу порасту интересовања за хероје, јесте неопходност постојања *вођства* у читавом друштвеном животу и у сваком битном облику друштвене организације. [...] Други извор интересовања за хероје може се препознати у ставовима који се тичу образовања омладине. Свака нација својој омладини представља сопствену историју кроз подухвате значајних индивидуа – митских или реалних“ (Hook 1950: 3, 8). Поред социополитичких, Хук истиче и карактеристичне психолошке изворе интересовања заједнице за хероје, које дели у три основне категорије: „(а) потреба за психолошком сигурношћу, (б) тражење компензације за лична и материјална ограничења, и (в) бег од одговорности који се, с једне стране, исказује кроз посезање за једноставним решењима, а, с друге, кроз предавање политичких интереса професионалним политичарима“ (Hook 1950: 20).

На основу наведених категорија, аутор дефинише хероја историје као „индивидуу којој можемо оправдано приписати доминантан утицај на исход одређеног проблема или догађаја, чије би последице биле суштински другачије у случају да је та индивидуа деловала на неки други начин“ (Hook 1950: 153). Аутор прави дистинкцију између две

---

<sup>569</sup> „Јунак је онај који се одважно дигао против свог оца и на крају га победнички савладао. [...] Но, свеједно да ли је ту пред нама фантазам или враћање заборављене реалности, у сваком случају на том месту се може наћи извор концепције јунака – јунака који се увек буни против оца и убија га у било ком облику“ (Frojd 1979: 12, 93).

парадигме хероја: *eventful man* и *event-making man*. За Хука, *eventful man* је особа од чијег поступка зависи исход догађаја; *event-making man* је такође неко од чијег поступка зависи исход догађаја, али су његови поступци производ изузетне интелигенције, воље и карактера, и нису условљени његовим друштвеним положајем (Hook 1950: 154).<sup>570</sup> На основу поменуте дистинкције, Хук изједначава свог *event-making man*-а са херојем историје. Овако дефинисан, херој историје у ствари чини подкатегорију традиционалног хероја, са једном битном разликом - положај у заједници му не игра пресудну улогу у поступцима.

Разматрајући даље однос хероја према социјалној класи, Хук истиче да херојско дејство мора одговарати потребама класе која већ има моћ, или класе која ту моћ задобија након што он оствари свој задатак. Херој уз то мора задовољити економске, националне или психолошке друштвене интересе, јер, у противном, не може доћи у позицију да утиче на историјске догађаје. Ипак, херој у таквом процесу увек задржава слободу избора које ће интересе заступати, а које ће занемарити (Hook 1950: 166-169).

Аутор долази до веома битног запажања - уколико је херој историје одређен као *event-making man* и мења ток историје, тада демократско друштво мора бити на опрезу, како би херојску моћ повиновало сопственом вођству (Hook 1950: 233). Ово запажање је веома важно ако се са историјског становишта узме у обзир да је опадање херојског кôда у већини древних друштава праћено јачањем демократске мисли, чиме се истиче већа улога заједнице а не појединца у доношењу најважнијих одлука за будућност нације. Хук истиче: „Све док се херој не одрекне политике као сфере свог деловања, његов задатак је да буде равноправан члан заједнице. Јер, као демократа, он се не усуђује признати себи и другима да жели постати независан од заједнице. [...] Све док то чини, и само док то чини, он не угрожава демократију. [...] Међутим, херој може усавршити вештине демагогије и користити сáме инструменте демократије како би подрио њену вредност. [...] Он може стећи јавну платформу, на основу које задобија поверење, и развијати скривени план за чије остварење користи стечено поверење. Он тада постаје претња демократији“ (Hook 1950: 233, 234). Аутор закључује да је задатак сваког демократског друштва да разбије незавидне разлике исказане у начину на који се користе одреднице херој и маса. То се, како сматра Хук, може постићи кроз другачије тумачење речи „херој“ и препознавање чињенице да се „хероји“ могу створити тако, што ће им друштво дати прилику да искажу своје таленте и способности (Hook 1950: 238).

---

<sup>570</sup> „Ово разликовање произилази из општег уверења да величина хероја не зависи само од оног што он чини, већ и од оног што он јесте“ (Hook 1950: 154).

Овакво тумачење хероја историје остварило је круцијалан утицај и на модерно разумевање традиционалног хероја, чија се усклађеност са принципима друштвене заједнице и деловање у њену корист на ширем плану, изразитије почињу сматрати једном од битних категорија. То коначно наглашава и Џозеф Кембел у једној од својих дефиниција хероја у *Хероју са хиљаду лица*: „Херој, отуда, јесте мушкарац или жена који су у стању да се изборе са својим личним и локалним историјским ограничењима и поприме општеважеће, нормално људске облике. [...] Херој је умро као савремени човек; али као вечни човек – усавршен, неспецифичан, универзалан човек – он се поново рађа. [...] Савремени херој, данашњи појединац који се усуди да се одазове зову и потражи боравиште онога са чиме читава наша судбина мора бити усклађена, не може, заправо не сме чекати да његова заједница одбаци своју кошуљицу охолости, страха, рационализоване похлепе и благословеног неразумевања. [...] Није друштво то које треба да воли и чува стваралачког хероја, већ је управо обрнуто“ (Kembel 2004: 31, 332).<sup>571</sup>

Иако сопственим деловањем на различите начине утиче на устројство и судбину своје заједнице, за разлику од хероја историје традиционални (грчки) херој није примарно одређен овим дејством; оно се пре јавља као последица његових чинова мотивисаних другим факторима (најчешће жељом за стицањем славе и части). Стога, окосницу већине митова о традиционалном хероју не чини толико свест о његовом позитивном утицају на заједницу, колико истицање његовог несвакидашњег живота и судбине, који га на тај начин издвајају и истичу у односу на друге, „обичне“ људе. За разлику од хероја историје, његов положај у заједници игра веома важну улогу.

Овај модел је типичан за већину традиционалних прича о херојима, где се оно што представља херојске карактеристике одређује пре свега на основу њихове чудесне биографије. То су међу првима уочили Ото Ранк и лорд Реглан, истичући да су ове херојске биографије сачињене од коначног броја засебних елемената, са тежњом да се

---

<sup>571</sup> Слично закључује и Нортроп Фрај: „Значај бога или хероја у миту лежи у чињеници да се помоћу таквих ликова, замишљених налик на човека али ипак натприродних моћи, постепено изграђују визије свемогуће људске заједнице с оне стране индиферентне природе“ (Фрај 1991: 33). Елеазар Мелетински наглашава да „класични јунаци мита оличавају род, племе или човечанство у целини, и, као такви, корелирају са природним космосом. [...] Мит је антипсихичка појава и ниуколико се не бави судбинама појединачних личности“ (Meletinski 1983: 229). У том смислу, Мелетински употребљава одредницу „културни јунак“: „У оквиру лика културног јунака формирао се само један елемент из архетипског комплекса „јунака“ – корелативност са људском заједницом и брига о устројству света за човека. Културни јунак више формације уз ово додаје одбрану од хтоничких, демонских сила које оличавају хаос, борбу против њих, њихово уклањање као сметње мирном животу човечанства. [...] Основни подвизи јунака свде се на набављање културних или природних објеката (често из хтоничког или небеског света), односно на устројство људског света, на одбрану створеног космоса од сила хаоса и на заштиту племена-државе од иноплеменика и иновераца“ (Мелетински 2011: 29, 33). Овај аспект разумевања традиционалног хероја присутан је и у највећем делу савремених теорија, каква је, на пример, имаголошка: „Митолошка и херојске фигуре присвојене су од стране нације у процесу афилијације, осмишљавајући сопствену слику као пример који задовољава политичка или друштвена очекивања“ (Beller/Leerssen 2007: 374).

у неизмењеном редоследу понављају у различитим херојским митовима и указују на постојање обрасца у начину приповедања о рођењу, успону и смрти традиционалног хероја.

Анализирајући приповести о четрнаест хероја који припадају различитим митолошким сферама<sup>572</sup>, Ото Ранк је у *Миту о рођењу јунака* указао на заједнички образац у представљању прве и друге групе елемената херојске биографије - необичним околностима рођења, одрастања и успона традиционалног хероја: „[1] Јунак је дете *отмених родитеља*, [2] већином је краљевски син. [3] Његовом настанку (зачећу) претходе *тешкоће*, као што су уздржаност или дуготрајна неплодност или тајна веза родитеља због спољашњих забрана или препрека. [4] За време трудноће или већ раније пророчанство (сан) већином најављује да оцу прети опасност. [5] Због тога новорођенче треба, углавном по налогу *оца или особе која га заступа*, да буде убијено или одбачено; по правилу оно буде у једном *ковчежићу бачено у воду*. [6] Њега онда *спасавају животиње или обични људи (пастири)* и [7] *најчешће га доји нека животиња или жена из народа*. [8] Када одрасте, [9] оно на компликован начин поново проналази своје родитеље, [10] *свети се оцу*, с једне стране, [11] и буде *признато*, с друге стране, [12] те долази до моћи и славе“ (Rank 2007: 77, 78).<sup>573</sup>

Настављајући линију Ранкове типологије, лорд Реглан је у поменутој студији о хероју предложио образац од двадесет и два елемента херојске биографије карактеристична за индоевропску митологију, груписана у три велике групе - рођење, успон на престо и смрт традиционалног хероја: (1) Мајка хероја је краљица и девица; (2) његов отац је краљ и (3) често близак рођак његове мајке; (4) околности његовог зачећа су необичне и (5) сматра се да је син божанства. (6) По рођењу, обично његов отац или његов деда са мајчине стране покушавају да га убију, али (7) ипак бива тајанствено удаљен од опасности те га (8) његови будући хранитељи отимају и одводе у удаљену земљу. (9) Не сазнајемо ништа о његовом детињству, али (10) када одрасте, враћа се или одлази у своје будуће краљевство. (11) Након победе над краљем и/или дивом, аждајом или дивљом звери, (12) узима принцезу за жену, често кћерку свог претходника на престолу и (13) постаје краљ. (14) Једно време влада без потешкоћа и

---

<sup>572</sup> Саргон, Мојсије, Карна, Едип, Парис, Телеф, Персеј, Гилгамеш, Кир, Ромул, Херакле, Исус, Зигфрид и Лоенгрин.

<sup>573</sup> У овом обрасцу Ранк је препознао психолошки механизам у коме се кроз замишљени повратак у детињство врши компензација и оправдање за побуну појединаца против својих очева, која на ширем друштвеном плану симболизује бунтовништво и револуцију: „Одрасли ствара, дакле, митове на тај начин што се посредством фантазије враћа у детињство, при чему своју сопствену причу о детињству приписује јунаку. Тенденција целог овог поступка се састоји у оправдању појединачних индивидуа народа због њихове побуне против оца. [...] И јунак, како то показује његово одвајање од родитеља, почиње своју активност супротстављањем ранијој генерацији; он је бунтовник и обновилац истовремено, он је револуционар. Сваки револуционар је првобитно непослушни син, један побуњеник против оца“ (Rank 2007: 101, 113).

(15) доноси законе, али (16) касније губи наклоност богова и/или својих подређених, те (17) бива протеран са престола и из града, после чега (18) умире на мистериозан начин (19) често на врху неког брежуљка. (20) Његова га деца, уколико их је имао, не наслеђују. (21) Његово тело није сахрањено, али без обзира на то (22) има једну или више гробница или светилишта (Raglan 1949: 178, 179).<sup>574</sup>

Ранкова и Регланова типологија, у компаративној митологији познате као Ранк-Регланов митотип, значајно су утицале на дефинисање и разумевање карактеристика традиционалног хероја.<sup>575</sup> Сагледавањем двеју типологија у њиховим појединачним елементима, увиђа се да се оне превасходно баве питањима односа традиционалног хероја према својој правој и хранитељској породици, те његовим стремљењем да поврати своје привремено изгубљено место у заједници, потврђујући свој предводнички легитимитет. Коначан губитак овог легитимитета за хероја у таквим околностима антиципира смрт и растурање владарске лозе претварајући га преко култа, из реалног у симболичког заштитника заједнице. Овако установљен образац херојске биографије потврђује од коликог су значаја за традиционалног хероја биле категорије порекла и високог друштвеног статуса у древним заједницама, а оне се на његовом развојном путу наизменично стичу и губе, и без њих је традиционални херој као такав непојмљив.<sup>576</sup> Сет Бенардет сматра да се разликовање између хероја и обичних људи пре свега заснива на категоријама рода – „хероји су или синови богова или им се, кроз неколико генерација, лако може пронаћи божански предак“ – и провиђења – „богови се брину за њих и њихову судбину“ (Benardete 2000: 18; уп. 27, 29). Ипак, истиче М. Баура, за разлику од богова од којих воде порекло, хероје одређује и њихова смртност: „Због тога што богови не могу умрети, и што њихове ране делују тривијално, они не могу бити хероји или задобити посебну херојску славу. Ови људи

---

<sup>574</sup> Реглан је своју типологију применио на примерима двадесет и две митолошке и историјске фигуре које је одредио као традиционалне хероје у индоевропском контексту, оцењујући у којој мери се ови елементи јављају у њиховим биографијама: Едип (21/22), Тезеј (20/22), Ромул (18/22), Херакле (17/22), Персеј (18/22), Јасон (15/22), Белерофонт (16/22), Пелоп (13/22), Асклепије (12/22), Дионис (19/22), Аполон (11/22), Зевс (15/22), Јосиф (12/22), Мојсије (20/22), Илија (9/22), Вату Гунунг (18/22), Њиканг (14/22), Зигфрид (11/22), Леу Лау Гивес (17/22), краљ Артур (19/22), Робин Худ (13/22), Александар Велики (7/22) (Raglan 1949: 179-189).

<sup>575</sup> Независно од двојице аутора, до веома сличних увида дошао је и Владимир Пропп у *Морфологији бајке* (1928), одређујући тридесет и једну функцију ликова у бајци. Проппове функције, попут елемената у Ранк-Реглановој типологији, такође чине сталне и непроменљиве елементе који се увек јављају у истом редоследу (Propp 2012: 29-31, 36-75). Мирча Елијаде групише образац херојске биографије у седам општих категорија: (1) хероји су напуштени и изложени по рођењу; (2) херој побеђује аждају или чудовиште након чега добија награду; (3) херој задобија свој статус тако што успешно савладава одређене препреке и тестове уз помоћ магичних предмета; (4) хероји се понекад препознају по посебним физичким одликама (нпр. белега на телу); (5) хероји одлазе у посебну врсту раја када умру; (6) велики хероји не умиру природном смрћу, већ су живи пребачени на небо; (7) умрли херој ће се вратити у тренутку када буде потребан свом народу (Eliade 1987: 303, 304). Детаљан преглед различитих елемената биографије традиционалног хероја у европској митологији наводи и Дин Милер (Miller 2002: 70-132).

<sup>576</sup> Интересантно је да ово смеђивање истовремено има функцију разграничавања различитих периода у животу хероја – рођења од детињства, детињства од зрелости и зрелости од смрти хероја.

то могу и чине, и управо је у томе њихова највећа потврда, посебна величина и једина надмоћ у односу на богове“ (Bowra 1972: 111).

Поред тога што је дефинисан кроз категорије порекла, статуса и сопствене смртности, традиционални херој је незамислив без својих подвига и великих дела која га издвајају од других људи. Херојска акција је суштински неодвојива од херојског порекла и статуса, тј. херој је својим пореклом и статусом на ту акцију обавезан (Arnheim 1977: 13, 14).<sup>577</sup> Овај вид херојског је у веома малој мери заступљен у Ранк-Реглановој типологији - код Ранка он се своди на освету оцу, док је код Реглана присутан у само једном генерализованом елементу савладавања краља или чудовишта. Битан корак ка његовом дубљем разумевању начињен је у теорији *мономита* Цозефа Кембела – типологизације елемената који описују пут хероја, његову авантуру и повратак: „Стандардан пут митолошке авантуре хероја јесте увеличавање оне формуле представљене у ритуалима преласка: *одвајање-иницијација-повратак*: а што се може означити као нуклеус мономита. [...] Херој се отискује из света свакодневице у подручје натприродних чуда: ту среће митске силе и извојује одлучујућу победу: херој се враћа из те тајанствене авантуре с моћи да подари нешто добро својим саплеменицима“ (Kembel 2004: 39).

Поделивши пустоловину хероја на ове три опште категорије, Кембел је начинио својеврсну типологију средишњег периода биографије традиционалног хероја, која представља окосницу структуре мономита:

Митолошки херој, кренувши из свог скромног дома или замка, намамљен је, заведен или добровољно корача ка прагу пустоловине. Тамо среће сеновито биће које чува пролаз. Херој мора да порази или придобије ту силу и жив прође ка краљевству таме (битка са братом, битка са змајем, жртва, талисман) или да га противник убије и он потоне у смрт (черечење, распеће). После прага херој путује кроз свет непознатих, али необично блиских сила, од којих га неке стављају пред озбиљну претњу (искушења), а неке му дају магичну помоћ (помагачи). Када стигне до надира митолошког круга, пролази кроз најтеже искушење и задобија награду. Овај тријумф може бити представљен као херојево сексуално спајање са богињом-мајком света (свето венчање), његово признање задобијено од оца-створитеља (измирење са оцем), његовом дивинизацијом (апотеоза) или пак – уколико су силе остале непријатељски настројене према њему – његовом крађом благодети по коју је дошао (крађа невесте, крађа ватре); заправо реч је о ширењу свести, а тиме и бића (просветљење, трансфигурација, ослобађање). Последњи чин је повратак. Уколико су силе благословиле хероја, он сада креће под њиховом заштитом (емисар); ако нису, бежи и бива гоњен (бег са променом облика, бег са разним препрекама). На прагу повратка трансценденталне силе морају остати иза њега; херој се појављује из краљевства мртвих (повратак, ускрснуће). Благодет коју са собом доноси обнавља свет (еликсир).

(Kembel 2004: 217, 218)

---

<sup>577</sup> „Мотиви божанског порекла, чудесног рођења, запањујуће брзог раста и сазревања детета-јунака имају умногоме исту функцију као и посвећеничка искушења, јер објашњавају јунакову чудесну снагу. [...] У јуначком миту јунаков карактер се само наговештава, а у јуначком епу се потпуно уобличава, због чега и настаје тај најважнији елемент архетипског лика јунака“ (Мелетински 2011: 39, 40).

Повезивање овако установљеног обрасца пустоловине хероја са његовим рођењем и смрћу, пружа целовитију представу о томе шта је традиционални херој представљао и које су биле његове карактеристике у већини индоевропских митологија. Иако у сусрету са оваквим и сличним типологијама треба увек бити на опрезу од западања у уопштавање, у покушају успостављања компаративног оквира, оне омогућавају боље разумевање улоге традиционалног хероја у грчком миту, и посебно у хомерској и другим традицијама везаним за предање о Тројанском и Тебанском рату. Хероји ових традиција, у начину на који су представљени, задржавају велики број типолошких карактеристика традиционалног хероја, али их истовремено и надграђују, проблематизују и оспоравају, удаљавајући се од своје митолошке матрице. Као такви, они указују на прве назнаке промене у херојској парадигми, зачете са грчким епом, чији су хероји задржали поједине одлике својих највећих митских претходника, попут Херакла, Персеја, Тезеја, и других. Они су представу о традиционалном хероју подвргли неповратним процесима ревалоризације и трансвалуације, као последицом темељних социјалних, политичких и културних промена у грчком друштву.

Узимајући у обзир опште карактеристике традиционалног хероја у индоевропским митологијама, са намером да прецизније одреди хомерског хероја, Морис Баура је у својој студији о херојском песништву (*Heroic Poetry*, 1952) указао на извесне аспекте ових процеса. Аутор тако истиче да се херој разликује од других људи по степену својих способности. У већини херојског песништва, ове способности су изразито људске, чак и уколико превазилазе уобичајена ограничења људскости. Једном када друштво створи идеју о хероју као људском бићу, које је захваљујући својој телесној и умној обдарености супериорно у односу на друге људе, песници почињу певати о његовом животу од колевке до гроба. Он је од почетка обележен и његова супериорност се природно повезује са његовим необичним рођењем и одгојем. За највеће хероје се сматра да су толико чудесни, да просто не могу бити у потпуности људи, већ морају поседовати и некакву божанску црту. Какве год биле околности његовог рођења, херој се од почетка препознаје као изванредно биће, чији се физички развој и особине разликују од развоја и особина других људи. У вези са њим постоји нешто предодређено, а рођење му је обично праћено првим предсказањима будуће славе (Bowra 1966: 91-95).

Након особености које се односе на рођење хероја, Баура даље одређује средишњи део херојске биографије, његов развој, подвиге и авантуре; он наглашава да позив хероја почиње веома рано и његова прва дела показују какав ће човек постати. Уколико нема људи у близини, херој може разоткрити своју личност у контакту са природом и

животињама. Живот започет на овај начин веома брзо долази до кризе. Херој се истиче својим телесним обележјима и карактером који му омогућују да се успешно избори са препрекама и због тога представљају предмет дивљења. Он се разликује од других људи по својој нарочитој снази и енергији, и због тога су највећи хероји пре свега ратници. Ови квалитети се најјасније показују када је воља хероја на врхунцу, а мисли усмерене на храброст у борби. Виталност хероја изоштрава њихову жудњу за борбом која се претвара у надљудски гнев и помаму, док се снага и моћ хероја у борби могу осетити у самом њиховом присуству. Сама појава хероја разоткрива његову суштинску супериорност и разлику у односу на друге људе (Bowra 1966: 95-99).<sup>578</sup>

Баура истиче да, иако је физичка снага суштински део херојске задужбине, он није животиња нити је лишен разума. Напротив, пошто су његове умне способности још један показатељ да херој превазилази друге људе, не постоји ништа дискредитујуће у томе да се они служе овим способностима зарад остварења каквог величанственог циља. Када се херој служи лукавством, он то углавном чини јер је лукавство једнако опасно као и сила, па је у датим условима, једини могући вид деловања (нпр. Одисеј). Иако је прва и најприроднија потреба хероја да прикаже своју храброст и задобије славу на коју верује да полаже право, спреман је да то чини зарад одређеног циља који се не тиче његових личних интереса, већ га привлачи због тога што му пружа прилику да покаже своју вредност (Bowra 1966: 100-105).

Баура се осврће и на специфичне околности у којима херој испуњава своју крајњу сврху; околности обично праћене његовим жртвовањем и смрћу зарад одређеног циља. Он истиче да херојски позив, макар у својству уметничке заокружености, мора задобити некакав вид остварења; напори и припреме морају водити ка задивљујућем завршетку. Такав завршетак је често тријумф у коме се увиђа стварна вредност хероја, а обезбеђује му жељену славу. Уколико страда у херојској борби, он показује да је спреман да се жртвује за сопствени идеал мушкости у тренутку када наступи тест његових способности. Такве смрти природно су много потресније и много величанственије од других, мирних завршетака. У тим околностима тешко је побећи од судбине која ће бити испуњена, без обзира на све напоре људи да је у томе спрече;

---

<sup>578</sup> Занимљиво је да, наглашава Баура, „лепота није неопходна карактеристика хероја“ – ово закључује на основу амбивалентних представа о Одисејевој телесности у хомерским еповима (Bowra 1966: 99). Изузетна телесна лепота није ни обавезан показатељ храбрости, врлине и херојства, што се може закључити на основу примера Ахејца Ниреја из Симе у *Илијади*, за кога се наводи да „к’о најлепши од свих јунака/ иза беспрекорнога Ахилеја стиже под Илиј./ али беше без снаге и мало је водио војске“ (В, 671-675; уп. Kirk 1985: 139; Rose 1988: 17, 18; Marks 2005: 4). Лесли Колинс сматра да „физичка лепота може указивати на женственост и кукавичлук. Премда је лепота један од атрибута највећих ратника (нпр. *Ил.* 21.108), они стреме једино ка томе да буду *aristoi* [најбољи] у борби и већу; када у том смислу доживе неуспех, њихова лепота може постати предмет ругања и ироничне похвале, јер постају предмет прекора због тога што немају *aidôs* [што су бестидни, бесрамни] (*Ил.* 5.787; 8.228; 17.142) (Collins 1987: 231).



херој се, ништа мање него сваки други човек, мора суочити са крајем који му је судбински предодређен. Уколико се хероју понуди да бира између победе и величанствене катастрофе, за њега је готово неопходно да изабере катастрофу, пошто на тај начин показује колико је заиста спреман да се жртвује. Сјај који осветљава хероја у тренутку његовог пораза или смрти, чини посебну одлику херојског песништва. Према хероји знају да је њихова борба безнадежна, они настављају да се боре свим снагама које су им на располагању. Због тога, увек мора наступити тренутак у коме се херој суочава са непријатељем кога не може да савлада и тада, уколико покуша да избегне борбу, постаје недостојан себе самог (Bowra 1966: 117-130).

Одређујући на овај начин главна места у његовом развоју, Баура истиче два суштинска елемента у основи мотивације хомерског хероја да започне авантуру, да се суочи са препрекама и савлада их, као и да се коначно жртвује зарад одређеног циља. Ова два елемента делују паралелно и у директној зависности један од другог. Они се могу формулисати као стремљење ка стицању славе, односно задобијању и очувању части, угледа и достојанства у заједници која ће поступке хероја посматрати као предмет похвале, дивљења и уважавања<sup>579</sup>; и - као непрестана потреба за доказивањем сопствене вредности, условљена стрепњом да ће се поступци хероја у заједници обележити као недостојни, нечасни и срамотни, тј. да ће се посматрати као предмет покуде, презира и ниподаштавања.

На кључно присуство првог елемента у одређењу хомерског хероја на сличан је начин указао М. Финли: „‘Ратник’ и ‘херој’ су синоними, а главна тема ратничке културе заснована је на два момента – храбрости и части. Први моменат представља суштински атрибут сваког хероја, а други његов суштински циљ. Свака вредност, сваки суд, свака акција, све вештине и таленти имају функцију или да одреде част или да је реализују. Чак ни сâм људски живот не представља препреку у овом процесу“ (Finley 1956: 125). Финли примећује да управо част као вредносна категорија омогућује хероју да се издигне изнад других људи у заједници те стекне и одржи свој високи

---

<sup>579</sup> „Хомерски херој не очекује никакву другу награду осим части и славе, и он зна да ће, једном када умре, једино част и слава преживети. [...] Слава може бити један облик награде; испуњење херојског живота састоји се у крајњем и безрезервном остваривању оних ствари које част захтева“ (Bowra 1972: 112, 116). Са овим је у вези мишљење Сета Шајна, да „стјецање части и славе ипак даје животу смисао не само зато што су људи смртни него и због такозваног друштвеног сустава вреднота који је нормативан у току читава спјева [*Илијаде*]. [...] Живи се живот и умире се смрћу у складу с тим кодексом вреднота: бити потпуно људски, то јест бити херој, значи убијати или бити убијен за част и славу“ (Schein 1989: 83, 84). Слично закључује и Херман Френкел, за кога жудња за славом не представља толико производ утврђеног система вредности, колико немогућност другачијег вида аутореклесије у друштву у коме је идеја самосвести била тек на свом зачетку: „Хомерски човек познаје само једну компензацију за страдање које мора да поднесе у животу, и за неизрециви ужас уништења у смрти – славу. Права представа о његовој суштини и његовој вредности могу бити утиснуте једино у овом медијуму; јер још увек не постоји свест у којој појединац може препознати сопствени одраз“ (Fränkel 1975: 84).

статус: „У природи части јесте да она мора бити искључива, или бар хијерархијски организована. Уколико сви задобију једнаку част, тада више нема части ни за кога“ (Finley 1956: 131). Пол Фридрих наглашава да у хомерским еповима „част представља кôд који је једнако предмет интерпретације и акције; другим речима, он поседује како когнитивну тако и прагматичку компоненту“ (Friedrich 1977: 284).<sup>580</sup> Дакле, посматрана на ширем плану, „структура части у *Илијади* може се разумети као део шире мреже која укључује ставове о части и девет вредности непосредно повезаних са чашћу: моћ, богатство, великодушност, лична приврженост, ‘преимућство’, осећање срама, слава или ‘репутација’, храброст и изврсност“ (Friedrich 1977: 290).<sup>581</sup>

Фридрих упућује на нераздвојиву повезаност између комплекса вредности (част, углед, достојанство и слава), као првог елемента у одређењу мотивације хероја за делањем - са осећањем срама као другим елементом, тј. (страхо)поштовањем које појединац гаји према мишљењу и осећањима других људи у вези са сопственим ставовима и поступцима (*αἰδώς*).<sup>582</sup> Природу ове повезаности истиче и Ласло Версењи: „Он [херој] поседује готово фанатичан осећај за част, али част за њега значи бити

---

<sup>580</sup> Фридрих сматра да постоје „три катализатора части који ослобађају велики део силе која утиче на развој епа“, отеловљени су у ликовима Хелене, Хрисеиде и Брисеиде (Friedrich 1977: 285). На тај начин, жудња за чашћу и славом једним делом постају непосредно одређене кроз своју повезаност са сексуалном жудњом. Ова претпоставка у великој мери кореспондира са ставом Милоша Н. Ђурића да су „два најјача мотива њихова [хомерских хероја] делања *жудња за славом* и *еротика*, и они се показују у моралној облагорођености, тј. у савлађивању чисто егоистичког и нагонског живота, и у естетичком придавању вредности оном што је ваљано, честито и достојанствено“ (Ђурић 2003: 74). Насупрот томе, Емил Штајгер у поступцима хомерских јунака не препознаје никакве унапред усађене моралне принципе: „Код појединачних бораца одсутан је сваки однос према чврсто утврђеној дужности, сваки морални или политички обзир. То не значи да хомерски јунак није кадар да учини неко добро. Чак и тад, међутим, он не дела обазирјући се на неки вечни морални закон, него зато што у том тренутку хоће да поступи добро“ (Štajger 1978: 127).

<sup>581</sup> „Моћ у *Илијади* представља [...] способност појединца да управља људима и да се налази на одговарајућој социјално-структурној позицији да би то могао чинити. [...] Богатство [...] се састоји од материјалних добара од којих зависи стил живота појединца, смештајући га негде на лествицу која се пружа од богова до сиромашних просјака. [...] Великодушност [...] јесте осећање за дарезљивост, гостопримство и милост према прибеглицима. [...] Она је [...] пре свега мотивисана жељом за подизањем друштвеног статуса појединца и увећањем добити. [...] Приврженост пријатељима и рођацима појединца [...] је повезана са задобијањем или задржавањем ствари у односу на које други одређују сопствени интегритет. ‘Преимућство’ је комбинација рођења, порекла и генеалогичке. [...] Осећање срама (*aidôs*) [...] означава унутрашња осећања појединца у присуству неког другог, публице чији су ставови битни. [...] Слава (*kúdos*) [...] очигледно произилази из одузимања живота другом човеку или преотимања жене од другог човека те, у овом смислу, представља део глорификације уздизања и агресије у *Илијади*. [...] Храброст [...] се састоји од [...] осећања правичности неопходног да се појединац суочи са другима у борби за имовину, живот, репутацију и друге жељене категорије, а посебно жене. [...] Изврсност (*areté*) [...] састоји се у двострукој способности да се буде најбољи у вербалним сукобима (у расправама) и у ратним и сличним такмичарским окршајима“ (Friedrich 1977: 290-293).

<sup>582</sup> „У *Илијади* је реч за одговорност појединца према другима, то јест, за поимање важности других за њега самог - *aidôs*“ (Whitman 1958: 171). Лаури слично дефинише *aidôs* као „унутрашње ограничење одређено на основу спољашњих околности; [...] позив на друштвену одговорност“ (Lowry 1991: 64). Сет Бенардет прави разлику између две врсте *aidôs*-а, на основу којих успоставља разлику између вредности које владају на ахејској, и вредности које владају на тројанској страни у *Илијади*: „*Aidôs*, ‘срам’ је, чини се, оно што их раздваја. Постоје две врсте *aidôs*-а: једну бисмо могли назвати узајамни или војни срам, а други цивилни или срам према странцу. [...] Први указује на поштовање према онима који су нам једнаки, или, уколико је и страх присутан, који су нам надређени; [...] други јесте поштовање према онима слабијима од нас“ (Benardete 2000: 24).

поштован, а његово самопоштовање у целости зависи од поштовања које му други указују. Његово морално осећање је *aidos*: осећање (јавног) срама, страх од (јавног) губитка образа, а његова преовлађујућа амбиција јесте жудња за јавним признањем, дивљењем и статусом“ (Versenyi 1974: 16).

Сагледавање вредности хероја кроз призму категорија части и славе (функционишу као покретачки механизам па је херој слободан да дела по сопственом нахођењу) и категорије срама (функционише као рестриктивни механизам, захваљујући коме је херој ограничен у свом делању само на друштвено прихватљиве поступке у датим околностима) представља специфичну одлику хомерског разумевања херојског. При томе, хомерски херој несумњиво задржава највећи број карактеристика традиционалног хероја (већина хомерских хероја се у великом броју елемената своје биографије подудара са типологијама које су поставили Ранк, Реглан и Кембел). Међутим, хомерски херој, у односу на своје митске претходнике, постаје још истакнутије одређен заједницом коју представља; не толико због тога што ради непосредно у њену корист, већ зато што је његово херојство одређено категоријама проистеклим из заједнице и тек се у оквирима заједнице могу реализовати и вредновати. Сходно томе, хомерски херој је представљен као неспособан за ауторефлексију када су у питању категорије части и срама; то јест, он је потпуно зависан од тога како ће се његови поступци одразити на заједницу, да ли ће их она признати и хвалити, или оспоравати и кудити.

Иако је његово самоостварење представљено кроз визуру онога што заједница очекује или не очекује од њега, хомерски херој задржава значајан степен индивидуалности у односу на њу. Ова индивидуалност се остварује у слободи хомерског хероја да на себи својствен начин тумачи категорије части, славе и срама, удаљавајући се често од онога што би се могло назвати „друштвеном одговорношћу“ или „моралним осећањем“ (усмерава га да чини оно што је за заједницу добро, праведно и исправно). Разлози за ово удаљавање су многобројни и различити за сваког хомерског хероја. Једни делају другачије захваљујући божанском и судбинском упливу, други из неумерености својих емоција и нагона, трећи из жудње за материјалном добити, итд; при томе сматрајући да имају ваљано оправдање за своје поступке и да полажу право на оно што присвајају. Колико год заједница делује на њих сопственим системом вредности, који прописује шта је часно а шта срамотно, толико и они својом снажном индивидуалношћу утичу на заједницу да у одређеној мери редефинише ове категорије.

Управо се у овом судару њихове изразите индивидуалности са пожељним и непожељним обрасцима понашања у заједници - формулисаним кроз категорије части

и срама - и њихове дисторзије као последице тог судара, испољава проблематична природа хомерских хероја. Будући да више није просто објекат судбинских, божанских или друштвених сила које га усмеравају кроз његову авантуру, већ има извесну слободу да сâм одређује свој пут у складу са оним што мисли да је исправно, хомерски херој успева да релативизује херојску парадигму као утврђени скуп карактеристика и вредности, да ревалоризује сопствени однос према заједници и, коначно, да индивидуализује идеју херојског. Другим речима, уколико се о традиционалном хероју мита може говорити као о књижевном типу (како су га посматрали Ранк, Реглан, Кембел и други), онда се о хомерском хероју - традиционалном хероју епа - може говорити као о књижевном лику, појединцу, индивидуалности много реалнијој, опипљивијој, природнијој, много више људској. Оваква промена херојске визуре иницирана у хомерским еповима – крећући се од опште, идеализоване представе ка појединачној, реалистичној и спорној представи о хероју - уједно је обележила и појаву пропадања, деконструкције и коначног гашења њених традиционалних облика у грчкој књижевности и култури.

На самом исходишту ових процесâ налази се проблематика тумачења фигуре хомерског Терсита. Сагледана како из шире перспективе одлика традиционалног хероја у индоевропском контексту, тако и из уже перспективе разумевања хомерског хероја, Терситова фигура је конструисана у хомерском оквиру као отеловљење готово свега што је дијаметрално супротно традиционалној представи о хероју (уп. Thalmann 1988: 14). Обележен кроз највећи део класичне традиције као најгори међу Ахејцима, Терсит се већ у *Суди* наводи као пример појединца који није частан, вредан, односно ничим не заслужује да му се укаже част и поштовање (*ἀτιμότερον*; *Suid. Lex.*, Α, 4366 [Adler 1928-1938]). На овај начин му је, у оквирима хомерског одређења хероја, унапред одузета могућност било какве претензије на херојски статус. За В. Е. Гледстона Терсит представља „у свим стварима супротност великим људским идеалима код Хомера” (Gladstone 1858: 120); према К. Рајнхарту и Ј. Буркхарту, Терсит, „у сваком смислу у супротности са херојским, на све могуће начине је представљен као неко коме се треба ругати“ (Reinhardt 1961: 114), и једна је од „малобројних супротности“ херојском човеку (Burkhardt 1992: 34, 35). Олга Фрејденберг истиче да је Терсит једини негативни лик у *Илијади* (Фрејденберг 1930: 231); Елизабет Еванс га назива „изузетком“ од устаљених правила у представљању хомерских хероја (Evans 1948: 190), а за Ангелику Зајбел Терсит је „*enfant terrible* у грчкој војсци“ (Seibel 1995: 388). Ренкин сматра да је Терсит „аутсајдер“ у оквирима старе традиције којој се

супротставља (Rankin 1972: 54).<sup>583</sup> Слично закључује и Т. Брајовић, који у Терситу препознаје прво оличење „аутсајдерске парадигме“ у европској књижевности, као директног опозита „херојској парадигми“ у околностима рата (Braјović 1999).<sup>584</sup>

Морис Баура одређује Терсита, заједно са ликовима попут Долона и Брисеиде, као фигуру интенционално створену да буде испод херојског стандарда и херојске норме, изузетак који потврђује правило (Bowra 1930: 113, 114; 1966: 53; 1972: 113). Због тога, Терситов кратки наступ у *Илијади* има своју функцију да „отеловљава нехеројске, или чак антихеројске квалитете који се одражавају у његовој појави“ (Bowra 1972: 155, 156).<sup>585</sup> Као резултат оваквих и сличних претпоставки, појмови „нехерој“ и „антихерој“ су постали најчешће одреднице Терситовог проблематичног статуса међу херојима *Илијаде*. Бети Редис тако наводи да је Терсит „једини нехеројски лик у *Илијади*“ (Radice 1973: 237); Постлтвејт у вези са Терситовом појавом закључује да би било „тешко замислити фигуру која је у већој мери удаљена од хероја којима се изругује. [...] Терсит представља све што херој није“ (Postlethwaite 1988: 125).<sup>586</sup> Рабел истиче да Терситу, као и Долону, „недостају сви главни атрибути хероја“ и да се два лика појављују у „комичнохеројском маниру“ (Rabel 1997: 139, 141 n.11), док их Б. Лауден

---

<sup>583</sup> „У контексту епа нема другог кôда [осим херојског] у односу на који се појединац може одредити, и Терсит представља истинску опозицију херојском ‘естаблишменту’ просто тиме што се својим говором побуњује. [...] Терсит је непријатељ суштинског отеловљења херојског етоса, Ахилеја“ (Rankin 1972: 54, 55). Један од видова Терситовог „аутсајдерства“ у односу на херојску парадигму види се и у томе што Терсит у *Илијади* нема никакав однос са светом богова; Ј. Колинс истиче: „Херојске фигуре остварују свој статус тако што им се указују божанства. Ниједно божанство никада не би стало иза Терсита и повукло га за његову рехаву косу“ [уп. А, 197-198] (Collins 1996: 66).

<sup>584</sup> „Рат приказан с наличја, из перпективе аутсајдера, оних који нису безрезервно на страни „јунака и оружја“ – то је визура која у себи носи увек један исти поступак, једну фигуру умањивања и снижавања што у свом окриљу скрива имплицитну критику саме ратне делатности. Хомеров Терсит, први познати аутсајдерски јунак у традицији европског приповедања о рату, који износи сасвим сувислу критику Агамемнонове владарске „ратне економије“ и тако макар на тренутак осветљава херојско делање са његове замрачене стране, представљен је, иако му сâм Одисеј признаје да је „гласни говорник“, у казивању епског наратора као „наклапало“ и „брбљивац“ и, сасвим у духу каснијих преовлађујућих виђења аутсајдера, скоро као право *чудовиште*, монструм који и физички одудара од осталих. [...] Али чак и такво представљање изворно срачунато да контрастом истакне и уздигне појаву, говор и поступање хероја, једном разумевању које није априори мајоритетско исказује властиту слабост и напуклост управо у наглашеној потреби за јасним и оштрим одвајањем, жигосањем и свеобухватним дисквалификавањем супротстављене различитости. [...] Аутсајдерска парадигма успоставља се, тако, по правилу као аксиолошки антоним *херојској парадигми* и слици рата. Ако *херојску парадигму* начелно одликује својеврсни аксиолошки оптимизам, веровање у опстојавање и потврђивање традиционалних вредности и ентитета управо у кризним ситуацијама колективних прелома, онда *аутсајдерску парадигму* одликује сумња и критицизам, урођена или силом прилика стечена потреба за преиспитивањем и поновним, понекад и негативистичким вредновањем“ (Braјović 1999; уп. Mayer 1981: 11, 12).

<sup>585</sup> „Лик може бити уведен у еп и одиграти улогу која је од одређеног значаја, након чега може просто нестати и више се ништа не мора рећи о њему и његовој појави. [...] Хомер то у извесној мери чини са Терситом у *Илијади*. [...] [После сцене са Терситом] није нам чак речено ни да ли је напустио веће. Довољно је то што је одиграо своју улогу и сада више није потребан. Хомер се већ у следећем тренутку окреће сасвим другој теми“ (Bowra 1966: 303, 304). Овакво разумевање Терситове функције као нехероја у *Илијади* поткрепљује Волохово одређење Терсита као „вероватно првог истински споредног актера у Западној књижевности“ (Woloch 2003: 4; уп. Silk 2004: 73).

<sup>586</sup> „Одсуство „педигра“ као и његова ружноћа, има улогу да јасно раздвоји Терсита од хероја које грди. [...] Терсит је представљен као најружнији и са најнижим пореклом од свих ахејских војника, као најнехеројскији Ахејац под Тројом“ (Postlethwaite 1988: 126, 133).

назива „нехеројским ликовима који покушавају да се такмиче у херојској ацени“ (Louden 2006: 144, уп. 112). В. Донлан пак, Терситов наступ у *Илијади* тумачи као „први забележени пример антихеројског становишта”, односно као „перспективу која представља антитезу херојском идеалу“ и „одбацавање херојског кôда“ (Donlan 1973: 150, 151). Талман Терсита назива „апсолутном антитезом наочитог, снажног и храброг ‘хомерског хероја’“ (Thalman 1988: 1); а Андреа Кукланиакис „јадним и бедним антихеројем“ (Kouklanakis 1999: 44 n.16, 51; уп. Saïd 2011: 378).

Ако се представа о хомерском Терситу у традицији анализира из угла Ранк-Регланове и Кембелове типологије традиционалног хероја, долази се до сличних увида. Потпуно одсуство било каквих назнака о Терситовом пореклу, генеалогичности или ранијим подвизима у *Илијади*, унапред оспоравају сваку могућност да се он сагледа у односу на Ранкову типологију рођења и успона традиционалног хероја. О условима Терситовог рођења, одрастања и авантура које га прате, његовог односа са породицом и потенцијалног стицања моћи и славе у заједници из које долази, у хомерском сегменту предања о Терситу не сазнајемо ништа. Сличан је случај и са Реглановом типологијом у којој хомерски Терсит не задовољава ниједан од двадесет и два елемента биографије традиционалног хероја. У Кембеловој структури митотипа, једина категорија коју Терсит потенцијално испуњава у својој „херојској” авантури јесте његово учешће у опсади Троје. Међутим, и ова категорија бива знатно проблематизована у хомерском предању, захваљујући претпоставци да је Терсит присиљен да пође под Троју због тога што су се сви плашили да ће, уколико остане у својој отаџбини, тамо изазвати раздор и побуну (Еустатије). Тиме је Терситу оспорено и право на херојски чин добровољног поласка у пустоловину (или бар поласка који је последица околности које га намамљују и заводе). Извесне назнаке у тексту *Илијаде* које би могле алудирати на Терситов херојски статус, попут његовог одређења као „гласног говорника“ или учешћа у заробљавању и откупу тројанских принчева на које се осврће у свом говору, моментално су дискредитоване Одисејевом реакцијом и не придаје им се никакав већи значај. Сагледана у ширем оквиру карактеристика традиционалног хероја у индоевропским митологијама, уобличена је представа о хомерском Терситу као о антихеројском, односно нехеројском лику.<sup>587</sup>

---

<sup>587</sup> Одреднице антихерој и нехерој у теорији књижевности су прилично непрецизно дефинисане и јављају се као синоними који се слободно размењују. Једна од потенцијалних разлика састоји се у томе што антихерој, као и нехерој, представља актера који је лишен конвенционалних традиционално херојских обележја; али се, за разлику од нехероја, појављује у делу као један од протагониста са битном улогом и утицајем на развој целокупне радње. У том смислу, Терсит се у читавој *Илијади* због своје епизодне улоге јавља првенствено као нехерој, док би се у појединачној епизоди могао посматрати као антихеројска фигура.

Битно је нагласити да представа о Терситу у нехомерском делу предања о његовом животу, делима и смрти у знатној мери одражава карактеристике традиционалног хероја. Тако у односу на Ранкову типологију, нехомерски Терсит испуњава бар пет од дванаест елемената херојске биографије: (1) он је дете отмених родитеља који своје порекло воде од богова (Агрија и Дије); (2) отац му је етолски краљ; (10) он са својом браћом свргава Енеја, брата свог оца, и баца га у тамницу (што се може посматрати као варијација на тему освете оцу); након што Диомед стигне у Калидон и побије Терситову браћу, Терсит одлази из отаџбине, из заседе убија Енеја (наставак на претходну варијацију); потом се, у извесној варијанти предања, враћа кући, где (11) буде признат као Агријев наследник и тиме (12) стиче славу и моћ које му омогућују да (уместо Тоанта) крене у поход на Троју као предводник Етолаца.

У контексту нехомерског предања, прича о Терситовом животу се може темељно анализирати и из угла Регланове типологије: (1) његова мајка је краљица (Дија); (2) отац му је краљ; (3) родослов његових родитеља води до истих божанстава и указује на то да су рођаци (али ипак не толико блиски); (10) бива удаљен из свог краљевства (Диомедова интервенција) у које се касније враћа (после убиства Енеја); (11) побеђује краља (Енеја, а можда и Андремона који у том тренутку влада Калидоном) и учествује у походу на дивљу звер – калидонског вепра; (13) постаје етолски краљ и одлази под Троју, (18) где га у необичним околностима убија Ахилеј (друга могућа варијанта предања, у оквирима теме *pharmakos*-а, указује на могућност да Терсит умире у походу на калидонског вепра тако што је бачен са литице, и она се може посматрати као варијација на смрт (19) „на врху неког брежуљка“); (20) нема потомство ни наследнике, (21) и његово тело није сахрањено у нормалним околностима, већ „обашка“ (*νόστρον*), изван ахејског логора (Квинт Смирњанин) (уколико се прихвати Узенерова хипотеза да је Терсит у ритуалу представљао лакедемонско божанство рата, Териту, тада се може говорити и о (22) постојању једног или више светилишта у његову част). Условно речено, нехомерско предање о Терситу указује барем на половину елемената присутних у Реглановој типологији, а извесне Терситове херојске одлике се могу издвојити и у његовом сагледавању кроз призму Кембеловог мономита (посебно у вези са причом о лову на калидонског вепра). Приказивање Терситове телесности на вазном сликарству показује да се он у нехомерском предању по својим физичким карактеристикама ни по чему није разликовао од других ахејских хероја (Терсит као Хеленин просац, *Ахилеј Терситоубица*). Његова смрт од Ахилејеве руке се у одређеним сферама тумачила као свесно жртвовање за идеале и добробит заједнице, које је битна одлика херојског и подржано је од стране Диомеда и других Ахејаца (*stasis* у *Επιονίδι* и потреба за Ахилејевим очишћењем, Терсит у оквиру теме

*pharmakos*-а). Све то указује на постојање дијаметралне супротности између представе о Терситу као традиционалном хероју у нехомерском аспекту предања, и представе о Терситу као нехеројској фигури у хомерском тексту и потоњој традицији на коју је утицао.

Уколико прихватимо претпоставку да заснивање ове супротности можемо посматрати из развојне перспективе (то јест, да је херојски Терсит из нехомерског предања под утицајем сложених историјских, културних и политичких процеса свесно преобликован у нехероја у позним фазама уобличавања текста *Илијаде*), тада се Терситова улога у предању о Тројанском рату може разумети као једно од суштинских деловања ових процеса на постепену деконструкцију традиционалних херојских вредности и идеала у грчкој књижевности и култури.

Сагледана у односу на своје историјско и политичко окружење, традиционална херојска парадигма у хомерским еповима изразито је обележена тенденцијом потврђивања превасходно аристократских вредности, те се опште разумевање идеје херојског у њима може тумачити као присвојено и усклађено са основним аристократским идеалима и принципима. У том смислу, Ј. Буркхарт истиче: „Живот аристократа био је као наставак живота хероја; оружја, телесна вежбања и гозбе испуњавале су живот ‘племенитих одлучника’“ (Burkhardt 1992: I, 146). Баура такође сматра да „нема никакве сумње у то, да хомерске песме приказују снажну аристократску склоност; оне великим људима у садашњости певају о великим људима из прошлости. Овде је, као и другде, херојско песништво превасходно одлика принчева и племства. Они одређују његов тон и намећу му своје укусе и захтеве. Чак и ако извођење овог песништва није увек намењено само њима, већ је у извесним приликама доступно свим слојевима, аристократски темперамент опстаје и очигледан је у поступању са ликовима који нису на високом положају“ (Bowra 1972: 166).<sup>588</sup>

Овај „аристократски темперамент“ препознатљив је у чињеници да се кроз читаву *Илијаду*, поред истицања части, угледа и славе - то јест, срама на другом крају лествице - као највиших вредности којима хомерски херој стреми, уз конвенционални захтев за племенитим пореклом, једнако инсистира и на оним приземнијим, проблематичнијим и мрачнијим одликама хомерског хероја. Оне се испољавају у идеји како је његово учешће у рату истовремено мотивисано могућношћу гомилања плена, робова, жена, односно освајања територија и градова, а с тим и увећавања сопствене политичке моћи и утицаја, неретко на штету и рачун сабораца и поданика. Сустрет ове такорећи

---

<sup>588</sup> Баура истиче, како ови ликови „не илуструју толико примитивну демократију, колико свет монархије и аристократије, где војна служба има сопствени дигнитет и стиче своју славу, али остаје суштински подређена херојском кругу главних ликова“ (Bowra 1966: 54).



„идеалистичке“ представе о хомерском хероју са његовом неизоставном „прагматичком“ цртом уочљив је већ у првом певању *Илијаде*, када Нестор покушава измирити Ахилеја и Агамемнона обраћајући се првом хероју речима: „Ако си ти и јачи, а роди те богиња мајка,/ овај је моћнији силом, јер влада народом већим“ (А, 280-281); тако поставља у исту раван представу о хероју као највећем ратнику и представу о хероју као најмоћнијем, најбогатијем и најутицајнијем владару.

Ово изједначавање које се истрајно спроводи у хомерском епу, Талман препознаје као идеолошку представу аристократије; на основу ње аристократија присваја херојски идеал и потврђује сопствено право на високи статус који жели задржати у тренуцима када јој је интегритет угрожен. На тај начин, кроз упаривање идеалних вредности којима херој стреми, са његовом жудњом за материјалном надокнадом, произилази „имплицитна тврдња да херој напослетку не ризикује свој живот зарад материјалних награда (оне остају неопходан али недовољан услов за његову борбу), већ зарад неопипљивих вредности. [...] Управо се у томе може препознати идеолошки карактер херојског идеала“ (Thalmann 1988: 6). Штавише, ова два аспекта хомерског хероја су у *Илијади* толико преплетена да се неретко и сáмо указивање части, потврђивање угледа и стицање славе квантификују не толико на основу његових врлина и одликовања у борби, колико на основу његовог права на материјалну награду, стечену како у борби тако и путем даривања од стране других хероја; при томе се ова награда опет оваплоћује као природна последица његовог стремљења ка вишим циљевима.<sup>589</sup> Потоњи аспект је карактеристичан за знатан број хомерских хероја у епу, а посебно за Агамемнона и Ахилеја, па у многим ситуацијама (утичући на снажне емоционалне ексцесе хероја) бива доминантан у односу на идеализоване представе о части и слави.

На историјској прекретници на којој се наша грчка култура крајем архајског периода, обележеној све изразитијим слабљењем и почетком разградње аристократских идеологија и облика владавине, овакве измене херојске парадигме у циљу њихове постојаности у тренуцима кризе, постале су један од основних предмета критике принципа на којима је та парадигма заснована. Битно је истаћи да је - осим исказивања аристократске визуре онога што херојско треба да представља - хомерски текст у себи сачувао и имплицитне назнаке критике ове визуре; у њима се већ препознају први знаци деконструкције традиционалне херојске парадигме у грчкој књижевности.

---

<sup>589</sup> „Уколико већ храброст и одликовање у рату чине средишњи принцип у херојском добу, а његов главни циљ представља стицање славе, та слава захтева да буде приказана у видљивим облицима и херојство постаје неодвојиво од стицања богатства, на начин незамислив каснијим генерацијама“ (Bowra 1972: 87).

У хомерском тексту се већ јавља извештај број јасних смерница да је херојско доба, приказано у околностима Тројанског рата, представљало тековину прошлости: „Општи тон *Илијаде* и *Одисеје* указује не толико на рађање колико на пропадање поретка ствари“ (Mahaffy 1925: 18).<sup>590</sup> Кирк сходно томе закључује како „нема сумње да су ограничења херојског менталитета често превазиђена или разбијена: испади Терсита и Ахилеја, Агамемнонова слабост, Одисејево понижавање док живи животом просјака - све то показује да традиција више није чисто херојска. Мрачно доба и јонска префињеност одиграли су у овоме своју улогу; али сâм Тројански рат, око кога се кристалисала традиционална представа о ахејском херојском добу, наступио је у периоду пропадања, када су многа задовољства племства била озбиљно уздрмана“ (Kirk 1962: 382).<sup>591</sup> Кирк стога сматра да су идеализоване карактеристике традиционалног хероја у хомерским еповима више чиниле одраз својеврсне носталгије за старим временима, него истински одраз времена које је у њима представљено.<sup>592</sup>

Овај раскорак између једног ранијег доба коме се хомерски текст окреће трагајући за истински херојским и актуелног доба које приказује, препознатљив је у начину на који се хомерски јунаци односе према својим претходницима; они су, без изузетка, представљени као бољи, већи, снажнији и способнији људи: „Нестор потврђује да ‘они мед људма што ходе по земљи најјачи беху, [...] с онима нико,/ какви су данас по земљи што ходе, не би се р’во’ [А, 266, 271-272]; међутим, ово признање се може сагледати као Хомеров епитаф херојском добу. Хомер прихвата да су у старим временима људи живели у складу са много већим настојањима и да су били много ближи боговима“ (Luce 1975: 171).<sup>593</sup> На исту појединост указује и Баура: „Свет

<sup>590</sup> Слично закључује и Талман: „Чини се да *Илијада* на многим местима указује на свест о традицији која је Тројански рат посматрала у контексту мита о уништењу, као догађај којим се насилно завршило доба хероја“ (Thalman 1988: 10).

<sup>591</sup> Трипанис наводи сличне примере деградације херојског: „...малтретирање Терсита (II), нехеројски Парисов бег у Хеленино наручје (III), Пандарова будаласта лаковерност (IV), Аресово урликање (V), Афродитине сузе након што је Диомед рани (V), све су то подругљиве епизоде које су у директној супротности са мрачним и тешким околностима које ће наступити у тексту“ (Tryanis 1977: 23).

<sup>592</sup> „Према томе, извесне херојске карактеристике – на пример надљудска снага, изразита потреба за истицањем части, узвишено препуштање судбини – свој значај добијају колико захваљујући универзалном дејству носталгичног сећања у доба пропадања, толико и захваљујући постојању историјских сличности у погледима на ова својства у различитим ратничким епохама.[...] Укратко, идеја херојског доба могла би својим великим делом чинити „књижевну“ кристализацију, пре него животну рефлексију једног реалног историјског периода (Kirk 1976: 45, 46). За Мартина Милера овакво разумевање херојског доба у хомерским еповима објашњава и зашто је хомерска представа друштва, након распада аристократије, остала меродавна и у класичном, демократском периоду Грчке: „Да ли је изненађујуће то што је класична Атина тражила смернице у песмама које су славиле херојско друштво? Ово питање губи своју тежину у тренутку када схватимо херојски свет као визију из прошлости, пре него као представу о свету који је једном заиста постојао“ (Mueller 1984: 6; уп. Tryanis 1981: 30).

<sup>593</sup> Почетак деградације херојског у хомерским еповима обележен је и деградацијом односа који хероји имају према божанском свету, а последица је чињенице да су и сâма божанства великим делом лишена својих идеализованих представа: „У Хомеровом поступању са боговима јавља се парадокс да су они мање племенити од људи, и ово је суштински неизбежно у његовој херојској визији егзистенције“ (Bowra 1966: 90).

његових [Хомерових] поређења је другачији од света његове приче и он је потпуно свестан да су његови савременици слабији од великих људи прошлости. [...] За њега, садашњост има своје лепоте, али је херојска прошлост оно чему се окреће када тражи све што сматра најбољим у људској природи“ (Bowra 1930: 234, 249).

На основу оваквог разумевања херојског доба као нечега што је из перспективе хомерског хероја већ представљало прошлост, хомерски текст имплицитно показује да опеваним херојима већ недостају многе одлике њихових традиционалних претеча. Њихово херојство је деградирано кроз поређење са великим људима из старине, и управо из овог угла посматрања хомерски текст пружа прве назнаке деконструкције херојске парадигме. Великим делом лишени своје идеализоване херојске ауре и вођени природним и много приземнијим нагонима и потребама, они су у традиционалном смислу представљени као „нехеројски“ хероји. Ова подривајућа иронија у *Илијади* упечатљиво обавија три најеминентнија хероја у ахејском логору: Ахилеја, Одисеја и Агамемнона, а посебно је индикативно да се управо са ова три лика у предању суочава и сâм Терсит.

Ахилеј, „архетипски херој, чија се ратничка непобедивост стапа са његовом осетљивошћу на увреду, и неспремношћу да направи компромис када су у питању његова права“ (Kirk 1976: 47) постао је у традицији „општа метафора за изванредног појединца и за његове антагонизме у односу на хировитост и неправедност друштва које га ограничава“ (Friedrich 1977: 283). Међутим, у сусрету његове снажне индивидуалности са херојским, као идеализацијом друштвено прихватљивог понашања, Ахилејеви поступци се кроз две трећине текста *Илијаде* (и у појединим другим изворима у предању о Тројанском рату, нпр. епизоде са Пентесилејом у *Етиопиди*) имплицитно одражавају као штетни за ахејску заједницу; није необично што је он већ у другом стиху пева одређен као „злосрећни“ (*οὐλομένην*) херој, „штоно Ахејце у хиљаде ували јада“ (А, 2).<sup>594</sup> Његова повученост из борбе резултира све изразитијим преиспитивањем универзалних вредности које дефинишу херојско, све већом сумњом у њих и све снажнијим окретањем ка овоземаљском, људском: „Он је седео у свом шатору, покуњен због неправде која му је начињена, и оно што је почело као лична неправда, прерасло је кроз његову утученост у један вид универзалне повреде, у снажно неповерење у целокупну ратничку славу“ (Bowra 1930: 196).<sup>595</sup>

<sup>594</sup> Лаури је у Ахилејевом неуморном истицању првенства личних привилегија (на које сматра да полаже право), над бригом за добробит својих сабораца и исхода ахејског похода, препознао одсуство *αἰδώς*-а – уважавања реакције сабораца на његово повлачење из битке, односно осећања срама због повлачења (Lowry 1991: 71).

<sup>595</sup> „Његова херојска снага је важна, али није најважнија ствар у вези са њим. Уместо поноса његовом смрћу, приказано нам је сажалење због његовог кратког века и пустошење у које га гнев води. Други стари епови су једнако трагични у својим темама, али они комбинују свој смисао за трагедију са свешћу

Сузен Вофорд истиче да, „Ахилеј не пружа кохерентну критику херојске идеологије, нити одустаје од својих захтева упућених Агамемнону, али он ипак преиспитује разлоге за борбу, исказујући сумњу кроз разматрање могућности једне алтернативне судбине“ (Wofford 1992: 4). У том смислу, закључује Л. Версењи, посматрати Ахилеја као противника херојског је незамисливо, иако он својом индивидуалношћу указује на извесне упитне аспекте херојске идеологије у *Илијади*: „Постоји тачка у којој сви његови напори постају толико самопоражавајући, да досеже патос који је само њему својствен и тако постаје први парадоксални херој у Западној књижевности“ (Versenyi 1974: 38).

Одисеј, с друге стране, „иако комплетан човек, због свог здравог разума и неприкосновеног успеха, не поседује романтику великих хероја али чини најбољег човека од акције међу хомерским херојима“ (Bowra 1930: 208). Андреа Кукланакис истиче: „Пошто се Одисеј појављује као епски херој, он једнако може представљати производ историјске транзиције у друштвеним вредностима, у односу на које његов тобожњи статус *homo novus*-а почиње добијати на значају суочен са старијом традицијом херојског стандарда заснованог на племенитом пореклу и физичкој снази“ (Kouklanakis 1999: 35, 36). Агамемнон, „најнехеројскији“ од тројице хероја, уједно најјаче истиче утицај аристократске идеологије на разумевање традиционалног херојског обрасца. У његовом случају, још више него у Ахилејевом, *αἰδώς* нема никакву улогу ни значај у одређењу херојског<sup>596</sup>, и остаје у сенци његове неутаживе и необазриве жеље за стицањем моћи и богатства, а оне су за њега синоними части, угледа и славе: „Када част представља правило, човек мора једнако указати другима поштовање које сâм захтева и управо у овоме Агамемнон упадљиво подбацује“ (Bowra 1972: 98, 99). Гревс сматра да је представа о Агамемноновом „херојству“ у *Илијади* сачињена из сатиричне перспективе: „Уместо што хвали своје владаре, [Хомер] сатиризује Агамемнона, највећег краља у Грчкој и главног заповедника уједињених снага под Тројом, као слабог, свирепог, похлепног, лажљивог, убицу, хвалисавца, неодлучног наметљивца који готово увек чини оно што је погрешно“ (Graves 1960: 14; уп. 22, 23). Упркос постојању очигледних представа у тексту о његовој неспособности да влада, Агамемнон је у Хеленином опису са тројанских зидина, и на другим местима, приказан као „добар краљ“ и „копљаник снажан“ (Г, 179), неоспорно као ахејски херој.

---

о тријумфу славе над смрћу. Хомер нема такву свест. [...] Овај одлучујући смисао за трагичну смрт одваја Хомера од доба о коме је певао“ (Bowra 1930: 236).

<sup>596</sup> Одсуство *αἰδώς*-а код Агамемнона стоји и у директној супротности са традиционалном функцијом хероја као доброг краља и правичног предводника народа, али истовремено представља својеврстан *locus communitis* у већини индоевропског херојског песништва; Баура запажа: „Херој је обично вођа народа и осећа обавезу према онима који су под његовом командом. Због тога је изненађујуће да се краљеви у херојској причи често приказују у околностима које тешко да су херојске у пуном смислу те речи“ (Bowra 1966: 105).

У супротности са спорним представама о тројици најистакнутијих грчких хероја у *Илијади*, стоји представа о Диомеду, у коме су вероватно на најчистији начин осликана идеална својства традиционалног хероја на ахејској страни: „Њему је без икакве сумње својствен херојски образац, победа без наговештаја пораза“ (Whitman 1958: 167).<sup>597</sup> На другом крају лествице, као дијаметрална супротност представи о Диомеду, стоје представе о просцима у *Одисеји*, најупечатљиви пример пропадања и корупције херојског у хомерским еповима: „Готово је немогуће не препознати у просцима отеловљење херојског друштва у пропадању. Ово је генерација која се није борила под Тројом, и њихово оскудевање херојским квалитетима уклапа се у релативно нехеројски темперамент *Одисеје*“ (Bowra 1972: 136). Ахилеј, Одисеј и Агамемнон стоје између ове две крајности на лествици традиционалних херојских вредности.

Овакви и слични примери указују на чињеницу да је већ у хомерским еповима забележен одлучујући прелаз из херојског у постхеројско доба у европској књижевности<sup>598</sup>, а обележен је све изразитијим присуством процесâ деконструкције херојске парадигме<sup>599</sup>: „Уместо сагледавања хероја кроз призму херојског доба (тј.

---

<sup>597</sup> Индикативно је за Терситов положај у предању о Тројанском рату, да се он доводи у родбинску везу са најнедвосмисленијим ахејским херојем, и да управо тај херој стаје у Терситову одбрану након што га Ахилеј убије. Овде се препознаје снажан одјек истинске ироније у вези са феноменом херојског и тим ко су гласноговорници његових вредности у традиционалном предању.

<sup>598</sup> Версењи истиче да је Хомер „помогао да епски идеал ратничке изврности доживи свој крај и начинио први корак ка томе да га замени мање самопоражавајућом нормом, много достигнујом за појединца“ (Versenyi 1974: 40).

<sup>599</sup> Баура овај прелаз на ширем историјском распону европске књижевности посматра као смену херојског песништва новим обликом – романсом: „Херој тог новог времена је одлучио да неће живети ради сопствене славе, већ у служби даме коју обожава свом својом снагом и са извесном религиозном посвећеношћу. Овај дух је удружен са култом љубави, а херојска песма је постала песма о романси. Херојско песништво Западне Европе се никада није опоравило од ове промене. [...] На првом и најважнијем месту морамо истаћи, да је промена наступила када је појединац престао бити средишњи предмет интересовања и замењен је нечим другим – интересовањем за лирске моменте, витешке снове, судбину нације, или за чисто литерарне ефекте шарма и хумора. [...] Друго, у већини ових промена постоји померање у вези са предметом песниковог обраћања [...] Оно што је важно више није прича, већ ситуација, не след догађаја, већ појединачни догађај који је понекад представљен из различитих углова и осветљен са различитих страна. [...] Треће, у постхеројском песништву постоји тенденција да се прича претвори у нешто више од приче; [...] постхеројско песништво тежи ка томе да додели нову димензију својој причи, чинећи је симболичном или алегоричном илустрацијом важних метафизичких проблема. Хероји не постоје више сами за себе, већ су инструменти небеских замисли и мистериозних сила. [...] Опадање или нестанак херојског песништва, тешко да је изненађујући. Оно што је изненађујуће, јесте његова задивљујућа животност. Од свих грана књижевности [...] чини се да оно траје најдуже и да чува свој карактер уз незнатне измене“ (Bowra 1966: 544-566).

У односу на идеју постепене деградације хероја у књижевности, која одликује овај прелаз, Нортроп Фрај предочава развојни ток европске књижевности од антике до савремености у класификацији фикције са становишта моћи јунака да дела, поделивши га на пет фикционалних модуса: „[1] ако је супериоран по *врсти* у односу на друге људе и њихово окружење, јунак је божанско биће и прича која ће се о њему испричати биће *мит*. [...] [2] Ако је супериоран по *степену* у односу на друге људе и њихово окружење, јунак је типичан херој *романсе* [...] [3] Ако је супериоран у *степену* у односу на друге људе, али не и у односу на своју природну средину, ради се о јунаку-вођи. [...] Ово је јунак *високомиметичког модуса*, већином епике и трагедије. [...] [4] Ако није супериоран ни у односу на друге људе, нити у односу на своје окружење, јунак је један од нас. [...] Тако добијамо јунака *нискомиметичког модуса*, јунака већине комедија и реалистичке књижевности. [...] [5] Ако је јунак по снази или интелигенцији инфериоран у односу на нас [...] онда припада *ироничком модусу*. [...] Када погледамо ову поделу, видимо да је европска књижевност током протеклих петнаест векова свој центар

њиховог разумевања у поређењу са оним какви су некад били, живи и са надом да ће остати запамћени), песништво их сада посматра кроз призму постхеројског доба, разумевајући их као већ мртве и на рубу заборава“ (Finkelberg 2011: 349). Овај прелаз на свом друштвено-културном плану представљао је последицу садејства различитих историјских процеса.<sup>600</sup> На политичком плану, он је у великој мери резултат појаве и успона грчког полиса, које је пратила кључна транзиција у облицима државног устројства - од аристократије преко тираније ка демократији. На социолошко-психолошком плану, он се одвијао у складу са све већим истицањем значаја заједнице над појединцем, а с тим и идеје равноправности која је проузроковала битне економске промене. Коначно, на свом књижевно-поетичком плану, овај прелаз је обележен сменом епског песништва лирским и драмским жанровима у грчкој књижевности (уп. Russo 1974: 140).

Разматрајући начин на који је грчка лирика, наслеђујући еп, у складу са наведеним друштвеним и културним кретањима променила своју перспективу у посматрању највиших друштвених вредности у односу на традиционалну представу о хероју<sup>601</sup>, јасно је да у новонасталим околностима традиционална херојска парадигма више није била одржива. Финли истиче: „Међу генерацијама које су наступиле, када је идеја заједнице почела да се помера са обода ка средишту грчке сцене, херој је врло брзо одумро, јер је част хероја била чисто индивидуална, нешто за шта је он живео и борио се само зарад себе самог. [...] Заједница се могла развијати само кроз зауздавање хероја и потискивање слободног исказивања његовог јунаштва, а припитомљени херој је сâм по себи представљао противречност“ (Finley 1956: 129).

Идеја о хероју као појединцу, најистакнутијем ратнику, почела се замењивати идејом о херојству заједнице међусобно равноправних професионалних војника који бране полис. Најбитнију улогу у оваквој промени парадигме одиграла је појава хоплита и фаланге - основне ратничке формације грчког полиса - која је представљала продор демократске идеје заједништва и егалитаризма из области политике у област ратовања.<sup>602</sup> Валтер Донлан запажа да је са открићем фаланге, „сиромашан и неугледан човек могао бар на тренутак постати херој, а „племић“ кукавица. [...] Када је

---

гравитације непрестано померала наниже“ (Фрај 2007: 43-45).

<sup>600</sup> „Опадање херојског песништва се несумњиво може објаснити на основу социјалних промена које припадају ширем историјском процесу“ (Bowra 1966: 537).

<sup>601</sup> Како кроз претежно реактивно дејство јамбографије Архилоха и Хипонакта, тако и кроз претежно проативно дејство ратничке елегике Калина и Тиртеја.

<sup>602</sup> Питсулис сматра „да би се могло тврдити како је неопходан предуслов за учествовање грађана у политици у древној држави, било његово војно учешће“, тј. да је такозвана „хоплитска револуција“ имала кључан утицај на додељивање политичких права сиромашнијим слојевима полиса: „Институција владавине већине, вероватно је усвојена када се политичко учешће грађана увећало као резултат повећаног војног учешћа, и када је већина обичних војника почела заједнички доприносити успеху у рату“ (Pitsoulis 2011: 93, 101).

појединачни ратник постао део „тима“, стари идеал личне славе се морао потчинити идеалу колективне славе; заједница је уместо појединца постала фокус одважних подвига. [...] У Тиртејевој Спарти војник је подстицан да се бори и падне за своју земљу, свој полис, а не за индивидуалну славу или плен. [...] Слава је и даље постојала, али је могла бити одређена једино у односу на заједницу“ (Donlan 1980: 40, 41; уп. Rodewald 1974: 46-54).

Иницијалне назнаке ових промена налазе се већ у начину на који је у *Илијади* представљено Хекторово херојство. За разлику од ахејских хероја, представљен као заштитник заједнице и отеловљење њених највиших вредности, Хектор представља модел својеврсног „комуналног хероја“, који је такође вођен принципима части и славе; али, код њега су ови принципи много снажније одређени у односу на заједницу и, пре свега, његов *αἰδώς* – одговорност према својим суграђанима и ненадокнадиво осећање срамоте у случају да изостане из борбе или да се не супротстави Ахилеју, иако је свестан да ће доживети пораз.<sup>603</sup> Баура слично примећује да је „Хектор најранији херој који улаже све снаге у име своје земље. [...] Хектор стоји на граници између херојског света и града-државе која је тај свет заменила. [...] Херој, саздан попут Хектора, јесте представник свога народа, његов гласноговорник и пример. Овај став више није далеко од препознавања хероја, али не у великом принцу или вођи, већ у некој мање истакнутој особи која добија својих пет минута у тренуцима кризе, или у групи људи који показују своју вредност када је њихова земља у опасности“ (Bowra 1966: 111, 112).<sup>604</sup>

Иако представља граничну фигуру, Хектор и даље задржава значајан број индивидуалних традиционално аристократских карактеристика, да би се у правом смислу могао уклопити у каснији систем вредности. Овај систем је на преласку из херојског у постхеројско доба обележен имплицитном критиком индивидуалног аспекта превазиђених традиционалних вредности: „Пре свега се уочава да су поједине

---

<sup>603</sup> Величанствена снага Хекторовог *αἰδώς*-а најупечатљивије је приказана у чувеној сцени његовог сусрета са супругом Андромахом и сином Астијанактом у шестом певању, када га Андромаха моли да изостане из борбе и сачува живот, на шта јој Хектор одговара: „О свем размислих, љубо, и све ми је то на памети,/ ал’ ме је Тројаца стид и дугоскутих Тројанки њиних,/ ако бежао будем из борбе к’о плашљивац какав./ То ми забрањује срце, јер навикох увек да честит/ будем и храбро се борим међ првим Тројанцима свагда,/ велику текући славу и оцу и самоме себи./ Јер ја добро знадем у души и у срцу своје:/ доћи ће дан у који и свети ће пропасти Илиј./ Пријам сам и народ краља вичнога копљу“ (Z, 441-449). У вези са овим стиховима, Донланова тврдња да је „Хектор још увек размишљао у оквирима једног сегмента племена – његова брига је усмерена само на уски круг његове породице, а не на територијалну заједницу“ (Donlan 1980: 42), тешко се може одржати.

<sup>604</sup> Баура у последњој реченици овога исказа дословно дефинише оно што ће постати модерно разумевање „хероја историје“, па даље наставља: „Херој који заступа права народа добио је нови облик у модерним временима, где се реч „народ“ користи више у смислу безимених маса беспомоћних да потврде своја права без предводника, него у смислу расе или нације. Када се такав предводник појави, он у повољним околностима може преузети атрибуте хероја“ (Bowra 1966: 115, 116).

‘врлине’, важне за епско-аристократски систем (нпр. храброст, вештина, слава) ретко критиковане саме по себи, али средишња тачка за њих сада постаје заједница, а не појединац. [...] Аристократско-херојски идеал је, укратко, подвргнут тесту корисности, и тамо где на тесту падне, бива одбачен. [...] Такође су приметни и покушаји да се поново утврди идеја *aretê* (врлине) у комуналном уместо у индивидуалном контексту“ (Donlan 1973: 149). Упоредо са процесом „комунализације“ индивидуализованих традиционалних херојских одлика, који је обележио успон грчке лирике, јављају се и потпуно нове „комуналне врлине“, попут напорног рада, штедљивости, једноставности, сарадње, здравог разума, корисности (Donlan 1973: 150). Тако традиционална херојска парадигма као одраз индивидуалности грчког хероја, бива коначно потиснута у корист система највиших вредности које доносе добробит заједници.

Поменуте вредности великим делом обликују становиште са кога Терсит приступа критици ахејских хероја; уколико се може рећи да Хектор у односу на те исте вредности стоји на прелазу између херојског доба епа и постхеројског доба града-државе, онда закључујемо да Терситова фигура стоји усред кризе која је при том прелазу настала у грчкој књижевности и култури. Како у својим хомерским представама, тако и у нехомерском аспекту предања о Тројанском рату, Терситов лик својом појавом, побуном и судбином представља један од најупечатљивијих израза процеса деконструкције херојске парадигме. Његова индивидуална критичка позиција у предању је суштински деконструктивна, а не деструктивна у погледу херојских вредности (аналогно општој перспективи постхомерске књижевности).<sup>605</sup> Деконструктивна је у том смислу, што Терсит не оспорава изворне и најчистије традиционалне херојске идеале, већ са непоколебљивом сумњом и негодовањем указује на њихову корупцију, истинску извитопереност и пропадање под утицајем синтезе аристократских идеологија и необуздане индивидуалности хероја. Он указује на најдубље и најмрачније поноре херојског, заогрнуте привидом највиших циљева, као и на погубне последице ове деградације по целокупну заједницу.<sup>606</sup>

---

<sup>605</sup> „Ово није у толикој мери одбацивање херојског кода аристократског ратника, колико његова трансвалуација“ (Donlan 1980: 43). Сличан поступак аутор је препознао и у утицају Архилоха на поимање херојског идеала. Он је, као и Терсит, „прелазна фигура, која не одбацује, већ модификује систем вредности, а оне - премда још увек виталне - више не могу остати неизмењене у сусрету са новим реалијама, неизвесностима и двосмисленостима“ (Donlan 1980: 46).

<sup>606</sup> „Место у *Илијади* [...] на коме „брбљивац“ Терсит осуђује претварање и извештаченост аристократије, [...] представља први грчки текст који указује на мрачнију страну херојског идеала. [...] Његов темперамент разоткрива херојски свет као мрежу илузија. Терситов покушај да говори слободно, попут песничког цинизма Архилоховог, поткопава имагинарне темеље епског поретка“ (Sandywell 1996: 157, 158).



Терситова улога у деконструкцији традиционалне херојске парадигме одвијала се на два различита плана, условно одређена као хомерски и нехомерски сегмент предања. У њима је Терситова фигура одређена кроз укрштање херојског и нехеројског понашања, односно начина на који је појединац представљен, и онога што он заиста јесте и каква му је судбина. У старијем, нехомерском предању, Терсит у деконструкцији херојског учествује тако што је и сâм значајним делом представљен као херој. Његова критика упућена Ахилеју јесте критика погубности херојске индивидуалности оличене у Ахилејевој импулсивности, исхитрености и необузданој емоцији, које предњаче у односу на осећање одговорности према саборцима, на Ахилејев *αἰδώς*. С обзиром на то да оваква деконструкција херојског полази од другачије, али подједнако херојске перспективе коју Терсит представља, њене последице се такође морају задржати у оквиру херојског. Ахилеј, остајући доследан сопственој импулсивности убија Терсита, просто због тога што је јачи. Потом се умирују страсти, Диомеду и једном делу војске се обећава да ће се Ахилеј очистити од убиства. На тај начин херојска парадигма отеловљена у Ахилеју остаје непромењена, упркос Терситовој жртви. Дакле, у сусрету нехомерског Терсита и Ахилеја, деконструкција херојске парадигме одвија се на плану сукоба једног аспекта херојског са другим (једне индивидуалности са другом), а не на плану сукоба херојског са његовом суштинском негацијом; због тога се и сукоб разрешава искључиво на плану херојског такмичења (агона). Из једног оваквог односа закључујемо да старије предање још увек није било у стању да појми могућност деконструкције херојског која би произилазила из било чега другог сем из те исте херојске парадигме; зато у таквим околностима она никада није остварила свој пуни потенцијал.

Са упливом нехеројске перспективе у херојски свет и трансформацијом Терсита из хероја предања у нехероја *Илијаде*, деконструкција херојске парадигме је могла у целости да се реализује. Терситов напад на Агамемнона такође је напад на херојску индивидуалност која у својој несмотрености занемарује одговорност према другима, па је у том смислу Агамемнонова похлепа у *Илијади* пандан Ахилејевој похоти у *Етиопиди*, а оба аспекта су резултат помањкања *αἰδώς*-а. Оно што је другачије јесте поступање Терсита, најгорег међу Ахејцима који грди најбоље међу Ахејцима. Сукоб се више не одвија искључиво на плану херојског, па се због тога у њему и сâми хероји морају разоткрити у својим нехеројским карактеристикама (као што је Одисејево нехеројско поступање са Терситом); помоћу њих, упркос Терситовом тобожњем неуспеху у епизоди *Илијаде*, проблематизује се херојство ахејских вођа на начин који нехомерском Терситу никада није био доступан.

У циљу свога остварења у функцији деконструкције херојске парадигме, и сâм је Терсит морао бити подвргнут деконструкцији из нехомерског хероја у хомерског нехероја. Деградација његовог социјалног статуса у *Илијади* постала је основни предуслов његове критике превазиђених аристократских идеологија, као илузије највиших херојских вредности. Његово најмоћније оружје у овој критици постала је поетика покуде, која је такође захтевала један вид деконструкције; тј. песник покуде је морао и сâм чинити предмет покуде, а она је постала једно од изузетно важних обележја књижевности која је наследила херојски еп.<sup>607</sup> Као имплицитна последица Терситове примене поетике покуде, у епу усмерене на тест херојског *αἰδώς*-а, одговорности хероја према заједници и његовог јавног срама, Терситова функција у предању о Тројанском рату остала је дубоко обележена новом грчком идејом. Ова идеја се састоји у томе да истински херојско представља корист за заједницу, а не за појединца, те се херој пре свега мора јављати као заступник и заштитник њених интереса.

Поред инсистирања на том принципу кроз поетику покуде, ова парадигма је испољена и у Терситовој социјалној функцији као *pharmakos*-а, у традиционалном предању. У њој се на изванредан начин одражава идеја херојског жртвовања за добробит читаве заједнице, односно преузимања одговорности за њене проблеме и недаће у тренуцима кризе. У сусрету социјалне праксе жртвовања *pharmakos*-а са поетичком праксом покуде - поред трансформације из нехомерског хероја у хомерског нехероја - Терсит се коначно нашао и на прагу једне одлучујуће трансформације у историји европске књижевности. Реч је о трансформацији из традиционалне нехеројске фигуре у модерну фигуру хероја историје, за кога од пресудног значаја више није био аристократски захтев за статусом, већ суштинска способност да у ситуацијама превирања увиди „шта је нужно и чему је време“, како би своју заједницу извео на прави пут. Због тога није необично да је Хегел у *Филозофији историје* као један од примера својих „светскоисторијских личности“ које су осуђене на вечну патњу, одабрао управо Терсита: „Хомеров Терсит, који куди краљеве, стална је фигура свих времена. Ударце, то јест батине добрим штапом он, додуше, не добија у свим временима као у Хомерово време, али његова завист, његова својеглавошћ је трн

<sup>607</sup> „Терситовски тренутак никада није нестао; бивао је потиснут, али се увек враћао у великом броју различитих облика током наступајуће грчке историје, са задатком да поткопа и уништи аристократски поредак. Терситова освета је кључ за дијалектику господара и роба у грчкој историји [уп. Hegel 1974: 112-119]. Лирски гласови једног Архилоха или Хипонакта, шестовековни тирани, Аристофанова комедија, Сократ, софисти, Диоген, кинички покрет и њихове присталице су духовни наследници терситовског тренутка. Терситова освета обележава неуспех грчке цивилизације да се прилагоди другости, разлици и хетероглосији као социјалним и етичким вредностима у институционалном космосу заснованом на хомерској истоветности, поретку и савршеном говору“ (Sandywell 1996: 159).

који носи у телу, а бесмртни црв који га нагриза јесте мука што његове одличне намере и прекоревања ипак остају сасвим безуспешни у свету. Ми можемо бити и злуради када је реч о судбини терзитизма“ (Hegel 2006: 40). У сагласју свих ових ставова остварује се Терситова функција носиоца деконструкције херојске парадигме у тројанском предању. Она ће у својим различитим преображајима постати суштинско обележје „терситизма“ у историји европске и светске књижевности све до данас.

### 3. ЛИТЕРАРНИ ПРЕОБРАЖАЈИ ФИГУРЕ ТЕРСИТА ОД ОПАДАЊА КЛАСИЧНЕ ГРЧКЕ КУЛТУРЕ ДО УСПОНА ХУМАНИЗМА

Изразито проблематичан положај и улога Терситова у многобројним варијацијама традиционалног предања о Тројанском рату, отеловљени како у хомерском, тако и у нехомерском комплексу античких тема везаних за овај књижевни лик, несумњиво чине окосницу Терситове биографије и полазиште за његово разумевање у свим каснијим интерпретацијама. Као што је случај са већином фигура у хомерским, и спевовима епског циклуса, изузетан стваралачки потенцијал који је приповест о пропасти Троје остварила у областима античке митографије, књижевности и пластике, одиграо је пресудну улогу у вишестолетном процесу формирања релативно заокружене литерарне представе о Терситу са каквом се сусрећемо данас.

Премда се у својим креативним донетима у историји књижевности може парцијално испратити све до зрелог средњовековља<sup>608</sup>, овај процес образовања традиционалне фигуре Терсита у европској књижевности највећим делом представља тековину и производ предкласичног и класичног периода<sup>609</sup> у историји грчке културе. Пружајући материјал за каснија подражавања, дубиозе и надградње у вези са питањима Терситовог односа према тројанском предању, у овом периоду је одређена суштина Терситове функције као једног од најранијих представника деконструкције херојске парадигме. Развијајући се у складу са потребама нових погледа на свет и другачијег система вредности унутар грчке културе, процес обликовања ове фигуре је, условно речено, омеђен предкласичном представом о Тројанском рату као догађају који је обележио крај херојског доба, и јачањем пре свега класичне идеје о неодрживости старијих (аристократских) категорија у одређивању херојског; идеје са којом се претпоставка о крају херојског доба почела одражавати на све аспекте античког стваралаштва.

Иако предкласичне и класичне интерпретације у оквирима предања о Тројанском рату чине примарни део грађе о Терситовој фигури и темељ за разумевање његове улоге у процесима деконструкције херојске парадигме у античкој књижевности, Терсит ће се у свом каснијем историјском развоју јављати у трансформацијама и контекстима

---

<sup>608</sup> Пре свега, захваљујући раду византијских коментатора Јована Цецеса (ска. 1110-1180) у Константинопољу и Еустатија (ска. 1115-1195/6) у Солуну.

<sup>609</sup> Предкласични или архајски период грчке књижевности и културе обухвата временски распон од доба у коме се сматра да је живео и стварао Хомер (VIII в.п.н.е) до Клистенових реформи и успона демократије у Атини, односно до јонске побуне против Персијанаца, крајем VI и почетком V столећа п. н. е. Овим догађајима уједно почиње класични период грчке књижевности који траје око две стотине година и завршава се освајањима и смрћу Александра Великог (IV в.п.н.е).

знатно другачијим од оних на које указује основни круг прича. Као ни у поменутом случају, ни ове касније трансформације није могуће подвргнути строгој и искључивој књижевноисторијској периодизацији, па се у њиховом тумачењу пре треба водити претпоставком о упоредном развоју или међусобним утицајима, него о радикалној смени парадигми (или директном подражавању старијих образаца у новијим обрадама). Ипак, и овде се може говорити о периодима у којима се Терситова фигура појављивала у околностима релативно независним од његових традиционалних епских отеловљења. То не значи да су Терситови преображаји у другачијим културним оквирима настајали без свести о древној епској грађи за његову биографију (што је мало вероватно), него да просто нису имали намеру да ту биографију продубљују у контексту збивања под Тројом. Уместо тога, Терситова фигура је задобијала нове актуализације у складу са потребама и духом времена у којима је изнова откривана.

Узимајући у обзир наведена ограничења, може се закључити да су ове обраде у већој мери карактеристичне за посткласичне периоде антике, пре свега за доба позног хеленизма (I в.п.н.е), грчку и латинску књижевност у Риму од Августовог доба до краја II столећа н. е., и периоде продирања хришћанске религије у Римско царство. Веома мали број извора о Терситу сачуван је и код аутора позне антике и најранијег средњовековља (V-VI в.н.е)<sup>610</sup>, након чега се овој фигури готово у потпуности губи траг у историји књижевности. Терсит се ретко и успутно помиње само као пример у средњовековним енциклопедијама, речницима, реторским приручницима и језичким расправама наредних пет стотина година<sup>611</sup>, да би се тек током XI и XII столећа, са византијским граматичарима и песницима, као и са продирањем античких тема у средњовековну реторику и теологију на западу, поново указао у европском књижевном видокругу.

Сагледан у свеукупности свог књижевноисторијског развоја, овај корпус обрада Терситовог лика одликују спорадичност и неправилност у појављивању, инкохеренција у обради основних тема и поливаленција Терситових улога у различитим културноисторијским контекстима у које га аутори укључују. Терсит тројанског предања у својим каснијим обрадама више никада није досегао тематско јединство

---

<sup>610</sup> Реч је углавном о успутним поменима фигуре у компилацији одломака грчких аутора Јована од Стоба (V в.н.е), Орионовом (сса. 400-460) етимолошком речнику, псеудо-Ноновим (V в.н.е) коментарима уз Григорија Назијанског, коментарима уз Платона и Аристотела од Прокла (412-485), Јована Филопона (сса. 490-570) и Олимпиодора (сса. 495-570), те историографским списима Агатије из Мирине (530-582/594).

<sup>611</sup> Од краја VI до IX столећа Терсита не налазимо ни у једном тексту средњовековне Европе, како би се потом поново почео спорадично јављати пре свега као класични пример у правописним приручницима византијских граматичара Георгија Херобоска (IX в.н.е) и Теогноста (IX в.н.е). Од X до XII столећа, Терсит у незнатној мери постаје заступљен и у средњовековним речницима и енциклопедијама као што су *Etymologicum Guidanum* (X в.н.е), *Суда* (X в.н.е), псеудо-Зонарин византијски *Лексикон* (X в.н.е) и *Etymologicum magnum* (XII в.н.е).

биографије које му је, упркос значајним варијацијама, пружио епски циклус. Уместо тога, он је свој развој (упоредо са још увек снажним присуством тројанске тематике у каснијим интерпретацијама) наставио као предмет разноврсних књижевних употреба и злоупотреба, често тематски, идеолошки и значењски међусобно веома удаљених.

У основи ове суштинске хетероглосије позноантичких и средњовековних обрада лика Терсита ипак се може препознати извесна правилност у представљању, систематичност у понављању сродних идеја, у којој се испод наслага времена препознају одједи темељних Терситових одлика у древном предању. Премда је у већини примера изгубио своју епску виталност претварајући се у својеврстан литерарни тип, класични пример са широким дијапазоном улога, Терсит је ипак успео сачувати, па чак и оснажити своју критичку функцију „изазивача“ превазиђених вредности, у новим и наизглед различитим а ипак у сржи сродним сферама у које га је постављала каснија књижевност. Терситово деловање у деконструкцији херојске парадигме у овом периоду је задобило другачији облик, усмерено на другачије, условно речено приземније видове „херојског“ уздизања и самоодређивања, на реалије постхеројског погледа на свет, али због тога ништа мање значајне од оних са којима се сусрела грчка архајска заједница.

Античко стваралаштво посткласичног периода тако је кроз релативно заступљену Терситову визуру испратило готово сваки преломан тренутак у историји свог духовног, културног и политичког развоја, од Александрових освајања, преко процвата Римског царства до продирања хришћанских доктрина у његову религију, његовог раскола и пропасти. Сваки пут када би се захваљујући повољним културно-историјским и друштвено-политичким околностима остварили неопходни услови за развој херојског дискурса - било кроз подражавање великих узора (карактеристично за епопеје августовске епохе) или кроз инвентиван однос према традицији (карактеристичан за средњовековну романсу и витешки еп) - „терситизам“ је поново ступао на књижевноисторијску сцену. Тако се у овом периоду, први пут у историји европске књижевности, у херојском песништву појављују нови Терсити, потекли из древних митологија које се налазе у основи великих европских књижевности - сваки са сопственим регионалним особинама и условљеностима, али и са темељним обележјима, „харизмом“ и деловањем свог грчког претече. У овом двојаком развојном процесу, упоредо са новим тумачењима предања о Тројанском рату, класична фигура Терсита је успела да се очува, преобрази и обогати у књижевности током готово двадесет столећа, како би коначно са буђењем европског хуманизма и ренесансе доживела свој модерни преображај.

### 3.1. Терсит и хеленистичко доба

У време политичког, друштвеног и културног препорода у Атини током касног шестог и прве половине петог столећа п.н.е, од почетка Клистенове (508/507. п.н.е) до краја Периклове владавине (429. п.н.е), грчка цивилизација се суочила са веома опасним историјским изазовима. Тензије које је крајем шестог столећа у јонским покрајинама проузроковала персијска тиранија резултирале су јонском побуном, чији је неуспех постао поводом за потоње персијске инвазије на Грчку. Под атинским вођством, 478. године п.н.е. основан је моћни Делски савез грчких градова-држава, чији је основни задатак био пружање даљег отпора нападима Персијског царства на Грчку. Упркос својој примарној улози, Делски савез је током наредних неколико десетлећа одиграо круцијалну улогу у ширењу атинске хегемоније по читавој Грчкој.

Незадовољство које је доминација Атине над грчким полисима изазвала широм земље кулминирало је у Спарти, на чију је иницијативу основан опозициони Пелопонески савез. Учестали окршаји између два савеза довели су до избијања Пелопонеског рата 431. године п.н.е. Двадесетседмогодишњи сукоб незапамћених размера у грчкој историји завршен је 404. године п.н.е поразом Атине и апсолутном доминацијом Спарте над грчким светом. Овај догађај је уједно обележио почетак опадања класичне грчке књижевности и културе, након достизања врхунца развоја у „златно доба“ Периклове владавине (ска. 461-429. п.н.е).<sup>612</sup>

Спарта није успела дуго да одржи своју превласт над Атином и другим грчким полисима. Њена владавина је уздрмана већ у време Коринтског рата (395-387. п.н.е), да би се после народног устанка у Теби (378. п.н.е), праћеног великим тебанским победама над Спартанцима, званично окончала спартанска хегемонија у Грчкој. Тебанска превласт била је још краћег маха, што је омогућило поновни пораст атинске моћи, али не и повратак њене пређашње славе. Знатно ослабљени учесталим ратовима, разједињени, без савезника и без снажне унутрашње организације, грчки градови-државе су се средином IV столећа п.н.е. нашли на рубу пропасти. Као такви, чинећи

---

<sup>612</sup> У књижевноисторијској периодизацији понекад се за „златно доба“ Атине и класичне књижевности узима скоро цело V столеће п.н.е, односно период између завршетка Персијских ратова (479. п.н.е) и епилога Пелопонеског рата (404. п.н.е). У овом периоду свој врхунац достижу атинска трагедија са Есхилом, Софоклом и Еурипидом, комедија са Аристофаном, историографија са Херодотом и Тукидидом, медицина са Хипократом, филозофија са Сократом, Хераклитом, Емпедоклом, Демокритом, Парменидом, Протагором и софистима. Пето столеће представља и златно доба архитектуре, кроз реконструкцију Зевсовог храма у Олимпији, Аполоновог храма у Делфима и атинског Акропоља, скулптуре, кроз деловање Фидије, Мирона и Поликлета, и декоративних уметности, превасходно кроз хиперпродукцију керамике и вазног сликарства.

релативно безбедног противника, они су се затекли на путу ширења нове империјалне велесиле на Балканском полуострву – Македоније.

Македонска експанзија током друге половине IV столећа п.н.е. подстакнута је изразитом војнополитичком активношћу у доба владавине Филипа II (359-336. п.н.е). Извршивши темељне реформе у друштвеним, културним и војним сферама македонског живота,<sup>613</sup> Филип је кренуо у освајање југа са амбицијом да македонску државу прошири све до Егејског мора. Ослабљена током Савезничког рата (357-355. п.н.е), Атина није била у стању да пружи икакав значајнији отпор Филиповим нападима. Избијање Трећег светог рата (356-346. п.н.е) између Фокиде и Амфикионске лиге, омогућило је Филипу да се као тебански савезник умеша у грчке сукобе, успостави доминацију над Тесалијом и настави борбу против фокићанских савезника Атине и Спарте. Закупљена унутрашњим раздорима, Атина је присиљена на примирје са Филипом, тзв. Филократов мир. Док је овај мировни споразум у Атини изазивао оштре сукобе, Филип је наставио своје походе успоставивши до 339. године п.н.е. надмоћ над већим делом грчких територија, и најзад окончао грчки отпор победом у бици код Херонеје (338. п.н.е). Филип је за само двадесет и пет година од Македоније створио најснажнију силу у дотадашњој историји Европе. Међутим, Филипове освајачке амбиције овде нису престале, па је већ наредне године објавио рат Персијском царству, али га је у овој намери осујетила насилна смрт.<sup>614</sup>

Наследивши Филипа, Александар (356-323. п.н.е) је у својим освајањима испунио и превазишао очеве амбиције, те је у периоду између 335. и 323. године п.н.е. проширио македонску доминацију на азијски и афрички континент. Након што је угушио побуне које је на Балканском полуострву запалила вест о Филиповој смрти, Александар је прешао у Азију, освојио Сард, Ефес, Милет и Халикарнас, те у бици код Иса (333. п.н.е) поразио персијску војску и преузео контролу над читавом Малом Азијом. Потом се упутио у Египат, где је на ушћу Нила 331. године п.н.е. основао Александрију, град који ће током наредних столећа постати главни центар хеленистичке књижевности и културе. Настављајући даље на исток задао је коначни ударац Персијском царству, прогласио се краљем читаве Азије и кренуо у освајања Индије између 330. и 323. године п.н.е. трпећи све веће губитке у људству. Своје походе је зауставио на реци

---

<sup>613</sup> Филип је у Пели, античкој престоници Македоније, ангажовао многе грчке научнике, филозофе и војне стратеге, подижући македонску културу на темељима богате грчке заоставштине. Пословично је познато да је у македонски Нимфеј код Мијезе довео и Аристотела, који је био Александров ментор од његове тринаесте до шеснаесте године. Од Грка је преузео и методе колонизације, које је потом применио на околна трачанска и илирска племена градећи македонска насеља на њиховим територијама, а Грчко наслеђе је одиграло и посебно битну улогу у Филиповој реформи војске.

<sup>614</sup> Филипа је у Егеји 336. године п.н.е, на свадби његове кћерке Клеопатре са Александром I од Епира, под неразјашњеним околностима убио Паусанија, један од чланова његове телесне страже.



Хифасис, након што је исцрпљена и десеткована војска одбила да га прати, и одлучио да се врати у Вавилон (323. п.н.е), где је исте године умро од грознице.

Освајања Филипа и Александра Македонског током друге половине IV столећа остварила су толико коренит утицај на геополитичку ситуацију у античком Средоземљу да су проузроковали и битан заокрет у културним и духовним назорима античке цивилизације. Он је обележен коначним гашењем класичне грчке књижевности и културе, чије се столетно опадање може испратити од времена Пелопонеског рата, и њиховим постепеним смењивањем новом парадигмом названом „хеленистички период античке историје“. Хеленистичко доба трајало је наредних три стотине година, након чега се на њега надовезује „римски период антике“, подстакнут успоном Римског царства.<sup>615</sup> Историјски гледано, ово је доба успостављања хеленистичких краљевина на територијама огромне Александрове империје, чије су аутономне покрајине (сатрапије), после његове смрти раздвојене између његових генерала, дијадоха. Власт над највећим делом територије преузимају три велике краљевске династије: Антагониди (306-168. п.н.е) управљају старом македонском државом и већином грчких полиса, Птолемеиди или Лагиди (305-30. п.н.е) владају Египтом, а Селеукиди (312-63. п.н.е) држе Анатолију, Персију, Левант и Месопотамију.

Иако геополитички разједињене, готово све краљевине хеленистичког периода подвргнуте су пресудном утицају грчке културе. Она је у овом добу одиграла кључну кохезиону улогу проширујући свој језик и наслеђе кроз колонизацију нових области, и мешајући се са мноштвом других култура и локалних обичаја са којима се први пут сусрела током Александрових освајања. Овај судар грчких са цивилизацијама Блиског и Средњег Истока, Јужне Азије и Северне Африке представља једно од главних обележја хеленистичке културе. Карактеришу га изузетно високи домети у свим сферама духовног стваралаштва<sup>616</sup> – из њега се развио тзв. *koine* дијалекат грчког језика, који ће као први заједнички језик свих Грка убрзо постати *lingua franca* у целом

---

<sup>615</sup> Међу историчарима постоји неслагање око тога којим се догађајем завршио хеленистички период, па се осим битке код Аксијума (31. п.н.е) и анексије птолемејског Египта (30. п.н.е), за његов крај понекад узимају и ранија римска освајања копнене Грчке и њено припајање Републици у виду провинција Ахаје и Епира после Ахајског рата (146. п.н.е), док се у појединим случајевима сматра да је хеленизам трајао све до Константиновог пресељења престонице Римског царства у Константинопољ (330. н.е).

<sup>616</sup> Књижевност хеленистичког доба одређена је пре свега успоном нове античке комедије са Менандром и Филемоном, и лирике са Калимахом, Теокритом и Херондом. За даљи развој херојске и дидактичке епике значајни су спевови *Аргонаутика* Аполонија Рођанина, *Појаве* Арата из Сола и Никандрова *Преображења*, а као карактеристична песничка форма јавља се и епиграм са Мелеагром и Филодемом. Међу прозним врстама током III и II столећа п.н.е. важна је појава хеленског романа, попут Лонговог *Дафнида и Хлоје*, приповедне прозе са Еухемером и Аристидом, и мешовитог жанра менипске сатире са Менипом из Гадаре. Овај период је обележен и изразитим интересовањем за сакупљање, организацију и тумачење хомерских епова (александријска и пергамска школа), а у њему настаје и први превод *Старога завета* на грчки језик, *Септуагинта*.

хеленистичком свету. Нови просветни центар овога света (поред Атине, Пергама, Антиохије и др) постаје Александрија, стециште уметничког, научног и религиозног деловања читавог Медитерана.<sup>617</sup>

Значајан део хеленистичке књижевности, историје и митографије од њихових самих почетака представљала је тематика везана за живот и освајања Филипа и Александра Македонског. Сматрани још за живота легендарним фигурама грчке историје, Филип и Александар постали су предметом читавог низа приповести које су помно пратиле њихове ратничке подвиге. У њима се историографска фактуалност слободно мешала са фантастиком мита и легенде, стварајући понекад посебан приповедни жанр у коме су подједнако били заступљени реторски, протонovelистички и драмски дискурс. Тако се у неколицини сачуваних античких сведочења о животима двојице македонских владара, чији извори највећим делом припадају хеленизму – Диодоровој *Историјској библиотеци*, Сенекином дијалогу *О гневу* и псеудо-Калистеновом *Животу и делима Александра Македонског* - сусрећемо и са новим посткласичним појавама Терситове фигуре у античкој књижевности.

Диодорова *Историјска библиотека*, сачињена већ у време позног хеленизма (вероватно средином I столећа п.н.е), представљала је „општу историју“ познатог света од најранијих времена до 60. године п.н.е. Четрдесет књига подељено је у три велике целине: у првом делу (I-VI) описане су историја и култура Египта, Месопотамије, Индије, Скитије, Арабије и Северне Африке, као и повед Грчке и Европе од митског доба до пропасти Троје; други део (VII-XVII) прати светску историју од Тројанског рата до смрти Александра Великог; а трећи (XVIII-XL) збивања од поделе Александровог царства до 60. године п.н.е. или до почетка Галског рата (59/58. п.н.е). Диодорово монументално дело није сачувано у целости, већ су преживели само делови од прве до пете и од једанаесте до двадесете књиге.

У шеснаестој књизи *Историјске библиотеке* описујући период између 360. и 336. године п.н.е. Диодоров основни предмет чине освајања и успон Филипа Македонског. Представљајући ситуацију у македонском логору након одлучујуће победе у бици код Херонеје, Диодор наводи и једну анегдоту:

---

<sup>617</sup> Домете хеленистичке културне ренесансе у Александрији вероватно на најбољи могући начин одређује подизање Александријске библиотеке, једне од највећих и најзначајнијих библиотека античког света. Утемељена још за време Александра Великог и систематски подржавана од стране династије Птоломеида у наредним периодима, Библиотека је изграђена као део веће образовне институције назване Музеј, а са циљем да окупи духовно стваралаштво целокупног цивилизованог света. На свом врхунцу, садржала је дела свих највећих античких аутора заступљених у свим познатим дисциплинама науке, уметности и религије. Сматра се да је број папирусних свитака који су у њој похрањени прелазно 400,000. Нажалост, током многобројних напада на Библиотеку, од стране римских, хришћанских и муслиманских окупатора од I до VII столећа, највећи део ове грађе је заувек уништен.

Прича казује да је на пијанци после вечере Филип искапио велику количину немешаног вина и, удруживши се са пријатељима у пијаној процесии (кому) у прославу победе, почео да се размеће пред својим заробљеницима, ругајући се све време недаћама несрећних људи. Тада је Демад, говорник и један од заробљеника, одважно проговорио износећи примедбу која је успела зауздати одвратно поступање краља. Кажу да му се обратио речима: „О, краљу, ако ти је већ судбина подарила да преузмеш улогу Агамемнона, како те није срамота да се понашаш као Терсит?“. Дубоко повређен оштрим и добро усмереним прекором, Филип је истога часа сасвим променио своје држање. Скинуо је свој венац, склонио симболе поноса који су украшавали процесиију и исказао дивљење према човеку који се усудио да тако отворено говори; ослободио га је ропства и прихватио у своје друштво са најдубљим поштовањем.

(Diod. XVI, 87 [Oldfather et al. 1970-1989]; *прев. аум*)

Иако у односу на епски циклус и тројанско предање представља део потпуно другачијег тематског комплекса, Терситова појава је у овој анегдоти такође условљена извесним обележјима поетике покуде која се налази у основи деконструкције херојске парадигме. Филип, као предмет Демадове критике, доведен је у везу са ритуалним праксама *κῶμος*-а (пијане фестивалске процесиије), институције која је чинила један од основних социјалних оквира песничтва покуде (Nagy 1979: 249, 250). Филипово ругање и бахато понашање према заробљеницима у тексту се дословно назива хибрисом (*ὕβριζον*), непоштовањем и срамотним преступом као последицом не само краљеве опијености вином, већ и славом. Демад<sup>618</sup>, носилац покуде, то добро примећује упоређујући Филипову новостечену надмоћ над Грцима са статусом који је Агамемнон имао у ахејској војсци, а његово тренутно поступање са срамотним (*αἰσχύνῃ*) поступањем најсрамнијег (*αἰσχιστος*) међу Ахејцима, Терсита (досл. са Терситовим делима - *ἔργα Θερείτου*). Тако се поетика покуде отеловљена у Демаду јавља као одговор на Филипово ангажовање у *κῶμος*-у (само по себи такође покудно) кроз позивање на другог, традиционалног песника покуде, Терсита, који је овде класични пример и треба да изазове низ негативних асоцијација на Филипову раскалашност (*ἀσέλγειαν*).

За разлику од традиционалног хомерског оквира на који Демад упућује, у Диодоровој анегдоти покуда упућена Филипу моментално изазива позитиван ефекат. Филип осећа *αἰδώς* – срамоту и одговорност према присутнима због сопственог престапа и одмах реагује на грдњу (*ἐπιπλήξεως*) променом у понашању, коју прати nelaгода због пређашње гордости, симболизована скидањем почасног венца (*στεφάνους*) са главе и победничких обележја у процесиији. Он се, штавише, почиње дивити и чудити (*θαυμάσαι*) Демадовој одважности да му се успротиви, његовом

<sup>618</sup> Демад (*Δημάδης*, сса. 380-318. п.н.е) је био атински говорник и демагог. Након што је заробљен у бици код Херонеје, а потом ослобођен захваљујући својим мудрим опаскама, Демад је саветујући Филипа одиграо битну улогу у ослобађању атинских заробљеника и даљим мировним преговорима између Македоније и Атине. Заступајући Филипову и касније Александрову политику, Демад је постао Демостенов доживотни непријатељ. Сматран је изузетним импровизатором, што би могло објаснити зашто, осим неколико фрагмената, ниједно од његових дела није сачувано.

искреном и слободном говору у незавидној ситуацији. Овај говор је одређен као пархезија (*παρησιία*), још један битан предуслов за успостављање поетике покуде који антиципира Терситова традиционална улога у предању. Филипово искупљење се коначно заокружује у Демадовом ослобађању и придруживању краљевској свити, после чега је, како даље наводи Диодор, Филип ослободио све атинске заробљенике без откупа и превладавши ранију ароганцију послао изасланике у Атину, у циљу успостављања мира.

Диодоров епилог добро показује колико се већ током хеленистичког периода у грчкој култури темељито почела мењати представа о песнику покуде. Ова промена је несумњиво представљала производ другачијих погледа на принципе и вредности, на којима је заснована херојска парадигма. Оно што је, како за хомерског тако и за нехомерског Терсита тројанског предања деловало као немогућ подухват у сусрету са традиционалним херојским фигурама Агамемнона, Одисеја и Ахилеја - са Демадовим успехом постаје културна реалност новог доба.

Додељујући Филипу легендарну „ауру“ правичног владара, ово доба је у античкој књижевности створило особит култ хероја који је по својим одликама много ближи модерној представи о хероју историје, него свом традиционалном парњаку хомерске провенијенције. Управо једно такво парадигматско померање - које ће у доба хеленизма после Филипа још снажније захватити Александра Великог и поједине друге историјске личности – омогућило је да се легитимитет песника покуде у ревалоризацији херојског још снажније потврди, остварујући неопходне услове за његов даљи развој. Иако се током овога развоја, под изразитим утицајем хомерског текста, Терситова фигура још дуго појављује само као типичан негативни пример, њено је присуство у наступајућим променама, у оквиру традиционалног наслеђа, било од незаобилазног значаја.

У значајној равнотежи са Диодоровом анегдотом стоји друго сачувано античко сведочење у коме се Терсит појављује у биографији Филипа Македонског. Налазимо га у расправи *О гневу (De Ira)* Луција Анеја Сенеке (4. п.н.е – 65. н.е), једном од десет сачуваних списа окупљених под насловом *Дијалози (Dialogi)*, посвећеном ауторовом старијем брату Луцију Анеју Новату. Сенекин есеј подељен је у три књиге које чине две тематске целине: прва (I - II, 17) се бави теоријским питањима везаним за природу и манифестације људског гнева, а друга (III, 18 – III) у духу стоичке филозофије нуди терапеутске савете како обуздати гнев и ослободити се од овог погубног осећања. Заснивајући своју аргументацију на различитим примерима из античке књижевности и историје, Сенека се у последњој књизи кроз једну необичну цртицу осврће на то какав су однос према гневу гајили Филип и Александар Македонски:

Он [Александар] није задржао ову особину својих дедова, па чак ни очеву; јер ако је код Филипа и било које друге врлине, било је у њега стрпљења за увреде што је моћно средство за заштиту краљевске власти. Демохар назван Пархезијаст због сувише дрског и слободног језика, беше дошао к њему са другим Атињанима. Саслушавши благонаклоно посланике, Филип им рече: „Кажите ми шта могу да учиним што би било драго Атињанима?“ Демохар прихвати ту реч и одговори: „Да се обесиш!“

Овако груб и неочекиван одговор изазвао је гнушање оних који су стајали околу; Филип овима нареди да уђуте и да овога Терзита пусте здравог кући. „А ви остали посланици“, рече, „јавите Атињанима да су много охолији они који такве речи говоре него они који их без освете слушају“.

(Sen. *Ira* III, 23, 2-3 [Seneka 1963: 96-97])

Као и у претходном случају, Филип је поново жртва вербалног напада, мада се овде тешко може говорити о било каквој развијенијој поетици покуде. За разлику од Демадовога, Демохаров<sup>619</sup> одговор није изазван конкретним Филиповим преступом; штавише краљ је представљен као благонаклон (*benigne*) слушалац који има жељу да удовољи атинским посланицима. Демохарово дрско и увредљиво понашање у овом случају треба да представља персонификацију атинског незадовољства Филиповом хегемонијом и мржње према македонском краљу, и као такво, у складу са Сенекиним задатком, оно нема никакав конструктиван ефекат. Демохарова пархезија се у овој ситуацији, за разлику од Демадове, не одређује као позитивно својство слободног говора, већ као претеран и дрзак језик (*nimiam et procacem linguam*), због чега аутор наводи да му је додељен надимак Пархезијаст. Ове категорије призивају у свест говор „дрзника“ Терсита у *Илијади*, који је у традицији такође означен као неумерен и претеран (*ἄμετροεπής, ἀπεραντολόγος*), на основу чега ће Филип коначно изједначити Демохара са Терситом.

Слично епилогу Диодорове анегдоте, Филип ће се и овога пута издићи изнад ситуације и сачувати свој статус правичног и мудрог владара, поштедевши живот дрском Демохару и пустивши га кући уз апофтегматски одговор Атињанима да су се, покушавајући да разоткрију његову тобожњу ароганцију, у ствари сами показали као изразито арогантни (*multo superbiore*). У овом Сенекином примеру Филипове способности да обузда сопствени гнев наставља се изградња представе о македонском краљу као новом хероју историје чије су поједине одлике супротне одликама традиционалног (епског) хероја. Наглашавајући да је стрпљење за увреде „моћно

<sup>619</sup> Демохар (*Δημοχάρης*, сса. 355-275. п.н.е) је био атински говорник и државник, Демостенов рођак и једна од истакнутијих атинских личности у доба македонске хегемоније. Прве говоре је саопштио 322. п.н.е. у одбрану Демостена и других атинских говорника који су се у време владавине македонског генерала Антипатера противили Филиповој и Александровој политици. Због тога је наредних петнаест година провео у изгнанству све до ступања на власт Деметрија I Полиоркета 307. п.н.е. када поново заузима истакнут положај у атинској политици. Цицерон (*Brut.* 83) га наводи као аутора изгубљене повести свог доба, написане више у реторичком него историографском стилу. Остао је познат као велики заговорник слободе говора и изражавања, због чега је добио надимак Пархезијаст.

средство за заштиту краљевске власти“ и уводећи Терситов лик у свој пример, Сенека ствара упечатљиву алузију на хомерски план у коме је гнев (*μῆνις*) - појам који отвара *Илијад*у – узрочник толиких недаћа у ахејском логору и сучељава судбину хомерског Терсита, жртве овога гнева, судбини Демохара, који захваљујући Филиповом уздржавању није прошао попут свог епског претходника.

На ширем плану односа према херојским вредностима, парадигматско померање присутно у Диодоровој анегдоти овде се усмерава на критику традиционалног хероја као оруђа сопствених приземних нагона. У складу са Сенекином филозофијом стоицизма, страсти које условљавају импулсивно деловање хероја, у разумевању херојског треба да се сузбију и превазиђу, односно да се њихово заслепљујуће дејство подведе под разум (уп. Inwood 2003: 165-166; Brennan 2005: 276). Тако се у Диодоровом и Сенекином тексту увођење Терситове фигуре у оквире хеленистичких представа о Филипу Македонском као карактеристичном хероју историје, у две сродне теме остварује као показатељ суштинских промена у даљим трансформацијама херојске парадигме у посткласичној књижевности.

Мада је био у још већој мери укључен у ове промене од свог оца, Александар Велики се у сачуваним античким сведочењима сусрео са Терситом под доста другачијим околностима. Оне су остале забележене у склопу неколико верзија псеудо-Калистеновог списка *Живот и дела Александра Македонског* (*Historia Alexandri Magni*), најраспрострањенијег и најутицајнијег античког литерарног извора за биографију македонског владара. Ова збирка легендарног материјала насталог током хеленистичког периода, уобличена је већ у доба владавине династије Птолемеида, док се текст у данашњој форми датира у III столеће н.е. Кроз највећи део антике спис је погрешно приписиван историчару и Александровом пратиоцу Калистену.<sup>620</sup> Сачуван је знатан број редакција текста на старогрчком језику<sup>621</sup> у којима је већина збивања

<sup>620</sup> Калистен (*Καλλισθένης*, сса. 360-327. п.н.е) је био грчки историчар на македонском двору и део Александрове свите током његових похода у Азију, где је имао функцију званичног повесничара. Био је Аристотелов рођак и, захваљујући грчком филозофу, дошао је у контакт са Александром у доба када га је Аристотел подучавао. Сматра се да је написао изгубљену историју Грчке од Анталкидовога мира до краја Трећег светог рата (387-346. п.н.е) и друга дела, укључујући изгубљену историју Александрових освајања, која се касније сматрала посредним или непосредним извором за друге сачуване историје његових подвига (нпр. Полибијеву).

Латински преводилац псеудо-Калистеновог *Живота*, Јулије Валерије Александар Полемије (III-IV в.н.е), приписује спис извесном Езопу, а током антике се као потенцијални аутори животописа наводе и Аристотел, Онесикрит, Антистен и Аријан.

<sup>621</sup> На најстарију сачувану трећеувековну редакцију (*recensio a*), изворник за потоњи латински превод, надовезују се касније редакције пронађене на средњовековним кодексима, посебно у византијским преписима (*koine* редакције β, γ, δ, ε, λ и φ, и вернакуларне редакције E, Φ, Β, Κ и Ρ). Од IV до XVI столећа текст је постао предметом изузетно великог броја превода и прерада, чинећи једно од најзаступљенијих и најпопуларнијих позноантичких и средњовековних дела. После латинског, до краја VI столећа појављују се јерменски, грузијски и сиријски превод, а након средњовековне латинске прераде текста у *Александриди* Валтера од Шатијона (XII столеће), приповест о Александровим подвизима постаје једна од омиљених тема средњовековног витешког романа; појављују се обраде на

исприповедана у фантастичном кључу и обухвата разноврсне чудесне приче о Александровим освајањима удаљених предела и сусрета са митолошким и легендарним бићима, попут Кентаура и Сирена.

У склопу једне од развијенијих епизода о томе како је Александар на својим походима посетио и рушевине древне Троје указавши част палим хомерским херојима, у неколико редакција сусрећемо се и са Терситовом фигуром. У најстаријој међу њима (*recensio α*) тако се наводи следеће:

Затим дође у Фригију. [И ушавши потом у град Илион принесе жртву Хектору и Ахилеју и другим херојима. И сагледавши реку Скамандар, коју је Ахилеј прескочио, увиди да није широка ни пет кубита.] А угледа и штит [Ајантов] од седам кожа који није био јако велик нити тако чудесан како је описао Хомер, те Александар рече: „Блажени ви што нађосте таква гласника какав бијаше Хомер, те у његовим пјесмама постасте велики, а у стварности нисте достојни онога што је он написао.“ И неки пјесник приступивши рече: „Краљу Александре, опјеват ћемо твоја дјела боље од Хомера.“ А Александар одврати: „Више волим да будем код Хомера Терзит, него код тебе [Ахилеј]“.

(Ps.-Callist. *Hist. Alex. Magn.* (*rec. α* [Kroll 1926]) I, 42, 13 [Псеудо-Калистен 1987: 86])<sup>622</sup>

У β-редакцији текста (I, 42, 31 [Bergson 1965]), где се приповеда о истом догађају, последњи члан Александровог поређења у одговору анонимном песнику није Ахилеј, него Агамемнон, док се у ε-редакцији уместо неименованог песника наводе два имена: „На то му Менандар и Аристокле приступивши казаше: ‘Краљу, опеваћемо твоја дела боље од Хомера.’ А Александар одврати: ‘Боље да сам код Хомера опеван као Терсит, него код вас двојице као Ахилеј’“ (XIV, 6 [Trumpf 1974]; *прев. аут*).

Други антички извори, који упућују на исту епизоду код псеудо-Калистена, наводе још два песника. Први је Анаксимен: „Стигавши у Илион и посетивши Ахилејев гроб, он [Александар] рече: ‘Ахилеју, велик си јер великог гласника у Хомеру ти задоби!’ Тада му Анаксимен приступивши рече: ‘И ја ћу, господару, опевати твоју славу’. ‘Тако ми богова,’ одврати овај, ‘код Хомера више волим да сам Терсит, него код тебе Ахилеј!’“ (Anaximenes. *Test.* 27 [Jacoby 1926, II: 115] = *Gnom. Vat.* 78 [Sternbach 1963]; *прев. аут*). Други је Александров дворски песник Херил: „Кажу да је Александар говорио како би више волео да је Терсит код Хомера, него код Херила Ахилеј“ (Porphyr. *ad Hor. Ars.* 357 [Holder 1894]; *прев. аут*).

Ова необична епизода обилује примерима једне карактеристичне (ауто)поетике деградације херојског дискурса са аспекта његове способности да подражава

---

готово свим већим европским језицима средњег века: старофранцуском, средњенглеском, раном ирском и шкотском, средњенемачком, италијанском, шпанском, мађарском, румунском, као и више словенских верзија текста, укључујући и *Српску Александриду* (XIV столеће).

<sup>622</sup> Наведени превод Здеслава Дуката, сачињен према критичком издању псеудо-Калистеновог текста од Хелмута ван Тила (Van Thiel 1974), комбинује изворник из β и λ редакција, због чега је на појединим местима (обележеним угластим заградама) измењен и прилагођен у складу са изворником у α редакцији текста.

стварност, и у том смислу се такође може посматрати као специфична манифестација песничтва покуде. Александар који се са древним грчким херојским светом упознавао посредно преко Хомерових епова, искусивши и сâм извесне његове појаве, суочен је са размерама епске хиперболе у описивању стварних предмета и догађаја. Хомерова величанствена и застрашујућа река и речно божанство Скамандар, коју брзоноги и снажни Ахилеј успева прескочити (Ф, 251-255), у стварности је широк само пет кубита (око 2,5 m; β-редакција *Живота* бележи како је угледавши његове размере и сâм Александар одмах са лакоћом прескочио речно корито); Ајантов огромни штит од седам кожа и „меди“ који га у епу заклања попут куле (Н, 219-223; Л, 485; Р, 128), у ствари није ни тако велик ни чудесан као у Хомеровом опису. Овакво суочавање песничтва и стварности за Александра је суштински разочаравајуће. Прави хероизам који из њега произилази не припада Ахилеју, Хектору или Ајанту, већ самоме песнику, Хомеру, гласнику (*κῆρυκος*) чијој песничкој вештини они дугују своју славу, вештини које у стварности нису били достојни (*ἄξιτοι*).

У другом делу епизоде деградација хомерских хероја и хомерског света кроз разоткривање њихове реалне природе у односу на текст епа, праћена је деградацијом способности савремених песника у односу на непревазиђену Хомерову вештину. Релација у коју Александар ставља ове песнике према Хомеру подударна је релацији у коју Хомер ставља своје хероје према великим људима из старине, те је суштински обележена постепеним али неминовним пропадањем. Дивећи се Хомеровим песничким дOMETИМА, Александар прижељкује да и његова будућа дела (макар и самоиронично сагледана као невелика у стварности) стекну своју бесмртност и величину у песми, али он нема привилегију својих претходника. Стога су обећања његових дворских песника да ће опевати његове подвиге боље него што би то Хомер учинио, једнако нереална колико и Хомерови описи Скамандра и Ајантовог штита. Не би ли указао на размере њихове заблуде, Александар се коначно позива на традицију око хомерског Терсита, истичући да би више волео да га је Хомер представио попут најгорег међу Ахејцима, него да га они опевају као најбољег (Ахилеја или Агамемнона).<sup>623</sup> Сходно својим претходним запажањима, Александар је свестан да није песнички предмет, већ песничка вештина у представљању тог предмета, оно што је од суштинског значаја за његову будућу славу, па би у том случају и Хомеров Терсит постао славнији од

---

<sup>623</sup> Интересантно је да би се ова Александрова примедба могла посматрати и као карактеристичан аутопоетички исказ на ширем плану псеудо-Калистеновог текста. У складу са њом, *Живот и дела Александра Македонског*, дело које је несумњиво најзаслужније за будућу Александрову литерарну „славу“, унапред би се самоодредило као спис далеко мање уметничке вредности од хомерских епова – што је избор на који је Александар у недостатку бољих песника био осуђен.



њихових Ахилеја и Агамемнона, не због тога какав је заиста био, већ због тога како га је Хомер у свом делу приказао.<sup>624</sup>

На тај начин, Терсит ће се као традиционални пример у Александровом поређењу укључити у тематско-мотивски комплекс античких представа о лошим, невештим, неуспешним и бескорисним песницима, који ће током хеленизма и - посебно у римском периоду - постати предметом разних комично-сатиричних приповести и примедаба, претварајући се у типичне жртве дискурса покуде. У односу на њихове преткласичне и класичне претходнике, примарна мета покуде ће се углавном транспоновати са физичких и карактерних особина личности песника на само њихово дело; на такве се недостатке указује у оквиру категорија прилично сличних онима које описују Терситов говор у *Илијади* – неразговорност у излагању, неметричност у структури стиха, неприкладност тема, неуспешно подражавање предмета и општа безначајност саопштеног.

Ова развојна линија у античкој књижевности добро се очитује у варијацијама на псеудо-Калистенову епизоду у различитим редакцијама текста. У најстаријој α-редакцији још увек је реч о анонимном песнику (*ποιητής*) из Александрове пратње, да би се већ у ε-редакцији јавила прва имена данас заборављених песника, извесног Менандра (*Μένανδρος*)<sup>625</sup> и Аристокла (*Αριστοκλῆς*)<sup>626</sup>, који су вероватно били Александрови дворски песници ангажовани да опевају велика освајања свога патрона. Треће име недвосмислено упућује на грчког реторичара и историчара Анаксимена из Лампсака (*Ἀναξιμένης ὁ Λαμψακηνός*, сса. 380-320. п.н.е)<sup>627</sup>, за кога се у науци верује да је састављач *Реторике за Александра*, реторског приручника у антици приписиваног Аристотелу. Написао је историју Грчке у дванаест књига, од порекла богова до битке код Мантинеје (*Hellenica*) и историју Филипових освајања (*Philippica*), а сматран је и

<sup>624</sup> У овом Александровом запажању уочљив је и одјек поменутог Аристотеловог става у *Песничкој уметности*, да вешто подражавање ружних и непријатних облика и појава може изазвати задовољство код реципијената због сазнајне димензије коју им омогућује препознавање предмета подражавања (Aristot. *Poet.* 1448b [Aristotel 2008: 61]). Александрова опаска овде указује и на супротан механизам – да невешто подражавање лепих и пријатних облика може изазвати незадовољство код реципијената и довести предмет подражавања до непрепознатљивости (а тиме уједно и заборава).

<sup>625</sup> Ова личност, коју треба разликовати од комедиографа Менандра, најважнијег представника нове комедије, могла би упућивати на једног од чланова Александрове елитне гарде (*εταῖροι*), кога је краљ поставио да управља Лидијом до 323. п.н.е; познато је да је предводио појачање Александровој војсци у Вавилон, где је стигао непосредно пред његову смрт (Аг. *Ал.* III, 6; VII, 23). Међутим, о потенцијалном списатељском раду овога Менандра ништа није забележено. Непознати Менандар би могао бити и Менандар Ефешки, грчки историчар који је написао изгубљену историју града Тира и историју Јевреја, али његово дело се данас датира у II столеће п.н.е. Име Менандар су носили и двојица владара Грчко-индијског краљевства, Менандар I Сотер и Менандар II Дикајос у II столећу п.н.е. Међутим, не постоје поуздани докази да је непознати песник представљао било коју од наведених личности.

<sup>626</sup> Аристокле је можда погрешно забележено име грчког историчара Ариста (*Ἄριστος*) или Аристила из Саламине (III в.п.н.е), аутора изгубљеног списка о последњим годинама живота Александра Великог (Аг. *Ал.* VII, 15; Ath. X; Strab. XIV).

<sup>627</sup> Не треба га мешати са грчким предсократовцем Анаксименом из Милета (*Ἀναξιμένης ὁ Μιλήσιος*), који је живео у VI столећу п.н.е.

аутором изгубљене историјске епопеје о Александру, кога је пратио на његовим персијским освајањима (уп. Paus. VI, 18, 6). Плутарх га је критиковао због реторских ефеката и дугих, сложених реченица са поентом на крају (периодâ).

Последњи песник за кога се наводи да је присуствовао поменутој епизоди био је Херил (*Χοιρίλος*) из Јаса, дворски песник и пратилац Александра Великог на његовим походима, вероватно аутор епа о Ламијском рату (*Λαμιακά*). Овај током хеленизма готово непознати аутор је, захваљујући неколико сатиричних примедби и комичних анегдота у делима Хорација и његових коментатора, у позној антици постао школски пример лошег песника. У *Песничкој уметности* (Ног. *Ars.* 354-358) Хорације назива Херилом сваког невештог аутора који „посуштаје“ стварајући сопствено дело, све док му се не посрећи да нешто добро напише, што римски песник сматра неопростивим<sup>628</sup>, а у *Писмима* (Ног. *Ep.* II, 1, 232-234)<sup>629</sup> посматра Херила и његово песништво као дисфункционалну породицу: „Херил је био лош родитељ: његова деца, песме, су несрећно зачете (*male natis*, 233), слабо одгојене и због тога неотесане и некултивисане (*incultis*, 233)“ (Johnson 2005: 23). Међутим, наставља Хорације, најгора Херилова особина је то што пише како би зарадио – он се додворава Александру (*gratus Alexandro*) и саставља (лоше) стихове очекујући адекватну надокнаду (*rettulit acceptos*) у новцу (*regale nomisma, Philippos*) – сводећи тако песништво на пуки занат. На Хорацијеве стихове надовезују се и његови коментатори, Помпоније и Хеленије Акрон, који бележе да је Херил написао само седам добрих стихова и да без обзира на то колико га је Александар добро плаћао за његово ласкање, Херил никада није успео да задовољи Александрова очекивања, што се види и из његовог одговора песнику у псеудо-Калистеновој епизоди. Тако Акрон на крају свог коментара преноси и анегдоту о Хериловој смрти, према којој се Херил договорио са Александром да ће добити златник за сваки добар стих који састави, а ударац за сваки лош. Несрећник је потом написао толико лоших стихова, да га је Александар на крају дословно убио од батина (Pomp. Porphyg. ad Ног. *Ars.* 357 [Holder 1894]; уп. Smith 1873: § Choerilus).

Херилова судбина овде призива у свест Терситову судбину у традиционалном предању изједначавајући опасности којима је изложено песништво покуде са опасностима којима је изложено лоше песништво. На тај начин, Терситова фигура поред парадигматског померања у погледу идеје херојског, током хеленистичког периода постаје и саставни део једне поетичке трансформације. Поетички захтеви за

<sup>628</sup> „Ако се преписивачу, кад једнако понавља грешке,/ мада опомињан често, не опрашта; ако свирача/ с правом извижде кад вечно на истој се спотиче жици,/ и ја ћу писца што стално посуштаје Херилом звати,/ коме, кад случајно успе, уз подсмех се дивим“ (Норације, *Песничка уметност*, 354-358, у: Milosavljević 1991: 61-62).

<sup>629</sup> „Свидео се и Херил Александру Великом, силном -/ стихове ћошкасте грубе је правио славећи краља: плаћен је филипима, округлим, од чистога злата“ (Хорације 1972: II, 219).

прикладношћу предмета, метричким складом и савршеним изразом више се не посматрају обавезно као имплицитне одлике херојског дискурса, већ као део једног сложеног вредносног система у коме се песништво о новим херојима сада вреднује на лествици од Херила до Хомера. Учествујући својом епизодном појавом у две круцијалне промене које су обухватиле књижевно стваралаштво овога доба – другачијем односу према хероју као једном од његових предмета и другачијем сагледавању начинâ на које се херојско може представљати у књижевности – Терситова фигура је у време хеленизма, као прелазног периода у античкој књижевности, одиграла важну улогу у даљем развоју и преображајима херојске парадигме.<sup>630</sup> Она ће се под изразитим утицајем хеленистичког наслеђа, са наступањем римског периода антике манифестовати у сасвим новим облицима, кроз симбиозу формалног подражавања класичних узора и једног суштински измењеног погледа на свет, као и место хероја у том свету.

---

<sup>630</sup> У случају Псеудо-Калистеновог *Живота и дела Александра Македонског*, занимљиво је да упркос изузетно великој заступљености, популарности и утицају дела током антике и средњег века, Терситова фигура није добила апсолутно никакву пажњу код каснијих позноантичких и средњовековних аутора који су преводили и прерађивали овај спис. Разлог томе вероватно се налази у чињеници да је Терсит у античким редакцијама текста присутан у само три сачуване верзије епизоде, док су у каснијим обрадама (у редакцијама које су уопште и сачувале ову епизоду) ликове Терсита и Ахилеја/Агамемнона у Александровом одговору песницима заменили апстрактни појмови. Једна таква обрада одржала се и у епизоди коју преноси српска верзија *Романа о Александру Великом*, где се након Александрове похвале Хомеровог умећа наводи следеће: „Чувши то, рекоше му његови философи Минандар и Ариштотел. ‘Велики царе Александре, Ацилеш, син Перлеуша краља, брат је теби по оцу: родио се од Амона бога и Тетиде, а ти од Амона бога и Олимпијаде – од једнога сте се оца родили. Па ако те смрт, царе, задеси, већим ћемо похвалама и делима царство твоје описати него што је Омир описао фригијске и јелинске царе’. А Александар им рече: ‘Волео бих се у Омировим списима назвати царев коњушар него у вашим цар целог света.’“ (*Роман о Александру Великом*, I, XXIV [Маринковић 1986: 95]). Постајући кроз вишевековне трансформације текста просто „царев коњушар“, Терсит је у средњовековним обрадама легенди о Александровом животу тако у потпуности ишчезао.

### 3.2. Терсит у римском периоду

Следећи након хеленистичког доба, римски период античке књижевности се у науци најчешће изједначава са петовековним историјским раздобљем од успона Римског царства - после Октавијанове победе над Марком Антонијем и Клеопатром у бици код Акцијума (31. п.н.е) и римске анексације птоlemeјског Египта (30. п.н.е) - до распада Западног римског царства под варварским најездама 476. године. Ова епоха обележена је одлучујућим прелазом са књижевности писане на старогрчком језику, на књижевност која почиње да се ствара на латинском језику као формални и духовни продужетак класичног грчког стваралаштва.

Услови под којима се једна таква трансформација могла остварити представљају производ вишевековних геополитичких промена на југу Европе. Римско краљевство (753-509. п.н.е) још у класично доба антике смењује Римска република (509-27. п.н.е), која ће до краја хеленистичког периода раширити своју хегемонију са територије града Рима на скоро читаво европско Средоземље. До краја прве четвртине III столећа п.н.е, надмоћ Републике почиње да се шири и на околне медитеранске монархије. Победом над Епирским краљевством у Пирском рату (280-275. п.н.е) Република се први пут сукобила са хеленистичким државама на источном Средоземљу, што јој је отворило могућност даљих освајања македонских и грчких покрајина. Овим освајањима је претходио низ дугогодишњих сукоба са античком Картагином, познатих као Пунски ратови (264-146. п.н.е), који су резултирали римском доминацијом над великим делом јужног и западног Медитерана.

Раздобље после Другог пунског рата посебно је значајно за римску књижевност, јер представља доба формалног настанка литературе на латинском језику, са првим извођењем латинске адаптације грчке драме из пера Ливија Андроника (240. п.н.е) - најстаријег латинског аутора и преводиоца Хомерове *Одисеје* на латински језик. Биће потребно још готово два столећа пре него што латински постане примарни књижевни језик у Риму, потискујући и даље доминантан старогрчки.<sup>631</sup>

Нагло ширење супериорности Римске републике по читавом Средоземљу имало је за последицу појаву честих народних побуна и устанака робова који су потресали Рим од средине II до средине I столећа п.н.е. Изразито буран период римске историје, обележен грађанским ратовима и политичким превратима, кулминирао је стварањем

---

<sup>631</sup> У том периоду развија се и највећи део старе латинске књижевности инициране делима Ливија Андроника и Гнеја Невија – епско и трагичко песништво са Квинтом Енијем, Марком Пакувијем и Лукијем Акијем, комедија са Плаутом и Теренцијем, проза са Катонем Старијим и сатира са Гајем Луцилијем, чије дело затвара рани, предкласични период римске књижевности.

Првог тријумвирата (60-53. п.н.е), а убрзо затим Цезаровим самопроглашењем за доживотног диктатора (*Dictator perpetuo*) у Риму. Укинувши владавину Сената, Цезар је сâм управљао Републиком све док захваљујући завери римских сенатора није убијен у марту 44. године п.н.е.

Нови грађански сукоби изазвани Цезаровим убиством смирују се са стварањем Другог тријумвирата (43-33. п.н.е), који ће се такође насилно распасти одлучујућом победом римске војске предвођене Октавијаном над египатским снагама под Антонијем и Клеопатром у бици код Акцијума (31. п.н.е). Октавијану је, захваљујући ратним заслугама, 27. године п.н.е. додељена почасна титула Августа (*Augustus*) и проглашен је за првог императора (*Imperator Caesar*) новооснованог Римског царства, којим је владао до 14. године н.е. Током своја прва два столећа, од Октавијановог ступања на власт до смрти Марка Аурелија (27. п.н.е – 180. н.е), Римско царство се развијало у раздобљу изразите социополитичке стабилности и процвата у свим сферама људског деловања, познатом као „римски мир” (*Pax Romana*), досежући врхунац своје моћи и утицаја у Европи за време Трајанове владавине (98-117. н.е). Почетак овог периода обележили су и највиши домашаји у књижевности и култури античког латинитета, чије ново средиште, после Атине и Александрије, постаје Рим.<sup>632</sup>

После Октавијанове смрти до краја II столећа н.е. у римској књижевности наступа империјални период или „сребрно доба“, које се обично дели на своју прву фазу до Трајанове смрти (14-117. н.е) и другу фазу до смрти Марка Аурелија (117-180. н.е)<sup>633</sup>, након које престаје раздобље успона, стабилности и просперитета Римског царства. Већ у време владавине Комода (180-192. н.е) препознају се први знаци деградације и пропадања империје, који ће свој врхунац доживети током велике кризе средином III

---

<sup>632</sup> Такозвано „златно доба“ римске књижевности трајало је оквирно од почетка активности Марка Тулија Цицерона до краја Октавијанове владавине или до Овидијеве смрти (81. п.н.е – 14/18. н.е). Његов први део, још увек у стадијуму позне Републике, под изразитим је утицајем Цицероновог прозног стваралаштва (81-43. п.н.е) у доменима епистографије, реторике, филозофије и беседништва, а развијају се и историографија са делима Јулија Цезара и Гаја Салустија, љубавна лирика са Католом и неотерицима, те учена проза са Марком Теренцијем Вароном. Други део „златног доба“ римске књижевности обухвата најранији стадијум Римског царства под Октавијановом владавином (27. п.н.е – 14. н.е), тзв. Августово доба, и обележен је пре свега Вергилијевим стваралаштвом у доменима пасторалног (*Буколике*), дидактичког (*Георгије*) и, посебно, епског песништва са настанком најзначајнијег римског епа – *Енеиде*; затим Хорацијевим лирским (*Оде*), сатиричним и филозофско-дидактичким хексаметарским (*Сатире*, *Писма*) и јампским (*Епоне*) песништвом; те римском љубавном елегијом са Овидијем, Проперцијем и Тибулом. Од посебног значаја за касније периоде је и развој митографије са Овидијевим *Метаморфозама* и историографије са хроникама Тита Ливија.

<sup>633</sup> Ово литерарно раздобље најпознатије је по филозофским расправама Луција Анеја Сенеке, даљем развоју историјског и митолошког епа са Луканом (*Фарсалија*), Гајем Валеријем Флаком (*Аргонаутика*), Стацијем (*Тебаида*) и Силијем Италиком (*Пунски рат*), епиграма са Марцијалом и сатире са Јувеналом, а појављују се и први латински романи-менипске сатире, Петронијев *Сатирикон* и Апулејев *Златни магарцац*. У овом периоду ствара на старогрчком и сиријски сатиричар и реторичар Лукијан из Самосате. Историографија је заступљена у делима Тацита, Светонија и Плинија Млађег, беседништво, реторика и епистографија напредују са Квинтилијаном и Марком Корнелијем Фронтом, приповедна проза са Аулом Гелијем, а филозофија са списима Марка Аурелија.

столећа (235-284. н.е), када се Царство нашло на рубу пропасти под непрекидним утицајем непријатељских инвазија, грађанских ратова, економског колапса и ширења куге. Захваљујући Диоклецијановим реформама (284-305. н.е) мир и стабилност су поново успостављени, али по цену значајних промена у институционалним, друштвеним, културним и религијским праксама Царства - историјским индикаторима транзиције ка добу позне антике.

Крајем III столећа услед ових промена почињу да се јављају све изразитије разлике између „грчког истока“ и „латинског запада“ које ће резултирати Константиновим (306-337. н.е) пресељењем престонице Царства из Рима у Константинопољ 330. године. Константинова владавина је обележила раздобље интензивног продирања хришћанске религије у већину институција у империји (Милански едикт 313. н.е, Први васељенски сабор у Nikeји 325. н.е), која ће у време Теодосија I (379-395. н.е) бити проглашена званичном религијом читавог Царства (Солунски едикт 380. н.е). Ови историјски догађаји довешће до формалног расцепа Римског царства на источни и западни део 395. године. Западно римско царство се одржало наредних осам деценија у околностима озбиљних криза и нестабилности изазваних великим миграцијама германских племена и најездом Хуна у Европи, да би коначно престало постојати 476. године. Према се Источно римско царство наставило развијати током наредних десет столећа, коначни пад Рима је обележио историјски епилог античке епохе европске књижевности.<sup>634</sup>

У оквиру система античке књижевности римског периода, Терситова фигура се релативно независно од свог тројанског контекста појављује у готово свим фазама њеног развоја, у распону од аутора Августовог доба до позноантичких класичних и хришћанских аутора, који стварају на латинском и старогрчком језику. Иако у много већој мери него у доба хеленизма, Терсит се код ових аутора такође најчешће уводи као спорадична и минорна појава, типичан књижевни пример у функцији потврђивања или илустрације одређених ставова и идеја исказаних обично кроз поређење или антитезу. На ширем плану особености литерарних жанрова и културноисторијских феномена у којима Терситова фигура задобија извесну улогу, може се препознати даљи развој критичке и полемичке струје усредсређене на преиспитивање нових друштвених

---

<sup>634</sup> Књижевност у доба позне антике карактерише постепена деградација стваралаштва на класичном грчком и латинском језику. Последњи аутори класичног латинитета стварају у периоду од III до V столећа у областима историографије (Амијан Марцелин), беседништва (Квинт Аурелије Симах) и песништва (Аузоније, Рутилије Клаудије Намацијан, Клаудије Клаудијан, Сидоније Аполинар, Флавије Корип). На старогрчком језику у овом раздобљу своја дела пишу историчар Прокопије из Цезареје, граматичар и митограф Антонин Либерал и епски песници Квинт Смирњанин (*Догађаји после Хомера*) и Нон (*Еп о Дионису*), а од посебног је значаја и стваралаштво ранохришћанских аутора на латинском (Августин, Јероним, Амброзије, Пруденције) и старогрчком језику (Еусебије из Цезареје, Василије Велики, Григорије из Нисе, Јован Златоусти).

појава, пракси и идеала у својим варијацијама током римског раздобља античке историје.

Повезано са грчким и хеленистичким моделима, ова струја ће се исказати у новим књижевним изразима као последица измењених погледа на традицију, стварност и на другачије поимање традиционалних видова херојске парадигме. Терситове преображаје унутар ових процеса могуће је, уз извесна ограничења, поделити у четири основне категорије. Прву и најобухватнију чине разнородне Терситове појаве у оквирима жанровског комплекса римске (социјалне) сатире, најизразитијег продужетка грчког песништва покуде у римском периоду. Из њега се издваја друга категорија у виду посебног аспекта Терситове биографије, карактеристичног за ово раздобље - Терситовог боравка у подземном свету и његовог сучељавања са палим хомерским херојима. Трећа категорија обухвата продирање „терситизма“ у сфере филозофске мисли кроз довођење Терсита у везу са киничким покретом, а четврта обележава Терситово ангажовање у текстовима јеврејских теолога и ранохришћанских аутора превасходно у функцији критике паганства и апологије хришћанског монотеизма. Поред наведених манифестација фигуре, Терсит ће се до краја позне антике јавити и у неколико необичних поређења из римског живота, залазећи коначно и у доба раног средњовековља (V-VI в.н.е), пре него што му се током наредних три стотине година у потпуности не приметне траг у европској књижевности.

### 3.2.1. ТЕРСИТ И РИМСКА САТИРА

Иако се развој сатиричног дискурса<sup>635</sup> у европској књижевности може испратити од њених најранијих остварења, сатира као литерарна врста формално представља

---

<sup>635</sup> „Сатира означава књижевно дјело у којем је на подругљив и духовит начин изражена оштра осуда једног друштва или људских мана. Њен основни циљ је да укаже на друштвене или моралне слабости, пороке и злоће, да их извргне руглу и подсмјеху и да на тај начин допринесе њиховом отклањању. [...] Претпоставља се да је ријеч ‘сатира’ изведена из латинског *lanx satura* – жртвена здјела напуњена разним воћем. Првобитно је означавала пјесму састављену од различитих елемената (тј. са прозним и дијалогским уметима). [...] Обезбјеђујући лабавом композицијом своје приповједне форме могућност сатиричке стратегије непрестаног уједљивог нападања и ироничког повлачења, сатиричар нам се открива као рационалан критички дух који се слободно креће кроз живот, указујући с немилосрдном оштрином на друштвене, политичке или моралне деформације. [...] Она увијек очитује једну специфичну визију свијета и један особен став према друштвеној стварности или људском животу уопће. Чему год да се окрене, сатиричар види само глупост, изопаченост и прљавштину. Зато је његово дјело насељено само изобличеним лицима покварености, нискости, пожуде, поткупљивости, глупости, злобе, похлепе, укратко – људске духовне мизерије уопће“ (Živković 1985: 694-696). Нортроп Фрај сматра да „сатира захтева барем трунку фантазије, неки садржај који читалац препознаје као гротескан, или барем као имплицитан морални стандард, будући да је он суштински за милитантан став према искуству. [...] Сатиричар мора да одабере своје апсурдности а чин избора је морални чин. [...] Отуда су две ствари суштинске за сатиру: једна је досетка или хумор заснован на фантазији или осећању гротескног или апсурдног, док је друга предмет напада. Напад без хумора, или пуко денунцирање, чини

производ књижевности римског периода. У књижевнотеоријском смислу термин први пут употребљава Квинтилијан како би описао песме Гаја Луцилија (ска. 180-103. п.н.е), у којима је римски песник жестоко и заједљиво критиковао навике и поступке својих савременика у сферама приватног и јавног живота. Ове, данас само у фрагментима сачуване песме, су по Квинтилијану чиниле посебну књижевну врсту, типичну искључиво за римско литерарно стваралаштво и независну од грчких узора, што је римског реторичара навело на закључак да је „сатира у потпуности наша“ (*satura tota nostra est*, Quint. *Inst.* X, 1, 93). Квинтилијан прилично строго дефинише сатиру као дужу песму (за разлику од епиграма) састављену у хексаметрима, често у форми (квази) дијалога, у којој се извргавају руглу и осуђују људске слабости, односно критикују различите девијације унутар друштва. Овако одређену песничку врсту у римској књижевности до врхунца су довели Хорације у своје две књиге *Satura* (*Saturae* I, 1-10; II, 1-8) и Јувенал у својих пет књига *Satura* (*Saturae* I, 1-5; II, 6; III, 7-9; IV, 10-12; V, 13-16).

Хорацијеве сатире одликује критика искварености римског друштва, која је у већој мери усмерена на општељудске ставове и филозофске принципе, него што је реч о личним нападима на савременике. По својој природи она се превасходно отеловљава у благом, често безазленом хумору, оплемењеној досетљивости и смеху, који имају задатак пре да укажу на извесне социјалне недостатке и заблуде са циљем њиховог превазилажења, него да са гневом и осудом оспоравају оно што је у друштву суштински неморално и зло. У односу на Хорација, Јувеналове сатире карактерише знатно оштрији тон. Он жестоко напада јавне личности и институције царског Рима, без задршке шиба поремећене вредности присутне у свим слојевима новонастале (за њега артифицијелне) заједнице створене наглим ширењем Царства, у којој је старе републиканске принципе и идеале сменила бесомучна борба за власт, утицај и припадајуће привилегије. Јувенал кроз пародију и преувеличавање од својих ликова ствара чудовишне карикатуре бешчашћа и злобе у римском друштву, које извргава руглу и осуди не толико кроз хуморни, колико кроз дискурс ироничне и саркастичне инвективе, са циљем да подстакне на изванредан вид политичке или друштвене промене у односу на крајње неповољну ситуацију.<sup>636</sup>

---

једну од граница сатире“ (Фрај 2007: 266-267; уп. Elliott 1960; Keane 2011: 32). Мери Елен Снодграс назива сатиру „уметношћу говорења истине кроз смех“ (Snodgrass 1996: 405; уп. 406-407).

<sup>636</sup> „Јувеналов став према републиканској прошлости могао би се поредити с Тацитовим: јасно је да су она времена прошла, а ова под царевима јесу много гора и по критичаре опаснија. [...] Али сумануто понашање царева и послушничко-улагивачко срљање дворско-сенаторске елите јављају се као најскандалознији тек ту и тамо. Сви су слојеви друштва предмет Јувеналове опсервације: „господа“ често нејасног педигреа и њихове проблематичне жене, крупни и ситни предузимачи, пропали интелектуалци, спортисти и навијачи, просјаци и робови, надмени станодавци и станари нагурани у вишеспратнице, масе становника Рима које се ваљају улицама, улични забављачи, проститутке, макрои и



У ова два аспекта, хорацијевској и јувеналовској представи о друштву, римска сатира је највећим делом преузела улогу критичке и корективне струје у античкој књижевности, ревалоризујући на нове и инвентивне начине већину проблематичних социјалних вредности и тековина са којима су се неколико столећа раније већ суочиле позна архајска и класична грчка заједница и култура. Међутим, ова улога се у римском периоду није заокруживала само у квинтилијановски строгим оквирима дужег хексаметарског песништва<sup>637</sup>, већ је свој израз задобила и у прозној форми са развојем менипске сатире.<sup>638</sup> Названа према данас изгубљеном делу хеленистичког сатиричара Менипа из Гадаре (III в.п.н.е), менипска сатира је настала из хеленистичке популарно-филозофске проповеди познате као киничко-стоичка дијатриба<sup>639</sup>, од које је наследила хибридно начело повезивања озбиљне поуке и смешне анегдоте (*σπουδογέλοιος*), често са фантастичним елементима.<sup>640</sup> У римску књижевност ова врста продира са

---

криминалци. [...] Сви су се слојеви измешали, институције се мењају, неке се уводе, друге се гасе, сваки час нови закони, [...] не зна се колики је чији утицај, јасно је само да је утицај новца пресудан и неоспоран, али како до њега доћи или како га не изгубити – правила нема. Људи се, уплашени, копрцају у свему томе, а принципе не вреди ни имати ни примењивати. Друштво је такво да у отимању за новац и привилегије најбоље пролазе најмање поштени. [...] То би био утисак који на нас оставља слика милионског Рима какву нам даје Јувенал. Најбогатији и најутицајнији, будући да су и најодговорнији, биће првооптужени и засути највећом дозом цинизма; сиромашни и беспомоћни добиће дозу сажаљења, али и заједљиву примедбу: *ако можеш да трпиш, онда и мораш*“ (Juvenal 2009: 20-21).

<sup>637</sup> У том смислу неизоставан је утицај сатиричног (скопичког) епиграма као краће стиховане форме, модификованог у односу на своје хеленистичке узоре и усавршеног у делу Марка Валерија Марцијала (сса. 38-104. н.е).

<sup>638</sup> „Врста античких сатиричних списа различитог обима, састављених у прози протканог стиховима који се органски уклапају у излагање приповедане ‘радње’. [...] Усмерена против предрасуда, религијског и филозофског догматизма, менипска сатира се служи карикатуром, персонификовањем, пародијом митова (Хомерових, Платонових, нпр.). [...] У позноантичкој латинској књижевности елементи типични за израз менипске сатире јављају се и у неким делима васпитно-моралистичке и филозофске садржине” (Živković 1985: 420; уп. Фрај 2007: 275-282).

<sup>639</sup> „Ознака за врсту филозофског списа који се развио у хеленистичко доба, посебно међу припадницима киничко-стоичке школе. Дијатриба је разматрала неки проблем, обично из области практичне мудрости и етике (о пријатељству, да ли се треба женити, и сл.). Из ње је изостајао критички и филозофски апарат, а логичко доказивање је замењивано примерима из митологије и историје који су често чинили засебну причу у излагању. [...] Представници прозне дијатрибе у Грчкој били су Дион из Пруссе, Филон из Александрије, а утицај дијатрибе примећује се нарочито у прози Плутарха и Лукијана“ (Živković 1985: 124). Истичући утицај хеленистичке дијатрибе код аутора попут Биона из Бористена и Менипа из Гадаре на развој римске сатире, М. Пакиж добро запажа: „У својим уличним проповедима они су, у контакту с публиком, заступали неку врсту, данас би се могло рећи хипи-идеја или анархистичких ставова: институције као што је држава, подела на друштвене слојеве, пресудни утицај богатства, закони и моралне норме... све то треба презирати – сви су људи једнаки и равноправни рођењем и постојањем. [...] Вероватно и ту треба тражити узоре за критички став римских сатиричара према вишим слојевима, а заштитнички према нижим, и уопште обраћање пажње на свакодневни живот и тешкоће сиромашних и обесправљених“ (Juvenal 2009: 20-21 п. 19).

<sup>640</sup> За Бахтина менипска сатира заједно са сократовским дијалогом представља један од првих примера ‘озбиљно-смешне’ књижевности карактеристичне за карневалску културу: „Прва специфичност свих жанрова из области озбиљно-смешног јесте њихов однос према стварности: њихов предмет или [...] полазна тачка схватања, оцене и обликовања стварности јесте жива, често чак директно актуелна *савременост*. [...] Књижевне врсте из области озбиљно-смешног не ослањају се на *предање*, нити их оно осветљава – оне се *свесно* ослањају на *искуство* [...] и на *слободно маштање*; њихов однос према предању у већини случајева дубоко је критичан, а понекад и цинично-разголићујући. [...] Трећу одлику представља изузетна присутност више стилова и више гласова у свим тим жанровима. Они се одричу стилског јединства [...] епопеје, трагедије, високе реторике, лирике“ (Bahtin 1967: 169-170, уп. 174-185). Вајнброт сматра да је менипска сатира „форма која користи бар два друга жанра, језика, културе или

Вароновим (I в.п.н.е) *Менипским сатирама*, сачуваним само у фрагментима, развијајући се даље у делима попут Сенекиног *Отиквљења божанског Клаудија*, Петронијевог *Сатирикона* и Апулејевог *Златног магарца*. Ипак, најзначајнији представник менипске сатире у римском периоду био је сатиричар Лукијан из Самосате (ска. 125-180. н.е), аутор корпуса од око осамдесет дела написаних на старогрчком, под очигледним утицајем Мениповог стваралаштва (који се често у Лукијановим списима појављује као један од главних ликова).

Лукијаново комплексно прозно дело у коме се преплићу жанрови пародије, адоксе, инвективе, есеја, биографије, фантастике и пре свега комичног и сатиричног дијалога на широк дијапазон проблематичних тема - заједно са Хорацијевим и Јуvenusовим стиховима - чини тематску и формалну окосницу развоја сатире у римском периоду. Узимајући у обзир: њен хибридни статус у римској књижевности, остварен како у смислу двоструке жанровске заступљености у стиху и прози, тако и њеног двоструког дејства одређеног на граници између озбиљног и смешног; њен предмет који чине како појединачне тако и опште деформације друштва; и њена улога да критикујући ове деформације позитивно утиче на промене у погледима, ставовима и идеалима унутар заједнице - римска сатира се у развоју античке књижевности може посматрати као легитимни наследник грчког песништва покуде. У њеним манифестацијама јасно се препознаје надградња на поезију која је обележила раније наступе епских „аутсајдера“, попут Терсита или Ира, заједљиве осуде јамбографа попут Архилоха или Хипонакта, и комичне испаде Аристофанових ликова<sup>641</sup>; док се у новом, постхеројском оквиру у извесној мери огољеном од ранијих илузија, ипак суочава са суштински подударним социјалним патологијама – немилосрдном борбом за моћ, неједнакошћу међу људима, укинутим слободама мишљења и изражавања, превлашћу материјалних над духовним тековинама, завишћу, похлепом, глупошћу, помодарством, неумереношћу, кукавичлуком, сујеверјем, клеветом, лицемерјем, притворништвом и сл.

Није необично што се Терситова традиционална појава као једна од првих манифестација песника покуде пролептички одређивала у науци појмовима као што су „сатира“ и „сатиричар“ у свом ширем смислу. За Роберта Елиота Терсит је постао отеловљење „сатиризованог сатиричара“ (Elliott 1960: 140), Сајдел га назива „првом

---

промене тона да би се супротставила опасној, лажној или површној и претећој ортодоксији“ (Weinbrot 2005: 6; нав. према Лукијан 2017: XV).

<sup>641</sup> „Римски сатиричари избегавају да се директно супротставе онима на власти у истом маниру у коме то чине Терсит и песници старе комедије. [...] Као што персоне, алтер ега, и драматизовани говорници пружају сатиричару заштиту и посебан приступ забрањеним темама, њихова посредност у поступању са силом и политиком представља вид самоизолације“ (Keane 2011: 45-47). Даф је у Терситовом наступу у *Илијади* и у епизоди са Еоловим мехом у *Одисеји* (к, 40-76) препознао „уобичајена средства за којима посеже сатира“ (Duff 1937: 23).

представом о сатиричару у Западној књижевности“ (Seidel 1979: 4), Халивел га посматра као „лакрдјаша који је истовремено сатиричар“ (Halliwell 2008: 72), а Кин наглашава да га његов положај као лика који се код Хомера служи свим средствима како би остварио свој напад „чини корисном парадигмом за фигуру сатиричара“ (Keane 2011: 47).<sup>642</sup> У предметима карактеристичним за римску сатиру ће се створити најповољнији услови за нове Терситове појаве и трансформације у римској књижевности, а његов лик ће постати најзаступљенији управо у текстовима који припадају овом жанру. Развијајући се у два од три његова главна аспекта, Јувеналовој и менипској сатири<sup>643</sup>, и то пре свега у својим различитим улогама у Лукијановом делу, Терсит ће бити укључен у особен тематско-мотивски комплекс, који ће остварити кључан утицај на његову заступљеност и у другим књижевним врстама током римског и каснијих периода.

Терсит се у Јувеналовим сатирама појављује на два места у минорној функцији познатог примера из раније митологије, који служи као поткрепљење песникових ставова и потцртава његову критику „измештених“ друштвених вредности. У осмој сатири римски песник доводи у питање традиционално уверење, да је порекло основни показатељ значаја појединца унутар заједнице преиспитујући шта у ствари одређује истинско племство. Један од главних разлога за покретање ове проблематике било је неконтролисано продирање различитих социјалних формација, нација, раса и слојева у строгу хијерархију римског друштва, као последица наглог ширења Царства и великих освајања.<sup>644</sup> Новонастала изразито хетерогена социјална структура без јасне унутрашње организације, изнедрила је појединце ниског или непознатог порекла, који су се захваљујући свом војном, политичком или друштвеном ангажовању уздигли на веома високе положаје у заједници, те су својим реформама остварили суштински позитиван утицај на римско друштво. Овај утицај је, са друге стране, још снажније истакнут уколико се супротстави чињеници да су многи представници угледних

---

<sup>642</sup> Кин истиче да, док у хомерској традицији Одисеј успева да уклони опасност коју представљају Терситове речи, тако што скреће пажњу са предмета покуде на њеног агента, „у традицији која ће наступити, сатиричар истовремено узима улогу Терсита и Одисеја, [...] сатира проналази начине да поново прикаже своју примордијалну свирепост на сигурнијем, текстуалном нивоу“ (Keane 2011: 50).

<sup>643</sup> Према се у Хорацијевом делу на Терсита не указује непосредно, Кетрин Кин у Хорацијевој представи о гротескној дрвеној статуи Пријапа (Hor. Sat. I, 8; уп. Хорације 2005: 49-52), минорног грчког божанства плодности и симбола мушких гениталија, препознаје одјек терситовске проблематике изражене кроз „сигурну“ критику друштва коју сатиричар исказује преко маргинализоване митолошке фигуре: „Овај чин претварања у другу особу омогућава Хорацију да приступи забрањеним темама, при чему читалац зна да песника не треба поистовећивати са грубим и сировим божанством. Прерушавајући се у несразмерну, дрвену и занавек оштећену статуу, Хорације се користи слободама ружнога Терсита а да при томе не доводи свој истински положај у ризичну ситуацију“ (Keane 2011: 44).

<sup>644</sup> „Сви су се слојеви измешали, порекло и утицај више нису зависни једно од другога и, што је још горе, више се уопште не знају правила по којима припадници појединих слојева испливавају или тону“ (Juvenal 2009: 14).

римских династија у својој борби за моћ и територије кроз учестале дворске завере, политичке преврате и грађанске ратове, нанели непоправљиву штету Царству.

Због тога се Јувенал пита у чему је значај порекла ако смо гори од својих предака, истичући да већина римског племства није ништа урадила да заслужи свој привилеговани статус (Juv. Sat. VIII, 1-55). Претензије и сујета највиших римских слојева које Јувенал критикује, персонификоване су у лику аристократе Понтика, коме се песник морализаторски обраћа саветујући га како да управља својом провинцијом (71-126; уп. Fredericks 1971: 111-113). Он наглашава да племић не сме живети од туђе славе, већ да и у најтежим ситуацијама треба представљати пример племенитости и врлине. Римско племство је постало толико искварено, да се захваљујући сопственом понашању у моралном смислу срозало на најниже нивое људске егзистенције, што Јувенал посебно илуструје на примеру Неронове владавине (127-230). Из песникове сатиричне перспективе, висок социјални статус се ни у ком смислу не може посматрати као индикација људске врлине и високе моралне освешћености: „Племство ни на који начин није супериорно; штавише, они су често много инфериорнији од других – многи од њих су непријатељи Рима. У сваком појединачном случају, њихово истицање *генеалогije (stemmata)* посматра се као некакав вид перверзије. *Stemmata quid faciunt?* Сатира пружа недвосмислен одговор: *nihil*“ (Fredericks 1971: 131).

Јувенал овај став коначно поткрепљује чињеницом да је знатан број људи који нису имали надалеко познате претке, учинио много тога за добробит и благостање Рима; он иронично закључује да свако, уколико се погледа довољно далеко у прошлост, води порекло од сељака или нечег још горег (231-275). Развијајући на овај начин своју поенту, Јувенал се на крају сатире позива и на Терситов социјални статус у хомерском предању, и посматра захтев за исправним деловањем појединца у корист заједнице као нешто што је неупоредиво важније од његовог порекла:

Више волим да Терсит отац ти буде, ако  
Еака унуку налик Вулкановим оружјем витлаш,  
него Ахилеја пород да си, а Терситу сличан.  
(Juv. Sat. VIII, 269-271; прев. аум)

Песник сматра да се истинска вредност појединца не умањује уколико он води порекло чак и од најгорег међу Ахејцима, све док се истиче сопственим ангажовањем за добробит друштва; све док његово дело, а не његов социјални статус, чини темељну категорију на којој се заснива његова слава, као што је случај са неприкосновеном ратничком вештином Еаковог унука, Ахилеја.<sup>645</sup> Уколико се појединац не докаже

<sup>645</sup> Као један од имплицитних видова критике значаја порекла у овој сатири, могло би се посматрати и

сопственим делима, или ако је његово деловање протумачено као погубно по заједницу (какав је случај са традиционалном хомерском представом о Терситу), то што можда води порекло од најбољег међу Ахејцима више није довољан разлог да полаже право на славу, поштовање и висок статус у друштву.<sup>646</sup>

Терситова фигура се овде евоцира у околностима прилично подударним онима у којима се нашло грчко друштво у доба успона полиса, хоплитских револуција и рађања првих демократских идеја. У незадовољству римским племством, које по својој генеалошкој инерцији захтева извесне уступке и привилегије, одјекује грчко незадовољство аристократијом чија се владавина великим делом заснивала на идеолошкој представи о аристократи као настављачу и главном представнику херојске парадигме. Примарни носилац овакве критике порекла, артикулисана у грчкој књижевности кроз различите облике песништва покуде (пре свега јамбографије и комедије), у римској књижевности постаће социјална сатира; док ће се у Јувеналовој слици племића који је Терситов син, али храбар и племенит ратник, трансформисати раније Архилохово истицање представе о кривоногом човечуљку у коме бије јуначко срце, над представом о аристократском високом и наочитом стратегу и војсковођи, који је заправо кукавица (fr. 60).

Наглашавајући потребу за елиминацијом или бар умањивањем значаја категорије порекла у одређивању вредности појединца у заједници, Јувеналова сатира ће остварити битан утицај на даљу деконструкцију традиционалне херојске парадигме у римској књижевности. Мада у минорној и још увек изразито негативно одређеној функцији, Терситов лик ће се у Јувеналовом тексту јавити као илустрација суштинске идеје да се ниско или непознато порекло појединца такође може сагледати у кругу херојских категорија, све док он остварује позитивно дејство на заједницу. Произилази да за Јувенала племенито порекло и изврност у деловању нису априорно нераздвојиви аспекти херојског бића. Римска књижевност ће тако пружити услове за даље парадигматско померање, са класичне идеје о хероју традиције на модерну идеју о хероју историје. Остајући и даље маргинализован у односу на херојски свет због својих поступака у хомерском тексту, Терсит ће се у овом померању код Јувенала ипак

---

Јувеналово позивање на Ахилеја кроз поигравање са реторском фигуром перифразе „Еаков унук (Aeacidae)“ - у традицији устаљеним ословљавањем јунака преко његове генеалогije, које уједно подразумева упознатост публике са истом. На ову стилску одлику као типичну за римске песнике указује Џејмс Дигл: „Помињати особу прво путем патронимије [...] или неке друге перифразе, а потом непосредно упућивати на њено име [...] манир је у коме латински песници не уживају ништа мање него сâм Гибон“ (Diggle 1974: 183-184).

<sup>646</sup> Фредерикс сматра да у овим стиховима „песник осећа извесну дозу срамоте, [...] срамоте која иде руку под руку са његовом огорченошћу, проузрокованом контрадикцијом између претензија и стварности“ (Fredericks 1971: 132).

ослободити изразитог утицаја који је одсуство патронимије остваривало на целокупну негативну представу о њему.

У овако постављеним оквирима, мада са другачијом функцијом, Јувенал уводи Терситову фигуру на почетку своје једанаесте сатире. Њене основне предмете чине питања самоспознаје и умерености појединца суоченог са изазовима и заблудама свакодневног живота, језгровито артикулисана у познатим грчким апофтегмама - *γνώθι σεαυτόν* (спознај себе) и *μηδέν ἄγαν* (ничег одвише). Јувенал са знатном иронијом ове филозофске принципе примењује на прозаичну тематику улоге хране и формалне римске вечере (цене) у јавном животу, критикујући расипништво и прождрљивост својих савременика у контрасту са умереном и једноставном исхраном древних Римљана. Песник своју аргументацију започиње примедбом да људи који не желе да ограниче своје навике у исхрани, чак и када једу на туђи рачун, врло брзо западају у сиромаштво па сходно томе постају осуђени на лошију храну. Због тога, цинично предлаже Јувенал, савет са Аполоновог храма у Делфима, „спознај себе“, не треба примењивати само на људске амбиције и подухвате, већ и на просто питање - колико новца треба потрошити на храну (Juv. Sat. XI, 1-55), поткрепљујући свој предлог примером лика из традиције који је „спознао себе“ и сопствене границе:

...оклоп Ахилејев није тражио чак ни  
Терсит, којег онако извргну руглу Уликс.  
(Juv. Sat. XI, 30-31; *прев. аум*)

Јувеналова сатирична примедба односи се на причу о томе како су се после Ахилејеве смрти Ајант и Одисеј такмичили за његово оружје, те како је Одисеј однео победу, а поражени Ајант полудео (уп. Ovid. Met. XIII, 230ff). У овим околностима, наравно, нема места за најгорег међу Ахејцима, који се не би дрзнуо да парира највећим ахејским херојима. Разлог за то песник иронично препознаје у чињеници да је Терсит спознао себе, док истовремено имплицира да је ова „самоспознаја“ последица Одисејевих удараца, после којих је Терсит схватио где му је место у ахејском логору. У складу са претходним примером, Јувенал Терситову незавидну ситуацију не посматра као нешто унапред одређено његовим статусом и појавом, већ као последицу његовог испада и Одисејеве реакције на њега. Чак и овако заједљиво осликан лик Терсита, у већој мери је способан да се суздржи од дрских и погубних нагона, него што је то случај са прождрљивим Римљанима. Уводећи Терсита у контекст критике римског расипништва и халапљивости, Јувеналова сатира се надовезује на један од тематских комплекса карактеристичних за грчко песништво покуде, које је створило Терситу

сличне традиционалне ликове прождрљиваца, попут Маргита (*μάρτυς*) и Ира (*γαστέρι μάρτυς*).

Док у осмој сатири Јувенал користи Терситов статус како би преиспитао границе људских вредности и врлина, у једанаестој сатири алузије на његову критику Ахејаца су искључиво у сврху осуде најприземнијих навика у социјалном животу царског Рима. На тај начин, служећи се двама аспектима Терситове фигуре у хомерском предању, Јувенал је критички сагледао поједине друштвене проблеме свог времена, истовремено их реактуелизујући у оквиру рекурентних књижевних тема, које се у оквирима поетике покуде могу испратити све до својих епских почетака у грчкој књижевности. Терситова фигура је у овом поступку одиграла веома важну улогу посредника између две књижевноисторијске парадигме.

Ова Терситова функција у књижевности римског периода још је истакнутија у различитим аспектима социјалне сатире у делу Лукијана из Самосате. Тематски се надовезујући на Јувеналову оштру критику римског приватног и јавног живота, Лукијан се у својим текстовима релативно често служио Терситовим примером, не би ли се наругао својим савременицима и обелоданио оно најгоре у њиховим поступцима и убеђењима. Тако се у есеју под насловом „О плаћеним положајима у великим кућама“ (*Περὶ τῶν ἐν Μισθῶ συνόντων, De mercede conductis*), аутор цинично разрачунава са устаљеном друштвеном праксом учених Грка да - стремићи ка високом статусу у друштву - бораве на дворовима римског племства, где су добијали извесну новчану надокнаду за своје услуге и таленте, али и трпели разна понижења од стране својих ћудљивих мецена. Лукијан се немилосрдно подругује овим минорним дворским песницима и учењацима, који немају више ни толико части и достојанства да се суздрже од понижавајућег преклињања за мрвице са трпезе свога господара; овако то аутор, пародирајући високи стил, осликава кроз хомерску паралелу:

Одисејеви другови су занемарили све друго јер су јели лотос уживајући у његовој сласти, и презрели су све оно што је часно супротстављајући га сопственом непосредном уживању. Стога, није сасвим неразумно то што су заборавили на част док су се њихове душе гостиле том слашћу. Али за гладног човека да стоји поред другог који једе свој део лотоса, не дајући му ништа, и гаји наду да ће и сâм једнога дана моћи да га окуси, заборављајући на све што је добро и исправно - тако ми Херакла, колико је то смешно и уистину достојно доброг хомерског млађења.

(Luc. *Merc. Cond.* 8 [Harmon et al. 1913-1967: III, 428-429]; *prev. aut*)

Слично Јувеналовом римском племству у једанаестој сатири, и Лукијанови угледни Римљани су толико прождрљиви да не маре ни за шта око себе док уживају у гозби, попут Одисејеве дружине у епизоди са Лотофазима у *Одисеји* (I, 91-99). Док Лукијан проналази иронично оправдање чак и за овакво понашање (у коме човек уживајући у

храни заборавља на сопствено достојанство), држање грчких песника и учењака - који стоје поред својих добротвора и са лажном надом ишчекују део хране, понижавајући се на различите начине - за аутора је апсурдно и смешно (*καταγέλαστον*). Њихова деградација је толико одвратна и срамотна да је Лукијан кроз алузију на хомерску епизоду индиректно пореди са Терситовим испадом – они као и Терсит заслужују „добро хомерско млађење“ (*πληρῶν τινῶν Ὀμηρικῶν ὡς δεόμενον*).

Терсит је тако код Лукијана постао пример ниског и комично-срамотног положаја, који су мање познати грчки интелектуалци имали на римским дворovima. На овај начин формулисана представа о њима може се довести у везу са негативном представом о грчким песницима покуде, те посматрати као једна од њихових специфичних трансформација у римској књижевности. Лукијанова примедба да су се ови појединци, као и Терсит, захваљујући сопственом понижавању довели у такав незавидан положај (већ у римско доба устаљен према патронима), може се протумачити као својеврсна спона између поетике покуде и процесâ који ће у наступајућем средњовековном периоду уобличи фигуру дворске луде.<sup>647</sup>

Терситова фигура има значајно место и у Лукијановој критици квазиинтелектуализма, у тексту насловљеном „Колекционар књига – незналица“ (*Πρὸς τὸν ἀπαίδευτον καὶ πολλὰ βιβλία ὀνοούμενον, Adversus indoctum*), одличном примеру дијатрибе упућене непознатом сиријском сакупљачу књига. Аутор овде напада свог савременика који покушава да истакне тобожњу ученост тако што бесомучно купује лепа и луксузна издања без икакве свести о њиховој литерарној вредности и значењу, судећи о књизи само по квалитету израде њених корица. Колико је такво поступање узалудно и бесмислено, Лукијан већ на почетку дијатрибе истиче кроз поређење са хомерским текстом:

---

<sup>647</sup> Једну од таквих транзиционих фигура раног средњовековља, такође доведену у везу с Терситом, препознајемо у делу грчког песника и историчара Агатије Схоластика (сса. 530-582/594. н.е), који је стварао у доба Јустинијанове владавине. На једном месту у својој *Историји*, Агатија описује извесног константинопољског лекара Уранија: „Био је ту у ствари неки Сиријац звани Ураније који је имао навику да лута по Константинопољу. Бавио се медицином и премда није имао никакво дубље разумевање Аристотелових доктрина, често се хвалио својим енциклопедијским знањем, заснивајући своју уображеност на чињеници да је у друштву знао аргументовано да полемише о разним стварима. Често је боравио у Краљевској стои поред сталака за књиге и учествовао у бомбастичним расправама с онима који би се ту нашли. [...] Такве дискусије би се временом неминовно срозале на тражење длаке у јајету које се није завршавало нити у уверавању нити у просветљењу. Сваки човек би се тврдоглаво држао сопственог става све док, захваљујући својој плаховитој нарави, не би навалили једни на друге због непопустљивости и почели отворено да се вређају, попут људи који се препиру око коцке. [...] Најистакнутија личност у овој групи био је Ураније. Попут Хомеровог Терсита, био је склон гласном закерању и бескрајном брбљању, а није имао никаква чврста уверења о Богу и није знао како да изгради уверљиву аргументацију у вези са овим предметом. [...] Направио је такво ругло од себе да је с времена на време знао да добије ударац преко уста, а није била реткост ни да његова глава заврши у суду са талогом који су други просипали преко њега из својих чаша. Он је у ствари изигравао обешечака током вечере ништа мање вешто него што би то чинио прави пајак или унајмљени забављач“ (Agath. Schol. *Hist.* II, 29, у: *Hist. Graec. Min.* II [Dindorfius 1871: 228-230]; *прев. аум*).



Пошто си између осталих често куповао Хомера, нека ти неко прочита друго певање *Илијаде*. Не замарај се остатком пева јер се ништа не односи на тебе. Има ту опис једног брбљивца, потпуно смешног момка, деформисаног и искривљеног. Сад, ако би тај лик, Терсит, навукао Ахилејев оклоп, мислиш ли да би намах постао леп и храбар, да би прешао реку, премостио њену струју и побио Фригијце, и убио Хектора, а пре Хектора Ликаона и Астеропеја, док раније ни јасеново копље није могао да носи на рамену? Тешко. Пре би био предмет подсмеха, дахтао би под штитом, падао би на нос под тежином оклопа, тресао би главом под шлемом скрећући поглед од срамоте, напрсник би му клопарао развезан, вукле би му се кнемиде по земљи, једном речју, одвратан призор за оног што је начинио оклоп и његовог правог власника. Увиђаш ли да се исто дешава и теби, иако је свитак који држиш у руци веома леп, са омотом од пурпурног велума и златним омфалосом; док га читаш варварским чиниш његов језик, квараш његову лепоту и уврћеш му значење. Учени људи ти се смеју, хвале те они око тебе, док ти се на страну смеју све у шеснаест.

(Luc. *Adv. Ind.* 7 [Лукијан 2017: 111-112])

Апсурдне претензије Лукијановог сакупљача лепих издања да ће увећавајући своју колекцију луксузно опремљених свитака стећи звање и славу великог интелектуалца у својим социјалним круговима (иако је толико поводљив и необразован да не зна ни шта купује нити је способан да правилно чита своје књиге), аутор извргава руглу позивајући се на традиционални контраст између најбољег и најгорег међу Ахејцима (уп. Georgiadou 1998: 203). Лукијан овде одлази корак даље од раније традиције, стављајући Терсита у Ахилејеву улогу и тако ствара комично-гротескну представу о деформисаном Терситу који се спотиче, дахће и пада под тежином Ахилејевог оклопа и оружја, на свеопшту згроженост свих присутних. Као што Ахилејево оружје не може начинити Терсита највећим тројанским јунаком, ни гомилање луксузних издања не може начинити Лукијановог сакупљача великим интелектуалцем. Штавише, поентира аутор, у оба случаја ефекат је сасвим супротан и такво понашање прате искључиво срамота и подсмех од стране хероја, односно учених људи.

Служећи се хомерским предањем о Терситу у овом поређењу, Лукијан се (уз Јувенала) у свом тексту придружује комплексу мотива римске сатире артикулишући свој критички однос према актуелним друштвеним деформацијама кроз разоткривање лажних представа појединаца о себи и свету. Сатира то чини тако што ове личности немилосрдно суочава са реалним чињеницама, објективним представама, које захваљујући сопственим заблудама они нису у стању, или не желе да сагледају.

Сусрет две крајности (онога што ствари јесу и онога каквима се чине), као окосница корективног дејства римске сатире, један од својих специфичних израза нашло је управо у учесталом мотиву супротстављања Терситове фигуре највећим ахејским херојима. За разлику од раније традиције, овај контраст у римској сатири више није у функцији непосредног истицања Терсита као изузетка од свих херојских категорија,

већ пре позивања на његову појаву у хомерском предању, као метафоре за различите социјалне болести и скаредности у римском друштву.

Дејство једног таквог принципа добро се уочава на примеру Лукијанове критике ласкања, социјалног порока у коме проблематични сукоб илузије и стварности посебно долази до изражаја. У „Одбрани есеја о представљању“ (*Υπερ τῶν Εἰκόνων, Pro Imaginibus*) Лукијан дефинише ласкавца на следећи начин:

Ласкавац, пошто хвали друге из себичних разлога и не мари много за истину, уверен је да мора хвалити све без мере, говорећи неистине и сведочећи о многим стварима на своју руку, тако да неће оклевати да изјави како је Терсит изгледао боље од Ахилеја, и да је од свих који су учествовали у походу на Троју Нестор био најмлађи; заклео би се у то да је Крезов син имао оштрији слух од Мелампа, а Финеј оштрији вид од Линкеја, само уколико сматра да ће том лажи нешто добити.

(Luc. *Pro Imag.* 20 [Harmon et al. 1913-1967: IV, 322-325]; *прев. аум*)

На проблем улагивања Лукијан се осврће и у есеју „Како треба писати историју“ (*Πῶς δεῖ Ἱστορίαν συγγράφειν, Quomodo historia conscribenda sit*), критикујући појединце који су се без истинских заслуга сврставали међу историчаре и хроничаре римског периода. Наводећи примере из дела ахајских и јонских аутора, Лукијан осуђује сваки вид ласкања у писању историје, са примарним циљем да историчари остану цењени у свом и запамћени у будућим временима:

Такав је највећи број данашњих историчара, рачунају на вајду коју ће имати од своје историје. У овом времену човек их може сматрати неспособним ласкавцима, док ће потомству читав њихов рад у писању историје бити сумњив због претеривања. [...] Један од њих одмах је почео с Музама, позивајући богиње да му помогну у послу. Видиш како је увод прикладно срочен и добро заснована историја! Нешто даље пореди нашег војсковођу [Александра] са Ахилејем, а персијског краља са Терзитом, не схватајући да би име Ахилеја боље пристајало ономе што је убио Хектора а не Терзита, док *борац бежаше ваљан, а борац још бољи гоњаше њега* [Ном. II. XXII, 158]. Потом је изнео похвале и на сопствени рачун, говорећи како је достојан тога да забележи тако изванредна дела.

(Luc. *Hist. Conscr.* 18-20 [Лукијан 2017: 183])

У оба случаја, негативна представа о ласкавцу (*κόλαξ*) формулисана је путем контраста између Терсита и Ахилеја. Први аспект критике овог друштвеног паразита јесте његово бесрамно саопштавање најбезочнијих лажи (*ψεύσματα*), не би ли извукао некакву корист за себе. То подразумева и потпуно извртање општих места из књижевне традиције, па ће по његовим речима чак и најружнији Ахејац, Терсит, имати бољу телесну форму (*εὐμορφότερον*) од једног од најлепших хероја под Тројом, Ахилеја. Други аспект критике односи се на константну тенденцију ласкавца да преувеличава стварност, да хвали све без мере (*ὑπερπαίνειν*), односно да претерује, хиперболише (*ὑπερβολαῖς*) у свом казивању. Такав је случај са Лукијановим

историчарем који пореди Александра са Ахилејем, а персијског краља са Терситом. Лукијан истиче да непознати историчар у покушају ласкања македонском војсковођи у ствари није свестан да га својим поређењем понижава, срозавајући Александров тријумф тиме што га пореди са Ахилејевом победом над беспомоћним Терситом, а не над достојним противником какав је био Хектор. Овакво представљање историјских чињеница за Лукијана делује још апсурдније, због тога што аутор не пропушта да похвали сопствену вештину, те своју повест, у маниру епског певача, започне помпезним призивањем Муза.

Поменута Лукијанова критика ласкања у историографији од изузетно је великог значаја за разумевање процесâ деконструкције херојске парадигме у књижевности римског доба. Посматрана на ширем плану, Лукијанову примедбу можемо разумети као кључну проблематизацију веродостојности историографије као медијума који постаје нови носилац херојске парадигме у периоду трансформације идеје хероја традиције у идеју хероја историје. Она је неодвојива од раније Александрове примедбе у Псеудо-Калистеновом тексту - да (хомерски) еп значајан део традиционалних херојских категорија одражава управо кроз систематичан процес хиперболизације стварности, који раније није довођен у питање; тј. није посматран као стилска одлика текста, већ превасходно као фактографско казивање.

Уколико се класични еп може посматрати као примарни медијум у чијим оквирима су установљене, развијене и преношене главне одлике традиционалног хероја, са његовим замирањем и трансформацијом у хероја историје, ову улогу преузимају историографија и хроника. Оне у изразу задржавају извесне одлике епског казивања, укључујући и хиперболизацију стварних догађаја. Такво историографско преувеличавање је, како истиче Лукијан, последица неконтролисаног прибегавања, за епски дискурс карактеристичној поетици похвале, која се претвара у проблематичну поетику ласкања. Због тога се, недуго након хеленистичке критике епске хиперболе (која се у Псеудо-Калистеновом тексту такође може разумети као повод за ласкање Александрових дворских песника), у римском периоду јавља и ревалоризација историографске хиперболе у описивању подвига великих хероја историје и њиховог доследног поређења са својим традиционалним претечама.

Оваква сумња у веродостојност представе о хероју имплицитна је одлика сатире и одражава један сасвим другачији поглед на свет, већ у римском периоду обележен разумевањем традиционалних херојских категорија пре као релативно фантастичног културноисторијског артефакта, него као актуелног и опште применљивог система вредности. Модерна представа о хероју историје је већ на својим почецима такође подвргнута озбиљној критици, посебно у оним аспектима у којима покушава да

подражава свој традиционални модус. Сходно томе, различити аспекти Јувеналове и Лукијанове социјалне сатире, у којима Терситова фигура добија нове функције, указују на постојање једне духовне климе чији је поглед на херојски идеал знатно „дисторзиран“ актуелним историјским, социјалним и политичким очевидностима.

Иако је својим предметима и природом суштински одређена као антихеројска (на шта упућују и улоге које у наведеним примерима додељује Терситу), римска сатира се не ограничава само на описивање систематског оспоравања херојских категорија, суочених са претежно негативном представом о римској свакодневици. Она уједно указује на неоспориво појављивање херојског у другачијим, до тада незамисливим облицима, садржаним у пожељном исходу сатиричке критике друштва. Захваљујући томе, Терситова фигура је у римском периоду у знатној мери успела превазићи своје традиционално (хомерско) антихеројско одређење, прилагодити се и очувати у другачијим околностима, те у својим преображајима (доследно пратећи даље трансформације античке поетике покуде) постати критичко оруђе, симбол и метафора у развоју нових друштвених погледа на идеју херојског.

### 3.2.2. ТЕРСИТ У ПОДЗЕМНОМ СВЕТУ

У односу на тематску и идејну разуђеност њених литерарних употреба у наведеним примерима социјалне сатире код Јувенала и Лукијана, за даље преображаје Терситовог лика у књижевности римског периода посебно је значајна развојна линија која је на прилично конзистентан и заокружен начин разрадила један традиционални аспект Терситове биографије. Реч је о тематици Терситовог боравка у подземном свету и његових интеракција са страдалим ахејским херојима, која се непосредно надовезује на епилог тројанског предања и указује на наступајуће постхеројско доба. У овим околностима је путем упечатљиве алегорије традиционални херој суочен са сопственом превазиђеношћу.

Антиципирана још у сведочењу Платоновог Ера, који је боравећи међу мртвима видео како Терситова душа узима облик мајмуна (*Plat. Pol. X*, 620a-d [Platon 2013: 263]), а потом и на Полигнотовој композицији у книћанској Лесхи у Делфима, описаној код Паусаније (*Paus. X*, 31 [Паусанија 1994, II: 332-333]), где је Терсит представљен како игра коцкице са Паламедом, ова тематика није даље развијана у оквирима класичне грчке књижевности.<sup>648</sup> Њен литерарни препород је омогућио специфичан

<sup>648</sup> У том смислу, интересантна је већ поменута Платонова примедба у *Горгији* да Терсит код грчких песника није укључен у овај контекст управо због свог ниског социјалног статуса, док су „тирани,

однос римске социјалне сатире према традиционалној херојској парадигми, и по својим предметима у односу на раније грчке обраде чини независан феномен, типичан за књижевност римског доба; њена пак заступљеност у овом књижевноисторијском периоду једна је од манифестација општег интересовања римских сатиричних жанрова за тему боравка у подземном свету и облике испољавања загробног живота. Према томе, овај део Терситове биографије ће књижевни израз остварити управо у доменима дијатрибе, епиграма и менипске сатире.<sup>649</sup>

Као и у случају наведеног корпуса текстова римске сатире, највећи допринос обрадама Терситове фигуре у загробном животу дао је Лукијан у свом комплексном делу на грчком језику, учвршћујући темеље специфичног тематско-мотивског склопа који ће се вероватно под изразитим утицајем његових дијалога и менипских сатира проширити на друге жанрове књижевности римског периода. Тако у обновљеној сценографији света мртвих Терсита налазимо у једној од најпознатијих Лукијанових менипских сатира, *Истинитим приповестима* (*Ἀληθῶν Διηγημάτων, Verae historiae*), својеврсној пародији античког путописа, „које се са пуно права могу сматрати првим научнофантастичним делом у европској књижевности“ (Лукијан 2017: XVII). У другој књизи Лукијанове приповести наратор са својим пратиоцима стиже на Острво блажених - легендарни локалитет у Атлантском океану који је чинио алегорију хеленске концепције загробног живота (Елизијума, Јелисејских поља); првобитно одвојен од представе о Хаду, био је коначно боравиште највећих грчких хероја, уколико би њихова честитост прошла на тесту тројице судија, митских владара Миноса, Еака и Радаманта (уп. Ном. *Od.* IV, 560-565; *Hes. Op.* 170; *Pind. O.* II, 57-75; *Ver. Aen.* VI, 539f, 641f). Радамант дозвољава необичним путницима, мада живућим, да привремено остану на Острву, чиме почиње Лукијанов комично-сатирични осврт на загробни живот најпознатијих грчких хероја, песника и филозофа, представљених како учествују у гозбама, такмичењима, љубавним интригама, идеолошким препиркама,

---

краљеви, властодршци и државници“ попут Тантала, Сизифа и Титија, према Платону отеловљења истинске злобе, већ код Хомера представљени како „на вечита времена трпе казну у Хаду. [...] А о Терситу или неком другом неваљалцу нискога рода још ниједан песник није писао да као неизлечив у доњем свету трпи страшне казне“ (*Plat. Gorg.* 525e [Platon, 1968: 190, 191]).

<sup>649</sup> На изразиту заступљеност теме боравка у подземном свету у античком епиграму указује и Буркхарт: „Хад добија пространо место, мада се много не говори о тамошњем поновном виђењу; ту се замишља да се поново налазе само мајка и дете (387, 464f), [...] а стање у Хаду не сматра се несрећом (667)“ (*Burkhardt* 1992: III, 144-145). Исти је случај и са статусом теме у оквирима жанра менипске сатире у римском периоду, али и током њених каснијих средњовековних и ренесансних трансформација, у ширем оквиру карневалске културе, како истиче Бахтин: „Много је карактеристична карневалска интерпретација трију планова менипеје: Олимпа, подземног света и земље. [...] Подземни свет изједначаје представнике свих земаљских хијерархијских положаја, у њему се на равној ноzi сусрећу и ступају у фамилијаран контакт цар и роб, богаташ и просјак итд.; смрт детронизује сва крунисања у животу. Често се у сликању подземног света примењивала карневалска логика „света окренутог наопачке“. [...] Карневализовани подземни свет менипеје условио је средњовековну традицију приказивања *веселог пакла*, традицију која је доживела свој зенит код Раблеа“ (*Bahtin* 1967: 198; уп. 209).

биткама и судским расправама. У таквим околностима Лукијанов приповедач се сусреће и са Хомером, постављајући му низ питања у вези са његовим животом и делом - у ствари постојећих сумњи у античкој науци о књижевности хеленистичког и римског периода. По њиховом другом сусрету Хомер Лукијановом приповедачу описује исход необичне ситуације у којој се нашао и Терсит:

Слично сам поступао и касније кад год бих приметио да је [Хомер] беспослен. Прилазио бих му и распитивао се, а он ми је радо одговарао, посебно о свему ономе што се односило на парницу коју је управо добио. Наиме, против њега је Терсит поднео тужбу због увреде части јер га је у песми извргао подсмеху. Победио је Хомер, та сам Одисеј се прихватио одбране.

(Luc. Ver. Hist. II, 20 [Флашар 1986: 332])

Евоцирајући традицију тумачења фигуре из поменутог Еустатијевог сведочења и псеудо-Херодотовог *Хомеровог живота*, која је Терсита посматрала као Хомеровог савременика и татора, негативно приказаног у *Илијади* због тога што је Хомеру одузео имовину у некаквом судском процесу, у Лукијановој сцени такође се упућује на јуристички оквир односа између песника и његовог лика. Међутим, код Лукијана је овај оквир сагледан из изразито пародијске перспективе, развијене из поигравања аутора са мотивом суда у загробном животу. На почетку друге књиге *Истинитих приповести* овај мотив је систематски пародиран представљањем Радамантовог теста честитости као правог парничног поступка (II, 7-9), у коме је херој дословно морао да се ослободи од тешких оптужби (Ајанта су теретили за махнитост и самоубиство), али у коме су се решавала и друга питања правне природе (да ли Хелена треба да живи са Тезејем или Менелајем; да ли треба дати првенство Александру или Ханибалу).

Комична парница између Терсита као тужиоца и Хомера као првооптуженог прецизно погађа проблематику представе о Терситу, у којој се његове негативне (нехеројске) одлике испољавају пре свега на основу идеолошки условљеног хомерског описа, а не на основу његове критике и општег контекста епизоде у *Илијади*. Због тога, Терситова тужба упућена Хомеру због увреде части - због тешких повреда (*αὐτοῦ ἐπενηγεμένη ὕβρεως*) нанетих његовом лику, извргнутом подсмеху (*ἔσκαψεν*) - може се разумети као својеврсна комична апологија Терситове фигуре из постхеројске перспективе римске сатире, која истинску људску (и херојску) вредност више није посматрала на основу категорија високог порекла или физичке лепоте.

Иако указује на суштинску неодрживост традиционалне херојске парадигме, Лукијан се у овој ситуацији ипак задржава у њеним оквирима, не би ли још снажније истакао свеprisутну иронију. Аутор пресуђује у Хомерову корист, наглашавајући да је за такав исход најзаслужнији Хомеров адвокат (*συναγορεύοντος*) Одисеј, и цинично изједначава Одисејеву одбрану Агамемнона са одбраном искључиво негативног односа

епа према нехеројској представи о Терситу. Терсит је изгубио парницу, али у условима који никако не оправдавају хомерски поступак.<sup>650</sup> Захваљујући дубиозним околностима, представљен као бољи говорник у хомерској епизоди Одисеј се остварује и као бољи адвокат од Терсита<sup>651</sup> - са знатном дозом сумње и ироније закључује аутор. У овако формулисаном епилогу Лукијанове фантастичне парнице се уочава дубоко критичан однос суштински другачијег погледа на свет према идеолошким (зло)употребама традиционалних херојских категорија у класичном епу, те позив на њихово превазилажење услед нових захтева за изврсношћу појединца унутар заједнице.

У Терситовој имагинарној оптужби - имплицитно истичући разграничавање истинске вредности појединца од његових екстерних традиционалних одлика (подударно Јувеналовом искључивању категорије порекла) - Лукијан је у представама о загробном животу створио услове за развој битног аспекта даље деконструкције херојске парадигме у књижевности римског доба. Произашавши такође из сукоба илузије и стварности, круцијалног за социјалне ефекте сатире, овај аспект се огледа у ставу да се у загробном животу све тобожње манифестације херојског – порекло, статус, лепота, богатство, утицај и сл. – поништавају, резултирајући својеврсним друштвеним *post mortem* еквилибријумом. Тако је из критичког односа књижевности римског периода према старијим херојским категоријама, створен вештачки простор у

---

<sup>650</sup> „Терситов говор у II. 2.225-34 напада Агамемнона и разоткрива недостатке херојског кода; у II. 2.244-64 ућуткава га Одисеј. [...] Терсит је опет поражен у *Истинитим приповестима*, али је без обзира на то укључен међу становнике Острва блажених. Лукијан је вероватно гајио извесна позитивна осећања према лику са упечатљивим вербалним вештинама, који је тако негативно осликан код Хомера и кога Одисеј тако отворено напада. [...] Чињеница да Хомера брани управо Одисеј, указује на супериорну вештину приповедања хомерског лика и подсећа на став из Лукијановог увода (I, 3), да је он био претходник свих лажи и измишљања у причама којима је хранио наивне Феачане“ (Georgiadou 1998: 203).

<sup>651</sup> Лукијаново увођење Терсита у оквире јуристичке тематике могло је непосредно утицати на једину појаву фигуре у делу римског историчара Амијана Марцелина (IV в.н.е), код кога је Терсит постао метафора за неспособног адвоката који своје професионалне недостатке компензује дрскошћу и безобразлуком. На једном месту у својој *Историји*, аутор са изразитим негодовањем расправља о четири врсте адвоката типичне за његово доба. О последњој категорији Марцелин бележи: „Четврта и последња група - бесрамни, тврдоглави и глупи – састоји се од оних који су прерано завршили своје основно образовање и потом се потуцали по градским ћошковима, радије се окрећући смишљању мимијамба, него говорâ који су подесни за добијање парница, не силазећи са тремова богатих грађана и у непрестаној потрази за гозбама и добром храном. Једном када би се окренули сумњивом зарађивању жудећи за новцем из било ког извора, подстицали би разне невинне људе да се укључе у испразне парнице. И када би им било дозвољено да буду браниоци у парницама, што је била реткост, тек би на главној расправи или усред изношења кључних доказа, од судије сазнали имена својих клијената или смисао посла који је посреди, а говор им је био толико преплављен неорганизованим дигресијама и околишањима да би човек слушајући убогу папазјанију могао помислити да слуша Терситову кукњаву и галаму. [...] Али када би се нашли у ситуацији да не могу да се одбране од оптужби, прихватили би се најразуданијег проклињања, због чега су, на темељу непрестаних увреда које су упућивали уваженим појединцима, на крају бивали кривично гоњени и често осуђивани“ (Amm. Marc. *Rer. Gest.* XXX, 14-15 [Rolfе 1935-1940: III, 328-329]; *прев. аум*).

коме се херојска парадигма могла сагледати независно од нормативног утицаја традиције на разумевање улоге хероја у друштву.

Терситова изузетно важна улога у таквим изменама у односу на раније представе о хероју, остварује се кроз његово директно изједначавање са највећим представницима традиционалног херојског; оно је омогућено захваљујући специфичностима подземног света, које препознајемо у три Лукијанова сатирична дијалога: *Харону*, *Менипу* и *Разговорима мртвих*. Основне теме дијалога *Харон или Посматрачи света* (*Χάρων ἢ Ἐπισκοποῦντες*, *Charon sive Contemplantes*) јесу таштина и испразност људских жеља и очекивања суочених са неминовношћу смрти, на коју људи обраћају мало пажње. Разговор се одвија између гласника богова, Хермеса, и Харона, митског лађара који је превозио душе умрлих преко река Ахерона и Стикса (границе између света живих и света мртвих) до капија Хада. Распитујући се на крају дијалога где људи полагају своје преминуле, Харон од Хермеса први пут сазнаје за обичај сахрањивања мртвих у гробнице, које се потом ките венцима и мирисним уљима, те се на гробу остављају најскупоценија јела и пића, јер се верује да ће се мртви у подземном свету гостити принетом храном. Харон подругљиво развејава бесмислени ритуал, објашњавајући свом саговорнику какве су заиста прилике у подземном свету:

*Харон*: Зар оне пресуве лубање да још пију и једу? Али сам опет смешан што то говорим теби који их из дана у дан доводиш. Ти бар знаш да ли се могу вратити они који су једном већ сишли у Подземни свет. Веома би смешно било, Хермија, кад бих поред толиких својих послова не само водио мртве овамо доле него их и узводио горе да пију. О луди људи, незналице, зар не знате коликим су међама раздвојени положаји мртвих и живих, и како је код нас, и да:

„Опет је умро и онај у гробу и онај без гроба,  
једне су части и Ире и Агамемноне славни,  
Терситу раван је син лепокосе оне Тетиде.  
Једнаки сви су мртвачи, јер немају моћи ни снаге,  
по асфоделском пољу корачају голи и суви.“

(Luc. *Char.* 22 [Лукијан 2015: 158-159])

Раскрстивши са сулудим људским уверењем да је било какав контакт између света живих и света мртвих изводљив, те да се из потоњег могуће вратити, Харон - пародирајући стихове из *Илијаде* и *Одисеје* (уп. I, 319-320; ι, 521-537; κ, 539, 573; ω, 13) - закључује, да смрт не мари за ритуал сахрањивања и посмртне почести. У подземном свету једнаку част (*τιμῆι*) добијају највећи владар и најгори просјак, отеловљени у дијаметрално супротним хомерским фигурама Агамемнона и Ира. По истом принципу изједначени (*ἴσοϛ*) су најгори и најбољи међу Ахејцима, Терсит и Ахилеј. Традиционалне херојске карактеристике више се не могу распознати – сви мртвачи су



истоветни (*ὄμῶς*), јер су у смрти лишени дистинктивних физичких обележја, моћи или снаге (*ἀμενηνὰ*, досл. „слабомоћни“, уп. к, 521), и естетских преимућстава - представљени су као голи (*γυμνοί*) и суви (*ξηροί*). У таквим околностима, Терситова ружноћа, физичка слабост или одсуство високог порекла и статуса ни на који начин не умањују његову вредност у односу на Ахилеја, чија лепота, физичка снага, ратничка вештина, племенито порекло или истакнут друштвени положај за живота немају више никаквог значаја; у подземном свету се и негативне и позитивне вредности ових категорија без изузетака своде на нулу. Дакле, готово све идеолошки условљене замисли на основу којих се успоставља традиционално представљање херојског, више нису применљиве у оквирима загробног живота; разграђују се све друштвене, политичке, генеалогске и естетичке лествице, и смењује их апсолутна онтолошка изономија.

Овако конципиран Харонов подземни свет уједно одражава и својеврстан Лукијанов предхришћански *memento mori* примењен на традиционалну херојску парадигму. Таштина схваћена као мрачна страна традиционалног хероја, оличена је у његовом неуморном истицању порекла и статуса, борби за власт, утицај и материјална добра, поређење са другима кроз погубно наглашавање сопствене индивидуалности у односу на заједницу и поредак; све то делује сасвим испразно када се херој једном суочи са неминовношћу смрти. Због тога се Лукијанова представа о положају хероја у подземном свету може разумети као проблематизација наведених традиционалних херојских одлика, јер оне у том облику не могу да се одупру погубном деловању преласка у свет мртвих. Док идеја о немогућности постојања хероја у загробном животу делује као одраз једне суштински нехеројске представе о друштву представљеном у римским сатиричним жанровима, довођење ових категорија у питање подразумева и позив на разматрање других могућих видова херојског.

Уколико се загробно изједначавање херојског и нехеројског може разумети као последица преиспитивања извесних проблематичних аспеката херојске парадигме, онда се овај позив може схватити као израз потребе друштва за хероизацијом пожељних облика понашања у заједници. На тај начин, истинска херојска заоставштина не може се више мерити традиционалним категоријама, неодрживим у сусрету са смрћу, већ општим, заједничким подвизима појединца за добробит заједнице, који превазилазе његову смртност и остају као завештање будућим генерацијама. Једино је својим благотворним дејством на друштво херој у стању да превазиђе сопствену таштину. Идеја да у таквом дејству један Терсит и један Ахилеј, у односу на традиционално поимање херојског, први пут имају *a priori* потпуно једнаке

услове, одраз је овако уобличених гледишта сатиричних жанрова римске књижевности по питању статуса хероја у подземном свету.

Сличан поглед на традиционалну херојску парадигму прожима Терситове појаве и у преостала два Лукијанова дијалога. У *Менипу или Силаску у подземни свет* (*Μένιππος ἢ Νεκρομαντεία, Necromantia*) кинички филозоф и претеча менипске сатире, Менип из Гадаре, силази у Хад са намером да од пророка Тиресије сазна која је истинска филозофија, те добија адекватан одговор да је најбоље живети животом обичног човека. Описујући своје доживљаје у разговору са Пријатељем (*Φίλος*), Менип на једном месту приповеда о свом првом сусрету са мртвима у Хаду:

Уопште их није било лако распознати јер су сви, без изузетка, изгледали потпуно исто сада када су им кости биле огољене. Ипак, уз извесне потешкоће и захваљујући напору који изискује дуго проучавање успели смо да утврдимо ко је ко. Међутим, лежали су једни преко других, без јасних обриса и јасних обележја, не чувајући више никаквих назнака своје земаљске лепоте. Тако, посматрајући многобројне костуре како леже на гомили, све налик једне на друге, док ужасно зуре у празно и показују своје зубе, запитао сам се како бих могао разазнати Терсита од наочитог Ниреја, или просјака Ира од феачанског краља, или куvara Пирхију од Агамемнона; јер ниједно од њихових старих препознатљивих обележја више није пребивало с њима, него су њихове кости све личиле једне на друге, непознатљиве, необележене и које више нико никад неће бити у стању да разликује.

(Luc. *Nec.* 15 [Harmon et al. 1913-1967: IV, 96-99]; *прев. аут*)

Менипова иронија у опису мртвих хероја делује још снажније и развијеније од Харонове. Као и у претходном случају, сви изгледају исто (*ὄμοιοι*) због тога што су од њихових пређашњих физичких одлика и лепоте (*καλῶν*) сада остале само огољене кости (*ὀστῶν γεφυρωμένων*). Њихова појава је опскурна, без јасних обриса (*ἀμαυροί*) и обележја (*ἄσημοι*), а њихове кости су идентичне (*ὄμοια*), непознатљиве (*ἄδηλα*), необележене (*ἀνεπίγραφα*) и заувек их је немогуће разлучити (*διακρίνεσθαι*). Менип посебно наглашава да главни узрок за такво стање лежи у чињеници да ниједан од њихових старих атрибута, на основу којих би се могли идентификовати (*παλαιῶν γνωρισμάτων*), више није присутан. Ова *παλαιτάτα γνωρίσματα*, стара обележја, нису ништа друго до поменуте традиционалне категорије у одређивању херојске парадигме, које у Лукијановој алегији подземног света више нису функционалне, па је немогуће утврдити разлику између просјака Ира и феачанског краља (Алкиноја), или између Агамемнона и Пирхије (роба у Менандровој комедији *Намћор/Мизантрон*).

Посебно је индикативно треће Менипово поређење, у коме је Терсит изједначен са Нирејем из Симе, сином краља Харопа и Харите (Грације) Аглаје, и ахејским војсковођом за кога се у другом певању *Илијаде* наводи да је био најлепши од свих јунака под Тројом, после Ахилеја (В, 671-674). Упркос свом племенитом (божанском) пореклу и изразитој лепоти као типичним традиционалним херојским одликама, Хомер

за Ниреја на крају додаје да „беше без снаге и мало је водио војске“ (*ἀλλ' ἀλαπαδνὸς ἔην, παῖρος δέ οἱ εἶπετο λαός*, В, 675). За разлику од Ахилеја, са којим је Терсит поистовећен у *Харону*, Ниреј не поседује значајнију херојску снагу, па самим тим ни довољно велики углед и утицај међу малобројним народом (*παῖρος λαός*) који предводи; он је *ἀλαπαδνός* – неко чија се снага лако исцрпи, клоне, тј. неко ко је немоћан и слаб (уп. Δ, 330; σ, 373). О његовим делима и судбини, као и у Терситовом случају, више нема никаквог помена код Хомера (уп. Маск 1967: 140), док га каснији митографи наводе као једног од Хелениних просаца, у Тројанском рату пострадао од Еурипилове, Телефове или Енејине руке (Нуг. *Fab.* 81, 113; *Q. S. Posthom.* VI, 410; *Dict. Cret.* IV, 17; *Dar. Phryg.* 21).

Лукијанова јукстапозиција Терсита и Ниреја не одвија се само на плану поништавања естетичког аспекта представе о хероју у подземном свету (кроз изједначавање једног од најлепших са најружнијим међу Ахејцима), већ указује и на хомерску фигуру као ретку потврду става - да изузетна лепота, висок статус и племенито порекло нису обавезно показатељи херојске изврности, снаге и деловања. Лукијан тако додатно изоштрава свој сатирични поглед на традиционалне категорије, позивајући се на актера чије је херојство у традицији донекле већ доведено у питање, одузимајући му и преостале атрибуте (порекло, статус и лепоту) који би упућивали на херојску парадигму.

Овај поступак достиже врхунац у Лукијановим *Разговорима мртваца* (*Νεκρικοὶ Διάλογοι, Dialogi Mortuorum*), збирци од тридесет кратких сатиричних дијалога између познатих античких ликова у подземном свету (киничара попут Диогена, Кратета и Менипа, митолошких и епских актера попут Херакла, Агамемнона, Ахилеја, Париса, Тиресије, Харона, и историјских личности попут Александра, Филипа, Ханибала, Сципиона и др). Настали под снажним утицајем XI певања *Одисеје*, у коме је опеван Одисејев силазак у Хад, *Разговори мртваца* су „у вези с осталим подземним разговорима (*Харон, Менип*) и управљени су против грамзивости, лицемерства, тврдичења и других људских слабости и таштина“ (Лукијан 2015: 12). Двадесет пети *Разговор* посвећен је сатиричном надметању Терситовог и Нирејевог костура у лепоти, док је за судију иронично одабран киничар Менип:

*Ниреј*: Гле, нека нам овај Менип суди који је од нас двојице лепши.

*Менип*: А ко сте ви? Мислим да то треба најпре да знам.

*Ниреј*: Ниреј и Терсит.

*Менип*: А ко је Ниреј и ко Терсит, јер ми то још није јасно?

*Терсит*: Већ ми је довољно то једно да личим на те и да се не разликујем толико колико те онај слепи Хомер похвалио, рекавши да си најлепши од свију, и да са својом шиљастом

главом и ћелавошћу нисам пред судијом испао гори него ти. Добро нас посматрај, Менипе, и онда кажи за којега од нас мислиш да је лепши.

*Ниреј:* За мене, сина владара Харопа и Аглаје, који сам од свих јунака под Илијем најлепши био.

*Менип:* Али и под земљу, чини ми се, ниси дошао најлепши, него су ти све кости једнаке, а лубања ти се од Терситове разликује само утолико што се твоја лако може смрскати, јер је слаба и нема ничега мушког.

*Ниреј:* Питај само Хомера какав сам био кад сам с Ахејцима заједно војевао.

*Менип:* Сањарије ми причаш! Ја знам само оно што видим и што си сада; а шта си онда био, то знају они који су онда живели.

*Ниреј:* Ја, дакле, нисам лепши него други, Менипе?

*Менип:* Овде нико није леп, ни ти нити ико други: у Хаду сви су једнаки.

*Терсит:* Мени је и то довољно.

(Luc. *Dial. mort.* XXV [Лукијан 2015: 131-132])

Апсурдни захтев двојице покојника упућен трећем, од самога почетка је осуђен на пропаст као предмет хуморног дијалога у коме Менип прво уопште не препознаје фигуре Ниреја и Терсита, а потом, након што сазна њихова имена, не може да разграничи ко је ко. Менипова комична недоумица представља више него довољан аргумент Терситу, јер је у Мениповим очима једнак (*ὄμοιος*) Ниреју, и јер потврђује оно што „слепи“ Хомер није увидео представљајући Ниреја као најлепшег (*εὐμορφότερον*) међу Ахејцима, а Терсита као најружнијег, са шиљастом (*φοξὸς*) главом и рехавом (*ψεδνός*) косом. Задовољан што пред судијом није гори (*χείρων*) од свог супарника, Терсит се тако већ на почетку дијалога придружује Мениповом ругању Ниреју у духу карактеристичном за поезику покуде, тражећи од Менипа да пресуди, иако му је јасно да је то неизводљиво.

Терситово иронично инсистирање само распламсава Нирејеву таштину и он зачиње низ противаргумената позивајући се на своје традиционалне хомерске атрибуте – племенито порекло, висок социјални статус и изузетну физичку лепоту, које га јасно раздвајају од Терсита. Међутим, Менип му подругљиво објашњава да ниједна од наведених категорија у подземном свету више нема значај и оправдање, сада, када су од њега преостале само кости, потпуно једнаке Терситовим (*ἀλλὰ τὰ μὲν ὅστ᾽ ὄμοια*). Штавише, Менип додатно извргава руглу Нирејеву сујету, постављајући га у инфериоран положај у односу на Терсита, док (позивајући се такође на хомерски атрибут) закључује да је Нирејеву лобању лакше здробити (*εὐθροπτον*) од Терситове (шиљасте и задебљале), будући да је код Хомера описан као *ἀλαπαδνός*, слаб и без ичега мужевног у себи. Очигледно надговорен на плану традиционалних херојских одлика, Ниреј се потом покушава оправдати својим тобожњим херојским подвизима под Тројом; али Менип, свестан да Хомер о њима ништа није казао, одбацује Нирејев покушај као пуку сањарију (*ὄνειρατά*). Нирејева дела су остала позната само присутним сведоцима из његовог времена, што имплицира да она нису била израз истинског

херојства. Обеснажен у својој надмоћи над Терситом, Ниреј још једном резигнирано поставља Менипу питање на које је одговор болно очигледан: у Хаду су сви једнаки и једнака је част која им се указује (*ἰσοτιμία γὰρ ἐν ᾧδου καὶ ὅμοιοι ἄπαντες*).

Терситов цинични коментар, „Мени је и то довољно“, као епилог разговора, на најбољи начин сумира целокупну Лукијанову деконструкцију традиционалне херојске парадигме у специфичним алегоријским условима подземног света. Уколико се ова алегорија протумачи као идеализована представа о друштву лишеном поделе на класној, наследној, политичкој, материјалној, естетичкој и сличним основама<sup>652</sup> (тј. супротност представи о римском друштву<sup>653</sup>), Терситова сатисфакција постаје метафора потребе непривилегованог појединца за таквим друштвеним еквилибријумом. Искључујући поменуте традиционалне категорије, у таквим околностима се овом појединцу први пут указује прилика да стекне херојски статус искључиво на темељу сопственог деловања у заједници, које постаје једино адекватно мерило његове вредности. Овим ставом који прожима Лукијанове загробне дијалоге (надограђујући се на идеје присутне у класичном грчком песништву покуде), први пут током развоја херојске парадигме у античкој књижевности, недвосмислено је указано на померање представе о хероју са онога што он јесте, на оно што он чини, са одмеравања његових традиционалних атрибута на одмеравање његовог деловања на друштво и одговорности према сопственој заједници (грчком *αἰδώς*-у у пуном смислу).<sup>654</sup> Ново виђење Лукијановог Терсита у коме његови физички атрибути, порекло и статус више нису били ни од каквог значаја, може се протумачити као потврда преласка са класичне концепције хероја традиције на модерну концепцију хероја историје у књижевности римског периода.

---

<sup>652</sup> Болдвин добро примећује да се у Лукијановим *Разговорима мртваца* као истинском изразу социјалне сатире у више наврата инсистира на представи о једној тако конципираној заједници: „Бескласно друштво (*ἰσοτιμία*) које преовлађује у Хаду је често разматрано у овим дијалозима. Ахилеј га проклиње у петнаестом *Разговору*, жалећи се Антилоху да се у таквом друштвеном уређењу не указује никаква част ратничкој сили и слави. [...] У преосталим дијалозима на ефемерност земаљских привилегија указују Менип - у осамнаестом *Разговору*, осврћући се на изгледелу Хеленину лепоту, и у двадесет петом *Разговору*, где не може да разликује Ниреја и Терсита - и Диоген - у двадесет четвртом *Разговору*, где се руга Маусолу због његовог жала за изгубљеним поседима” (Baldwin 1961: 200-201).

<sup>653</sup> „Основна претпоставка заступљена у овом низу дијалога садржана је у утиску да у датом тренутку целокупним животом на земљи доминирају класна питања“ (Baldwin 1961: 201).

<sup>654</sup> Овај став имплициран Терситовом опаском на крају дијалога, још је директније изражен на крају претходног, двадесет четвртог *Разговора* између Диогена и Маусола, где Диоген попут Менипа одбацује сва земаљска добра и привилегије такође их супротстављајући концепту загробне изномије. Међутим, када му Маусол постави коначно питање, да ли то значи да ће он, упркос свом краљевству, лепоти и споменицима, у подземном свету бити у истом реду с Диогеном, киник му одговара: „Не у истом реду, предраги мој, никако! Јер Маусол ће јадиковати кад се год сети оних ствари које су, по његову мишљењу, чиниле његово блаженство, а Диоген ће га исмејавати. Гроб му је у Халикарнасу, рећи ће, сазидала жена и сестра Артемисија; а Диоген, ако је негде добио гроб за своје тело, не зна то, јер није марио за то, а најбољима оставио је спомен о себи да је живео животом човека, и тај споменик, носиче првенства међу свима својим ропским Каранима, виши је и на тврђој основи сазидан него твој“ (Luc. *Dial. Mort.* XXIV, 3 [Лукијан 2015: 131]).

Шире гледано, идеја деконструкције традиционалних херојских категорија у подземном свету и значајно Терситово место у литерарним процесима који су омогућили такво парадигматско померање, препознатљиви су и у другим жанровима типичним за римско доба. Лукијанова упечатљива поређења Терсита са Ахилејем и Нирејем производ су једног свеобухватнијег тематско-мотивског комплекса, чије се интерпретације јављају и код других аутора I и II столећа н.е, да би се после двовековног одсуства поново вратиле у фокус позноантичке грчке и римске књижевности. Тематику Терситовог боравка у подземном свету тако налазимо и у два сачувана епиграма-епитафа из седмог одељка *Грчке антологије (Epigrammata sepulcralia)*, збирке песама и епиграма настајалих у широком временском распону, од класичне до византијске књижевности, састављене махом на основу сачуваних средњовековних манускрипата *Палатинске антологије (X в.н.е)* и *Антологије Максима Плануда (XIV в.н.е)*. Први епиграм непознатог аутора припада Лукијановом добу (II в.н.е) – препознат је у Риму као натпис на надгробној мермерној плочи декорисаној костурском фигуром (Walker 1985: 62) – и по садржају упућује на карактеристичан контекст његових загробних дијалога: „Умеш ли, путниче, гледајућ’ огољен костур без меса,/ познати да ли ту лежи Терсит ил’ Хиласа тело?“ (*Epigr. sepul. 494=Epigr. exhort. et suppl. 93*; у: *Epigrammatum Anthologia Palatina cum Planudeis et Appendice Nova* [Grotius et al. 1890]; *прев. аум*). У овом случају, епиграм у форми реторског питања указује на то да је Терсита, као костура лишеног меса (*σκήνος λιπόσαρκον*) - тј. свих својих физичких обележја - у подземном свету немогуће разликовати од Хиласа (*Υλας*) - сина краља Тејодаманта и нимфе Менодике, Херакловог штитоноше и љубавника (према Теоокриту), једног од Аргонаута кога су на извору Пеге у Мизији отеле и заувек одвеле нимфе, очаране његовом надљудском лепотом (Apollon. *Arg. I*, 1213; Нуг. *Fab. 14*; Prop. *Eleg. I*, 20, 6; Theoc. *Idyl. XIII*, 7). Попут хомерског Ниреја, и Хилас је у античкој култури представљао типичан симбол невине младости и неодољиве лепоте у предхомерском предању<sup>655</sup>, суштинску супротност представи о хомерском Терситу, која се у загробном животу поништава.

<sup>655</sup> Увођење појединих митских фигура искључиво као симбола и метафора за извесне људске физичке атрибуте и карактерне особине, тј. као литерарних типова, у духу алегоријске интерпретације класичних митова, једна је од битних карактеристика књижевности римског периода. Тако се као типични представници надљудске лепоте, поред Ниреја и Хиласа, јављају и ликови Нарциса и Хијакинта. У слици подземног света у *Истинитим приповестима*, Лукијан по истом принципу ове ликове групише и повезује са другим античким фигурама значајним за развој поетике покуде и према томе блиским самоме Терситу: „Видео сам и Сократа, Софронисковог сина, како брбљари са Нестором и Паламедом. Крај њега су били и Лакедемоњанин Хијакинт, Теспијац Наркис, Хилас и други момци-лепотани“ (Лис. *Ver. Hist. II*, 17 [Флашар 1986: 330]). У наредном одељку (II, 18) Лукијанов приповедач препознаје и Езопа, одређујући га истим придевом, *γελοποιοός* – онај који изазива смех, шалјивција - којим Платон у *Држави* (620c) одређује Терсита (уп. Georgiadou 1998: 197).

На исти закључак упућује и други епиграм из *Грчке антологије*, чије је ауторство приписано извесном Теетету (*Θεαίτητος*) - највероватније грчком епиграматичару Теетету Схоластику, који је стварао у раном VI столећу н.е. и заступљен је са неколико песама у *Палатинској антологији* (Škiljan 1996: 559). Принцип по коме се врши загробно изједначавање две фигуре овде је нешто развијенији и упућује на људска стремљења (обрађена и код Лукијана), која у смрти губе смисао: „Филеја никад по знању за другим заостао није;/ завидни за њим нек плачу све док смрт не снађе и њих./ Али су испразне дражи што човеку доноси слава,/ једнако стоје без части у Хаду и Терсит и Минос“ (*Epigr. sepul.* 727, у: *The Greek Anthology* [Paton 1916-1918: II, 386-387]; *прев. аут*). Овај епиграм представља варијацију на Менипов закључак из *Разговора мртваца* да у Хаду влада „једнакост по части“ (*ἰσοτιμία*), иронично погађајући суштину - ова једнакост у ствари значи да су сви мртви једнако обешчашћени (*ἀτιμότερος*), јер част као дистинктивна херојска категорија не може бити примењива у друштву једнаких. Част (*τίμη*) и слава (*δόξα*), као вредности којима живи херој тежи, а које се у херојској традицији најчешће мере кроз материјалне прохтеве хероја, у загробном животу (где материјално губи свој смисао) такође постају излишне.

Током живота обешчашћени Терсит, после смрти постаје једнак чувеном Миносу (уп. Burkhardt 1992: III, 144-145), сину Зевса и Европе, првом критском краљу и једном од најважнијих владара-утемељивача у грчкој митологији. За ово поређење посебно је битна чињеница да је Минос у грчком предању после смрти постао један од тројице владара и судија у подземном свету (са Еаком и Радамантом). Његово изједначавање са Терситом стога би се могло протумачити као додатна иронизација предања, које је унутар бескласно уређеног подземља створило апсурдну представу о његовим владарима и судијама, о појединцима који ипак добијају већу част и привилегије у односу на друге.

Два епиграма, заједно са три Лукијанова дијалога којима тематски и идејно парирају, показују да се литерарна пракса идентификације Терсита са херојским фигурама античког предања усталила током римског периода као израз опште представе о загробној изономији.<sup>656</sup> Разумевајући ову представу као алегорију која је остварила изразит утицај на ревалоризацију традиционалних херојских одлика, нови преображаји Терситовог лика имали су битну улогу у још једном изразу деконструкције херојске парадигме карактеристичном за ово доба. Најзаступљенији

---

<sup>656</sup> У том смислу, овом корпусу текстова би се могла придружити и примедба неоплатонистичког александријског филозофа Олимпиодора (ска. 495-570. н.е). У коментару уз Платонову тврдњу у *Горгији* (525e) да ниједан антички песник није представио Терсита како у Хаду трпи страшне муке, Олимпиодор бележи да Одисеј када би сишао у Хад не би био у стању да препозна и разликује Терсита од других мртваца (Olymp. in Plat. *Gorg.* L, 1, 11-14 (ad 525e); уп. V, 1, 18-20 [Westerink 1970]).

вид Терситове фигуре у овој улози, чинила је хомерска представа о његовој екстремној ружноћи насупрот херојској лепоти; она је послужила као основ за стварање књижевног типа у циљу критике других превазиђених херојских вредности. Првенство дихотомије лепо-ружно над другим могућим дихотомијама које се елиминишу у подземном свету, у Терситовом случају је последица уопштеније представе код аутора римског периода. Ова представа препознатљива је у релативно устаљеној употреби Терситове фигуре у супротности са другим митолошким фигурама-символима изузетне лепоте (најчешће Нирејем), у сферама које нису биле у вези са тематиком подземног света. С обзиром на то, да се ови примери готово без изузетка појављују у истим периодима грчке и римске књижевности када и тема Терсита у подземљу (I-II, V-VI в.н.е), закључујемо да су два корпуса текстова омогућила да се негативна представа о Терситу, произишла из контраста лепог и ружног, конкретизује као посебна функција фигуре у деконструкцији херојске парадигме.

Један од најранијих примера таквог контрастирања фигуре у римској књижевности, независно од њеног боравка у подземљу, налазимо у Овидијевим *Посланицама с Понта* (*Epistulae ex Ponto*, 12-16. н.е). На почетку своје последње посланице Кару, Овидије тврди како је његов песнички стил, попут стила сваког развијенијег песника, после извесног времена постао препознатљив - чак и у случају да се име аутора изостави, он се не може сакрити од онога што је створио. Римски песник наглашава да разлог за то лежи, како у позитивним тако и у негативним одликама његовог списатељског манира, које у подједнакој мери разоткривају аутора дела. Ове одлике Овидије персонификује у ликовима Ниреја и Терсита, који из супротних разлога такође нису могли остати незапажени у грчком предању: „Једнако Терсита злобног од скривања спречи ружноћа,/ ко што се између других лепотом истакну Ниреј“ (Ov. *Pont.* IV, 13, 15-16 [Wheeler 1939: 474]; *прев. аум*).

Два актера пореди и Лукијанов савременик Апулеј (ска. 124-170. н.е) у свом делу *Флорида*, компилацији сачињеној од двадесет три извода из његових говора. Осврћући се на једном месту на мит о Аполону и Марсији, Апулеј осуђује покушај Марсије, одвратне креатуре са „прљавом брадом, намрштеним и косматим лицем дивље звери [...] тела покривеног длаком и чекињама“, да се такмичи са предивним Аполоном, закључујући: „Таква грозота да се надмеће са лепотом, неотесаност са мудрошћу, звер са богом“ (Apul. *Fl.* I, 3, 12-13 [Hildebrand 1842: 15]; *прев. аум*). У једној од сачуваних верзија текста исказ се пак наводи у проширеном облику: „Таква Терситова грозота да се надмеће са Нирејевом лепотом...“ (Heins. ad Ov. *Art. Am.* II, 109; нав. према: Hildebrand 1842: 15 n; *прев. аум*; уп. Apul. *Fl.* I, 12-13 [Helm 1910: 4n]).



Још један случај довођења Терсита у везу са Нирејем у овом периоду налазимо код грчког реторичара и филозофа Максима Тирског (II в.н.е). У свом четрдесетом говору аутор расправља о категоријама на основу којих се може мерити и степеновати лепота, и долази до очигледног закључка да је човек кога одликује лепота у „главним цртама“ (*κρείττω καλός*) лепши од човека кога одликује лепота у „минорним цртама“ (*ἥττω καλός*), али да се ни овај још увек не може прогласити „ружним“ (*αἰσχρός*). Примери ова три степена лепог за Максима Тирског оличени су у фигурама Ахилеја, Ниреја и Терсита: „Зар није у грчком логору Ахилеј надмашивао све у лепоти, док је Нирејева лепота била другоразредна? Али ако ћеш да будеш судија, не можеш сматрати да Ниреј, зато што је био мање леп од Ахилеја, ни на који начин не надмашује Терсита“ (Мах. Туг. XL, 2 [Hobein 1910]; *прев. аум*).

Последње карактеристично поређење са Терситом у књижевности II столећа н.е. сачувано је у делу грчког реторичара Елија Аристиде (ска. 117-181. н.е). У свом говору *Платону, у одбрану четворице*, где одговара на Платонове оптужбе у *Горгији* упућене четворици атинских државника, Милтијада, Темистокла, Перикла и Кимона, Аристид се на једном месту окреће критици надрифилософа (теми често присутној и у Лукијановим списима). Дрскост појединаца да своје баљезгарије назову „филозофијом“, аутор извргава руглу поредећи њихов чин са апсурдним заменама улога дијаметрално супротних ликова из митологије: „То би било као када би се озлоглашени Фринонда назвао Еаком и тако одмах, без икакве сумње, постао његовим близанцем у свему, [...] или када би се Терсит назвао Хијацинтом или Нарцисом, или када би се Ликаон назвао Хектором, или Короб Паламедом, или Маргит Нестором, или када би се Бат, који је отишао у Делфе да поврати свој глас, назвао Стентором“ (Ael. Arist. XLVI, 310 [Jebb 1722-1730: I, 406-407]; *прев. аум*). Терсит је тако после Ахилеја, Ниреја, Хиласа и Аполона доведен у контраст са још две типичне персонификације хеленске лепоте и младости, Хијацинтом - изванредно лепим спартанским принцом и Аполоновим љубавником, кога је из зависти према Аполону диском убио Зефир (Apollo. I, 4, 2; Paus. III, 1, 3; Luc. *Dial. mort.* XIV), и Нарцисом – наочитим беоћанским ловцем кога је, након што је одбио наклоност нимфе Ехо, казнила Афродита опчинивши га да се заљуби у сопствени одраз (Ov. *Met.* III, 341, 401-510; Paus. VIII, 29, 4; IX, 31, 6; Plin. *Nat.* XXI, 75).

Крајем II столећа интересовање књижевности римског периода за ово виђење Терситовог лика нестаје, да би га, превасходно у реторичком виду, обновили позноантички и ранохришћански аутори V и VI столећа н.е. У карактеристичној варијацији на Аристидове замене ликова, Терсита налазимо на једном месту у *Црквеној историји* Теодорита Кирског (ска. 393-458/466. н.е), епископа града Кира и

представника антиохијске теолошке школе, где аутор тврди да промена имена не утиче на репутацију појединца, па ни Ниреј - да су га назвали Терситом - не би изгубио ништа од своје љупкости коју му је природа доделила (Theodor. *Hist. eccl.* XVI [Scheidweiler 1954: 201]). Терсита супротстављеног лику Ниреја, препознајемо и у писмима двојице хришћанских софиста и реторичара из Газе, Енеје (ска. 450-518. н.е) и Прокопија (ска. 465-528. н.е). Први, у својој посланици презвитеру Стефану, пореди положај „истинске филозофије“ у односу на друга погрешна учења, кроз алегорију такмичења Ниреја и Терсита у лепоти (Aen. Gaz. *Ep.* XV, 4-11 [Positano 1962: 6-8]); други, у писму братру Захарији, одговара да је толико изненађен некаквом похвалом коју је од фратра добио, да личи на Терсита запањеног пред Нирејевом лепотом (Procop. *Soph. Ep.* LXXXIII [Hercher 1873: 564]). Најзад, у коментару уз Аристотелово дело *О тумачењу* александријског неоплатонисте Амонија (V-VI в.н.е), Терсит је супротстављен Ахилеју и Ниреју као граматички пример антонимског пара: лепо (*καλός*) - ружно (*αἰσχροός*) (Ammon. in Aristot. *De Int.* 110, 30-31; 115, 29-31; 120, 22-24 [Blank 1996: 116, 121, 126]; уп. Anon. in Aristot. *De Int.* [Tarán 1978: 45-46]).

Наведене појаве Терсита поводом сучељавања изузетне лепоте и ружноће у различитим литерарним оквирима, потекле су из истог тематско-мотивског оквира из кога је произишао и корпус представа о фигури у подземном свету; она је изједначена са истим (и сродним) ликовима из ових примера, мада је веома тешко утврдити природу међусобних утицаја и првенство између две групе текстова. На тај начин, захваљујући свом паралелном развоју у књижевности римског периода ова два корпуса су до краја антике условила два особена преображаја Терситовог лика. С обзиром на општу негативну представу о лику подстакнуту доминацијом хомерске традиције, у првој трансформацији Терсит постаје прост књижевни тип, лишен сваке амбиваленције и слојевитости, те поистовећен са широко употребљивом парадигмом вансеријске ружноће. Даљим развојем ове типологије сагледане кроз визуру загробног живота, Терсит је у другој трансформацији задобио посебну функцију унутар процесâ деконструкције херојске парадигме. Као литерарни тип који у подземном свету губи своју типичност, Терсит је постао изазивач традиционалних херојских вредности у сатиричним жанровима, захваљујући чему су у даљем развоју античке поезике покуде (од класичне грчке књижевности преко хеленистичких токова до позне антике), из темеља измењени погледи на херојску егзистенцију и њене манифестације.

Као последица суштински другачијих погледа на свет, традицију, друштвено устројство и религиозни живот током бурне историје Римског царства - кроз проблематизацију неодрживих традиционалних друштвених вредности - у овом периоду дошло је до коначне промене класичне представе о хероју. Као један од

битних носилаца ове промене, Терситова фигура је на прагу средњег века успела задржати своју изворну амбиваленцију, развијајући се и као пример концепције нехеројског, и као показатељ свега што је у концепцији херојског неодрживо; ово су две крајности које ће се са развојем европске књижевности и културе све изразитије кретати ка истом циљу.

### 3.2.3. ТЕРСИТ И КИНИЧКИ ПОКРЕТ

Како би се у целости могао разумети културни оквир Терситових трансформација у функцији деконструкције херојске парадигме током књижевности римског периода, неопходно их је размотрити у римским сатиричним жанровима, конкретно у односу према етичким начелима рехабилитованог киничког покрета. Настала под снажним утицајем Сократових учења, киничка филозофија развила се у античкој Грчкој на темељу идеје да је основна животна сврха непрестано стремљење ка врлини, али искључиво кроз живот који је у складу са природом. За кинике је овај природни вид егзистенције значио строгу посвећеност која је подразумевала одбацивање свих конвенционалних жеља, потреба и порива, као што су материјална добит, власт или углед, те окретање једноставном животу обичног човека лишеног имовине и ослобођеног од свих погубних искушења.

Циљ таквог опхођења је - да се путем разума људски дух доведе у стање апсолутне среће и блаженства (*εὐδαιμονία*), односно менталне јасноће (*ἀτυφία* – досл. ослобађања од дима - *τύφος*), коју замућују неразумност, лажна уверења, ароганција и лудост, односно, негативне емоције и несмотрено понашање појединца. Због тога су се киници вежбали у постизању независности и самодовољности (*αὐτάρκεια*) у друштву, бестрашћа (*ἀπάθεια*), врлине (*ἀρετή*), слободе говора (*παρρησία*) и индиферентности према несталностима свакодневице (*ἀδιαφορία*). За њих је то превасходно подразумевало аскетски начин живота не би ли се ослободили од утицаја богатства, славе или политичке моћи, одбацујући на тај начин друштвене законе, обичаје и моделе понашања, те живећи у стању бесрамности (*ἀναιδεία*). То није значило да су се киници повлачили из заједнице, већ су своју филозофију проповедали наочиглед јавности, која их је често извржавала руглу и увредама због њиховог несвакидашњег односа према стварности.<sup>657</sup> Киници су сматрали својом дужношћу и да укажу на

---

<sup>657</sup> Назив киник (*κυνικός*) изведен је од именице *κύων* – пас и означава неког ко је налик на ову животињу, што је вероватно био производ превасходно негативне представе о киницима у друштву, који су се због свог одбацивања материјалних добара и одлуке да живе на улици без срама и обзира према

грешке и заблуде својих савременика тако што су (прибегавајући често дискурсу покуде) разоткривали неморалност свеprisутну у римском друштву.

Премда се за иницијатора покрета традиционално узима Сократов ученик Антистен (ска. 445-365. п.н.е), који је проповедао да треба живети на рубу сиромаштва задовољавајући само најосновније потребе, његов најзначајнији представник несумњиво је био Диоген из Синопа (ска. 412-323. п.н.е). Према многим сачуваним приповестима о његовом животу, он је киничка учења довео до логичког екстрема (нпр. живео је у бурету и јео само сирово месо). Трећа за кинички покрет важна фигура био је Кратет из Тебе (ска. 365-285. п.н.е), који се одрекао великог богатства како би живео животом киника у Атини.

До краја III столећа п.н.е. кинички покрет у хеленистичкој грчкој слаби (најважнији представници у овом периоду су Александров дворски историчар Онесикрит и сатиричари Бион из Бористена и Менип из Гадаре) и постепено уступа место све популарнијем стоичком покрету. Његов оснивач, Зенон из Китијума (ска. 333-264. п.н.е) био је Кратетов ученик, због чега је стоицизам остао под снажним утицајем киничке школе све до свог опадања током III столећа н.е. Заступајући идеју да је пут ка срећи и благостању могућ једино уколико се човек доведе у своје природно стање, лишено деструктивних осећања (гнев, завист, љубомора) услед погрешног расуђивања, као и да у том стању може разумски досегнути истинску врлину, стоицизам је (попут киничког покрета) одбацивао богатство, моћ, углед и задовољство као априорно етички неутралне у односу на врлину. Попут киника, представници покрета су проповедали апсолутно ослобађање од жеље за задовољством, страха од бола (*ἀπάθεια*) и индиферентност према стварима које се не могу морално одредити као добре или лоше (*ἀδιαφορία*).

У знатној мери маскирана и преобликована унутар стоичког учења, киничка филозофија се одржала на маргинама античке културе све до краја I и почетка II столећа н.е. када овај покрет доживљава своју праву ренесансу. Разлози за његову рехабилитацију били су превасходно друштвено-политичке природе – нагла експанзија Римског царства, незаустављиво мешање култура, поновни губитак грчке независности - сличан ономе који је наступио три столећа раније под Александром - довели су до опште атмосфере несигурности, немоћи, сиромаштва, страха и безнађа међу многим покореним народима. Филозофија која је заступала идеје одрицања од материјалих добара, моћи и угледа, окретања унутрашњем бићу, самодовољности, личној срећи и

---

друштвеним конвенцијама поредили са псима. Ово поређење је широко прихваћено и код самих киничара који су га касније окренули у своју корист називајући се „псима чуварима“ истинске филозофије, који могу препознати и разликовати врлине и мане у људском понашању.

благостању, морала је деловати веома примамљиво у таквим околностима.<sup>658</sup> У многим градовима Царства, на улицама су се поново појавили сиромашни проповедници врлине који су се изругивали испразним стремљењима својих савременика за богатством, славом и политичким утицајем, често и сами чинећи предмет осуде и подругивања. Њихово учење је схваћено као идеализована форма стоичке филозофије те је као такво, под снажним утицајем хеленистичке дијатрибе (Бион, Менип), дубоко продрло у сатиричне жанрове књижевности римског периода. У том смислу се одједи киничког одбацивања категорија попут физичког изгледа, порекла, богатства, угледа и утицаја, препознају већ и у Јувеналовој критици злоупотребе генеалогije и ниских страсти његових савременика, а значајно место добијају и у Лукијановом делу, посебно у његовим представама о подземном свету.<sup>659</sup>

Један од видова продирања киничке филозофије у сатиру и друге сродне књижевне врсте током I и II столећа н.е. одразио се у томе што се међу различитим ликовима грчког мита и историје (Херакле, Езоп, Диоген, Менип и др), у киничким учењима почела јављати и фигура (хомерског) Терсита. У хомерском епу лишен племенитог порекла, богатства, угледа и утицаја, Терсит је отеловљавао негацију истих оних друштвених конвенција које су киничари оспоравали. Његова оштра критика похлепе, блуда и властољубља препозната је као аналогна друштвеној критици киничара у њиховом развејавању „ишчашених“ облика социјалног понашања. Изразито негативна традиционална представа о Терситу и осуда његовог напада на Агамемнона, код аутора римског периода такође је доведена у везу са учесталим негативним представама о киницима, као резултату њиховог необичног начина живота и ругања угледним савременицима. На тај начин, својим амбивалентним статусом (истовремено као субјекта и објекта дискурса покуде), Терсит је у овом периоду задобио функцију једне

---

<sup>658</sup> „Опште стање друштва у овом периоду било је много другачије од шарене слике коју слика Гибон. Ратови, куга, државни удари и друштвени револт доминирају у његовој историји. [...] Природни производи таквих услова биле су све популарније филозофије киничког покрета и хришћанства, са својим обећањем једнакости после смрти и кажњавања богатих; то су несумњиво биле филозофије очајања, али су нудиле утеху, ако већ не и задовољење“ (Baldwin 1961: 208).

<sup>659</sup> Успон киничког покрета током I и II столећа н.е. може се пратити упоредо са интензивним процватом грчке књижевности у Римском царству током истог периода (ска. 68-230. н.е), познатим под називом друга софистика, како га је у III столећу назвао Флавије Филострат. Друга софистика настала је као реакција на књижевност позног хеленизма, коју је одликовала претерана ритимичност и бомбастичност стила (азијанизам), позивајући на подражавање умереног (атичког) стила класичних аутора V и IV столећа п.н.е. као јединог правога књижевног мерила и узора - „Друга софистика је, дакле, први класицизам европске књижевности“ (Лукијан 2017: XII). Њени аутори су се због тога у свом стваралаштву окренули подражавању језика и тема карактеристичних за класични период антике у чему је велику улогу одиграло њихово темељно образовање у домену беседништва. Овај тематско-стилски заокрет је међу римском ученом публиком, која је гајила изразито дивљење према грчким класицима, примљен са великим успехом. Најзначајнији представници друге софистике које наводи Филострат били су Никет из Смирне, Елије Аристид, Херод Атички, Дион Хризостом, Марко Антоније Полемон, Фаворин из Арелате, Плутарх и Лукијан. Већина ових аутора (пре свега Аристид, Хризостом и Лукијан) се у свом делу кроз похвалу и покуду одредила у односу на учења киничког покрета, омогућујући тако њихово даље продирање у књижевност и културу римског периода.

од типичних парадигми киничког филозофа, такође осликаног на граници између сатиричара и мете сатире: „Сам скептицизам може бити или постати догматски став, комички ‘хумор’ сумње у очигледне доказе. Цинизам је мало ближи сатиричкој норми; Менип, утемељивач менипске сатире, био је циник, а циници су обично повезани са улогом интелектуалних Терсита“ (Фрај 2007: 275).

Међу најранијим примерима директног повезивања фигуре са киничким покретом Терсит се јавља код стоичког<sup>660</sup> филозофа Епиктета (сca. 55-135. н.е) у његовом говору о томе шта чини основе киничког учења и ко су његови најзначајнији представници. Наглашавајући да је основни предуслов бивања киником то, да се појединац ослободи од свих спољашњих стега које му друштво намеће и да пригрли своју праву суштину (оно што му судбина додељује у складу са његовим природним бићем), Епиктет се позива на традиционални контраст између Терсита и Агамемнона/Ахилеја: „Ако ћеш предводити војску на Илијум, онда буди Агамемнон. Ако ћеш се борити у двобоју са Хектором, онда буди Ахилеј. Али ако би Терсит иступио и прогласио се вођом, он то никада не би заиста постао, или ако би чак и постао, осрамио би се пред многим сведоцима“ (Epict. Diss. III, 22 [Long 1891: 75]; *прев. аум*). Као што Терситу није примерено да преузима улоге Агамемнона и Ахилеја, тако ниједан човек не би требало да одступа од онога што му је судбински предодређено да буде – то је начело којим треба да се води прави киник и да сопственим примером утиче на друге људе. Према томе, из киничке перспективе, чак и традиционално негативно осликани Терсит не чини суштински преступ све док се задржава у границама свог природног бића. Прекорачивање ових граница је оно што Терсита, као и сваког другог појединца, извргава руглу и срамоти (*ἡσχμημόνησεν*) у очима заједнице, закључује Епиктет.

Киничко истицање неопходности враћања појединца свом природном начину живота, постаће једно од полазишта сатиричког контрастирања и разоткривања онога што појединац јесте, насупрот ономе каквим се представља у заједници. Овај модел је присутан у наведеним примерима критике лажних вредности у римском друштву, у делима грчких и римских сатиричара, а посебно у представама о подземном свету код Лукијана и каснијих епиграматичара. У већини ових примера Терсит - као лик који је прихватио своју природну егзистенцију, ма колико она била негативно обележена („Мени је и то довољно“, проглашава Лукијанов Терсит) - јавља се као критичар појединца (тј. традиционалних херојских фигура) који од такве егзистенције одступају, представљајући се за нешто што нису, или се позивајући на превазиђене социјалне категорије.

---

<sup>660</sup> Терсит се нешто раније појављује и у контексту стоичке филозофије у наведеном одломку из Сенекиног дијалога *О гневу* (Sen. Ira. III, 23, 2-3).

Са сличном улогом Терсита уводи грчки филозоф и говорник Дион Хризостом (cca. 40-115. н.е), који за себе каже да је, по савету Делфијског пророчишта, обукао сиротињску одору и почео живети животом киника, обилазећи градове Царства и проповедајући киничко учење народу (*Orat.* XIII, 9-11). На једном од својих путовања, Дион се обратио становницима Александрије критикујући њихову нетрпељивост према путујућим филозофима (у конкретном случају извесном Теофилу), чије учење нису били у стању да разумеју, па су своју затупљеност увили у злобна подругивања и смех на њихов рачун:

Међутим, неко би могао казати да сте ви један весео народ и да сте најбољи на свету у ругању. Али то није нешто чиме један народ треба да се бави, нити нешто што треба да буде обележје једног града, већ пре једног Терсита. Хомер макар каже да је овај међу све Грке дошао не би ли изазивао смех, „јер је тражио чим би Аргејце насмејати мог'о“ [B, 215]. Ипак, оно што је добро и часно не подстиче толико људе на смех колико их чини радоснима; а у недостатку радости и разумевања људи се обично окрећу смеху.

(Dio Chrys. *Orat.* XXII, 99 [Cohoon/ Crosby 1940: 268-269]; *прев. аум*)

У духу киничке и стоичке филозофије Дион обелодањује да испод смеха (*γέλωτα*) и ругања (*σκῆψαι*) Александринаца филозофу, не стоји истинско радовање (*ίλαροι, χαίρειν*), које подстиче оно што је суштински добро (*ἀγαθόν*) и часно (*τίμιον*), већ да је овај злонамерни смех у ствари покушај скривања њиховог неразумевања (*ἀγνοία*) предоченог учења. Дион имплицира да такав подругљиви смех постаје оруђе којим се народ Александрије служи, не би ли се представио за нешто што није, и супротставља га Терситовом ругању, код Хомера уведеном са „јасним“ и „недвосмисленим“ циљем изазивања смеха (*γέλωτοποιόν*) у грчким редовима.

Иако су Терситове грдње за Диона пример понашања које је у складу са природом појединца, његово разумевање ругања и злонамерног смеха могло би се једнако применити и на сáму хомерску епизоду. Терситове покуде се могу протумачити као израз његовог суштинског неразумевања Агамемноновог наума да куша војску, док би се кисели смех војске над Терситовим кажњавањем могао сагледати као њихов „недостатак радости“ због угушене побуне. Оваква интерпретација указује на још један слој Дионовог поређења – народ Александрије се смејао путујућим филозофима из истих побуда из којих су се Ахејци смејали Терситу, зато што су били несрећни и зато што га нису сасвим разумели. На тај начин, традиционални Терситов наступ, из стоичко-киничке перспективе прирођен лику, поново је супротстављен лажном представљању појединаца, који своју истинску природу маскирају морално неприхватљивим понашањем и неконтролисаним емоцијама, осујећујући тако сопствено разумевање стварности.

Док се код Епиктета и Диона Хризостома Терситова фигура превасходно појављује као пример који треба да поткрепи киничка начела и посредује у киничкој критици извештачености друштва, у два Лукијанова текста први пут се експлицитно појављује идеја да је и сâм Терсит био претеча киничког покрета. Битно је нагласити, да Лукијанов однос према киницима у сачуваним списима делује прилично двосмислено, углавном због тога што је у већини његових осврта на киничка учења тешко утврдити да ли их аутор сагледава из иронично-сатиричне перспективе или не.<sup>661</sup> Ова двосмисленост присутна је и у начину на који сиријски сатиричар уводи Терситов лик, повезујући га са киничким покретом у две дијаметрално супротне ситуације, у списима *Демонакт* и *Бегунци*.

Састављајући похвалну биографију свог савременика, киничара Демонакта (*Δημόνακτος Βίος*, *Demonaх*; сса. 70-170. н.е) и проглашавајући га једним од највећих филозофа периода, Лукијан већи део текста посвећује набрајању његових чувених ироничних и сатиричних досетки, међу којима се наводи и следеће:

Од Хомерових стихова онај на који се најчешће позивао био је: „једнако нерадник умре к’о онај што уради много“. Хвалио је чак и Терсита, кога је сматрао киником и народним говорником. Када су га једном питали која му је омиљена филозофија, одговорио је: „Све су изврсне, али ја највише поштујем Сократа, дивим се Диогену, а волим Аристипа“.

(Luc. *Dem.* 60-62 [Harmon et al. 1913-1967: I, 170-171]; *прев. аум*)

Лукијан повезује Демонактову филозофију са једнакошћу у подземном свету, у загробним дијалозима, овога пута формулисаном кроз Ахилејев одговор на Одисејеву молбу да се врати у битку у *Илијади* (I, 320). Темељи ове филозофије установљени су на апсурдној граници сократовске етике, као и Диогеновог екстремног кинизма и Аристиповог „етичког хедонизма“ - две супротстављене филозофске струје које су се развиле из Сократовог учења.<sup>662</sup> У складу са оваквим контрадикторним филозофским одређењем, Лукијан наводи да је Демонакт хвалио (*ἐπὶνεῖ*) Терситове поступке, што је

<sup>661</sup> Киници Диоген и Менип су чести носиоци сатире у Лукијановим делима, посебно у *Разговорима мртваца* где се изнова упућује на основна начела киничке филозофије; у *Менипу* сатиричар на питање која је истинска филозофија, упућено пророку Тиресији у подземном свету добија типичан кинички одговор – живети животом обичног човека; у дијатрибама *О жртвовању* (*Περὶ Θυσίῶν*) и *О јадиковању* (*Περὶ Πένθους*) ови ритуали се сатирично сагледавају из киничке перспективе; у *Пегриновој смрти* (*Περὶ τῆς Περγρίνου Τελευτήης*) Лукијан се немилосрдно изругује Пегрину Протеју, који је део живота провео у хришћанској заједници, да би потом постао киник и окончао свој живот бацивши се на ломачу на Олимпијским играма 165. н.е, после чега му је подигнут споменик; Лукијану се приписује и кратки дијалог *Киник* (*Κινικός*) који се води између Ликина (Лукијана) и неименованог киничког филозофа, а у коме филозоф успева да се одбрани од Ликинових оптужби против покрета.

<sup>662</sup> Према Аристиповом (сса. 435-356. п.н.е) и учењима киренске филозофске школе, чији је био оснивач, сврха живота се састоји у непрестаној потрази за тренутним задовољствима, пре свега физичким. Задовољство се посматра као једино унутрашње добро (насупротив болу који је највеће зло) и превазилази сва друга ментална стања. Аристипово учење развило се из Сократовог става да задовољство, после врлине, може представљати секундарни циљ моралног деловања. Киренаизам је тако, као супротност киничким учењима, оспоравао став да врлина има било какву унутрашњу вредност.



у односу на традиционалну представу о фигури представљало подједнако контрадикторан став. Називајући Терсита народним говорником (*δημιγῶρον*) који се у име обичног човека супротставља похлепи, властољубљу и похоти аристократије, Демонакт је Терситово деловање изједначио са деловањем киничког филозофа (*Κυνικόν*). У којој мери је ова идентификација производ Лукијанове ироније (уп. Porter 1996: 157 n.5), а у којој истински одраз разумевања фигуре као традиционалне епске парадигме идеалног киника (уп. Rankin 1972: 38; Branham 1996: 413) не може се са сигурношћу закључити. Ипак, релација са подземним светом, у коме Терсит има значајну улогу, показује да у овом случају лик вероватно није чинио само предмет, већ и оруђе Лукијанове сатире.

У сличној функцији, мада у сасвим супротним околностима, Терсит се појављује у другом Лукијановом тексту, драматизованом комичном дијалогу *Бегунци* (*Δραπέται, Fugitivi*). Окосницу дијалога чини учестала тема сусрета илузије и стварности, исказана као критика надрифилозофâ, односно у овом случају надрикиникâ. Њихово лажно представљање и начин живота у супротности са њиховим учењима, наводе увређену персонификацију Филозофије да се пожали Зевсу на неправде које су јој ови појединци учинили. Она му саопштава како су многи, без икаквог предзнања о филозофији, обукли огртач, узели штап и просјачку торбицу те почели да проповедају, грде и проклињу по градским ћошковима: „Сваки град је препун таквих скоројевића, а посебно оних који наступају у име Диогена, Антистена и Кратета као својих учитеља - присталица Пса без икаквих псећих врлина” (Luc. *Fug.* 16; *прев. аут*). Увидевши озбиљност престапа, Зевс шаље Филозофију у пратњи Херакла и Хермеса да их пронађе и казни. Стигавши у Тракију сусрећу се са власником крчме и тројицом господара, од којих сазнају да су се роб Кантар и његова два пријатеља прерушили у киничке филозофе и побегли са Крчмарицом (27). Божанства убрзо проналазе кућу у којој се бегунци скривају и прилазећи зачују како Крчмарица проклиње Кантара зато што ју је преварио. Вреди истаћи је да су проклињања Крчмарице у ствари мешавина хомерских погрдних хексаметара из епизода о Ахилејевој свађи с Агамемноном, Одисејевом умиривању војске и Терситовој критици Агамемнона у *Илијади* (А, 225; В, 202, 246, 214):

Тешка пијанчино, с очима псећим и јелењим срцем,  
ни у рату тебе не броје, а ни у већу.  
Терсите, брбљивче, грозни од свију што чавки си први,  
наопако, без мере с владарима ти би се свађ’о.  
(Luc. *Fug.* 30 [Harmon et al. 1913-1967: V, 90-91])

Грдње и проклињања се настављају све док робови не схвате да су ухваћени на делу, прерушени у плашту, са штапом и просјачким торбама пуним господаревог злата, и Крчмарицом са којом су сва тројица делили постељу. Хермес на крају враћа Крчмарицу супругу, а надрикинике подвргава најоштријој казни, бичевању и прогонству.

У Лукијановој необичној осуди надрифилософа Кантаров лажни кинизам изједначен је са Терситовим брбљањем, закерањем и свађалачком природом из хомерског текста. Крчмарица на Кантара и његове пратиоце сасипа увреде испуњене различитим алузијама на пса, чиме Лукијан додатно сатиризује лажне кинике као гласна и увредљива блебетала, која су филозофију изједначавала са препирањем. Пропагирајући тобожње киничке вредности, они су у ствари све време гледали како да се обогате и препусте телесним уживањима. Повређена Филозофија се стога задовољава једино физичким кажњавањем надрифилософа, у маниру који увелико подсећа на Терситову казну.

Супротстављајући из сатиричне перспективе *Демонакта* и *Бегунаца* истинско упражњавање киничке филозофије њеним лажним манифестацијама у римском друштву, Лукијан се поиграва са амбивалентним Терситовим статусом у традицији. Он користи Терсита како би благотворно дејство киничког учења на друштво сагледао кроз дискурс Демонактове похвале (Терсит се велича као народни говорник у позитивном смислу), а његове злоупотребе и погубан утицај на заједницу разоткрио кроз дискурс Крчмарицине покуде (Терсит се куди као брбљивац и свадљивац, демагог у негативном смислу). Посматрана на ширем плану, Терситова фигура је на овај начин најзад могла бити присвојена од стране киника као персонификација њихове филозофије, али и упозорење на њене погубне консеквенце. Терситовом учешћу у процесима деконструкције херојске парадигме придружена је и филозофска основа, као одраз нових друштвених поимања и њиховог односа према манифестацијама херојског. Прожимајући идеје римске сатире кинички покрет је на њима оставио упечатљив траг, а Терситово повезивање са његовим основним начелима, потврђује утицај који је фигура у својим различитим трансформацијама остварила на поступно превазилажење традиционалних херојских и друштвених вредности у књижевности римског периода.

### 3.2.4. ТЕРСИТ И РАНОХРИШЋАНСКА КРИТИКА ПАГАНСКИХ ОБИЧАЈА

У доба интензивног процвата стоичке и киничке филозофије током прва два stoleћа Царства, у културне институције римског друштва са истока све снажније почиње продрати новонастало хришћанско учење. Од времена свог утврђивања у Јерусалиму (ска. 30-60. н.е) до краја апостолског периода (ска. 100. н.е) хришћанска теологија се развијала као саставни део усмене проповеди јеврејских учитеља, да би се потом одвојила од јудаизма као засебна религија почетком II stoleћа н.е. У том периоду устаљују се канонска јеванђеља *Новог завета*, *Дела апостолска*, *Откровење* и *Посланице апостолâ*. У њима је хришћанска теологија заснована на Христовом учењу широко прихваћена као алтернатива много примитивнијим и строжим старозаветним Мојсијевим законима.

Првобитно уједињено у свом одбацивању јудаистичке доктрине и окупљено око проповеди апостола Павла, хришћанство се унутар граница Царства током II и III stoleћа н.е. наставило развијати у различитим, често супротстављеним правцима. Суочени са многим тешко премостивим проблемима, у својој тежњи да установе кохеренцију у тумачењу Христовог учења, први хришћани су током читавог овог (предникејског) периода бивали подвргнути најокрутнијим прогонима и мучењима од стране римских царева (Нерон, Домицијан, Марко Аурелије, Диоклецијан и др). Вишевековни прогон је прекинут тек у време владавине Константина Великог тзв. Миланским едиктом (313. н.е), којим је хришћанству призната равноправност у односу на друге религије, да би потом Солунским едиктом (380. н. е) било проглашено званичном религијом империје. Опадање и укидање римске политеистичке религије до краја IV stoleћа н.е. праћено је и постепеним гашењем античких филозофских школа, укључујући прво стоички (IV в.н.е), а потом и кинички покрет (V в.н.е), мада је изразит утицај њихових учења на хришћанску теологију неоспорив (аскетизам и одбацивање овоземаљских добара, брига појединца за унутрашњи и загробни живот, разумевање Христа као јеврејског киника и сл).

Хришћанско учење је, доносећи сопствени систем митова, ритуала и упутстава за исправан живот, близак затеченој култури, а уједно критички настројен према њеним недостацима, понудило примамљиву алтернативу својим присталицама у виду представе о савршенијој егзистенцији. Суштински израз такве алтернативе представљало је хришћанско обећање васкрсења мртвих и истинске бесмртности (у склопу мита о крају света), које се надовезивало на традиционалне грчко-римске ритуале и представе о загробном животу, али и оспоравало традиционалну неверицу у могућност повратка мртвих међу живе.

Један од веома важних аспеката развоја хришћанства у римском периоду обележила је и нова парадигма хероја, отеловљена пре свега у Христовој личности, али и у личностима његових апостола и каснијих хришћанских мученика и светаца. Обликована под снажним утицајем античке ревалоризације традиционалних херојских вредности, ова парадигма је постала једном од првих заокружених представа о модерном хероју историје у римском периоду, који је представљао суштински преображај у односу на своје старозаветне пандане у оквиру хришћанске и јудејске митологије (Ноје, Аврам, Мојсије и др). У најосновнијим цртама, хришћански херој - сагледан као отеловљење божанске промисли - постао је појединац који се одриче свих овоземаљских искушења (тј. превазиђених херојских категорија) како би провео живот у служби свом народу (тј. човечанству). Он представља и најчистији пример непоколебљивог заговорника највиших моралних принципа и осећања (превасходно љубави), а његов коначни израз бриге за спасење сопствене заједнице од пропасти и откуп њених грехова, јесте лично и безусловно жртвовање у име вере, чија је исправност потврђена његовим васкрсењем из мртвих и обећањем вечног живота следбеницима. У својим најразличитијим варијацијама ова парадигма је из темеља изменила позноантичко и средњовековно разумевање херојског, остваривши незаобилазан утицај на готово све европске митологије, посебно када је реч о херојским митовима о жртвовању, загробном животу и обнављању које прати крај света.

Развијајући сопствено учење, митологију и представу о херојском у свепрожимајућем контакту са грчко-римском културном заоставштином, хришћанско литерарно стваралаштво се у својим најранијим фазама осврнуло и на судбину Терситовог лика. Међутим, док је у оквирима киничко-сатиричне књижевности римског периода Терсит у знатној мери остварио свој традиционални потенцијал песника покуде кроз критику превазиђених херојских вредности, у оквирима хришћанског моралитета и нове херојске парадигме, за развој оваквог аспекта више није било никаквих услова. Уместо тога, ранохришћанска литература је прилично једнострано прихватила Терсита као типичан пример најгорих и најнижих људских особина и искористила његову негативну представу у традицији за један нови облик друштвено-религијске критике - најоштрију осуду паганских ритуала и начина живота, превасходно клањања старим божанствима и идолима. При томе треба нагласити да, иако се хришћанске обраде Терситове фигуре удаљавају од сатиричких процесâ деконструкције херојске парадигме у римском периоду, облик у коме се Терсит у њима појављује од изузетног је значаја за даљи развој (односно одсуство развоја) фигуре унутар тих процеса. Укључивање у токове хришћанске књижевности у Терситовом

случају значило је коначно превладавање искључиво негативне представе о лику, која ће обележити већину његових оскудних појава у доба позне антике и хришћанског средњег века, потискујући сатирично-критички аспект фигуре током више од десет столећа.

Један од првих сачуваних примера употребе Терситове фигуре као оличења најгорих облика људске егзистенције - у циљу ранохришћанске критике римског паганства - налазимо још у делу познохеленистичког јеврејског филозофа Филона Александријског (ска. 25. п.н.е - 50. н.е); аутор је чувен по покушају уклапања грчких стоичких учења и јеврејске алегоријске егзегезе *Библије*, која ће утицати на каснија тумачења црквених отаца и рану христологију. У својој апологији јудаизма познатој под насловом *О контемплативном животу (De Vita Contemplativa)*, Филон оштро напада своје сународнике због тога што обожавају животиње и клањају им се, упоређујући ова створења по својој одвратности са Терситом: „...премда су разумни људи, они обожавају звери без разума; иако су веома блиски божанском, они се клањају створењима која се не могу поредити чак ни са Терситом, владари и господари падају пред оним што је по својој природи подређено и ропско“ (Phil. Jud. *De Vita Cont.* IX, 5-6 [Cohn/ Wendland 1896-1926: VI]; *прев. аум*). За Филона је Терситова појава пример живота много ближег животу неразумних (*ἄλογα*) звери, него људи који су надамак божанског света. Позивајући се имплицитно на Терситов социјални статус у хомерском тексту, Филон супротставља људску природу као владара (*ἄρχοντες*) и господара (*δεσπόται*), природи ових животиња, укључујући и самога Терсита, као подређених (*ὑπήκοα*) и робова (*δοῦλα*). На тај начин, предхришћански аутор у новом контексту поново подстиче традиционалне негативне одлике хомерског Терсита - његову неразумност, изразиту ружноћу и низак социјални статус - које га чине социјалним „аутсајдером“ не само у односу на живот племства, већ на живот свих људских бића.

У сличном тематском оквиру на Терситове негативне одлике позива се и сиријски ранохришћански теолог и апологета Татијан (ска. 120-180. н.е) у својој *Беседи Хеленима (Oratio ad Graecos)*; реч је о заједљивом нападу на грчку културу и паганске обичаје, где покушава оправдати своје прихватање хришћанства и доказати првенство хришћанског учења у односу на све друге религије и веровања. У двадесет седмом поглављу своје развијене апологије, Татијан објашњава како су хришћани неправедно постали омражени на основу неразумних оптужби од стране Грка, поредећи њихова оспоравања хришћанског учења са Терситовим брбљањем:

Зашто ме нагоните да изневерим сопствене принципе? Зашто ви који кажете да презирете смрт оптужујете нас да се служимо лукавством не би ли смо побегли од ње? Ја немам „јелење срце“, али ваша ревност у дијалектици налик је „Терситовом брбљању без мере“. Како да поверујем некоме ко ми каже да је сунце црвена усијана маса, а месец још једна земља. Такве тврдње су производ бесмислених препирки, а не истинитог представљања поретка ствари.

(Tatian. *Orat. ad Graec.* XXVII, 2, 5-10 [Goodspeed 1915]; *прев. аум*)

Иако се испразна веровања и напади пагана на хришћане изједначавају са негативном хомерском представом о Терситовом говору (*ἀμετροεπῆ Θερσίτην*), Татијан у наставку своје апологије увиђа да је Терситово брбљање једини и искључиви повод да се овом актеру у традицији придруже и све друге негативне особине. Ово запажање му омогућава да вешто искористи представу о Терситу као најружнијем међу Ахејцима, како би истакао да хришћанска доктрина измирује привидне разлике међу људима и да под своје окриље прима све, без обзира на њихове спољашње манифестације јер препознаје унутрашњу вредност у сваком човеку:

Ахилеј је био младић, а ипак се верује да је био изузетно племенит и срчан, Неоптолем још млађи, а опет снажан; Филоктет беше без снаге, али му је судбина ипак одредила сврху под Тројом. А какав само човек бејаше Терсит? Па опет је и он предводио војску, и да није био такав некултуран и неук „брбљивац без мере“, не би га лажно представили са „шиљатом главом“ и „рехавом косом“. А што се тиче оних који желе научити нашу филозофију, ми их нећемо искушавати на основу њиховог изгледа, нити ћемо о онима који нам приступе судити према њиховом спољашњем облику; јер ми верујемо да у свима постоји снага промисли, чак и ако им је тело слабо.

(Tatian. *Orat. ad Graec.* XXXII, 2, 11 - 3, 9 [Goodspeed 1915]; *прев. аум*)

Иако га у оба одељка доследно осуђује због тога како је поступио, обраћајући се из сопственог незнања и неукости (*ἀμαθίαν*) владарима „речима без мере“ (*ἀμετροεπές*), Татијан је један од ретких античких аутора који ће хомерском Терситу признати статус војсковође (*ἐστρατήγει*) под Тројом, а његово систематско унижавање у физичком опису (*φοξὸς, ψεδνὸς*) отворено прогласити за лажну репрезентацију (*διεβάλλετο*) - директну последицу, а не узрок његовог погрдног говора. На тај начин, нераскидива грчка повезаност физичког и психичког дела бића на Терситовом примеру, постаће смењена хришћанским учењем о могућности пребивања снаге промисли (*λελογίσμεθα* - досл. прорачунато разумевање ствари) у телу лишеном физичке снаге и лепоте.

Док ће овакво разумевање човека (надовезујући се на ранија одбацивања превазиђених друштвених конвенција) остварити темељан утицај на промену херојске парадигме унутар хришћанске митологије и отворити пут новим манифестацијама херојског - не обавезно као одраза физичке, већ и умне изврности - Терсит у иницијалном развоју ове парадигме неће учествовати. Татијаново истицање недискриминаторне природе хришћанског учења у свом подједнаком прихватању свих

Ахилеја и свих Терсита овога света, у већој мери је послужило као адекватно реторско оруђе за придобијање свих оних који нису задовољавали традиционалне грчко-римске естетске и социјалне захтеве, него што је заиста утицало на другачије разумевање Терситове улоге у традиционалном предању. Без обзира на то што социјални статус, физичка снага и лепота за хришћане више нису представљали примарни одраз људске вредности и врлине, негативна рецепција Терситове фигуре у традицији, била је сувише снажна да би код ранохришћанских аутора његова појава и поступци задобили озбиљнију апологију. Татијаново поновно разоткривање модела којим песник покуде постаје предметом покуде у највећој се мери приближило таквој апологији, али је и у овом случају превагнула осуда Терситове критике ахејских владара. Под неизбежним утицајем хомерског текста, ова критика није схваћена као контраст Терситовој физичкој ружноћи, него само као још један њен специфични израз, очигледно недостојан хришћанске милости и опроста.

Овакву судбину Терситове фигуре код ранохришћанских аутора коначно потврђују и његове улоге у делима хришћанског теолога и једног од црквених отаца, Климента Александријског (ска. 150-215. н.е). У својој *Опомени незнабошцима* (*Protrepticus*), ученој критици паганства и многобоштва, и позиву на прихватање супериорне хришћанске доктрине, Климент се (слично Филону) окреће критици клањања лажним божанствима и идолима. Он наглашава да посебно апсурдну и срамотну праксу међу Грцима и Римљанима чини обожавање мртвих људи из старине (нпр. Сарпедона), њихових сенки и демона: „Таква су, дакле, ваша божанства - приказе и сенке; а уз њих треба додати и оне Молитве ‘хrome’, што ‘образ им се нарoз’o и разроко очима глeдe’ [I, 503], више Терситове него Зевсове кћери“ (Clem. Alex. *Prot.* IV, 49 [Stählin 1905: 43]; *прев. аум*). Међу лажним идолима Климент посебно наглашава грчке персонификације Молитава (*Λιταί*), Зевсових кћерки, које су у *Илијади* представљене као хrome, наборане и разроке пратиље Грехоте (*Ἄτη*). Веровало се да Молитве чувају оне који им се клањају, али уколико би их неко увредио послале би Грехоту да га мучи и казни (I, 502-512) - реч је о очигледној алегорији снаге молитве у превазилажењу проблема у које људе доводи лудост/грехота. Ругајући се бесмисленом сујеверју, александријски теолог у представи о Молитвама препознаје Терситове физичке одлике (шантавост - *χολαί*, ружноћу/ набораност лица - *ῥυσαί*, разроконост - *φορκός* = *παραβλῶπες*?) те их проглашава не кћеркама врховног грчког божанства, већ најгорег међу Ахејцима, оспоравајући тиме њихов значај и смисао. Терситова фигура се тако са својим традиционалним негативним карактеристикама још једном појављује у функцији хришћанске критике паганских обичаја.

Терсит се у истом облику и функцији јавља и у другом Климентовом тексту, *Педагогу (Paedagogus)*, у коме је аутор представио Христа као моралног учитеља читавог човечанства. У трећем одељку посвећеном критици људске бриге за спољашњи изглед, Климент попут Татијана истиче да није тело, већ душа оно што треба да тежи савршенству, оштро осуђујући паганску оптерећеност телесним задовољствима, изражену кроз њихово необуздано развратништво. Главни предмет његове критике су појединци који наводе на такво неморално понашање - блуднице, луде и наказе - чије дрско и ласцивно подсмевање и раскалашност подстичу људе на најодвратније чинове:

Али ове жене [блуднице] уживају у односима са ушкопљеницима. И ту су гомиле одвратних створења и катамита поганог језика, укаљаних тела и укаљаних гласова; довољно мушкарци да се прихвате блудних радњи, поклисари прелјубе, што се кикоћу и шапућу; сладострасници, што бесрамно кроз нос испуштају звукове гнусног разврата и браколомства не би ли распламсали похоту, разузданим речима и наступом покушавају да угоде и наведу на смех, који је претеча прелјубе. [...] Међутим, оне које су мало префињеније од тога, држе индијске птице и међанске паунове, те устају и лежу с тим створењима шиљате главе, играју са сатирима, одушевљавају се чудовиштима. Када слушају о Терситу, смеју се; оне воле да купују такве „високоуважене“ Терсите, и не диче се везом са сопственим мужевима, већ се поносе тим створовима што су само бремене овој земљи.

(Clem. Alex. *Paed.* III, 4, 29-30 [Stählin 1905: 250]; *прев. аум*)

У Климентовом пластичном опису проституције у римском периоду, Терситова фигура је постала синоним за један тип „бурдељске наказе“ која се могла сусрести у „кабинетима куриозитета“ јавних кућа имућнијих хетера, испуњених евнусима, патуљцима, деформисаним и андрогиним забављачима, егзотичним животињама, пајацима, лудама и другим необичним створењима. Александријски теолог је на тај начин успоставио интересантну везу између Терситове ружноће и физичких аномалија ових појединаца, чија се вредност увећавала са интензитетом њихових деформитета; Терситову „дрскост“ са њиховим разузданим и ласцивним односом према својим добротворкама и њиховим клијентима; а Терситову функцију изазивача смеха са њиховом функцијом подстицања на блуд и удоваљавања најперверзнијим људским прохтевима, крајњим последицама раскалашног ругања и смеха у који су се упуштали.

Овим поређењем стиче се јасна слика о томе какву је рецепцију Терситова фигура имала у ранохришћанској књижевности. Терситово превасходно негативно одређење задржало се и у неколицини под хришћанским утицајем насталих употреба фигуре током позне антике (Теодорит Кирски, Енеја и Прокопије из Газе); исти је случај и са оскудним средњовековним репрезентацијама најгорег међу Ахејцима. Премда се без изузетка јавља као негативан пример у хришћанској критици паганског начина живота, Терситово довођење у везу са парадигмом „бурдељске наказе“ и забављача, код



Климента Александријског најављује изузетно важно својство фигуре у каснијим процесима деконструкције херојске парадигме током хришћанског средњовековља. Реч је о најранијим антиципацијама дубоког утицаја Терсита и сродних традиционалних литерарних фигура, на успостављање институције дворске луде<sup>663</sup>, која се после важне Терситове улоге у киничко-сатиричком оквиру римске књижевности може посматрати као најважнији израз следеће (средњовековне и ренесансне) фазе у развоју манифестација песника покуде у европској књижевности.

У својим различитим преображајима током књижевности римског доба Терситова фигура је одржала амбивалентност карактеристичну и за раније периоде свог књижевноисторијског развоја. Захваљујући својој литерарној типологизацији код раних римских аутора, Терсит је прихваћен као класичан хомерски пример најгорег међу Ахејцима, отеловљења свих непожељних људских одлика и друштвених вредности. До завршетка антике, овај аспект Терситовог лика прихваћен је и даље развијан од стране хришћанских писаца, па ће постати доминантан у рецепцији фигуре током читавог средњег века. Захваљујући пак интензивном развоју киничко-сатиричке књижевности током прва три столећа Царства, Терсит је у својим улогама постао саставни део нових израза песништва покуде, остваривши знатан утицај на даље процесе деконструкције херојске парадигме кроз превазилажење традиционалних херојских категорија и пропагирање другачијих облика херојског. Ово парадигматско померање омогућило је и преображај у разумевању Терситове фигуре, која је из суштински измењене перспективе хероја историје постала знатним делом ослобођена својих негативних традиционалних одлика, онда када су у римском друштву оне почеле губити на свом општем значају.

Док се кроз процесе превазилажења традиционалних херојских вредности у овом периоду заокрет са класичне идеје о хероју традиције на модерну идеју о хероју историје окончао у форми хришћанског хероја, Терситова фигура, као битан учесник тих процеса, није у целости доживела свој модерни преображај и признање, већ је остала обележена својом негативном традиционалном заоставштином. У том смислу, први пут након целокупног раздобља антике, Терсит се под хришћанским утицајем средњовековне књижевности више неће развијати упоредо као субјекат и објекат покуде, већ ће током наредних хиљаду година у својим ретким литерарним појавама бити редукован на симбол неколико непожељних карактеристика. Терситов критичко-сатирички потенцијал у процесима деконструкције херојске парадигме, проистекао из

---

<sup>663</sup> У истом периоду када Климент Александријски пише своју критику паганског разврата, овај утицај је у нешто другачијим околностима антиципиран и у поменутом Лукијановом поређењу Терсита са грчким интелектуалцима, који су се на дворовима имућних Римљана понижавали на различите начине не би ли сачували сопствени живот и положај (*De mercede conductis*).

његове амбивалентне природе песника покуде, поново ће бити тумачен у новим литерарним оквирима тек са развојем европског хуманизма и ренесансе.

### 3.3. Терсит у средњем веку

Распад Западног римског царства 476. године н.е под варварским најездама обележио је крај антике и почетак десетовековног раздобља европског средњовековља, за чији се завршетак обично узима крај XV столећа<sup>664</sup> када у Европи наступају ренесанса и доба великих географских открића. Преклапајући се у својој раној фази (V-X столеће) са раздобљем позне антике, овај прелазни период у Европи окарактерисан је наставком великих сеоба народа на територијама бившег Царства, подстакнутим готским и вандалским миграцијама током IV столећа и праћеним насељавањима германских, хунских, словенских и других племена широм европског континента до краја VIII столећа. Под утицајем великих миграција, генералног опадања популације, неповољних економских услова, те деурбанизације становништва из великих римских центара у руралне пределе и успона феудализма, социополитичка и културна конфигурација највећег дела Европе и Средоземља подвргнуте су дубоким и неповратним преображајима.

Током периода високог средњовековља (XI-XIII столеће) европска цивилизација доживљава нагли пораст захваљујући новим открићима на пољима пољопривреде и економије, престанку инвазија и великих миграција, укидања робовласништва и учвршћивања феудалног система управљања. Феудализам је омогућио поновно уздизање старих и стварање нових слојева: племства, свештенства, слободног грађанства и витезова, што је уједно подстакло рестаурацију напуштених и заснивање нових урбаних центара. Ширење хришћанске теологије праћено је обновљеним интересовањем за класичну филозофију (Аристотел), те успоном емпиризма и рационализма у покушају измирења са хришћанским учењем под окриљем схоластичког приступа (Пјер Абелар, Тома Аквински), који ће одиграти значајну улогу у стварању првих европских универзитета током XI и XII столећа.

Позно средњовековље (XIV-XV столеће) познато је као период опште кризе европске цивилизације. Драстично опадање популације проузроковано је великом глађу широм континента (1347-1351) и пандемијом куге (Црна смрт). Класне разлике

---

<sup>664</sup> Најзначајнијим догађајима који су означили завршетак средњовековља и почетак модерног доба европске историје обично се сматрају турско освајање Константинопоља 1453. године праћено пропашћу Византијског царства, Колумбово откриће Америке 1492. године и почетак протестантске реформације 1517. године, мада поједине националне историје узимају и друге догађаје који су утицали на темељну промену у духовноисторијским токовима народа које описују - попут Битке код Босворта (1485), којом су се окончали енглески Ратови ружа и започео успон династије Тјудора, или смрти шпанске краљице Изабеле (1504), после које је наступило модерно шпанско насељавање новооткривених америчких територија.

између слојева се замућују, писменост и образовање престају да буду привилегија племства и клера, а грађанство почиње да подражава витешке идеале највиших друштвених слојева. Католичку цркву погађају многобројне недаће, попут појаве јеретичких учења (Џон Виклиф, Јан Хус), успона мистицизма (Мајстер Екхарт) и изузетно распрострањеног веровања у вештице. Реакција на немилосрдно поступање цркве према својим неистомишљеницима изражена је у све присутнијем уверењу да разум функционише независно од вере (Вилијам Окамски), што ће омогућити науци да се одвоји од филозофије и теологије. На темељу критичког односа према црквеној догми, успона научних метода, продукције на народним језицима и све снажније представе о централној улози човека у обликовању света, развиће се неопходни услови за велика географска открића, рађање италијанске ренесансе и немачке реформације. Ови кључни историјски моменти, заједно са пропашћу Византијског царства, из основа ће трансформисати социјалне, духовне и геополитичке токове у Европи окончавајући средњовековни период и најављујући модерно доба европске историје.

Средњовековна књижевност током свог најранијег периода обележена је изразитим утицајем римског и византијског хришћанства, односно стваралаштвом на његовим званичним језицима, латинском и старогрчком, у домену различитих облика религиозне и секуларне литературе.<sup>665</sup> Упоредо са стваралаштвом на класичним језицима, од почетка IX до краја XII столећа у Европи се појављују најранији писани текстови на вернакуларима, у форми националних епова, легенди, сага и хроника непознатих аутора, насталих из богате митолошке грађе преношене првобитно усменим путем међу древним европским народима.<sup>666</sup> У старој француској књижевности од XII до XV столећа појављују се дуже епске композиције познате под заједничким насловом *chansons de geste* - песме о херојским подвизима, у којима су са многобројним легендарним и фантастичним елементима опевана збивања из периода владавине Карла Великог (VIII-IX столеће), у оквиру тематског циклуса познатог као *matière de France* (*Песма о Роланду, Песма о Гијому, Гормон и Изамбар* и др).<sup>667</sup> Поред

---

<sup>665</sup> Најзначајнији латински аутори раног средњовековља (VI-IX столеће) су Боетије, Касиодор, Венанције Фортунат, Григорије Турски, Григорије Велики, Исидор Севилски, Бонифације, Колумбан, Павле Ђакон, Паулин II, Беда, Алдхелм, Алкуин, Асерије и Ајнхард, док на старогрчком стварају Јован Филопон, Јустинијан I, Агапет, Јефрем Антиохијски, Павле Силентарије, Евагрије Схоластик, Георгије Писида, Јован Мосхо, Агатија Схоластик, Григорије Антиохијски, Јован Дамаскин, Јован Малала, Андреј Критски, Фотије и Јосиф Химнограф.

<sup>666</sup> Староенглески еп *Беовулф*, старофранцуска *Песма о Роланду*, шпанска *Песма о Сиду*, средњевисоконемачка *Песма о Нибелунзима*, византијски народни еп *Дигенис Акрита*, староисточнословенски еп *Слово о Игоровом походу*, исландска *Стара Еда* и *Сага о Њалу*, келтска сага *Тојн Бо Кулња* и др. Премда је већина народне књижевности још увек анонимног карактера, у овом периоду се јављају и прва индивидуална дела професионалних певача, приповедача и извођача на дворовима европских краљева - бретонских бардова, нордијских скалдова и легендарних германских скопова.

<sup>667</sup> Упошљавајући увек сличну палету литерарних типова, ови епови су најзаслужнији за развој

*chansons de geste* јавља се и нови тип аристократског витешког романа, чија су теме фантастичне и легендарне авантуре појединаца, дубоко прожете елементима дворске културе и подељене у два велика циклуса: *matière de Rome* - тематика преузета из грчко-римске митологије и историје (*Роман о Троју, Роман о Александру Великом, Роман о Енеји, Филомела* Кретјена де Троа, *Троил и Кресиди* Џефрија Чосера и др); и *matière de Bretagne* тематика преузета из британске легенде и историје, превасходно предања о краљу Артуру и витезовима Округлог стола (*Сер Гавејн и Зелени витез, Тристан и Изолда, Ланселот и Персивал* Кретјена де Троа, *Роман о Бруту* и др).<sup>668</sup>

Мада у периоду од IX до XIV столећа књижевности на народним језицима стичу све већу популарност, на латинском језику настаје већина средњовековних хроника, историја, филозофије, дидактике, католичке теологије и хагиографије<sup>669</sup>, а сличан је случај и са односом византијског старогрчког стваралаштва<sup>670</sup> према модерном грчком и продукцији на словенским језицима. Латинским језиком писани су и први облици средњовековне драме - мистерији, миракули и моралитети, засновани на библијској тематици. Из сложеног односа према хришћанској традицији настају и монументална дела позног европског средњовековља која ће отворити пут развоју хуманистичке и ренесансне књижевности, *Божанствена комедија* Дантеа Алигијерија и *Кентерберijske приче* Џефрија Чосера.

У својим непосредним манифестацијама и функцијама, Терситова фигура током целокупне средњовековне књижевности заузима крајње маргиналан положај, на граници готово потпуне анонимности са аспекта најважнијих литерарних кретања овога периода. Веома ретки и спорадични помени лика јављају се пре свега код византијских и других аутора који стварају на класичном грчком језику, и то без изузетка у функцији реторских, граматичких или енциклопедијских примера и типова у неколицини лексикона, приручника, језичких расправа, схолија коментара и епистула, односно у традиционалној улози најгорег међу Ахејцима у неколико стихова

---

витешких херојских идеала храбрости, части, доброте, милости, заштите слабих и службе краљу, док се херој-вitez посматра као одраз и заштитник целокупне заједнице, кључна фигура за судбину нације и хришћанске вере.

<sup>668</sup> За разлику од представе о комуналном хероју-вitezу, заштитнику нације и хришћанства из *chansons de geste*, витешки роман се у већој мери бавио аспектима хероја-вitezа као индивидуе, окренуте свом унутрашњем животу, вери, љубави и личним идеалима, често се разилазећи са доминантним ратничким манифестацијама хероизма у јуначком епу (уп. Мелетински 2011: 54). На ову промену битно је утицао успон концепције дворске или куртоазне љубави и култа даме крајем XI столећа. Витешка врлина и племенитост почињу да се посматрају као одрази љубави према дами коју вitez обожава у необичном укрштању еротике и хришћанске посвећености.

<sup>669</sup> У овом периоду на латинском стварају Анселмо Кентерберijski, Пјер Абелар, Тома Аквински, Фрањо Асишки, Готје од Шатијона, Саксон Граматик, Алберт Велики, Вилијам Окамски и др.

<sup>670</sup> Истакнути аутори високог и позног средњовековља на старогрчком су Константин Порфирогенит, Лав Ђакон, Јован Геометар, Ана Комнена, Михајло Псел, Еустатије Солунски, Михајло Ефешки, Теодор Продром, Јован Цецес, Јован Зонара, Максим Плануд, Јован Кантакузин, Мануел Филес, Деметрије Халкокондил и др.

византијских песника.<sup>671</sup> Из перспективе средњовековног хришћанског латинитета, Терсит је потпуно непознат све до високог средњовековља када добија минорну улогу у латинском теолошко-сатиричном трактату. Каснија хришћанска теологија и морал нису наставили праксу ранохришћанских аутора у указивању на Терсита као пример природне искварености и поремећености па негативна представа о фигури није постала типичан део средњовековног вокабулара паганства, греха или неморала.<sup>672</sup>

У области стваралаштва на народним језицима, Терсит није остварио довољно велику популарност код античких аутора и њихових средњовековних посредника, да би се укључио у грађу западњачког витешког романа и постао саставни део *matière de Rome*; али и преовлађујуће негативна представа о фигури била је исувише неадекватна за било какво Терситово учешће у развоју средњовековних дворских идеала. Ни комичко-сатиричка струја средњовековног латинитета (уп. Curtius 1998: 448-472) нити богата карневалска култура на вернакуларима (уп. Bahtin 1978: 9-38) у Терситовом лику нису пронашли једно од оруђа сопственог израза. Узимајући у обзир све наведене разлоге Терситовог одсуства из средњовековне књижевности Западне Европе, намеће се закључак да је овај период заиста представљао „мрачно доба“ у развоју фигуре.

Ако се 476. година, односно последња четвртина V столећа, строго одреди као време завршетка римског раздобља антике, први средњовековни помен Терсита налазимо код александријског филолога, неоплатоничара и теолога Јована Филопона (ска. 490-570 н.е). У његовим коментарима уз Аристотелове списе *О души* и *О рађању животиња*, Терсит је представљен као тип ружног и слабог човека (насупротив Ајанту), који не поседује хармонију душе (Ioan. Phil. in Aristot. *De anima* I, 4, 45 [Rose 1886]; Ioan. Phil. in Aristot. *De gener. anim.* XIV, 3 [Hayduck 1903: 241]). Терсит је слично сагледан и код неоплатоничара Олимпиодора (ска. 495-570 н.е), последњег паганског аутора александријске школе. У коментарима уз Платоновог *Алкибијада*, *Федона* и *Горгију*, фигура се јавља у виду обрасца ружноће, деформисаности, слабости (слабији је и од појединих жена) и смешног као ружног које је беспомоћно, те у поменутој примедби аутора да га Одисеј у подземном свету не би препознао (Olymp. in Plat. *Alc.* I,

---

<sup>671</sup> „Терсит је пронашао уточиште у приручницима реторике, где је преживео током многих столећа; средњовековни школарац је могао налетети на Терсита као тип клеветника који куди и проклиње чак и ако никад раније није чуо за *Илијаду*“ (Mueller 1984: 187).

<sup>672</sup> Терситово одсуство из средњовековних хришћанских учења могло би се објаснити са аспекта Мајеровог разликовања „интенсионалног аутсајдерства“ и „егзистенцијалног аутсајдерства“. „Интенсионално аутсајдерство“ производ је хришћанског односа према греху који није природно људско обележје, већ последица намерног деловања и мишљења. „Егзистенцијално аутсајдерство“ производ је традиционалног грчког односа према појединцима чије су се проблематичне особине и поступци сматрали нераздвајивима од њиховог духовног бића (Mauger 1981: 11-12). Традиционалну Терситову фигуру као типичан пример Мајеровог „егзистенцијалног аутсајдерства“ хришћанска схоластика тако није могла прихватити ни као парадигму грешника, јер су његови поступци традиционално представљени као одраз његове природе, ни као парадигму жртве божанске промисли, јер је његова природа одређена као суштински искварена.

108b, 109b, 124a-d [Westerink 1956]; Olymp. in Plat. *Phaed.* 67d12 [Westerink 1976-77]; Olymp. in Plat. *Gorg.* V, 1, 18; L, 1, 11 (ad 524d-527e) [Westerink 1970]). Византијски историчар и реторичар Јован Ретор (VI? в.н.е), кога наводи Евагрије, у свом коментару уз Хермогенов спис *О стилу*, наводи Терсита као типичан негативни модел говорника који није у власништву сопствених речи, већ имитира туђи (Ахилејев) прикладан и хармоничан говор (Joan. Rhet. in Herm. *Πέρι ἰδεῶν* [Walz, *Rhet. Graec.* 1834: VI: 248, 319]). Истом добу вероватно припадају и коментари уз проповеди Григорија Назијанског приписани извесном византијском монаху Нону (VI? в.н.е), који препричавајући епизоду са Терситом у *Илијади* објашњава зашто Григорије у једном говору назива хромог Хефеста „Терситом Олимпа“ (Ps. Nonn. in Greg. Naz. *Or.* 5 [Smith 2001: 83]). Последњу појаву Терсита у VI столећу налазимо код византијског песника и историчара Јустинијановог доба, Агатије Схоластика (сса. 530-582/594. н.е), у поменутом поређењу фигуре са надрилекаром Уранијем, где је Терсит осликан као класични тип дрзника, брљивца и закерала (Agath. Schol. *Hist.* II, 29, у: *Hist. Graec. Min.* II [Dindorfius 1871: 228-230]).

У периоду од краја VI до почетка IX столећа, Терситова фигура у потпуности нестаје из европског књижевног видокруга, да би се потом поново почела појављивати као граматички и правописни пример у приручницима византијских граматичара Георгија Херобоска (Choerob. in Theod. [Hilgard, *Gram. Graec.* 1894, IV, 1: 166 = Bekker, *Anecd.* 1821: III, 1190]; Choerob. *De ort.* [Cramer 1835, II: 217]) и Теогноста (Theogn. *De ort.* [Cramer 1835, II: 247]), који се пре свега баве етимологијом Терситовог имена. Ова пракса се наставља и у X столећу, када је Терсит укључен у велики византијски лексикон *Etymologicum Gudianum* (*Etym. Gud.* 30, 259 [De Stefani 1909]) и монументалну византијску енциклопедију античког света, *Суду*. Поред уобичајене етимологије Терситовог имена, негативна представа о фигури у *Суду* се доводи и у везу са поменутиим изрекама да нешто вреди „четири обола“ (тј. да је безвредно, попут Терсита), и да је неком стало до нечега као „корњачи до муве“ (толико мало Агамемнон хаје за Терситове грдње) (*Suid. Lex.* A, 4366, Θ, 257, Τ, 368, Χ, 191 [Adler 1928-1938]).

У XI столећу Терсита препознајемо код чувеног византијског полихистора Михајла Псела (сса. 1018-1079). У Пселој јамској инвективи упућеној извесном монаху Саваиту, који га је наводно раније увредио, аутор саопштава низ јетких покуда, поредећи свог опонента са одвратним чудовиштима попут Тифона, Кербера и Горгона, те га у алузији на хомерски текст назива „Терситом брљивцем“ (*Θερσίτ' ἀκριτόμυθε*) и „злосрећним Терситовим обличјем“ (*εἶδος τι Θερσίτειον ἠθλιωμένον*). На крају песме, Псел иронично изражава бригу што је можда својим стиховима допринео

озлоглашености свог противника и у истом маниру закључује да чак ни Терсит, да је остао жив, не би презрео Калиопу (епско песништво) што му се наругала у комичној ситуацији (Psellus, *Poem.* 21, 104-107; 318-321; уп. Spina 2001: 38). Пселова инвектива представља један од изузетно ретких средњовековних образаца у којима се Терсит као негативни традиционални пример појављује у контексту песништва покуде и показује да се тај аспект фигуре ипак успео делимично очувати током овог периода (неколико сличних примера из византијске епистографије наводи: Jouanno 2005: 30-35).

Дванаесто столеће представљало је најпродуктивније доба по питању средњовековних обрада Терситове фигуре, превасходно због тога што из њега датирају изгубљени извори и схолије у вези са Терситовим репрезентацијама у предању о Тројанском рату. Реч је пре свега о монументалном коментару уз *Илијад*у и *Одисеју* солунског учењака и архиепископа Еустатија (сса. 1115-1195/6), који је окупио вишевековну научну грађу о Хомеру указујући на знатан број у другим изворима до данас непознатих античких сведочења. На темељу ове грађе, Еустатије је истакао многе битне чињенице поводом класичне хомерске и нехомерске традиције представљања Терситове фигуре. Слично место у односу на разумевање Терситове улоге у тројанском предању заузима и дело византијског песника и граматичара Јована Цецеса (сса. 1110-1180), које је најважнији средњовековни извор за изгубљене епове тројанског циклуса, односно за Терситов наступ у *Етиопиди* (*Догађаји пре Хомера*) и каснијој нехомерској традицији (*Хиљаде*, схолија уз Ликофронову *Александру*). Важно је нагласити да - иако припадају високом средњовековљу - Еустатије и Цецес су у својим делима толико нераздвојиво повезани са класичним грчким стваралаштвом да њихов однос према Терситовом средњовековном развоју пре треба посматрати као надомештај заборављене класичне грађе о тројанском предању, него као истински одраз каснијих трансформација фигуре и њихове рецепције. За средњовековне обраде Терсита значајна је и непрекинута пракса укључивања фигуре у дванаестовековну византијску лексикографију. Уобичајена етимологија Терситовог имена као дрзника, тако се појављује у лексикону приписиваном византијском теологу и хроничару Јовану Зонари (Ps. Zonaras, *Lex. s. v. Ἀθερίτζειν* [Tittmann 1808: 62]), као и у веома популарном византијском етимолошком речнику *Etymologicum magnum*, који је велики део грађе, укључујући и ону о Терситу, преузео из десетовековног *Etimologicum-a Gudianum-a* (*Etym. Mag.* [Kallierges 1499: 24, 447]).

У овом периоду се јавља и једина нама позната латинска средњовековна интерпретација Терситове фигуре код француског теолога, цистерцита и песника Алана из Лила (*Alanus de Insulis*, сса. 1128-1202/3), вероватно једног од најученијих (*doctor universalis*) париских студената Пјера Абелара. У својој сатиричној теолошкој



расправи у стиху и прози под насловом *Тужбалица природе (Planctus Naturae)*, састављеној по узору на Боетијеву *Утеху филозофије*, Алан описујући алегоријске разговоре између Природе и њених пратилаца, критикује људске грехове. Он посебно скреће пажњу на то, да се човечанство кроз различите облике сексуалних девијација (содомија) укаљало и удаљило од бога и природе. У петом стихованом одељку свог трактата, изводећи својеврстан каталог оксиморона (у овом жанру веома заступљено стилско средство током позног средњег века и ренесансе), аутор указује на погубан утицај телесне љубави и жеље (Купидона), које нагоне човека да чини ствари супротне његовој природи и наводе га да се понаша као луда:

Мир удружен с мржњом, страх са надом, то је љубав,  
одано издајство и с гневом помешан разум. [...]

Зар није антифраза што почини Купидон  
многа чуда, људима свима мењајућ' облик?  
Када гневан је он, тад Сцила свој гнев утиша,  
благонаклон Нерон тада је према Енеји,  
Парисов мач засија, Тидеју смекша срце,  
Нестор је младић, а Меликерт ено га старац.  
Терсит Париса моли за лепоту, а Давус  
Адониса, што на Давуса наличи опет. [...]

...Уликс бива

будаласт, Ајант у лудилу постаје мудар.

(Alanus, *Planct. Natur.* V, 0455B-C [Häring 1978] ; *прев. аум*)

Укључујући се у низ Аланових поређења по супротности, Терсит је употребљен као традиционални пример изразите ружноће, која је у овом случају супротстављена недостижној Парисовој лепоти. По истом принципу Терсит је доведен у везу са још једном маргиналном класичном фигуром, Давусом, чувеним робом из Плаутових и Теренцијевих комедија. У Алановом наопаком, готово карневалском свету, који је резултат Купидоновог погубног дејства, не само што се извесне људске категорије отеловљене у типичним примерима из антике претварају у своје суште супротности, већ су и они најгори, попут Терсита и Давуса, толико залуђени да моле (*mendicat*) за нешто што очигледно по својој природи не могу да поседују (Парисову и Адонисову лепоту, наочитост и углед); у томе Аланова алегорија срзавања људске расе под утицајем телесних задовољстава досеже свој врхунац. На тај начин, Терсит се у средњовековну латинску књижевност укључује у оквиру карактеристичног манира апсурдних замена улога дијаметрално супротних фигура из класичне митологије, зачетог већ у поменутиим Терситовим јукстапозицијама са Нирејем, Нарцисом и Хијацинтом код Елија Аристиде и Теодорита Кирског.

У подједнако негативном светлу Терсит се јавља на још једном месту на крају Аланове расправе. У деветом прозном одељку аутор приказује алегоријски дијалог између Природе и Великодушности, у коме се наставља његова оштра осуда људске грешности и искварености. Природа у једном тренутку призива Генија, који на пергаменту осликава античке ликове као метафоре људских врлина и мана: Хелена представља лепоту, Турно смелост, Херакле снагу, Капанеј дивовски раст, Одисеј лукавство, Цицерон говорнички дар, Аристотел филозофију, итд. Потом Геније прелази на осликавање негативних људских одлика: „Његова лева рука [...] млитаво преузимајући из области ортографије и псеудографије, створила је на недовршеној слици обресе фигура, односно сеновите и нејасне скице. Тамо је Терсит, обучен у своје одвратне прње, побијао умеће једног много вештијег од себе [Агамемнона/Одисеја?]“ (Alanus, *Planct. Natur.* IX, 0480A [Häring 1978]; *прев. аум*). После Терсита, као примери људске извращености још ступају прељубник Парис, лажљивац Синон и стари римски песници Еније и Пакувије, који нису били нарочито цењени у Августовом добу. На крају, расправа се завршава тако што Геније баца свечану анатему на све грешнике, а аутор се буди из тобожње надахнуте визије којој је имао част да буде сведок (уп. Curtius 1998: 132).

Испољавајући се као класични пример ружноће, неупућености, свадљивости и дрскости, у Алановој алегорији Терситовој фигури је додељена минорна позиција унутар богатог комплекса средњовековних *exempla* - узорних примера људских одлика и слабости преузетих из античке књижевности и историје, са циљем да се подстакне побожност и стремљење ка врлини - којима су располагали најученији аутори средњовековља и ренесансе (Curtius 1998: 69-70). Посебно је вредан детаљ - да осликавајући Терситову фигуру Аланов Геније „преузима из области ортографије и псеудографије“, чиме аутор вероватно указује на развијену византијску етимолошко-лексикографску традицију као главни извор за Терситову фигуру током средњовековља, подврђујући да су њени одједи били познати и у Западној Европи дванаестог столећа. Такође је индикативно и то, што Аланово увођење Терсита делује као да је у већој мери уобличено под утицајем класичног реторичког примера побијања саговорника (*refutatio*), него што одаје непосредну упућеност у хомерску епизоду, о којој аутор више ништа не саопштава у склопу своје „сеновите и нејасне скице“ лика. Ипак, непостојање других сачуваних обрада Терситове фигуре у западноевропским књижевностима средњег века знатно отежава разумевање ширења њене рецепције на тим просторима. Терситова појава у Алановом делу чини усамљен куриозитет, али и битну назнаку његових даљих потенцијалних кретања у средњовековној Европи, обухвајући можда и до данас изгубљене латинске реторске приручнике и лексиконе

или школску литературу, у којима су западноевропски аутори могли да се упознају са извесним аспектима Терситове судбине у тројанском предању.

Током XIII столећа Терситов лик поново нестаје из средњовековне књижевности да би се потом, почетком XIV столећа, указао у византијском компендијуму грчких апофтегми и анегдота о познатим грчким филозофима и другим личностима под називом *Gnomologium Vaticanum*. Терсит се овде јавља у оквиру поменуте приче о томе, како је Александар Македонски у посети рушевинама Троје одговорио свом дворском песнику Анаксимену да би радије био Хомеров Терсит него његов Ахилеј (*Gnom. Vat.* 78 [Sternbach 1963]). У истом периоду Терсита налазимо и код још једног великог византијског песника, Мануела Филеса (ска. 1275-1345) из Ефеса, аутора више од 25,000 стихова епиграмских пригодних песама на широк дијапазон тема, од природних наука, преко теологије до похвала својим савременицима. Песник се на Терсита кратко осврће у две своје песме. У првој Терсит је представљен као бедна и арогантна фигура чије је збуњујуће и неумерено брбљање супротстављено говору племенитог Херакла (*Man. Phil. Carm. ined.* IV, 10-12 [Martini 1900]). У другој се Хомеров опис Терситове фигуре пореди са описима одвратних митских чудовишта: Емпuze (*Ἐμψουσα*) - ноћне сабласти и пратиље богиње Хекате, која је могла мењати облик у лепу жену и тако мамила мушкарце да би им сисала крв; Стиге (*Στύξ*) - монструозне нимфе која је обитавала у истоименој реци (Стикс), граници подземног света; и Телхинâ (*Τελχίνα*) - застрашујућим морским божанствима са перајима уместо руку, пловним кожицама на ногама и псећом главом (*Man. Phil. Carm. ined.* VIII, 1-7 [Martini 1900]). На основу наведених примера, који уједно чине и последње Терситове појаве у византијској књижевности, јасно је да се првобитна негативна представа о фигури није значајније мењала у свом изразу и функцијама током читавог средњовековног периода.

Значајна и пажње вредна особеност у развоју Терситове фигуре у европским књижевностима XIV столећа, јесте њена појава у ћириличној верзији српског средњовековног *Романа о Троји*. У дужој верзији рукописа прозног текста забележеног вероватно тридесетих година XIV столећа на глагољици и ћирилици (Маринковић 1986: 14) и познатог под називом *Прича о краљевима* или *Руманац тројски*, у одељку који говори о неуспешном исходу Агамемноновог кушања из другог певања *Илијаде* наводи се следеће:

И многи витезови се поплашише, и подигоше срамна једра, и почеше бежати. И збунише се заставе и не знајаху куда да иду. И чу то Уриктиш Лаертић и пође и потече ка бродовима, и говораше: „О грчки господари и итрацијски витезови, која вам је то лудост наредила да бежите, и што се журите својим домовима пре него што се завршило десет година. Зар се не

бојите да ће те тако изгорети од Јекторова пламена? И тако врати многе бродове натраг, и устреми се на заставника Тержитеша, који не хтеде да се врати, удари га по глави, и врати га опет противу његове воље. И дођоше опет Грци у борбу противу Троје. И Јектор краљ посеја велику смрт по грчкој војсци.

(*Роман о Троји*, XII [Маринковић 1986: 52])

За средњовековни роман је карактеристично прилагођавање античке тематике потребама феудалног друштва и дворске аристократије, па је Терсит из хомерске епизоде преображен у „заставника Тержитеша“, о коме у успутном помену сазнајемо једино да га је Одисеј (Уриктиш Лаертић) против његове воље одвратио од повратка кући, тако што га је ударио по глави. О другим детаљима из хомерске епизоде и шире класичне традиције, средњовековни текст не даје никакве информације.

Захваљујући којим тачно литерарним кретањима и утицајима је настала српска верзија средњовековног *Романа о Троји* до данас остаје велика непознаница, с обзиром на то, да директни извор није утврђен. Још мање је познато како се Терситова фигура, упркос изузетно развијеној традицији западноевропског и византијског витешког романа који је обрађивао тројанску тематику (*matière de Rome*), задржала једино у српској интерпретацији. Док је краћа верзија српског *Романа* (у којој се Терсит не помиње) представљала превод са грчког језика, за дужу верзију се претпоставља да је настала под западним италијанским и латинским утицајима, како истиче Радмила Маринковић.<sup>673</sup> Уколико је то заиста био случај, Терсит је у српску књижевност могао ући на основу превода извесног данас непознатог латинског или северноиталијанског изворника, на шта би могла да упућује лексема „руманац“ - деформисано италијанско *romanzo*, у наслову текста (Маринковић 1986: 27). Доспевши у српску књижевност, *Роман о Троји* је наставио да се креће са запада на исток, појављујући се касније у бугарским и руским редакцијама, док се различите верзије српских рукописа задржавају све до пропасти феудалног система управе у српским земљама почетком XVII столећа, када текст знатно губи на својој популарности (Маринковић 1986: 253, 259-260).

Други потенцијални извор за српски *Роман о Троји*, а тиме и могуће порекло приче о Терситу у њему, Р. Маринковић препознаје у текстовима Овидијевих *Метаморфоза* и *Хероида* (Маринковић 1986: 14-15). Док је у *Метаморфозама* тројанско предање остало предметом опширних обрада, у *Хероидама* се овим обрадама придружују за феудалну дворску елиту изузетно интригантна писма митолошких супружника и

<sup>673</sup> „У последње време, међутим, све више преовлађује мишљење да су не само роман о Александру Великом, већ и сви остали витешки средњовековни романи долазили у јужнословенске књижевности поглавито преко наших глагољаша, који су већ од XIII века почели у Далмацији преводити оваква и слична дела са италијанског или латинског језика. Са глагољских рукописа ови романи су преписивани ћирилицом, да затим преко српских земаља пређу током XV века и у средњовековну руску књижевност“ (Маринковић 1986: 12-13).

љубавника, чије ће љубавне интриге постати једна од окосница средњовековног витешког романа са античком тематиком. Ова линија утицаја је посебно битна за Терситову појаву у *Роману о Троји*, јер се фигура јавља у поменутом кратком Одисејевом осврту на хомерску епизоду у *Метаморфозама*: „Ал’ се усудио тада ријечима нападат дрским/ Краљеве Терсит, који од мене [Одисеја] кажњен је за то“ (Ovid. *Met.* XIII, 230-233 [Ovidije 1907: 334]).

О утицају Овидијевих текстова на грађу латинских и западноевропских извора за *Роман о Троји*, настајалих у периоду од XII до XIV столећа, немогуће је говорити без једне шире представе о средњовековном развоју и рецепцији хомерских епова и осталих класичних дела која су обрађивала тројанско предање. Након неупоредиво велике и значајне рецепције током антике, *Илијада* и *Одисеја* у свом стандардизованом облику су током средњег века остали готово потпуно непознати највећем броју аутора западно од Византијског царства. Текстови хомерских епова су се одржавали на маргинама средњовековне књижевности превасходно у оквирима рукописне традиције византијских научника и теолога, која је ретко напуштала границе византијских манастира од X до краја XV столећа. Сличну судбину су доживела и друга дела на старогрчком језику, популарни каснији извори за тројанско предање (попут Аполодора или Квинта Смирњанина), док су се најзаступљенији латински аутори (пре свега Августовог доба - Овидије, Вергилије, Хорације, Тибул, Тит Ливије и др), захваљујући одсуству језичке баријере, успели у извесној мери очувати као извориште средњовековних сазнања о Тројанском рату код најученијих аутора Западне Европе.

У односу на ове ауторе далеко већи утицај, ширу распрострањеност и популарност међу средњовековним светом имале су три чувене латинске хронике настале као компилације богате митолошке грађе о Тројанском рату - *О пропасту Троје* (*De excidio Troiae historia*) фиктивног аутора Дареса из Фригије, *Дневник о Тројанском рату* (*Ephemeris belli Trojani*), такође фиктивног очевица збивања Диктиса Крићанина и *Разорење Троје* (*Excidium Troiae*) непознатог аутора; оне су уобличене вероватно већ у периоду између I и V столећа н.е. Ова три текста представљала су најважније изворе за формирање средњовековног тематског-мотивског комплекса витешког романа заснованог на античким митовима (*matière de Rome*). Чинили су и главна тематска полазишта за најпопуларнији средњовековни роман о Тројанском рату, дванаестовековни старофранцуски *Роман о Троји* (*Le Roman de Troie*) Бенуа де Сет-Мера (*Benoît de Sainte-Maure*, сса. 1100-1173), који је изразито утицао на средњовековну и ренесансну рецепцију античке тематике (Ђ. Бокачо, Џ. Чосер, Р. Хенрисон, В. Шекспир и др). По узору на латинске хронике и старофранцуску романсу, тринаестовековни италијански судија и писац Гвидо дела Колона (*Guido delle*

*Colonne*) саставља око 1287. године прозни преглед на латинском под називом *Историја уништења Троје (Historia destructionis Troiae)*, која ће се заједно са *Романом о Троји* проширити по читавој Западној и Централној Европи у многобројним редакцијама и преводима до краја XVI столећа (каталански, енглески, француски, пољски, чешки, немачки, италијански) (уп. Griffin 1936: xv-xvi). Могуће је да је и изворник за српску верзију *Романа о Троји* чинила нека од латинских рецензија или романских превода старофранцуског витешког романа, или Гвидове хронике, који су ширећи се континентом доспели и до Далмације, где су преведени на глаголицу, а потом и на ћирилицу.

Док претпоставка о оваквом ширењу грађе може објаснити развојне токове који су подстакли појаву *Романа о Троји* у српској књижевности, она не пружа никакве доказе о пореклу Терсита у овом тексту. Разлог за то лежи у чињеници да се Терситов лик не појављује ни у једној од сачуваних верзија поменуте три латинске хронике, премда се у њима указује на контекст другог певања *Илијаде*, а исти је случај и са свим другим преживелим верзијама старофранцуског *Романа о Троји* и Гвидове *Историје уништења Троје* (уп. Spina 2001: 36). Стога се Терситова необична појава у српској средњовековној романси ипак мора задржати у оквирима претпоставки о утицајима латинских аутора (пре свега Овидија), или о продирању извесних византијских обрада и помена фигуре или, у крајњем случају, о постојању изгубљеног изворника на латинском или неком од романских језика у који је била имплементирана прича о Терситовим авантурама под Тројом.

Шире посматрано, потпуно одсуство Терсита из најважнијих средњовековних текстова-посредника темâ тројанског предања, у знатној мери објашњава готово потпуну анонимност лика у латинској и народним књижевностима Западне Европе овог периода. Преостаје само нагађати колико би суштински другачија била рецепција Терситове фигуре да је она, макар и сасвим узгредно, била укључена у популарна сведочења Дареса и Диктиса или у Гвидову хронику. Тек ће се крајем XV столећа, захваљујући масовним миграцијама византијских научника на запад после турског разарања Константинопоља 1453, успону штампарске делатности после 1450. године и растућем интересовању за античке ауторе у доба италијанског хуманизма и ренесансе, омогућити услови за поновно померање хомерских епова (прво штапано издање настаје у Милану 1488) и других античких текстова у први план, а лик Терсита ће тек са XVI столећем доживети свој истински препород у европској књижевности.

Важно је указати на то да - иако Терситове непосредне појаве током средњег века нису одиграле битну улогу на плану даљег развоја деконструкције херојске парадигме - са аспекта компаративне митологије, Терсит ипак посредно добија значај у односу на

најраније херојске традиције у латинској римској и појединим средњовековним књижевностима на народним језицима. У односу на овај литерарни оквир, Терсит стиче статус специфичног архетипа фигуре провокатора у херојском епу и саги, својеврсном продужетку традиције класичног песника покуде, у којој ће се и без непосредних утицаја код појединих традиционалних ликова западноевропске књижевности јавити извесне одлике „терситизма“.

### 3.4. *Comparanda*: Терсит као архетип провокатора/луде у херојској књижевности Рима и средњег века

У доба зрелог и позног средњовековља, од X до XII столећа, знатан број модерних европских књижевности започиње свој историјски развој на темељима богатих митолошких и легендарних традиција новонастањених народа, првобитно углавном ствараних и преношених усменим путем. Уобличујући се постепено у краће песничке и прозне форме, ове традиције су временом постале саставни део великих националних епова анонимних аутора, легендарних хроника, сага и јуначких песама карактеристичних за већину средњовековних књижевности на народним језицима. Тематску окосницу најранијих литерарних жанрова чиниле су, пре свега, најразличитије манифестације херојског дискурса, обухватајући како старе паганске митове, предања о древним божанствима и чудовишним силама, тако и христјанизоване легенде средњовековног двора. Овај необични сусрет различитих култура, језика и обичаја после великих миграција европских племена, њихових старих веровања са хришћанством, њихове раније социјалне организације са феудалним системом и дворском хијерархијом, те њихових појединачних стремљења са непрестаним геополитичким трансформацијама средњовековних држава, изнедрио је широк дијапазон херојских фигура значајних за разумевање легендарне историје и националног идентитета већине европских народа.

Поред карактеристичних представа о сопственим херојима, најмлађе европске књижевности на народним језицима из своје усмене традиције пренеле су у херојску литературу и представе о њиховим антихеројским или нехеројским антиподима, потврђујући имплицитну претпоставку да је развој једног аспекта у одсуству другог у већини индоевропских митологија био немогућ. У знатно мањој мери од херојског, овај нехеројски корпус традиционалних фигура такође обухвата различите манифестације друштвено маргинализованих ликова, који се појављују у непосредном окружењу хероја и са њима улазе у сукоб. Како ћемо настојати да покажемо, са аспекта компаративне митологије уочљиво је да се једна група нехеројских фигура поклапа у удаљеним и независним предањима, упућујући на постојање својеврсне типологије. За разумевање даљег развоја деконструкције херојске парадигме посебно је индикативна чињеница да се у различитим европским књижевностима и митологијама типологија приказивања ове групе фигура може испратити уназад све до начина на који је представљен традиционални лик хомерског Терсита.



На ову компаративну страну Терситовог лика у европским митологијама, међу првима је из развојне перспективе указала Талија Филес Фелдман, у своме раду о фигури изазивача или провокатора (*taunter*) у античком и средњовековном епу. Анализирајући нехеројске аспекте епске традиције од Хомера до *Беовулфа*, ауторка издваја типичну фигуру провокатора; она је, „са једнаком комплексношћу у друштву као и у епу, наступала углавном као гласноговорник на двору, понекад чак и као званични беседник, чије су једине изванредне одлике били његов оштар језик и бесрамна отвореност у говору. [...] Унутар дворског оквира, околности су обично захтевале да провокатор превазиђе своју улогу забављача и окоми се на суштину извесног круцијалног проблема, разоткривајући ‘нихилистичку истину’ коју други нису још увек схватили или пак о којој сви размишљају, али нико не сме да је изрекне наглас“ (Feldman 1979: 3, 4).

Фелдман супротставља лик провокатора сродном лику сатиричара на формалном и функционалном плану. Инвектива сатиричара се уобичајено исказује кроз индиректне писане форме, а епски провокатор своју критику увек саопштава директно усменим путем. Сатиричарева критика најчешће подразумева и моралну осуду појединца или читавог друштва, док се епски провокатор у свом нападу много непосредније и личније устремљује на извесну слабост или неуспешно деловање одређене индивидуе, при чему осуда обично није моралне природе. На тај начин, провокатор својом критиком „не оставља хероју другу алтернативу, осим да почини оно дело од кога зависи читава драмска епизода, а можда и целокупан еп“ (Feldman 1979: 4).<sup>674</sup> Овакво дејство епског провокатора представља суштински одраз поетике покуде јер се, наглашава ауторка, заснива на свепрожимајућем страху хероја да ће бити посрамљен у друштву: „Испод лица хероја вребао је страх појединца од неуспеха и срамоте, херојство човека није било мерено његовим покушајима, већ његовим успесима, остало је била срамота уколико не би успео да постигне свој циљ. У срцу сваког ратничког друштва, не само грчког, налазио се овај страх од срамоте“ (Feldman 1979: 5).

Било да је званични или самопроглашени гласноговорник, провокатор обично не остварује у потпуности свој циљ, јер га у томе спречавају његова свађалачка и ратоборна природа, његова појава и наступ, односно изванредан склоп негативних карактеристика које га издвајају у односу на друге људе. Ипак, захваљујући том истом склопу, провокатор ужива извесну заштиту од стране својих добротвора или надређених, чиме се спречава да му осветољубиви херој, који га обично вербално и/или

---

<sup>674</sup> „Стога, провокатор у епу није пуко генерализовано ‘оруђе драматизације’, већ средишњи чинилац преко кога протагонисти добијају своје смернице, или бар учвршћују неопходни правац деловања“ (Feldman 1979: 4).

физички кажњава, нанесе икакву озбиљнију штету (Feldman 1979: 6, 9). Најранији пример овако дефинисане типологије провокатора у епу Фелдман препознаје у фигури хомерског Терсита, дрског гласноговорника народа коме ружноћа и низак статус пружају „додатну заштиту“ и могућност да саопшти непријатну истину, враћајући протагонисте (Ахилеја и Агамемнона) на правац који им је предодређен у епу: „Хомерова карактеризација је била толико поражавајућа, да је Терсит постао архетип провокатора у античкој књижевности и касније (Feldman 1979: 9-10, 16; уп. Miller 2002: 71).

Заједно са овим одређењем Фелдман у Терситовој фигури препознаје и рудиментарне одлике још једног сродног литерарног типа, који ће се развити упоредо са оваквим и сличним фигурама провокатора у европској књижевности позног средњовековља и ренесансе - дворске луде, поредећи Терситову ружноћу и наступ са понашањем „подругљивих *хомункула* на каснијим краљевским дворовима“ (Feldman 1979: 9). На повезаност са Терситовом хомерском фигуром указују и најважније одлике дворске луде-жртвеног јарца које наводи Инид Велсфорд у својој студији о луди у историји књижевности. Ауторка наглашава да је главна разлика између дворске луде и лакрдијаша-паразита у томе, што је први много упечатљивије абнормалан у односу на другог и много јасније дистанциран од свих осталих: „Дворска луда [...] забавља друге не просто захваљујући сопственој апсурдној прождрљивости, подсмешљивом оговарању и подмуклим триковима, већ захваљујући менталним недостацима и физичким деформитетима, који је ускраћују за одређена права и одговорности, и стављају у парадоксални положај стварног прогонства комбинованог са потпуном зависношћу од подршке социјалне групе којој припада“ (Welsford 1966: 55; уп. Фрејденберг 1930: 252).<sup>675</sup>

Појављујући се као архетипска фигура унутар две сложене и међусобно дубоко прожете развојне линије књижевних функција провокатора хероја и дворске луде (које су се на својим почецима обично манифестовале у виду два аспекта истог лика, наизменично испољавана у зависности од тога да ли је у првом плану био његов говор или његова појава), Терсит је захваљујући свом амбивалентном статусу истовременог субјекта и објекта покуде трансформисан у једном новом литерарном оквиру. Слично античкој поетици похвале и покуде, и у овом оквиру задржало се оно што Мелетински

---

<sup>675</sup> Велсфорд, међутим, порекло дворске луде прати још даље у прошлост од Терситове појаве у *Илијади*, све до Пете владарске династије древног Египта. Наиме, записи упућују на постојање пигмеја по имену Данга, који је забављао високо племство на двору фараона Ђедкаре-Исесија (XXV-XXVI в.п.н.е): „Поседовање грбавца, ћелавца или особе са било каквим упечатљивим деформитетом било је добра заштита од злоћудних утицаја, вероватно због тога што су такве несрећне околности чиниле појединца исувише бедним да би изазвао људску или божанску завист. Ово сместа указује на могуће порекло институције дворске луде“ (Welsford 1966: 56, 61; уп. Raglan 1949: 216-217).

назива архетипским односом између јунака и антијунака (Мелетински 2011: 61); првобитно је садржан у истом лику у древној миту, потом је подељен кроз сукоб између епског хероја и провокатора/луде у раним европским херојским традицијама, и најзад измирен у представи о хероју-витезу и његовом комичном нехеројском пратиоцу у развијеном витешком роману (и његовим ренесансним пародијама).<sup>676</sup>

За разумевање природе његовог средњовековног развоја важно је нагласити да се лик провокатора/луде због својих изванредних говорничких способности, у појединим херојским традицијама доводио у везу управо са занимањима усмених певача и дворских песника, у чијим су се представама такође задржале најважније одлике традиционалног грчког песника покуде. Одјеке ове праксе препознајемо у индикативним етимологијама назива за певаче, песнике и приповедача код келтских и германских народа. У гелској и британској књижевности професионални певачи, приповедачи, историчари, музичари и састављачи родослова које би краљеви или племићи ангажовали да певају у славу њихових личних или подвига њихових предака (односно да куде њихове противнике или дужнике), називали су се бардови - од гелског *bàrd*, што је био понижавајући назив за путујућег песника нижег ранга (насупротив високо ранжираним келтским „видовитим“ песницима - *ollamh, filí, vates, ovates*). У нордијској књижевности појединци који су испуњавали сличну улогу називали су се скалдрави - од протогерманског корена *\*skeldan* - грдити, закерати, врећати (уп. енг. *scold*; нем. *schelten*). Легендарни певачи и приповедачи о којима говори староенглеска књижевност називали су се скопови - од протогерманског корена *\*skupa* - ругати се, грдити (уп. ст.норд. *skop*; енг. *scoff*). Оваква погрдна одређења средњовековних дворских певача и њихово довођење у везу са песништвом покуде указују на нераздвојиву преплетеност раног средњовековног херојског (похвалног) дискурса са антихеројским дискурсом заједљиве критике и необузданог ругања, отеловљеног у фигурама ових појединаца (понекад директно или индиректно изједначених са традиционалним изазивачима хероја или дворским забављачима) (уп. Miller 2002: 254).

У оквирима овако успостављене традиције, установљене на уобичајеним изразима класичног песништва покуде и уобличене у још увек флудним функцијама провокатора у епу, дворске луде, варалице, спадала или комичног пратиоца хероја, у различитим

---

<sup>676</sup> „Такође је веома раширена представа о двојници браће [...] културном јунаку и лакрдијашу. [...] Слично раздвајање на озбиљног културног јунака и његову демонски-комичну негативну варијанту, одговара, на религиозном плану, етичком дуализму, [...] а на поетичком - диференцијацији херојског и комичног (Мелетински 2011: 62-63). Једна од манифестација овог антихеројског архетипа препознатљива је и у фигури варалице-трикстера, истиче аутор: „Варалица је, за разлику од културног јунака, у извесном смислу асоцијалан и стога је ‘персоналнији’, али је зато негативно приказан као маргинална фигура, која се понекад чак супротставља роду-племену“ (Мелетински 2011: 65).

европским књижевностима учљив је извешан број литерарних фигура који битан део својих одлика и своје судбине деле са фигуром хомерског Терсита. Оваква повезаност указује на постојање једног рекурентног књижевног процеса који је створио нове изразе „терситовске“ деконструкције херојске парадигме. Фелдман показује да је ову традицију после хомерских епова могуће прилично доследно пратити преко римске епике Августовог доба, све до њених средњовековних манифестација. Ауторка као типичне примере епских провокатора (после Терсита) анализира фигуре Антиноја у *Одисеји*, Дранка у *Енеиди* и Унферта у *Беовулфу*, од којих последње две посебно упућују на епске ситуације подударне хомерској епизоди о Терситу.<sup>677</sup> Уколико се улога провокатора/луде схвати у ширем оквиру од оног успостављеног код Т. Ф. Фелдман (обухватајући и легендарне фигуре средњовековних епских певача и приповедача, тј. специфичне типове лакрдијаша и спадала у древним индоевропским митологијама који се јављају и у другим херојским литерарним жанровима), могуће је указати на још неколицину традиционалних ликова са Терситовим карактеристикама.

Првог у низу ових римских и средњовековних „Терсита“ препознајемо у једанаестом певању Вергилијеве *Енеиде*. Након развијених описа оружаних сукоба између Тројанаца - који су се под Енејиним вођством улогорили у Лацију - и Рутула, предвођених несуђеним зетом локалног италског краља Латина, Турном (IX-X), на

---

<sup>677</sup> За разлику од Дранка и Унферта, Антиној се у најмањој мери уклапа у постављени образац провокатора, а још мање дели сличности са Терситовом фигуром, како то на крају текста признаје и сама ауторка (Feldman 1979: 16). Појављујући се у *Одисеји* (α, 383-398; β, 85-145; δ, 767-847; σ, 34-118; φ, 84-100, 140-143, 256-319; χ, 8-21) као гласноговорник искварених просаца, Антиној (*Ἀντίνοος* - досл. онај који је супротног (на)ума) се супротставља Телемаху, прво вербално доводећи у питање његово право да влада Итаком, а потом и кујући заверу да га убије, али без успеха. У трећем наврату Антиној се јавља у улози подстрекивача, у сцени Одисејеве борбе са просјаком Иром (типичном фигуром песника покуде), грдећи Ира што не може да парира хероју и претећи му окрутном казном уколико изгуби у борби. На крају епа он се супротставља и прерушеном Одисеју те је први међу просцима кога Одисеј, разоткривајући свој идентитет, убија стрелом усмереном директно у грло, у чему ауторка види симболичну освету хероја провокатору: „Његова смрт демонстрира то да када лакрдијаш постане протагониста он губи право на заштиту од казне, посебно уколико је на високом положају у друштву али не стаје у његову заштиту, већ само гледа сопствену корист“ (Feldman 1979: 12, 13). Међутим, овакво тумачење је проблематично, јер Антиноја (за разлику од Терсита и других типичних фигура провокатора) не одликује уобичајена издвојеност и маргиналност у односу на заједницу. Иако је представљен као насилна, злоћудна и дрска фигура, он је ипак уз Еуримаха најистакнутији итачки племић и један од главних претендента на престо и Пенелопину руку, што га у традиционалном смислу чини херојем. Он јесте ангажован у провокацији Телемаха, али ова провокација није у функцији тестирања Телемаховог херојства, нити враћања хероја на пут са кога је застранио, већ израз немилосрдне борбе за власт на итачким престолом. У том смислу, његово супротстављање Телемаху више указује на околности Ахилејевог супротстављања Агамемнону у првом певању *Илијаде*, него на околности хомерске епизоде са Терситом. Исти је случај и са његовом улогом у епизоди са Одисејем и Иром, где он претећи просјаку у жељи да се отараси непозваног странца више подсећа на Одисеја који прети Терситу, него на Терсита који провоцира Агамемнона. Најзад, његова смрт, као тобожња претерана казна за провоцирање Одисеја, у суштини није непосредно повезана са његовим речима (на које одговара Пенелопа, а херој га тек касније убија док пије за столом), већ представља увод у Одисејеву освету просцима која почиње са најистакнутијим и најгласнијим међу њима. Према томе, иако учествује у дискурсу провокације, сматрамо да фигура хомерског Антиноја ипак тешко може да се подведе под исту традицију која је изнедрила фигуре Терсита и других епских провокатора попут Дранка и Унферта.

почетку XI певања успоставља се привремено примирје. Енеја посвећује оружје етрурског тиранина и Турновог савезника Мезенција, кога је управо погубио, богу Марсу и са тугом и кривицом испраћа страдалог Аркађанина Паланта. Затим стижу Латинови изасланици са молбом да им Енеја дозволи да сахране своје мртве. Тројански херој пристаје на све услове изражавајући велико незадовољство и жалост због тога што је Латин раскинуо савез (у ствари је прекинут зато што је Јунона послала фурију Алекто да заподене непријатељство и подстакне Турна на борбу); и наглашава да је Турно одговоран за страдања на обе стране, па ће, уколико жели окончати рат, морати да изађе на двобој са Енејом. Међу изасланицима, зачуђеним и занемелим пред Енејиним предлогом, потом проговара један италски старац:

Тада се огласи старина Дранко - а одавно Турну  
младићки бес спочитаваше, стално у завади с њиме -  
ово он рече: „О, тројански јуначе, силан си, кажу,  
ал’ се у оружју силнијим показа! Како да хвалом  
уздигнем тебе? Да праведност хвалим ил’ подвиге ратне?

Ми ћемо те твоје речи до очинског однети града  
па ћемо тебе, бар буде ли среће, са краљем Латином  
здружити опет. А Турно нек сам себи савезе склапа!  
Још ћемо радо изградити бедем што судбина тражи  
и за Тројанце на плећима својим и камење вући.“  
Рече он тако, а клицањем гласним и други се сложе.

(Ver. Aen. XI, 122-132 [Vergilije 2014: 490-491])

Попут хомерског Терсита, Вергилијев Дранко се једини оглашава док сви други ћуте усред проблематичне ситуације у којој је указано на здраворазумску могућност престанка рата - двобој између Енеје и Турна. Премда са својим грчким парњаком не дели телесну деформисаност, а песник изоставља све назнаке о његовом физичком изгледу, осим да је био старац (*senior*), Дранко је од првог стиха обележен као омражен (*odiis*) од стране Турна због својих константних (*semperque*) оптужби и клевета (*crimine*) које му је упућивао, сукобљавајући се с њим и разгневујући (*infensus*) младог хероја. Ово асоцира на идентичну хомерску примедбу да Терсит „Ахилеју и Одисеју најмржи беше; јер их грђаше оба“ (В, 220-221) (уп. Нighet 1972: 210). Слично Терситу и Дранко је представљен као изузетно вешт говорник. Међутим, његове прве речи нису покуда, него недвосмислена похвала Енејиног јунаштва, праведности и бриге за животе војника, апсолутна супротност Агамемноновој бахатости и небризи за војску у Терситовој критици (оптужбе које ће Дранко нешто касније упутити и Турну). Дранко обећава Енеји да ће изнети његов предлог пред Латиновим већем и најављује да ће се заложити за поновно склапање савеза. Његова заједљива осуда Турновог подстицања на рат: „А Турно нек сам себи савезе склапа!“, саопштена је у истом

маниру у коме хомерски Терсит осуђује Агамемнонову похлепу позивајући војску на повратак кући: „...а овога пустимо овде/ нека поклоне вари под Тројом...“ (В, 236-237). На крају, Дранко је толико уверен у то да ће Латин подржати Енеју да ће, уколико буде потребно, његов народ помоћи и у изградњи тројанског бедема. Саопштен у изасланству, Дранков упечатљиви говор о миру, за разлику од Терситовог, наилази на опште одобравање свих присутних.

Дранков почетни наступ, као најаву Латиновог већа у коме ће се одлучивати о даљем току рата, прекинут је сведочењем о дванаестодневним посмртним почастима на обе зарађене стране (XI, 133-212). У Латиновом граду влада општа жалост праћена проклињањем рата и позивом уцвелењених жена и деце да се Турно, као претендент на италски престо, сâм суочи са Енејом и поштеди животе других војника, а повицима се придружује и управо придошли Дранко:

Нека се тај што за себе над италском захтева земљом  
краљевство, даде на оружје, он нек се, вичу, и бори.

Отежа све то и љутити Дранко: на Турну је само,  
само на њему, у двобој да ступи. И сложе се многи.

(Ver. *Aen.* XI, 218-221 [Vergilije 2014: 495])

Вративши се у град, Дранко користи ситуацију опште нетрпељивости према Турну како би се издигао на положај гласноговорника љутитог народа и наставио своју политичку мисију у разјареном (*saevus*) говору против рутулског вође. У сличном положају у односу на Ахејце стоји Агамемнон у *Илијади*, у тренутку пре него што ће Терсит проговорити у име незадовољне и гневне војске (В, 223) и почети да куди краља. Још једном, насупрот Терситовом, Дранков говор и позивање Турна на одговорност добијају подршку знатног дела присутних грађана. Вергилије на овом месту први пут напомиње да је међу народом било и много супротстављених мишљења, јер је Турно имао подршку Латинове супруге, краљице Амате, а и његови ратнички подвизи и слава нису дозвољавали појединцима да му олако оспоравају намере (XI, 222-224).

Тензија између два супротстављена табора у Латиновом граду кулминира у вести да је Диомед, упркос усрдним молбама и богатим даровима, одбио да учествује у рату као Турнов савезник јер није осећао више никакво непријатељство према Тројанцима - Латини су препуштени сами себи и извесност помирења са Енејом постаје све реалнија. Тек у овом тренутку краљ Латин окупља велико веће старешина и првака у коме ће се створити услови за средишњи сукоб између Дранка и Турна (XI, 336-444), постављен у околности сличне онима у другом певању *Илијаде* и уобличен вероватно

по узору на сукоб Терсита и Агамемнона/Одисеја у хомерској епизоди.<sup>678</sup> Реч прво узима Дранко, оптужујући Турна за бахато и напрасито понашање у рату:

Устаде Дранко, још гневан - а уз то га скривена завист  
жаоком подбоде љутом, горчином због Турнове славе  
(беше он богат и веома речит, но млаке у рату  
деснице; ћудљив, превртљив у одлуци свакој, а први  
и за пометњу и смутњу; сву охолост предаде њему  
мајчина племићка лоза, а незнан му бејаше отац).

Овим он прошири речима гнев те га појача код свих:  
„Добри наш краљу, не предлагеш ништа што не знамо и ми,  
нашу што захтева реч. Сви признају да им је јасно  
шта овом народу судбина носи, ал’ мрмљају само.  
Нека сад слободно говори онај, нек одушка има,  
чији су несрећно заповедништво и рђав карактер  
(рећи ћу ово, па макар ми претио смрћу и мачем)  
одвели у смрт толике јунаке, тај цвет наших вођа,  
завили толика места у црно, на тројански логор  
док је, у бекство се уздав, јуришао, претио небу.  
Једно још, дични наш краљу, уз све оне дарове додај,  
које наређујеш да се Дарданцима намене, шаљу -  
и нек те *ничија* насилна ћуд не заузда у томе -  
ти као отац и кћер своју предај уз достојну свадбу  
зету без премца па вечити мир и тим савезом склопи!  
Па ако страх нам толики и зазор обузима душе,  
Турна замолимо самог, од њега затражимо милост:  
своје нек уступи право, нек краљу и земљи га преда:  
Зашто *ти* опет и опет те грађане несрећне шаљеш  
право у процеп? Та ти си свих лацијских невоља узрок.  
Нема нам спаса у рату, за мир те сви молимо, Турно!  
Дај нам тај једини неопорециви залог тог мира.  
Ево те покорно молим, ја први за кога ти мислиш  
да си ми мрзак (ал’ времена нема за та објашњења):  
смилуј се својима, мани се беса, потучен си, иди!  
Погреби свуда, то видимо, свуда по пољима пустош!  
Но ако тебе изазива слава, ил’ такву у срцу  
осећаш снагу, ил’ толику жудњу за краљевским двором,  
онда сам буди и храбар па с ониме прса у прса!  
Јасно је, краљевска невеста припада Турну! Ми други,  
безвредни сој, нек несахрањен лежи на стратишту онде,  
а и неоплакан! Елем и ти, само имаш ли снаге,  
очинске ратне жестине, изађи на очи, на мегдан  
ономе који те зове“ - - - - -

(Ver. *Aen.* 336-375 [Vergilije 2014: 501-502])

<sup>678</sup> „Модел за саму расправу јесте веће које сазива Агамемнон у другом певању *Илијаде*. [...] Обе скупштине се отварају обесхрабрујућим предлогом да се рат прекине, које саопштава врховни владар (*Aen.* 11.302-335 ~ *Il.* 2.110-141). У обе ситуације, пакосни и брбљиви говорник напада једног од племића и провоцира насилан одговор (*Aen.* 11.336-409 ~ *Il.* 2.211-269). Обе се завршавају наставком непријатељства (*Aen.* 11.445f ~ *Il.* 2.381f)“ (Highet 1972: 210, 249; уп. Burke 1978: 16; Schubert 1996: 116; Spina 2001: 36; Easton 2011: 357, 358).

Вергилије ће се тек овде посветити детаљнијем представљању Дранкових одлика, које су, мада лишене физичког аспекта, формулисане у сличном маниру у коме је представљен хомерски Терсит. Дранков опис, редак пример непосредне карактеризације лика код Вергилија, и његов вешто конструисани говор разоткривају једног „циничног и одбојног политичког манипулатора“ (Burke 1978: 15). Његов наступ након Латиновог предлога, показује да Дранкова нетрпељивост и неутољиви гнев (*infensus*) према Турну нису проузроковани искреном жељом да се рат оконча и спречи даља погибија, већ су представљени као последица Дранкове „скривене зависти“ (*obliqua invidia*) и „горчине“ (*amaris*) због Турнове херојске славе. Паралела са Терситом препознатљива је не толико у самом опису актера колико у Одисејевој примедби да Терсит ружи Агамемнона зато што му „данајски [...] јунаци/ много дарова дају“ (В, 255-256), тј. да је љубоморан на Агамемнонову славу и материјалну надокнаду која уз њу долази.<sup>679</sup> На ову сличност између два лика указује и Истон: „Хомер и Вергилије, у метагенеричком маниру, оспоравају клеветнике мотивисане завишћу (*phthontos* или *invidia*) у односу на ауторитативни епски говор. [...] Епови [...] маргинализују оне аспекте зависти који делују штетно по епске артикулације херојске славе“ (Easton 2011: 345, 354).

Одредивши Дранкову мотивацију, Вергилије наставља опис са циљем да га прикаже као апсолутну супротност Турну, усмеравајући се на поједине елементе карактеристичне и за представу о Терситу. Иако је био „богат“ (*largus opum*) и „веома речит“ (*lingua melior* - Терсит је „гласни говорник“ - *λύβς ἀγορητής*), Дранко је у рату представљен као кукавица, „млаке деснице“ (*frigida dextera*), попут Терситовог тројанског парњака Долона. Његов карактер је „ћудљив“, а његово саветовање „превртљиво“ и бескорисно (*futilis*), те је увек спреман да изазове раздор и неразмирице (*seditione potens*). Слично је приказан и Терсит, који се „вазда свађао с владарима“ (В, 247) и за кога је Еустатије забележио да је био склон изазивању раздора (*στασιαστήν*) па је због тога доведен под Троју, јер су се сви плашили да ће код куће започети побуну (*στάσεως ῥύσωνται*). На основу одсуства Терситовог родослова Вергилије уобличава и Дранкову проблематичну генеалогiju, наглашавајући да је „охолост“ (*superbum*) наследио од мајчине лозе, док му је отац био непознат (*incertum de patre ferebat*). Све наведене особине указују на јасну намеру песника да Дранка

---

<sup>679</sup> Са друге стране, како је истицао грчки софиста и реторичар Химерије (ска. 315-386 н. е) указујући на погубно дејство зависти на појединца у једном од својих говора, Терсит својом нехеројском појавом није био у стању да изазове ничију љубомору: „Завист избацује читаву фалангу хероја из битке због ранâ које им наноси. У песми она обузима чак и саме богове, те изгледа као да се жели пружити утеха смртним херојима тиме што се наглашава да стреле зависти домашују све до небеса. Терсит је једини код Хомера који није повређен, зато што није имао ништа чиме би могао да распламса туђу завист“ (Him. *Orat.* LXIX, 4 [Colonna 1951]; *прев. аум*).



представи као маргиналан и „аутсајдерски“ лик<sup>680</sup> у односу на Турна и друге латинске хероје, у истом смислу у коме је то Терсит био у односу на Ахејце: „Осликавање Дранка као одвратног у служби је увећавања Турнове части и славе; Дранко призива у свест тврдоглавог и презреног Терсита, а Турно елоквентног и досетљивог Одисеја“ (Burke 1978: 16).

Дранков говор и критика Турновог понашања такође у извесној мери одражавају Терситове грдње упућене Агамемнону (В, 225-242), „мада су доста углађеније“ (Highet 1972: 248). Његов циљ није да оспори Латинов предлог и тиме на себе навуче незадовољство већа, већ да, вешто присвајајући краљеву визуру, извргне Турна срамоти и окрене све присутне против њега - да увећа њихов гнев својим речима (*onerat dictis atque aggerat iras*). Он се зато прво обраћа Латину и прихвата његов предлог као разуман, цинично истичући да су и други присутни свесни незавидне ситуације и њеног јединог решења, али немају храбрости да иступе, већ само „мрмљају“ (*sed dicere mussant*). Овај исказ у блажој мери евоцира Терситово прозивање војске зато што не сме да се супротстави Агамемноновој самовољи („Покори, спрдње, мекушци, о Ахејке, а не Ахејци“; В, 235). Дранко се потом окреће кућењу Турна, који је индиректно позван на одговорност због свог лошег заповедништва и кукавичлука - узроцима страдања многих латинских јунака. Дранкове примедбе су много вештије и елоквентније саопштене од Терситовог напада на Агамемнона: „Терсит прекорева краља у лице, обраћајући му се директно у првом и последњем стиху као *Ἀτρείδῃ* [Атрејев сине]; Дранко на почетку не именује Турна нити му се обраћа у другом лицу, већ рачуна на то да ће хероја издати његова исхитреност у реаговању и нагао темперамент“ (Highet 1972: 248-249). Ова прорачуната провокација одвија се на два плана: Дранковом инсистирању на томе да се и сâм не плаши Турнових тобожњих претњи смрћу и апелу упућеном краљу да као потврду савеза Енеји понуди и руку своје кћерке Лавиније, иначе обећане Турну; и да га у томе не спречи „*ничија* насилна ћуд“ (Турно се овде и даље не именује - *ullius violentia vincat*). У потоњем случају Дранково изазивање раздора због Лавинијине руке између Турна и Енеје (као „зета без премца“ - *egregio genero*) делимично одражава Терситово подстицање свађе између Агамемнона и Ахилеја (као „бољег човека“ - *ἀμείνονα φῶτα*) око Брисеиде (В, 239-242).

Лукаво припремивши терен Дранко се најзад директно обраћа Турну, али не кроз терситовски необуздане грдње и заједљиве опаске, већ кроз пажљиво смишљену молбу да се повуче из рата; и - тобожње неразумевање зашто својом тврдоглавошћу жртвује туђе животе, слично Терситовом апелу војсци да пође ка лађама и остави Агамемнона (В, 236-238). Ова молба постепено прераста у провокацију Турнове части и славе,

---

<sup>680</sup> „Попут Терсита и Ира, Дранко је пре свега обележен другошћу“ (Easton 2011: 358).

односно *áidos*-а хероја, који уколико већ осећа да је раван Енеји и да заслужује Латинов престо и Лавинијину руку (за разлику од „безвредног соја“ - *animae viles* - Дранка и „других“ страдалих и несахрањених хероја), не треба да се суздржава од двобоја са Енејом.<sup>681</sup> Упућујући коначан изазов Турновом херојству - овде готово изједначеном са његовом гордошћу, сујетом и славољубљем - Дранко покреће развој догађаја који се битно разлика са првобитном Латиновом намером и у много већој мери утиче на радњу епа него што је то случај са Терситовом епизодном и моментално угушеном побуном.<sup>682</sup> Значај Дранковог говора за даљи ток збивања, потврђује Турнова бурна реакција и поступци који ће уследити непосредно након распуштања Латинове скупштине, подстакнути његовим одговором провокатору:

Успламте Турно, и иначе напрасит, на ове речи,  
 застења најпре, а потом му провали ово из груди:  
 „Увек си опширан, Дранко, и речи ти притичу боме,  
 прилике ратне кад десницу траже. Тад први потрчиш  
 у овај сенат. А каква је вајда од гомиле речи?  
 Теби баш излећу крупне - на сигурном, док нас од чета  
 душманских одваја бедем, а крв још не натапа шанац.  
 Само ти грми и говоре држи (ко увек), а мене  
 за кукавичлук оптужи, од твоје кад падоше руке  
 сви они Теукри, на гомиле њих, те ти посеја свуда  
 пољима победне знаке! Па ти баш да искусиш треба  
 живо шта може јунаштво! А душманин није далеко,  
 не треба тражити њега, под бедемом нашим је, стоји!  
 Идемо на њих? Шта оклеваш? Ил' ће тај Марс твој баш увек  
 бити на језику хитром ко ветар, у ногама твојим  
 које баш знају да беже? - - - - -  
 А ја потучен?! Ништаријо бедна, та може ли ико  
 за мене рећи 'потучен' - од илијске видеће крви  
 како надлази Тибар, Еуандрову кућу и лозу  
 срубљене, аркадску војску из оклопа како је тресем.  
 Да сам 'потучен' грдосија искуси Пандар и с њиме  
 Битија, као и хиљаде њих које послах у Тартар,  
 заробљен унутар бедема непријатељског, у шанцу.  
 'Нема нам спаса у рату' - ма певај то оном Дарданцу,  
 лудаче, певај то себи! Па направи општу пометњу,  
 панику расеј, узвиси тај народ већ поражен двапут,

<sup>681</sup> Модел за последњи део Дранковог говора препознатљив је у Хекторовом обраћању Парису у трећем певању *Илијаде*, након што се овај срамно повукао из двобоја са Менелајем (Г, 38-57; уп. Hight 1972: 249).

<sup>682</sup> „Терситова интервенција у расправи грчких поглавара је такорећи одвојива од материје хомерског епа. [...] Терсит сâм напада Агамемнона; Одисеј га ућуткује батинама и маса то одобрава. [...] Терситов упад је емоционално оправдан. Обични војници су били нестрпљиви да крену кућама. Неки од њих су се успротивили: Одисеј је морао да их врати ударцима и прекорима; Терсит персонификује њихов бунтовнички дух. Међутим, из перспективе развоја радње у епу његов говор не доноси никакве резултате. [...] С друге стране, Дранков говор је нешто за шта нас текст припрема. Он је део Латинове делегације у мировним преговорима како би се сахранили мртви. Прихвата Енејине мирољубиве речи, обећава да ће обновити његов савез са Латиним и одбацује Турна у кратком презривом исказу“ (Hight 1972: 249-250).

сматрај га силним; Латинову војску пак презри, унизи!  
 Ево се тресу мирмидонске вође пред фригијском војском,  
 премро од страха Ларишанин Ахил, Тидејев Диомед,  
 река пак Ауфид већ унатраг тече, из Јадранског мора.  
 Сад се још претвара: тобож га уплаших грдњама, јадног!  
 Смутљива сорто! Та „страх“ му тај само поштрава кривњу!  
 Не бој се! Никад те десница ова те килаве душе  
 лишити неће; нек живи још с тобом, у том таквом срцу!  
 (Ver. Aen. 376-409 [Vergilije 2014: 503-504])

Иако најављен као израз његовог „напраситог“ (*violentia*) карактера, Турнов говор представља вешто саздано излагање чији се елементи могу довести у везу са Одисејевом реакцијом на Терситов говор у *Илијади* (В, 244-269), као и Хекторовом претњом Пулидаманту, након што му се успротивио и покушао да одврати Тројанце од борбе на основу тобожњег неповољног знамења (М, 230-250; уп. Nighet 1972: 211; Burke 1978: 17). Турно се прво окомљује на „опширност“ Дранковог говора (*larga, semper tibi copia fandi*), слично начину на који се у хомерском тексту Терситов говор одређује као брбљање и блебетање без мере (*ἀμετροεπὲς - ἀκριτόμυθος - ἐπεσβόλον*, В, 212, 246, 275). Ова терситовска неумереност у причи потом постаје главни Турнов аргумент на основу кога ће прогласити Дранка кукавицом и нехеројем - он се упушта у испразне говоре у већу кад ратне прилике захтевају херојство (*cum bella manus poscunt*). Оно што је имплицирано у Одисејевом одговору Терситу (В, 248-251), овде је јасно исказано; од хероја се очекује да се докаже не само на речима, већ и на делима, јер у њиховом недостатку као код Дранка, „каква је вајда од гомиле речи?“, цинично се пита Турно (уп. Burke 1978: 17). Надовезујући се на негативан опис лика са почетка епизоде о Латиновом већу, Турно истиче да се Дранко дичи „крупним“ (*magna*) речима само када осећа да није непосредно угрожен, па га иронично подстиче да настави са брбљањем, јер му то омогућују његова „херојска дела“ - сви тобожњи јунаци које је смакнуо и подвизи којима се одликовао на бојном пољу. Ова иронична примедба би се могла повезати са устаљеном праксом тумачења Терситових ратничких подвига наведених у *Илијади* (освајања градова, заробљавања и учешћа у откупу тројанских принчева, В, 228, 230-231), као лажног представљања и неутемељеног хвалисања нехероја, који просто није био у стању да почини таква дела.

Турнова заједљивост претвара се у отворени позив Дранку да се укључи у битку која му је пред вратима, те да бар једном поткрепи своје грандиозне говоре и одважним поступцима достојним хероја. Утврдивши пред свима да је то немогуће (Дранко је хитар на језику као што су му хитре и ноге у бегу од опасности) Турно започиње опширну одбрану сопственог херојства. За разлику од хомерске епизоде где је ахејско херојство увек изражено кроз туђу похвалу (Одисеј хвали Агамемнона и грчке владаре,

а неименовани пук хвали Одисејева дела), Турно је препуштен самом себи. Његови неоспориви подвизи на бојном пољу представљају контрааргумент Дранковој примедби да је рат већ изгубљен, а Турно „потучен“. Стога, пошто се сучељава са реалном ситуацијом - које Дранко није свестан јер не учествује у бици - Турно проглашава његово виђење производом сулуде (*demens*) уобразиље. Подударна овоме је Одисејева замерка Терситу да ружи краљеве иако нико, па ни он, не зна каква ће бити ахејска судбина под Тројом (В, 252-253) - Турно у том смислу наступа много самоувереније и сигурније у исход битке од Одисеја. Дранково необавештено замахање са Турнове тачке гледишта само је повод за „подизање опште пометње и панике“ (*turbare metu atque extollere vires*), које се граничи са издајом сопственог народа; јер, у њему се Тројанци, иако двапут поражени, хвале и узвисују, а Латини, мада у бољој позицији у рату, презиру и унижавају. Колико је овакво разумевање ствари апсурдно, Турно на крају истиче кроз развијену хиперболу у којој се Дранкова „фантазија“ пореди са низом немогућих ситуација (фигура позната као адинатон); као кад би Мирмидонци дрхтали пред Фригијцима, Ахилеј и Диомед премрли од страха, а река Ауфид текла од свог ушћа ка извору - толико је бесмислен Дранков предлог да се одустане од рата, закључује Турно.

На врхунцу свог говора (у једној атипичној ситуацији за епско приповедање), Турно примећује да се Дранко претвара како се плаши (*pavidum*) да ће се љутити одговор претворити и у физичко кажњавање провокатора, као што је то био случај са Одисејем и Терситом. Он одмах разоткрива Дранково пренемагање као унапред смишљену превару (*artificis scelus*), коју такође окреће против лукавца - Дранков лажни страх је уједно последња потврда његових нечасних намера (*formidine crimen acerbat*). Очигледно надвладавши Дранка у вербалном окршају, Турно не жели да прибегава физичкој сили и заклиње се провокатору да никад неће покушати да одузме његов безвредни живот (*numquam animam talem dextra hac, absiste moveri*), достојанствено се издижући изнад непримерене ситуације и пролазећи на херојском тесту на коме су раније пали Одисеј и Ахилеј.<sup>683</sup>

---

<sup>683</sup> „Одисеј ућуткује Терсита тако што га бије говорничким скиптром претећи да ће га скинути и изударати ако опет почне да вређа (II. 2.258-269). То је испод части присутнима у Латинином већу. Две средишње идеје у Турновом нападу на Дранка - да је Дранко кукавица и да заслужује да га Турно посече - много су јасније изражене у последњој реченици Хекторове опомене Пулидаманту у II. 12.244-250. [Зашто је тебе страх од рата и крешева љутог?! Ако код аргејских лађа и паднемо остали сви ми,/ опет никаква теби опасност не прети ратна,/ јер ти недостаје срце душману да храбро одолиш!/ Ако ти битку оставиш сам и другога кога/ одвратиш речима својим од борбе, тад моје/ одмах ће тебе копље пробости, изгубићеш главу!]. Нешто од Хекторове претње као и нешто од Одисејевог ударца садржано је у застрашујућем Турновом гесту“ (Hight 1972: 210-211). Поред епизоде са Терситом, на утицај епизоде са Пулидамантом на сукоб између Дранка и Турна указивао је и Џ. Конингтон у својим белешкама уз *Енеиду*: „Дранко [...] је у ствари нешто угледнији Терсит. Можда би се могло казати да је он спој Терсита и Пулидаманта“ (Conington 1876: ad *Aen.* XI, 336).

Утицај Терситове фигуре препознатљив је у још једној сцени у *Енеиди* која се, за разлику од сукоба

Турнова победа над Дранком довешће рутулског хероја у парадоксалну ситуацију, у којој ће Дранкова намера да га се отараси ипак на крају бити остварена. Ућуткавши провокатора Турно се окреће Латину и покушава да га убеди да настави рат, обећававши да ће, уколико од њега буде захтевано, и сâм изаћи на двобој са Енејом јер му то налаже херојска част. У својој заклетви Турно се још једном осврће на Дранкову провокацију и наглашава да неће дозволити нити да, у случају пораза, Дранко падне први, нити да у случају победе, пре њега стекне херојску славу:

Храбро ћу ићи на њега - нек мисли да сам је Ахилеј,  
па нека такво и оружје надене, што му га Вулкан  
скова! Посвећујем вама свој живот и тасту Латину,  
ево, ја, Турно, у храбрости једнак јунацима древним.  
'Једино Турна Енеја изазива.' Молим се томе!  
Ако до срџбе је божје, нек смрћу је не плаћа Дранко  
пре него ја, ако пак до јунаштва, нек не стекне славу!

(Ver. *Aen.* 438-444 [Vergilije 2014: 505])

Док Латиново веће остаје неодлучно, Енеја подиже војску из логора и напада Латинов град. Турно је присиљен да предводи одбрану и битка се наставља. Обе стране су равноправне на бојном пољу све до погибије хероине Камиле, која се бори на латинској страни (XI, 725-832), након чега Тројанци почињу да надвладавају разједињене Турнове трупе и стижу до бедема града. Схвативши да је ситуација безизлазна, Турно најзад пристаје на двобој са Енејом, који ће потом у неколико наврата бити одложен. У једној од последњих сцена Турновог самоподстрекивања да изађе пред Енеју, херој ће још једном пронаћи храброст и мотивацију у жељи да докаже како је Дранко у криву:

Да не оповргнем мачем у десници Дранкове речи?!  
Турно да побегне па да му завичај гледа у леђа?!  
Та зар је смрт тако страшна? О, склони ми будите, дуси,  
кад ми већ несклони богови вишњи отказују помоћ!

---

Дранка и Турна, завршава у околностима много ближим Одисејевом (и Ахилејевом) поступању са Терситом. Реч је о сусрету Асканија-Јула и хвалисавог Нумана (званог и Ремул) у деветом певању. За време опсаде тројанског бедема, Нуман, Турнов зет, излази пред војску и почиње да „грди, да псује/ (није све достојно рећи), сав надмен“ (IX, 595-596), хвалећи рутулску надмоћ у борби и кудећи слабост Тројанаца поредећи их са женама - „Фрижанке, жене -/ јер ви ни Фрижани нисте“ (IX, 616-617; Терсит се служи истим средством кад куди ахејску војску - „Ахејке, а не Ахејци“; В, 235). Разгнењен Нумановим речима Асканије уз молбу Зевсу потеже стрелу са тетиве и убија Нумана пробивши му главу, те одговара мртвом провокатору: „Иди сад па се безобразно ругај врлини!“ (IX, 634; сличан је одговор Квинтовог Ахилеја након што убије Терсита: „Иди и клевете мрске брбљај међ’ мртвима доле“, Q. S. *Posthom.* I, 765 [Vian 1963]; *прев. аум*). На паралелу између Терсита и Ремула указивао је још римски граматичар Мауро Сервије Хонорат (ска. 370-450. н.е) у свом опширном коментару уз *Енеиду*. Коментатор истиче да начин на који Асканије убија Ремула (блебетало и сујетног човека) стрелом у главу није случајан, већ да представља адекватну казну за почињени преступ, једнако као што је Одисејево ударање Терсита по леђима чинило казну која одговара прекршају (Honorat. ad *Aen.* IX, 630 [Thilo/Hagen 1878-1902: II, 365-366]).

Сићи ћу вама без такве кривице, с чистотом у души,  
остаћу заувек достојан великих дедова својих.

(Ver. *Aen.* XII, 644-649 [Vergilije 2014: 560])

Овим речима, достојним хомерског Хектора пре двобоја са Ахилејем, Турно коначно излази на двобој са Енејом и испуњава своју трагичну судбину антиципирану Дранковом политичком мисијом. Дранко у својој улози епског провокатора тако остварује суштински утицај на развој Турновог лика: „Дранко [...] омогућава песнику да ослика Турна истовремено као лошег (непријатељ Енеје и будућности Рима; Јунонин савезник) и доброг (херој чврсте мада недисциплиноване латинске лозе; краљ будуће савезничке државе). Турнова двосмисленост је битно условљена римским интенцијама *Енеиде*; у великој мери она је саопштена читаоцу преко двосмислености лика Дранка. Дранко је лош човек који подржава добар задатак (престанак рата); Турно је у суштини добар човек посвећен лошем задатку. [...] Дранко омогућава Вергилију да читаоцу нагласи трагичност Турновог положаја: Турно је осуђен на пропаст због несразмерности његових политичких деловања са његовом унутрашњом херојском природом“ (Burke 1978: 19).

Као што неуспех Терситове побуне (иако представљен у проблематичним условима ахејске реакције) омогућава да се војска одврати од повратка кући усмеравајући збивања *Илијаде* ка свом неминовном разрешењу: грчком освајању Троје, тако и Дранков успех у навођењу Турна на двобој (иако представљен у једнако спорној представи о његовим истинским намерама) усмерава збивања *Енеиде* ка свом прореченом исходу: постављању Енејине лозе у основ империјалне моћи Римског царства. На тај начин, обе фигуре, иако представљају заговорнике у датим околностима најсмисленијег разрешења конфликтне ситуације<sup>684</sup>, морају у својој намери бити осуђене на пропаст како би се поново успоставио нарушени развој догађаја у епу; при томе њихов суштински неуспех постаје рационализован кроз негативне представе о њиховим „истинским“ одликама и мотивацијама. Тиме Дранко, попут Терсита, испуњава своју функцију провокатора у епу, на коју указује Т. Ф. Фелдман и стиче релативну заштиту од одмазде хероја: „Пошто Дранко није ни деформисан нити обичан војник, његова седа коса је његов најбољи штит од младог Турна кога злобно али некажњено напада. [...] Дранко се, попут Терсита, служи својим способностима не само да би намерно усмерио деловање хероја, већ [...] и да би задовољио своје горке личне антагонизме“ (Feldman 1979: 14, 15).

---

<sup>684</sup> „Дранко заиста подсећа на Терсита који је одбојан, говори непозван и даје очигледно неприхватљив, иако разуман, предлог да се одустане од Тројанског рата. [...] Не смемо заборавити да без обзира на Дранкове нечасне разлоге, предлог да се Турно суочи с Енејом у двобоју *јесте* најразумније решење проблема“ (Burke 1978: 17-18).

Иако је архетип „терситизма“ присутан у начину на који је уобличен Дранков лик у *Енеиди* и представља много рафинованији израз антихеројске парадигме у римском епу<sup>685</sup> - управо захваљујући личној нетрпељивости и зависти према суштински исправном хероју Турну - Дранков наступ делује у много већој мери као израз злоупотребе говорничке вештине и мрачне стране политичког агитаторства од Терситовог. Поред тога што је негативније, грубље и сировије представљен у својој појави и говору, хомерски Терсит ипак у својој критици измештених херојских вредности делује искреније супротстављајући се деградираним ликовима Агамемнона, Ахилеја и Одисеја, него што је то случај са углађеним и племенитим Дранком (супротстављеним хекторовској фигури застранилог али правичног Турна). Терситове негативне одлике у *Илијади*, сагледане и „санкционисане“ у односу на хероје који се препуштају најприземнијим нагонима, делују много безазленије од Дранкових негативних одлика у *Енеиди*, суочених са Турновим разлозима за наставак ратовања. Најзад, Терсита у односу на Дранка издиже и његова трагична улога жртвеног јарца у заједници, која је у Дранковом случају само параван за личну освету па због тога никад и није до краја спроведена у Вергилијевом тексту. Можемо закључити да су сви наведени аспекти у извесној мери утицали на то, да Терситова фигура у античкој и каснијим традицијама буде подвргнута значајном књижевном развоју и рецепцији, док је Дранко, после свог наступа у *Енеиди*, остао готово потпуно занемарен у каснијим литерарним обрадама.<sup>686</sup>

---

<sup>685</sup> На овај напредак у односу на хомерски еп посебно указује Г. Хајет: „Терсит крешти и узвикује. Дранко говори са искреним патосом (*miserere, animae viles*). Терсит је апсурдно ружан. Дранко није описан, али је богат и по једном родитељу племенитог порекла. Након говора, Терсита ударају и понижавају. Дранко је уплашен услед Турнове претње [...] али га нико не дира. Према томе, преузимајући грађу из епизоде са Терситом, Вергилије је своју учинио много достојанственијом, много интелектуалнијом, и много ефективније уграђеном у песму (Hight 1972: 250-251).

<sup>686</sup> Хајет такође поставља питање Терситовог првенства у традицији у односу на Дранка, упркос Дранковој далеко већој рафинираниости и прецизнијој функцији, и налази одговор пре свега у сфери јасније карактеризације и веће виталности хомерског лика: „Ипак, зашто је случај да сви знају за Терсита, док само неколицина зна за Дранка? У *Илијади* Терсит је лик без корена, који се појављује само на неколико минута и потом потпуно нестаје. Али Грци су после Хомера неумољиво измишљали приче о њему. Дали су му племенито порекло, начинили га Диомедовим рођаком; дали су Мелеагру да га обогати, Ахилеју да га убије, и послали у подземни свет. Живео је на цртежима, у пословицама и фантазијама. [...] А шта је са Дранком? Зашто он никада није доживео такву славу? Вергилије није могао да створи минорне ликове који би оживели. Име Дранко звучи непријатно, указујући на *draco* [змија] и *rancens* [гласно, гадно], али Терсит, Хвалисавац, је много живље и згодније. О Дранку не можемо да створимо јасну слику: познајемо његов ум и емоције, али не и његово лице и форму. Терсит је осликан са неупоредивом јасноћом; и док Дранко просто *aggerat iras* [појачава гнев], Терситови *ὄζεια κελκρῶς* [оштри крици, грдње] заиста могу да се чују. Са Дранком се ништа даље не догађа и он бледи у позадини приче заједно са другим неспособним старешинама; а Терсит је јавно изударан златним скиптром и седи бришући своје сузе. Дранко и Турно су непријатељи, али по статусу готово једнаки. Терсит чини изванредну супротност Ахилеју као најхрабријем хероју, Агамемнону као највећем краљу и Одисеју као најмудријем међу Ахејцима. Иако је преувеличан, он је прва импресивна комична фигура у књижевности; Дранко, попут многих других Вергилијевих ликова, само је глас без тела. Дранко саопштава бољи говор; Терсит је лик много виталнији и много више вредан сећања“ (Hight 1972: 251).

Поред Вергилијевог Дранка, у оквирима римског херојског епа издваја се још једна карактеристична фигура провокатора, у чијој се појави препознају одлике терситовског архетипа. Реч је о лику Куриона у Лукановом (39. п.н.е - 65. н.е) недовршеном епу *Грађански рат* или *Фарсалија (De bello civili sive Pharsalia)*, који је обрађивао историјску тему сукоба између Јулија Цезара и римског Сената уз подршку војске Гнеја Помпеја, познатог као Цезаров грађански рат (49-45. п.н.е). Након кратког увода у еп, у коме се жали на крвави унутрашњи окршај између Римљана и изриче ласкаву похвалу Нерону (I, 1-66), Лукан истиче узроке за избијање грађанског рата - Красову погибију у бици код Каре, распад Првог тријумвирата, ривалство и супротне мотивације Цезара и Помпеја, али и општу унутрашњу нестабилност Рима услед немилосрдне борбе за богатство и моћ, праћене заверама, корупцијом и безакоњем присутним у свим политичким институцијама Републике (I, 67-182). Песник потом приказује Цезара, који се прешавши Алпе нашао на северу Италије, на обали реке Рубикона - границе између Италије и Галије. После краће сцене Цезаровог оклевања пред одлуком да настави даље, Лукан описује како је упркос наређењу да по истеку мандата распусти своју војску и врати се у Рим, Цезар са једном легијом прешао Рубикон, што је схваћено као директна објава рата римском Сенату (I, 183-227). Настављајући свој поход на југ Цезар заузима Арминум (Римини), где Лукан описује како му се придружују римски трибуни које је Сенат разрешио дужности и протерао из града, због тога што су отворено подржавали Цезаров поход (I, 228-267). Њихов долазак у град постаје повод за три развијена говора, са циљем да охрабре и учврсте Цезара и војску у намери да нападну Рим. Први међу говорницима иступа необични лик бившег римског трибуна Куриона:

Тако док ступаху знацима вође свог сад у близини,  
с њима и Курион дође, подмитљивог језика, смели  
- некада народа гласник усуди он се слободу  
бранили, обичан народ једначит' са силником ратним.  
Када већ вођу свог спази како у грудима бриге  
преврће, рече: „Док гласом сам својим ти пружати помоћ  
могао, Цезаре - када сам противу воље Сената  
твоје заступао право, стајао док сам на *ростри*,  
збуњене квирите многе придобих на твоју страну.  
Сад када закони ћуте, неми под силом су рата,  
изгнани ми смо из куће очинске, вољно прогонство  
трпимо - твој ће нас тријумф учинити опет грађанством.  
Зато док другој још страни сметеној мањка чврстине,  
не чекај дуже! Спремном на покрет одлагање шкоди.  
Велика дела и страшна награда захтева ова.  
Галија задржа тебе година десет у рату  
- сићушни одељак земље! Ако се мало у борби  
окушаш, победник будеш, све под Римом је твоје.



Али те када се вратиш победна поворка дуга  
не чека, нити ће Капитол освећен венац да тражи:  
пркос прождрљиви све ти оспорава; избећи нећеш  
казну што народе покори стране. Таста да свргне  
одлука припада зету. Нећеш с њим делити земљу,  
него ћеш сâм ти да владаш.“ Распали речима вођу  
свога у срцу и србу увећа - мада до рата  
свакако бејаше њему...

(Luc. *Phars.* I, 268-293 [Weise 1835]; *прев. аум*)

Премда се јављају у сасвим другачијим околностима и са потпуно другачијим исходом, Курионова појава и говор деле извесна обележја са хомерским Терситом и традицијом епског провокатора коју је он зачео (уп. Green 1991: 241).<sup>687</sup> Попут својих претходника, Терсита и Дранка, Курион наступа у проблематичној ситуацији чије је разрешење неопходно за даљи ток епске радње - Цезар и војска се двоуме да ли да нападну Рим или да одустану од опсаде. Курионов задатак је да својим говором упућеним Цезару одагна све сумње у исправност његове намере и што пре покрене војску на још увек неспремног Помпеја, Сенат и њихове присталице. Међутим, као и у Хомеровој и Вергилијевој епизоди, већ у првим стиховима Курионовог описа сазнајемо да његов говор није мотивисан искреном подршком Цезарове политике, већ најнижим личним побудама.<sup>688</sup> Он је такође представљен као вешт говорник, при чему је у својим говорничким наступима одређен као „смео“ (*audax*), што је двосмислена квалификација која стоји и у основи етимологије Терситовог имена (*θέρσος/θάρσος*), па је у зависности од контекста тумачена на распону од храбрости и неустрашивости до дрскости и безобразлука. Луканов нејасни атрибут ипак почиње нагињати ка негативном значењу, када се доведе у везу са другом одредницом Курионовог говора - он има „подмитљиви језик“ (*venali lingua*), што призива у свест оспоравајуће представе о Терситовом (*λιγύς ἀγορητής*, али и *ἀμετροεπὲς/ ἀκριτόμυθος/ ἐπεσβόλον*) и Дранковом говору (*lingua melior*, али и *larga, semper tibi copia fandi/ tibi magna*), указујући на то да је Курион састављао своје говоре како би зарадио, односно да није марио за оно што је исправно, већ искључиво за оно што му је доносило статус, моћ и богатство.

На тај начин, Курион за Лукана постаје отеловљење деградације римске политике - непосредно пре избијања грађанског рата - у којој су завладали корупција, поводљивост, издајништво и мањак интегритета и морала. Песник ово додатно

<sup>687</sup> „Лукан се служио Хомером, посебно у првом певању, као обрасцем за ликове у *Фарсалији* и као коментаром на њихове акције. [...] Оно што су Ахејци били Тројанцима [...] Римљани су били за Гале“ (Green 1991: 253).

<sup>688</sup> „Терсит (као што то његово моментално прихватање Агамемноновог предлога да се рат напусти, његов статус и Одисејев однос према њему изнова показују) представља нечасни, саможиви и нехеројски (или можда антихеројски) принцип међу Ахејцима. Курион проговара из личног интереса, жеље за наградом, зависти и похлепе“ (Green 1991: 242 n.10).

наглашава супротстављајући Курионову поткупљивост његовој некадашњој одважности у заступању и одбрани права обичних људи (*vox populi*) пред милитантним силницима, које је у својим говорима изједначавао и мешао (*miscere*) са плебсом. Његово пређашње изазивање моћника налик је на Терситову свадљивост са владарима (*οἷος ἐρίζεμεναι βασιλεῦσιν*) и Дранкову тенденцију да у Латиново веће уноси неразвирице међу старешинама (*seditione potens*) (Green 1991: 241). Док је у ранијим случајевима супротстављање појединаца аристократији осуђивано као неопростив преступ, код Лукана је случај обрнут - Куриону је замерено на томе што је, очигледно примајући мито, заступао права властодржаца и занемарио потребе обичног народа.<sup>689</sup>

Негативна представа о Куриону превладава и у његовом обраћању Цезару. Запазивши да је римски војсковођа суочен са тешком одлуком, Курион прво жели да се побрине за то да његова лојалност не буде доведена у питање. Он наглашава да је - док је имао функцију трибуна - у свакој ситуацији тежио да својим говорима придобије нове присталице Цезарове политике, убеђујући неодлучне (*dubios*) Римљане да му се придруже и излажући се растућем непријатељству Сената; због тога је на крају лишен политичког положаја и прогнан из Рима. Курион у Цезаровом тријумфу искључиво препознаје прилику за надокнаду изгубљених привилегија, прикривајући сопствену мотивацију под окриље племените идеје да ће Цезар повратити грађански статус свим неправедно, али у његово име „вољно“ (*volentes*) прогнаним Римљанима (*tua nos faciet victoria cives*); слично као што Дранко маскира своју завист и жељу да напакости Турну под окриље идеје да ће двобој прекинути даљу погибију његових сабораца. Курион потом вешто супротставља неорганизованост и слабост Помпејеве војске (*trepidant nullo firmatae robore*), Цезаровој тактичкој и војној надмоћи, закључујући да ће, за разлику од десетогодишњег освајања невелике Галије, освајање Рима и свих територија које су му подређене представљати неупоредиво већу награду стечену неупоредиво мањим напорима (*facili si proelia pauca gesseris eventu*).

Најзад, као што је Дранко свестан да је једина прилика да се отараси Турна његов двобој са Енејом, и Куриону је јасно да му се, после прогонства, једина могућност да

---

<sup>689</sup> Колико је оваква Луканова представа о Куриону подударна са историјском личношћу Гаја Скрибонија Куриона (ска. 100-49. п.н.е) - римског говорника познатог по својој упадљивој појави и карактеру склоном расипништву, пријатељу Цицерона, Помпеја, Цезара и Марка Антонија - остаје непознато услед оскудних историјских сведочења. Извори наводе да се, поставши трибун 50. године п.н.е, Курион приклонио Цезаровој политици, те да му је Цезар отплатио дуг. Због тога је Тацит оптужио Куриона да је примао мито за своје говоре (Тас. *Hist.* I, 3, 2; уп. II, 38, 2; III, 72, 1). Грин, с друге стране, сматра да је Луканово моделовање Куриона према Терситовој фигури главни узрок негативне представе о лику која иначе није била историјски потврђена: „Терсит, узбуњивач, преузима Ахилејеву улогу, напада Агамемнона и позива на повратак кући. Курион преузима Цезарову улогу, осуђује Помпејеву политику и распаљује Цезарову жељу за грађанским ратом. Уколико сагледамо Куриона као римског Терсита, то би могло објаснити Луканов са моралне тачке гледишта жесток и историјски неочекиван напад на њега (1.269-271)“ (Green 1991: 241).

поново задобије изгубљени статус и богатство указује само уколико Цезар стекне апсолутну и неподељену власт над Римом. Због тога је похвала Цезаровој надмоћи праћена тобожњим разочаравајућим упозорењем да војсковођа у Риму неће бити дочекан са одобравањем, па ће му се судити због његових прекршаја и оспоравати право на власт због ината (*Livor edax tibi cuncta negat*). За овај проблем Курион одмах налази решење, циљајући да ће Цезар избећи непријатељство само ако се реши читаве опозиције и спречи заједничку владавину са било којим римским државником, па и тастом Луцијем Калпурнијем Пизоном; Пизон је у том тренутку имао знатан утицај на Сенат, што је могао бити један од повода за Курионову завист.<sup>690</sup> Слично као што Дранков говор погађа у суштину Турнове жеље да се докаже као већи херој од Енеје, и Курионов говор погађа у срж Цезарове све јасније намере да стекне апсолутну власт над Републиком, распаљујући и увећавајући гнев војсковође (*addidit irae accenditque ducem*); ово је аналогно Терситу који индивидуализује гнев војске према Агамемнону, или Дранку који увећава гнев старешина у Латиновом већу (*onerat dictis atque aggerat iras*).

Док „Цезар има свог Терсита, у његовој војсци нема римског Одисеја, нити римског Нестора“ (Green 1991: 242), што је донекле разумљиво с обзиром на то да се - за разлику од Терсита и Дранка - Курион као провокатор овде не јавља у улози непосредног изазивача Цезарових (или сопствених) противника, већ у улози политичког агитатора који подстиче Цезара на акцију покудом његових непријатеља. Коментаришући Курионов говор, Лукан остаје релативно скептичан према његовом крајњем ефекту, додајући да је Цезар свакако био спреман да започне рат (*et ipsi in bellum prono tantum tamen*). То потврђују Цезарово обраћање војсци и позив на учешће у рату који ће потом уследити (I, 299-351), по структури и садржају слични Агамемноновом обраћању Ахејцима након инцидента са Терситом (B, 370-393). За разлику од Ахејаца, Римљани Цезаров предлог примају са извесном дозом сумње и страха од његове казне (I, 352-355), што чини нешто експлицитнију евокацију начина на који је у *Илијади* описано раније незадовољство војске одлуком старешина - њен „сетни“ смех после Терситовог кажњавања. Тек ће захваљујући трећем говору Цезаровог генерала Лелија (I, 356-387) римска војска коначно пристати да крене у рат (Green 1991: 242).

Упркос томе што се до краја овог одељка Куриону нико не супротставља, те он нестаје из фокуса епа и прекинута радња се наставља; значајно је да ће се Луканов

---

<sup>690</sup> Пизон, који је раније учествовао у свргавању Марка Тулија Цицерона, због чега му је додељена управа над Македонијом, у време избијања грађанског рата понудио је да посредује између зараћених страна, мада није отворено подржавао ниједну. Када је Цезар умарширао у Рим, Пизон је напустио град противећи се владавини свог зета, очигледно свестан да у њој неће имати никаквог удела.

текст ипак накнадно разрачунати са проблематичном фигуром, у ситуацији која непосредно следи након његовог нечасно мотивисаног говора. У четвртом певању *Фарсалије* сазнајемо да је после Цезаровог уласка у Рим, упоредо са његовим наредним походом на Шпанију, Курион ангажован да предводи Цезарову војску у освајање Северне Африке. Стигавши у Либију, Курион намерава да покори све територије којима је владао локални краљ Јуба (IV, 661-670). Лукан на овом месту наглашава да је непријатељство између двојице војсковођа било додатно подстакнуто Јубином личном мржњом према Куриону, због његових ранијих погрдних претњи да ће ослободити Либију од тиранина и успоставити владавину Рима:

Није једино жеља да одбрани земљу у Јуби  
подстакла немир - на рат га приватна подиже срџба:  
када још укаља летос све божанско и људско,  
трибунским законом вођен, Курион тада обећа:  
свргнуће с очинског трона, силника либијског смакнут',  
Риму ће подати краља. С увредом овом на уму  
радостан приступи рату - задржати ипак ће скиптар.

(Luc. *Phars.* IV, 687-693 [Weise 1835]; *прев. аум*)

Луканово развијање сукоба између Куриона и Јубе додатно дискредитује провокатора као омраженог (*concitus irae*) због својих трибунских говора, који - одражавајући његову поткупљивост - за песника представљају најгоре кршење свих људских и божанских принципа (*quo superos humanaque polluit*). Попут својих епских претходника, Курион је овде представљен као изазивач чије увредљиве (*doloris*) речи делују испразно и неоствариво јер нису потврђене (херојским) делима, због чега изазивају гнев код истинских хероја. Лукан овај контраст појачава недвосмисленом самоувереношћу признатог војсковође и хероја Јубе, који рат као прилику да се освети Куриону прихвата с одушевљењем (*fructum*), јер је свестан да је надмоћан у односу на брбљивца и да његова власт није заиста угрожена.

За разлику од оквира епизоде са Терситом и, посебно, Дранком, Лукан ће овом антиципацијом заиста пружити прилику Куриону да потврди своје трибунско обећање да ће освојити Либију и доказати се на делу. Околности у којима се сукоб даље развија само ће додатно потврдити првобитну претпоставку да Курион није вредан, нити способан да то и учини. Песник наводи како Јубина самоувереност и жеља за осветом изазивају страх и сметеност (*trepidat*) код Куриона, коме је јасно да војска није довољно уједињена и спремна да се бори у суровим афричким условима. Курионово обраћање војсци, које ће потом уследити у покушају да се овај страх превазиђе, представљено је као неуспешно скретање пажње са неспособности генерала (укључујући и њега самог) да предводе и неоправданости похода, на дискутабилну

идеју да мржња према непријатељу на бојном пољу превладава сваки страх и колебање:

„Борбом угушите сумњу. Једном кад обузме жудња  
страшна за крешевом и вас, кацига скрије срамоту,  
кога је брига за вође, ко тада разлоге важе?  
Оног што поред је тебе браниш - као што борце  
кобне арене не гони никаква древнија мржња,  
али опет се кољу и један презире другог.“

(Luc. *Phars.* IV, 705-710 [Weise 1835]; *прев. аум*)

Наспрам говорâ у првом певању *Фарсалије*, Курионово демагошко обраћање војсци није ни приближно ефектно, али он ипак полази у битку, лажно наслућујући победу која ће се убрзо претворити у катастрофу - захваљујући познавању терена и вештијој војној тактици Јуба увлачи Римљане у замку и све их убија, укључујући и Куриона (IV, 710-798). У својим последњим тренуцима Курион је ипак приказан са извесним достојанством - схвативши да је поражен он се залеће у масу и у борби храбро гине (*ceciditque in strage suorum,/ impiger ad letum, et fortis virtute coacta*). Курионова смрт је праћена развијеном Лукановом тужбалицом у којој песник још једном користи прилику да укаже на њега као персонификацију римског моралног пропадања, преображавајући првобитну похвалу његових ранијих дела у оштру покуду онога у шта се претворио:

Тамо несахрањен лежи Курион птицама храна;  
ипак ћемо и њему (пошто заслуга таква  
иако незнана, живи у својој вечитој слави)  
достојну похвалу рећи - народном бунцији младом.  
Није се други још такав родио човек у Риму  
многим што законом врлим задужи, усмери њега.  
Туробна дођу времена на град и покваре људе,  
похлепа, утицај, луксуз окупе тада, у срцу  
несталном обрну њега, другој га придруже струји:  
промењен Курион онда и друге промени ствари,  
дарове примивши галске и Цезара узевши злато.  
Истина, право и правду одузе силом нам Сула  
моћни, Марије љути, и с њиме крвави Цина,  
потомци Цезара куће: ал' само колика снага  
његова беше? Сви они град купише, он сâм га прода.

(Luc. *Phars.* IV, 810-824 [Weise 1835]; *прев. аум*)

Слично као и пре првог Курионовог обраћања Цезару, Лукан наводи да је једини разлог за похвалу говорника његово раније неуморно залагање за права римских грађана, због чега је стекао неоспориву славу, иако она није предмет *Фарсалије* па је у том смислу незнана и немушта (*silere*). Проглашен у првом певању за „гласника

народа“ (*vox populi*), Курион је и на овом месту похваљен као „народни бунџија“ (*praeconia*; одлика оспоравана како Терситу - *λύβς ἀγορητής*, тако и Дранку - *lingua melior*), гласни противник неисправних и неморалних законâ Сената, опасних по слободу римског народа. Ова идеализована представа о Куриону, који је заступајући оно што је правично неизмерно задужио Републику, под утицајем „туробних времена“ немилосрдне борбе за власт, утицај и богатство, прераста у изразито негативну представу о говорнику као издајнику свега што је честито. Лукан на овом месту додатно разјашњава оптужбу с почетка спева да је Курион имао „подмитљив језик“ (*venali lingua*), наглашавајући да је под утицајем „галских дарова и Цезаровог злата“ променио своје поступање, неповратно утичући на промене у римској политици које ће кулминирати грађанским ратом. Према песниковом ставу, Курионова корупција остварила је много погубнији утицај на Рим, него што су то учинили државни удари Луција Корнелија Суле, Гаја Марија и Луција Корнелија Цине - док су се они служили митом не би ли стекли контролу над Републиком, Курион је прихватио Цезарово злато и продао своју земљу не марећи за последице (*Emere omnes, hic vendidit urbem*).

Проглашавајући га на крају четвртог певања за корумпираног издајника Рима (Турно слично назива Дранка издајником Латинâ), Лукан представу о Куриону претвара из једног од највиших узора римског државништва и слободе - у један од најнижих примера пропадања римске политике, подударан представи о најгорем међу Ахејцима: „Одисеј каже да није било горег човека од Терсита (2.248-249). [...] Лукан, без обзира на то што хвали Куриона, и даље га осликава као најгорег од свих Цезарових људи - горег од сваког ко је дошао пре и после њега, горег од Суле, Марија, Цине, горег од читаве Цезарове линије. А зашто? Они су купили град, а он га је продао. Бити ‘трговац’ у овом смислу (на шта указују *venali lingua* и *vendidit urbem*) подразумевало је изузетно низак и срамотан положај, [...] јер шта је могло бити срамотније, више налик на Терсита, од издаје сопствене земље?“ (Green 1991: 241-242).

Без обзира на то што је сагледан у сасвим другачијем оквиру у односу на епизоде у *Илијади* и *Енеиди*, Луканов Курион такође испуњава најважније карактеристике епског провокатора терситовске провенијенције. Он први наступа усред проблематичне ситуације, својим говором покреће радњу и подстиче Цезара на деловање указујући на очигледну истину - да је војсковођа на путу са кога нема повратка (уп. Fantham 2010: 58-59) - иако је његово обраћање мотивисано личном амбицијом. Овај последњи моменат суштински деградира Куриона у „аутсајдера“ и нехероја, издајника и кукавицу, што је најзад доведено до врхунца његовим супротстављањем лику Јубе. Мада не долазе у директан конфликт, нетрпељивост између два актера проузрокована је Курионовим изазивањем да ће освојити Јубине афричке покрајине. Претња се не

испуњава, већ је уместо тога провокатор посредним путем кажњен за своју дрскост - поражен и убијен у налету Јубине војске, након чега Луканов посмртни говор постаје повод за додатну покуду лика (слично су после смрти оспоравани Квинтов Терсит и Вергилијев Нуман). Иако структурно разуђен, подељен у својим функцијама у различите епизоде и индиректно супротстављен херојском принципу, Курион успева очувати све елементе препознатљиве у развоју овог особитог архетипа.

Заједно са Вергилијевим Дранком (и у мањој мери Нуманом), Курион представља најупечатљивије преображаје терситовске парадигме у римском епу, које се по својим различитим одликама могу касније препознати и у херојским жанровима народних књижевности средњовековне Европе. Током римског периода, ове трансформације се могу посматрати као својеврстан израз продирања „терситизма“ у херојски еп који - за разлику од упоредо развијаних сатиричких жанрова римске књижевности - није омогућио адекватан оквир за укључивање Терситове фигуре у свом изворном традиционалном облику. Ипак, свестан њеног постојања, он је створио нове „Терсите“, како на плану песништва о херојима традиције (*Енеида*) тако и на плану песништва о херојима историје (*Фарсалија*).

Док се однос Терсита према ликовима римског херојског епа може посматрати као одраз директних утицаја хомерског текста, или бар опште присутних генетско-контактних веза унутар заједничке грчко-римске херојске традиције, појаве терситовског архетипа провокатора у средњовековним европским херојским наративима представљају производ једног свеобухватнијег типолошко-поетичког комплекса.<sup>691</sup> Релативно независно од грчко-римског тематског оквира, из њега су

---

<sup>691</sup> Штавише, поједини аутори су указали на чињеницу да овај комплекс превазилази границе европске књижевности, те да је одјеке терситовског архетипа могуће анализирати и на ширем плану индоевропске херојске традиције. Паралела са Терситом препознатљива је у типској фигури староиндијске комедије познате као Видушака, „који се појављује као верни, премда комични, пратилац краљевског хероја и представљен је као одвратни патуљак“ (Raglan 1949: 215). Видушака је био комично-сатирична фигура, привилеговани провокатор-луда, изазивач и коментатор херојских поступака приказан као деформисана, ћелава или ружна креатура доброг срца - један од омиљених ликова код индијске позоришне публике, који ће своје посебно место задобити и у луткарском медијуму. Инид Велсфорд га сматра једном од претеча европске дворске луде: „Име Видушака значи ‘онај коме је дато да куди’; у појединим драмама он започиње такмичење у смишљању инвектива са једним од краљичиних пратилаца - сукоб из кога увек извуче дебљи крај и буде посрамљен. [...] Он познаје понешто од уметничке вештине, уме да пева, игра и сл., не поседује никакво богатство и препуштен је самоме себи; понекад је телесно осакаћен, староседелац је или странац, те не може више да води стари начин живота; он је забаван лик и поверљив пријатељ - изнова задобија поверење хетера и друштва иако највише воли да збија шале. Руга се хетерама или њиховим љубавницима сваки пут када делују без рефлексije; у улози је појединца који саопштава истину [уп. *Кама сутра*, I, 44-47]. [...] Ипак, представљен је као телесно гротескан, будаласт и као предмет ругања других ликова у драми. Он носи маску и говори пракритом, док сви други ликови говоре санскритом“ (Welsford 1966: 62-64; уп. Feldman 1979: 16 n. 32).

Поред ове староиндијске варијанте песника покуде, по својим представама и ситуацијама у које улази изразито подударног хомерског Терситу, извесне аспекте Терситовог сукобљавања са ахејским старешинама Маркс препознаје у покудама које староиндијски херој Карна, маскиран у представника ниже класе, упућује свом полубрату Арјуни, пре него што се са њим упусти у двобој у *Махабхарати* (I, 8, 126, 10-40; уп. III, 43, 293, 19-20), премда би се у овом случају пре могло говорити о архетипу

проишла свакој књижевности својствена, а међусобно упоредива обележја и ситуације. У односу на римски херојски еп, у њима се терситовска парадигма јавља са мање конзистентним елементима. Упркос томе што су често само рудиментарно осликани, они ипак задржавају своју основну структуру у толикој мери, да се може указати на постојање заједничке развојне линије у различитим европским традицијама и успоставити типологија.

Једну од најстаријих средњовековних фигура код које се очитује ова развојна линија, препознајемо у староенглеском националном епу *Беовулф*, чије се најраније усмене композиције јављају још у VII столећу, док први записи настају крајем X и почетком XI столећа. Еп почиње опширном приповести о славној историји данских владара потеклих од моћног Скилда, коју песник прати до периода владавине краља Хротгара (1-69). Уживајући у мирној и просперитетној владавини Хротгар одлучује да изгради велику дворану по имену Хеорот, где ће његови ратници моћи да се окупљају, размењују дарове и слушају о херојским делима описаним у песмама и причама скопова (70-86). Међутим, непрекидно славље и усхићеност којима је Хеорот одзвањао, пробудили су гнев и завист немилосрдног чудовишта Грендела настањеног у мочварама Хротгаровог краљевства. Грендел сваке ноћи долази у Хеорот одвлачећи и прождирући данске хероје који нису у стању да му пруже икакав отпор (87-189). Хротгарова агонија траје већ дванаест година, када чувени готски херој Беовулф сазнаје за његову муку и подстакнут жељом да се докаже, одлучује да пође у помоћ краљу. У друштву неколицине бораца он испловљава у Данску и стиже у Хротгарово краљевство (190-319). Представљајући се у краљевској палати данским првацима као велики херој, Беовулф задобија Хротгарову наклоност и обећава краљу да ће голим рукама смакнути Грендела, а овај му, присетивши се како је некад ратовао с његовим оцем Ектеом, из захвалности приређује гозбу на којој присуствују сви дански хероји (320-498). Усред херојског славља и песме у Хеороту, Беовулфу се обраћа Хротгаров велможа (*thane*) Унферт, оптужујући хероја да његова слава није оправдана:

Унферт, Екглафов син, који је седео уз колена данском краљу, проговори и започе распру. За њега је долазак храброг морепловца Беовулфа био велики изазов; он није хтео допустити да ико на свету може бити славнији од њега. „Јеси ли ти онај Беовулф који се такмичио с Бреком у пливању на отвореном мору, онда кад сте вас двојица из пустог славољубља ставили животе у опасност препуштајући се дубинама мора? Тад вас ни пријатељ ни непријатељ није могао одвратити од пливања у мору; премеравали сте морску струју брзим покретима руку пливајући пучином која је кључала од узбурканих таласа. По зимском времену сте се носили са водом седам ноћи. Брека те је претекао у пливању, имао је већу снагу. Ујутро га је море однело до земље Хетормеса [Норвешка]. Одавде је пошао дома у завичај, земљу Брондинга, у којој је био омиљен и где је имао родбину, благо и утврђење. Све оно чиме се пред тобом хвалио Брека,

---

перушеног Одисеја него хомерског Терсита (Marks 2005: 25-26).



Бенстанов син, он је и доказао. Зато ја не очекујем да ћеш успети; мада си увек у љутим бојевима побеђивао, овог пута нећеш победити ако се осмелиш да проведеш ноћ у бдењу чекајући на борбу са Гренделом.“

(*Beowulf* 1982: 47 [499-528])

Унфертова појава и напад на Беовулфа изненађујуће се прецизно уклапају у ранију типологију изазивача у епу зачету ликом хомерског Терсита, и потврђују да се ова струја усталила и у средњовековној европској књижевности: „Терсит је архетипска фигура, његове карактеристичне црте појављују се са нарочитом правилношћу у западној херојској књижевности. [...] Могуће је да је Унферт, који се супротставља Беовулфу такође припадао истом типу“ (Elliott 1960: 131, 132). Његово име, *Un-ferth* или *Un-frith* (од протогерманског корена *\*friþuz* - ред, мир, измирење) углавном се тумачи као синоним за *не-ред* или *не-мир*, односно *раздор* (Feldman 1979: 7; уп. Elliott 1960: 132), указујући на подударну функцију која условљава етимологију именâ других епских провокатора - Терсита као „дрзника“ (*θέρσος/θάρσος*) или Дранка као „бучног“ (*rancens*).<sup>692</sup> Иако представљен на вишем социјалном положају у односу на хомерског Терсита и Вергилијевог Дранка, као Хротгаров племић и син Екглафов, тј. као један од данских хероја, Унферта такође мотивишу завист и љубомора због Беовулфове славе. Он не сме дозволити Беовулфу да својим подвизима унизи његов сопствени херојски статус у Хеороту, при чему остаје отворено питање - да ли је тај статус резултат Унфертових стварних подвига или просто његове хвалисавости?

Унфертов наступ указује на постојање још једне специфичне функције лика, а она превазилази његову личну нетрпељивост према готском хероју: „Сулудо је то што Унферт покушава да учврсти сопствено самопоуздање тако што умањује Беовулфово херојство. Делимично је исправно посматрати Унферта као лакрдијаша који подстиче свађу, али он није луда у правом смислу, нити га покрећу само лични интереси, јер седи поред ногу самога краља, одакле испуњава суштинску улогу дворског гласноговорника (*thyle*)“ (Feldman 1979: 7; уп. Chadwick 1912: 159; 1932-1940: I, 231). Ова функција и мотив личног интереса додатно повезују Унферта са устаљеном парадигмом провокатора - Терсита као гласноговорника војске (али и Ахилејевог права над Брисеидом), Дранка као Латиновог изасланика који у име краља оспорава Турново супротно мишљење у већу, а Куриона као Цезаровог поборника пред римским Сенатом.<sup>693</sup> На тај начин, осим што наступа из личних побуда, Унферт испуњава и

<sup>692</sup> „Име се не појављује више нигде у енглеским делима и припада једном необичном, иако свакако познатом, типу. Вероватно је да су лик и име измишљени, при чему је име сачињено тако да изрази злобну нарав лика“ (Chadwick 1912: 159-160; уп. 1932-1940: I, 231).

<sup>693</sup> Слично закључује и Т. Ф. Фелдман, иако оспорава Терситу било какву социјалну функцију мимо личне мотивације: „Терсит је подједнако љубоморан на хероје као и Унферт, али док Унферт задржава извесну професионалну дистанцу у односу на своје акције, Терсит тражи само личну сатисфакцију“. С

улогу привилегованог провокатора, чија је обавеза да унесећи раздор тестира хероја у име краља и читаве херојске заједнице, од којих заузврат добија заштиту од потенцијалне одмазде увређеног хероја (слично је заштићен и Дранко у Латиновом већу, док Терсит ову заштиту у ахејском логору донекле задобија захваљујући свом маргиналном положају у заједници; уп. Miller 2002: 455 n.273).

Из ове позиције Унферт може слободно да се обруши на Беовулфово херојство, доводећи у питање његову славу. Дански провокатор се у том циљу усмерава на само један догађај из Беовулфове херојске биографије - његово такмичење са другим херојем, Бреком, у пливању на отвореном мору. Унферт, који је изванредан говорник, смишљено деградира Беовулфово херојство у овој ситуацији; прво - проглашавајући такмичење за израз „пустог славољубља“ двојице супарника, инициран пре њиховом неумољивом сујетом из које су угрозили своје животе, него истинском херојском чашћу и одговорношћу, а потом дајући првенство Бреки, као снажнијем и бољем хероју, наглашавајући његово норвешко племенито порекло, богатство и статус (Терсит слично, кудећи Агамемнонову похлепу, даје првенство Ахилеју, а Дранко, кудећи Турнов кукавичлук, Енеји). Унферт на крају истиче да је Брека успео остварити све оно чиме се хвалио пред Беовулфом, односно да су његове речи биле поткрепљене делима, што сматра да неће бити случај са Унфертом - пошто је поражен чак и у овом безначајном такмичењу, он неће моћи да се носи са неупоредиво већим изазовом какав је борба са Гренделом.

Уздравши најосновнија начела Беовулфовог херојства вешто смишљеном покудом, Унферт изазива подједнако промишљен одговор (у коме херој преноси другачију верзију приче о такмичењу са Бреком), истиче своје остале херојске подвиге, и коначно се усмерава на преиспитивање Унфертове тобожње славе ућуткујући провокатора:

Беовулф, Ектеов син, проговори: „Ој, Унферте, пријатељу, напио си се пива па си свашта напричао о Бреки и његовом успеху. А ја тврдим да сам био издржљивији у пливању. [...] Нисам чуо да си ти тако кушао снагу и секао мачем. Ни Брека, а ни ти, нисте у рату постигли такав успех сјајним сечивом. Но, ја се тиме не хвалим. А ти си погубио [рођену браћу] па ћеш морати да трпиш проклетство пакла, иако си мудар човек. Кажем ти, сине Екглафов, та страшна неман Грендел не би починила толика недела против твог господара, нити би тако понизила Хеорот, да си онолико срчан у борби колико тврдиш. [...] Кад сутра осване дан и људе обасја сунце с југа, ко буде хтео моћи ће да пије медовину.“

(*Beowulf* 1982: 47-49 [529-533; 582-594; 604-606])

---

друге стране, „Дранко наговештава необичан склоп елемената који се такође могу довести у везу са староенглеским дворским гласноговорником (*thyle*) (Feldman 1979: 10, 13, 14).

Беовулф назива Унфертове тврдње пијаним блебетањем (што је неретка квалификација говора песника покуде у традицији, нпр. у вези с *κῆμος*-ом) и, попут Одисеја и Турна, проглашава његову причу неистином, односно пијанством искривљеним виђењем реалних збивања. Слично Турну, Беовулф потом саопштава „истиниту“ верзију догађаја, у којима се он, а не Брека, доказао као већи херој, наводећи уз то и друге велике подвиге - потврду да су његове речи заиста биле поткрепљене херојским делима. Овај херојски „инвентар“ пружа Беовулфу основ да изазове свог саговорника и доведе у питање његове тобожње подухвате, за које никад није чуо. Овде одбрана прераста у напад и Беовулф почиње да оспорава Унфертову (и Брекину) ратничку изврсност - Унферт је у ствари тај чија хвалисавост није утемељена у деловању (истим се контрааргументом служи Одисеј, истичући храброст ахејских владара насупрот Терситу, и Турно у свом ироничном набрајању Дранкових подвига).

Како би додатно учврстио своју оптужбу, Беовулф се позива на један нечастан догађај из Унфертове прошлости, који има функцију да осрамоти провокатора и оповргне сваку будућу увереност у његово херојство - Унферт је побио сопствену браћу (због чега је вероватно прибегао код Хротгара (уп. Feldman 1979: 7) и задобио улогу гласноговорника).<sup>694</sup> Унфертова кривица као братоубице, попут Терситове ружноће и злобе, симболички га изопштава и маргинализује у односу на херојску заједницу Хеорота и он, иако мудар (попут Терсита, „гласног говорника“), бива проглашен за најгорег међу Хротгаровим ратницима (снагу ове симболике потврђује чињеница да се библијски братоубица Каин раније у тексту назива праоцем самога Грендела). Осрамотивши га на овај начин, Беовулф најзад проглашава Унферта кукавицом због тога што се сâм није успротивио Гренделу и помогао свом господару, тј. што није показао срчаност која би одговарала његовој хвалисавости (идентична је Турнова примедба упућена Дранку да су му ноге у бегу од битке хитре као и језик). Потврђујући да Унферт нема храбрости да почини оно што Беовулфу оспорава, готски херој завршава свој говор самоувереном тврдњом да ће сутрадан омогућити Хротгаровим ратницима да се госте у Хеороту, тј. да ће убити чудовиште.

Као ни Турнов, ни Беовулфов говор се, за разлику од Одисејевог, не завршава физичким насиљем (уп. Miller 2002: 234), и због тога што провокатор ужива изврстан степен заштите од краља, и зато што су хероју довољне само речи и позивање на сопствене подвиге да би га оспорио. У епу се запажа да - након што се Беовулф суочио са Гренделом и убио га доневши његову откинуту руку као трофеј у Хротгарову

---

<sup>694</sup> „У *Беовулфу* се за гласноговорника данског краља, Унферта, каже да је побио своју браћу и, према му се на овоме замера, то га очигледно није спречавало да заузме веома важан положај на двору“ (Chadwick 1912: 347; уп. 1932-1940: I, 231).

дворану (607-836) - „Пошто су ратници осмотрили руку коју је Беовулф у борби задобио и која је висила обешена са високог стропа, Унферт је престао да се хвали својим ратним подвизима“ (*Beowulf* 1982: 57-58 [980-984]). Ућуткан и осрамоћен, Унферт ће касније у тексту још једном постати предметом покуде, због свог нечасног чина о коме еп даје само нејасне назнаке. Сазнајемо како је на гозбу у Хеороту приређену у част Беовулфове победе над чудовиштем позван и провокатор. Надовезујући се на херојске песме скопова, он опет почиње да испреда о својим делима, али овога пута Хротгарови дворани ипак задржавају извесну дистанцу према лику: „Био је присутан и Унферт, који је седео уз колена краља Хротгара. Сви присутни су му веровали држећи да је срчан и храбар, мада се Унферт није часно понео према рођацима приликом борбе с мачевима“ (*Beowulf* 1982: 64 [1165-1168]).

Непозната епизода о Унфертовом нечасном убиству браће/рођака, вероватно састављена из различитих усмених варијаната предања, остаје негативно обележје провокатора које баца сенку на све његове раније тврдње о сопственим херојским подвизима, указујући на то да су оне могле представљати производ Унфертове развијене уобразиље. У том смислу, Унфертов статус гласноговорника (*þyle*) на Хротгаровом двору Инид Велсфорд препознаје као рану манифестацију „једне врсте дворске луде“: „Начин на који му се Беовулф обраћа када му се супротставља не подразумева обавезно да херој узима Унфертове оптужбе превише озбиљно. [...] Беовулфово хвалисање је у духу традиције херојског песништва и он је могао прихватити Унфертову појаву као добар предзнак и указивање на опасне околности његовог предстојећег сукоба са чудовиштем“ (Welsford 1966: 86, 87). Унферт је као дворски гласноговорник могао у свом нападу на Беовулфа истовремено остваривати апотропејску функцију дворске луде. Његова провокација хероја на симболичкој равни представљала би одјек ритуалног подражавања наступајућег сукоба у много безазленијим околностима, а херојево превладавање провокатора деловало би као заштита од негативних утицаја и најављивало његов тријумф у реалном херојском изазову - борби с Гренделом. Благотворно дејство провокатора/луде на хероја и заједницу могло би се напоследку препознати и у начину на који се до краја епа развија однос између Унферта и Беовулфа. Док се Беовулф припрема да још једном потврди свој херојски статус у борби са Гренделовом мајком, Унферт постепено губи привилеговани положај, симболички преносећи оно што је од њега остало на истинског хероја - предајући Беовулфу пред одлазак свој мач, знамен његове будуће победе над демонским силама:

Хротгаров племић Унферт дао је Беовулфу свој мач Хрунтинг да га употреби у нужди. Тај мач је био највреднији комад старинског блага које је Унферт поседовао. [...] Кад је Екглафов син [Унферт] позајмио Хрунтинг бољем мачеваоцу од себе, он се заиста није сећао шта је пијан од вина говорио. Сам није смео да изложи опасности свој живот у немирним валовима нити да изведе храбро дело. Због тога је изгубио глас великог јунака; али то није био случај са Беовулфом који се опремио за битку. [...] Беовулф му се захвали за позајмицу рекавши да Хрунтинг сматра одличним другом у рату; није нашао никакве мане његовој оштрици - Беовулф је био увиђаван човек.

(*Beovulf* 1982: 71, 79 [1455-1458; 1465-1473; 1807-1812])

Овим симболичким даривањем староенглески еп коначно измирује анимозитет између Унферта и Беовулфа, наглашавајући да су Унфертове пијане увреде биле ствар прошлости, али ипак задржавајући јасну дистинкцију између херојства двојице ликова. Унферт дарује своје оружје „бољем мачеваоцу“ јер њему није ни од какве користи, пошто нема храбрости да се суочи с Гренделовом мајком и угрози сопствени живот. Због тога Унферт на крају сасвим губи своју херојску славу, док се Беовулфово херојство додатно уздиже истицањем чињенице да је величанствено оружје доспело у руке достојног ратника.

Подстичући даљи развој епске радње вербалним изазивањем и својом супротношћу са Беовулфом, Унферт се придружује терситовској традицији епског провокатора. До краја епа обележен као „аутсајдерска“, нехеројска фигура, хвалисавац и кукавица, отпадник од данске херојске заједнице због братоубиства, мотивисан завишћу и неспособан да поткрепи своје речи делима - мада део засебне песничке традиције - Унферт испуњава већину типолошких одлика препознатљивих у ликовима Терсита, Дранка или Куриона. Захваљујући својој специфичној социјалној функцији гласноговорника (*pyle*) на Хротгаровом двору, која изазивање хероја ставља у формални оквир, Унферт представља један од најранијих примера уплива специфичних одлика дворске луде у типологију епског провокатора у средњовековној европској књижевности. Овај уплив је препознатљив већ у појединим тумачењима класичне Терситове фигуре, а оствариће изузетно битан утицај на њене касније обраде у доба ренесансе. Стога би се могло рећи да из развојне перспективе ове типологије, Унферт представља прелазну појаву како у књижевноисторијском тако и у поетичком смислу, указујући на очување суштинске прожетости комичко-сатиричке и заштитно-корективне функције провокатора у друштву - својеврсног продужетка Терситове двоструке традиционалне улоге као песника покуде.

Осим у херојском епу, поједине фигуре које се својим појавама уклапају у традицију терситовског архетипа провокатора/луде могуће је препознати и у другим раним средњовековним херојским жанровима, пре свега у склопу богате приповедне књижевности западноевропске херојске саге. Развијане у другачијем формалном и

тематском оквиру од херојског епа, ове фигуре у много мањој мери одликује доследност карактеристичних елемената и уобичајених ситуација у којима наступају; неретко су сведене само на неколицину најосновнијих црта овлаш сагледаних у саставу других, за херојску традицију много важнијих, збивања. Иако се ликови провокатора/луде појављују у много неразвијенијем облику од својих епских претеча, они истовремено указују на поједине много непосредније везе са традиционалном представом о Терситу, потврђујући чињеницу да се унутар различитих европских митологија овај „аутсајдерски“ тип промишљао у изразито подударним категоријама.

Једну такву паралелу препознајемо у особеној фигури из митологије древних Келта са звучним именом Брикру Отровног Језика (*Bricne Nemthenga; Bricriu of the Poison Tongue*), трговцу, смутљивцу и песнику из алстерског циклуса легенди и предања (уп. Gedis/ Groset 2006: 313-314). Брикру је био познат по својој злоби и склоности да ствара невоље алстерским херојима, куди их и срамоти својим оштрим и поганим језиком, избегавајући њихову освету и гнев само захваљујући сопственој довитљивости: „Његова моћ као *сатиричара* изазивала је страх код других; чини се да је био подједнако смештан изнад и испод ранга алстерских ратника“ (Miller 2002: 469 п. 229). Његов проблематични и нехеројски статус трговца, снабдевача војске на бојном пољу, обично оружјем и залихама свученим са мртвих хероја (који вероватно стоји и у основу етимологије његовог имена - *briugu*), омогућио му је да стекне велико богатство и постане поглавар у Дандруму (Chadwick 1932-1940: I, 49), где је често приређивао гозбе за највеће хероје из Алстера и Конота. Једна од сачуваних прича из циклуса, под насловом *Брикруова гозба (Fled Bricrenn*, сса. VIII в.н.е), описује како је у жељи да изазове раздор и пометњу међу алстерским херојима, Брикру позвао алстерског краља Конховара и читаву његову свиту на гозбу у своју велику дворану. Конховар прихвата позив, али у страху од Брикруове репутације изазивача невоља захтева да овај не буде присутан на слављу. На таквим гозбама постојала је традиција да се највећем присутном хероју указивало поштовање тиме што је први могао да сече месо и тако добије најбољу порцију. Брикру кришом наговара чак тројицу великих ратника да захтевају ову част за себе - Кухалина, Конала Кјарнаха и Лојгру Будаха. Њихова препирка изазива пометњу на гозби, због чега их присутни шаљу код конотске краљице и богиње Медав, а потом код манстерског краља и чаробњака Ку Ри Макдаре, да пресуде који је најзаслужнији. Обоје судија дају првенство Кухалину, али друга двојица одбијају да прихвате њихову одлуку. У међувремену, Брикру успева да завади и супруге тројице ратника такође их наговарајући да захтевају првенство једна над другом, што се завршава у комичној сцени коју Кухалин прекида. Најзад, непознати ратник (у ствари прерушени Ку Ри) долази у дворану и изазива тројицу такмичара да

покушају да му одсеку главу, под условом да ако не успеју он одсече њихову. Конал и Лојгра падају на изазову, а победничком Кухалину се још једном потврђује првенство као највећем хероју Алстера (Cross/Slover 1996: 254-280; уп. Chadwick 1932-1940: I, 49-50; Miller 2002: 469 n.229).

Слично Брикруово неваљалство описано је и у причи *Разговор двојице мудраца* (*Immacallam in dá Thuarad*). После смрти врховног дворског песника - олама (*ollamh*, највиши ранг *filí*-ја) Аднеа на Конховаровом двору, ову функцију је преузео учени песник Ферхертне. Сазнавши за смрт свог оца млади другоразредни песник Неде, који се школовао у Шкотској, враћа се у Алстер, где му Брикру у замену за вредан поклон (љубичасту тунику украшену сребром и златом) омогућава да преузме улогу олама у одсуству његовог супарника. Брикру потом одлази у посету Ферхертнеу и саопштава му да је изгубио своју привилеговану позицију; овај се враћа на двор и започиње жустра расправа између двојице песника, која ће се завршити узајамном похвалом њихове песничке вештине (Stokes 1905: 4-64; уп. Chadwick 1932-1940: I, 97). У саги која је приповедала о подвизима великог конотског хероја Нере, познатој под називом *Доживљаји Нере* (*Echtra Nerai*), описано је како се Брикру једном приликом док је играо фидхел (*fidchell*), претечу модерног шаха, са Фергусом - Фионовим сином и једним од чувених алстерских бардова - наругао свом саиграчу упоредивши његово певање са мукањем телета. Због тога га је расрђени Фергус распалио по глави песницом у којој је држао пет фидхелских фигура, наневши му тешке телесне повреде (Meyer 1889: 226-227; уп. Miller 2002: 469 n. 229). Брикру се јавља и у чувеној келтској саги *Тојн Бо Кулња* (*Táin Bó Cúailnge* или *Отмица стоке из Кулија*), која је говорила о крвавом сукобу између покрајина Алстера и Конота. Повод за сукоб био је жеља конотске краљице Медав да присвоји сјајног смеђег алстерског бика Дон Кулњу. Она је бацила клетву на противничку војску тако да јој се могао супротставити само млади херој Кухалин. Храбро одбијајући конотске нападе Кухалин је на крају саге поражен и убијен, а бик је заробљен и одведен у Медавин логор, где је победио чувеног белорогог бика Финевоха, понос Медавиног супруга Алила. Од Брикруа је, након што се опоравио од Фергусовог ударца, затражено да буде судија у надметању између Финевоха и Дон Кулње, при чему су га махнити бикови у налету изгазили и убили (*Táin*, XXVIII [Dunn 1914: 364]).

У својим различитим појавама у келтској традицији Брикру дели известан број одлика са Терситом и другим фигурама у оквиру типологије епског провокатора/луде. Упркос великом богатству, он је суштински маргинализован у односу на алстерску херојску заједницу захваљујући свом нехеројском позиву снабдевача војске и репутацији изазивача раздора међу борцима, које је непрестано кудио и извргавао

руглу. Слично као што Ахејци из страха да ће Терсит изазвати раздор код куће, доводе брбљивца са собом под Троју, и алстерски краљ из страха да ће Брикру изазвати неку непријатност, захтева да смутљивац буде удаљен са гозбе коју је сам приредио (Miller 2002: 469 n. 269). Као што Терсит ипак успева (макар привремено) да изазове побуну међу ахејском војском и искористи свађу између Ахилеја и Агамемнона, и одсутни Брикру успева да створи пометњу завадивши тројицу највећих алстерских хероја, а потом и њихове супруге. Расправа која на гозби настаје око права на прву порцију меса евоцира једно од могућих тумачења Терситовог позива Ахејцима да пусте Агамемнона да „поклоне вари под Тројом“ (*γέρα πεισέμεν*, В, 237) - такође као алузије на дословно право краља да „вари“ прву порцију хране којом га присутни борци даривају указујући му највећу част - као и Терситово потоње изазвање Агамемноновог првенства над Ахилејем у свађи око Брисеиде (В, 239-240).

Брикруова улога да у дворском, односно симпозијастичком контексту провоцира херојско такмичење, које је повод за даљи развој радње и завршава се потврђивањем Кухалина као највећег алстерског хероја, указује на паралелу са извесним елементима типологије дворске луде препознатљивим у лику Унферта у *Беовулфу*.<sup>695</sup> Сводећи Брикруову мотивацију на просту жељу за изазивањем неваљалстава (и успутном зарадом), келтско предање овом лику придружује и извесне одлике књижевног типа варалице-трикстера. Посебно је важно да Брикруово неваљалство није на делу само у случају провоцирања алстерских хероја, већ и алстерских дворских песника, што даје лику карактеристичне одлике песника покуде. Брикруово изазивање херојске хијерархије у *Брикруовој гозби* тако је паралелизовано са изазивањем песничке хијерархије у *Разговору двојице мудраца*; али, док се у првом случају подстицај на сукоб међу херојима завршава потврдом Кухалина као најзаслужнијег, у другом случају подстицај на расправу између Ферхертнеа и Неде завршава се узајамном похвалом и величањем оба песника - обојица заслужују да буду олами. На тај начин се кроз Брикруов лик потврђује суштинска разлика у начинима на које се у келтској и другим херојским традицијама разумевао однос између физичких и вербалних такмичења - вербални *агон*, који је у песничкој сфери могао да се оконча и признањем равноправности опонената, није био довољан да разреши питање првенства у

<sup>695</sup> Велики познавалац западноевропских митологија, Џ. Р. Р. Толкин, под утицајем традиције која је изнедрила ликове попут Унферта и Брикруа Отровног Језика, створио је у роману *Две куле*, другој књизи трилогије *Господар прстенова*, лик Грима Црвјезика (*Gríma Wormtongue*), саветника на двору краља Теодена у Рохану. Ова типична фигура улицице, кукавице, лажљивца, ласкавца и манипулатора поганог језика, представљена је као шпијун злог чаробњака Сарумана, која је својим пакосним саветима држала краља Гондора у стању инертности и окретала га против савезника, све док га Гандалф није уверио у његову истинску снагу. После Теоденовог ослобађања од Гриминог утицаја, откривено је да је лажљивац кришом поткрадао Теодена склонивши и његов мач, Херугрим, у свој ковчег. Понуђено му је, или да се заједно са Теоденом укључи у борбу, или да буде прогнан; пошто је био велика кукавица, одабрао је другу могућност и вратио се Саруману (Tolkien 2012: 111-124; 180-186).



хијерархијски искључивој херојској сфери (проста пресуда изречена од стране Медав или Ку Ри Макдаре); она готово увек захтева и физичко потврђивање (одрубљивање главе мистериозном хероју).

Супротност песничком агону у *Разговору двојице мудраца*, који се завршава дискурсом похвале на обе стране, чини супротстављање Брикруа и Фергуса у епизоди из *Доживљаја Нере*. Овде се Брикру не појављује у улози изазивача сукоба, већ у непосредној улози песника покуде, који се руга извођењу другог песника - барда. Док се у претходном случају на похвалу одговара још развијенијом похвалом, у овој ситуацији се на покуду одговара физичким насиљем; реч је о сцени која асоцира на реакције на Терситове грдње од стране Одисеја у *Илијади* и Ахилеја у *Етиопиди* (Miller 2002: 469 n. 229) - Фергус удара Брикруа песницом и забија му у лобању пет фидхелских фигура које је држао. У уској повезаности са овим догађајем стоји и сведочење о Брикруовој смрти у саги *Тојн Бо Кулња*, где се такође наводи како је провокатор прво морао да се лечи од тешких рана које му је Фергус нанео, пре него што је позван да суди на двобоју легендарних бикова. Овај необични позив могли бисмо протумачити као лукави план краљице Медав и њене пратње, у којој је био и Фергус, да се једном за свагда отарасе брбљивца, што би донекле могло објаснити зашто се прича о његовом ругању Фергусу понавља. У сваком случају, нехеројска смрт проблематичне фигуре наступа као адекватан епилог њеног нехеројског живота и социјално неприхватљивог понашања, у околностима изван граница људских односа - усред борбе две необуздане звери.<sup>696</sup> На тај начин, келтско предање се у једном од својих темељних текстова разрачунава са ликом провокатора у веома подударним околностима у којима то тројанско предање чини са Терситом.

Поред Брикруа у келтској митологији појављује се још једна фигура код које се могу установити извесне повезаности са терситовском типологијом провокатора/луде. Реч је о лику Конана Макморне или Конана Ћелавог (*Conán mac Morna, Conán Máel*), у фенијанском циклусу представљеног као припадника Фијане, ратничке елите чувараâ врховног краља Ирске, међу којима је важио за највеће спадало - ружног, дебелог и ћелавог хвалисавца, раздражљивог старца поганог језика, односно комичну фигуру изазивача невоља, кукавицу и довитљивца, премда у борби оданог свом вођи Фиону Макулу (уп. Gedis/ Groset 2006: 155, 355).<sup>697</sup> Док се у Брикруовом случају паралела са

<sup>696</sup> Интересантан и могуће интенционалан јесте иронијски однос предања према Брикруовој смрти, која чини савршену одмазду за повреду нанету Фергусу - Брикру у суштини гине од исте животиње са којом је поредио певање барда.

<sup>697</sup> „Терсит није довођен у везу само са Брикруом, већ и са Конаном (ћелавим, пакосним лајавцем из осифанског циклуса, који је подједнако изазивао страх и бивао предметом смеха и поруге)“ (Elliott 1960: 132).

Терситом пре успоставља на нивоу ситуација у које провокатор улази, у Конановом случају она се у већој мери задржава у начину на који је лик осликан у саги.

У једној од ретких сачуваних прича о овој необичној фигури, описује се како је Конан стекао своје неугледне физичке атрибуте. Једном приликом када су били у лову, Фионовии ратници наиђу на необичан конак у шуми (или пећину у другој варијанти) и одлуче да се тамо склоне и проведу ноћ. Легавши у постељу (на под пећине) они почињу да схватају како је читав конак (пећина) у ствари магична замка коју су поставили вилењаци не би ли их ухватили, и откривају да не могу да се одлепе од својих лежаја. Када је чуо њихово беспомоћно запомагање, велики херој Дијармид је дошао да их избави. Сипајући магичну водицу између њихових тела и лежаја ослобађао их је једног по једног, али када је дошао ред на Конана, који је заспао у високој наслоњачи, хероју нестане течности. Тада Фион и Гол Макморна, Конанов брат, ухвате овога за руке и повуку из све снаге. Конан се ослободи уз страхотне крике: повлачећи га, хероји су одрали сву кожу са његових леђа и задњице, и почупали му сву косу са главе. Видевши шта су урадили, ратници брзо ухвате једног црног овна, одеру му кожу и залепе на Конанова леђа, где се она прими и настави да даје црну коврцаву вуну до краја његовог живота. Прича казује да је након овог несрећног и срамотног сусрета са вилењачком магијом Конан постао кукавица, огорчен и раздражљив према сваком ко би му се нашао на путу (*Bruidhean (an) chaorthainn - Конак у дрвету оскоруше* [Pearse 1908]; уп. Nagy 1985: 154-155).<sup>698</sup>

Комични епилог приче - у ствари варијације на тему Херакловог ослобађања Тезеја из подземног света, кога је Хад подмукло наговорио да седне на зачарану клупу - објашњава како је Конан добио свој неславни надимак: „У сусрету са оним светом, херој тамо каткад може изгубити или оставити косу, па чак и кожу; фенијански Конан Ћелави (*Máel*) је присиљен да остави део своје коже у причи *Конак у дрвету оскоруше* (конак је метафора за онај свет) због чега постаје *máel* - „онај који има огољену кожу“. Бити *máel* или, другим речима, „(про)ћелав“, представљало је обележје неотесанца и потпуног аутсајдера. [...] Ово нас подсећа на Терсита у *Илијади*, ружног брбљивца кратке и ретке косе, супротност дугокосим Ахејцима, који је такође описан као разметљивац са презреним талентима сатиричара, ‘песника покуде’” (Miller 2002:

---

<sup>698</sup> У истој саги се наводи како је другом приликом, током борбе Фијане са пиратима на „Брду покоља“ у Керију, Лиеган изазвао најхрабријег од Фионових ратника на двобој. У жељи да се нашале, ратници су гурнули Конана да се бори. Ругајући се нејаком и ћелавом старцу Лиеган крене да замахне мачем на Конана, али га овај одврати речима: „Истина је у ствари да си у већој опасности од човека који ти је иза леђа, него од човека испред“. Ово натера пирата да се окрене, а Конан му брзо мачем одсече главу и побегне назад међу Фионове редове, изазивајући смех међу војском и љутњу код Фиона због тога што се нечасно понео.

155).<sup>699</sup> Тако се Конанова „ћелавост“ (*máel*) као пандан Терситовој „рехавој коси“ (*ψεδνή λάχνη*, В, 219) може разумети не само као заједничко негативно естетско обележје код два лика, већ и као суштински одраз подударног начина на који су грчка и келтска култура поимале социјално скрајнуте, ниске и непожељне фигуре.<sup>700</sup> Ова паралела се на ширем плану може установити и у начину на који се Конанов губитак коже у саги надомешћује дословним „спајањем“ фигуре са животињским светом, чиме се (као у случају Брикруове погибије и појединих тумачења Терситовог лика) њен положај јасно одређује као маргиналан и хибридан у односу на читаву људску сферу егзистенције (он је дословно „црна овца“).

Ово симболичко изузимање Конановог лика из уобичајених људских и херојских категорија у саги је сагледано не само као узрок његове ружноће, већ и као преображај који је суштински утицао на његово проблематично понашање. Као и у Терситовом случају, Конанова заједљивост, хвалисавост, кукавичлук и склоност да куди фенијанске хероје постају нераздвојиви од његових телесних деформација и недостатака. Попут типичног песника покуде и провокатора/луде терситовске провенијенције, Конан је пре свега оспорен и извргнут руглу у комичној приповести која објашњава формирање његовог карактера, да би потом и сâм почео да се руга другима и критикује њихове поступке, што га заузврат поново доводи у ситуације где ће његове негативне и нехеројске одлике (хвалисавост, кукавичлук, одсуство части у борби) постати предметом херојског смеха. Ова повратна спрега карактеристична за поетику покуде и представљена у својим најбазичнијим манифестацијама у фенијанској саги чини Конана адекватном терситовском фигуром келтског предања.

Напоследку, извесне сличности са Терситом и типологијом провокатора/луде у средњовековним херојским традицијама могуће је уочити и у начину на који је у нордијској саги приказана фигура једног од њених најпознатијих песника - скалдова, Егила Скале-Гримсона (*Egill Skalla-Grímsson*) (уп. Miller 2002: 71). Главни извор за биографију ове полулегендарне личности исландског песника-ратника, викинга и земљорадника, познатог по свом оштром и довитљивом језику, поноситом, тврдоглавом и набуситом карактеру, те окрутном поступању према непријатељима, јесте тзв. *Saga o Egily* (*Egils saga*, сса. 1240); пратила је повест његовог клана у периоду од 850. до 1000. године. Из саге сазнајемо да је њен протагониста био други

---

<sup>699</sup> На ову паралелу са Терситом указао је још Вилијам Вуд-Мартин у свом археолошком прегледу ирске паганске религије и митологије: „Терсит и Конан су обојица били ћелави, велики хвалисавци и велике кукавице“ (Wood-Martin 1895: 30; нав. према Raglan 1949: 97).

<sup>700</sup> „Питање дужине косе може имати социјалну или чак класну димензију и реперкусије. Терсит који је у *Илијади* извргнут руглу је груб, будаласт, ниског порекла - и ћелав. У староирским изворима придев *máel* (кратке, ретке косе или ћелав) је ‘пре свега био знак подређеног положаја и ниског социјалног статуса’“ (Miller 2002: 197, нав. Nagy 1985: 152 n. 90).

син Скалагрима (досл. Ћелавог (*Skalla*) Грима), исландског поглавара и заклетог непријатеља норвешког краља Харалда Лепокосог (ска. 850-930), због чега је прогнан из Норвешке. За разлику од свог брата Торолфа, који је био изразито леп младић, Егил је од оца наследио готово гротескна физичка обележја - био је веома крупан и незграпан, спуштеног и задебљалог чела, са великим обрвама, кратког и широког носа, дугих и набубрелих усана, истурене и кошчате браде, дебелог врата и јако широких рамена, стамен и мргодан, изузетно висок, црних очију и тамне коже; имао је густу тамносиву косу, али је брзо оћелавио (*Egils saga*, 55 [Green 1893]). Своју наопаку нарав удружену са довитљивошћу и песничком вештином показао је већ са три године, када се, упркос очевој забрани, појавио на гозби код Ингмара казујући похвалну песму у част домаћина и тако избегао Скалагримову казну (31). Када му је било шест година, након што га је десетогодишњи дечак Грим поразио у игри лоптом и почео да му се руга заједно са другом присутном децом, Егил је отишао у кућу, узео очеву секиру и располутио Гриму главу, што је изазвало сукоб у коме је страдало седам људи. Док је овакво понашање веома бринуло Скалагрима, Егилова мајка Бера га је још додатно подстицала препознајући у поступцима свог сина одлике правог викинга (40).

После Харалдове смрти његов наследник, Ерик Крвава Секира (ска. 885-954), више није марио за непријатељство између Харалда и Скалагрима па је Егилова породица могла да се врати у Норвешку. Једном приликом када је Бард, рођак краљице Гунхилде, позвао њу и краља Ерика на гозбу коју је приредио, међу гостима се непозван нашао и Егил. Схвативши да не може да намири Егилову жеђ и да нема довољно пива да послужи своје уважене госте, Бард је на крају гозбе престао доносити Егилу пиће, на шта му је овај одговорио низом погрдних стихова у којима га је оптужио за себичлук и превару. Увређен, Бард је у дослуху с Гунхилдом покушао да подметне Егилу рог са отрованим пићем, али је Егил открио превару и напуштајући гозбу мачем погубио Барда, који му се испречио на путу (44). Ерик је потом послао стражу да ухвате Егила, али је овај успео да им измакне, на превару смакнувши тројицу ратника и прибегавши код поглавара Торира, који је платио откупнину за убиства, мада се гнев краља и краљице никад није утишао (45). Прилика за освету указала се након смрти Торолфа у једном од пљачкашких похода на Шкотску у који је кренуо са Егилом. У жељи да наследи Торолфово богатство Егил се запутио у Норвешку не би ли се оженио удовицом свог брата, по имену Асгерд. Међутим, бесан због инцидента са Бардом, Ерик је препустио читаво имање Асгердиног оца Бјорна Имућног једном од својих велможа, супругу Асгердине полусестре Бергонунду. У парници која се због тога повела око наследства пресуђено је против Егила, на шта је овај испевао погрдну песму краљу и њему наклоњеним судијама (57). Увређен

Егиловим стиховима Ерик је прогласио лајавца злочинцем и прогнао га из Норвешке, што је подстакло Егила да састави нове погрдне стихове заклињући се на освету Ерику и Гунхилди (59). Скалд је убрзо своје обећање претворио у дело осрамотивши и погубивши у пљачкашком походу прво Бергонунда, а потом и Ериковог сина Ронвалда, након што је наишао на њега и његову пратњу у повратку (60). Проклевши краља и краљицу Егил се потом вратио на Исланд, где је сахранио Скалагрима и преузео његове поседе (61).

Једне године када је пошао на двор енглеског краља Етелстана (ска. 894-939), за кога се раније борио као плаћеник, Егил је наишао на страшну олују која га је избацила у близини Јорка. На своје велико изненађење тамо је затекао Ерика и Гунхилду, којима је енглески краљ уступио једну од својих провинција. Гунхилда је захтевала да се убица њиховог сина одмах погуби, али је одлука о Егиловој судбини ипак остављена за следеће јутро, јер су Викинзи убиство ноћу сматрали тешким прекршајем. Појавивши се сутрадан на двору Егил је одлучио да покуша одвратити Ерика од освете пажљиво састављеном похвалном песмом (*drápa*), у новој римованој форми коју је научио у Енглеској. Посведочивши незапамћеној песничкој вештини скалда, опчињени Ерик је уз одобравање читавог двора био приморан да Егилу поштеди живот, а његова песма се од тада зове „Откупна песма“ (*Höfuðlausn*) (62-64). Још једна ситуација у којој је Егила сачувала његова песничка вештина био је двобој са шведским ратником Љотом Бледим. Омражени Швеђанин је затражио руку кћерке Егиловог пријатеља Арнбјорна, а када га је Арнбјорнов син Фридгејр одбио, овај га је изазвао на двобој. Пошто је Љот био много искуснији ратник од младог Фридгејра, Егил је одлучио да пође на двобој као сведок. Пре самог почетка борбе Егил је упутио Љоту низ подругливих стихова повређујући његову част на најгоре могуће начине, због чега је Швеђанин затражио да се уместо Фридгејра суочи с Егилом. У жељи да стекне славу, овај је то одмах прихватио наставивши да се подругује Љоту док су се борили и најзад, сметеног и осрамоћеног, успео да га савлада одсекавши му ногу (67).

После многобројних похода и путовања Егил се вратио на Исланд и написао своју најбољу песму. Повод је била трагична погибија његовог младог сина Бодвара који се удавио у олуји. Сахранивши Бодвара Егил је дуго одбијао да једе и пије прижељкујући смрт, све док га његова кћерка Торгерд није подстакла да напише песму у Бодварову част - једино по чему ће остати познат. Преневши своја осећања према сину у песму, Егил се на крају одбровољио и одлучио да ће наставити да живи (81). Захваљујући својој довитљивости и ратничкој вештини, Егил је на сопствену несрећу доживео дубоку старост и судбина му није дала да херојски погине у борби, већ је своје

последње дане провео у срамоти због старачке немоћи - слеп, слаб и болестан (*Egils saga*, 90 [Green 1893]).

У Егиловом лику се на готово парадоксалан начин сусрећу највише вредности и најсрамотнији преступи својствени викиншкој херојској традицији. Егил је представљен као изразито храбар и снажан, али гротескно ружан и незграпан; велики ратник, али исувише напрасит и неоправдано окрутан; неумољиви бранилац свог племена и рода, али од рођења изгнаник и противник норвешких краљева, те плаћеник у служби енглеског; поуздан и одан пријатељ и домаћин, али неповерљив и осветољубив чим му се не узврати истом мером; чувени скалд величанствене похвале и дубоке лирике, али још довитљивији и умешнији песник покуде. Попут Терситове и Егилова проблематична нарав је непосредно повезана са његовом изразитом ружноћом - деформисаном лобањом, нескладним телом и застрашујућим цртама лица, заједно са карактеристичном ћелавошћу, обележјем социјалне изопштености (*skalla = ψεδνή λάχνη* код Терсита = *máel* код Конана), коју је наследио од оца. Опис Егилових физичких одлика у саги је сачињен са толиком прецизношћу да је Ц. Бајок у њему препознао типичне симптоме Паџетове болести (*osteitis deformans*), генетски условљеног процеса болне деформације костију лобање, кичменог стуба и карлице, посебно заступљеног код мушкараца са Британских острва. Према аутору је наследна болест уједно могла представљати и физиолошки узрок Егиловог напраситог карактера и суровог понашања (изазваног притиском деформисаних костију лобање на мозак), те ћелавости и потпуног губитка вида који је доживео у старости (Буоск 1995: 82-87). Веома је значајно да Егилова дијагноза указује на подударне симптоме који се испољавају у случају поменутог наследног поремећаја окоштавања коштаних структура грудног коша и лобање, утврђеног на основу Терситовог описа у *Илијади* - клеидокранијалне дисостозе.

Осим ружноће и ћелавости као могућих манифестација херeditарне Паџетове болести, Егил је од Скалагрима наследио и непријатељски однос према норвешкој краљевској породици, чијем ће развијању после Харалдове смрти и сâм допринети низом злочина против Ерика и Гунхилде. Егилова поноситост и свађалачка природа - најчешћи узрок његових злодела - у саги су донекле објашњени непријатним искуством из раног детињства, када је у игри извргнут руглу од стране других дечака. Слично причи о Конану, ситуација у којој је Егил исмејан може се разумети као повод за његово будуће подругливо, увредљиво и окрутно понашање према другима, у чему га је (попут Дранка) подржавала мајка. Важно је то, што се од најранијих Егилових искустава и подвига, упоредо са суровом ратничком природом у саги једнако истиче његова запажена песничка вештина. *Saga o Egilu* је у том смислу један од ретких

средњовековних текстова у којима се тако упечатљиво наглашава суштински свемоћно дејство песништва на људски живот. Стога закључујемо да је Егилова улога скалда имала подједнако битно место у његовим доживљајима као и његов статус ратника - у Егиловом лику ова два одређења су остала апсолутно нераздвојива. Егилову песничку вештину у својој повезаности са херојством груписали смо у три карактеристичне категорије: (1) када је саопштено у виду похвалног дискурса, његово песништво је у стању да га избави из ризичних и опасних ситуација - спречавајући Скалагрима да га, у релативно безазленим околностима, казни због тога што је кришом дошао на Ингмарову гозбу, али и Ерика да га, у околностима од којих му зависи живот, поштеди сигурне смрти. (2) Када је саопштено у виду тужбалице, оно је у стању да Егилу пружи утеху и нови разлог за животом, као у епизодама о смрти његовог сина Бодвара или пријатеља Арнбјорна. (3) Најзад, значајно за његово разумевање у оквиру предложене типологије, када је саопштено у виду дискурса покуде, оно има подједнако опасну и разарајућу моћ као и незауостављива оштрица његовог мача, те изазива истоветан страх код његових опонената, али га и подједнако угрожава.

Сматрамо да се Егил прихвата песништва покуде у готово свим карактеристичним ситуацијама у којима се појављује традиционална фигура провокатора/луде у европским херојским жанровима. Симпозијастички контекст Егиловог пијаног подруживања домаћину на Бардовој гозби, које изазива пометњу и приближава га типологији дворске луде из подударних епизода са Унфертом и Брикруом, окончан је неуспелим покушајем тровања лајавца и Бардовим убиством као Егиловим одговором на непоштовање гостопримства и почетком непријатељства са Ериком и Гунхилдом. Јуристички контекст проклињања Ерика, Гунхилде и пристрасних судија због тога што су му ускратили право на наследство, евоцира типичне ситуације у којима су представљени Терсит и друге фигуре песника покуде (Терсит и Хомер као историјске личности, Терсит и Хомер у подземном свету, Хесиод и Персе) и завршава се Ериковим неуспелим покушајем да смакне Егила праћеним прогонством провокатора из Норвешке. Дуелистички контекст извргавања руглу својих супарника Бергонунда и Љота Бледог за време и након физичког обрачуна, због тога што су довели у питање његову част и храброст, асоцира на епизоде са Нуманом и Конаном дајући фигури извесне одлике варалице-трикстера<sup>701</sup>; завршава се поразом и смрћу обојице противника, што ће додатно заоштрити односе са норвешком краљевском породицом.

---

<sup>701</sup> Иако у својим појавама у саги није примарно одређен као фигура варалице-трикстера (мада се његова осветољубива природа може повезати са тенденцијом ка изазивању довитљивих неваљалстава), Егил дели извесне одлике са архетипском фигуром нордијског трикстера - Локија, бога ватре (северњачког Прометеја), Одиновог побратима, потомка дивова и оца три највеће немани у нордијској митологији - Хел, богиње подземља; Фенрира, циновског вука који ће када наступи Рагнарок (сумрак богова) прогутати Одина; и Мидгард-змије (Јормунганда), која ће у Рагнароку здробити Земљу и убити Тора.

У сва три оквира, Егилове провокације и изговарања покудних стихова проузрокована су ускраћивањем части и славе које сматра да му припадају (било у виду хране и пића на Бардовој гозби, богатства и имања у парници са Ериком или преимућства у двобојима с Бергонундом и Љотом), слично као што Терсит захтева да се њему и другим војницима ова част укаже кроз удео у плену. Овај захтев у већини случајева није испуњен, него се завршава у још интензивнијем непријатељству између Ерика и Егила, које даље покреће радњу, тј. покушаје да се Егил погуби или прогна. За разлику од Терсита и већине ликова који припадају истој традицији, непосредна казна која прати Егилове преступе (како покуде и проклињања Ерика и Гунхилде, тако и убиства њима блиских људи) у нордијској саги бива изнова избегнута захваљујући Егиловој довитљивости, песничкој вештини или просто ратничкој супериорности у односу на противнике. На тај начин, представа о Егилу као херојској фигури ратника-скалда донекле успева да одоли супротстављеним представама о његовом карактеру.

Коначни суд о Егиловом лику у тексту подразумева један другачији вид казне. Изопштен из норвешке херојске заједнице Егил завршава свој живот у дубокој иронији самоспознаје да су га његова довитљивост и храброст осујетиле у стицању херојске славе у виду одважне смрти у борби, и обећања загробног живота уз Одина у Валхали, највишем изразу части који се могао указати ратнику у викиншкој култури. Уместо тога, он скончава у неславним околностима природне смрти, као нејаки старац неспособан да се брине о себи, што је уједно подразумевало селидбу његове душе у подземни свет, пребивалиште страшне богиње Хел. Представљајући тако судбину свог карактеристичног провокатора и песника покуде, нордијско предање је, слично грчком у Терситовом и келтском у Брикруовом случају, нехеројску и срамотну смрт посматрало као ултимативни израз санкционисања оваквих проблематичних фигура у друштву.

Док се у својим минорним цртама представе о још неколицини ликова у средњовековним херојским жанровима могу повезати са овако конципираном

---

Представљен у нордијској митологији прво као помагач богова, а потом и као узрочник њихових многобројних недаћа, које су обично захтевале Торovo или Одиново ангажовање у одређеним задацима, Локи представља покретачки импулс у нордијској митологији - његова неваљалства су представљала један од главних иницијатора херојских збивања. Смишљајући и спроводећи своје преваре у дело, Локи се, попут Егила, неретко појављује у улози кудиоца нордијских божанстава. Најупечатљивији пример ове функције препознатљив је у тексту једне од поема *Старе* или *Поетске Еде* под насловом *Локијево изругивање (Lokasenna)*, у којој се говори о томе како је Локи непозван стигао на Егирову гозбу на којој су седели сви богови. Знајући да је омражен због својих злодела, Локи тражи од богова да га угосте и потом изговара развијени низ покуда упућених сваком божанству понаособ, на које се надовезују њихови невешти покушаји да се супротставе Локијевом ругању (исти мотив препознајемо у епизоди о Егилу на Бардовој гозби). Најзад, на гозбу стиже Тор и запретивши Локију да ће га убити својим чекићем, Мјолниром, ућуткује брбљивца и удаљава га из божанске дворане (уп. Димић 2006: 48-56; 119-136; *Stara Ede* 2011: 143-159). Иако се *Локијево изругивање* може довести у везу са типичним изразима песничтва покуде, представа о божанству ипак не садржи довољно карактеристичних елемената да би се могла подвести под заједничку традицију терситовског типа провокатора/луде (уп. Elliott 1960: 131).



традицијом провокатора/ луде<sup>702</sup>, шест анализираних фигура (Дранко, Курион, Унферт, Брикру, Конан и Егил) представљају суштинску окосницу развојне линије која се може испратити од Терситове архетипске фигуре до њених западноевропских творевина током позног средњовековља. Након што смо издвојили околности и облике у којима се ови ликови појављују у сопственим херојским традицијама, покушаћемо установити извештан број карактеристичних заједничких елемената у основу предложене типологије, присутних и у представи о Терситовој фигури: (1) увиђамо да се провокатор/луда појављује у проблематичним и преломним ситуацијама за развој радње, у непосредној близини врховног владара и највећих хероја и/или њихових противника - најчешће у вези са топосом већа (Дранко, Курион), гозбе (Унферт, Брикру, Егил) или бојног поља (Нуман, Курион, Конан, Егил); (2) лик се уводи у причу са изразито негативним - нехеројским обележјима, најчешће израженим у виду физичке ружноће и деформисаности (Конан, Егил), искварености карактера (сви), и/или указивања на нечасна дела која је раније починио (Курион, Унферт, Егил), што често имплицира и етимологија његовог имена (Дранко, Унферт, Брикру, Конан, Егил); (3) његово порекло је непознато, неугледно или сумњиво (Дранко, Егил), а његов социјални статус је низак и маргинализован захваљујући губитку ранијих привилегија (Курион, Унферт, Егил) и/или тренутном функцијом коју има у заједници (Унферт, Брикру, Конан); (4) његово деловање је углавном производ злоћудних порива - зависти и љубоморе (Дранко, Унферт), похлепе и користољубља (Курион, Брикру) или

---

<sup>702</sup> У том смислу, извесне сличности са типологијом препознатљиве су у оквиру специфичне релације између хероја и нехеројске фигуре луде или лакрдијаша, као његовог пратиоца и алтер-ега, посебно својствене средњовековном витешком роману. Реглан ову традицију препознаје у примерима карикатуре арапског песника Абу Нуваса као „пијаног спадала“, који се препире са великим традиционалним херојем Харуном ал Рашидом (*Хиљаду и једна ноћ*); затим Галопана, „несмотреног шалјивције, [...] скаредног и чудовишног“, који прати француског хероја Гарена од Лорене у истоименој *chanson de geste* (*Garin le Loherain*); Шарлоа, „пријатеља издајника и поремећених особа“, кога у *chanson de geste* из незнања убија француски витез Хуон од Бордоа (*Huon de Bordeaux*); Бјорна, „комичног хвалисавца“ из нордијске саге о хероју Њалу (*Njáls saga*); и Санча Пансе у Сервантесовом *Дон Кухоту* (Raglan 1949: 214, 215). На извесне одлике „терситизма“ Елиот указује и у представи о лику Сер Кеја, лајавца и хвалисавца отровног језика, у позним средњовековним обрадама легенде о краљу Артуру (Elliott 1960: 132). Најзад, на интересантну паралелу са српском народном књижевношћу упућује Дин Милер, поредећи Терситову судбину у *Илијади* и *Етиопиди* са судбином девојке Росанде у песми „Сестра Леке Капетана“ (СНП 1972: II, 142-153), у ширем склопу приче о Ахилеју и Пентесилеји: „Мотив Амазонки као прогивница хероја сажима у једну оштру контуру различите представе о херојском сексуалном конфликту. Када је херој на задатку, а његова награда је жена, женски ратник представља награду која је способна да се сама брани. Међутим, њен положај је заснован на веома крхким темељима, и понекад се дешава да у свом поступању са херојем претера. У српском епу о Марку Краљевићу [sic!], Росанда, „сестра Леке Капетана“, суочава се са тројицом просаца и сву тројицу их отворено вређа: Марка назива ‘турском придворицом’, Милоша је ‘кобила родила’, а Реља је стигматизован као копице које је ‘Јеђупкиња одгојила’. Марко кажњава ове вербалне испаде тако што напада и сакати хероину, копа јој очи и одсеца десну руку - варварска казна која утишава њене грдње (можемо је упоредити, на неки начин, са јадним Терситом) (Miller 2002: 112-113). Ипак, док се у односу Марка Краљевића и Росанде могу препознати извесни одједи епизоде о Ахилеју и Пентесилеји, а у Росандином обраћању просцима издвојити српској народној епичкој својствени изрази поетике покуде, сматрамо да не постоји довољно тематских и поетичких подударности да би се Росандин лик могао сагледати у оквирима традиције инициране Терситовом фигуром (уп. Nevenić-Grabovac 1967: 114).

осветољубивости и претераног поноса (Конан, Егил); (5) као изванредан говорник/песник он се супротставља највећим херојима изазивајући, тестирајући и оспоравајући њихово херојство у вербалном нападу - изразу песништва покуде (сви), који понекад може пратити и физички сукоб (Нуман, Курион, Конан, Егил); (6) његове речи обично представљају „болну истину“ коју нико други није у стању да саопшти и указују на најразумније решење за расплет проблематичне ситуације (Дранко, Курион, Егил); али (7) његови захтеви углавном нису (непосредно) испуњени, а његове примедбе и поступци не наилазе на одобравање од стране хероја (и других присутних) (Дранко, Унферт, Конан, Егил); због тога се (8) његово понашање проглашава за преступ и санкционише - непосредно вербалном (Дранко, Унферт) или физичком (Брикру) реакцијом хероја, при чему ипак ужива изванредан степен заштите од врховног владара, и/или посредно нехеројским околностима у којима лик даље живи и умире (Курион, Брикру, Егил); (9) његово кажњавање учвршћује хероја у својој замисли и подстиче даљи развој радње - аспект провокатора (Дранко, Курион, Унферт, Брикру), а (10) његова двострука функција као субјекта и објекта покуде, тј. као изазивача и жртве неваљалстава, може задобити комично-хумористичну функцију - аспект луде/трикстера (Унферт, Брикру, Конан, Егил) остварујући благотворно и апотропејско дејство на хероја и заједницу (ефекат *pharmakos*-а).

Пошто смо је сагледали у својим појединачним елементима, мишљења смо да типологија провокатора/луде представља суштинску супротност уобичајеним типологијама хероја и, као таква, чини још један својеврстан израз процесâ деконструкције традиционалне херојске парадигме, који су систематски захватили већину европских књижевности у доба антике и средњовековља. Сходно томе, ове терситовске фигуре потврђују две веома битне претпоставке за разумевање трансформација идеје херојског у историји европске културе, које смо поставили као оквир развоја Терситових интерпретација у европским књижевностима. Прво, закључујемо да оне указују на то да се у традиционалним херојским предањима римске и средњовековних књижевности од њихових најранијих књижевних израза, херој и херојско *a priori* промишљају као нераздвојни од манифестација нехеројског или антихеројског. Ове манифестације као носиоци критике и деконструкције херојске парадигме јављају се са једнаким интензитетом и подударно начину на који је то чинило традиционално грчко предање. Друго, сматрамо да, иако са грчком културом деле овај почетни импулс, касније појаве ових „Терсита“ ипак остварују значајно померање у односу на грчко разумевање и критику традиционалног хероја. Они указују на развојну природу процесâ деконструкције херојске парадигме током историје европске књижевности, препознатљиву и у карактеристичним трансформацијама

изворне Терситове фигуре. Раније аксиоматско инсистирање на традиционалним херојским категоријама (пореклу, лепоти, богатству, статусу, утицају) у овим примерима показује тенденцију опадања у односу на све заступљенију идеју да је херој примарно одређен својим делима у корист заједнице, што уједно постаје главна преокупација провокатора у његовом изазивању. Реакција хероја на изазов такође потврђује приоритет овог аспекта, који постаје довољан контрааргумент примедбама провокатора (јер се овај не може похвалити херојским делима); он истовремено смањује или искључује потребу за негативним осликавањем брбљивца кроз традиционалне категорије (јер оне више нису искључиво својствене хероју) и његовим физичким кажњавањем у недостатку других доказа. Овакво парадигматско померање у сукобима провокатора/луде и хероја чини још једно важно обележје суштинског прелаза са представе о хероју традиције на представу о хероју историје.

Одвијајући се упоредо са Терситовим трансформацијама у римској и средњовековним књижевностима, традиција провокатора/луде је имала изузетно важан утицај на даљи развој лика. Након прилично неинвентивног односа средњовековља према Терситовом лику, она је одиграла улогу својеврсног посредника између његових античких и модерних тумачења. Као таква, на тематско-мотивском и поетичком плану појединих европских књижевности створила је адекватне услове за рехабилитацију Терситових најзначајних одлика и функција. На тај начин, Терситова фигура је кроз своје типолошко присуство успела донекле задржати континуитет манифестовања у сфери деконструкције херојске парадигме, појављујући се са новим интерпретативним могућностима у оквиру другачијег разумевања идеје херојског у књижевностима хуманизма и ренесансе.

#### 4. ФИГУРА ТЕРСИТА У КЊИЖЕВНОСТИ ХУМАНИЗМА И РЕНЕСАНСЕ

Након позног средњовековља, у периоду између XIV и XVII столећа у историји европске културе наступа епоха хуманизма и ренесансе - кључни прелаз ка раном модерном добу европске цивилизације. Појављујући се у Фиренци у XIV веку, обележја италијанске ренесансе прошириће се до краја XVI столећа на готово све велике европске културе, посебно захваљујући проналаску штампе (Ј. Гутенберг, 1450-1456). Мада су у многим својим видовима представљале оспоравање средњовековне традиције, тековине ренесансе се не могу посматрати као израз радикалног раскида са овом традицијом, већ пре као производ процесâ чији се зачеци препознају већ у доба средњовековља и, заједно са другим карактеристикама ове епохе, опстају у ренесансној култури током читавог њеног развоја.

Интелектуални основ италијанске ренесансе представљао је хуманистички образовни програм, чија је главна идеја била да се човеку омогући равномерно усавршавање свих духовних и телесних потенцијала, како би се приближио идеалу човечности (*humanitas*) и могао активно да се укључи у грађански живот. Као реакција на средњовековни теоцентризам и схоластички приступ, хуманизам је у средиште нове врсте образовања ставио човека као индивидуу, која треба слободно да се изграђује на најдубљим духовним сазнањима о себи и људском свету - путем пет дисциплина хуманистичких студија (*studia humanitatis*): граматике, реторике, историје, поезије и моралне филозофије.<sup>703</sup> До краја XV столећа хуманистички програм је постао опште прихваћена тековина италијанске ренесансе и многи припадници највиших друштвених слојева су стекли хуманистичко образовање, финансирајући даље истраживање и оснивајући библиотеке античких издања при црквама и дворовима, а од посебног значаја било је и поновно успостављање институције мецената (Козимо и Лоренцо де Медичи). Битан утицај на рехабилитацију античких аутора током ренесансе оствариле су миграције византијских научника у Италију, за време турских и крсташких напада на Византијско царство пре пада Константинопоља 1453. године (Плетон, Теодор из Газе, Јован Аргиропулос); они су са собом донели манускрипте класичних аутора додатно побуђујући жељу за упознавањем са грчким језиком и

---

<sup>703</sup> Основни предуслов оваквог образовања било је познавање класичних језика, односно дела највећих античких беседника, историчара, песника и филозофа. Овај кључни аспект ренесансне културе производ је снажног интересовања првих фирентинских хуманиста (Франческа Петрарке, Ђованија Бокача, Колуча Салутатија, Пођа Брачолинија и др.) за античко стваралаштво и њиховог рада на поновном откривању рукописа античких аутора током друге половине XIV и прве половине XV столећа.

културом. Ове тежње досежу врхунац у штампарским подухватима венецијанских издавача (Никола Жансон, 1470; Алдо Мануцио, 1494), који штампају прва издања грчких и латинских класика, омогућујући њихово лакше ширење Европом.

Првобитни подстицај хуманиста на проучавање античких списа, током XV столећа прерастао је у идеју о рехабилитацији свих видова античке уметности и културе, а доба ренесансе је почело да се посматра као период њихове обнове и препорода. Позив на поновно откривање античког наслеђа након средњовековног заборавља, условио је интензиван успон културе и уметности који се не може ограничити само на изучавање и подражававање античких извора. Он уједно обухвата изразито оригиналан и иновативан однос према уметничком стварању, који ће створити монументална дела у свим сферама људске активности, као израз свести о неслућеним потенцијалима аутентичног утицаја човека на обликовање света.<sup>704</sup>

Ова хуманистичка увереност у неприкосновену моћ људског духа и снагу његовог деловања прожима целокупно културно стваралаштво италијанске ренесансе XV и XVI столећа. Њени највиши домети препознатљиви су у ремек-делима ренесансног сликарства, вајарства, архитектуре и музике, затим у ставовима хуманистичке филозофије - у сусрету са обновљеним епикурејством (Л. Вала), неоплатонизмом (М. Фичино) и синкретичким аристотелизмом (П. дела Мирандола); у разумевању државништва и дипломатије (Н. Макијавели), као и у сфери природних наука (Л. да Винчи). Књижевност италијанске ренесансе, писана на латинском и народним језицима са изразитом свешћу о античком стваралаштву као узору, али, још важније, подстицају за проналажење оригиналног израза, створила је низ круцијалних текстова који ће постати један од темеља развоја модерне европске књижевности.<sup>705</sup>

Проширивши се брзо из Фиренце на друге италијанске урбане центре (Венеција, Милано, Ђенова, Болоња, Рим), ренесанса већ крајем XV века продире и у француску

---

<sup>704</sup> Природа овог утицаја садржана је у хуманистичкој идеји делатног човека, који живи активним животом непрестано стремећи ка самопотврђивању путем слободног и самосвесног деловања, а кулминира у идеалу универзалног човека (*uomo universale*), који је подједнако развио све своје потенцијале те га одликује широк дијапазон знања и вештина из различитих сфера духовног стваралаштва (нпр. Леонардо да Винчи). Сагледано из ове перспективе, разумевање места човека у свету је доживело темељно парадигматско померање у односу на раније средњовековне представе. Човек, нови центар универзума, схваћен је као слободно и самосвесно биће које поседује неограничену моћ да обликује свет и самога себе (што га приближава сфери божанског), ослобођен од спољних утицаја ранијих концепција судбине или религије у односу на које је био подређен (Ђовани Пико дела Мирандола).

<sup>705</sup> Петрарка ће својим *Канџонијером* ударити темеље модерној лирици, а Бокачо својим *Декамероном* указати на нове могућности приповедне прозе; стварајући форму ренесансног витешког епа Лодовико Ариосто у *Бесном Орланду* и Торквато Тасо у *Ослобођеном Јерусалиму* надовезаће се на богату традицију античког и средњовековног херојског епа, а драма ће у на темељима грчке трагедије и римске комедије пронаћи свој специфичан израз са Ђ. Трисином (*Софонизба*), Ђ. Ручелајем (*Розмунда, Оресте*), Л. Долчеом (*Дидона*), С. Сперонијем (*Канака*), П. Аретином (*Ораџица, Дворска посла*), Л. Ариостом (*Шкриња*), Ђ. Б. Гваринијем (*Пастор фидо*), Т. Тасом (*Аминта*) и другима.

културу захваљујући неуспелом походу Шарла VIII у Италију 1494. године. Франсоа I (1494-1567) је на свој двор позивао италијанске уметнике, чиме је остварен дубок утицај на даљи развој француске књижевности и уметности.<sup>706</sup> Захваљујући темељним друштвено-политичким променама (пад Византије, Реформација, стварање апсолутних монархија), научним (штампарска преса, хелиоцентрични систем) и географским открићима (В. да Гама, К. Колумбо, Ф. Магелан) током XV и XVI века створили су се услови за развој хуманизма и ренесансе у већини европских култура, са специфичним локалним одликама. Под снажним дејством италијанске и готичке уметности, као и још увек присутне средњовековне схоластике, ренесанса у Немачкој се развија упоредо са успоном штампарства и протестантском Реформацијом.<sup>707</sup> У Северну Европу тековине италијанске ренесансе долазе преко развијене трговине са Брижом и развијају се пре свега у сфери природних наука (анатомија, картографија), музике (вокална полифонија) и холандског и фламанског сликарства, кулминирајући у знаменитом делу Еразма Ротердамског.<sup>708</sup> На југу Европе, у Шпанији и Португалу, ренесанса се у XVI столећу утврђује под окриљем великих географских открића (цветају математика, астрономија, наука, картографија), као и на пољима књижевности и уметности.<sup>709</sup> У енглеску културу ренесанса продире већ са успоном династије Тјудора (1485), али свој пуни уметнички израз досеже тек у елизабетанском периоду (1558-1603), испољавајући се првенствено у књижевности и музици, те достижући свој врхунац у делу Вилијама Шекспира.<sup>710</sup> Опстајући у енглеској и другим европским културама (нпр. француској и шпанској) све до првих деценија XVII столећа, ренесансна уметност је под утицајем нових историјских збивања (Контрареформација, инквизиција, успон маниризма и барокне уметности) изгубила знатан део свог изворног оптимизма, окрећући се доста мрачнијем виђењу људске свакодневице (Монтењ, Сервантес, Шекспир), што је чинило једну од битних назнака постепеног гашења хуманистичких и ренесансних идеала, те нове смене културних образаца у Европи седамнаестог века.

---

<sup>706</sup> Најважнији ствараоци француске ренесансе су: Франсоа Рабле, затим Пјер Ронсар и Жоашен ди Беле (песници Плејаде), први есејиста Мишел де Монтењ, сликар Жан Клуе и композитор Жан Мутон.

<sup>707</sup> Међу најистакнутијим личностима немачке ренесансе издвајају се хуманисти Јохан Гутенберг и Јохан Ројхлин, уметници Албрехт Дирер, Лука Кранах, Матијас Гриневалд, Албрехт Алтдорфер и Ханс Холбајн, те теолози и реформатори Мартин Лутер и Филип Меланхтон.

<sup>708</sup> Осим Еразмовог за северњачку ренесансу најзначајнији су доприноси фламанског анатома Андреаса Весалијуса, картографа Герхарда Меркатора, те холандских и фламанских уметника Хијеронимуса Боша, Јана ван Ајка, Питера Бројгела Старијег и Млађег, и др.

<sup>709</sup> Пре свега у путописном епу *Лузијаде* португалског песника Луиса де Камоеша, чувеном роману Мигела де Сервантеса, *Дон Кихот*, драмском стваралаштву Лопеа де Веге и Ел Грековом сликарству.

<sup>710</sup> Уз Шекспира значајно је дело песника Едмунда Спенсера, Филипа Сиднија и Џона Дона, драматичара Џона Вебстера, Кристофера Марлоа, Томаса Кида и Бена Џонсона, филолога Џорџа Чепмена и Вилијама Тиндејла, хуманиста и филозофа Френсиса Бекона и Томаса Мора, као и композитора Томаса Кампиона.

Сагледани у односу на овај развој, рецепција и распрострањање Терситове фигуре у европској књижевности од XIV до XVII столећа прилично доследно прате процесе настајања и преношења хуманистичких и ренесансних учења широм континента. После готово апсолутног одсуства из средњовековне књижевности западно од Византијског царства, Терсит ће се поново појавити у четрнаестовековној Фиренци преваходно захваљујући раду првих италијанских хуманиста на проналажењу и проучавању заборављених античких списа, укључујући и примарне изворе предања о Терситовој судбини - Хомерову *Илијад*у, Овидијеве *Метаморфозе* и друга дела латинских аутора у којима се лик успутно помињао. Задржавајући пре свега своју минорну функцију реторског примера, Терсит ће се указати у епистоларним и теоријским списима неколицине италијанских хуманиста активних у периоду од средине XIV до средине XVI столећа.

Након поновног откривања фигуре у почетним фазама италијанске ренесансе, Терсит се већ на самом почетку XVI столећа јавља у импозантном делу Еразма Ротердамског. Према Терсит у Еразмовим списима није постао предметом нових и оригиналних интерпретација, већ се (као код италијанских хуманиста) најчешће употребљава у виду класичног примера са разноврсним функцијама, учестале појаве лика у делу холандског хуманисте представљају веома важан показатељ тога који су антички аспекти фигуре успели да се очувају након њеног вишевековног одсуства из западноевропских средњовековних књижевности. Остваривши дубок утицај на целокупну европску ренесансу, Еразмо је као један од најважнијих извора за Терситову фигуру у овом периоду одиграо суштинску улогу посредника у њеним потоњим обрадама (посебно у енглеској књижевности).

Током прве четвртине XVI столећа Терсит се први пут помиње и у немачкој књижевности, у делима верског реформатора Филипа Меланхтона, такође као граматички и реторски пример у приручницима намењеним студентима класичних језика, заједно за карактеристичним примерима из Еразмовог дела. Недуго затим фигуру налазимо и у једном кратком латинском дијалогу шеснаестовековног париског хуманисте Жана Тиксијеа. Напослетку, Терсит у другој и трећој деценији XVI столећа улази и у енглеску књижевност пределизабетанског доба, прво такође као пример у граматичким, али и политичким списима - како у оригиналним делима енглеских ренесансних аутора, тако и у преводима Еразма и Меланхтона. За овај период посебно је важна и енглеска прерада Тиксијеовог латинског дијалога од стране драматичара Николаса Удала, која ће прерасти у прву (и једину) кратку ренесансну драму

(интерлудиј) са Терситом у улози главног протагонисте.<sup>711</sup>

Терситова рехабилитација у драмском медију постаће увод у његове позноренесансне обраде у енглеској књижевности елизабетанског периода - у трагедији *Троил и Кресида* Вилијама Шекспира и дводелној драмској хроници *Гвоздено доба* Томаса Хејвуда. Тек са овим обрадама Терситова фигура ће у ренесанси остварити свој пуни интерпретативни потенцијал. Везано за његове функције у античкој књижевности, у овим текстовима ће кроз Терсита бити исказани нови видови деконструкције херојске парадигме карактеристични за позноренесансну књижевност и другачији поглед на људску (и херојску) стварност, а његов лик ће се први пут у свом књижевноисторијском развоју наћи на одлучујућем прелазу са класичних на модерна тумачења његове улоге у тројанском предању.

---

<sup>711</sup> За разумевање ренесансне рецепције и ширења Терситове фигуре, поред његових појава у оригиналним делима, преводима и прерадама ренесансних аутора, подједнако важну улогу има историјат и географско распрострањавање првих ренесансних издања Хомерове *Илијаде*, тј. њених првих преводâ на модерне европске језике. Прво издање хомерских епова објавио је византијски научник Деметрије Халкокондил, у Фиренци 1488. године, а најзначајнија издања XVI века била су: Алда Мануџија (Венеција, 1504, 1517, 1524), Антонија Францинија код издавачâ Ђунтија (Венеција, 1519, 1537), Дирка Мартенса (Левен, 1523), Волфганга Капитона (Стразбур, 1525, 1534, 1542, 1550), Ритгера Ресена (Левен, 1535), Јохана Хервагена (Базел, 1535, 1541, 1551), Доменика Фарџа (Венеција, 1542), Пјетра Николинија да Сабија (Венеција, 1551), Жана Криспена (Женева, 1559-1567), Себастијана Касталија (Базел, 1561-1567), Анрија Етјена (Париз, 1566) и Џорџа Бишопа (Лондон, 1591). Пре појаве штампане књиге италијански хуманисти су знали за латински превод *Илијаде* калабријског научника Леонтија Пилата из 1362. године, који је праћен и другим латинским преводима, укључујући и превод *Илијаде* (1-16) Лоренца Вале из 1444. године, објављен у Бреши 1474, а потом и у Антверпену 1528. године. Први превод *Илијаде* на модерне језике био је грчки превод Николаоса Луканеса (Венеција, 1526). Први преводи на француски настају већ око 1530. (Жан Самсон) док ће еп у целости превести Иг Салел (1-10, 1545) и Амадис Жамен (11-24, 1577) (Париз, 1580, 1615). Најранији италијански преводи *Илијаде* су превод првог певања Франческа Гусана (Венеција, 1544) и слободни препев епа Лодовика Долчеа (Венеција, 1572). Хомерски еп парцијално (1-10) на енглески први преводи Артур Хол (Лондон, 1581), на основу Салеловог француског превода првих једанаест певања, док први превод са оригинала даје Џорџ Чепмен - прво седам певања *Илијаде* (I, II, VII-XI) 1598. године, а потом и оба епа у целости (Лондон, 1612). Први немачки превод настаје 1620, белгијски 1658, а шпански тек 1788. године (Nikoletseas 2012: 43).



#### 4.1. Терсит у делу италијанских хуманиста

Најстарији италијански хуманисти упознали су се са Терситовим ликом вероватно прво из латинских превода и препева *Илијаде*, попут оних Леонтија Пилата (1362) и Лоренца Вале (1444), као и из дела најпознатијих римских аутора код којих се овај актер помињао (нпр. Овидија, Хорација или Јувенала), да би се тек касније, усавршавајући своје знање старогрчког језика, могли окренути непосредном тумачењу хомерског оригинала и других грчких сведочанстава о Терситовој судбини.<sup>712</sup> Постајући тако саставни део све присутнијег и интензивнијег филхеленства италијанских хуманиста, Терсит је у њиховим делима задобио извесне споредне улоге које се (као и у средњовековним појавама лика) могу свести на типичне реторске и стилске примере у циљу поткрепљења одређене аргументације, док је било какав инвентиван однос према обрадама фигуре у потпуности изостао. Иако је у својим манифестацијама редукована на најосновније (негативне) категорије и само успутно помињана у неколицини епистоларних и књижевнотеоријских остварења италијанских хуманиста, Терситова појава у њима је веома важна за даљи развој лика током ренесансне књижевности. Она се може разумети као својеврсна спона између средњовековних (византијских) формалних употреба и позноренесанских (пре свега енглеских) интерпретација Терситове улоге најгорег међу Ахејцима у новим културноисторијским контекстима. Значај такве, макар и успутне, рехабилитације Терситове фигуре појачава и чињеница да се целокупна италијанска ренесансна уметност, настала на темељу античких устројстава и идеала, ни у једном аспекту свога израза није осврнула на представљање Терсита нити специфичних околности његове традиционалне биографије. Уместо тога, Терсита у Италији од XIV до XVI столећа

---

<sup>712</sup> Познато је, на пример, да је рад Франческа Петрарке на сакупљању рукописа античких аутора био подстакнут неутаживом жељом да чита њихова дела и подједнако снажном жељом да научи старогрчки - језик готово потпуно непознат и непопуларан у Италији његовог доба. Песник је почео да похађа часове старогрчког код калабријског филолога, учитеља и монаха Варлаама (ска. 1290-1348), кога је упознао у Авињону током 1339. године. Међутим, услед смрти свога учитеља, Петрарка је био приморан да нагло прекине студије. Праксу усавршавања у овом класичном језику наставио је Ђовани Бокачо, такође из разлога што латински аутори нису задовољавали његову жеђ за сазнањем, те почео да похађа часове код калабријског филолога Леонтија Пилата (ска. 1300-1366), преводиоца хомерских епова на латински и једног од првих учитеља старогрчког у Западној Европи. Омогућивши му да држи предавања у његовом дому, Бокачо је Пилату осигурао финансирање и подстакао га да организује јавна читања из грчких манускрипата које је донео са собом у Фиренцу, чиме је остварио кључан утицај на даље интересовање хуманиста за грчки језик, књижевност и културу. Најзад, веома битну улогу за укључивање старогрчког у хуманистички образовни програм одиграла је личност константинопољског дипломате, научника и учитеља Мануела Хрисолоре (1355-1415), такође преводиоца хомерских епова на латински и аутора прве грчке граматике која се користила у Западној Европи (*Еротемата* или *Питања*, 1484). Он је на позив фирентинског канцелара Колуча Салутатија 1397. године стигао у Фиренцу и наредних пет година држао предавања о грчкој граматичи и књижевности чувеним италијанским хуманистима и угледним грађанима, попут Леонарда Брунија и Пале Строција (уп. Baker 2015: 111-113).

налазимо искључиво у списима четворице истакнутих хуманиста, учених песника, филозофа и теоретичара књижевности, те великих поштовалаца античког стваралаштва: Франческа Петрарке, Антонија Бекаделија, Марсилија Фичина и Марка Ђиролама Виде.

Терситов лик у делу Франческа Петрарке (1304-1374), зачетника модерне лирике кога су каснији историчари књижевности назвали „оцем хуманизма“, појављује се у једном тексту насталом као одговор на вербалне нападе песникових савременика. Док је боравио у Венецији 1362. године, склонивши се од куге која је харала Европом, Петрарку су четворица његових пријатеља (војник Леонардо Дандоло, трговац Томасо Таленти, властелин Захарија Контарини и лекар Гвидо да Бањоло) оштро критиковали због тога што је, заједно са другим хуманистима, оспоравао филозофе аристотеловске провенијенције. Као одговор на њихове провокације, песник је 1367. сачинио прву верзију ироничне апологије - у ствари инвективе под насловом *O сопственом великом незнању (De sui ipsius et multorum ignorantia)*, коју ће, уз посвету пријатељу Донату Албанцанију, коначно објавити 1371. године. Окосницу Петраркине инвективе чини супротстављање аристотеловског паганског учења песниковој верзији хуманизма. Иако признаје да су Аристотел и Цицерон били велики људи, Петрарка одбацује њихове ограничене погледе на књижевност и филозофију као паганских аутора (Petrarca 2003: ix-x).

У другом одељку текста аутор говори о лицемерју својих пријатеља (прво га хвале а потом нападају) и пита се на чему му завиде, закључујући да су предмети њихове љубоморе песникова репутација и слава, које су му донеле више зла него добра. Петрарка иронично истиче да је главни повод за мржњу његово славно име, које је спреман чак и да промени уколико ће то умирити гнев његових пријатеља: „Они воле мене и све што је моје, све осим мога имена. Вољан сам да га променим. Нека ме називају Терситом или Херилом или како год им већ одговара, ако ћу тако моћи да уклоним ову дубоко усађену замерку из њихове честите љубави“ (Petrarca 2003: II, 15 [р. 236]; *прев. аут*; уп. Finsler 1912: 17). Доводећи Терсита у везу са Александровим дворским песником Херилом, Петрарка алудира на поменућу традицију зачету код Хорација (Нор. *Ер.* II, 1, 232-234; *Арс.* 357) и његових коментатора, Помпонија и Хеленија Акрона, те на античку и средњовековну праксу позивања на Терситов пример као потврду става да промена имена нема пресудан утицај на репутацију појединца (Елије Аристид, Теодорит Кирски, Алан из Лила). Песник иронично пристаје да му буду додељена најнеславнија имена у традицији - најгорег међу Ахејцима или најгорег међу песницима - имплицитно се подсмевајући неразумевању својих пријатеља, који у имену виде најважнији одраз његовог угледа.

На другом месту, у шестом одељку инвективе, Петрарка наставља о зависти својих пријатеља осврћући се још једном на хомерску фигуру:

Али завист има навику да нагриза корене узвишене славе и убризгава свој отров у позната имена, попут извесних подземних црва који расту скривени од погледа у корену високог дрвећа и у тајности теже да га оборе. Тако и пакост обично бесни у тишини, али понекад толико страствено прокључа да прекине своју тишину гласним поклицима. Хомерова *Илијада* описује како Терсит - који је хром, обогољен, грбав, погурених рамена, ћелав и губав - отворено понижава Агамемнона, грчког краља, и Ахилеја, њиховог најхрабријег хероја. А Вергилијева *Енеида* приказује Дранка како вређа Турна. Ово није изненађујуће, јер постоји природна нетрпељивост између опозита.

(Petrarca 2003: VI, 152 [p. 356]; *прев. аум*)

Указујући на завист као заједничку црту између Хомеровог Терсита и Вергилијевог Дранка Петрарка показује свест о извесним аспектима типологије епског провокатора/луде на коју смо указали у претходном поглављу. Терситова и Дранкова мотивација да куде и вређају Агамемнона и Турна имају свој корен у зависти због њихове херојске славе и „природној нетрпељивости између опозита“, а њихове покуде су изједначене са нападима Петраркиних пријатеља, такође мотивисаним љубомором, што четворицу савременика имплицитно извргава руглу и ставља у инфериоран положај у односу на песника. Прво иронично изједначавајући сопствено име са Терситовим, а потом поредећи замерке својих пријатеља са Терситовим грдњама, Петрарка се вешто служи фигуром, како би потпуно понизио своје нападачице и оспорио њихову перспективу. Петраркина критика пријатеља постаје непосредно условљена позивањем на типичног традиционалног песника покуде, Терсита (као и Дранка), указујући на то да се његов лик у својој уобичајеној улози негативног примера у књижевности хуманизма и ренесансе наставио појављивати превасходно у контексту даљег развоја поетике покуде, у овом периоду израженог кроз карактеристични дискурс инвективе.

Као негативни *exemplum* Терсит се јавља и у делу Антонија Бекаделија Панормите (1394-1471), италијанског песника, научника, дипломате и хуманисте из Палерма, познатог по својим латинским епиграмима (*Hermaphroditus*, 1425) и епистолама (*Epistulae gallicae*; *Epistulae campanae*, 1474). За разлику од Петраркине инвективе, Терсит у овом случају није употребљен у типичним околностима поетике покуде, већ, супротно томе, као потврда свепрожимајућег дејства поетике похвале, која је у стању да поред узвишених обухвати и најнеприкладније предмете. У писму хуманисти Пођу Брачолинију (1380-1459), Бекадели анализира суштинску снагу похвале и истиче како је она у стању да „из магле и дима створи сјај и раскош, и да, уколико то пожели, она чак и Терсита, или неког другог ко је по нискости свог положаја њему налик, може да

сјајном славом јасно овенча“ (Bracciolini 1964: I, 350; *прев. аут*; нав. према Spina 2001: 43). Проглашавајући Терсита за традиционалну фигуру која је као ниска, неугледна и нехеројска појава, била најнедостојнија похвале, али је без обзира на то могла постати њеним предметом и задобити највишу славу, Бекадели наставља поменути античку праксу писања парадоксалних похвала (адокса). Њихова тема је био и Терситов лик, како наводи Полибије (Plb. XII, 26b), а шта потврђују сачувана Либанијева (Liban. *Progym.*, VIII, 4), као и изгубљене Фаворинове и Аристидове похвале Терсита, које наводе Ауло Гелије (Aul. Gel. XVII, 12) и Либаније (Liban. *Ep.* 76). Остаје отворено питање да ли је сицилијански песник заиста имао увид у неки од ових текстова или је, независно од њих, у Терситу просто изнова препознао најнеадекватнији предмет похвале? У сваком случају, може се закључити да су италијански хуманисти, поред примарне функције лика у склопу поетике покуде (инвективе), рехабилитовали и његову секундарну функцију типичног реторског и стилског примера у саставу ове особите говорничке вежбе.

У карактеристичном покудном и критичком маниру блиском Петраркиној инвективи, Терсита налазимо и у једном спису Марсилија Фичина (1433-1499), чувеног фирентинског хуманисте, католичког свештеника и једног од најутицајнијих ренесансних неоплатонистичких филозофа. У писму државнику Бернару Ручелају (1448-1514), насловљеном „Против лажљиваца и безбожних клеветника“ (*Contra mendaces et impios detractores*, сса. 1475), Фичино се на једном месту окреће критици Бернарда Пулчија (1438-1488), фирентинског песника познатог по својој пасторалној и народној поезији (*Еклоге*, 1482), жалећи се свом кореспонденту:

Не би требало да бринемо за то што о нама говоре ситничавци, већ за то што говоре прави људи, а још више за то што говори сама истина. [...] Тај рђави човек никада неће поштедети добре људе, јер он никада није поштовао Бога. [...] Ви тражите од мене да га поправам служећи се свим принципима који су ми на располагању. То је као да тражите да преорем морску обалу. Нико не напада божанске ствари са већом агресивношћу и већом глупошћу од тог сићушног човека кога желите да поправам. Тај Терсит би требало да буде кажњен, а не поправљен. [...] Марсилио га одбацује зато што заудара.

(Ficino 1576: I, 661; *прев. аут*)

Одговарајући на Ручелајев захтев да својим утицајем исправи неприхватљиво понашање свог суграђанина, који је, како закључујемо из текста, имао навику да извргава руглу савременике и католичко учење, Фичино закључује да је Пулчи просто непоправљив, јер нема поштовања ни према Богу ни према честитим људима. Овај „ситничавца“, „рђав и сићушан човек“ који „заудара“, за Фичина је оличење најгорег безобразлука, неукости и агресивне задртости, пред којима је сваки добронамерни покушај корекције и указивања на грешке осуђен на пропаст. Због тога неоплатониста

изједначава Пулчијево непоштовање других, бестидност и клеветничко прозивање угледних Фирентинаца са Терситовим дрским блебетањем и покудама, те инсистира да вулгарни песник буде кажњен слично хомерском брбљивцу. Попут Петраркиних критичара, и Пулчи тако бива проглашен за „фирентинског Терсита“ због свог социјално неприхватљивог понашања, а Терситова фигура се још једном као негативан традиционални пример употребљава у погрдном контексту, постајући за италијанске хуманисте „еталон“ најгорих људских одлика и живота који је у супротности са свим хуманистичким идеалима моралног и благотворног деловања појединца на заједницу.

Терсита у нешто другачијем оквиру препознајемо у делу Марка Ђиролама Виде (1485?-1566), италијанског хуманисте, песника и католичког бискупа. У својој дидактичко-књижевнотеоријској поеми *О песничкој вештини (De arte poetica, 1527)* у три књиге, насталој делом по узору на Хорацијевоу *Песничку уметност*, Вида је критички претресао многа битна питања античке и ренесансне поетике, укључујући и најважније одлике грчке и римске епике. Аутор у другој књизи оштро критикује песнике склоне дугим дигресијама у својим делима. Питајући се зашто се Хомер задржава на опису бојних кола када читалац жуди за описом битке, Вида се потом осврће и на појаву Терситове фигуре у *Илијади* (уп. Finsler 1912: 49):

Међу његовим [Хомеровим] када херојима понеку хуљу  
сретнемо, одвратног лика, а још одвратније ћуди;  
његов нас несрећни изглед не занима нити нам значи  
то што је шиљате главе, рехаве косе и згурен,  
што је кривоног и шантав - такви нас описи дуго  
држе и одвлаче даље од главних токова приче.  
Много честитији Дранко у песми наступи јунак,  
храбар у већу, а опет опрезан беше у рату.  
Буком и раздором гласним наводи руљу што слуша,  
гомиле накупи блага и подршку народну доби;  
али у нашем што никад изразу не нађе место  
то се у језику грчком с љупком прими милином.

(Vida, *De art.* II, 179-190 [Klotz 1766: 40-41]; *прев. аум*)<sup>713</sup>

Инсистирајући на економичности епског приповедања Вида сматра да је развијени Терситов опис у *Илијади* сасвим непотребна дигресија, тим пре што је намењен нехеројској „хуљи“ и „одвратном лику, још одвратније ћуди“, а не типичном хомерском хероју. Управо нам овај опис - који песник преузима из хомерског епа и захваљујући коме је фигура знатним делом остала популарна у античкој књижевности -

<sup>713</sup> Немачки филолог Кристијан Адолф Клоц, приређивач латинског издања Видине поеме, објављеног 1766. године, могао је бити управо под снажним утицајем става италијанског хуманисте да дуге дигресије, укључујући и Терситов развијени опис, нису пожељно средство епског приповедања, када је у поменутом одељку у својим *Хомерским писмима* (1764) још радикалније од Виде захтевао да се Терсит у потпуности елиминише из *Илијаде*.

омогућава да у Видиној перифрази препознамо Терсита. Ипак, сматра аутор, он негативно делује на читаоца јер га предуго одвраћа од основног тока епске радње. Вида крајње негативно одређеном Терситу супротставља његовог латинског парњака - провокатора Дранка, који је у овом случају много позитивније сагледан, али упркос томе Вергилије не прибегава опису његовог изгледа. Аутор на крају имплицитно истиче - док је Дранков наступ у *Енеиди* много више уграђен у сâм развој збивања од Терситовог, латински језик захваљујући својим слабијим изражајним способностима ипак није могао толико успешно да пренесе оно што је старогрчки у *Илијади* (иако на много безначајнијем предмету какав је био Терсит) саопштио са много већом грациозношћу. На тај начин, Терситов лик се као негативан и маргиналан традиционални пример појављује и у функцији критике извесних поетичких начела античког епа, тј. стилских ограничења латинског језика у односу на старогрчки.

Заокружујући са Видиним примедбама своју скромну улогу у књижевности италијанског хуманизма и ренесансе, Терсит се са још једне специфичне тачке гледишта појављује у оквирима критичког и полемичког дискурса. Иако је прихваћен као апсолутни антипод хуманистичким идеалима, односно срамотна и безначајна нехеројска појава, овако уобличена обнова Терситовог лика ипак је остварена превасходно унутар различитих облика поетике покуде, било да је реч о Петраркиној инвективи, Фичиновом раскрштању са Пулчијем или Видином ревалоризацијом епског песништва. На тај начин, повезујући се са средњовековном типологизацијом Терсита као најгорег међу Ахејцима, италијански хуманисти су започели рехабилитацију лика у маниру природеном њеним традиционалним појавама у антици, те поново указали на њен изворни потенцијал да посредује у критици разноврсних социјалних и културних аномалија. Појављујући се у таквом светлу већ на самим почецима европског хуманизма и ренесансе, Терситов лик ће наставити да се развија у амбивалентности своје проблематичне појаве, са једне, и критичко-полемичке функције, са друге стране, и у осталим европским књижевностима овога периода, бивајући у оба случаја подједнако подвргнут новим тумачењима и употребама.

## 4.2. Терсит у делу Еразма Ротердамског

Након својих најранијих манифестација у књижевности хуманизма и ренесансе код италијанских аутора, Терсит се већ на самом почетку XVI stoleћа јавља у оквиру комплексног опуса Еразма Ротердамског (1466-1536) - холандског католичког свештеника и хуманисте, једне од најзнаменитијих личности ренесансе на северу Европе, „принца хуманиста“ и врхунског познаваоца широког поља научних дисциплина, посебно хришћанске теологије и античке књижевности и културе. У време када Марсилио Фичино у Фиренци пише свој покудни извештај о „Терситу“ Бернарду Пулчију (ска. 1475), деветогодишњи Еразмо започиње формално образовање у католичкој латинској школи у Девентеру, где се први пут упознаје са старогрчким језиком и културом, захваљујући реформи школског програма од стране управника Александра Хегиуса. Подстакнуто током осмогодишњег боравка у Девентеру (1475-1483), Еразмово интересовање за грчке и латинске класике очувало се и током његовог манастирског живота у сеоцету Стејну (1487-1492), на који су га вероватно присилили смрт родитеља и сиромаштво. Еразмо се тамо упознао и са најзначајнијим радовима италијанских хуманиста те, осећајући све веће незадовољство строгим католичким обредима и спутавајућим аскетским начином живота, почео да ствара обресе свог будућег дела. Сазнавши за његове способности и класично образовање, Еразма је 1492. године, као новоизабраног католичког свештеника, камбрејски бискуп Хенрик од Бергена позвао на двор у службу секретара, намеравајући да га поведе са собом у Рим. Уз бискупову сагласност и финансијску подршку, Еразмо ипак одлази на даље школовање, прво као студент на Универзитет у Паризу (1495-1499; 1500; 1504), а потом као предавач и на универзитете у Оксфорду (1499), Торину (1506), Кембриџу (1510-1515) и Левену (1517), даље се усавршавајући у латинском и старогрчком те спроводећи хуманистички образовни програм у свим сферама деловања.

Током свог интелектуалног развоја између одласка у Девентер (1487) и другог доласка у Париз (1500) Еразмо се читајући и тумачећи грчке и римске ауторе, као и италијанске хуманисте, морао добро упознати са Терситовом фигуром, како у њеном примарном хомерском контексту тако и у обрадама других античких стваралаца. То потврђује чињеница да помене Терсита у различитим контекстима налазимо у чак петнаест Еразмових списа насталих у периоду између 1500. и 1535. године. Иако прилично заступљен, Терсит се код Еразма (као и код италијанских писаца) и даље појављује превасходно у функцији класичног примера, мада ће се холандски хуманиста на његове типичне традиционалне црте позивати и у појединим новим и раније

непознатим околностима у свом импозантном опусу. Указујући на широк распон њених трансформација у античкој књижевности, Еразмо ће постати један од најзаслужнијих ренесансних аутора за рехабилитацију Терситове фигуре, а изузетно велики утицај његовог дела на развој хуманистичких наука широм Европе, омогућиће ширу популарност и пружити даљи подстицај за обраде лика у другим западноевропским књижевностима XVI и XVII столећа.

Најраније помене Терсита у Еразмовом стваралаштву налазимо у његовим чувеним *Изрекама* (*Adagia*, 1500), опсежној збирци грчких и латинских апофтегми и пословица пропраћених ауторовим објашњењима и коментарима. Међу укупно 4151 пословицом које је Еразмо сакупио и протумачио из различитих античких извора, Терсит се појављује у пет наврата (1062, 1607, 1800, 3126 и 3280), а аутор га помиње и у једном сопственом примеру у предговору збирци. Расправљајући о различитим применама пословица у људском животу (XII), Еразмо наводи пример изреке која се односи на људске способности: „Пословица каже: ‘Чак се ни Херкул не може сукобити са двојцом’ [*Ne Hercules quidem adversus duos*]“ - у значењу да се ни најбољи човек не може прихватити две ствари одједном - на шта се Еразмо надовезује сопственом амплификацијом: „Али ја сам пре Терсит него Херкул, па како онда тек ја могу да се суочим са оба [задатка одједном]?“ (Erasmus 1969: II, 1, p. 67; *прев. аут*). Супротстављајући традиционални пример Херакла, као најбољег и најснажнијег, Терситу, као најгорем и најслабијем човеку, Еразмо већ на почетку *Изрека* успоставља оквир у коме ће лик најчешће бити тумачен и употребљаван у његовом делу.

Прва изрека коју Еразмо доводи у везу са Терситом гласи: „Сањарије“ или „Само у сновима“ (*Somnium*), тј. како објашњава - „залудна посла“ (*rem futilem*). Израз аутор препознаје у Лукијановом двадесет и петом *Разговору мртваца* између Ниреја, Терсита и Менипа, где Менип на Нирејеве тврдње о његовом тобожњем херојству код Хомера одговара речима: „Сањарије ми причаш“ (*Somnia mihi narras*) (Erasmus 1969: II, 3, p. 82 [§ 1062]; *прев. аут*). Захваљујући овом примеру Еразмо тако постаје први нама познати ренесансни аутор који је био непосредно упознат са Терситовом појавом у Лукијановом делу.

Следећи пример је пословица: „Због мноштва генералâ пропаде Карија“ (*Multitudo imperatorum Cariam perdidit*), коју Еразмо разјашњава позивајући се на хомерску епизоду о неуспелом Агамемноновом кушању војске и Терситу: „Ово је јампски стих који поручује да ништа није толико погубно као када гомила има слободу да делује како хоће, када нису потчињени једном човеку, већ свако ради оно што мисли да је исправно. [...] Хомер нас истој ствари подучава у оном стиху из другог певања *Илијаде*, који је и сâм касније постао пословица: ‘Владање многих не ваља - нек један влада над



војском' [В, 204]. Овим се речима служи Одисеј када говори о нередима који је настао међу војском, а у коме је учествовао и Терсит“ (Erasmus 1969: II, 4, p. 92 [§ 1607]; *прев. аут*). Потврђујући детаљну упућеност у збивања из другог певања *Илијаде* и Терситову судбину, Еразмо на овом месту имплицитно осуђује његову побуну против неприкосновене Агамемнонове владавине, па и у том аспекту појачава негативну представу о фигури.

На сукоб између Терсита и Агамемнона указује и наредна (већ раније поменута) изрека коју Еразмо непосредно преузима из *Суде*: „Као што је корњачи стало до муве“ (*Quam curat testudo muscam*). Аутор из десетовековне енциклопедије преноси и објашњење: „*Суда* бележи ове речи од писца чије ми је име непознато [Флавија Клаудија Јулијана]: ‘Док је Агамемнон мање обраћао пажњу на Терситове приговоре, него што корњача обраћа пажњу на муву, како каже изрека’. Мува никако не може да повреди корњачу захваљујући њеном заштитном оклопу“ (Erasmus 1969: II, 4, 213 [§ 1800]; *прев. аут*). Терситова побуна са Еразмовим објашњењем тако бива перципирана не само као неприхватљива и срамна, већ и као суштински безбедна.

Индикативна је нарочито и следећа пословица коју Еразмо повезује са Терситовим традиционалним ликом: „Први нећу ударити, али ћу на увреду одговорити“ (*Non ut prior laedam, sed ut inuriam retalem*). Аутор у коментару уз пословицу наводи да „овај сценаријус [стих од шест стопа] неки приписују Менандрој *Олинтији*, а други Хермоновом *Терситу*: ‘Нећу намерно бити први који изазива насиље, али ћу одговорити на већ почињену увреду насиљем’“ (Erasmus 1969: II, 7, p. 110 [§ 3126]; *прев. аут*). Еразмо је стих вероватно такође пронашао у *Суди* (Ω, 237) и може се претпоставити да није имао никаквих значајнијих увида у Хермоновог *Ахилеја Терситоубицу* од оних на које су упућивали ретки помени тог дела код класичних аутора, с обзиром на то да је драма изгубљена још у антици. Изузетно је важна чињеница то, што је ова драмска обрада Терситове фигуре била донекле позната Еразму, посебно због тога што ће се највећи део њених интерпретација у наредном периоду остварити управо у том књижевном роду (Тиксије, Удал, Шекспир, Хејвуд).

Последња изрека коју Еразмо наводи непосредан је производ класичне негативне представе о Терситовој телесности: „Терситов изглед/лик“ (*Thersitae facies*), у ствари латински превод грчког изразâ *Θερσίτειον βλέμμα* и *Θερσίτειον εἶδωλον*, које бележи античка паремнографија. Еразмо поводом ове синтагме даје следеће објашњење:

Углавном се тако каже за некога ко је незамисливо ружан, зато што је Хомер рекао да је Терсит био најружнији од свих који су дошли под Троју. Он описује човека од главе до пете, тако рећи веома живописно (и то не само његове физичке мане, него и његове моралне недостатке), па би се могло закључити да је у његовом телу један веома наopak карактер

пронашао себи достојан и прикладан дом. Одломак из другог певања Хомерове *Илијаде* је исувише добро познат па га нема потребе овде наводити. Изрека ће бити још допадљивија уколико јој придружите и морални аспект, па за некога ко је наочит али декадентан кажете: „Ако погледате његово тело, он је Ниреј; ако погледате његов карактер, видећете да надмашује и ‘Терситов лик’“. *Суда* помиње ову изреку.

(Erasmus 1969: II, 7, p. 174 [§ 3280]; *прев. аум*)

Обнављајући кроз позивање на хомерски опис лика и уобичајено контрастирање с Нирејем традиционални аспект Терситове ружноће, током антике артикулисан и у овом изразу, Еразмо у *Изрекама* заокружује карактеристичну негативну представу о Терситу као парадигми вансеријске телесне и духовне изопачености, покварености, слабости и безначајности. Иако у Терситовом случају примећује да је његовим карактерним особинама придружен подесан телесни оквир, Еразмо се према тој подесности не односи аксиоматски, већ позива читаоца да у истој личности уочи суштинску неподударност између духа и тела (наочитост упарену с декаденцијом), те да га истовремено упореди са Нирејем и са Терситом, у маниру непознатом и неприхватљивом за традиционална поимања човека. Драгоцена је и Еразмова опаска да је Терситова појава код Хомера „исувише добро позната“ да би на њу требало додатно скретати пажњу, што би могло указивати на то да је фигура у Еразмово доба уживала много већу популарност и заступљеност међу ренесансним ауторима, него што нам је то данас познато.

У вези са проблематиком односа духовног и телесног стоји и по хронологији следећи Терситов помен, у Еразмовом делу *О врлини (De virtute, 1503)*, дидактичком спису посвећеном холандском адмиралу и племићу Адолфу Бургундском (1489-1540). Расправљајући о телесним манифестацијама врлине Еразмо на једном месту истиче:

Хомер, који је некаква врста Океана свих уметности и наука, имао је навику да приказује Ахилеја, Уликса, Менелаја и све друге хероје које је начинио изузетнима по својој врлини као физички изванредно лепе, изнова их одређујући као људе божанског лика и налик на богове. Са друге стране, Хомер је Терситу дао одвратно и деформисано тело као одраз његовог ниског и кукавичког карактера.

(Erasmus 1974: XXIX, p. 5; *прев. аум*)

Слично објашњењу последњег наведеног изрази у *Изрекама*, Еразмо тумачи Терситову ружноћу као примерено испољавање његове моралне нискости и кукавичлука, односно свега што се супротставља истинској врлини. Код Еразма се на овом месту поново активира и традиционално супротстављање Терсита највећим ахејским херојима, попут Ахилеја, Одисеја и Менелаја, а његова појава бива изнова сагледана у нехеројском и антихеројском кључу.

Један од видова овог контраста препознајемо и у спису *Тираноубица* (*Tyrannicida*, 1506), насталом као полемика са истоименим Лукијановим делом<sup>714</sup>, које су током другог Еразмовог боравка у Енглеској (1505-1506) он и Томас Мор преводили на латински и коментарисали заједно са другим делима сиријског сатиричара (*Киник*, *Менип*, *Лажљивац* и др). Пишући својеврстан одговор на Лукијанов текст Еразмо поставља питање шта оправдава Лукијановог тираноубицу да тражи награду те примећује:

И ти се усуђујеш да тражиш нешто за себе у овој озбиљној и узвишеној ствари, да упућујеш захтеве за које би чак и најдрскији човек помислио да су бесрамни у оваквој ситуацији? Кажи ми, колико си пута посведочио да човек који се показао као најснажнији и највештији возар остане празних руку на крају трке и да га са великом разликом победи најспорији такмичар? Први би засигурно могао тврдити да је пустио узде, да му је коњ застао, да је точак био поломљен. Могао би се дичити да је у снази и вештини био супериоран у односу на другог, као што је то био Ахилеј у односу на Терсита, али осим ако није први стигао на циљ, неће имати право да захтева награду и једино што му преостаје јесте да проклиње свој пех.

(Erasmus 1969: I, 1, p. 522; *прев. аум*)

Након што је у претходном примеру по врлини супротставио Терсита ахејским херојима, огледајући се на овом месту у реторској вежби декламације, Еразмо се у свом развијеном поређењу позива на традиционални контраст између Ахилеја као најбољег и Терсита као најгорег међу Ахејцима. Први пут је у Еразмовом делу активирање негативне представе о Терситу као инфериорном по снази и вештини у односу на Ахилеја, спроведено преко оспоравања и критике Лукијановог тираноубице, чији је захтев за наградом по Еразму неприхватљив, дрзак и срамотан. Тако се у Еразмовом излагању, слично Петраркиним и Фичиновим примедбама, Терситова фигура поново призива као посредник у дискурсу покуде; Лукијанов тираноубица као предмет покуде по својим негативним аспектима имплицитно бива изједначен са Терситом.

Три године после *Тираноубице* Еразмо у поновној посети Томасу Морју 1509. пише једно од својих најзначајнијих дела, *Похвалу лудости* (*Μωρίας ἐγκόμιον/ Stultitiae Laus*, 1511), сатирични есеј у коме је критиковао сујеверје, изопачене навике и обичаје у савременом друштву и католичкој цркви. Разјашњавајући у посвети свом енглеском пријатељу одакле је добио подстицај за писање ове необичне похвале, Еразмо истиче:

---

<sup>714</sup> У Лукијановом *Тираноубици*, сачињеном у маниру декламације током имагинарног судског процеса, човек препричава како се пробио у утврђење тиранина са намером да га убије. Међутим, пошто га тамо не затиче, он убија његовог сина и оставља свој мач заривен у његов леш. Врагивши се тиранин налази убијено дете и истим мачем себи одузима живот. Убица због тога на суду тврди да пошто је убио сина, што је непосредно потом изазвало и очеву смрт, заслужује награду за тираноубиство.

Ако кога љути безначајна игра садржаја, нека помисли да то није мој проналазак, већ да су давно велики писци радили то исто. Тако је Хомер пре толико векова с духовитим подсмехом опевао „Бој жаба с мишевима“, Марон „Комарце и салату од белог лука“, Овидије „Орах“. Тако су Поликрат и његов критичар Изократ хвалисави Бузириса, а Глаукон плео венац неправди; Фаворин славио Терсита и грозницу квартану, Синезије ћелавост, Лукијан муву и чанколиза; тако је Сенека написао сатиру на Клаудијеву апотеозу, Плутарх дијалог између Грила и Одисеја, Лукијан и Апулеј о магарцу, и не знам још каквом тестаменту прасета Корокоте Груновића кога спомиње св. Хијероним.

(Erazmo 1976: 32)

Жанровски одређујући *Похвалу лудости* као продужетак развојне линије античких комично-сатиричних остварења од Хомера до Лукијана, чиме би њен настанак био условљен овим карактеристичним изразима античке поетике покуде, Еразмо свој парадоксални енкомијум (*ἄδοξοι ὑποθέσεις*) доводи у везу и са (још у антици изгубљеним) Фавориновим похвалама Терсита и грознице квартане; о њима говори Ауло Гелије (Aul. Gel. XVII, 12), вероватно Еразмов извор за овај податак (њега неколико деценија раније помиње и италијански хуманиста А. Бекадели у писму П. Брачолинију). Детаљно обавештен о грчким и римским донетима у овоме жанру, Еразмо подсећа на још једну специфичну манифестацију Терситове фигуре у антици, као предмета неприкладног и недостојног похвале (док му је Либанијева похвала Терсита вероватно остала непозната, иако је превео и објавио неколико његових декламација 1519).

Терсит се у *Похвали лудости* појављује на још једном месту, у двадесет другом одељку, где Еразмо говори о заљубљености у себе као једном од најупечатљивијих израза људске лудости, али и самопоуздању као неопходном аспекту људског живота:

Јер има ли шта луђе него бити заљубљен у себе и дивити се себи? С друге стране, ако се сам себи не допадаш, нећеш знати да урадиш ништа лепо ни пријатно што се не би огрестило о пристојност. Одузми животу тај зачин, одмах ће се говорнику заледити реч на уснама, музичареви се мелодије неће допасти никоме, глумца ће извиждати због његових покрета, исмејаће песника с његовим музама, сликар ће бити презрен заједно са својом уметношћу, лекар ће умрети од глади и поред свих лекара. Најзад, од Ниреја ће постати Терзит, Фаон ће се претворити у Нестора, Минерва у свињу, речит човек ће постати дете које муца, а светски човек сељак.

(Erazmo 1976: 57-58)

Слично као што у *Тужбалици природе* Алана од Лила, телесна љубав и похота праве од човека луду и нагоне га да чини ствари непримерене његовој природи, па под њеним утицајем „Терсит Париса моли за лепоту“, тако у Еразмовој *Похвали*, у готово обрнутом случају, недостатак љубави и дивљења према самоме себи изокреће људске способности и врлине у њихову супротност - најлепши човек (Ниреј) постаје најружнијим (Терсит), младић (Фаон) постаје старцем (Нестор), итд. Поново

евоцирајући традиционални контраст Терсит-Ниреј у свом особеном каталогу парадокса и оксиморона, Еразмо прати средњовековни манир употребе Терситове фигуре као класичног *exemplum*-а нискости и ружноће. Укључујући Терситов лик у специфичан израз друштвене критике свог доба у *Похвали лудости* (која ће постати једно од најпопуларнијих дела ренесансе на северу Европе и одиграти битну улогу у протестантској реформацији), Еразмо ће без сумње знатно допринети популарности најгорег међу Ахејцима код ренесансних аутора и указати на његов потенцијал у ревалоризацији превазиђених социјалних и културних образаца.

Терсита као парадигму вансеријске ружноће уочавамо и у Еразмовом спису *О богатом и раскошном стилу изражавања* (*De copia*, 1512), у ствари приручнику за усавршавање у азијанском стилу писања. Заједно са другим типизираним класичним актерима, Терсит се овде на неколико места јавља као пример перифрастичких варијација у изразу (32): „Богатство? Сиромашнији си од Ира. Образовање? Никад у животу ниси прочитао пристојну књигу. Изглед? Ружнији си од Терсита“ (Erasmus 1974: XXIV, pp. 347-348; *прев. аут*); затим, варијација изрази у компаративу и суперлативу (46): „најружнији од свих људи - Терсит; [...] довитљивији од Одисеја, ружнији од Терсита“ (Erasmus 1974: XXIV, p. 385, 389; *прев. аут*); као и у улози карактеристичног примера екфразе: „Ређи су [у епском песништву] описи физичког изгледа, али се ипак јављају; на пример опис лепе жене редом по њеним цртама, или одвратне вештице, или Хомеров опис Терсита“ (Erasmus 1974: XXIV, p. 586; *прев. аут*), односно као пример употребе апозиције или апозитива у опису особа: „Терсит, најружнији од свих Грка“ (Erasmus 1974: XXIV, p. 590; *прев. аут*). Еразмо је овде имао у виду устаљену средњовековну праксу употребе Терсита као стилског примера у различитим приручницима из античке реторике и граматике; Еразмова упутства ће, заједно са Терситовом фигуром, током наредне деценије преузимати и други ренесансни аутори сличних уџбеника.

Неколико година након што је објавио *Похвалу лудости*, Еразмо је остао изненађен рецепцијом коју је дело доживело и славом коју му је његова популарност донела, али и запрепашћен појединим његовим („погрешним“) тумачењима од стране савременика. Одговарајући на писмо свог пријатеља, теолога Мартена ван Дорпа (*Epistola ad Dorpium*, 1515), у коме овај изражава жалост што је Еразмо објавио свој спис, холандски хуманиста са подједнаком тугом и кајањем запажа:

Пре свега, бићу сасвим искрен са Вама, и ја се готово кајем што сам објавио своју *Лудост*. [...] У свим књигама које сам дао на увид јавности, мој једини циљ је увек искључиво био да сопственим напорима учиним нешто корисно или да, уколико то није било могуће, бар не направим никакву штету. Видимо чак и код великих писаца како злоупотребљавају своје

таленте не би ли изразили лична осећања, [...] Хомер се у својој песми ослободио од нетрпељивости према Терситу тако што је сачинио непријатну представу о њему. [...] Али ја, који сам у свим својим објављеним књигама веома љубазно говорио о толиким људима, чије сам то честито име икада оцрнио? [...] Моја крајња сврха је била пружање смерница, а не сатира; да помогнем, не да повредим; да покажем људима како да постану бољи, а не да им стојим на путу.

(Erasmus 1974: LXXI, p. 7, 8, 9; *прев. аут*)

Разјашњавајући свом кореспонденту да његова намера у *Похвали лудости* није била да кроз сатиру понизи своје савременике и тиме да одушка личним анимозитетима, већ да добронамерно - указујући на њихове заблуде - пружи адекватне смернице и помогне њиховом враћању на прави пут, Еразмо супротставља сопствени поступак поступку највећих писаца традиције, који су своје дело користили како би се непосредно разрачунали са непријатељима. Значајно је да Еразмо један од примера таквог литерарног обрачуна препознаје и у Хомеровој негативној представи о Терситу у *Илијади*. Имплицирајући да су песник и његов лик обојица били историјске личности и савременици, холандски хуманиста сматра да је осликавање Терсита као најгорег међу Ахејцима, као и његово кажњавање праћено подругљивим смехом војске, у ствари представљало својеврсну Хомерову освету Терситу, односно злонамерно испољавање личне нетрпељивости према човеку који га је на неки начин увредио. Еразмо је овај став могао преузети од Лукијана, са чијим је делом био добро упознат као преводилац тридесет шест његових списа на латински. Сиријски сатиричар у *Истинитим приповестима*<sup>715</sup> говори о тобожњој парници између Хомера и Терсита, у којој брбљивац тужи песника због нанете увреде, али овај ипак односи победу, јер га заступа Одисеј (Luc. *Ver. Hist.* II, 20). Други могући извори су и поменути античка тумачења која су Терсита посматрала као хомеровог савременика и татора, негативно осликаног у епу зато што је Хомеру одузео имовину у некаквом судском процесу (Еустатије, псеудо-Херодотов *Хомеров живот*). Ослањајући се вероватно на неки од наведених текстова, Еразмо је у свом писму потврдио познавање чак и овог специфичног аспекта Терситове традиционалне биографије.

У својеврсној апологији класичног стваралаштва од напада хришћанских фундаменталиста, под звучним насловом *Антиварвари* (*Antibarbari*, 1520), насталој још 1495. године као једно од првих Еразмових дела док је био у служби камбрејског бискупа, а ревидираној и објављеној двадесет пет година касније, аутор у једном наврату описује своје незадовољство животом у манастиру. У одељку насловљеном аргументом „Злоба је а не побожност мрзети студије књижевности о којима ништа не

---

<sup>715</sup> Из једног писма лорду Маунтцоју (Erasmus 1974: I, 176 [ep. 88]) сазнајемо да је Еразмо читао Лукијанове *Истините приповести* најкасније 1499. године, мада се никад није окушао у њиховом превођењу.

знате“, Еразмо се обрушава на опште незнање својих манастирских колега који нису делили његово интересовање за проучавање античке књижевности и културе, већ су се према њима односили са гнушањем и осудом:

Они су очигледно у криву ако сматрају да ће презир према било ком предмету увећати њихове заслуге и ићи у корист њиховим врлинама. Узмите, на пример, Терсита, најнижег од свих Грка, и претпоставите да је он, као апсолутна кукавица, прогласио да презире Ахилејеву славу и оружје којим је та иста слава стечена (оно оружје око кога су се Ајант и Уликс препирали). Зар он у том случају не би изазвао свеопште ругање и подсмех? Ко се не би насмејао да види како пуж презире брзину коња?

(Erasmus 1974: XXIII, p. 50; *прев. аум*)

Проглашавајући да је смешно и срамотно када човек презире оно у шта се не разуме и шта му не приличи, Еразмо пореди своје неукле колеге са хомерским Терситом, који као највећа кукавица и нехерој међу Ахејцима ништа не зна о ратничким пословима и херојској слави. Уколико би се дрзнуо да осуди Ахилејеву славу и његово још славније оружје, он тиме не би стекао поштовање других бораца, већ би постао предметом подсмеха; исто тако су и необавештене замерке Еразмових манастирских колега њему напросто смешне, те без икакве тежине и значаја. Еразмово поређење њиховог незнања са Терситовим нехеројством уочавамо у сличној ситуацији у Лукијановом тексту „Колекционар књига - незналица“ (*Adversus indoctum*), где се сатиричар руга квазиинтелектуализму свог суграђанина, поредећи га са Терситом који навлачи Ахилејево оружје и, с обзиром на то да нема снаге да га понесе, почиње да се умара, саплиће и пада на подсмех свих присутних (Luc. *Adv. ind.* 7) - са овим је одељком холандски хуманиста вероватно био упознат. На тај начин, Еразмо се још једном служи Терситовом фигуром како би саопштио критику својих савременика и позива се на његов традиционални нехеројски аспект као поткрепљење поуке коју формулише у тексту.

Супротстављање Ахилеја и Терсита предмет је још једног Еразмовог списка познатог под називом *Одбрана од Стункиних опаски* (*Apologia ad annotationes Stunicae*, 1521), насталог као одговор на низ контроверзних примедби које је шпански теолог и хуманиста Дијего Лопез де Зуњига (лат. *Jacobus Lopis Stunica*, сса. 1470-1531) изнео поводом његовог грчког издања *Новог завета* са оригиналним латинским преводом (1516).<sup>716</sup> Покудно запажајући на једном месту како је Стуника у стању да учествује у

---

<sup>716</sup> Шпански кардинал Франсиско Хименез де Сиснерос 1502. године је окупио групу преводаца са циљем да сачине четворојезично издање *Библије* на грчком, латинском, хебрејском и арамејском језику. Еразмо, који је такође намеравао да објави критичко издање *Новог завета* на грчком и латинском, сазнао је за шпански подухват те од папе Лава X и цара Максимилијана I издејствовао дозволу да његово издање буде прво објављено. Иако је шпански пројекат први завршен (*Нови завет*, 1514; *Стари завет*, 1517), захваљујући перфекционизму и константним исправкама Сиснеросових преводаца, намери да

дебати једино уколико прогласи свог противника недостојним и инфериорним у односу на себе, Еразмо објашњава да такав приступ критици понижава и самог критичара, позивајући се на идеју античке реторике да човек може увећати своју славу и тако што ће хвалити снагу свог опонента (уп. Quint. *Inst.* VIII, 4, 20): „Вергилијев Турно још више снагу увећа Енејиној победничкој слави. Хомеров Ахилеј није због Терсита, већ због Хектора најхрабрији у борби“ (Erasmus 1969: IX, 2, p. 70-72; *прев. аут*). Иронично одговарајући на Стуникине педантске примедбе и бранећи своје дело несвакидашњом аргументацијом, Еразмо још једном супротставља Ахилеја и Терсита проглашавајући да најбољи међу Ахејцима потврђује своју херојску славу и тиме што се супротставио најбољем Тројанцу, а не тиме што га је изазвао најгори Ахејац. На исти начин аутор покушава одбрани своје дело пред шпанским теологом који је, као велики познавалац *Светог писма*, у овом случају такође суочен са „великим херојем“, Еразмом, а не са „Терситом“, како то делује из његове критике. Из Еразмове паралеле није сасвим јасно да ли је Терсит употребљен просто као највећи антипод Хектору, или је холандски хуманиста овде циљао на нехомерски аспект Терситове биографије и епизоду из *Етиопиде* или Квинта Смирњанина, у којој га Ахилеј крајње нехеројски убија. Уколико је Еразмово позивање на Терсита заиста било остварено у потоњем смислу, сматрамо да би то критичком одговору аутора Стунике доделило још једну интересантну димензију - Стуникин напад на Еразма, као тобоже инфериорног и неспособног да се брани, био би једнако нечастан и срамотан као и Ахилејева сурова освета Терситу. Верзираност у реторици и детаљно познавање различитих Терситових улога у тројанском предању Еразму тако омогућавају да додатно поткрепи своју аргументацију те извргне свог опонента руглу и подсмеху у маниру ренесансне инвективе, укључујући још једном Терситову фигуру у оквире овог карактеристичног дискурса покуде.

На негативном крају грчке етичке и естетичке лествице вредности Терсит се код Еразма јавља и две године касније, у његовом писму енглеском адвокату и судији Џону Мору (ска. 1451-1530), оцу Томаса Мора (*Ер.* 1402, 1523). Еразмово обраћање Мору у ствари је чинило увод у његов коментар (1524) уз кратку песму *Орах (Nux)*, у антици приписивану Овидију, а коју помиње и у свом предговору *Похвали лудости* као пример

---

одједном објаве целокупан текст *Библије*, као и Еразмовом праву на приоритет објављивања, шпанска четворојезична *Библија - Комплутенска полиглата* је објављена тек 1522. године, док је прво издање Еразмовог *Новог завета* објављено у Базелу 1516. године, а пратиће га још четири издања (1519, 1522, 1527 и 1535); тиме је Еразмо постао први приређивач *Новог завета* на класичном грчком језику. Међутим, страх да ће шпански приређивачи објавити текст пре њега, нагнао је Еразма да што пре заврши своју верзију, што је имало за последицу изузетно велики број грешака и превида у првом и другом издању. Она су дочекана са оштром критиком извесног броја католичких теолога, укључујући и Сиснеросовог приређивача Стунуку, који је Еразму замерио како на томе што је дао приоритет грчким преводима над Вулгатом и због тога у свом тексту изоставио њене поједине делове, тако и на многим преводилачким решењима.



парадоксалног енкомијума. Расправљајући о овом необичном песничком предмету, Еразмо у аристотеловском духу објашњава Мору да за великог песника сама природа објекта који представља није од суштинског значаја, јер се његова вештина подједнако очитује на најприкладнијим и најнеприкладнијим темама:

У сваком случају, не брине ме много шта други људи причају. Желео бих да те уверим, мој драги Цоне, да је велики уметник увек доследан себи, без обзира на то да ли обликује колосалну статуу или фигурицу од шест палата, да ли слика Јупитера или Терсита, да ли урезује у бронзи и обичном камену или драгом камењу и злату - при томе, када је предмет мален по вредности или величини, ми се у ствари још више дивимо вештини уметника.

(Erasmus 1974: X, p. 129 [1402]; *прев. аут*)

Указујући на ширу традицију уметничког представљања непримерених предмета, којој је припадала и његова *Похвала лудости*, Еразмо тврди да уметничка вештина изазива још веће дивљење публике, када је усмерена на предмет мале вредности или размера. Типичан класични пример таквог безвредног предмета у сваком смислу за Еразма чини Терситова фигура, овде дијаметрално супротна Зевсу (Јупитеру) као божанском отеловљењу највиших вредности. Слично Аристотелу у *Поетици* (1448b), Еразмо сматра да ће велики уметник једнако (ако не и више) потврдити свој таленат уколико се одлучи да прикаже најружнији и најнеморалнији Терситов лик, као и када би приказивао божанску лепоту и врлину. Терситов негативни пример послужио је Еразму као својеврсно оправдање не само за Овидијев, већ имплицитно и за сопствени несвакидашњи избор предмета каква је била лудост, те аргументацију да се и таквим избором може досећи уметничка слава, што је у случају Еразмовог текста већ у време када је писао Мору било јасно потврђено.

Најзапаженији дијапазон примене Терситовог лика у Еразмовом делу препознајемо у његовим *Разговорима (Colloquia)*, низу комичних, ироничних и сатиричних расправа, насталих под снажним утицајем Лукијанових дијалога, први пут објављених 1518. године, а потом допуњених у још дванаест издања до 1533. године, чинећи укупно око педесет текстова. Попут свог хеленистичког претече, Еразмо такође обрађује широк круг тема у којима се критички односи према социјалним, културним, политичким и религијским праксама и уверењима сопственог доба, суочавајући њихову превазиђеност и бесмисао са сатиричном, али здраворазумском перспективом својих ликова - саговорника у дијалозима. У једном таквом дијалогу чије су теме биле удварање и брак, под насловом „Просци и девојке“ (*Proci et puellae*, 1523), Еразмо приказује љубавно надмудривање између Памфила и Марије достојно шекспировских разговора љубавника. Памфило покушава наговорити девојку да се уда за њега, али она одбија брак оспоравајући удварача низом комичних и циничних досетки. Схвативши

да му понестаје аргумената, Памфило одлучује да исприча Марији причу о томе како је богиња одмазде Немеза (*Nemesis*) казнила прелепу девојку која је стално одбијала добре удвараче, па ју је натерала да се заљуби у најружнијег човека:

Марија: Зар тако привлачна девојка да се заљуби у тако одвратног човека?

Памфило: Имао је шиљату главу, танку и ретку косу - а још почупану и запуштenu, пуну перути и вашки. Том губавцу је већина темена била сасвим гола; био је разрок, са спљoштеним широко разјапљеним ноздрвама попут мајмуна, танким уснама, поквареним и трулим зубима, језиком који стално замуцкује и рошавом брадом; још беше и погрбљен, са великим трбухом и кривим ногама.

Марија: Ви мени описујете некаквог Терсита.

(Erasmus 1969: I, 3, 282-283; *прев. аут*)

На Маријине додатне покушаје да рационализује зашто се лепотица заљубила у наказу, Памфило саопштава све горе и горе ствари о њему, док она најзад не закључи како се никад не би удала за тако одвратног човека. Памфило јој на то победнички одговара да онда не изазива Немезин гнев, те да му узврати наклоност и постане његова супруга, што она, у страху од сличне судбине, на крају коначно и пристаје, па се дијалог завршава истицањем тријумфа хришћанске заједнице брака над свим препрекама.

Памфилова представа о ругобном љубавнику очигледна је реторска амплификација описа Терситове фигуре у *Илијади*, како ће то својим коментаром одмах експлицитно потврдити и Марија. Поред преузимања Терситових карактеристичних хомерских обележја (шиљата глава, рехава коса, кривоногост, шантавост/разроконост, грбавост), Еразмо још додатно појачава ружноћу свог лика (његова коса је запуштена, препуна перути и вашки, нос му је спљoштен и задебљао, усне танке, зуби трули, брада рошава, трбушаст је и замуцкује). Посебно је индикативно и то, што се Еразмо у свом опису не задржава само на хомерским атрибутима лика, већ помиње и један типичан нехомерски аспект негативне представе о Терситу - његово поређење са мајмуном - што сматрамо да би могло указивати на то да је холандском хуманисти био познат и овај сегмент традиционалних тумачења фигуре, зачет у Платоновој *Држави* и Ликофроновој *Александри*. Евоцирање Терситове ружноће као основе на којој ће изградити још ружнији лик љубавника, у Еразмовом дијалогу утиче на позитиван исход ситуације из иронијске перспективе текста - Маријин страх да би могла завршити са једном таквом терситовском фигуром, нагони је да пристане на брак. Еразмо тако уткива Терситов лик у осликавање друштвених односа његовог времена и, као Лукијан у својим дијалозима, користи традиционалне одлике како би се критички поставио према одређеним социјалним и религијским праксама, каква је у овом случају била заједница брака. Оваква Еразмова интерпретација представља један од оригиналнијих доприноса

аутора, када је реч о различитим функцијама у којима се Терситов лик појављује у његовом делу.

Две године после овог дијалога, Еразмо ће се још једном осврнути на Терсита у својој расправи о употребама и злоупотребама говорничке вештине, под насловом *Језик (Lingua, 1525)*. У једном одељку који говори о недисциплинованој употреби језика, односно брбљивости, Еразмо прибегава следећој аргументацији:

Људи који овако говоре чини се као да нису свесни да говоре, већ, налик на бунцање пророка, они испуштају бесмислене звукове, не узимајући у обзир шта говоре нити разумевајући сопствене речи. [...] Када је Хомер представио Терсита као најгорег и најнижег од свих који су пошли у опсаду Троје, он ништа није толико прецизно описао колико његов дивљи, насумични, неспретни говор, испуњен урлањем и помамом. Овако је то описано у песми: „Једини још је Терсит наклапало нешто приклап’о,/ он је непристојне речи и многе у срцу знао,/ наопаке, без мере с владарима да би се свађ’о“ [В, 212-214]. И пословица каже да је најбоље у свему имати меру, а недостатак мере нигде није више непримерен и опасан него у говору; зато Хомер каже да се Терсит обраћао „без мере“ и да није говорио већ „приклапао“. Он је знао како да говори, али само у обиму, а не и суштини, и изговарао је речи не пазећи на њихов избор и редослед, због чега песник за њих каже да су наопаке. [...] А често је случај да су најзатуцанији говорници уједно и најгласнији и најувредљивији, па ни песник није пропустио да истакне ову ману говорећи да је овај „грајао“ [В, 221]. Хомер потом додаје: „Он се продере и Агамемнона стане да ружи“ [В, 222] [...] Наш песник овде назива Терситово обраћање „дерањем“ и „ружењем“, а не говором, и постаје јасно да је Терсит био посебно омражен од стране Ахилеја и Одисеја [В, 220] због тога што су обојица били подједнако вешти говорници и спретни на делу. [...] Хомер осликава Несторову, Одисејеву или Менелајеву елоквенцију у много другачијем светлу од Терситове брбљивости, иако они добијају подршку захваљујући различитим особинама свог стила. [...] Са друге стране, он Терситу додељује заједљив језик, насумично изражавање без избора садржаја и дикције, тако да његов језик предњачи његовој мисли; најзад он га назива гласним говорником који бесмисленом грајом својих речи шкрипи у ушима људи. Пријатан говор, прорачунат и озбиљан, који тече када ситуација то захтева, али је кратак и концизан када је неопходно, може снажно придобити човека уколико је прилагођен предмету, околностима и укљученим особама. Са друге стране, Терсит је изударан Агамемноновим скиптром и почиње да плаче, што подстиче читаву војску на смех, због тога што никад није научио да говори, а сада је на сопствену несрећу научен да ћути.

(Erasmus 1969: IV, 1, 246-247; уп. IV, 1А, 34-35; *прев. аут*)

Утврђујући у својој развијеној анализи начине на које се у хомерској епизоди сагледава његов говор, Еразмо одређује Терсита као један од најупечатљивијих примера брбљивости и неумерености у говору, тј. злоупотребе говорничке вештине. Изражујући да је у свим својим појавама Терситов говор представљен као супротност пријатном и озбиљном излагању (што изазива анимозитет од стране Ахилеја и Одисеја, као и Терситово кажњавање и срамоту на крају епизоде), Еразмо користи хомерску ситуацију како би указао на све што говор не би требало да буде и да изазове. Супротстављен, као и у ранијој традицији, говорима Нестора, Одисеја и Менелаја, Терсит и овде бива проглашен за потпуног „аутсајдера“. На тај начин, док придружује крајње негативну представу о Терситовом говору (при чему се ни у једном тренутку не

осврће на његов садржај) општем разумевању лика у кључу класичног примера ружноће и неморала, Терситова рехабилитација као најгорег међу Ахејцима у Еразмовом делу се са овим списом у целости заокружује, те ће као таква остварити битан утицај на даља тумачења фигуре током ренесансе.

Успоставивши у најважнијим категоријама недвосмислено негативан интерпретативни оквир када је реч о Терситовој традиционалној биографији, Еразмо ће се позвати на фигуру и у склопу једне у антици (посебно римској) веома заступљене, а у ренесанси обновљене идеје - да звучно и познато име, уколико није повезано са врлином и честитим делима, нема никакву тежину нити значај. Овај у сатиричним жанровима типичан мотив укрштања онога какве ствари јесу и каквима се чине и представљају (истицања разлике између суштине и сенке, супстанције (*res*) и имена (*nomen*)), предмет је једног од Еразмових *Разговора* под насловом „О стварима и именима“ (*De rebus ac vocabulis*, 1527). У њему двојица саговорника са звучним именима, Беатус и Бонифације, на једном месту расправљају о томе да ли би, под условом да морају изгубити један од два аспекта, радије мењали своја имена или своје духовне и материјалне дарове и особине које поседују:

Беатус: Али зар и ми сами не чинимо сјајне примере. Тебе зову Бонифације [лат. - који је лепог лика] и ти поседујеш оно због чега су те тако назвали; али уколико би ти хтели одузети једно или друго, да ли би више волео да имаш ружно лице или да те зову Корнелије уместо Бонифације?

Бонифације: Заправо, више бих волео да ме називају и Терситом, него да имам ужасно лице. Да ли је ово моје лепо, то не могу да кажем.

Беатус: Исто тако бих и ја, да сам богат и да морам да се одрекнем богатства или имена, више волео да ме називају Иром, него да изгубим своје благо.

Бонифације: Слажем се, потпуно си у праву.

(Erasmus 1969: I, 3, 566; *прев. аут*)

Према античком и средњовековном ставу да промена имена не подразумева и промену карактера и репутације (Елије Аристид, Теодорит Кирски, Алан из Лида), што ће у својој инвективи прихватити и Петрарка пристајући, попут Бонифација, да га непријатељи називају и Терситом ако ће то умањити њихову љубомору, Еразмо се поиграва са идејом да величанствено име (у ужем смислу по свом значењу, у ширем по статусу и слави појединца) уопште није важно уколико му није придружена суштина. На тај начин, аутор поново евоцира традиционалне фигуре Терсита и Ира као типичне симболе ружноће и сиромаштва на готово идентичан начин на који то чине и његови претходници. Терсит, у чијем је имену, попут Бонифацијевог, садржано оно што у традиционалном смислу представља његов карактер (дрска или, ређе, одважна особа), својим ликом представља упечатљив контраст Бонифацију, што повезујемо са

поменути изразом из Еразмових *Изрека*, намењеном посебно ружним особама (*Thersitae facies* <=> *Bonae facies* = *Bonifacio*). Чак и ако је име (тј. слава) у директној супротности са људском појавом, карактером или врлинама, оно увек има секундарни значај у односу на суштину, без обзира на то што се њиме појединац најчешће прво одређује, дидактички је закључак Еразмовог дијалога.

Терсит као парадигма изразите ружноће појављује се и у трећем Еразмовом *Разговору* под насловом „Неравноправни спој“ (*Sive coniugium impar*, 1529) или „Брак који није брак“ (*Άγαμος γάμος*). Тема дијалога је апсурдна пракса удаје младе и здраве жене за старог и болесног мушкарца, у коме се Еразмо оштро разрачунао са себичлуком и глупошћу родитеља који су обично подстицали заснивање таквих бракова. Разговор почиње тако што се Гаврило потиштен враћа са венчања лепотице Ифигеније и одвратног Помпилија Блена те препричава свом саговорнику Петронију чему је тамо посведочио:

Петроније: Дакле, кажеш ми да никакво божанство није било тамо да благослови младенце и стане им у заштиту?

Гаврило: Никакво божанство, осим једне богиње коју Грци називају „Шуга“. [...]

Гаврило: У међувремену улази наш наочити младожења: сломљеног носа, вуче једну ногу за другом (али далеко мање грациозно него што је то мода у Швајцарској), краставих руку, задаха који би те оборио с ногу, беживотног погледа, са главом у повезу и крвавом скрамом која му се цеди из носа и ушију. Други људи носе прстење на својим прстима; овај носи прстење на својој бутини [прстенасте печате на кожи проузроковане гљивичном инфекцијом, *tinea cruris*]. [...]

Петроније: Ја када бих имао једнооку кћер за удају, шантаву на обе ноге, унакажену попут Хомеровог Терсита и без пребијене паре за мираз, без размишљања бих одбио таквога зета.

(Erasmus 1969: I, 3, 593-594; *прев. аум*)

Настављајући да описује младожењину болест, Гаврило запажа да је највероватније реч о сифилису - „Ипак ова болест је много одвратнија и много штетнија од сваке врсте губе, јер много брже напредује, изнова се појављује и често убија, док губа понекад дозволи човеку да доживи старост“ (Erasmus 1969: I, 3, 594; *прев. аум*) - и наглашава да је најгоре од свега што су родитељи девојке од почетка знали од чега младожења болује. Дијалог се у поражавајућем маниру завршава Гавриловим одласком кући да младенцима уместо свадбене песме напише епитаф.

Приказујући несрећну судбину девојке Ифигеније, који су, попут њене античке имењакиње, родитељи „жртвовали“ гротескном браку, Еразмо немилосрдно критикује овакве и сличне социјалне изопачености уобичајене за његово доба, осврћући се и на све интензивније ширење сифилиса Европом током првих деценија XVI столећа. Његов Помпилије је у својој појави веома близак опису љубавника-Терсита из Памфилове

приче у „Просцима и девојкама“, а повезаност између два дијалога о браку је очигледна. Вреди истаћи да се у овом случају кроз призму ванредне терситовске ружноће не сагледава одвратна фигура младожење, већ се на Терситовом опису гради упечатљива представа о гротескној удавачи коју замишља Петроније - једноокој, хромој, деформисанијој од Терсита и без мираза. Ипак, Еразмо више саосећа чак и са таквом фигуром, која би у складу са идејом водиљом дијалога била примеренији партнер Помпилију, па даје Петронију да закључи како чак ни такву кћерку не би удао за таквога зета. Док се традиционално виђење Терсита поново покреће као типична метафора највеће ружноће и унакажености, у овом Еразмовом дијалогу оно се први пут у целокупној историји литерарних обрада фигуре повезује са женским ликом, макар и само на нивоу имагинарног поређења. Као и на ширем плану ангажовања Терсита у социјалној критици саопштеној у *Разговорима*, овакво Еразмово тумачење лика представља један од најоригиналнијих домета и најособитијих надоградњи на раније обраде у читавом његовом опусу.

Исте године када објављује „Неравноправни спој“, Еразмо ће се осврнути на Терситову фигуру у још једном спису, својеврсном приручнику из кореспонденције под називом *О писању писама (De conscribendis epistolis, 1529)*. У одељку који читаоца обавештава о томе како треба одговорити на писмо подршке и охрабрења, Еразмо наводи низ учтивих одговора чији су саставни део и типична античка *exempla*, укључујући и Терсита: „Толико ценим Ваш ауторитет да на Ваш налог не бих оклевао чак ни да заиграм усред форума. Има ли ко толико налик Терситу да га Ваше ватрене речи не би могле претворити у хероја?“ (Erasmus 1969: I, 2, 365; *прев. аут*). У епистоларном маниру подсећа на раније поменути одговор Прокопија из Газе, у писму братру Захарији, да је изненађен његовом похвалом исто као што је Терсит био запањен пред Нирејевом лепотом (*Просор. Soph. Ep. LXXXIII*), Еразмо користи овог актера у циљу исказивања највишег поштовања и захвалности према кореспонденту. У овом случају Терсит је представљен као најупечатљивији пример кукавице и нехероја/антихероја, али, упркос томе, подстрек Еразмовог имагинарног дописника је толико моћан да и од човека попут Терсита може направити хероја; слично као што то од саме фигуре може направити парадоксални енкомијум, како ће раније закључити хуманиста Бекадели. Поред својих типичних негативних одлика истакнутих на различите начине у Еразмовом делу, Терсит је овде напослетку непосредно одређен и као нехеројска/антихеројска фигура, што ће у различитој мери прихватити и каснији ренесансни аутори.

Последњи Еразмов помен Терсита налазимо у једном од последњих дела објављених за његовог живота, *О проповедништву (Ecclesiastae, 1535)*, расправи о томе шта је

улога проповедника, какво треба да буде његово образовање и који су најважнији елементи успешне проповеди. Разјашњавајући на једном месту како проповедник треба да наступи у складу са тежином говора који саопштава, аутор закључује: „Није никакво чудо да ће позоришни глумац који игра Агамемнона, а служи се Терситовом гестикулацијом бити извиждан“ (Erasmus 1969: V, 4, 114; *прев. аут*). Еразмова примедба идејно је везана за поменуто запажање филозофа Аристона код Диогена Лаертија, да је мудар човек сличан добром глумцу, који ће када му доделе да игра Агамемнонову или Терситову улогу, обе ваљано одиграти (Diog. Laert. VII, 2), као и на епизоду са Филипом Македонским и атинским говорником Демадом описану код Диодора (Diod. XVI, 87). Увиђамо да ће потоњу ситуацију касније у свом тексту пренети и Еразмо: „Краљ Филип Македонски је био мудар говорник, али једном приликом усред пијане процесије [кома] почео је да непримерено говори, на шта му је атински говорник Демад одмерено одбрусио: ‘Шта то чиниш, краљу? Судбина ти је подарила да узмеш лик Агамемнона, а ти уместо тога узимаш лик Терсита!’“ (Erasmus 1969: V, 4, 204; *прев. аут*). Потврђујући познавање епизоде код Диодора, Еразмо се служи традиционалним контрастом између Терсита и Агамемнона како би истакао да држање проповедника мора у сваком тренутку одговарати озбиљности материје која је предмет излагања. Повезујући овај став са класичним примером лошег говорништва, односно лоше гестикулације, Еразмо у Терситу не препознаје само суштинску супротност највећем ахејском владару, већ и типичан модел непримереног говорничког наступа (како по садржају тако и по држању говорника), који, упоредо са примедбама хуманисте у спису *Језик*, од Терсита чини особиту парадигму лошег и неуспешног говорника. Много више од других израза Терситовог разумевања као нехеројске фигуре у ренесансној књижевности, овај аспект ће код каснијих аутора постати предметом многих дубиоза и преиспитивања.

Сагледавши Терсита у широком дијапазону појава у своме опусу, Еразмо је још интензивније од италијанских хуманиста допринео постепеној рехабилитацији фигуре у ренесансној књижевности, указујући на читав низ заборављених елемената његове традиционалне биографије, у распону од карактеристичних хомерских до много мање познатих нехомерских аспеката њеног литерарног развоја. Према је у својим појавама код Еразма Терсит и даље превасходно везан за уобичајене античке негативне представе, холандски хуманиста је смештајући лик у нове друштвене и културне оквире заједно са овим представама обновио и његову примарну функцију песника покуде и критичара измештених вредности које се, бар посредно, испољавају у Еразмовом делу на различите начине - од расправâ са савременицима у преписци до критике целокупног друштва у *Похвали лудости* и *Разговорима*. На тај начин, Еразмо

је пре свега као изузетни познавалац хомерске традиције и као подражавалац, коментатор и преводилац Лукијана<sup>717</sup>, одиграо кључну улогу медијатора између античких и позноренесансних обрада Терситове фигуре; посебно је утицао како на будућу праксу њеног укључивања у ренесансне приручнике из граматике и реторике, тако и на много важнију традицију њеног тумачења у даљим процесима деконструкције херојске парадигме, која ће свој врхунац у овом периоду доживети са интерпретацијама енглеских драматичара.

---

<sup>717</sup> У том смислу, од тридесет шест Лукијанових списа које је Еразмо превео и у више наврата објавио на латинском језику (познато је више од четрдесет издања између 1506. и 1550. године) - поново упознавајући, заједно са Томасом Мором, ренесансну Европу са делом хеленистичког сатиричара, али и имплементирајући његове идеје у сопствено дело - Терситова фигура се појављује у три текста: есеју „О плаћеним положајима у великим кућама“ (*De mercede conductis*), дијалогу *Харон* и двадесет петом *Разговору мртваца (Dialogi Mortuorum)* између Ниреја, Менипа и Терсита (уп. Thompson 1939: 869-881). Поред тога, извесне појаве Терсита у Еразмовом делу су, како смо показали, резултат директних утицаја и других Лукијанових текстова са којима је хуманиста био упознат у оригиналу, али их никада није превео на латински (*Истините приповести*, „Колекционар књига - незналица“ и др).



### 4.3. Терсит у енглеској ренесанси

Међу свим европским књижевностима у периоду од средине XIV до средине XVII столећа, Терситова фигура се по својој заступљености, значају својих појава, те богатству и разноврсности својих нових тумачења најупечатљивије задржала у књижевности енглеске ренесансе. Као и у случају већине европских ренесанских књижевности, Терсит је ушао у енглеску пределизабетанског доба превасходно путем граматичких и реторичких приручника, и преводâ античких и ренесанских аутора. За разлику од већине других националних књижевности, обраде фигуре у овом поднебљу се нису задржале искључиво на секундарним употребама Терсита као уобичајеног негативног примера призиваног у циљу потврђивања или оповргавања различитих ставова и перспектива ауторâ. Уместо тога, Терсит се у енглеској ренесанси, први пут после позне антике, поново јавља као аутономан књижевни лик са новим карактеристикама и улогама у другачијим контекстима, али истовремено и у снажној релацији са својим традиционалним манифестацијама.

Услови за такву обнову Терситовог лика омогућени су пре свега захваљујући свепрожимајућем развоју ренесансне драме као доминантног рода у енглеској књижевности XVI и XVII столећа, чији су аутори у Терситовим особинама као најгорег међу Ахејцима, али изванредног говорника супротстављеног највећим грчким херојима и њиховом проблематичном херојству, препознали потенцијал за изградњу непоновљивог драмског актера (и типа). Окосницу ренесансног развоја Терситове фигуре у енглеској књижевности представљају њене обраде од стране тројице драматичара: Николаса Удала, Вилијама Шекспира и Томаса Хејвуда. Приступајући Терситу из различитих перспектива и са различитим циљевима, тројица аутора су у својим делима остварила највише домете у ренесанским интерпретацијама лика, развијајући све његове најбитније традиционалне аспекте и прилагођавајући његове класичне функције новим погледима на свет и људску егзистенцију, карактеристичним за доба високе и позне ренесансе. Својом појавом у једном особитом полемичком оквиру - обележеном преиспитивачким односом према прошлости у сусрету са ништа мање опрезним прихватањем актуелних назора и културних кретања - какав је подстицала елизабетанска драма, Терсит је могао бити суштински рехабилитован у својој примарној функцији песника покуде у процесима деконструкције херојске парадигме. Ови процеси су у доба сурових социјалних реалности позне ренесансе кулминирали у изразито критичком односу према традиционалним херојским вредностима, чије ће преиспитивање и оспоравање знатно утицати на формирање

нових представа о хероју, у доба слабљења и нестајања хуманистичке уверености у безгранични људски потенцијал. Стога се и Терситов развој током целокупног европског хуманизма и ренесансе, инициран подухватима најстаријих италијанских хуманиста, може испратити упоредо са успоном, врхунцем и опадањем утицаја хуманистичке филозофије на идеју о традиционалном хероју, завршавајући се у њеној деконструкцији у делима Шекспира и Хејвуда. Заокружујући тако класично разумевање херојске парадигме, Терситова фигура се на крају свог ренесансног развоја нашла на кључној прекретници ка новим, модерним поимањима хероја и херојског.

Најранију познату појаву Терсита у енглеској ренесанси налазимо у делу Вилијама Хормана (ска. 1440-1535), проучаваоца класичних језика и управника на чувеним колеџима у Итону и Винчестеру. У свом приручнику из латинске граматике под називом *Vulgaria* (лат. опште, уобичајене ствари) објављеном 1519. године у Лондону, у духу хуманистичке образовне реформе - у ствари збирци енглеских сентенција из разних области живота праћених преводима на латински и коментаром (због чега је аутору замерано на неконвенционалном приступу) - Хорман на једном месту помиње и хомерског Терсита: „Хомер приказује једног веома будаластог и неотесаног лика по имену Терсит и казује како је овај био повијен у раменима и имао зашиљену главу као наказа и ретку косу, пуну перути на краставом и проћелавом темену“ (Horman 1519: fol. 31; *прев. аут*).<sup>718</sup> До настанка првих превода *Илијаде* на енглески крајем XVI столећа (1581, 1598) Хорманов опис Терсита ће остати један од најважнијих енглеских извора у коме су се каснији аутори могли упознати са фигуром.

Пет година после Хорманове *Вулгарује*, енглески хуманиста, граматичар, реторичар и Еразмов пријатељ, Леонард Кокс (ска. 1495-1549) објављује *Уметност или вештину беседништва* (*The Art of Crafte Rhetoryke*, 1524), прву реторику на енглеском језику. Коксова реторика је у ствари представљала слободан превод једног сегмента латинског реторичког приручника немачког теолога, реформатора и једног од предводника протестантске реформације са Мартином Лутером, Филипа Меланхтона (1497-1560), под називом *Institutiones rhetoricae* (1521). Меланхтонов рад на увођењу грчке граматике и реторике у образовне програме у Немачкој, значајан је и у том виду што обухвата најраније помене Терсита у немачкој ренесансној култури. Познато је да је још у својој граматичкој грчког језика, *Libellus graecae grammaticae* (1518), Меланхтон користио примере из Хомера у склопу различитих вежби и задатака намењених

---

<sup>718</sup> Интересантно је да Хорманов Терсит као и Еразмов лик одвратног љубавника у „Просцима и девојкама“ (1523), сачињен по узору на хомерску фигуру, има перут (*scorfe*), мада би се тешко могло утврдити да ли постоји веза између два текста. Такође је веома занимљиво да Хорман у свом опису додаје да је Терситово теме било испуњено крастама, односно печатима на којима више није расла коса (*scalle*). Средњоенглеска одредница *scalle* може се по етимологији довести у везу са старонордијским *skalla* - ћелав, које стоји у имену Терситовог норвешког парњака Егила Скале-Гримсона.

ученицима. Аутор тако на једном месту наводи и део хомерске епизоде са Терситом (*Thersites Secundo Iliados Homericae*), односно стихове у којима је дат опис фигуре (В, 212-219) на грчком оригиналу и латинском преводу, а ученици су имали задатак да утврде етимологију Терситовог имена, анализирају придеве, одреде глаголска времена, облике речи и сл. (Melanchton 1557: 272-281).

У својим *Institutiones rhetoricae*, подељенима према пет делова говора у класичној реторици (*inventio, dispositio, elocutio, memoria, pronuntiatio*), Меланхтон се осврће на Терситов лик у првом делу, у склопу објашњења начинâ на које се може започети говор, указујући на реторичко средство познато као *insinuatio* - увијени и прикривајући стил говорења којим се „заобилазе“ истина и непосредна аргументација у циљу додворавања публици и њеног придобијања. Аутор закључује да, уколико би неко желео да сачини похвалу Терсита као најгорег међу Ахејцима, морао би своје излагање да започне у истом маниру, а сличне примере таквог стила препознаје и у Еразмовој *Похвали лудости* (Melanchton 1521: fol. 5-6).

Кокс, чија реторика преноси само први део Меланхтоновог приручника (*inventio*), додатно разрађује ово место у свом преводу. У одговарајућем одељку „О преамбули“ енглески реторичар тако наводи:

Постоји још један начин и манир у коме се може започети говор - кроз инсинуацију. [...] Уколико предмет говора делује као да није примерен похвали или искрен, тада морамо пронаћи одговарајући изговор. [...] Пример: Хомер је у својој *Илијади* описао некаквог Терсита и рекао да је овај био најгори и најружнији од свих Грка који су дошли у Тројански рат, јер је био разрок и шантав на једну ногу са искривљеним и укљештеним раменима и издуженом шиљатом главом ћелавом на многим местима. И поред ових недостатака, био је велик и будаласт брбљивац, уистину поганог језика, увек кадар да покрене расправу и заподене раздор, окрећући се стално против владара и мудрих људи у војсци. Сада, ако би неко желео да састави говор у похвалу овог јадника, чија материја сама по себи не би била нарочито искрена и тачна, он би морао уместо увода да се служи инсинуацијом.

(Cox 1532: В.v.v; прев. аум)

Напомињући да похвални говор упућен Терситу мора бити започет као *insinuatio*, „који треба користити када говорник има разлога да верује како је публика непријатељски настројена према њему и његовом предмету“ (Cox 1532: В.v.v; прев. аум), Кокс се преко Меланхтона и Еразма надовезује на античку реторску праксу вежбања у парадоксалним похвалама, чији је предмет била и Терситова фигура. Његов опис Терсита (који изостаје у Меланхтоновом оригиналу), прилично доследно пренет у односу на грчки изворник, заједно са Хормановим приказом чиниће редак податак о појави и судбини Хомеровог лика у енглеској култури прве половине XVI столећа,

вероватно познат независно од текста *Илијаде* и само уском кругу читалаца<sup>719</sup>: „Његово име се изнова појављивало као реторички тип, док је *Илијада* током средњег века била заборављена, па је могао да се пренесе до елизабетанских аутора и без обавезног ослањања на Хомера“ (Kimbrough 1964a: 38).

Још једну индиректну појаву фигуре пре њеног присвајања од стране енглеских ренесансних драматичара препознајемо у делу дипломате, научника и хуманисте Томаса Елиота (ска. 1490-1546). У спису *Књига о владару* (*The Boke named the Governour*, 1531), макијавелистичкој расправи о образовању владара посвећеној Хенрију VIII, аутор се на једном месту позива на епизоду из другог певања *Илијаде*. Он краљу препоручује мудрог, досетљивог, углађеног и племенитог Уликса као пример племићког држања и владања, те са одобравањем наводи како се Уликс понео у инциденту са побуњеном војском и Терситом (кога не помиње по имену), не би ли показао „да један врховни владар треба да управља јавним мњењем - а какву би тек штету изазвало да је гомила имала једнак ауторитет у недостатку било каквог суверена“, што је став који је међу владарима династије Тудора несумњиво наишао на одобравање (Elyot 1564: 8, 13; *прев. аут*; нав. према Stanford 1963: 160).

Јављајући се у наведеним изворима у енглеској ренесанси првих деценија XVI столећа, са уобичајеном функцијом класичног примера у граматичким, реторичким и државничким приручницима, упоредо са све већом свести о њеној улози у хомерској епизоди и делима која су на њу упућивала (пре свега посредништвом Еразмовог опуса, чији ће први преводи на енглески настати у истом периоду), Терситова фигура је почела да стиче извесну популарност код енглеских писаца. Условљена како овим појавама тако и другим, често тешко разјашњивим и испрекиданим литерарним токовима, она се у енглеској књижевности укључила у једну специфичну развојну линију као разрађен драмски лик у текстовима тројице енглеских драматичара: *Терситу* Николаса Удала, *Троилу и Кресиди* Вилијама Шекспира и *Гвозденом добу* Томаса Хејвуда. Тек са овим драмским остварењима Терсит ће после својих античких трансформација поново у целости успоставити свој легитимитет као самостална литерарна фигура у историји европске књижевности.

---

<sup>719</sup> Хорманова *Vulgaria* је у свом једином издању из 1519. године штампана и дистрибуирана у 800 примерака, док је Коксова *Уметност или вештина беседништва* после првог, 1524. године, доживела још једно лондонско издање 1532. године, мада у невеликом броју примерака (уп. Furnivall 1867: 364).

#### 4.3.1. *Нови интерлудиј назван Терсит* Николаса Удала

Најстарије енглеско и једино ренесансно драмско остварење у коме се Терсит појављује као главни протагониста, представља кратки комични драмски комад под насловом *Нови интерлудиј назван Терсит*. Први пут приказан око 1537. године, а објављен 1562. као драма анонимног аутора, текст је касније најчешће приписиван енглеском драматичару, свештенику, учитељу и управнику у Итону, Николасу Удалу (1504-1556), најпознатијем по ауторству прве комедије на енглеском језику, *Ралф Ројстер Дојстер* (*Ralph Roister Doister*, написане око 1552, а објављене постхумно 1567). Попут Коксове реторике, ни Удалов *Терсит* није представљао у целости оригинално дело, већ темељно измењену и знатно проширену прераду једног кратког дијалога познатог француског хуманисте, реторичара, научника и ректора Универзитета у Паризу, Жана Тиксијеа од Равизија (ска. 1470-1524), познатијег под латинизованим именом *Ravisius Textor*. У делу на латинском језику под насловом *Разни угодни разговори* (*Dialogi aliquot festivissimi*, 1530), у Лукијановом и Еразмовом маниру састављеној збирци комично-дидактичких разговора и расправа на различите теме, четрнаести дијалог од 267 стихова води се између Терсита (*Thersites*), Вулкана (*Vulcanus*), Терситове мајке (*mater Thersitis*) и Војника (*Miles*), што уједно чини и једину познату обраду Терситове фигуре у француској књижевности.

Комични разговор почиње Терситовим обраћањем Вулкану кроз развијену похвалу његове непревазиђене вештине у прављењу оружја и оклопа, те молбом да му сачини „сјајан шлем, трипут опточен златом“ (*galeam lucentem, auroque trilicem*), толико чврст да ништа не може да је пробије (1-14). Терситов бесмислени захтев праћен је његовим претераним хвалисањем и истицањем сопствене неустрашивости, због чега тражи од Вулкана да му направи оружје и оклоп у коме ће моћи да се суочи са најгорим непријатељима (15-37). Настављајући свој неоправдани хвалоспев кроз различите алузије на грчку митологију, Терсит тражи неуништиви „грудни оклоп ојачан адамантом“ (*loricam adamante rigentem*, 38-60) и „вишеслојне назувке украшене златом“ (*squallentes ocreas, auroque decoras*) које не може разбити ни камен са катапулта (61-100). Вулкан испуњава Терситове захтеве те иронично хвали његову ратничку вештину. Најзад, Терсит од Вулкана захтева да му искује и „мач сјајан са дршком од звездано-жућкастог јасписа“ (*lucidus ensis, / et nitidus capulo & stellatus jaspide fulva*) и тоболац пун јасенових стрела (101-114). Док добија ново оружје и оклоп, Терсит хвалисаво изазива различите одсутне хероје на двобој (115-121). У том тренутку се појављује Терситова мајка, и покушава одвратити сина од борбе, претећи му на врхунцу свог говора да ће одузети себи живот уколико га изгуби (122-149).

Међутим, Терсит остаје непоколебљив у својој намери све док се испред њега не појави пуж и на смрт препадне кочперну кукавицу (150-214). Иако уплашен, Терсит ипак одлучује да се суочи са овим „чудовиштем“ (*monstrum*), коме наређује да увуче своје рогове (*conda tuas cristas mala bellua*, 215-221). Војник, који у том тренутку наилази, са гађењем посматра како, с обзиром на то да „зло чудовиште“ не увлачи рогове (*Non condes, inquam, mala bestia cornu?*), Терсит свечано проглашава да га је срџба прошла и да сада може потражити новог противника (222-225). Узвикујући згрожено „Благи боже, какав је ово Терсит!“ (*Bonae Jupiter, qualis Thersites*), Војник одлучује да изазове Терсита на двобој, али се кукавица истог момента даје у бег код мајке и моли је да га сакрије испод своје одеће (226-253). Након што Војник одлази, Терсит опет почиње са својим хвалоспевима, све док се овај не врати и разоткрије слабића, изнова га нагонећи на бег (254-267). На дијалог се надовезује опаска аутора читаоцима како приказана збивања потврђују изреку да „пас који много лаје ретко уједа“ и да „они који се много хвале те претећи и грајећи до небеса позивају на битку, када треба да се покажу на делу испадају страшљивци“ (Textor 1609: 311-321; *прев. аут*; уп. Hornback 2007: 287-288).

Премда нам тачни извори којима се Текстор служио обрађујући Терситову фигуру у овом потпуно новом литерарном оквиру остају непознаница, можемо са приличном сигурношћу претпоставити да је француски хуманиста био директно или индиректно упознат са хомерском епизодом. Текстор је могао протумачити Терситове тврдње у *Илијади* да је учествовао у освајању непријатељских градова и заробљавању и откупу тројанских ратника (В, 228-231), као несувисло и неистинито хвалисање делима које најгори међу Ахејцима није могао починити, с обзиром на то како је приказан у тексту (аргумент на основу кога су још и антички аутори оспоравали Терситове тврдње као испразну ароганцију и непримерено подражавање Ахилеја). Под снажним утицајима римске комедије Плаута и Теренција на ренесансне комичне жанрове, сматрамо да је француски хуманиста могао у овом аспекту Терситове фигуре препознати карактеристичне одлике „хвалисавог војника“ (*miles gloriosus*), драмског (архе)типа чији је развој подстакнут истоименом Плаутовом комедијом и доживљајима његовог хвалисавца Пиргополиника, а који ће током ренесансе и класицизма бити рехабилитован у широком дијапазону драмских ликова (уп. Rankin 1972: 36; Spina 2001: 50). Повезујући Терсита са овом драмском традицијом и обрађујући га у њеним оквирима, Текстор је у свом дијалогу поставио темеље једној сасвим иновативној интерпретацији лика, која ће са Удаловом прерадом и значајним допунама бити додатно побољшана, пренета и прихваћена у домену самосвојног драмског жанра.

Када је реч о Удаловој 915 стихова дугој адаптацији Тексторовог дијалога на енглеском језику, стичемо донекле јаснију представу о литерарним кретањима и утицајима који су условили настанак и извођење овог драмског комада у енглеској ренесанси, а који се уједно могу сматрати и аргументима у корист тврдње о Удаловом ауторству. Поред основне претпоставке да је енглески драматичар у извесној мери знао за епизоду са Терситом у хомерском тексту (Moon 1926: 192-193), као и у Тексторовом случају, најважнији утицај на његовог *Терсита* може се приписати свеобухватнијем дејству које је римска комедија имала на развој енглеских комичних жанрова током првих деценија XVI stoleћа: „Комедија у Енглеској је настала под утицајима Плаута и Теренција. [...] Од свих учитеља који су адаптирали римске комедије за потребе наставе најважнији је био Николас Удал“ (Duckworth 1959: 408). Познато је да је Удал, као управник колеџа у Итону (1534-1541), у наставне сврхе сачинио антологију изрека из Теренцијевих дела (*Flowers for Latine Spekinge*, 1534). Његова најпознатија комедија, *Ралф Ројстер Дојстер* (1552), је као и *Терсит*, обрађивала тему *miles-a gloriosus*-а, али са елементима драмског типа паразита-ласкавца (*kolax*) и у контексту љубавне интриге, те је настала вероватно по узору на Плаутовог *Хвалисавог војника* и Теренцијевог *Евнуха* (Duckworth 1959: 408, 409). Међутим, Дакворт сматра да - док се у случају *Ралфа Ројстера Дојстера* може говорити о непосредном подражавању римске комедије, Удалов *Терсит* представља много слободније обликовану обраду: „Адаптиран на основу француске неолатинске комедије, [*Терсит*] приказује хвалисавог војника у још разметљивијем и смешнијем маниру од лика Ралфа Ројстера Дојстера. Али у овом случају се не може говорити о директном Плаутовом утицају; *Терсит* је просто низ лабаво повезаних сцена, недостаје фигура паразита и карактеризација ликова је слаба“ (Duckworth 1959: 409 n. 49).<sup>720</sup>

Елементе римске комедије у *Терситу* истицали су и други проучаваоци ране ренесансне драме у Енглеској. Чарлс М. Гејли тако закључује да је „Плаутов утицај очигледан; наравно, у питању је школски комад, али написан пре са циљем да забави и весело сатиризује, него да поучи. [...] Терсит стоји на пола пута између класичног Пиргополиника [*Хвалисави војник*] и Трасона [*Евнух*], са једне, те модерног Ројстер Дојстера са друге стране. [...] Бурлеска је груба и сирова, али ипак искрено хумористична. [...] Што се тиче квалитета хумора, може се сврстати у исту групу са

---

<sup>720</sup> Много искључивији став по питању потенцијалних утицаја на Удаловог *Терсита* заступао је Малколм Волас у својој студији о утицају Плаута на енглеску драму XVI stoleћа: „Нисам успео да пронађем никакве упечатљиве плаутовске карактеристике у комаду и, упркос његовој класичној поставци, верујем да би дело требало посматрати као резултат природног развоја комичних елемената у најранијим мистеријима. Није тешко уочити да је аутор *Терсита* био човек који никада у животу није прочитао латинску комедију“ (Wallace 1903: 32).

*Ројстер Дојстером* и *Џеком Џаглером*, мада су ове две драме много развијеније по духу и форми“ (Gayley 1903: lxxii).

Сличном аргументацијом се служи и А. Р. Мун, како би потврдио хипотезу да је Удал написао *Терсита*. Аутор наводи да је текст, као комад са идентичном поуком који је носио и *Ројстер Дојстер*, припремљен за извођење на сцени између рођења Едварда VI (12.10.1537) и смрти његове мајке Џејн Симор (24.10.1537) (уп. Hornback 2007: 286). Иако истиче да су „разметања протагонисте много екстравагантнија него у *Ројстер Дојстеру*, док је његов кукавичлук много апсурднији“, Мун препознаје низ паралела између два комада (Moon 1926: 184, 185, 188-190). Најзад, налазећи у *Терситу* и јасну алузију на боравак његовог аутора на Оксфорду (стихови 154-155) и повезујући је са чињеницом да је Удал образован на оксфордском колеџу Корпус Кристи (1520-1528), Мун, заједно са другим аргументима, закључује да је Удал морао бити аутор драме те реконструише околности њеног настанка (Moon 1926: 190-191).<sup>721</sup>

На релације *Терсита* са класичном и средњовековном драмом, као и Удаловим *Ралфом Ројстер Дојстером*, указао је и Г. Хајет: „Енглески комични дух, који је био изузетно активан и побуњенички настројен у средњовековној драми, сада се постепено задевао у заплете грчко-римских интрига, са гротескним ликовима из грчког и римског предања и драме. Један рани покушај ове врсте био је комад *Терсит* (с. 1537), груба фарса [...] заснована на комичном простаку из Хомерове *Илијаде* - од кога ће Шекспир касније направити луду у *Троилу и Кресиди*“ (Highet 1949: 137-138). Када је реч о *Ралфу Ројстеру Дојстеру*, аутор наглашава да је његов протагониста „хвалисавац попут Терсита“, уобличен по узору на Плаутов тип, који је и сâм водио порекло од „бахатих и хвалисавих страних легионара у служби наследника Александра Великог“ (Highet 1949: 138). До сличног закључка долази и Ен Бартон, која сматра да је почетком XVI столећа, под снажним утицајем ауторитета античке књижевности и културе, енглеска драма запала у кризу. Ауторка је мишљења да иако „*Терсит* (1537), анонимна фарса невелике вредности, одражава први привремени талас класичних утицаја“, она „у суштини остаје средњовековна драма, моралистичка прича о херојској

---

<sup>721</sup> „*Терсита* је написао Николас Удал док је још увек одржавао извесне везе са Оксфордом, али сигурно не пре 1532. године. [...] Након што му је додељена улога дворског драматичара током крунисања Ане Болен 1533, неколико година касније био је позван да сачини интерлудиј који је требало да се игра на слављу поводом испуњења највеће жеље Хенрија VIII, да му се роди син. У то време Удал је био закупањен другим пословима, тј. раду на ревизији својих *Цветова латинског беседништва* [антологије латинских изрека] и припреми њиховог другог издања, објављеног 1538. Схвативши како нема довољно времена да напише нову драму, начинио је неколико измена на *Терситу* и додао неколицину стихова на крају, повезујући комад са актуелним околностима [посвета краљевској породици]. [...] Међутим, прерана смрт краљице прекинула је све националне свечаности и Удалов комад није изведен на сцени. [...] Или на Божић 1537. или почетком наредне године, тј. два месеца након смрти краљице, Удал је довео своје студенте из Итона у Лондон, где су пред Кромвелом одиграли један комад - сматрам да је у питању био *Терсит*. Удал је као накнаду добио 5 фунти“ (Moon 1926: 191-192).



претензији“, док њен главни протагониста чини „необичну комбинацију Плаутовог хвалисавог војника, Порока (*Vice*) и бучнога Херода из средњовековних мистерија, [...] са које пажња публике тешко да може да се одврати макар и на тренутак“ (Barton 1977: 49). Сходно томе, *Терсит* је значајан зато што је најавио све снажније продирање античких утицаја у енглеску драму, који ће постати препознатљиви и у сродним комичним комадима средином XVI столећа, попут анонимног *Џека Џаглера* (сса. 1553-1558), Удаловог *Ралфа Ројстера Дојстера* (сса. 1553) или Стивенсонове *Игле Гамера Гартона* (сса. 1553), истиче ауторка (Burton 1977: 50-51).

Признајући класичне утицаје, Р. Хорнбек, на основу поређења комада са *Ралфом Ројстер Дојстером*, сматра како „више нема никаквог разлога да се посумња у приписивање *Терсита* Удалу“, те истиче да је текст вероватно настао у време када је Удал био управник у Итону (1534-1541) (Hornback 2007: 282, 286). Аутор објашњава да је драма несумњиво била намењена извођењу од стране младих ученика или дечака који су певали у хору, јер им се у епилогу аутор кратко обраћа (904), пре молитве за здравље Хенријеве краљевске породице, у чију је част комад требало да буде одигран (910-913): „Попут других Удалових комада за дечаке из истог периода, комедија се такође заснива на латинском извору и одликама драмског типа арогантног хвалисавца, уобичајеног за репертоар дечачке глумачке дружине. Овде је разметљивац Терсит [...] толико мален да може да се сакрије испод мајчиних скута. [...] Пошто се Удалова комедија заснива на конвенционалним ефектима понижавајуће пародије ратничке мужевности, врло је вероватно да су је на Оксфорду изводили дечаци у раном адолесцентском добу“ (Hornback 2007: 285; уп. Kenward 2018: 422).

Поред утицаја римске (*miles gloriosus*) и средњовековне (*Vice*) комедије, паралелâ са *Ралфом Ројстер Дојстером* те сатиричко-дидактичке тенденције, политичког повода и „школског“ извођења комада на енглеском двору и/или на Оксфорду, још једна битна релација за разумевање настанка *Терсита* и доказ у корист хипотезе о Удаловом ауторству, јесте његов преводилачки рад на текстовима Еразма Ротердамског. Године 1542. Удал објављује превод две књиге Еразмових *Анофтегми* (*Aprophthegmatum opus*, 1539), заснованих такође на слободном и проширеном преводу (псеудо?) Плутархових збирки изрека познатих античких филозофа, државника и војсковођа (*Aprophthegmata regum* и *Aprophthegmata Laconica*), насталих као компилација одломака из Плутархових *Упоредних живота* и других извора (уп. Moon 1926: 185). У првом одељку друге књиге, намењеном животу и чувеним обраћањима Филипа Македонског, наведена је и поменута епизода из Сенекиног дијалога *О гневу*, о томе како је атински говорник Демохар Пархезијаст у посланству Филипу дрско извређао македонског краља, због чега га је овај назвао Терситом (Sen. *Ira* III, 23, 2-3). Обично кратак у својим

коментарима уз превод, Удал на овом месту наводи изузетно развијено објашњење о томе ко је био Терсит (уп. Moon 1926: 186-187):

Терсит је био један од Грка и дошао је међу њих из земље по имену Етолија када је почела битка за Троју: рођен као велики господин, али са најгорим одликама, како по лику тако и по карактеру, које је човек могао да има, а био је и велика кукавица. Њега је Хомер у другом тому свога дела под насловом *Илијада* (то јест, песма о бици за Троју) описао, једнако по речима и по духу, у знатној мери као луду:

А међу свима под Троју тад пође  
гост један омражен и тамо дође  
по имену Терсит, брбљивац збиља  
без манира беше, реда и циља.  
Каква год лудост на памет му падне  
сместа он је срочи у речи јадне.  
Човеку сваком завидан је био,  
никад не би лепу реч изустио.  
Без сваког срама, увек беше воље  
с краљем, племићем да се свађа, коље.  
Ни ратном духу ни оружју вичан  
по храбрости срца гуски наличан.  
Грци су се увек ругали њему,  
подсмеха извор он им је у свему.  
И зрикав беше, гледа на шест страна,  
на једну ногу шепа сваког дана.  
Свијених рамена, леђа му цела  
грбава, к'о да нема пола тела.  
А лобања (где увек дрскост смера)  
купаста к'о кригла ил' глава шећера.  
Низ шлем му пада нека чупава ствар,  
а испод: три длаке, к'о пацов мокар.

И недуго после његовог доласка под Троју, зато што беше толико запослио свој језик и што је толико брбљао и разглабао пред сваким краљем и племићем међу Грцима, Ахилеј, изазван његовом дрскошћу и безначајношћу, устане и тако га одалами преко увета да га је у истом маху убио, само једним ударцем песнице.

(Erasmus 1877: 203 [fol. 180 v]; *прев. аум*)

Удалов коментар представља изузетно битан аргумент у корист претпоставке о његовом ауторству *Терсита*, с обзиром на то да је фигура током прве половине XVI столећа у Енглеској била позната веома малом броју стваралаца. Мун, који истиче да „између настанка *Терсита* и Удалових *Апофтегми* није постојао велики временски размак, уколико га је уопште и било“, позива се на ову тврдњу да је енглески драматичар знао за хомерски лик, као један од најбитнијих доказа у својој реконструкцији настанка *Терсита* као Удаловог дела (Moon 1926: 185-187). На сличним аргументима се заснива и Хорнбекова атрибуција, који заједно са Мари Екстон закључује да: „Овај живахни опис ‘чини једно од најснажнијих поткрепљења хипотезе о Удаловом ауторству драме’, с обзиром на то да потцртава Удалово

интересовање за Терсита, које ће бити додатно подстакнуто представом о римском хвалисавом војнику“ (Hornback 2007: 286; нав. Axton 1982: 8).

Удалово објашњење јасно указује на то, да је аутор био непосредно упознат са Терситовим описом у *Илијади*, вероватно на основу неког од њених латинских превода или парафраза. Његов слободни препен стихова из *Илијаде* (В, 212-219), уз поменуте Хорманове и Коксове описе фигуре<sup>722</sup>, представља најразвијенију (и једину стиховану) дескрипцију лика на енглеском језику у XIV столећу, а пре настанка првих превода Хомера. Посебно је интересантно да Удал у свом коментару наводи и делове предања о Терситу опеване у *Етиопиди* и каснијој нехомерској традицији (његово племенито етолско порекло „великог господина“ и његову смрт од Ахилејеве руке), које директно доводи у везу са хомерским описом фигуре, док о његовим грдњама упућеним Агамемнону, Одисејевом одговору на њих и кажњавању Терситовог престапа те реакцији војске, енглески драматичар не даје никакве јасне и недвосмислене назнаке. Необична комбинација елемената Терситове традиционалне биографије наводи нас на закључак како Удал у тренутку писања коментара није имао свест о хомерској епизоди са Терситом у целисти, већ само о Терситовом опису. Ово није невероватно, с обзиром на то да уочавамо како су се слични ексцерпти из Хомера често појављивали у ренесансним приручницима - у конкретном случају, у Меланхтоновој грчкој граматичи, где је наведена само дескрипција фигуре (В, 212-219) - док се у нехомерски аспект предања о Терситу Удал могао упутити из неког другог извора.

Не можемо тачно утврдити путем којих је текстова Удал дошао до хомерског (и нехомерског) Терсита, али је јасно да његова сазнања нису била ограничена само на Тексторов дијалог. Надовезујући се на ранију традицију и обрађујући Терситову фигуру у једној од првих ренесанских драма са античком тематиком, Удал је тако и сâм могао битно утицати на потоње обраде фигуре код Шекспира и Хејвуда (уп. Kimbrough 1964a: 38; Shakespeare 1998: 377; Spina 2001: 50-56), мада је присуство и природу ових утицаја данас једнако тешко потврдити као и све аспекте развојне линије која је изнедрила Удалову адаптацију.

У односу на Тексторов дијалог, Удал је у *Терситу* задржао све најважније елементе радње - Терситов разговор са Вулканом (*Mulciber*) и апсурдно опремање „хероја“, његово хвалисање, сусрет са Мајком (*Mater*), комични двобој са пужом и сукоб са

---

<sup>722</sup> Околности настанка *Терсита* указују на прилично велику вероватноћу да је један од извора Удаловог упознавања са хомерском фигуром била управо Хорманова *Vulgaria*, с обзиром на то да је њен аутор такође био у служби управника колеџа у Итону (до 1494) и да је у том периоду почео да ради на састављању свог приручника. Стога је могуће да је Удал у Итону, где је *Vulgaria* и даље могла бити коришћена у настави, дошао у посед једне копије Хормановог текста (обојица су тамо боравили од 1533. до 1535. године) (уп. Moon 1926: 193). Поред тога, није невероватно ни да је Удал састављајући свој коментар на Еразма пред собом имао опис из Коксове реторике.

Војником (*Miles*), од кога бежи и крије се испод мајчине сукње (уп. Hornback 2007: 287; Kenward 2018: 421 n.2). У тексту се испод наслова даје и аргумент: „Следећи интерлудиј показује како највећи хвалисавци нису највећи људи од дела“, а списак благо модификованих Тексторових ликова (*Thersites, a Boaster; Mulciber, a Smith; Mater, a Mother; Miles, a Knight*) у *dramatis personae* проширен је још и за фигуру „детета Телемаха“ (*Telemachus, a Child*). За разлику од латинског предлошка који почиње Терситовим обраћањем Вулкану, на почетку Удаловог комада (снабдевоног и детаљним дидаскалијама) на сцену ступа Терсит са тољагом преко рамена обраћајући се публици:

Из грчке земље пропустите да стане  
лајавца Терсита, ако су вам знане  
моје мисли, направите ми места,  
устукните ил' ћу вас проклети сместа.  
О делу мом код Хомера сте читали:  
Уликса нисам, а ни Агамемнона  
штедео, обуздати нису ме знали.  
Сада се враћам из тројанског заклона,  
од оружја остаде ми буца ова -  
у старој кући изгорела је она  
опрема, док за госте пристављах јело,  
сад не питам шта кошта, треба ми нова.  
Авантуре желим јер таквог сам кова,  
подлаце ћу неке да спопаднем смело.

(1-14 [Farmer 1966: 195]; прев. аум)

Појављујући се у типичном маниру ренесансног глумца који се пробија кроз публику како би дошао до сцене (Kenward 2018: 422), Терсит наступа са тољагом, као својеврсни комични пандан Хераклу, и одмах открива аудиторијуму своје литерарно порекло. У особеном интертекстуалном исказу Терсит упућује на хомерски еп као примарни извор за свој лик<sup>723</sup>, односно на сопствену лајавост и злоћудан карактер са каквим га је Хомер приказао, те на сукоб са Агамемноном и Одисејем, који нису знали како да изађу на крај са одвратним брбљивцем. Иако кроз позивање на Терситов конфликт са двојицом ахејских хероја, Удал донекле потврђује упознатост са другим делом хомерске епизоде - изосталим из његовог коментара уз Еразма, а и овде само упутно изложеним (нпр. не помиње се Терситово кажњавање, већ су хероји

---

<sup>723</sup> Клер Кенворд наглашава да то што Терсит у комаду претпоставља да је публика читала о њему у Хомеровом тексту не представља чврст доказ о непосредној упознатости дворског или оксфордског (мада углавном високо образованог) гледалаштва са античким епом, већ пре само израз у то доба присутне идеје да је Хомер био аутор некакве песме о збивањима у Тројанском рату. Стога је позивање на хомерски текст код најранијих ренесансних стваралаца више представљало манир и реторску фигуру произишлу из свести о постојању епа, него истинску потврду читалачких пракси ренесансне учене публике, закључује ауторка (Kenward 2018: 422; уп. 422 n. 5).

представљени као немоћни да обуздају Терсита) - аутор после кратког осврта на традиционалне црте лика, ипак неће наставити да га развија у основном хомерском кључу. Уместо тога, из опште представе о Терситовој брбљивости и гадном темпераменту, издваја се и истиче само његова хвалисаваост и лик се смешта у сасвим другачије околности - вративши се из Тројанског рата и (срамотно) изгубивши своју ратничку опрему, Терсит жели да му се сачини ново оружје не би ли зауздао „неке подлаце“ који се хвалисају, а не смеју да му изађу на мегдан (15-21; *прев. аум*).

Терсит одлази до Мулциберове (Вулканове) радионице и обраћа се ковачу у узвишеном стилу похваљујући његово дело и завршавајући своје високопарно излагање молбом на латинском - да му божанство направи шлем (*condatur mihi galea*, 22-31). Мулцибер, приказан као наиван и недотупаван актер, признаје да не зна латински због чега му Терсит преводи свој захтев на енглески поново тражећи шлем (*sallet*), што Мулцибер погрешно схвата и одговара Терситу да не приличи ковачу да скупља биљке за салату (*sallad*). Комедија забуне завршава се Терситовим проклињањем Мулцибера („Молим се Јупитеру да умреш к'о рогоња!“, 45) и божанство коначно увиђа шта се од њега тражи (32-67). Прихватајући (за себе по страни) да учествује у Терситовим сулудим захтевима („Морам нешто учинити за овог подлаца“, 68), исто као и у Тексторовом дијалогу, Мулцибер започиње склапање оклопа постављајући питања Терситу како жели да изгледају његови делови. Терсит захтева шлем који ништа не може пробити, чак ни Јупитерова муња, и након што му га ковач искује и врати се у радионицу, хвалисавац почиње уздизати своју тобожњу снагу и неустрашивост - он се више не плаши ни лава, Херкул је у односу на њега само дечак, јачи је од Самсона, Давида, Голијата и дивова који су живели пре Нојевог потопа (68-100). Терсит потом поново призива ковача и захтева грудни оклоп (*habergin*) кроз који „ни сам ђаво неће моћи да продре“, а Мулцибер се одмах надовезује на игру, даје му оклоп истичући његову чврстину и улазећи у радионицу подстиче лајавца да настави свој хвалоспев („Укратко, оклоп сачуваће ти живот/ на копну и води, сад буди дрчни скот!“, 101-118). На то Терсит почиње да се диви сопственом телу („Драги Боже, како су моја рамена/ широка, моје груди тврде к'о стена [...] Види моје руке, ноге и стопала/ сваки део с мером природа је саздала“, 143-144; 146-147), које је толико моћно да „ниједан хришћанин“ не би смео да му се супротстави. Хвалисавац потом почиње да изазива одсутне хероје да му изађу на мегдан - краља Артура и витезове Округлог стола, Гавејна, Кеја и Ланселота, закључујући свечано да нико не сме стати на пут њему и његовој батини (119-166). Потом Терсит трећи пут дозива Мулцибера и тражи да му направи оружје како би се могао супротставити својим непријатељима, заклињући се да ће, уколико ниједан

човек не пристане на двобој с њим, сићи у сâм пакао и премлатити „ђавола и његову госпођу“, па отићи у чистиште да га „рашчисти“ и у рај да „узме кључеве од светог Петра“. Мулцибер опет хвали његову снагу, истичући да му не могу ништа Херкул ни Самсон, Амазонке ни Ксеркс, да би се и сâм Јупитер уплашио да га види у таквој бојној опреми и побегао мислећи да су се Тифон и Енкелад опет подигли против њега, а Марс, бог рата, би му уступио своју функцију (167-206). Најзад, Терсит ковача још моли да му направи мач који може да сече камен и обара велике храстове; овај га доноси из радионице док му хвалисавац на растанку објашњава како сада креће у велику авантуру, питајући се где је Как (који се некад рвао са Херкулом) да га научи памети и жалећи што на крају нико не сме да му парира (207-252; *прев. аум*).

Терситовим разилажењем са Мулцибером завршава се, условно речено, први део Удаловог комада. Он се на ширем плану може разумети као пародија традиционалне теме ковања савршеног оружја и опремања хероја: „У фарси *Терсит* протагониста је хвалисави војник који тражи од бога Мулцибера (=Вулкана) да му направи божанско оружје и оклоп, што је очигледно реминисценција на Ахилејево оружје у XVIII певању *Илијаде* и Енејино у VIII певању *Енеиде*. [...] Ово представља један веома рани пример деградирајуће пародије епских тема“ (Highet 1949: 600 n.29). Док у оквирима херојског епа ове сцене представљају својеврстан увод у највећа херојска дела те претходе кулминацији епске радње, у пародијски усмереном *Терситу* Мулциберово оружје и оклоп само подстичу антихероја Терсита на несувисло хвалисање и испразно позивање на двобоје са читавим низом херојских ликова из античке и хришћанске традиције, антиципирајући из Терситове позиције очигледно неостварива дела. Удал тако успоставља комични контраст између Терситове појаве и његових арогантних и разметљивих говора, чинећи од њега својеврсног анти-Ахилеја или анти-Енеју (Kenward 2018: 428). Овај контраст састоји се у супротстављању Терситовог кукавичлука, препознатог у енглеској ренесанси као једна од најважнијих традиционалних одлика фигуре, његовом упорном инсистирању на сопственој храбрости и неустрашивости. Присутан је и у много прецизније усмереном поигравању са Терситовом вансеријском ружноћом, која је у његовим хвалоспевима по својим деловима претворена у дијаметралну супротност хомерском опису (Терсит се дива ширини својих рамена, снази својих груди, потпуном складу и сразмери свих делова свог тела). На тај начин, смештајући антихеројску фигуру у карактеристичан херојски контекст, и сâм по себи пародиран кроз комичном жанру непримерено епско преувеличавање и узвишени стил изражавања, Удал се користи хомерским представама о Терситу како би лику доделио најапсурдније одлике драмског типа „хвалисавог војника“ и припремио услове за комични расплет који ће уследити.

Драмски комад се наставља појавом Терситове мајке, коју хвалисавац испрва тобоже не препознаје и почиње да је умирује обећањима да неће подићи руку на њу. Мајка му се обраћа са забринутошћу што жели да пође у битку, а њене молбе се захваљујући Терситовој тврдоглавости и непопустљивости убрзо претварају у хиперболичани патетични испад - она прво пита сина да ли ће је убити, на шта он одговара да „неће укаљати своје руке на њој“, па Мајка почиње да прети како ће извршити самоубиство уколико Терсит не одустане од своје намере (253-293). Међутим, хвалисавац не хаје за Мајчина преклињања и претње, проглашавајући да чак и ако би га Јупитер и Минерва замолили да се окане борбе, он не би попустио, те наставља да позива на двобој различите античке и средњовековне традиционалне фигуре - сер Изенбраса, Робина Худа и Малог Цона, Херкула и Бузириса, заклинајући се да ће их све казнити. Мајка још једном моли сина да се остави своје сулуде намере („Немој да се спориш,/ с ветром да се бориш:/ не буди бесан ни луд“, 345-347) и на крају одустаје од својих покушаја да придобије сина, обећавши да ће се молити за његово здравље (294-366). Поздрављајући се са Мајком која одлази са сцене, Терсит се „у тајности“ обраћа публици и први пут у драми експлицитно наглашава: „тако ми свете мисе, ја само лапрдам“ (371), додајући да својим хвалисањем жели уверити Мајку да је постао мушкарац (373), те да би ушао у борбу само са безбедним противником („Сем ако непријатеља затекнем тако/ да спава или да неће устати лако./ Ако му није везана рука и нога,/ не бих га дирао ни за блага многа“, 375-378; *прев. аут*).

Настављајући да се после ове исповести хвали и изазива, испред Терсита се у једном тренутку појављује пуж. Пренеражен и престрављен Терсит се повлачи уназад и проговара:

Ал' каква то зверка издалека стиже?  
Ратничко јој чело на мене се диже!  
Шта то може бити? Да није можда свиња,  
не, милостиви Боже, пре ће бити бик.  
Али, види, нема на леђима чекиња,  
сигуран сам врло: ни краве није лик,  
јер би морала тада имати и реп;  
дођавола, пуж је, мора да сам слеп!  
Никад раније не престравих се тако,  
из груди би срце да искочи лако.  
Иш, сподобо, чибе, знојим се од страха,  
мислио сам да ћу остати без даха.  
(388-399 [Farmer 1966: 208]; *прев. аут*)

Терсит потом наређује „чудовишту“ да „увуче своје рогове“ јер ће га у супротном он и његове „слуге са штитовима“ погубити (400-406). У том тренутку на сцену улази Војник и почиње да се руга Терситу (Зар није то витез најхрабрији, који/ са малим пужом да бије се боји,/ сем ако му слуга у помоћ не јаше:/ зар није то јунак ког људи се плаше?“, 407-410). Терсит проклиње слуге што се не одазивају и одлучује да се сâм суочи са „чудовиштем“ - престрашен баца своју тољагу на пужа и креће мачем на њега, док Војник све гледа и наставља са ругањем („Тако ми Јупитера, видите само:/ дрхти пред пужом к’о да медвед је тамо“, 445-446). Пуж најзад увлачи рогове и Терсит објављује како је починио велико дело те да сада може поћи у нове витешке походе (411-467). Војник му на то одговара да не мора тражити даље, јер је он спреман да подели мегдан са хвалисавцем. На смрт преплашен, Терсит отрчава код своје мајке и моли је да га сакрије, објашњавајући јој да га гони хиљаду коњаника (468-490). Мајка помаже сину и лаже пристиглог Војника да није видела никаквог човека „добро наоружаног и спремног на борбу“ (502). Након што се Војник удаљи, Терсит излази испод мајчине одеће и наставља своје хвалоспеве, узвикујући за одсутним Војником да је добро што је кукавички побегао, јер би га иначе стигла његова срџба, и заклињући се „утробом своје мајке“ да ће га следећи пут кад му се укаже прилика убити (468-525; *прев. аут*).

На овом месту у тексту Удал потпуно одступа од Тексторовог латинског предлошка и, између две појаве Војника у драми, умеће оригиналну епизоду о Телемаху и бајалици Терситове мајке, у знатно другачијем духу и са знатно другачијим циљем од остатка комада (уп. Hornback 2007: 288; Kenward 2018: 421 n.2). Епизода почиње појавом „детета Телемаха“, који Терситу уручује писмо од Уликса. Хвалисавец чита дугу посланицу и сазнајемо да ахејски херој најсрданије поздравља Терсита и извињава му се на „великој неправди“ коју му је начинио, за увреде нанете његовом „добром имену“ и за умањивање његове „славе“. Уликс се дубоко каје и моли за опроштај наглашавајући да је све што је чинио било из зависти. Ахејски херој још преклиње Терсита да му помогне и да одведе Телемаха код своје мајке, „од које нема боље врачаре“, не би ли очистила дете „од црва што му штете“ и враџбинама уклонила његове болове. Уликс завршава писмо позивом Терситу да му дође у госте, поздравима од супруге Пенелопе и похвалом Терситове скорашње победе над чудовиштем (526-582; *прев. аут*).

Изненађен и ганут Уликовим писмом, Терсит пристаје да одведе Телемаха код Мајке. Сазнавши о чему је реч, Мајка одбија да помогне детету подсећајући Терсита да Уликс никад није био добар према њима и да је у рату увек гледао како да му наштети, али хвалисавец јој објашњава да је све то прошлост и да му опрашта („Нека наша срџба



не буде бесмртна“; 612). Мајка се и даље опире, због чега јој Терсит прети да ће је измлатити и назива „старом вештицом“, коју ће убити и послати ђаволу, а она га на то проклиње изговарајући кратку бајалицу. Очигледно преплашен Мајчиним враџбинама, Терсит захтева да се клетва скине те на крају препирке добија Мајчин благослов и пристанак да помогне Телемаху (583-694). Мајка полеже Телемаха на леђа и изговара дугу бајалицу испуњену библијским реминисценцијама те вулгарним алузијама и алитерацијама (695-755). Уз обећање да ће већ наредног дана бити излечен, Мајка и Терсит шаљу Телемаха оцу те поручују да ће га и сами убрзо посетити. Терсит говори Мајци да се припреми за пут, а, након што она напусти сцену, почиње навелико да је куне и оговара, претећи да ће је убити, те описује њене одвратне навике и појаву, доводећи до врхунца своје жалбе на њено понашање у експлицитним изразима скатолошког хумора (756-868; *прев. аут*).

Терситовим необичним покудама Мајке завршава се Удалова интерполација у Тексторову структуру радње, а хвалисавац се потом поново присећа свог сусрета са Војником, те одлучује да га потражи и казни (869-881). У том тренутку, Војник се појављује на сцени, почиње да куди Терсита и развејава његов кукавичлук, те га напослетку напада („Да млатиш језиком престани,/ и сулудог крештања се мани! [...] Лак је на речима страшљивац,/ човека потврђује дело./ Ево ти зато сад ударац,/ па брани се храбро и смело“, 885-886; 888-891). Терсит још једном бежи са сцене, остављајући за собом батину и мач, праћен повицима Војника да је кукавица. Комад се завршава Војниковим обраћањем аудиторијуму кроз прераду Тексторовог закључка („Видимо из ових догађаја следа,/ да пас који лаје ретко и уједа,/ да често човеку који је најбољи, да се горди, хвали, није баш по вољи“, 897-900), упозорење на то да је гордост смртни грех, позив публици и глумцима да буду побожни и слушају своје владаре и родитеље, те молитву за здравље краљевске породице (901-915; *прев. аут*).

Слично као у опису Терситовог опремања (1-252), Удал и у другом делу комада (253-525; 869-897), прекинутом епизодом о Телемаху и Мајци (526-868), наставља да доследно пародира традиционалне епске конвенције. До апсурдних размера преувеличани патос Мајчиних молби Терситу да одустане од борбе, делује као својеврсно исмевање хомерских епизода о Тетидиној бризи за Ахилеја и Андрوماхином преклињању Хектора да не излази на двобој. Терситова тврдоглавост, као комични пандан храбрости и *aidos*-у грчког хероја, пред којом сви Мајчини покушаји да га одврати доживљавају неуспех, води у кукавичлук и срамоту. Важно је истаћи да је Терситов лик код Удала представљен као потпуно свестан своје хвалисавости и страшљивог карактера, док разбијајући четврти зид објашњава публици како испразним речима само жели доказати Мајци да је сазрео те да му не пада на

памет да се са било ким бори (идентичну реализацију, такође саопштenu публици иза леђа других драмских актера, препознаћемо касније и код Шекспировог Терсита).

Са овим Терситовим признањем Удалов комад се претвара у много сложенију ревалоризацију традиционалних херојских карактеристика и епских ситуација, а сâм Терсит, као предмет сатире и пародије, уједно постаје и примарно драмско оруђе у овој ревалоризацији, потврђујући изнова своју типичну улогу као субјекта и објекта покуде. Његов комични сусрет са пужом пародијски евоцира дискурс борбе хероја са чудовиштем, а његов тобожњи тријумф и „чувено“ херојско дело (за које ће апсурдно сазнати и Уликс) изругује се истакнутом традиционалном аспекту херојске славе и доброга гласа. У одабиру ове животиње као Терситовог противника одјекује и средњовековна перифраза кукавичлука - витеза који се бори са пужом - уобичајена у енглеској и француској иконографији (Kenward 2018: 430; уп. Axton 1982: 8-9). Најзад, Терситов прекинути сукоб са Војником и кукавички бег у мајчино наручје, пародира епски двобој као један од најважнијих израза херојског деловања док непосредно супротставља детињастог хвалисавца (по понашању и улози коју су тумачили млади адолесценти) представи о хероју као идеалу мушкости.

Уочавамо да уметнута епизода о Телемаху и Терситовој мајци (526-868) остварује другачију функцију, придружујући пародији античке и пародију дела средњовековне традиције, односно црквених ритуала и сујеверја. Покретачки принцип у овом Удаловом поступку такође је заснован на поигравању са херојским епом, овога пута конкретно са хомерском епизодом о Терситу. У хумористичном писму, које изврће традиционални однос између Терсита и Одисеја, и у коме је Одисеј представљен како тражи опроштај од Терсита за дела почињена из зависти, Удал потврђујући познавање епиплога ситуације у *Илијади*, ствара својеврсни комични и готово карневалски анти-мит - Одисеј од Терсита тражи помоћ, позива га у госте и похваљује на његовом „херојском подвигу“. У Удаловој изокренутој слици епских збивања, Одисеј ипак задржава своје традиционално обележје као довитљивца, па његово добронамерно поступање са Терситом у ствари представља увод у молбу да Терситова мајка помогне Телемаху да се очисти од црва, чиме антички контекст прелази у карактеристичне средњовековне изразе комике и хумора.

Телемахова болест тако постаје повод за низ необичних и покудних представа о Мајци у којима је Хорнбек препознао својеврсну сатиризацију католичког црквеног обреда и реликвија: „Удалова упечатљива проширења, посебно у вези са магијским ритуалима између два [Терситова] сусрета са војником, указују на постојање конвенционалне сатире усмерене на католичко сујеверје“ (Hornback 2007: 289). Хорнбек овакву Удалову перспективу смешта у контекст жустрих расправа, које су у

периоду настанка *Терсита* с једне стране биле условљене учесталим народним покретима у одбрану традиционалне вере, а, с друге стране, врхунцем реформаторског деловања Томаса Кромвела (пред којим је комад вероватно изведен у Лондону) против манастирских реликвијара. Тако би се Мајка, чији лик Удал задржава у свом латинском облику (*Mater*), могла посматрати кроз симболику свог имена као перифраза за саму католичку цркву, а Терситове константне претње да ће је убити као одраз реформаторског противљења ритуалу мисе као непотребној евокацији Христовог жртвовања: „Начин на који се односи према мајци је необично погрдан и одговара конвенционалним нападима на жртвовање које се одиграва током мисе. [...] Док Текстор представља Мајку углавном као добронамерну, позитивну и у свом исмевању херојских принципа комичну фигуру, Удалова Мајка је изразито унижена и гротескна - омражена и одвратна“ (Hornback 2007: 292-293). Због тога аутор закључује, да се фигура Мајке треба посматрати као „конвенционални тип у протестантској сатири - идолопоклоничка стара вештица или курва која је некад отеловљавала стару мајку цркву, католичку мису и ‘папистичко’ сујеверје“. Мајчина бајалица, својеврстан каталог сујеверја и католичких реликвија, сматра аутор, постаје „сатирична анти-миса, бурлескни вештичији сабат или црна миса, која је често укључивала и скатолошке елементе“. Овим би се могао објаснити и Терситов оштри напад, клевете и одвратне описе фигуре на крају Удалове интерполације: „Удалово сатирично осликавање Мајчиног скатолошког ритуала, на крају, одражава протестантски пројекат прочишћења цркве од сујеверја кроз исмејавање материјалног аспекта црквене церемоније“ (Hornback 2007: 294, 297). Задобијајући као песник покуде и сопствену улогу у овако конципираној критици црквеног ритуала, Терсит је у поменутом одељку много ближи фигури Порока (*Vice*) из средњовековних мистерија, него античким типовима брбљивца и „хвалисавог војника“. Ове драмске конвенције су најпрепознатљивије у Терситовим честим обраћањима публици, Мајци „иза леђа“, његовим развијеним говорима сачињеним од игара речима и бесмислених рима и алитерација, вулгарних и скатолошких алузија и других типичних израза средњовековне карневалске културе (уп. Kenward 2018: 430).

У тренутку када у ренесансној култури настаје полемички однос према идеализованој античкој традицији и суровој реалности католичке свакодневице, Удалов Терсит се појављује као медијатор у пародирању епских конвенција и као критичар католичке цркве. Овај двоструки социокултурни оквир и уплив античке тематике у ренесансну драму, омогућиће Терситу да се поново појави у средишту процесâ деконструкције херојске парадигме. Евоцирајући у својој пародији Јувеналову примедбу да више воли хероја који је Терситов син, али уме да се служи Ахилејевим

оружјем, него обрнуто (Juv. Sat. VIII, 269-271), Удал у *Терситу* закључује да величанствено оружје није обавезна предиспозиција хероја. Удалов комад се не задржава само на Тексторовој дидактичкој опасци да „пас који много лаје ретко уједа“, већ примењујући тип *miles-a gloriosus*-а на Терсита, доводи у питање одрживост традиционалних херојских категорија. Он метапоетички изједначава Терситову хвалисавост са метафоричком „хвалисавошћу“ епског медијума, у коме су херојски подвизи и одлике увек хиперболисани (на шта је као проблематичну одлику епа раније указао и Псеудо-Калистенов Александар у посети рушевинама Троје). Стога закључујемо, да овакво пародирање епских преувеличавања херојских атрибута кроз Терсита као апсурдног „хвалисавог војника“ представља један упечатљив израз ренесансне деконструкције херојске парадигме. У њему ће Терситов лик, истовремено као предмет покуде у својим комичним неостваривим претензијама и као носилац покуде у виду призме кроз коју се преламају неприхватљиве традиционалне конвенције, најавити процесе доследне деградације и развејавања извесних проблематичних уверења и принципа у вези са херојством највећих хомерских ратника, процесе који ће кулминирати у Шекспировом *Троилу и Кресиди*.

#### **4.3.2. ТЕРСИТ У ТРОИЛУ И КРЕСИДИ ВИЛИЈАМА ШЕКСПИРА**

Сагледавајући драмско стваралаштво Вилијама Шекспира (1564-1616) сагледа из угла преиспитивања традиционалних вредности и идеала кроз процесе представљања херојског код његових ликова, индикативно је да је ова ревалоризација најдоследније спроведена у драмама смештеним у различите просторно-временске и идеолошке контексте античке цивилизације. Реализација ових процеса, као специфичних израза деконструкције традиционалне херојске парадигме, препознатљива је превасходно у три драме, *Троилу и Кресиди* (сса. 1601-1602), *Тимону Атињанину* (сса. 1605-1606) и *Кориолану* (сса. 1605-1608), мада се елементи ове проблематике јављају још у *Јулију Цезару* (сса. 1599) и *Антонију и Клеопатри* (сса. 1606-1607) (уп. Prendergast 2008: 70, 92). Док се *Тимон* и *Кориолан* задржавају у оквирима урбаних превирања у већ развијеном грчком полису и новонасталој Римској републици, *Троил и Кресиди* су Шекспирова драма чији предмет задире најдубље у античку прошлост. Реч је о специфичној рехабилитацији херојског доба Тројанског рата, у чији контекст је (кроз визуру средњовековног витешког идеала и куртоазне љубави) укључена прича о изневереној наклоности Тројанаца Троила и Кресиде, веома популарна у средњем веку и ренесанси. Ова прича је у ширем тематском оквиру драме обележена особеним

критичким и полемичким приступом традиционалним херојским вредностима и њиховој деградацији.

Драма је вероватно настала око 1601. или 1602. године, у време када је Шекспир завршавао *Хамлета* (ска. 1599-1601) (Shakespeare 1982: 5; Костић 1994: 12). Уписана је у регистар цеха штампара (*Stationers' Register*) 7. фебруара 1603. године, са назнаком аутора забелешке, Џејмса Робертса, да ју је већ играла глумачка дружина лорда Чембрлена (*The booke of Troilus and Cresseda as it is acted by my lord Chamberlens Men*) и да може да је штампа „када за то добије одговарајуће овлашћење“. С обзиром на то да Робертс никада није штампао драму, 28. јануара 1609. године издавачи Бонион и Воли је поново уписују у регистар (*A booke called the history of Troylus and Cressida*) и први пут објављују у кварто формату касније те године. Исто кварто издање објављено 1609. појавило се са две различите насловне стране - на једној је наведено да је драма играна, а на другој не.<sup>724</sup> У предговору другој верзији такође се напомиње да је пред читаоцима драма која никад није изведена на сцени, што је у контрадикцији са првом верзијом, где се у поднаслову упућује на њено извођење у Глобу. Питер Александер је на основу редоследа листова у два кварто издања указао на то да је на другој верзији првобитни лист А1 искинут и замењен са два листа који садрже нови наслов и предговор (у другој верзији назив драме појављује се заједно са предговором на другом од два насловна листа, обележеном као ¶ 2, на који се надовезују листови А2, А3, итд, за разлику од прве верзије, где је назив уобичајено наведен на листу А1). Аутор закључује да ова измена упућује на то да је неко након штампања и дистрибуирања једног дела тиража подсетио издаваче да драма никад није играна у Глобу, па су они зато на осталим примерцима променили насловну страну (Alexander 1928: 267-268).

Проблем зачет контрадикторним односом два наслова навео је већину проучавалаца *Троила и Кресиде* на закључак да драма није изведена пред енглеском јавношћу у Глобу (уп. Bloom 1998: 327)<sup>725</sup>, већ пред извесним приватним аудиторијумом. Александер сматра да је њен садржај био сувише вулгаран да би био примерен извођењу на краљичином двору, и да је драма вероватно написана поводом некаквог славља у једној од лондонских адвокатских комора (*Inns of Court*) (Alexander 1928: 278). Њено састављање је вероватно наручила група баристера (*barristers* - адвокати на вишем суду), инсистирајући на грубој и суровој интерпретацији

<sup>724</sup> Прва насловна страна у кварто издању бележи: „The Historie of Troylus and Cresseida, as it was acted by the Kings Maiesties seruants at the Globe. Written by William Shakespeare“, а друга: „The Famous Historie of Troylus and Cresseid, excellently expressing the beginning of their loues, with the conceited wooing of Pandarus Prince of Licia. Written by William Shakespeare“ (Alexander 1928: 267; уп. Campbell 1966: 890).

<sup>725</sup> Лоренс, са друге стране, сматра да је драма играна у Глобу, али да је доживела потпуни неуспех, због чега су издавачи одлучили да прикрију ову чињеницу избацујући информацију о извођењу из друге верзије кварто издања (Lawrence 1931: 132; уп. Campbell 1966: 891).

средњовековне приче у античком контексту, што је чинило специфичан захтев „публике која се цинично односила према љубави, а скептично према ратничком херојству“ (Lawrence 1931: 129; уп. 125; Lawrence 1942: 437; Campbell 1966: 891-892).<sup>726</sup>

Необичне и не потпуно јасне околности настанка и првог извођења *Троила и Кресида* додатно су усложњене и њеном специфичном темом и идејама интерпретираним у околностима и духу прилично атипичним за остатак Шекспировог дела<sup>727</sup>, што је од самих почетака приређивања драме задавало муке штампарима и проучаваоцима да је прецизно жанровски одреде. У предговору кварто издању драма се описује као комедија (или се, због свог наслова, евентуално може сматрати историјском драмом). У првом фолио издању Шекспирових дела, које су објавили Џон Хемингс и Хенри Кондел 1623. године, драма је, после првобитне намере издавача да дође после *Ромеа и Јулије* (листови 78, 79, 80), накнадно неспретно уметнута (без пагинације и навођења у садржају издања као 25. текст) између историјских комада и трагедија, те насловом одређена као потоња драмска врста (*The Tragedie of Troilus and Cressida*) (Alexander 1928: 268, 285-286; уп. Foakes 1962-63: 142). Тако су, заједно са више од 500 углавном минорних текстуалних разлика између кварто и фолио издања (уп. Alexander 1928: 269-277; Shakespeare 1982: 3), *Троил и Кресида* током непуних петнаест година успели да промене своју жанровску припадност на распону од историјске драме, преко комедије до трагедије.

Проблематика жанровског одређења драме посебно се интензивно развијала у XIX и XX столећу, па ће већ Семјуел Тејлор Колриџ у свом критичком осврту на *Троила и Кресиду* забележити како „ниједан Шекспиров комад није теже окарактерисати“ од ове драме и да се дело „тешко може класификовати заједно са његовим драмама о грчкој и римској историји. [...] Оно је Лир међу сатиричним драмама; Лир свакодневног и обичног живота“ (Coleridge 1900: 306). Луис слично наглашава да је *Троил и Кресида* „драма којој ниједан шекспировски критичар не прилази без збуњеног ‘хмм!’ и осећаја да се нашао на опасном терену“, утврђујући на крају да је драма у ствари једна од две Шекспирове сатире (друга су *Веселе жене виндзорске*) (Lewis 1927: 235, 261). Лоренс, пак, сматра да драма није сатира већ „експеримент који стоји на средини

---

<sup>726</sup> Хајдер Ролинс је сматрао да је ова „непривлачна драма“ настала или као намерна „вулгаризација грчких хероја“ или као једна од драма намењених извођењу у време такозваног „рата позоришта“ (*The War of the Theatres, Poetomachia*), иницираног забраном извођења сатиричних комада на сцени, а који је трајао од 1599. до 1602. године и обележен је литерарним надметањем Бена Џонсона, са једне, и Џона Марстона и Томаса Декера са друге стране (Rollins 1917: 385; уп. Tatlock 1915: 726). Међутим, Шекспирово учешће у овом конфликту је у науци све до данас остало предметом многобројних дубиоза и оспоравања.

<sup>727</sup> Александер закључује да се *Троил и Кресида* „по природи своје радње много разликују од других великих трагедија“ (Alexander 1928: 286).

између комедије и трагедије. [...] Озбиљна, интензивна филозофска анализа универзалних људских страсти у исквареном друштву“ (Lawrence 1931: 169, 171). Кембел ће драму повезати са својом концепцијом „комичне сатире“ типичне за дела Бена Џонсона и Џона Марстона, цензурисана и уништена током „бискупске забране“ сатиричних и епиграмских списа 1599. године (Campbell 1938: vii, 1), док ће на другом месту објаснити да је „двосмислена позиција драме сасвим одговарајућа, јер се она најбоље може разумети не као комедија, трагедија или историја, већ као сатирична драма“ (Campbell 1966: 893). Уна Елис-Фермор ће одбацити билу какву идеју о драми као трагедији (Ellis-Fermor 1948: 72), а Алвин Кернан ће заједно са Лоренсом одбити тумачење *Троила и Кресиде* као сатире, „јер није усмерена ни према каквом конкретном ставу“ (Kernan 1959: 197). Фоукс, који такође указује на жанровску неподударност између кварто и фолио издања, закључује да „драма не наноси штету ширем миту; мит је тај који модификује драму, а она не припада прихваћеним категоријама трагедије или комедије, Могла би се, можда, назвати херојском фарсом“ (Foakes 1962-63: 142, 153, 154). Орнстин комад заједно са *Хамлетом* и *Мером за меру* одређује „не толико као комичне сатире, колико као дијалектичке драме“ (Ornstein 1965: 240), Фрај говори о „трагедији страсти“ (на супрот трагедијама реда и изолације) (Frye 1967: 16), а Смит о „трагедији посебне врсте - ‘трагедији’ чија се основа налази у немогућности постизања конвенционалне трагедије“ (Smith 1967: 167)<sup>728</sup>, док ће Розали Коли дело повезати са жанром „парадоксалног енкомијума“ (Colie 1974: 343). Кенет Мјур ће такође одбити искључиво одређење драме као сатире, наглашавајући да је у *Троилу и Кресиди* „Шекспир направио дигресију у метафизички модус“ (Muir 1979: 123), а на другом месту ће додати како је „неоспориво да у *Троилу и Кресиди* постоји елемент сатире, али је тешко уочити било какве сличности између комада и Џонсонових комичних сатира“ (Shakespeare 1982: 20; уп. 37).

Вероватно се најзаступљеније одређење Шекспировог комада у савременим тумачењима развило из класификације текста као „проблемске драме“, термина који је сковао енглески критичар Ф. С. Боас, угледајући се на драмски поступак Хенрика Ибзена и стављајући у исту групу још драме *Све је добро што се добро сврши*, *Мера за меру* и *Хамлет* (Boas 1896: 345). Након Боаса, и Лоренс у својој монографији користи термин „проблемске комедије“ и избацује *Хамлета* са списка (Lawrence 1931: 4-5, 233), док Тилијард задржава Боасову одредницу и у својој студији поново укључује

---

<sup>728</sup> „Реч је о најмодернијој од свих [Шекспирових] драма: константно иронично подривање ликова, фрагменти трагичке радње који никада у потпуности не досежу трагедију, и, пре свега, есенцијална филозофска подела између онога што представља вечност и онога што представља егзистенцију, привремено постојање - све то је чини коментаром на човеков однос са самим собом, који је веома близак савременим тумачењима“ (Smith 1967: 185).

*Хамлета*, посматрајући га у посебној вези са *Троилом* и *Кресидом* (Tillyard 1951: 1-2). Потоње одређење и класификацију (без *Хамлета*) прихвата и Вивијен Томас, указујући на историјат термина и издвајајући основне елементе овог типа драме (Thomas 1987: 1-14)<sup>729</sup>, а истог принципа се у својој организацији Шекспировог опуса држи и Веселин Костић (Костић 1994: 6).<sup>730</sup> Проблематично одређење драме навело је поједине савремене ауторе да у *Троилу* и *Кресиди* препознају најраније изразе поступака карактеристичних за модерно позориште, па ће Рене Жирар прогласити да „ако једна Шекспирова драма истински одговара дефиницији антитеатра, то су несумњиво *Троил* и *Кресиди*“ (Girard 1991: 233), док ће Харолд Блум истаћи „метаморфност жанра“ као једну од битних одлика драме (Bloom 1998: 327).

Знатан утицај на овако флуидан и неухватљив жанровски статус *Троила* и *Кресиде* остварен је захваљујући изразито негативној дијалектици комада са снажним критичким и сатиричким тенденцијама усмереним на херојску традицију и идеале древне грчке аристократске заједнице. Док готово сви ликови у драми доприносе успостављању ових тенденција, посебно место непрозваног гласноговорника и фокализатора најважнијих идеја у тексту намењено је Терситу, код Шекспира у целисти рехабилитованог и пажљиво развијаног на темељима своје сложене литерарне

---

<sup>729</sup> „(1) Препуштени смо размишљању о питањима која поставља сама радња, пре него контемплацији осећаја губитка карактеристичног за трагедију или осећаја ослобађања радости инхерентног појединим Шекспировим романтичним комедијама; [...] (2) свака од три драме [*Троил*, *Мера*, *Све је добро*] поседује кључну сцену расправе која се оштро фокусира на средишње теме (*Троил*, II, 2; *Мера*, II, 2; *Све је добро*, II, 3); [...] (3) све драме испитују однос између људског понашања и институција. Свака драма се бави питањима ауторитета, хијерархије, доношења одлука и последица тих одлука по друштво као целину и по појединачне индивидуе; [...] (4) ове драме се посебно баве контрастом између онога како ствари изгледају и шта јесу у стварности; (5) све драме изазивају знатан степен отуђености; (6) Терсит, Парол и Лучио деле још једну карактеристику која повезује драме: они нису клонови ни луде већ клеветници; (7) главна тема у овим драмама је част; (8) ове драме се посебно интересују за секс; (9) развејавање илузија је у средишту ових драма и блиско је повезано са љубављу и развратом; (10) друга страна ослобађања од илузија спроведеног у три драме јесте страствена жеља да се верује у потпуни интегритет - целовитост и лепоту у животу које не могу избледети. [...] Термин проблемска драма овде се користи да обухвати три драме које одбијају да буду класификоване у традиционалне категорије романтичне комедије, историјске драме, трагедије или романсе, а деле упечатљиве сличности по питању својих тема, атмосфере, тона и стила. Посебно узев, оне истражују основне проблеме који се односе на личне и друштвене вредности. Оне то постижу у околностима које чине публику непријатно свесном проблема, док при томе не указују на могућност побољшања кроз пружање адекватних одговора или драмски поступак којим се олакшава задовољавање ослобађање емоција“ (Thomas 1987: 14-18, 21).

<sup>730</sup> Костић, међутим, даје нешто „мрачније“ објашњење: „‘Проблемске’ драме се разликују од ранијих комедија по томе што се у њима ставља већи нагласак на опште или апстрактне теме и што се те теме доводе у врло тесну спрегу с проблемима карактеризације, тако да су питања која она постављају сагледана кроз реалистичну призму појединачних психологија. У ‘проблематичним драмама’ зло и људска исквареност добијају наглашено индивидуализован вид, те стога постају уочљивији и изгледају упорнији и успешнији. Те драме се баве мучним искуствима и нејасним сложеностима људске природе, а прожете су иронијом, која понекад прелази у сатиру, тако да се чини као да је Шекспир привремено изгубио своје широкогрудо разумевање за људске слабости и несавршености. [...] Оне истражују тамне стране људске природе и пажљиво су загледале у видове понашања с којих се иначе скреће поглед; осећања која покрећу њихову радњу нису ни прихватљива ни неприхватљива, а њихови ликови нису ни сасвим негативни ни сасвим позитивни: када се на крају опраштамо од њих, они јесу избављени - неки су чак уведени и у брачну луку - али остају невесели и унакажени моралним оживљима“ (Костић 1994: 7, 9).



традиције. Терситова појава се тако у специфичном контексту *Троила и Кресиде* може разумети као дијалог две паралелне развојне линије у европској књижевности које су утицале на Шекспирову иновативну интерпретацију грађе. Прва се односи на средњовековну и ренесансну традицију укључивања приче о Троилу и Кресиди у оквиру тројанског предања, а друга се тиче посредничког деловања ренесансних аутора и преводилаца на Шекспирово упознавање са Терситовом (хомерском) фигуром.

Генеза приче о несрећним љубавницима Троилу и Кресиди, може се у најосновнијим цртама испратити у прошлост до дванаестовековног *Романа о Троји* (ска. 1155-1160) Бенуа де Сет-Мера. Француски песник је у познату грађу о Тројанском рату, коју су преносили Дарес (*De excidio Troiae*), Диктис (*Ephemeris belli Trojani*) и други средњовековни извори (нпр. *Excidium Troiae*), укључио оригиналну епизоду о заљубљености младог тројанског принца Троила у кћерку аргивског пророка Калханта, Брисеиду (у *Илијади* Ахилејеву робињу и предмет спора са Агамемноном), коју су Тројанци заробили. Након успостављања примирја, Брисеида учествује у размени заробљеника и враћена је у ахејски логор, где јој се потом успешно удвара Диомед (уп. Костић 1994: 13). Љубавни троугао успостављен у старофранцуском епу остварио је снажан утицај на касније средњовековне и ренесансне ауторе.

Једна развојна линија се кретала преко обраде теме код Ђованија Бокача у поеми *Il Filostrato* (ска. 1335-1340), која се надовезивала како на *Роман* тако и тринаестовековну латинску хронику Гвида дела Колоне (*Historia destructionis Troiae*, ска. 1287). Бокачо је задржао основне елементе приче, називајући јунакињу Крисеида и развијајући лик Пандара, Крисеидиног рођака и Троиловог пријатеља и помоћника у удварањима. Након што Крисеида пређе у грчки логор у замену за Антенора, Диомед стиче њену наклоност; повређени Троил га изазива на двобој усред битке али не успева да га убије, већ на крају пада од Ахилејеве руке. Бокачова интерпретација представљала је директан предлог за чувени еп Џефрија Чосера *Троил и Крисеида* (*Troilus and Criseyde*, ска. 1380), преко кога се шира енглеска публика први пут упознала са причом о двоје љубавника.<sup>731</sup> Чосерову обраду следи и петнаестовековна поема *Кресидин*

---

<sup>731</sup> Колриџ у свом осврту на Шекспирову драму наводи још један необичан извор за причу о Троилу и Кресиди: „Господин Поуп нас (на основу Драјдена) информиса да је приповест о Троилу и Кресиди представљала оригинално дело неког Лолија, Ломбарђанина“. Енглески песник даље бележи да је извесни Лолије био историограф у Урбину чије је дело, по Драјденовом мишљењу, Чосер у ствари превео са латинског стварајући свој еп о љубавницима. (Coleridge 1900: 305). Чосер у свом епу, где се изјашњава као „преводац са латинског“ заиста наводи извесног „auctor-а“ Лолија (I, 5, 395), кога ће поменути и у *Кући славе* (III, 380). Међутим, појава и дело ове личности до данас остају потпуна непознаница, те је могуће да је порекло приче погрешно приписано Квинту Лолију Урбику (*Quintus Lollius Urbicus*, II в.н.е), гувернеру римске Британије у доба владавине цара Антонина Пија, коме је на основу неправилне транскрипције имена (*Urbicus* - лат. градски), додељено порекло у Урбину (*Urbinas*). Са друге стране, такође је могуће да Чосер упућује и на некакву латинску прераду приче од стране извесног италијанског ренесансног аутора, чије нам је дело данас непознато.

*местамент* (*The Testament of Cresseid*, обј. сса. 1532) шкотског песника Роберта Хенрисона (сса. 1460-1500). Он је проширујући основну причу опевао трагичну судбину јунакиње (умире од лепре, слепа и деформисана) о којој Чосер ништа није забележио. Чосер и Хенрисон су сходно томе могли представљати најважније непосредне изворе Шекспиру за његово тумачење приче о љубавницима у *Троилу и Кресиди*, мада се о природи утицаја ових и других посредних извора (попут Бокача или Гвида) на Шекспира, данас још увек може говорити само у смислу логичне претпоставке (уп. Kimbrough 1964a: 25, 26; Thomas 1987: 25; Shakespeare 2012: 253).

Друга развојна линија, која такође полази од средњовековних обрада, могла би - уколико се одбаци мало вероватна претпоставка о директном преузимању из грчких и латинских извора<sup>732</sup> - објаснити одакле је Шекспир црпео грађу за шири тематски оквир предања о Тројанском рату, у који ће сместити причу о изневереној љубави Троила и Кресиде. На основу Даресове и у мањој мери Диктисове хронике<sup>733</sup>, упоредо са настанком француског *Романа о Троји*, енглески песник Џозеф од Ексетера саставља на латинском поему *О Тројанском рату* (*De bello Trojano*, сса. 1183). Она ће у наредним столећима постати један од главних латинских извора за тројанско предање на Британским острвима, заједно са легендарном хроником Џефрија од Монмута под називом *Историја краљева Британије* (*Historia regnum Britanniae*, сса. 1136), која ће подстаћи популарну легенду о тројанском пореклу Британаца преко Енејиног потомка Брута, првог британског краља (уп. Clark 1931: 54; Kimbrough 1964a: 26). Имајући у виду исту традицију и преведећи француску прераду Гвидове латинске хронике из пера петнаестовековног хуманисте Раула Лефевра под називом *Збирка приповести о Троји* (*Recueil des histoires de Troyes*, сса. 1464), енглески трговац и писац Вилијам Какстон (сса. 1422-1491) објављује своју енглеску верзију под истим насловом (*Recuyell of the Historyes of Troye*) око 1474. године. Ова трећа у директном низу прерада средњовековних латинских хроника (Дарес, Диктис, *Роман о Троји* => Гвидо => Лефевр => Какстон) представљала је прву штапану књигу на енглеском језику (уп. Saxton 1894). Други веома важан енглески извор за тројанско предање, такође настао под утицајем традиције око *Романа о Троји* и Гвидове хронике, била је обимна (више од 30 000 стихова) поема енглеског монаха и песника Џона Лидгејта (сса. 1370-1451) под насловом *Књига о Троји* (*Troy Book*, сса. 1412-1420, обј. сса. 1513), која је тематски парирала Чосеровом епу и остварила знатан утицај на ренесансне песнике (Р. Хенрисон) и драматичаре (К. Марло, Т. Кид).

<sup>732</sup> Лоренс у том смислу истиче да је „Шекспир стварао у потпуности под утицајем средњовековних а не класичних концепција предања о Троји“ (Lawgenc 1931: 157).

<sup>733</sup> „Пошто је Диктис отворено заступао грчке интересе, средњи век је у већој мери прихватио Даресово сирово латинско сведочење као норматив“ (Kimbrough 1964a: 32).

Попут Чосера и Хенрисона по питању приче о Троилу и Кресиди, Какстон и Лидгејт су пре свега представљали непосредна полазишта из којих се Шекспир могао упознати са различитим појединостима о тројанском предању и судбини већине његових ликова (уп. Kimbrough 1964a: 25, 26; Thomas 1987: 23-61; Shakespeare 1998: 377-390; Shakespeare 2012: 253).<sup>734</sup> Уколико се прихвати вероватан утицај ових текстова на *Троила и Кресиду*, он се пре свега мора ограничити на просто преузимање тематско-мотивске грађе, типичних ситуација и основних црта ликова, док се особена поставка, развој и идеја дела као Шекспиров оригинални допринос, не препознају ни у једној од ранијих обрада, како то истиче и Досон: „Али ако прочитамо било које од ових дела, одмах постаје јасно да је Шекспир позајмио само поједине инциденте и понеку реч. Дух и структура драме су суштински другачији. Оно што је најочигледније: груба критика свих грчких и већине тројанских ратника, развејавање илузија о витешким вредностима, Терситова сатирична перспектива, осећај несталности и узалудности који лебди у позадини ратничког деловања у драми - све то је чинило искључиво Шекспиров изум“ (Shakespeare 2012: 259).

Истакнуто присуство наведених енглеских обрада приче о Троилу и Кресиди, заједно са другим средњовековним и ренесансним сведочанствима о Тројанском рату у енглеској књижевности од XII до XVI stoleћа, указује на то да је Шекспир стварајући своју драму имао на располагању једну богату литерарну грађу. Уобичајене приче из тројанског предања о Парису и Хелени, Ахилеју и Хектору, Одисеју, Ајанту или Агамемнону, на основу ових и сличних текстова, морале су бити добро познате међу енглеском ученом публиком крајем XVI и почетком XVII stoleћа. Међутим, заједничка за све наведене изворе који су могли представљати Шекспирова легитимна полазишта за *Троила и Кресиду* јесте чињеница да ниједан од њих не даје никакве назнаке о Терситу, посебно у смислу повезивања фигуре са причом о двоје љубавника, забележеног у ранијој традицији. Шекспир се са Терситовом фигуром вероватно упознао посредовањем других књижевних процеса, независних од наведених развојних линија. Они су се могли односити на поменуто продирање Терситовог лика у енглеску књижевност XVI stoleћа, прво кроз класичне реторичке и граматичке приручнике, потом кроз преводе Еразмових дела, и најзад кроз прву драмску адаптацију лика у *Терситу* Николаса Удала. На Шекспира је утицај могло имати поновно откривање

---

<sup>734</sup> Татлок посебно истиче пресудно посредничко дејство ових текстова на Шекспирову обраду тројанске теме, насупрот њеном разумевању у класичном (хомерском) смислу: „Ми смо увек подложни томе да стварамо предубеђења јер нужно приступамо драми са умовима препуним Хомера; али Шекспир јој је прилазио са умом углавном препуним Какстона, а он се овде уздигао изнад Какстона по достојанству и лепоти. [...] Разматрати његов однос према Грцима у светлу односа који су према њима гајили модерни песници попут Китса и Свинберна је незамисливо; строга и достојанствена позадина грчког вајарства и архитектуре у односу на коју их сагледавамо, Шекспиру је била потпуно непозната“ (Tatlock 1915: 761, 762).

највећих античких аутора (пре свега Хомера, Вергилија и Овидија) у енглеској култури, захваљујући појави првих енглеских превода њихових дела током друге половине XVI столећа, а које ће кулминирати објављивањем Чепменових препева *Илијаде* и *Одисеје* (1598, 1612).

Ништа другачије од поменутих извора приче о Троилу и Кресиди и ширем тројанском предању, као подстицај Шекспировој упечатљивој преради Терсита могу се посматрати и описи лика у Хормановој граматички (1519) или Коксовој реторици (1524, 1532), са којима се драматичар могао сусрести пре писања комада. Кимбро наглашава како није искључива ни могућност да се Шекспир упознао са Терситом искључиво на основу оваквих и сличних реторских приручника и граматика, а да се никад није директно или индиректно служио хомерским текстом, односно да је независно од Хомера „постојала читава традиција око Терсита“ (Kimbrough 1964a: 37, 38; уп. 1964b: 174). Битан део те традиције представљале су и појаве фигуре у делу Еразма Ротердамског, које су се преносиле у енглеску књижевност позног XVI и раног XVII века захваљујући растућој популарности холандског хуманисте те његовим првим преводима на енглески (В. Тиндејла, Н. Удала, а касније Т. Хејвуда и Р. Лестрејнца). Једнако је могуће да је Шекспир открио најгорег међу Ахејцима захваљујући Еразмовим списима (или коментарима уз њихове преводе, какав је био Удалов развијени опис Терсита у *Апофтегмама*). На важност Еразмовог деловања указује и Р. Коли објашњавајући необичну неразвијеност појединих ликова у *Троилу и Кресиди*: „Ови ликови јесу и остају плошне, дводимензионалне картонске фигуре. У оваквом поступку Терсит чини адекватан модел: од Еразмовог уџбеника за самопомоћ у хуманизму [sic!], *Изрекама (Adagia)*, израз *Thersitae facies* био је познат студентима широм Европе, а *faedior Thersite* [одвратни, погани Терсит] је била уобичајена изрека стављана у различите литерарне употребе. Терсит је постао реторичка и провербијална фигура, као што је Пандар постао граматички пример: обојица су били [...] општепознате референце“ (Colie 1974: 326).<sup>735</sup> Несумњиво најразвијенији енглески предложак за Терситову фигуру Шекспир је могао пронаћи у *Терситу* Николаса Удала, комаду чији је сатирично-пародијски приступ традиционалним вредностима и епским конвенцијама по свом духу веома близак контексту критике деградираних херојских идеала у Шекспировом комаду. Касније ћемо настојати показати на примерима из

<sup>735</sup> Утицај Еразмовог дела и посебно духа *Похвале лудости* (преведене на енглески 1549. године) на Терситов лик код Шекспира истицао је и В. Б. Д. Хендерсон: „Терсита нема ни код Какстона ни код Лидгејта и не могу да поверујем да га је Шекспир одједном развио на основу кратког описа код Хомера. [...] То је несумњиво био оригинал, али је оригинал потом испуњен духом сатире која је око 1600. године доминирала у Лондону, пре него што је Терсит постао превладавајућа и горка ‘луда’ у драми. [...] Његова [Шекспирова] употреба Еразмове *Похвале* у циљу постизања гротескних ефеката досеже свој врхунац у сценама лудила и у сцени са гробарима у *Хамлету* [...] као и у сочној имагинативној прози у одељцима са Терситом у *Троилу и Кресиди*“ (Henderson 1935: 152).

*Троила и Кресиде*, да Удалов и Шекспиров Терсит, као носиоци ревалоризаторских тенденција у две драме, деле известан број упечатљивих карактеристика када је реч о њиховим описима, поступцима и драмским ефектима које остварују на публику. Упркос томе, у односу на све друге могуће изворе за Терситову фигуру, проучаваоци Шекспирове драме су, готово парадоксално, Удалову адаптацију најмање узимали у обзир и проучавали у свом односу према *Троилу и Кресиди* (уп. Rollins 1917: 418; Kimbrough 1964a: 38; Shakespeare 1998: 377; Spina 2001: 50-51; Kenward 2018: 432-436).

Насупрот овој развојној линији много већи значај у науци додељен је утицају популаризације и превођења највећих класичних аутора током друге половине XVI и почетком XVII столећа на Шекспирове представе о Терситу и Тројанском рату. Појачано интересовање за класичне теме и све снажнији утицај тековина античке цивилизације на енглеско стваралаштво после 1550. године (Barton 1977: 53) стајали су у повратној спрези са ренесансном рехабилитацијом класика попут Хомера, Вергилија, Овидија, Лукијана, Сенеке, Плутарха и др, што је имало за последицу појаву нових непосредних извора о тројанском предању: „Са ренесансом и ресторацијом Хомера и Вергилија на њихова повлашћена места као примарних извора и истинских изходшта тројанске традиције, популарност циклуса се додатно увећала“ (Clark 1931: 54). Међутим, истиче аутор, ова рехабилитација није била безусловна, већ је строго подвргнута у ово доба актуелном средњовековном корективу: „Иако је захваљујући класичном утицају тон донекле био прилагођен, средњовековна и витешка доминанта су се задржале: љубавне интриге су и даље превладавале над епским ситуацијама, натприродно је и даље бивало скрајнуто а класична божанства рационализована, хероји су и даље били витезови а жене средњовековне даме и матроне“ (Clark 1931: 54). Овај карактеристични дух времена дубоко је продро у прве преводе највећих класичних аутора који су могли утицати на Шекспирово стваралаштво. Вергилијеву *Енеиду* (после Какстоновог слободног препева њене француске адаптације: *Eneydos*, 1490) у целости преводи на енглески Гевин Даглас око 1513. (*Eneados*), али ће његов превод ући у штампу тек 1553. године.<sup>736</sup> Артур Голдинг 1567. године објављује енглески превод Овидијевих *Метаморфоза* (у којима се помињала и Терситова судбина под Тројом, XIII, 230-233), после чега ће наступити низ реиздања (1575, 1587, 1603, 1612).<sup>737</sup> До краја XVI столећа настају први енглески преводи Плутарха, Еурипида, Сенеке, Апулеја, Софокла, Езопа, Плаута и Лукана (Classe 2000: 410-411).

<sup>736</sup> После њега ће се у превођењу римског песника окушати и Томас Фејр, чији ће преводачки рад прекинути смрт 1560, те ће се на његово дело (девет и део десетог певања) надовезати Томас Твајн и објавити целокупну *Енеиду* заједно са *Буколикама* и *Еклогама* 1574. године.

<sup>737</sup> Делове из Овидија (*Amores*) преводи Џон Дејвис и Кристофер Марло у својим *Епиграмима и Елегијама*, 1591.

Известан број ових превода такође је могао послужити Шекспиру као полазиште у стварању *Троила и Кресиде* (пре свега Вергилија и Овидија - уп. Kimbrough 1964a: 25, 26; Thomas 1987: 23), а када је реч о Терситовом лику, познато је да је читао Голдингов превод *Метаморфоза*, на кога се позива на више места у свом делу, па се са релативном сигурношћу може претпоставити да се и тамо сусрео са хомерском фигуром.

Већина проучавалаца, пак, сматра да је доминантан утицај на Шекспирово обликовање Терсита и верзија тројанског предања, остварио парцијални превод *Илијаде* енглеског драматичара, песника и преводиоца Џорџа Чепмена (ска. 1559-1634); захваљујући њему, Шекспир је могао да поново „открије“ Хомера: „Шекспир је позајмио причу о Кресидиној издаји од својих претходника, али је одскора поновно откривена *Илијада* закупила његову имагинацију и силовито се уградила у љубавну причу. *Троил и Кресиде* представљају продирање хомерског епа у отрцану љубавну аферу“ (Genette 1997: 356; уп. Price 1971: 70). После релативно неуспешног и непопуларног превода Артура Хола (ска. 1539-1605), који је 1581. године првих десет певања хомерског епа прилично дословно пренео на енглески из француског превода *Илијаде* Ига Салела (1545), те одељака из VI и XXIII певања у преводима Р. Ролинса (1587) и П. Колсеа (1596), Чепмен 1598. године објављује превод седам певања *Илијаде* (I, II, VII-XI, *Seauen Bookes of the Iliades of Homere*), а касније исте године додаје и екфразу Ахилејевог штита из XVIII певања. Први комплетан превод *Илијаде* и *Одисеје* на енглески Чепмен ће објавити 1612. године (после настанка *Троила и Кресиде*) (уп. Charman 1903).

Чепменов превод из 1598. године обележен је прилично слободним преводилачким решењима у којима се удаљава од грчког текста, многобројним проширењима, објашњењима и морализаторско-филозофским приступом хомерским темама, и понегде изразито субјективним односом преводиоца према величању грчког херојства (пре свега Ахилеја) и традиционалних вредности. Чепменово неумољиво уздицање грчког ратничког идеала имало је за последицу изразито негативну амплификацију Терситовог описа из другог певања, у којој је посебно истакнута осуда Терситовог непримереног поступања, на начине непознате хомерском оригиналу (уп. Spina 2001: 51):

Прозбори једино Терсит. А многе је речи без реда  
лудак наклапати знао, па само да изрекне гледа  
све што још ум му не појми; кад год би подстаћи хтео  
смех он од ничег не преза. Мораше знати да смео  
краљеве грдити није; не пристаје тај став будали.  
Најгрђи беше од свију јунака што усред су стали

одважне опсаде Троје. Разрок, а ноге је класте  
имао обе, без груди и свијених плећа, те расте  
ретка и каљава коса свуда по шиљатој глави.  
Куди Ахилеја, Уликса, завиди њиховој слави.  
(B, 212-221 [Chapman 1903: 31]; *прев. аум*)

Чепменова крајње негативна карактеризација фигуре, која ће се задржати у преводу до краја епизоде (уп. Chapman 1903: 32-33), прожета је оштрим субјективним тоном критике и оспоравања Терситовог престапа те обогашена новим елементима у односу на хомерски текст: Терситове речи „без мере“ су будаласте (*foolish*) и његов ум не може да их обухвати (*his mind held more/ than it could manage*); он није смео да дира краљеве (*He should have yet been sure/ to touch no kings*) и требало је да зна да супротстављање краљевским пословима не приличи лакрдијашу и будали попут њега (*t'oppose their states becomes not jesters' parts*); он је (попут Дранка и Унферта) завидео (*envied*) Уликсу и Ахилеју па их је због тога кудио (*whom still his spleen would chide*). Премда сачињен у потпуно другачијим околностима и духу од тематике и основних идеја *Троила и Кресиде*, већина аутора је уверена да је Чепменов превод Терситовог описа и остатка проблематичне епизоде представљао примарни Шекспиров извор када је реч о обликовању овог лика у драми. Татлок тако закључује да је код Шекспира „Терсит [...] развијен, али у сваком другом аспекту мало измењен у односу на *Илијаду*, II, 212-277. Његова подлост, кукавичлук и скаредност код Хомера су просто проширене, регуларизоване и оправдане код Шекспира његовом улогом луде у драми“ (Tatlock 1915: 740 n.36).<sup>738</sup> Због тога аутор сматра да је у случају Терсита, за разлику од остатка драме, морало доћи до директног преузимања из хомерског текста, односно његовог превода (Tatlock 1915: 763). Ово мишљење је прихватио знатан број проучавалаца *Троила и Кресиде*: Чарлс Лемб је сматрао да се „Терситов лик, иако незанимљив, сасвим лако може извести из њега [Чепменовог превода]“ (нав. према Martin 1983: 43), Голдсмит истиче да се „Шекспиров Терсит ни на који суштински начин не разликује од Хомеровог; он је просто доведен на сцену и пружен му је драмски кредибилитет“ (Goldsmith 1958: 71; уп. Shakespeare 1982: 13, 15-16), Хајленд је мишљења да је Шекспир „узео Хомерову фигуру и доделио јој елементе лиценциране

<sup>738</sup> Немачки шекспиролог Карл Конрад Хенсе је међу првима истицао исти став: „Хомерова *Илијада* у Чепменовом преводу инспирисала је његово осликавање Терсита. [...] Целовита слика коју Хомер ствара у неколико замаха морала је оставити дубок утисак на драматичара због своје индивидуалне снаге. [...] Све ове црте својствене су и Терситу у драми, али их Шекспир није прихватио као историчар, сматрајући Хомера извором од кога се не сме удаљити, већ их је обрадио независно и са оним ауторитативним генијем који позајмљеној грађи даје индивидуалну форму: из хомерских података створио је изузетно богат, животан лик, колико год да је истовремено био и омражен. [...] Кукавичлук клеветника и критичара, који повезује најупечатљивије и најдосетљивије примедбе са најнижим представама о кловну, код Шекспира је представљен много снажније него код Хомера“ (Hense 1872: 288-289).

луде“ (Hyland 1989: 77), Бевингтон бележи да „Шекспиров Терсит потврђује Чепменов опис лика као ‘најодвратнијег Грка који је стигао под Троју’“ (Shakespeare 1998: 378), а Досон закључује да директан утицај превода *Илијаде* на *Троила и Кресиду* потврђује извештај број подударних придевских одредница које се јављају у два текста (Shakespeare 2012: 257).<sup>739</sup>

У недостатку чвршћих и непосреднијих доказа директног преузимања (од оних које пружају блиска хронологија, Шекспиров потенцијални контакт са Чепменовим песништвом и неколицина заједничких одредница придружених Терситу у обе интерпретације, а иначе познатих у широј традицији), поједини аутори су модификовали или одбацивали став о утицају превода *Илијаде*, сматрајући да Чепменова и Шекспирова обрада Терситовог лика и генерални однос према традиционалним херојским вредностима представљају дијаметралну супротност. Кембел у том смислу запажа да „извођење Терситових грдњи [из Чепменовог превода] не објашњава његову драмску функцију у *Троилу и Кресиду*“ (Campbell 1938: 201), а Милер наглашава да је Терсит у Шекспировој драми могао бити обликован не као директно подражавање и развијање предлошка, већ као својеврсна реакција на Чепменово величање и популаризацију грчког херојства у свом преводу: „*Троил и Кресид*а чине један неконтролисани испад понижавајуће и негативне перспективе коју је Шекспир у својим трагедијама увек обуздавао. Драма се усмерава на *Илијаду* као своју мету због тога што је Чепмен одскора потврдио њен статус као парадигме херојског песништва. [...] Чињеница да је у Шекспировој драми *Илијада* пре мета напада него извор очајавајуће визууре постаје јасно из истакнуте улоге додељене Терситу. [...] Његов привилеговани положај одражава Шекспирово имплицитно разумевање оног дела традиције који се не налази у *Илијади*. Повратак Терсита [...] омогућава нам да успоставимо индикативну аналогију између једног од Шекспирових најпроблематичнијих комада и низа драма из V века п.н.е. у којима се осећање разочарања и изнуреног цинизма једнако одређује насупрот херојског света *Илијаде* (нпр. *Орест*)“ (Mueller 1984: 186-187).

Овакво разумевање Шекспирове драме и Терситове улоге у њој пружило је подстицај да се, упоредо са ређе присутним потпуним оспоравањем Чепменовог

---

<sup>739</sup> Вивијен Томас која детаљно пореди два текста ипак у већој мери указује на разлике него на сличности између обрада: „Са друге стране, Шекспиров лик никада не показује такву врсту непосредности [као Хомеров]: он није способан да састави утврђен говор; он испалује увреде и процене као стреле, препознаје глупост и отрцаност које превладавају на бојном пољу и у већу, али је ограничен на беспомоћно псовање. [...] Шекспир га претвара у критичара може да прозре херојске претензије и схвати истинску природу рата, [...] у човека који види само једну страну живота, али је макар види јасно“ (Thomas 1987: 27-29).



утицаја<sup>740</sup>, однос *Троила и Кресиде* према преводу *Илијаде* протумачи не само као израз ревалоризације херојске традиције *en général*, већ и као Шекспиров појединачни напад на Чепмена и његово неоправдано истицање превазиђених традиционалних вредности и херојских идеала у преводу. Овај став (заснован на непотврђеној претпоставци биографâ о тобожњем ривалству Шекспира и Чепмена као песника, уп. Ellis 2014: 72) стоји у основи Татлокове примедбе да „уколико Шекспир није користио Чепмена, немамо готово више никакав изговор да верујемо у то како је свесно деградирао тројанско предање“ (Tatlock 1915: 739), што упућује на проблематичан и тешко одржив закључак да је једини истински повод за Шекспирову деградацију херојске традиције била појава Чепменовог превода. У мање искључивом маниру на ову могућност је указао и Луис: „Шекспир је сатиризовао витештво, или, другим речима, супротстављао паганску етику хришћанској. Лична нетрпељивост према Чепмену узбуркала је његов гнев према великом епу који је Чепмен био превео“ (Lewis 1927: 259). Исто тумачење је прихватио и Харолд Блум; он истиче да је драма написана против Чепмена, који је поредио ерла од Есекса са Ахилејем, а уједно и као изазивање моралних начела Бена Џонсона (Bloom 1998: 327-328).<sup>741</sup>

Сложени и неразјашњени однос *Троила и Кресиде* према Чепменовом преводу послужио је као неопходно објашњење неуобичајеног и, у духу чепменовске рехабилитације традиционалне херојске парадигме, неприхватљивог Шекспировог драмског поступка. Важно је нагласити да Шекспирова интерпретација и Терситово место у њој, сагледани на ширем плану ренесансних обрада најгорег међу Ахејцима, не делује толико као упитно одступање од актуелног уздицања античких идеала, колико као још један израз критичког односа према традицији; он је, као противтежа чепменовским тенденцијама, обележио позну енглеску ренесансу. Природу потенцијалних утицаја на Шекспирово тумачење Терситове фигуре не треба тражити толико у афирмацији и надоградњи класичне заоставштине, колико у њеној темељној ревалоризацији и инвентивном изазивању; не толико на траговима Какстона, Лидгејта, Чепмена и средњовековних куртоазних идеализација античке цивилизације, колико на траговима Лукијана, Еразма, Текстора, Удала и сатиричко-пародијских тенденција у Енглеској почетком XVII столећа. Тек на темељима овакве традиције, Шекспирова инвенција добија свој пуни смисао и значај, а Терситов лик увелико надмашује своје раније улоге.

---

<sup>740</sup> Такав је, на пример, став Х. Ролинса да Шекспир није узимао директно из Хомера и Чепмена, већ да се о Терситу обавестио из других извора, попут Удаловог *Терсита* или Овидијевих *Метаморфоза* (Rollins 1917: 418).

<sup>741</sup> Татлок сматра да је Шекспир у лику недотупавног Ајанта у драми имао намеру да ослика Бена Џонсона (Tatlock 1915: 733).

Начин на који се Шекспир у *Троилу и Кресиди* понео према класичној традицији приказујући најмрачније поноре херојске егзистенције и спроводећи њихову критику кроз још непривлачнију фигуру Терсита, оставио је дубок утицај на историју рецепције драме све до данас. Проблемима генезе, жанровског одређења и могућих утицаја на драму придружене су и различите примедбе на рачун њене необичне структуре, карактеризације ликова и, што је посебно битно, истакнуте Терситове функције у саопштавању најважнијих ставова и идеја у делу. Када је реч о структури драме, Шекспир је од свих ранијих интерпретација тројанског предања одступио пре свега тиме што је идејно поништио основни сукоб између ахејске и тројанске „стране“, како то добро примећује Ноуленд (Knowland 1959: 357), а прича је уместо тога подељена на „две драме“: „‘трагикомедију’ Хекторове смрти и Кресидину ‘издају’ Троила“, закључује Блум (Bloom 1998: 329). Свака развојна линија код Шекспира добија своје карактеристичне представнике као и одговарајуће коментаторе (Пандара и Терсита) (уп. Colie 1974: 317). Две драме су првобитно раздвојене у „форми сукцесије насилно контрастираних ликова, догађаја и осећања“ (Ellis-Fermor 1948: 58) да би се у петом чину почеле постепено преплитати, како се драма ближи свом епилогу. Кимбро је овај след означио као недостатак јасног развоја радње, „заплет без заплета“, и објаснио га као „лични експеримент и свесни дизајн“ којим је Шекспир требало да задовољи наручиоце комада (Kimbrough 1964a: 74), док је Флај „формалне недостатке“ драме оправдао претпоставком о Шекспировој „намери да измести публику из свог самозадовољног осећаја за структуру и да их наведе да такође учествују у дезоријентацији; [...] прича се константно зауставља, спутава или усмерава у погрешним правцима, док покушава да се креће ка кохерентном исходу“ (Fly 1975: 277).<sup>742</sup> Међутим, наглашава Лоренс, после употребе комплексних драмских поступака са циљем да се прича саопшти до краја, њен расплет је у ствари непостојећи: „Све те завере и сплетке, сва реторика и филозофија, све љубавне интриге, све велике речи и трештање фанфара не доносе никакво разрешење“ (Lawrence 1931: 122-123). Уместо тога, публика је суочена са „отвореним завршетком“ у коме превладавају две подједнако непривлачне перспективе, Терситова и Пандарова (Foakes 1962-63: 149). У том смислу, закључујемо да се проблематична структура *Троила и Кресиде* обележена одсуством уобичајеног заплета, развоја и расплета радње, може разумети као

---

<sup>742</sup> Фоукс сматра да је овај дисконтинуитет у ствари последица преласка безазлене комичке тенденције драме на озбиљну анализу збивања у тренутку када је у трећем чину Кресида предата Грцима: „Када се богата комедија из прва три чина повуче испред непријатне представе о похоти на делу и јаростима рата, није реч о прекиду континуитета радње, већ о томе да ми сада другачије посматрамо ствари, док се љубавна игра и ратничко такмичење развијају с највећом озбиљношћу“ (Foakes 1962-63: 148). Слично закључује и Најт, који истиче да је драма „можда на први поглед компликована, али никако није инкохерентна“ (Knight 1972: 47).

суштинска негација и специфично метатекстуално поигравање са строгом наративном структуром класичног херојског и/или средњовековног витешког епа (уп. Ellis-Fermor 1948: 59-60, 62).

Подједнако атипичан у односу на друге драме је и Шекспиров поступак карактеризације ликова те осликавања њиховог односа према догађајима у тексту. Они су приказани као „робови збивања“ (Campbell 1938: 200) и ни за једног од њих се не може рећи да „представља кохезионо средиште драме, било у тематском било у моралном смислу“ (Костић 1994: 18). Уместо тога, ликови у *Троилу и Кресиди* су у већој мери представљени као литерарни типови, сведени на једну најупечатљивију црту, испољену прво кроз њихово деловање (или његово одсуство), а потом и гротескно амплификовану кроз призме Пандарових и Терситових коментара; како је приметила Р. Коли, они изгледају као „плошне, дводимензионалне картонске фигуре“ (Colie 1974: 326). Блум слично наглашава да у *Троилу и Кресиди*, као и у другим Шекспировим проблемским драмама, „ликовима недостаје интериоризација бића, [...] сви они обилују психичким комплексностима, али остају непровидни за нас, а Шекспир не жели да нам каже ко су и шта су заиста, [...] ово тренутно одбијање да се разоткрије природа лика несумњиво утиче на његово унижавање: ми смо позвани, готово присиљени, да не маримо превише за ове фигуре“ (Bloom 1998: 331).<sup>743</sup> Важно је нагласити да док се овај поступак може уочити код већине ликова у драми, његово присуство се никако не може приписати тобожњим слабостима дела, већ би се пре могло говорити о намерном деградирању актера комплексне позадине на просте типове. Као и у претходном случају, сматрамо да се Шекспир овим метатекстуалним маниром могао послужити не би ли указао на суштинску артифицијелност традиционалних епских ликова који су кроз многобројне средњовековне и ренесансне обраде већином заиста сведени само на класична *exempla*, чиме су изгубили своју животност и реалност. Придруживши на овај начин експлицитној критици искривљене херојске егзистенције и имплицитно „унижавање“ значаја ових ликова, кроз редукцију њихових карактера на једну доминантну одлику - *exemplum* (Ахилеј-храброст, Одисеј-довитљивост, Ајант-снага, Нестор-мудрост, Троил-младачка љубав, Кресида-несталност, итд), Шекспир је кроз цинично-сатиричну визуру својих коментатора, Терсита и Пандара, могао довести ове одлике до својих апсурдних екстрема и тако задати последњи ударац претензијама њихових носилаца (Ахилеј-силеција, Одисеј-префриган, Ајант-глуп, Нестор-изанђао, Троил-рогоња, Кресида-блудница, итд).

---

<sup>743</sup> Јан Кот заступа дијаметрално супротан став од Блума: „Ваљда ни у једној Шекспировој драми јунаци не анализирају себе и свет тако оштро и страшно. [...] Филозофирају“, додајући да „у Шекспира нема личности без ситуације“ (Kot 1963: 78, 81).

Овај метатекстуални поступак деградације херојских књижевних форми и елемената њиховог израза доведен је до врхунца у ставу да се суштинска питања на која *Троил и Кресида* указују, сагледавају кроз особену перспективу најгорег међу Ахејцима. Иако не представља средишњег актера у драми, Терсит сопственом представом о збивањима која коментарише и сагледавањем поступака других ликова несумњиво пружа најпрецизнију и (у недостатку боље) најприхватљивију интерпретацију њихове суштинске искварености. Додељивање ове изузетно важне улоге лику какав је био Терсит у *Троилу и Кресиди*, појединим проучаваоцима драме је деловало сасвим неприхватљиво. Татлок тако овај чин покушава објаснити као последицу изражајних специфичности два жанра, епа и драме: „Највећа Хомерова драж лежи у чињеници да су *сви* његови људи племенити и божански, али за драму је типично да буде у мањој мери херојска од епа“, док је Терситова „срамна“ перспектива за аутора ипак подређена перспективама других ликова: „Терсит се такође може у потпуности објаснити. [...] Он који виде и чују племенитије грчке принчеве неће прихватити Терситов поглед на њих“ (Tatlock 1915: 762, 763-764).<sup>744</sup>

Терситов критички став по питању искварених херојских идеала и његово класично негативно осликавање у драми, представљали су толико проблематичну одлику *Троила и Кресиде* да је велики број проучавалаца драме поставио питање: да ли се у Терситовим погледима уједно одражавају и погледи самога Шекспира на античку традицију? С обзиром на то да би позитиван одговор значио прихватање чињенице како се један од највећих енглеских драматичара у свом делу наругао традиционалним херојским вредностима и раскинуо са њима, већина аутора је готово по инерцији заузела став да је то немогуће (чак и упркос хипотези о нападу на Чепмена), па је у готово апсурдном маниру покушала удаљити и „одбранити“ бардове погледе од Терситовог поганог језика. Татлок инсистира на ставу да је Терсит био само кудилац и да није заступао Шекспирову перспективу према грчком друштву (Tatlock 1915: 769), а Кембел тврди да „Терситов глас није глас Шекспира“ (Campbell 1938: 202). Боуден слично истиче: „Не прихватамо мишљење да Шекспир говори кроз Терсита; уместо тога, он од нас очекује да одбацимо Терситове идеје, не као погрешне, него као одвратне зато што постоји директна веза између њих и одвратности човека који их заступа“ (Bowden 1957: 174). Мјур наглашава да у делу постоји константна промена

---

<sup>744</sup> У истом правцу је усмерена и примедба Х. Ролинса: „Чак је и публика са најнижим укусом, колико год да је првобитно била одушевљена Терситом и Пандаром, засигурно била разочарана када је драма изненада напустила своје главне ликове, уместо да их води ка логичном и традиционалном расплету“ (Rollins 1917: 428). Рут са сличном дозом гађења према Терситовом лику закључује: „Као круна свега, коначна Кресидина безвредност и Троилово сломљено срце протумачени су нам кроз сифилични ум Терситов, чија је целокупна функција у драми да укаља исквареношћу своје имагинације све што је човечанству узвишено и свето“ (Root 1922: 104-105).

перспективе и да чинимо неправду драми ако било који од њених ликова прогласимо Шекспировим гласноговорником, што Терсит засигурно није био: „Шекспир је могао уживати у писању његових клетви, као што ми уживамо да их слушамо, а да при томе није делио горчину овога створења“ (Muir 1979: 122, 123; уп. Shakespeare 1982: 33). Хајленд сматра да Терсит не представља Шекспиров поглед, већ да „говори у име оних који сматрају да су жртве силе, и оних који, истичући слободу интелигенције, одбијају да се потчине лажној реторици и лажним представама“ (Hyland 1989: 79). Посматрајући драму са аспекта њеног извођења, Бил закључује како је „одговорност глумца који га игра, да се побрине за то да се Терситови погледи неприметно не изједначе са Шекспировим погледима“ (Beale 1993: 162).<sup>745</sup> Важно је истаћи да у већини ових одбацивања потенцијалне повезаности Шекспирове и Терситове визуре проблем није толико представљала чињеница да се Шекспир разрачунава са изневереним херојством највећих хероја хомерског епа, колико да је ово разрачунавање саопштено кроз покуде најгорег међу Ахејцима. Његова традиционална представа је очигледно била исувише одбојна да би се могла довести у везу са Шекспировом репутацијом у овом позитивистичком покушају објашњења необичне поставке *Троила и Кресиде*.

Готово независно од питања Терситовог односа према личности свог творца, већином је прихваћен став да се, у односу на све друге ликове у драми, управо у Терситовом лику најинтензивније преламају кључне идеје *Троила и Кресиде*; његово тумачење представљених догађаја остварује најупечатљивији ефекат на публику, која са развојем радње постаје привржена његовој визури, колико год она деликатно деловала. Лоренс тако наглашава да Терситова „ругања остварују утицај на публику и управо то је била Шекспирова намера“ (Lawrence 1942: 433). Уна Елис-Фермор примећује да „се све више слажемо са Терситом, забављачем који је увек при руци да укаже на узалудност, прогресивно укидање што се завршава у негацији. [...] Последњи положај, у опадајућем редоследу негација, припада Терситу“ (Ellis-Fermor 1948: 59, 67). Кернан је мишљења да су други ликови представљени као пројекције Терситовог „зараженог ума“ (Kernan 1959: 197); са тиме се слаже и Милер, те бележи да Терсит „постаје филтер кроз који се сагледавају ликови и догађаји у *Троилу и Кресиди*“ (Mueller 1984: 187). Розали Коли сматра да нам Терсит „намеће своју генеричку

---

<sup>745</sup> Међу ретким супротстављеним мишљењима издвајају се примедба Ј. О. Смита да „Терсит представља најнижу, у највећој мери егзистенцијалну визуру у драми, и уколико оклевамо да поверујемо како је то уједно и Шекспирова визура, морамо бар признати да је драматичар посветио велики труд и време не би ли је успоставио“ (Smith 1967: 174), док Ј. Г. Прајс истиче да „Шекспир не само што је био инспирисан Хомеровом репутацијом, већ је истовремено пронашао ново усмерење за своју уметност, етички значај који је поткопавао лажно херојство кроз песимистичну и реалистичну студију човека. Терсит је у овоме био његов гласноговорник“ (Price 1971: 70).

сатиричну интерпретацију збивања“ (Colie 1974: 319; уп. Martin 360: 58; Beale 1993: 162), посебно у последњем чину, који је у целости подређен његовој визури: „Терсит се појављује посвуда, на најмањи повод, хорски инфицирајући све више људи чији је карактер већ осуђен на пропаст и најгорчи завршетак“ (Birney 1973: 109; уп. Farnham 1971: 134; Beale 1993: 171). Кинг такође закључује да Терсит „жели да нас убеди да прихватимо његове отровне погледе, а докази пружени на сцени олакшавају наш пристанак“ (King 1999: 42), док Досон, иако не прихвата став да је Терсит гласноговорник драме<sup>746</sup>, признаје да његов лик знатно утиче на наше реакције: „Чини се да је сâм Терсит саздан само са једном намером - његове перцепције су горке и често прецизне, његов језик је задивљујуће инвентиван, те се помоћу њега уобличавају наше реакције на све што видимо“ (Shakespeare 2012: 18-19).<sup>747</sup>

Ова суштинска амбиваленција Терсита у *Троилу и Кресиди* као истовремено неприхватљивог гласноговорника драме (и Шекспирових ставова према традицији) и његове способности да најснажније од свих ликова обликује реакције публике, прилично доследно одражава традиционалну амбиваленцију фигуре, засновану на кључном контрасту између онога како је Терсит представљен и онога што изговара. Лоренс истиче да, „Терсит [...] није био неопходан за радњу, ништа више него у *Илијади*. Његова улога у тројанском предању била је, од Хомера наовамо, веома мала. Међутим, Шекспир га је начинио изузетно важним“ (Lawrence 1942: 432), док ће на другом месту аутор приметити да је Терсит „лик о коме се најпогрдније говори од свих људи код Шекспира“ (Lawrence 1931: 140; уп. Martin 1983: 54). Иако представљен као „гротескна фигура“, са „одликом ђаволске малициозности“ која никада раније није додељена ниједном Шекспировом лику (Farnham 1971: 128, 130)<sup>748</sup>, Терсит је „једини међу херојима у стању да прозре њихове претензије, јер ни сâм нема ништа херојско;

---

<sup>746</sup> С друге стране, Рене Жирар истиче да „Терситов припев о разврату и рату заиста чини коначну поруку драме“ (Girard 1991: 151); Блоом слично наглашава да „Терсит [...] прилично добро говори у име драме, ако већ не у име Шекспира“ (Bloom 1998: 328). Џејн Адамсон сумира раније интерпретације *Троила и Кресиде* и примећује да су „током четрдесет година критичари и продуценти били усмерени на разумевање Терситових погледа као најближег еквивалента погледима самог драмског комада, тврдећи да нас они постепено нагоне да се усагласимо са Терситом“. Међутим, ауторка сматра да Терситова истина није цела истина и да, упркос томе што је „жеља за резимирајућим формулацијама снажна и увек ће бити људи за које Терсит све тачно сумира“, попут Јага, „Терсит ‘није ништа кад не куди нешто’ [Отело, II, 1], и у томе једнако лежи снага и ограниченост његовог погледа. [...] Изједначити његову свест са свешћу драме значи унизити значај и једног и другог, кроз губитак разликовања између њих; свести на низ редуктивних ‘предлога’ оно што представља богату, отворену и динамичну драму о *питањима* - јер у њима је истински спор“ (Adamson 1987: 61, 63, 64).

<sup>747</sup> Слично закључује и Веселин Костић говорећи о Терситовом положају у драми: „Он се не може узети као представник средишњег гледишта, али се не може порећи ни то да у Терситовим отровним примедбама има истине и да су реакције гледалаца, што се драма више развија, све усаглашеније с његовим коментарима“ (Костић 1994: 20).

<sup>748</sup> „Терсит је можда јединствен лик у [Шекспировом] канону, али реализација да и други ликови код Шекспира, попут Хамлета, отворено говоре и ‘убедљиви’ су у својој одабраној дикцији, могла би да начини Терситову појаву мање необичном“ (Kimbrough 1964a: 155).

он препознаје свачију нискост јер је и сâм најуниженији“ (Wolff 1921: 328).<sup>749</sup> Према традиционалним видовима представљања Терсита (директно или индиректно потеклим од његове хомерске појаве), Шекспир је у овој амбиваленцији препознао јасно укрштање између Терсита као субјекта и као објекта критике превазиђених херојских вредности, подстичући изнова његову функцију песника покуде у иновативним процесима деконструкције херојске парадигме у *Троилу и Кресиду*.

Овај поступак прожима читаву Шекспирову драму и присутан је од нашег иницијалног сусрета са Терситом, који је у *dramatis personae* обележен као „ругобан и подругљив Грк“ (*a deformed and scurrilous Greek*).<sup>750</sup> Исто као и у хомерском тексту, Шекспир прву појаву Терсита у *Троилу и Кресиду* обликује као посредно сведочење о његовом поганом језику. У трећој сцени првог чина Шекспир први пут представља збивања у ахејском логору, где међу војском превладава незадовољство и безвољност због неуспешне седмогодишње опсаде Троје. Уликс тражи од Агамемнона дозволу да говори, на шта му овај одговара да ће радо послушати његово саветовање:

Агамемнон: Говори, итачки кнеже. Мање ће се  
Чути бескорисна и безначајна реч  
Са твојих усана но што би била нада  
Да ћемо са псећих усана суровог  
Терсита чути некакву музику,  
Духовитост или пророчанску мудрост.  
(I, 3, 70-74 [26])

Након што је у *dramatis personae* Терситова појава одређена као деформисана и скаредна, у Агамемноновом обраћању се, као на почетку епизоде у *Илијади*, квалификује и његов говор, прво имплицитно кроз супротстављање Уликсовом, као „бескористан“ (*needless*) и „безначајан“ (*importless*), а потом кроз експлицитно истицање да „сурови“ (*rank*) Терсит није у стању да каже ништа пријатно (*music*), мудро (*wit*) или пророчанско (*oracle*) са својих „псећих усана“ (*mastic jaws*). Овако негативно одређен пре него што први пут проговори Терсит је као непожељан, непријатан и неуспешан говорник посредно унижен и захваљујући упечатљивом Уликсовом монологу о небеском и земаљском поретку (I, 3, 75-137; 142-184; 197-210)<sup>751</sup>, у коме ће херој истаћи како је главни разлог грчког неуспеха да освоји град

<sup>749</sup> На истој равни се развија и закључак С. Р. Била о Терситовој необичној појави: „Део мистериозности овог изванредног лика лежи у чињеници да, иако је суштински пасиван, он показује, посебно у последњем чину, алхемичарску способност да трансформише све што се пред њим налази, да изобличи или разоткрије мотивације других ликова“ (Beale 1993: 168).

<sup>750</sup> Сви наводи из *Троила и Кресиде*, уколико није другачије назначено, дати су према критичком издању изворника: William Shakespeare, *Troilus and Cressida*, ed. David Bevington (Shakespeare 1998), односно према преводу целокупних дела В. Шекспира Живојина Симића и Симе Пандуровића (Šekspir 1963a).

<sup>751</sup> „Тој небеској хијерархији одговара земаљска хијерархија сталежа и достојанства. Хијерархија је

садржан у чињеници да у логору више не постоје поредак ни ранг: „И најгори личи на најбољег/ Под истом маском“ (83-84). Првобитна проблематизација одсуства херојских вредности на грчкој страни, на које указује један од њених најважнијих представника, истакнута је и другим говором једног од најискуснијих, Нестора, са којим се преплиће (185-196). У оба говора највиши израз непослушности војске и непоштовања војне хијерархије јесте паралела коју два говорника повлаче између Ахилејеве и Ајантове охолости: Нестор на крају говора истиче да, док Ахилеј у свом шатору подстиче Патрокла да га забавља карикирајући грчке старешине, Ајант у свом „подбада Терсита, роба чија жуч/ Клевете кује као ковница,/ Да нас куди и блато на нас баца,/ Да смањи, потцени храброст са којом се/ Неустрашиво излажемо многим/ Опасностима што су око нас“ (I, 3, 192-196). Додатно деградиран као „роб“ (*slave*) који „кује клевете“ (*coins slanders*), Терсит је већ овде приказан у својој примарној функцији кудиоца и критичара грчких хероја, односно песника покуде.<sup>752</sup> Његов задатак је да хероје „изједначава са прљавштином“ (*match us in comparisons with dirt*), односно да их проглашава шљамом, те да слаби (*weaken*) и оспорава (*discredit*) њихово излагање (*exposure*) опасности, тј. њихову херојску част. При томе, наглашавамо да је Терсит оваквим одређењима уведен у драму не као аутономна перспектива усмерена против доминантне институције херојства и њених вредности, већ као својеврсно оруђе које у већ разједињеном поретку једни хероји (Ахилеј, Ајант) употребљавају против других (Агамемнон, Уликс, Нестор): „Терситов положај као једног вида агресивног оружја испољава се на начин на који га различити грчки ратници, посебно Ахилеј, користе да пониште херојски статус својих ривала“ (Prendergast 2008: 79).

Везано за Уликсово лукавство с краја првог чина - да Ајанта треба прогласити већим херојем од Ахилеја и послати га у двобој са Хектором, не би ли Грци умањили

---

природни закон, њено нарушавање било би победа силе над правом, анархије над редом“ (Kot 1963: 80; уп. Frye 1967: 47; Barton 1977: 181). Каула тумачи Терситову перспективу у делу као дијаметралну супротност идејама истакнутим у Уликовој представи о поретку: „Логичан опозит овој потпуно индивидуалистичкој етици јесте Терситов немилосрдни цинизам; он у бесмисленом варварству рата не види никакве остатке људског достојанства нити било какве друге вредности (Kaula 1961: 280; уп. Knight 1972: 48, 57). Уликов говор о природном пореклу социјалног и војног поретка могао би се довести у везу са Одисејевим говором узбуњеној војсци у другом певању *Илијаде*, према коме је право на владавину божански предодређено појединцу: „Владање многих не ваља - нек један влада над војском,/ један нек буде краљ, коме Крона лукавог синак/ жезло и законе даде, да по њима влада над људма“ (B, 204-206). Шекспиров Уликс захтева исту хијерархију за Агамемнона, али је у ренесансном духу основ ове хијерархије уместо божанског постало природно начело.

<sup>752</sup> Алис Бирни сматра да је већ у првом помену Терсита (I, 3, 70-74), кога нема у кварто издању из 1609. године, најављена његова функција као главног сатиричара у команду, иако он још увек није проговорио: „Агамемнонов говор о Терситу у фолио-издању јасно одређује кудиоца као првог у односу на све сатиричне говорнике који нарушавају поредак у логору. [...] Утицај примарног сатиричара снажно прожима цео први чин иако он није физички присутан“ (Birney 1973: 100, 102-103).



Ахилејеву охолост - Терсит овде први пут проговара у драми, у конфликтној сцени са Ајантом<sup>753</sup> на почетку другог чина:

Ајант: Терсите!

Терсит (*за себе*): Како би било да Агамемнон добије чиреве свуд, по целом телу?

Ајант: Терсите!

Терсит (*за себе*): Па да се ти чиреви отворе и процуре. Зар онда и главни војсковођа не би процурио као отворен, гнојав чир?

Ајант: Псино!

Терсит (*за себе*): Онда би се из њега могло исцедити нешто, а овако ништа.

Ајант: Зар ти, сине курјачице, не чујеш? Онда осети!

(*Удара га*)

Терсит: Грчка те куга уморила, мелезе, господару воловског мозга!

Ајант: Проговори једном, убуђали квашче, или ћу те целог измесити с тестом.

Терсит: Пре ће тебе моја грдња натерати да постанеш паметан и побожан. Али ми се чини да ће твој коњ брже научити беседу но што ћеш ти напамет научити молитву.

(*Ајант га удари*) Можеш ударати, можеш. До врага с тим твојим коњским ударцима.

Ајант: Отровна гљиво, саопшти ми проглас.

Терсит: Мислиш ли ти да ја немам осећања, кад ме тако бијеш?

Ајант: Проглас!

Терсит: Мислим да је проглашено да си ти будала.

Ајант: Не боцкај, бодљикаво прасе, не боцкај; сврбе ме дланови.

Терсит: Волео бих да те сврби од главе до пете, па да те ја чешем; претворио бих те у најодвратнију красту у Грчкој. Кад си у окршају онда удараш споро ко и други.

Ајант: Да чујем проглас!

Терсит: Ти гунђаш против Ахила и грдиш га сваки час; пун си зависти на његову величину као Кербер на Просерпинину лепоту, и зато лајеш на њега.

Ајант: Кукавицо!

Терсит: Што њега не удараш?

Ајант: Ништавило!

Терсит: Он би те смрвио својом песницом као морнар двопек.

Ајант: Неваљала псино!

(II, 1, 1-38 [37-38])

Први део Терситовог говора (за себе), док се намерно не одазива на Ајантове повике, усмерен је (као код Хомера) против Агамемнона, његове неспособности да као

<sup>753</sup> Терсит се, у другачијем контексту, доводи у везу са Ајантом и у једином помену лика у Шекспировом опусу поред *Троила и Кресиде*, у четвртој чину *Симбелина*, где Беларије и Гвидерије пореде тело „мртве“ Имогене и Клотенов обезглављени леш; први наглашава да: „Моћни и мали труле подједнако:/ Али поштовање (тај анђео света)/ Разлику ипак прави измеђ’ њих“ (IV, 2, 245-247), на шта Гвидерије пословично одговара: „И Терзитово и Ајантово тело./ Добро је кад су обојица мртви“ (IV, 2, 252-253 [Šekspir 1963b: 91]; уп. Tatlock 1915: 731). Гвидеријево поређење у коме препознајемо одјек класичних представа о загробној изономији и Терситових појава у подземном свету, Јан Кот је повезао са стиховима из Лукијановог дијалога *Харон*: „Терситу раван је син лепокосе оне Тетиде./ Једнаки сви су мртвачи, јер немају моћи ни снаге“ (Luc. Char. 22 [Лукијан 2015: 158-159]), објављеног 1506. године у Еразмовом латинском преводу. Ова веза указује на могућност непосредног утицаја сиријског сатиричара на Шекспира, који је уместо Ахилеја, Терситу супротставио Ајанта: „Такође знамо да је у *Троилу и Кресиди* Шекспир представио Ахилеја као феминизирани кукавицу, па је стога Ајантова злокобна снага чинила много прикладнији контраст Терситовој слабости и лудости“ (Kott 1987: 269-271). На другом месту, поводом ових Шекспирових стихова Кот бележи: „Леш херојског лудака против поретка света, и леш диничне будале који се руга поретку света не разликују се један од другог. Шекспир је видео свет такође и из Одисејеве перспективе [у Софокловом *Ајанту*]“ (Kot 1974: 71; уп. 67, 187).

врховни војсковођа поведе војску у освајање Троје. Терситова оштра критика саопштена је кроз метафору кожне болести - „гнојавих чирева“ (*boils; botchy core*); они би ако пукну пружили бар некакву „материју“ (*matter*), за разлику од Агамемнона, који нема никаквих сувислих предлога за окончање рата, цинично закључује Терсит. У тренутку када му гневни Ајант прилази и удара га (попут Одисеја у *Илијади*), Терситова проклињања прелазе са Агамемнона на њега. Суштина Терситових клетви своди се на истицање Ајантове празноглавости - он има „воловски мозак“ (*beef-witted*), његов коњ ће пре научити беседу него овај молитву, и због тога је проглашен за будалу (*thou art proclaimed a fool*). Ајантов одговор на Терситов оштар језик своди се на сурову и тупу силу па се „дијалог“ неминовно развија на штету обојице. Док Ајант тражи од лајавца да му прочита Агамемнонов проглас (о наступајућем жребу за двобој са Хектором)<sup>754</sup> Терсит наставља са својим богатим „асортиманом“ клетви повезаних са кожним болестима и назива га „најодвратнијом крастом у Грчкој“ (*loathsomest scab in Greece*), подругујући се и његовој вештини у борби. Најзад (слично као што се хомерски Терсит кудећи Агамемнона позива на Ахилејев гнев), Терсит на Ајантове ударце одговара истичући да је овај љубоморан на Ахилеја, јер је бољи ратник, и да га због тога стално грди; за разлику од беспомоћног Терсита, Ајант на њега не сме да дигне руку, јер би очигледно настрадао. Ова примедба додатно увећава Ајантов гнев, који опет удара Терсита називајући га „столичицом за вештице“ (*stool for a witch*), односно изједначава његове заједљиве опаске са мучењем, на шта Терсит наставља са својим грдњама („глупави војводи“, „красрави, снажни магарче“, „красрави кнеже“; II, 1, 42-50 [38-39]).

Размена Терситових проклињања и Ајантових удараца прекинута је уласком Патрокла и Ахилеја, који убрзо и сами постају предметом Терситових покуда. Терсит наставља да се руга Ајанту, пародирајући грчку апофтегму „спознај себе“ („Терсит: Ипак га не гледате добро; јер, сматрали га за ма кога, он је Ајант. Ахил: Знам то, будало. Терсит: Да, ал’ та будала не зна саму себе“ II, 1, 61-64 [39]) и проглашавајући се „победником“ у овој апсурдној размени („Избубетао сам му мозак више но он моје кости“, II, 1, 67-68 [39]), да би, док Ахилеј спречава Ајанта да га удари, најзад закључио: „Кажем да овај Ајант [...] нема ни толико мозга [...] да запуши ушице на игли лепе Јелене, због које је дошао овамо да се бије“ (II, 1, 74, 76, 78-79 [39]). Ахилеј зауставља разгневног Ајанта да се освети наглашавајући да је бесмислено спорити се с „будалином“, на шта Терсит одговара: „Неће он то, јемчим; јер би га будалина

---

<sup>754</sup> Бил наводи да се једно од продуцентских решења у постављању *Троила и Кресиде* на сцену састојало у томе да се Ајант прикаже као неписмен, због чега Терсит мора да му чита краљевски проглас и друге поруке од ахејских војсковођа, што је додатно доприносило представи о Ајанту као шупљоглавицу (Beale 1993: 167).

памет застидела“ (II, 1, 84-85 [40]). Ајант потом објашњава Ахилеју како је послао Терсита да му сазна садржину прогласа, на шта овај добацује, поричући Несторову ранију тврдњу о свом ропском положају: „Ја нисам твој роб. [...] Ја служим овде добровољно.“ (II, 1, 90, 92 [40]). Ахилеј се руга Терситовој искривљеној слици о сопственом статусу у ахејском логору<sup>755</sup>, наглашавајући да је у овој размени брбљивац био у „принудној служби“, јер „нико добровољно не пристаје да га туку“ (II, 1, 93-94 [40]; уп. Elton 2000: 150). Ахилејева подругљива примедба претвара хероја у нову мету Терситових напада, који ће се убрзо потом проширити на све ахејске прваке:

Терсит: Е да! Велики део и твога мозга је у мишићима, ако људи не лажу. Много ће Хектор добити ако разбије главу једном од вас двојице [Ахилеју и Ајанту]; колико и кад разлупа црвљив орах без језгре. [...] Па ето, Улис, чак и стари Нестор, чији је ум био плеснив пре него што су вам дедови добили нокат на великом прсту ноге, ујармили су вас као теглеће волове и терају вас да орете ратове. [...] Да, цела истина; ајс Ахиле, ајс Ајанте, ајс! [...] [Патроклу] Зар да ућутим кад ми Ахилев кер нареди? [...] Пре ћу вас видети обешене као глупачине но што ћу поново доћи у ваше шаторе. Идем тамо где памет влада и остављам друштво будала.  
(II, 1, 96-99; 101-104; 106; 111-112; 114-116 [40-41])

Проглашавајући Ахилеја, попут Ајанта, силецијом без превише памети<sup>756</sup>, који није свестан да га Уликс и Нестор искоришћавају како би однели победу у рату, Терсит двојицу ахејских хероја назива „глупачинама“ (*clotpolls*) и, заједно са Патроком, „друштвом будала“ (*faction of fools*), веома прецизно описујући Уликове намере којима се завршио први чин *Троила и Кресиде*, пре него што напусти сцену. Међутим, ова (истинита) Терситова примедба не оставља никакав утисак на тројицу ратника, који су задовољни што су се „отарасили“ брбљивца и настављају разговор о томе ко ће изаћи на двобој Хектору, својим поступањем потврђујући у извесној мери Терситова заједљива запажања (II, 1, 116-127 [40]).

После осврта на збивања на Пријамовом двору у другој сцени, трећа сцена другог чина почиње развијеним Терситовим солилоквијем пред Ахилејевим шатором - једном од најупечатљивијих интроспекција овога лика у драми, у поступку иначе несвојственом већини других актера<sup>757</sup>:

<sup>755</sup> На ову појединост указује и Кернан: „Терсит посматра самога себе као суптилног и интелигентног, иако се његови планови завршавају искључиво у самовеличању и не доносе му ништа друго осим батина“ (Kernan 1959: 194).

<sup>756</sup> Терситове грдње упућене Ахилеју, као и општа негативна представа о његовом лику у драми, последица су изразито осуђивачки настројене средњовековне културе према његовом „херојству“, како истиче Кембел: „За средњовековне писце верне идеалима витештва, Ахилеј је постао отеловљење дивљачке округлости, а други Грци су представљали недисциплиновану гомилу кукавица и силеција“ (Campbell 1966: 892). На другом крају ове лествице вредности, као отеловљење витешке врлине, стајао је, наравно, Хектор.

<sup>757</sup> Алисон Финдлеј запажа да од укупно четрнаест солилоквија у драми, Терсит изговара чак девет, од чега је већина упућена самој публици (Findlay 1994: 233). Осим тога што постају средство Терситове

Терсит: Како је, Терсите? Шта, изгубљен у лавиринту свога беса? Докле ће тај слон Ајант да спроводи своје? Туче ме, а ја га грдим: чудна ми задовољења! Волео бих да је обратно: да ја њега тучем, а он да грди мене. Тако ми бога, научићу да призивам ђавола, јер сам решио да видим неки резултат од мојих злобних проклињања. Па тај Ахил, вајни инжењер! Ако Троја не буде заузета пре но што је та двојица поткопају, њене зидине ће стајати док не падну саме од себе. О, велики громовниче Олимпа, заборави да си Јупитер, краљ богова; а ти, Меркуре, изгуби сву змијску лукавост своје палице, ако им не узмете то мало или скоро нимало памети, за коју и кратковидо незнање зна да је тако безмерно оскудна, да се не умеју довити да муву спасу из паукове мреже ако не потегну своје тешке мачеве и мрежу не исеку. После овога, нека освета стигне цео логор! Или, још боље, нека цео логор добије напуљску вренгу; јер ми се чини да та клетва стиже оне што ратују због сукње. Очитао сам своје молитве, а ђаволска злоба нека каже амин.

(II, 3, 1-20 [48])

Терсит започиње свој говор људским и реалистичким истицањем сопствене самосвести о томе да су чак и повремене илузије о интелектуалној надмоћи у надмудривањима са Ајантом само маска и заклон у једној суштински неугледној и безизлазној ситуацији. Ово увиђање најгорег међу Ахејцима директно се супротставља артифицијелним идеализацијама и самозаваравањима грчких хероја о сопственој важности и значају. Терсит је болно свестан да му његова проклињања не доносе никакво задовољење те да га његова заједљивост и бес само још више удаљавају од ахејске заједнице<sup>758</sup>, али, упркос томе, он одлучује да (за разлику од ратничких послова Ахејаца) од својих проклињања „види неки резултат“. Терсит зато наставља да куди Ајантову и Ахилејеву силецијску затупљеност, која не препознаје никакве друге видове превазилажења проблема од сирове силе. Попут средњовековног Порока (*Vice*) и у маниру Удаловог Терсита, он призива ђавола и баца клетву - да напуљска врэнга, тј. сифилис, стигне цео логор као одговарајућа одмазда за оне што „ратују због сукње“ (Хелене). Терсит на овоме месту постаје у целости самосвестан песник покуде, који иако схвата да га његов „подухват“ води у неизбежну пропаст и да није подстакнут племенитим осећањима, ипак наставља да куди и проклиње. Овако конципирана

---

интроспекције, ови солилоквији тако имају изузетно важну улогу и у ефектима које Терсит остварује на драмску публику, задобијајући постепено са развојем радње све већу сагласност аудиторијума са његовом перспективом критике изневерених херојских вредности и идеала.

<sup>758</sup> Терсит у солилоквијима највише открива сопствени карактер и истинске намере у односу на свеопшту исквареност социјалног поретка чији је део, „јер Терсит је, према сопственом признању ‘изгубљен у лавиринту свога беса’, истовремено Минотаур и жртва, заражен сатиричном кугом његове сопствене генерације“ (Neill 1993: 291-292). У оваквим наступима, испод сопствене одвратности, неумољиве заједљивости и немилосрдне критике, Терситов лик досеже готово трагичну ауру: „Трагични јунак је трагичан без обзира да ли је добар или лош човек; трагична радња је трагична без обзира да ли нам се чини простачком или достојном дивљења, неизбежном или произвољном“ (Frye 1967: 4). На ово указује и Најт објашњавајући да је позитивна страна Терситовог беса то што је згрожен над људским неконтролисаним страстима и инстинктима, који су у супротности са његовим чистим интелектом, али да овај „критички интелект, сâм по себи, без подстицаја и помоћи интуиције или некаквог облика вере, садржи семе сопственог уништења: он је контрадикторан, некреативан, деформисан“ (Knight 1972: 59).

„херојска одважност“ одвратног брбљивца у Шекспировој драми постаје пародијски пандан и противтежа одсуству храбрости и племенитости код грчких хероја.

Терситова одлука уједно обележава и његов прелаз из Ајантовог у Ахилејев шатор, где ће (пошто Ајант није знао да искористи његове способности) добити привилегован статус критичара, коме је дозвољено да се руга свима. У циљу остварења у својој новој улози, Терсит прво мора да се избори за Ахилејеву наклоност супротстављајући се Патроклу, који је донедавно испуњавао Терситову функцију и забављао Ахилеја карикирајући старешине, како то наводи Нестор у свом говору у првом чину. Патрокле је овога свестан када на почетку сцене позива Терсита да уђе у шатор: „Уђи унутра, добри Терсите, и псуј“ (II, 3, 21-22 [49]).<sup>759</sup> Терсит започиње да проклиње Патрокла, истичући његову ништавност, лудост, незнање и ружноћу (II, 3, 23-31 [49]). Размену покуда прекида пристигли Ахилеј и одушевљен Терситовим доласком у његов шатор, тражи од лајавца да куне Агамемнона, објашњавајући задовољно увређеном Патроклу, кога Терсит наставља да подбада<sup>760</sup>, да је овај „повлашћено лице“ (*privileged man*; II, 3, 55 [49]) и подстиче га да настави са клеветањем. Терсит започиње свој погрдни опис ситуације у грчком логору, који ће кулминирати у циничној једначини према којој су сви присутни будале:

Терсит: Изређаћу све. Агамемнон заповеда Ахилу; Ахил је мој господар; ја сам Патроков зналац, а Патрокле је будала. [...] Агамемнон је будала, Ахил је будала, Терсит је будала, и, како је већ речено, Патрокле је будала. [...] Агамемнон је будала што се издаје за Ахиловог заповедника; Ахил је будала што допушта да му Агамемнон заповеда; Терсит је будала што служи ту будалу, а Патрокле је чиста будала.  
(II, 3, 50-52; 56-57; 59-62 [49-50])

У неколико огољених Терситових исказа потпуно је јасно саопштена иста она истина о поражавајућем стању ахејске војске коју је са узвишеном реториком у првом чину издекламовао „племенити“ Уликс, у свом говору о односу небеског и земаљског поретка.<sup>761</sup> Терситова приземна, али ништа мање тачна, „хијерархија будалâ“ тако

<sup>759</sup> Патроков позив Терситу да куди можемо повезати са Мулциберовим позивом Терситу да настави своје хвалисање након што му сачини оружје у Удаловом комаду („Укратко, оклоп сачуваће ти живот/ на копну и води, сад буди дрчни скот!“; 117-118).

<sup>760</sup> Бил сматра да се Терсит ипак донекле диви Ахилејевом херојству и да због тога одлази код њега, док је, са друге стране, љубоморан на Патрокла и зато га напада (Beale 1993: 165).

<sup>761</sup> Из односа ове две перспективе, Уликсове и Терситове, према збивањима у логору и других елемената у драми, Татлок је закључио да у *Троилу и Кресиди* „постоје племенитост и скаредност; али оне нису измешане“ (Tatlock 1915: 760-761). Мертон два лика посматра као два типа коментатора догађаја на грчкој страни: „озбиљног [Уликса], који одражава ставове аутора, и лакрдијаша [Терсита]“ (Merton 1945: 143). Кимбро истиче да „ниска Терситова инвектива чини контрапункт Уликсовим великим говорима“ (Kimbrough 1964a: 139). Смит у супротности Уликсове и Терситове визууре препознаје супротстављање есенцијалног и егзистенцијалног начела у драми: „Расправа између онога што је есенцијално и онога што је егзистенцијално преноси се на план једне врсте борбе у којој учествује Терсит; он говори као ниски, залуђени лакрдијаш коме је дозвољено да лута грчким логором - неподношљив и нимало забаван

постаје изврнути одраз Уликове социјалне и ратничке хијерархије<sup>762</sup>, као подражавања природних и небеских хијерархија.<sup>763</sup> Додељујући на овај начин Терситу улогу гласноговорника и резонера проблематичних појава у ахејском логору, Шекспир је имплицитно пародирао традиционалну представу о Уликовој речитости, која у околностима *Троила и Кресиде* делује вештачки и испразно наспрам Терситових лаконских али прецизних увида, чиме се додатно деградира Уликов лик, иначе у већини ситуација у драми удаљен од Терсита (уп. Stanford 1963: 170-171).

У свом покушају да ослободи Ахилеја од свих илузија по питању његовог истинског положаја у односу на ахејске војсковође и хероје, Терсит легитимно успева преокренути читав вредносни систем грчког логора, у коме је сада „готово свако [...] у најбољем случају будала“ (Bloom 1998: 330), односно где „хероји глуме будале и стварно су будале. Само права будала није будала. [...] Паметнији је. Мрзи и подсмева се“ (Kot 1963: 77). Прешавши у Ахилејев шатор Терсит наставља да систематично и без имало милости разбија идеализоване представе које у сопственој охолости грчки ратници гаје о себи, док њихови поступци из сцене у сцену улазе у суштинску контрадикцију са тим представама. Истичући тако самозаваравање и надменост као једну од главних болести у грчком логору, од које, како закључује у свом првом солилоквију, није ни сâм поштеђен, Терсит ће после своје сатиричне визуре ахејске хијерархије и Ахилејевог скривања пред грчким посланством, у следећем солилоквију изнети и покудну дијагнозу читаве опсаде и њених актера: „Овде је такво лицемерство, такво опсенарство и такво лупештво! Цела је прича о блудници и рогоњи; згодна кавга за подстицање супарничких странака и крвављења до смрти. Нека сви добију суве красте, и нека рат и разврат упропасте све!“ (II, 3, 68-72 [50]). Сводећи херојство ахејских ратника на „лицемерство, опсенарство и лупештво“ (*patchery, juggling*,

---

лик. Он проговара са интелигенцијом једнаком Уликовој, али без било каквих назнака Уликове контроле. [...] Уликов аналитички ум је у Терситу преображен у дивљачки дар за истицање разлика“ (Smith 1967: 173).

<sup>762</sup> Елтон у том смислу сматра да Терсит својим „ланцем будала“ обрће Уликову хијерархију и ранг те „захтева од оних који су на дну да преузму идентитет оних који су на врху. [...] Док Терсит приказује хијерархију будала, он је иронично тај који је врховна будала“ (Elton 2000: 56).

<sup>763</sup> Рене Жирар на примеру Шекспирових ликова у *Троилу и Кресиди* препознаје механизам „миметичке жеље“ (жеље појединаца за оним што други појединци имају или желе). Како сматра аутор, овај механизам је посебно на делу у случају Уликовог лика, који након говора о успостављању земаљског поретка кроз подражавање небеског (својеврстан миметички принцип), заснива свој лукави план да уздигне Ајанта изнад Ахилеја на темељу идеје да „само *mimesis* може успешно да се супротстави *mimesis*-у“. Улик рачуна на „Ахилејеву жељу да буде Агамемнон“ и „Ајантову жељу да буде Ахилеј“, препознајући жудњу за политичком моћи као основ њихове миметичке жеље. Жирар стога закључује да: „У овој драми нема хероја нити негативца, само миметичких парњака“ (Girard 1991: 141, 151). Жираров модел применљив је у извесној мери и на Терситову хијерархију будала, која се такође може разумети као представа о миметичкој жељи актера у ланцу команде - Ахилејевој жељи за Агамемноновим признањем, али и Терситовој жељи за Ахилејевом наклоношћу, коју је раније уживао Патрокле, сада пребачен на последње место у ланцу и тиме такође представљен како прижељкује статус који му је Терсит управо преотео.

*knavery*), повод за епску опсаду на причу о „блудници и рогоњи“ (*whore and a cuckold*), тј. Хелени и Менелају, а херојски сукоб зараћених страна на „рат и разврат“ (*war and lechery*), Терсит се повлачи са сцене на коју ће се опет вратити тек на крају трећег чина, када ће знатан део његових погрдних квалификација заиста бити и потврђен (не)делима других ликова. Мимоилазећи се са лајавцем, Агамемнон, Уликс, Нестор и Диомед, заједно са Ајантом, гневним због тога што му је Ахилеј „одмамио будалу“ (II, 3, 89 [50]), стижу пред Ахилејев шатор и настављају да до краја другог чина спроводе свој план у дело, лажно уздижући и потпаљујући храброст наивног Ајанта и његову тобожњу смелост да изађе пред Хектора, а осуђујући Ахилејеву охолост и повлачење из борбе, које су у ствари само изговор за његов кукавичлук.

Како се драма развија све је мање зававања у редовима Грка и Тројанаца или се њихове искривљене представе о себи и ситуацији у којој су се нашли доводе до својих екстремних консеквенци: „У грчком логору нико не гаји илузије. Сви знају да је Јелена блудница, да се рат води због рогоње и девојчуре“ (Kot 1963: 78). Тројанци, на челу са Хектором, такође су ослобођени свих лажних нада о могућности изненадног прекида рата или Хелениног повратка Менелају. Док се на грчкој страни подмукла замисао Агамемнона, Уликса и Нестора остварује захваљујући Ајантовој погубној ароганцији и Ахилејевом нехеројском суздржавању, на тројанској страни се основни наратив о Хелениној „отмици“ као поводу за рат доследно преноси на аспект приче о Троилу и Кресиди, која ће на микроплану збивања под Тројом водити ка сличном исходу.

Као што Терсит у ахејском логору представља главног коментатора и интерпретатора збивања око Ајанта и Ахилеја, на тројанском двору ову улогу у збивањима око Троила и Кресиде преузима Терситов парњак Пандар (уп. Knowland 1959: 363; Stanford 1963: 170; Wells 1997: 144; Shakespeare 1998: 59; Shakespeare 2012: 16). Двојица ликова тако испуњавају две комплементарне функције као „аутсајдери у својим друштвима, чија је окупација да посматрају ‘лепе сусрете’ других у љубави и рату“ (Foakes 1971: 57-58; уп. Elton 2000: 36). Терситова и Пандарова појава у *Троилу и Кресиди* наизменично се смењују из сцене у сцену, из чина у чин, никада не долазећи у непосредан контакт (Пандар доминира у I, 1, 2; III, 1, 2; IV, 1, 2, 4; V, 3, 10, а Терсит у I, 3; II, 1, 3; III, 3; V, 1, 2, 4, 7; уп. Shakespeare 1998: 65), док заступају својеврстан комично-сатирични коректив на обе зараћене стране.<sup>764</sup> Њихове улоге довитљивих посматрача догађаја из две различите перспективе<sup>765</sup>, које се све снажније развијају

<sup>764</sup> „Терсит или Пандар (експлицитни или имплицитни израз изневерених вредности) појављују се у свакој сцени у којој је наглашена племенита замисао, страст или понашање, коментаришући их готово пре него што утихну одједи последњих речи оних који говоре пре њих“ (Ellis-Fermor 1948: 60).

<sup>765</sup> Основна разлика између двојице коментатора је у томе што Пандар „није сатирични кудилац попут Терсита“ (Shakespeare 1998: 61). Фоукс слично наглашава да је „разлика у томе што док је Пандар благ, попустљив и не види ништа лоше у стварима, Терсит је груб, немилосрдан и не види ништа добро ни у

како се они претварају у невољне сведоке поремећених вредности у основи „херојских“ сукоба, са расплетом драме се идеолошки приближавају и мешају, док се „прича о блудници и рогоњи“ креће ка свом неславном епилогу: „Изгледа као да се у извесном смислу стапају, док Пандар физички оболева од истих оних болести које Терсит тако често призива у драми [V, 10]: морална болест је симболички преведена у физички бол и муку“ (Foakes 1971: 59; уп. 1962-63: 149).<sup>766</sup>

Након што Пандар у прве две сцене трећег чина одигра кључну улогу провoдације између Троила и Кресиде те их наведе да „конзумирају“ своју љубав и верност, радња у трећој сцени поново прелази на ахејски логор, где Калхант предлаже Кресидину размену за тројанског хероја Антенора и добија сагласност старешина. Спазивши Ахилеја испред свог шатора, Уликс наговара Агамемнона и друге ратнике да га игноришу и понашају се равнодушно према њему, да би напослетку пришао збуњеном и увређеном хероју, лукаво му објашњавајући кроз развијени монолог о пролазности времена како његова слава због пређашњих подвига полако бледи и уступа место Ајантовој слави, који ће, премда слабији у борби, изаћи на мегдан са Хектором. Свестан да су му углед и част доведени у питање Ахилеј шаље Патрокла по Терсита, са намером да преко њега упути позив тројанским ратницима да му се придруже на гозби после сутрашњег двобоја, не би ли добро сагледао сва Хекторова преимућства и слабости.

Терсит пристиже са изненађујућим вестима, у којима се Шекспир поиграва са традиционалном причом о Ајантовом лудилу након што је поражен од Одисеја у такмичењу за Ахилејево оружје, смештајући је у нови контекст:

---

чему“ (Foakes 1971: 58). Хајленд такође истиче да је „Пандар будаласт али има добре намере, док Терсит није ни једно ни друго“ (Hyland 1989: 77), а Јан Кот их одређује као два типа будале: Пандар је „слатка будала“, а Терсит „горка будала“ (Kot 1963: 82).

<sup>766</sup> У својим улогама коментатора, релативно издвојених у односу на збивања у драми, поједини аутори су у Терситу и, у мањој мери, Пандару препознали својеврсну функцију негативног и непримереног хора у *Троилу и Кресиди*. У овом смислу Терсита је тумачио С. Л. Бетел: „Његова доминантна карактеристика је цинична и ласцивна досетљивост. [...] Он се приказује и као скаредни хор који коментарише узалудност ратовања“ (Bethell 1944: 101). Смит Терсита назива „хорским инструментом“ (Smith 1967: 181), Мјур сматра да су Терситови говори у ствари „хорски коментари“ (Muir 1979: 110), Бил истиче да је Терситова функција „у суштини хорска“ (Beale 1993: 162), а Женет га назива „циничним корифејем“ (Genette 1997: 357). Бевингтон објашњава да су Пандар и Терсит „обојица зловне хорске фигуре“, односно да Терсита, попут Фалстафа, треба сматрати за „извитоперени облик хорског гласа, чак и ако је одвратно заједљив“ (Shakespeare 1998: 59, 66), а Блум закључује: „Не верујем да би ико могао да постане привржен Терситу, али он нам је потребан док гледамо или читамо ову драму, он је њен одговарајући хор“ (Bloom 1998: 330). С друге стране, још је Ф. С. Боас одбацивао могућност да се „ова фигура која изазива гађење разуме као ‘хор’ у драми (Boas 1896: 384). Лоренс је признавао Пандару хорску функцију, док је Терсит за њега био обичан „кловн“ (Lawrence 1931: 140), а Кембел закључује да Терсит није могао бити хор јер „хор представља, ако већ не моралне погледе аутора, онда бар вредности на основу којих жели да се суди о делима ликова из *dramatis personae*, или је пак савезник продуцента док препричава догађаје који се не могу сместити у двосатно извођење на сцени. Терсит не испуњава ниједну од ове две функције“ (Campbell 1938: 202; уп. Farnham 1971: 131-132). Међутим, Терситово проблематично одређење као драмског хора, као и његова функција коментатора збивања, ипак представљају само један аспект овог сложеног лика, препознатљив на примеру неколико солилоквија, те се не може генерализовати на његову целокупну појаву у драми.



Терсит: Чудо! [...] Ајант иде горе-доле по пољу и тражи самог себе. [...] Сутра мора на мегдан с Хектором, па је тако пророчански охол при помисли на ту јуначку тучу, да бунца не казујући ништа. [...] Шетка се разметљиво тамо-амо као паун; направи један корак, па стане; размишља дубоко као крчмарица која нема другог рабоша сем свог мозга, да забележи рачуне, гризе усну с изгледом дубоке мудрости, као да би рекао: „Има памети у овој глави, и она мора да се испољи!“ Па има је; али она лежи тако хладно у њему као ватра у кремену, и не појављује се док га не ударе. Тај човек је упропашћен засвагда; јер ако му Хектор не сломи врат у двобоју, он ће га сам сломити својом надменом уображеношћу. Он ме не познаје. Рекох му: „Добар ти дан желим, Агамемноне“, а он ми одговори: „Хвала, Агамемноне“ Шта мислите о томе човеку који ме узима за војсковођу? Избезумио се као риба на обали, постао је немо чудовиште. Куга однела и ту славу, јер се може носити изврнуто као кожу.

(III, 3, 244, 246-247, 249-251, 253-266 [76-77])

Терситово преувеличано осликавање Ајанта који је полудео од охолости и уображености представља крајњу консеквенцу испразног стремљења ка слави у бесмисленом рату. Имајући на уму ранија истицања Ајантове затупљености, Терсит његову неизмерну ароганцију проглашава за коначни губитак разума који ће му, без обзира на исход двобоја, донети пропаст. Терсит се у својој гротескној представи о Ајантовом лудилу вешто служи и сопственим статусом у ахејском логору, наглашавајући да је Ајант толико скренуо с ума да некога попут њега изједначава са Агамемноном, чиме се Шекспир иновативно позива на традиционални контраст између две хомерске фигуре. Терсит на крају проклиње овакву лажну славу која се, у сусрету онога што појединац мисли о себи и шта други мисле о њему, може „изврнути“ као кожу, односно може се из сумануте кочоперности лако претворити у самопоуздање или из неотесаности у неустрашивост, какав је случај са Ајантовим „херојством“ (Shakespeare 1998: ad III, 3, 265-6).

С обзиром да је и сâм под изразитим утицајем овакве изврнуте представе о себи, Ахилеј није у стању да појми Ајантово стање, већ не одустаје од свог захтева Терситу да пренесе Ајанту како је Хектор после двобоја позван у његов шатор. Терсит понавља да је то немогуће и, не би ли објаснио Ахилеју озбиљност ситуације, улази са Патроклом у комичну размену у којој, претварајући се да је Ајант, одговара на Патроклове (тј. Ахилејеве) свечане молбе бесловесним мрмљањем (III, 3, 273-300). Терситова карикатура најзад наводи Ахилеја да закључи: „Није ваљда тако навијен, а?“ (III, 3, 301), на шта Терсит заједљиво одговара: „Тако је навиио самог себе. Каква ће музика бити у њему кад му Хектор проспе мозак, не знам; мислим неће бити никаква, ако му свирач Аполон не узме жиле да направи жице од њих“ (III, 3, 302-305). Терсит ће се својим оштрим грдњама овде коначно разрачунати са Ајантовом глупошћу, док на Ахилејев захтев да му однесе писмо примећује да му треба и једно за његовог коња „јер је умнији створ од њега“ (III, 3, 307-308). Ахилеј, који није ништа довитљивији од

Ајанта, суочен са препреком у свом плану забринуто и у високом стилу изјављује: „Ум ми је помућен ко извор узнемирен./ Ни сâм ја му не видим више дна“ (III, 3, 309-310) и одлази, а Терсит, закључујући трећи чин, саопштава нове клетве, овога пута на рачун Ахилејеве бандоглавости, надовезујући се на његов узвишени стил најнижим дискурсом покуде: „Волео бих да се кладенац твог ума опет разбистри, да напојим магарца на њему! Радије бих био крпељ на овци него таква храбра глупачина!“ (III, 3, 311-313).<sup>767</sup>

Са четвртим чином *Троила и Кресиде* пакосне и притворне замисли Ахејаца почињу све више да добијају на озбиљности. Диомед са Антенором одлази у Троју где га дочекују Парис и Енеја те одводе Пандару, који „стражари“ испред одаја где су Троил и Кресиде провели ноћ. Кресидине заклетве на верност у другој и четвртој сцени од почетка делују као извештачена патетика коју ће убрзо оспорити њено вешто кокетирање са Грцима у петој сцени, док буде одмеравала своју вредност међу непријатељским војсковођама, што ће чак и Уликсу бити одвратно. Троилов изневерени идеализам и наивна патња док слуша лицемерну изјаву Парисовог саучешћа у трећој те моли Кресиду да му остане верна у четвртој сцени, додатно доприносе развејавању илузије да је поновно сједињење љубавника могуће. Кресидина предаја Грцима премешта се у други план, док се даље развија прича о Хекторовом двобоју са Ајантом, у коме ће првобитна Уликсова подмуклост да искористи Ајантову охолост прерасти у још подмуклији Ахилејев план да смакне Хектора. Двобој се прекида пре него што је заиста и почео, под Хекторовим изговором да неће подићи руку на свог рођака (Ајант је с мајчине стране Тројанац), па се прилика за херојско одликовање претвара у испразне разговоре, куртоазна представљања и замарајуће изразе гостопримства, који ће кулминирати у Ахилејевом сабласном одмеравању Хектора и дрским обећањима да ће га погубити, на крају четвртог чина. Иако у овим збивањима нема места за Терсита, готова свака сцена у четвртом чину потврђује његове јетке примедбе да се, пошто нема истинског повода за рат, захтев за указивањем части грчким и тројанским херојима претвара у испразно уздизање њихове таштине (Ornstein 1965: 244), а да се, у одсуству истинског херојског сукоба зараћених страна, читав рат заиста своди на причу (тј. две приче) о „блудници и рогоњи“.

---

<sup>767</sup> Ахилејев узвишени реторски *simile* Р. Солнер повезује са Катарином изјавом у *Укроћеној горонади* да „Гневна је жена к’о узмућен извор“ (V, 2, 142) и налази им заједничко порекло у Еразмовом спису *О параболома или поређењима (De parabolis sive similibus)*, реторичком приручнику намењеном усавршавању у латинском стилу говора кроз поређења, где је „ум заражен злим намерама упоређен са водом замућеном на извору“ (Soellner 1956: 70; уп. 73). У том смислу, Шекспир је кроз ову опскурну алузију на Еразма могао антиципирати Ахилејеву намеру да подмукло убије Хектора, коју је Терсит одмах прозreo истичући још једном нехеројско поступање најбољег међу Ахејцима као „храбре глупачине“.

Шекспир ће ову критику довести до врхунца у петом чину *Троила и Кресиде*, у коме ће истовремено и самом Терситу бити додељене најразноврсније функције у драми. Он се појављује као писмоноша на самом почетку, док Ахилеј саопштава Патроклу своје намере да после вечерњег гостопримства према Хектору, сутрадан Тројанцу одузме живот. Будући да Ахилеј више не види никакву корист од Терсита у својим сплеткама, и његово обраћање брбљивцу постаје много оштрије - назива га „чирем зависти“ (*core of envy*), „кравим изродом природе“ (*crusty batch of nature*) и „мрвицом“ (*fragment*; V, 1, 4-5, 8 [104]), примењујући стил његових увреда на њега самог и активирајући традиционално разумевање фигуре као огорченог завидника. И Терситови одговори су због тога још немилосрднији, па ће прво прогласити Ахилеја будалом по духу и изгледу, „идолом идиотских обожавалаца“ и „зделом препуном лудости“ (V, 1, 6-7, 9 [104]), а потом сасути салву увреда и клетви на Патрокла називајући га Ахилејевом „мушком потркушом“ (*male varlet*), алудирајући на популаран став о Ахилејевом и Патрокловом хомосексуалном односу и тобоже проклињући оне који тако мисле, а потом и самога Патрокла:

Патрокле: Мушку потркушу, ниткове! Шта је то?

Терсит: Па његова мушка наложница. Јужне кугем грчеви у стомаку, просутост, сипња, хрпе песка у бубрезима, падавица, одузетост, окобоља, болесна јетра, дубок кашаљ, гнојаво запаљење бешике, сакати кукови, шугав свраб дланова, вечна костобоља, збрчканост и чиравост коже нека спопадну ту брбљиву жгадију!<sup>768</sup>

Патрокле: Проклета врећо зависти, зашто кунеш тако?

Терсит: Кунем ли тебе?

Патрокле: Не трула бачво, курвински псећи изроде, не кунеш мене.

Терсит: Не! Па зашто се онда љутиш, ти бескорисна кануро свилене сукије, зелена, тафтана трако за болесно око, ти кићанко на кеси изгубљеног сина, ти! Ах како јадном свету досађују те водене мушице, ти патуљци природе. [...] Зебино јаје!

(V, 1, 16-33, 35 [104-105])

Терситов „каталог“ клетви у виду кожних и других болести, који подсећа на бајалице Терситове мајке и каснија проклињања протагонисте у Удаловом *Терситу*, остварују и сличан комични ефекат као у овој адаптацији, док их највећи брбљивац у драми готово ритуално прижељкује некаквој „брбљивој жгадији“, као што Удалов хвалисавац непрестано куди неоправдану сујету својих тобожњих опонената. Патрокле, који се изгледа препознаје у Терситовим грдњама, напада лајавца истичући још једном његову завист и нискост, на шта му овај одговара низом поређења, чија је заједничка црта Патроклова суштинска безначајност као непотребног „украса“ у целокупним збивањима под Тројом. Вербални окршај прекида Ахилејево читање писма из Троје,

<sup>768</sup> Фолио-издање *Троила и Кресиде* наводи упола краћу верзију Терситових проклињања (уп. Shakespeare 2012: V, 17-21).

којим се потврђује ранија Уликова сумња (III, 3, 192-195 [74-75]) да најбољи међу Ахејцима изостаје из битке јер је заљубљен у Пријамову кћерку Поликсену (мотив присутан у Даресовој хроници). Хекуба тражи од Ахилеја да поштује своју заклетву и не напада Хектора, што хероја одвраћа од првобитне замисли, уз иронични коментар да ће сачувати своју част и позив Терситу да му помогне да угости Хектора (V, 1, 36-46 [105]). Терсит, посведочивши још једној бесмисленој љубавној интриги у којој се хероји претварају у будале, користи прилику да у солилоквију комично истакне блуд и разврат као истинске покретаче збивања под Тројом, а себе као сатиричног „исцелитеља“ полуделих хероја:

Терсит: Због сувише много крви и сувише мало мозга ова двојица могу полудети. Али, ако би полудели због сувише много мозга и сувише мало крви, онда бих и ја био исцелитељ лудих. Ето, Агамемнон је довољно честит човек и воли блуднице, али мозга нема ни колико ушне масти. А онај преображени Јупитер, његов брат [Менелај], бик, празор је и образац свију рогања. Он је рошчић за навлачење обуће, обешен о ланчић што виси на нози његова брата. У какав би га други облик, сем тај у коме је, и могао преобратити ум подмазан злбом, или злоба постављена умом? Да га преобрати у магарца, то не би било ништа, јер је он и во и магарац. Пристао бих да будем пас, мазга, мачка, твор, жаба, гуштер, сова, орлушина или харинга без икре; али бих се дигао на судбину само да не будем Менелај. Не питајте ме шта бих пре био да нисам Терсит, јер не бих имао ништа против ни да будем ваш на губавцу, само да не будем Менелај. О, шта је то? Духови и буктиње!<sup>769</sup>  
(V, 1, 47-63 [105-106])

Терситове покуде зауставља долазак Хектора који се испред Ахилејевог шатора опрашта са Ајантом, Уликом, Агамемноном и Менелајем у духу извештачених флоскула и учтивости, обраћајући се последњем речима: „Лаку ноћ, мили мој краљу!“ (V, 1, 73 [106]), док Терсит из прикрајка посматра лицемерје непријатеља карикирајући њихове поздраве: „Мили нужнице; ‘мили’ рече он! Мила помијара, мили муљ“ (V, 1, 74 [107]). Потом, уочивши да Диомед не одлази на Ахилејеву гозбу, већ се упућује ка Калхантовом шатору праћен Уликом и Троилом, Терсит кришом полази за њима проклињући и Диомеда („превртљив нитков и преиспољна хуља“) као човека који није у стању да одржи своју реч и антиципирајући даљи развој радње: „Кажу да држи неку тројанску блудницу и да не избија из шатора издајника Калханта. Идем за њим. Свуд сâм разврат! Све су то необуздане хуље!“ (V, 1, 86-95 [107]).<sup>770</sup>

<sup>769</sup> Терситово подругивање „рогоњи“ Менелају кроз алузије на причу из Овидијевих *Метаморфоза* о Јупитеровом преображају у бика и отмици Европе (Ovid. *Met.* 2.833-875) истовремено делује и као пародија на Платонову причу о селидби душа у *Држави* (Plat. *Pol.* X, 620a-d [Platon 2013: 263]) где најгори међу Ахејцима задобија облик мајмуна, док Терсит набраја све животиње у које би се радије претворио само да не доживи Менелајеву судбину. Ипак, потенцијални утицај Платоновог текста на Шекспира на овом месту остаје само на нивоу тешко доказиве претпоставке.

<sup>770</sup> Један од врхунаца Шекспирове деградације ахејског херојства несумњиво је то што је Диомеда, традиционално најчистијег хероја на грчкој страни, надовезујући се на средњовековне обраде, свео на

Терсит почиње издалека да посматра Диомеда како се удвара Кресиди, док истовремено „шпијунира шпијуне“ (Bloom 1998: 337), Уликса и Троила, који такође прате збивања. Лајавац се неприметно надовезује на њихове коментаре уживајући у еротској игри која му се одвија пред очима. Он се руга Кресидиној раскалашности добацујући да „сваки може свирати на њој, ако јој само погоди тон. Она је унапред навијена“ (V, 2, 12-13 [108]), проглашавајући надмудривање љубавника за „лолка посла“ (V, 2, 21 [108]), и саркастично тумачећи Кресидина обећања Диомеду, упркос томе што се заклела Троилу на верност, као „опсценарију - да будеш тајно отворена“ (V, 2, 26 [109]).<sup>771</sup> Док Троилу постаје болно очигледно да је преварен, Терситови коментари прерастају у све експлицитније подстрекивање „блудне радње“; она треба да се оконча Кресидином заклетвом на верност Диомеду и залогом те верности у виду траке коју јој је Троил поклонιο, а коју сада даје Грку. Терсит у маниру средњовековног Порока ласцивно узвикује: „Како ђаволска похота/ Дебелом тртицом и кромпирастим прстом/ Голица то двоје! Распали се, блуде, распали се!“ (V, 2, 57-59 [110]), подстиче Кресиду да пружи доказ верности („Сад залогу! Сад, сад, сад!“; V, 2, 67 [110]) и ужива у њеном тобожњем оклевању („Оштри му жељу, тако, тако, тоцило!“; V, 2, 78-79 [111]), надовезујући се на њено коначно признање да је изневерила Троила антиклимактичким закључком: „Никад бољи доказ, никад реч боља,/ Сем да кажеш: ‘Моја душа је сад дроља.’“ (V, 2, 119-120 [112]).<sup>772</sup> Напоследку, настављајући да посматра Троилу реакцију на Кресидино издајство, док овај сулудо проглашава да то што је видео није била Кресида, Терсит изговара речи које се могу схватити као својеврсни мото драме, применљив на готово све њене актере: „Жели ли он да самог

---

одвратног и похотљивог сладострасника и кукавицу.

<sup>771</sup> Бевингтон примећује да „Терситово размишљање о жени која је ‘тајно отворена’ [...] порнографски обојено. [...] Терсит прилагођава брзину еротске акције“ (Shakespeare 1998: 66, 67).

<sup>772</sup> Терсит се у свом „воајерском“ наступу у овој сцени у још једном аспекту прилближава Пандаровом лику (Shakespeare 2012: 16). Као што Пандар одушевљено посредује у удварањима Троила и Кресиде у првом, те ласцивно подстиче њихов сексуални однос у трећем чину, са уживањем својственим посреднику у процесу, Терсит овде у истој мери бодри Кресидино кокетирање са Диомедом, усмеравајући га својим коментарима ка нечасном врхунцу. Међутим, док се Пандарово воајерство своди на настрану сатисфакцију у посматрању младалачке љубави, Терсит у Кресиди, као и свим другим женама у драми, препознаје искључиво најодвратнији израз блуда и похоте, што га не спречава да ужива у томе што види. У овом аспекту Смит пореди Терсита са Јагом, „који не може да воли и зато све друге спушта на свој бестијални ниво“ (Smith 1967: 181). Мерилин Френч одлично примећује да су у оваквим ситуацијама „жене, подједнако на тројанској и грчкој страни, пуки трофеји, објекти који се купују или продају, који се освајају или се њима тргује, за које се бори или од којих се одриче, у складу са тренутним потребама њихових власника. [...] Терсит је презрив и окрутан; секс је за њега само сладострашће блудница, прљавштина и гнушање“ (French 1982: 161).

У односу Шекспирових хероја према овако објективизованим женским ликовима Рене Жирар је препознао други битан вид остваривања миметичке жеље, који се одвија упоредо са жељом за политичком моћи - еротску жељу. Он у Пандаровом проводацисању препознаје највиши израз миметичке жеље, а Шекспировог актера проглашава „светитељем заштитником модерног рекламирања“. Аутор сматра да Троилу еротску жељу за Кресидом додатно појачава свест да ће она бити предата Грцима - да је Грци такође желе (Girard 1991: 122, 123, 130; уп. 157). У том смислу, Терситово перверзно подстрекивање такође се може протумачити на равни трансфера миметичке жеље, као израз потајне чежње да се нађе у Диомедовој позицији.

себе обмањује/ Упркос очима?“ (V, 2, 142-143 [113]). Осврћући се на Троилово поносито обећање да ће сутрадан у бици ударити мачем на Диомеда као на „казну за похотљивост“ (V, 2, 184 [115]), Терсит још једном потврђује да је разврат једини покретач збивања у драми: „Блуд, блуд; вечито рат и блуд; ништа друго није у моди. Огњени ђаво нека их све однесе“ (V, 2, 201-203 [115]).

Четврта сцена на тројанском двору, из које Терсит изостаје, такође се наставља у духу свеопштег самообмањивања Шекспирових хероја и преноси једну важну констатацију за даљи развој радње. Након неуспешних покушаја Андромаче и Касандре да одврате Хектора од борбе, такође знатно деградираних и редукованих у односу на величанствену хомерску епизоду из VI певања *Илијаде*, разгневлени Троил замера Хектору што не убија Грке које савлада на бојном пољу, већ их сулудо пушта да устану и оду. Хектор, који без оклевања проглашава: „Па то је витештво“, осуђује Троилову жеђ за крвљу као „дивљаштво“ (V, 3, 53-71 [117]). У овом дијалогу Шекспир прецизно приказује суштинску неподударност Хекторових погледа са устројствима света у који га ставља, док тројански првак неумољиво заступа највише идеале херојске и витешке врлине и части у најнехеројскијим околностима „рата и разврата“, што ће постати главни узрок његове трагедије у *Троилу и Кресиди*.<sup>773</sup> Након Хекторовог растанка са породицом, Троил прочита Кресидино писмо, које га учвршћује у намери да смакне Диомеда, и са четвтом сценом наступи окршај између зараћених страна, Хекторова апсурдна позиција у драми додатно је истакнута кроз његов сусрет са Терситом. Посматрајући збивања око себе, Терсит прво у још једном солилоквију пружа сопствени цинични „апстракт“ Тројанског рата и одлика његових актера:

Терсит: Сад они черупају једни друге својим канџама. Идем да посматрам. Онај подмукли, одвратни нитков Диомед носи на шлему траку оног бедног, зацопаног, будаластог младог лупежа из Троје. Волео бих да их видим на мегдану; па да тај млади тројански магарац, заљубљен у ону блудницу, пошље тог грчког нитковског освајача курви, и то без траке, притворној, похотљивој дрољи, да га она презре. А опет, политика оних лукавих ниткова готових да се закуну на све, оног устајалог, старог, мишевима нагриженог, сувог сира Нестора, и оног лисца Улиса, не вреди ни једне купине. Они су, ради својих циљева, натуткали оног мелеског пса, Ајанта, против оног пса исто тако рђавога соја, Ахила; и сад је пас Ајант охолији од пса Ахила, па неће да се наоружа данас. Због тога Грци почињу да западају у анархију и да презиру политику. Тихо! Ево носиоца траке, а и оног другог.

(V, 4, 1-17 [120])

---

<sup>773</sup> У том смислу, Фоукс добро запажа да су „Хекторове вредности погрешне у односу на ситуацију“, а „Терситове и Ахилејеве вредности су погрешне у односу на људску природу“ (Foakes 1962-63: 148).

Потом, док посматра Диомеда како се кукавички повлачи пред Тројанцима и Троила који га гони, заједљиво их подстичући на двобој („Не дај своју блудницу./ Грче! Сад за твоју блудницу, Тројанче!/ Де трако! Де трако!“; V, 4, 23-24 [121]), Терситу прилази Хектор постављајући му у узвишеном витешком маниру питање: „Ко си, Грче? Јеси л’ достојан Хектора?/ Јеси ли од крви и части витешке?“ (V, 4, 25-26 [121]). Пародирајући Хекторову извештачену реторику, Терсит му даје до знања да не припада истом поретку као и он, те задржавајући се у оквирима изневерених херојских вредности које истовремено описују његов лик и чине предмет његове критике, не би ли сачувао голи живот свечано одговара: „Не, не; ја сам никоговић, шугав, подругљив лупеж, врло прљав простак“ (V, 4, 27-28 [121]).<sup>774</sup> Хектор, остајући у духу свог апсурдног витештва проглашава: „Верујем ти, живи“ и одлази, док га лајавац, схвативши да је опасност прошла, издалека проклиње настављајући да тражи Троила и Диомеда: „Хвала богу кад си ми поверовао; али ти куга сломила врат што ме уплаши!“ (V, 4, 29-34 [121]).<sup>775</sup> Терситов одговор, вођен најосновнијим људским инстинктом за преживљавањем, уједно представља и најоштрију критику неодрживих херојских вредности у свету у коме су хероји претворени у своје изврнуте одразе. Дубока иронија његовог сусрета са Хектором достиже свој пароксизам у чињеници да ће (после сцена „борбе“ више обележених неостварљивим претњама хероја него истинским сукобима; V, 5; 6; 7) Хектор настрадати у околностима дијаметрално супротним кодексу части којим се све време водио наивно очекујући, заслепљен сопственом уобразиљом, да ће га поштовати и непријатељ. Ахилеј окружен својом „бандом“ Мирмидонаца налази Хектора ненаоружаног и исцрпљеног од борбе како се одмара те им наређује да га смакну и, иако није учествовао у убиству, почну да узвикују: „Великог Хектора Ахил је савлад’о“ (V, 9, 10-15 [V, 8, 126]).

Нехеројском климаксу драме непосредно претходи и последња Терситова појава у *Троилу и Кресиди*. Слично Хектору, али на другом крају лествице традиционалних херојских вредности и са другачијим исходом, Терсит у овој сцени најупечатљивије одражава сопствени издвојени положај у односу на свеprisутно самозаваравање Шекспирових хероја о томе ко су и каква је природа њихових дела. Док посматра борбу између Менелаја и Париса уз погрдни коментар и ласцивни подстрек („Рогоња и творац рогоња боре се. Деде, биче! Деде, псе! Пуци га, Парисе, пуци га! Сад, мој врапче са две коке! Пуци га, Парисе, пуци га! Бик побеђује, чувај се рогова, хеј!“, V, 8,

---

<sup>774</sup> Терситово признање сопствене нискости и кукавичлука подсећа нас на комбинацију признања Удаловог Терсита публици да „само лапрда“ док се размеће својом тобожњом храброшћу, и његовог кукавичког бега код Мајке када га Војник изазове на прави двобој.

<sup>775</sup> Слично Шекспировом и Удалов Терсит проклиње Војника након што схвати да више није угрожен.

1-4 [V, 7, 125]), Терситу прилази „Пријамов копилан“ Маргарелон<sup>776</sup>, изазивајући „роба“ Терсита на двобој. На то му нагори међу Ахејцима одговара интересантним запажањем:

Терсит: И ја сам копилан; ја волим копилане; рођен сам копилан, обучен као копилан; копилан по духу, копилан по храбрости; у свему сам незаконит. Медвед не уједа медведа, па зашто би копилан копилана? Чувај се, рат је врло кобан по нас. Кад се син блуднице бори ради блуднице, он навлачи гнев небески. Збогом, копилане.  
(V, 8, 8-14 [V, 7, 125-126])

Саркастично се позивајући у свом последњем говору на постојање својеврсног изокренутог херојског кодекса међу копилицима, као онима који не полажу апсолутно никакво право на херојство, и истичући сопствену нискост и „незаконитост у свему“ (*in everything illegitimate*), у којој одјекује хомерска представа о фигури лишеној патронимије, топонимије и етонимије, Терсит изводи свој завршни доказ пре него што напусти сцену. У апсурдном одразу модерног света *Троила и Кресиде*, систем вредности заснован на традиционалним херојским и витешким категоријама ни у ком смислу није одржив (због чега Хектор умире), за разлику од система вредности заснованог на Терситовој крајње извитопереној, али и даље обичном човеку много прихватљивијој, представи о нехеројској егзистенцији, лишеној свих илузија и идеализација те сведеној на своју огољену суштину (због чега Маргарелон проклињући Терситов кукавичлук ипак поштеђује копилици). Након ове Терситове опасности, као својеврстан закључак „ратних“ збивања у драми, после сазнања о Хекторовој смрти и Ахилејевог скрнављења његовог леша, следи епилог Пандара, оболелог од сифилиса, о „развратним“ збивањима у његовој нискомиметичкој „тужбалици“ посвећеној несрећној судбини подвача, којом се *Троил и Кресиде* нехеројски завршавају.

Остварујући се у својој примарној улози жустрог критичара искварених традиционалних херојских вредности и идеала у *Троилу и Кресиди*, Терситова фигура у Шекспировој интерпретацији додатно развија суштинско својство песника покуде да истовремено буде предмет и носилац покудног дискурса у делу. Када је реч о првом аспекту, Терсит је од почетка до краја драме доследно и систематски негативно представљен као ругобан и подругљив, клеветник, роб и завидник, најгори како својим ликом и наступом тако и својим духом и замислима (уп. Bowden 1957: 174; Beale 1993: 164). Како се драма развија, публици постаје све јасније да се негативне особине које Терсит приписује грчким и тројанским херојима неизоставно испољавају и у његовом

---

<sup>776</sup> Лик Маргарелона Шекспир је сачинио вероватно на основу ренесансног лика Маргаретона, кога помињу Какстон у *Збирци приповести о Троји* (II, 599-600) и Лидејт у *Књизи о Троји* (III, 5204-20) такође као Пријамовог копилици, у борби пострадао од Ахилеја (уп. Shakespeare 1998: 390).



карактеру, при чему се битна разлика успоставља у томе што их је он (донекле) свестан и отворено их признаје, што заузврат чини да његов лик делује још одвратније. Ова градација у приказивању Терсита као најгорег међу Ахејцима свој врхунац достиже управо у његовој последњој појави, где проглашава себе копиланом, који је „у свему незаконит“.<sup>777</sup> Иронија оваквог Терситовог самоодређења је у томе што се, у систему измештених вредности у драми, његов лик у односу на истински херојски идеал не маргинализује ништа више него што је то случај са њеним другим актерима. Копиланство као израз суштинског „аутсајдерства“ у односу на традиционалну херојску парадигму не добија прави контраст у статусу и понашању Шекспирових хероја.<sup>778</sup> Другим речима, док се Терситова негативна представа као копилана остварује у односу према општим традиционалним херојским категоријама<sup>779</sup>, у *Троилу*

---

<sup>777</sup> Како објашњава Мајкл Нил: „Копилан [...] је обично представљан као створење које разоткрива ‘неприродност’ свог зачећа кроз монструозну непријатност сопствене природе. [...] Играти улогу копилана [...] значило је поставити себе изван поретка онога што је ‘природно’, истовремено постати лажна и самосвесна аномалија; то је значило разбити калуп форме и постати биће нејасних маргина. [...] [Копилан је] људски еквивалент блату, [...] искључен из свих наших уобичајених класификација; [...] туђински калем израстао на корену породичног стабла, заступник свих оних опскурних сила које прете да покваре и подрију друштво изнутра. [...] Природно неприродан лик копилана чини га живим примером оних иронијских механизма кроз које природа спроводи своју одмазду починиоцима злих и неприродних дела“ (Neill 1993: 272, 278, 284, 285; уп. 276). Још један важан аспект ренесансне фигуре копилана, како истиче аутор, јесте то што је он био „*fillus nullus* [...] не у толикој мери ничији син, колико ничији *наследник*“, што би у извесној мери могло објаснити зашто се у драми покреће питање Терситове зависти - категорије типичне за фигуре разбаштињених копилана (Neill 1993: 273). Терсит као песник покуде који изједначава себе и друге са копилицима у Шекспировој драми остварује једну од типичних функција копилана као „изазивача поретка“, закључује Нил: „У *Троилу* и *Кресиди* производња лажних копилана постаје средство субверзивне покуде“ (Neill 1993: 281, 292). На Терситову измештеност из уобичајених социјалних оквира указује и Р. Коли: „Терсит узалудно покушава да се премести у околности стварног живота; не може да нас убеди како је човек кога су, попут других људи, зачели очеви и породиле мајке. Уместо тога [...] он је човек без породице, изван социјалног контекста“ (Colie 1974: 340)

<sup>778</sup> Слично закључује и А. Финдлеј, која наглашава да Терситов последњи монолог „указује на негативан статус копилана у култури ренесансе: без имена или места у социјалној структури, изван њених вредности и норми, као девијација. Недопустива концепција води у незаконито образовање, свест, деловање, у алтернативни живот који је ‘у свему незаконит’. Копиланство чини Терсита персонификацијом удаљеног ‘Другог’, постојања којим управљају другачије вредности, кодови понашања и активности“. Међутим, ауторка закључује да „драма тобоже одређује Терсита и прекорачење културних закона као демонско ‘Друго’, док у ствари разоткрива да извор таквог унижавања припада самом доминантном поретку“ (Findlay 1994: 1, 69; уп. 152).

<sup>779</sup> Терситов статус копилана као „бића нејасних маргина“ (Neill 1993: 272), негативно осликаног у односу на традиционалну херојску парадигму, заједно са класичном представом о његовој наказности - на чије познавање Шекспиров текст несумњиво рачуна, иако је готово нигде експлицитно не наводи - могу се довести у везу са одликама његовог колонијалног парњака из *Буре*, Калибана. Тако је још Семјуел Колриџ називао Терсита „Калибаном демагошког живота, извршним портретом интелектуалне снаге лишене сваке љупкости, сваког моралног принципа, сваког импулса који није тренутан; роба сопствене нискости“ (Coleridge 1836: 133-134; уп. White 1886: 43).

Поредећи две драме Мертон повлачи паралелу између Терсита и Калибана (као и Уликса и Проспера), указујући на заједничке црте двојице кудилаца: обојица наступају у драмама као унижени и проклињући своје господаре; њихове клетве узимају облик кожних болести и грубих сексуалних алузија; обојица су предмети увреда и злостављања од стране својих господара; физички су деформисани и представљени као робови и копилици (Merton 1945: 144, 147-148). С друге стране, аутор истиче и битне разлике: Терсит је критичар који грди док Калибан нема сатиричку функцију; Терсита бију на сцени док се о Калибановом кажњавању приповеда; Терситови говори су у прози, а Калибанови у стиху; Терсит је конвенционално груб и прост, а Калибан по својој природи; Калибан није у хармонији са духом комада, док Терсит то јесте. Стога, Мертон закључује да је ранија представа о Терситу као злом сатиричару

и *Кресиди* она не наилази на адекватну херојску норму према којој би се могла негативно поставити. Стога и традиционално поимање песника покуде као предмета покуде која га изопштава из доминантног система херојских вредности, прераста у његово модерно разумевање као предмета покуде која га чини само још једним изразом очигледне деградације тог система.<sup>780</sup>

Терситов хибридни и нехеројски статус копирана, који би у традиционалном оквиру имао функцију да оспори легитимитет његове критике, у овом случају прераста у један од најупечатљивијих модуса његове покуде, док прети да разоткрије суштинско одсуство свих вредности, тако што чини да његова гротескна појава делује као подражавање и последица извитопереног односа свих других ликова према правим херојским категоријама.<sup>781</sup> Терсит у том смислу потврђује своју улогу гласноговорника идејâ драме, која је, као и он сâм, по свом жанру, теми, структури и ликовима била једнако проблематична и хибридна, својеврсни „копиран“ у нормативном систему аристотеловске поетике: „Ова драма је копиранско дело *par excellence*, које се наслађује својим понижавањем Хомера, патријархалног зачетника, чији је фрустрирани али пркосни наследник. [...] На крају, има ли прикладнијег хора од копирана, у драми која недолично изврће читаву епску ‘грађу о Троји’ у борбу за [Хеленино] ‘натруло месо’ (IV, 1, 72), приповест о прељуби у којој ‘цела је прича о блудници и рогоњи’ (II, 3, 72-73)?“ (Neill 1993: 289, 290).<sup>782</sup>

Представа о Терситу као најгорем међу Ахејцима, односно као ренесансном копирану, у *Троилу* и *Кресиди* постаје део карактеристичне дијалектике изједначавања његове појаве са ахејским херојима, а не његовог супротстављања њиховим идеализованим сликама о себи. Такво изједначавање, којим Терсит копиран, „људски еквивалент блату“ (Neill 1993: 278) истовремено „куди и блато баца“ (I, 3, 194) на грчке

---

(1602) била предложак Шекспиру да у *Бури* (1610) створи много блажи Калибанов лик (Merton 1945: 149). Нил такође истиче сличност између анималности двојице ликова као „монструозних“ копирана (Neill 1993: 279-280, 286-287; уп. Farnham 1971: 133, 135), док Блум наглашава да „попут Калибана, Терсит делује само као полуволу“ (Bloom 1998: 331).

<sup>780</sup> Још је Волтер Рали добро уочио природу овог процеса у *Троилу* и *Кресиди*: „Неуспех и пропаст свега што се остварује путем људске похоте и људске слабости чини једини обједињујући принцип у сложеној драми, и у складу са тим, Терсит је њен херој. Ипак, Терсит је сачињен као одвратан, па смо стога препуштени утиску да је аутор, након што се наругао љубави и рату и државништву, такође извргнуо руглу и сопствено незадовољство“ (Raleigh 1907: 117).

<sup>781</sup> „Ово је драма у којој краљеви и клонови нису напросто бачени у исти кош, већ где сваки постаје симулакрум оног другог, а заједно су представљени у једној изузетно редуктивној представи о понижавајућој измешаности, [...] систематском унижавању херојског сећања“ (Neill 1993: 291).

<sup>782</sup> Патриша Паркер долази до сличног закључка: „Терсит комбинује осећање хибридности, незаконитости и лажног представљања [...] у овој самосвесно дубиозној, преварној и хибридној драми. [...] Терсит одражава не само њену реторику већ и њен озлоглашено хибридни статус“ (Parker 1996: 227), а Дејвид Бевингтон наглашава да је Терсит „као копиран, особа хибридног и маргиналног статуса, примерена да игра улогу коментатора у озлоглашено хибридној драми. Из ових и сличних разлога он је, у одсуству другог пристожнијег и уздржанијег гласноговорника, наименовани *резонер* драме (Shakespeare 1998: 66).

хероје, прераста у једну од главних одлика његове критике као песника покуде (уп. Knowland 1959: 357; Neill 1993: 292).<sup>783</sup> М. Т. М. Прендергаст истиче: „Терситова способност да пројектује вербалне нападе на кожу грчких елитних ратника чини га, на крају, већом претњом по грчки логор од Хелене, Кресиде или Патрокла, док вербално преображава аристократску, херојску и аутономну представу о ратничким вредностима у једну верзију себе - ниске, злобне и јадне луде (Prendergast 2008: 85-86).<sup>784</sup> На тај начин, Терсит успева да отргне грчке хероје из повлашћеног оквира традиционалних вредности и спусти их у сфере егзистенције која ни по чему није изузетна<sup>785</sup>, у особитом драмском оквиру примереном позном шеснаестовековном погледу на свет, када традиционалне херојске вредности више нису могле да пруже неопходно уточиште од сурових реалности свакодневице.

С обзиром на то да један од најбитнијих проблема у драми јесте тема херојског уздицања, поноса, ароганције и охолости, као изврнутих одраза самозаваравајућег поимања части и славе<sup>786</sup>, којој ће се у последња два чина придружити и тема неконтролисаних (телесних) страсти, као изврнутих одраза самозаваравајућег поимања љубави и верности<sup>787</sup>, Терситова одговарајућа оруђа покуде постаће својеврсни поступци унижавања и свођења идеализованих представа о херојима на најнижу људску (или анималну) телесност. Наступајући као интелектуално доминантан у

---

<sup>783</sup> При томе, битно је нагласити да Терсит своје покуде превасходно усмерава на грчке хероје, док су тројански прваци углавном искључени из његових проклињања, уз повремене осврте на Троила, Хектора и Париса. Лоренс је на основу тога што Терсит заобилази Троила, Хектора и Енеју, извео закључак да су, у складу са средњовековним погледима на Тројански рат, у Шекспировој драми Тројанци приказани са већом симпатијом: „У тројанском предању, саосећање је било више на страни оних унутар зидина, него Грка, пошто су многе западноевропске нације волеле да замишљају како су њихови владарски преци, преко Енеје, Асканија и Брута, били повезани са тројанском краљевском крвљу“ (Lawrence 1931: 141, 154-155; уп. 1942: 434-435; Genette 1997: 185-186; Shakespeare 1998: 65). Међутим, уместо претпоставке да је Шекспир у *Троилу и Кресиди* био наклоњенији Тројанцима, мишљења смо, заједно са Кенетом Мјуром, да је „наше саосећање према Тројанцима делом засновано на томе што су они увелико поштеђени Терситове сатире“ (Shakespeare 1982: 23), што је драмски ефекат који маскира чињеницу да „Тројанци нису ништа бољи од Грка, јер док Грци теже остварењу циљева кроз оспоравање владарске хијерархије, Тројанци теже стицању части кроз оспоравање законâ природе и народâ“ (Foakes 1962-63: 145).

<sup>784</sup> Алисон Финдлеј такође закључује да „Терсит не прави разлику између онога што је супериорно и онога што је шљам; он изузетно ужива у извртању ствари наопако“ (Findlay 1994: 151).

<sup>785</sup> „Терсит сатиризује хомерски мит тако што спушта и повезује војсковође са контекстом свакодневног живота“ (Findlay 1994: 233).

<sup>786</sup> Ен Бартон у том смислу примећује да Шекспирова драма „повезује своје ликове са испразним претензијама, порицањем и поносом. [...] Тек ће се са *Троилом и Кресидом* тема поноса и охолости ликова, омиљена међу пуританцима и пионирима приватних позоришта, појавити у Шекспировом делу у непосредном, готово дивљем маниру“ (Barton 1977: 181, 183).

<sup>787</sup> Вивијен Томас у склопу опште проблематике Шекспирове драме, која је у знатној мери усредсређена на суштинско питање шта то чини индивидуу, истиче апетит, односно жељу, „као средишње интересовање у *Троилу и Кресиди*: част и сексуално задовољење се захтевају са подједнаком похлепом“ (Thomas 1987: 102, 127; уп. Freund 2004: 30). Фарнам у том смислу сматра да је, попут Јага, „Терсит још злокобнији као непријатељ љубави, него као непријатељ части“ (Farnham 1971: 135), а Најт истиче да је Терсит „згрожен над људским неконтролисаним страстима и инстинктима“ (Knight 1972: 58; уп. Beale 1993: 173).

односу на све друге хероје<sup>788</sup>, у готово свакој сцени у којој проговара кроз „слапове отрова у којима се епитет гомила на епитет све до тачке када изгледа да језик више није довољан да саопшти његов гнев“ (Kernan 1959: 194-195), Терсит се руга њиховој глупости, карикира њихове апсурдне претензије и ликује над њиховим неуспесима. Он пореди Ахејце са читавим низом „непријатних животиња“ (Shakespeare 2012: 17) стварајући својеврсну бурлеску и пародију на описе Агамемнона, Ајанта, Ахилеја, Нестора и Патрокла у хомерском тексту, односно изврћући њихове традиционалне представе у апсурдне и гротескне негације тих представа и свдећи их на једну типичну категорију (уп. Morgis 1959: 491).<sup>789</sup> Представљајући се као неко ко је њихов „зналац“ (II, 3, 51) Терсит заузима сатиричну позицију „исцелитеља“ (V, 1, 48), чије покуде треба да остваре лековито дејство на њихову очигледну „болест“ (Kernan 1959: 195-196).<sup>790</sup>

Овако Терсит успева да - у свакој ситуацији када грчки хероји извештаченим и самообмањујућим изговорима покушају да увећају и уздигну свој тобожњи херојски статус пред другим актерима у драми - својим покудама немилосрдно спусти и унизи тај статус доводећи га до бесмисла.<sup>791</sup> Како са развојем драмске радње ово уздицање постаје све снажнија преокупација Шекспирових ликова и Терситово развејавање илузија кроз унижававање њихове вредности постаје све округлије, па својеврсна игра увећавања и умањивања ствара сатиричну равнотежу између конструисања херојских вредности, као узрока илузорне самоважности хероја, и циничног деконструисања таквих лажних представа, као последице реалне деградације Ахејаца. Мерилин Френч

---

<sup>788</sup> Када је реч о овом аспекту односа Терсита према ахејским херојима, Луис закључује да наспрам њиховог ратничког поноса стоји једнако проблематично истицање Терситовог интелектуалног поноса: „Тешко да би се Терсит могао препустити уживању у части коју описује у свом солилоквију, јер је био много бескомпромиснија фигура, те би једну такву санчопансијанску позицију сматрао за нешто испод свог нивоа. Превладавајући Терситов атрибут јесте интелектуални понос; са тачке гледишта овог интелектуалног поноса он посматра своје херојске саборце, презирући њихова проста задовољства и наивне представе о себи, које их наводе на ратничке лудорије“ (Lewis 1927: 258).

<sup>789</sup> Како је истакла неколицина аутора, Терситов поступак је у овом аспекту покуде ахејских хероја у суштини редуccionистички. Розали Коли тако запажа да је овде на делу „намерна редуција људских бића на појединачне квалитете“ (Colie 1974: 338); Бредшо сматра да је Терсит у свом погледу на људску мотивацију „крајње редукиван, најригидније догматичан. [...] Његов изједначавајући редукивизам је његово једино средство у величању самога себе, што је логички неконзистентно али психолошки провидно“ (Bradshaw 1987: 126, 141; уп. 161; Grene 1992: 72), а Блум закључује да „оно што је најмање људско у вези са Терситом јесте Шекспирово иронично упозорење: редукивистичка тенденција уништава све пред собом“ (Bloom 1998: 331).

<sup>790</sup> Дејвид Каула сматра да Терсит не само што сатирично истиче своју „исцелитељску“ улогу, већ „учествује и у ‘свештеничким активностима’, док изговара своје злокобне ‘молитве’ против грчког логора (II, 2, 9-20)“, а његова проклињања се ослањају и на библијске алузије (Kaula 1973: 26; уп. 29, 32).

<sup>791</sup> Бахтин овај механизам „снижавања“ препознаје као главну одлику сатиричко-иронијске струје у књижевности, коју одређује као „гротескни реализам“: „Основно својство гротескног реализма је *снижавање*, то јест превођење високог, духовног, идеалног, апстрактног на материјално-телесни план, на план земље и тела у њиховом нераскидивом јединству“ (Bahtin 1978: 28). У том смислу, Елтон Терсита назива „снижавачем вредности“: „У односу на заједничке вредности Терсит представља аксиолошку негацију“ (Elton 2000: 118, 119; уп. Foakes 1962-63: 147; Colie 1974: 344-345; Fly 1975: 284; Martin 1983: 62).

слично посматра овај поступак у *Троилу и Кресиди* истичући: „Ни у ком смислу, међутим, у овом смењивању не препознајемо кретање између високих идеала и људског неуспеха да живи у складу са њима. Уместо тога, реч је о кретању између људског самоуздизања [...] и људског самоомаловажавања и тривијализације“ (French 1982: 165).

У Терситовим проклињањима ово категоричко снижавање је најупечатљивије управо када изједначава охолост и ароганцију Ахејаца са живописним представама о гротескно ружном, деформисаном и болесном телу, посебно када су у питању кожне болести. Тако се метафоричко „пренадувавање“ ахејске сујете<sup>792</sup>, као пародија високомиметичког модуса епског приповедања, претвара у дословно пренадувавање болесног тела, отицање и неминовно пуцање израслина на кожи у нискомиметичким Терситовим представама о Ахејцима. Агамемнон је „гнојави чир“ који треба да пукне не би ли из њега нешто изашло (II, 1, 2-7), Ајанту је „најодвратнија краста у Грчкој“ (II, 1, 19-20), а читав ахејски логор треба да добије „суве красте“ (II, 3, 70-72), „гнојаво запаљење бешике“ и „чиравост коже“ (V, 1, 17-25), док се истовремено и сâм Терсит назива „чирем зависти“ и „краставим изродом природе“ (V, 1, 4-5). На овај поступак указује и Патриша Паркер када јасно увиђа како се у „представљању хомерске грађе у драми као надувене или напумпане њена епска *материја* своди на телесну ‘материју’ (II, 1, 9), која је напросто болесна и отекала, те избија из зараженог или „гнојавог чира“ (II, 1, 6) [...] *Троил и Кресиди* у сваком смислу представљају свет надувености“ (Parker 1996: 225, 227).<sup>793</sup>

Терситова деградација ахејских хероја у метаиронијском маниру заснива се на истом класичном принципу *mens sana in corpore sano* на коме је његов лик најоштрије критикован у традицији. Терситово истицање одвратне телесности хероја у складу је са античким и ренесансним уверењем да се унутрашња поквареност појединца испољава на телесним деформитетима. Ова метафора је посебно изражена у виду својеврсне заражености и загађености коже (честог мотива и у Еразмовим *Разговорима*), и

---

<sup>792</sup> „Што надуванији постаје балон њиховог поноса, то је незнатнији убод иглом потребан да га издува“ (Girard 1991: 145).

<sup>793</sup> На везу између Терситових развејавања епских идеализација ахејских хероја и представа о нерепрезентативном или болесном телу указује и Смит: „Из Терситове перспективе човек је само каталог делова; он је залуђени пуританац који не може да поднесе противречност између људских идеала и физичких одраза тих идеала; он не прижељкује ништа тако снажно као да поцепа у делиће претензије хероја и да њихове грандиозне представе о себи замени поражавајућом представом о човеку као физичком бићу неспособном да се уздигне изнад нискости сопственог тела“ (Smith 1967: 182). Алисон Финдлеј слично закључује да се „Терсит, чији коментари истичу уобичајену људску телесност, руга социјалним и интелектуалним хијерархијама постављеним у *средисте* драме и света публике“ (Findlay 1994: 233-234), а М. Т. М. Прендергаст наглашава да је „Терситов [посао] да служи се заједљивим језиком екскрементa, слузавости и понижавања уруши представе које грчке војсковође гаје о себи, као супериорним, независним и мужевним ратницима“ (Prendergast 2008: 83; уп. Shakespeare 2012: 17).

сагледавању тела као „тврђаве“ којој непрестано прете непријатељски продори, тј. болести које нападају његове најслабије чуване отворе, чиме се у Терситовим покудама језик кожних повезује са језиком полних болести (Prendergast 2008: 73, 74, 78, 84). Док се лажно „надувавање“ хероја завршава у пуцању „гнојавих чирева“ на њиховој кожи, лажна Хеленина и Кресидина верност из Терситове перспективе се завршавају у представама о „напуљској вренги“, тј. сифилису, које Терсит призива на ахејски логор, јер „ратују због сукње“ (II, 3, 19-20), и који ће на крају драме као казна стићи Кресидиног „подводача“ Пандара (уп. Kaula 1973: 30). Ову метафору болести као непријатељског продора у тврђаву тела, М. Прендергаст препознаје на делу у двоструком преласку, односно продирању женских ликова, отеловљења разврата и полне заразе, у зараћене таборе - „блуднице“ Хелене у Троју и „блуднице“ Кресиде у ахејски логор, што ће имати погубне последице на обе стране, док ће Терситово (и Пандарово) покудно сумирање ових догађаја указати на разумевање „позоришта-као-сифилиса“: „У *Троилу* и *Кресиди* само позориште представља сифилистично и колонизујуће страно тело“ (Prendergast 2008: 80, 84). На тај начин се кроз двоструко дејство језика кожних и полних болести заокружује Терситова деконструкција лажних ратничких (Агамемнон, Ајант, Ахилеј, Хектор) и љубавних (Менелај, Диомед, Парис, Троил) идеализација хероја кроз њихово свођење на приземну, одвратну и болесну телесност.

Терсит у својој функцији песника покуде у *Троилу* и *Кресиди* остварује упечатљив ефекат и на публику захваљујући поступцима који му омогућавају да се кроз разбијање четвртог зида непосредно обрати аудиторијуму и утиче на његову идентификацију са сопственим гледиштима<sup>794</sup> (како у солилоквијима тако и у коментарима на збивања, што је привилегија коју у драми поред њега има једино још Пандар).<sup>795</sup> Овакво поигравање са Терситовом екстрадијегетичком функцијом у сагледавању догађаја у драми делује као пародија епског свезнајућег приповедача. Његов ауторитет, који је истовремено и снажна потпора традиционалним херојским идеалима, доследно је деконструисан кроз Терситову тенденцију да у својим обраћањима и коментарима непрестано улази и излази из приче, делујући на публику наизменично као субјективни очевидац и објективни резонер свих збивања. На постојање такве динамичке тачке гледишта кроз разбијање четвртог зида указује и Алисон Финдлеј примећујући да је

<sup>794</sup> „Терсит нам пружа свеобухватнију слику унутрашњег живота од свих других ликова у драми; то, заједно са његовим честим обраћањима публици, значи да његови говори снажно позивају публику да се идентификује са његовим унутрашњим животом испуњеним гађењем, понижавањем и агресивношћу, одређујући начин на који ће публика сагледати грчки логор“ (Prendergast 2008: 82).

<sup>795</sup> У том смислу, Бевингтон наглашава да овај модерни „позоришни гест директног обраћања публици, којим се служе само Пандар и Терсит, истиче урушавање времена и позоришног простора кроз које се древна класична прошлост претвара у садашњост; Троја која је била ‘тамо’, сада је ‘овде’ у позоришту“ (Shakespeare 1998: 62).

„Терсит издвојен из акције. Он реагује на Хекторове (5.4.26-32) и Маргарелонове претње (5.7.13-22) са изненађењем појединца из публике који је позван да уђе у свет драме“ (Findlay 1994: 235). Сличан ефекат „изненађења“ препознајемо и у многобројним ситуацијама када су Терситове контемплације збивања, у једном прилично интимном односу са публиком, нагло прекинуте доласком других ликова. У таквим ситуацијама делује као да Терсит одједном „ускаче“ у драму како би на тренутак одиграо своју улогу, а потом се поново враћа изолованом свету заједљивих коментара и клетви које изгледа као да долазе од каквог непристојног гледаоца из првих редова партера.

Придружујући Терситовој поетици покуде овај за класичну драму апсолутно неприхватљив поступак, *Троил и Кресида* постају, како сматра М. Т. М. Прендергаст, типичан пример „позоришта грдње“, заједно са комадима као што су *Кориолан* и *Тимон Атињанин*: „[Шекспиров] посебан допринос када је реч о позоришту грдње јесте истицање нагризања традиционалних (могло би се рећи класичних) аристократских вредности кроз постављање драма у древне ратничке културе, уместо у уобичајене урбане, савремене поставке градске комедије. [...] Позориште [у овим драмама грдње] испитује и обликује једну алтернативу доминантним језицима лирике, епике па чак и трагедије - естетику грдње кроз коју се изражавају позне елизабетанске и ране јакобинске сцене кризе“ (Prendergast 2008: 70, 71; уп. Colie 1974: 322). Захваљујући Терситовој особеној визури, али и општој поставци, темама и идејама покренутим у *Троилу и Кресиди*, јасно је да је ова „алтернативна естетика грдње“ у драми суштински обележена одсуством готово сваког конструктивног принципа, који би могао наследити превазиђене традиционалне вредности и понудити опције у већој мери усклађене са позноренесансним погледима на свет са краја XVI и почетка XVII stoleћа. Због тога су се, превасходно у филозофски утемељеним тумачењима, *Троил и Кресида*, као и њен гласноговорник, најчешће одређивали у односу на категорије ниҳилизма, песимизма и цинизма.<sup>796</sup>

---

<sup>796</sup> Оваква тумачења су знатним делом подстакнута биографском хипотезом да је Шекспир у периоду када је писао драме *Јулије Цезар*, *Како вам драго*, *Хамлет*, *Троил и Кресида*, *Све је добро што се добро сврши* и *Мера за меру* (сса. 1599-1605) ушао у такозвану „мрачну фазу“ свог стваралаштва испуњену ниҳилистичким и песимистичким погледом на свет, условљеним тешким условима живота, смрћу оца (1601) и другим недаћама које су стигле песника и његове најближе пријатеље; фазу која ће трајати до 1608. године. Овај став, на пример, доминира у тумачењу Уне Елис-Фермор, која истиче да, док грађа *Троила и Кресиде* још увек долази из стварног света, „њено расположење јесте расположење човека који је исцрпео све ресурсе тога света. [...] У свету који представља нема стабилности међу ликовима, идеалима, институцијама, судовима нити самој имагинацији. [...] Ова драма, која није трагедија, вероватно је запис најдубље катастрофе у људском искуству. [...] Међутим, већ овде почињемо да уочавамо хармонију последњих драма, па наизглед коначна визија *Троила и Кресиде* више не делује као крај, већ као рађање нове, бесконачно развијене и позитивне визије“ (Ellis-Fermour 1948: 57, 68, 72, 76).

У вези са поменутиим ставом, Блум *Троила и Кресиду* сматра „најнихилистичкијим“ и „најелитистичкијим“ од свих Шекспирових дела (које „превазилази ограничења сатире и оставља нас под много нихилистичкијим утиском“), док поставља питање да ли је Уликс или Терсит прави нихилиста у драми? (Bloom 1998: 327, 328, 340). Каула назива Терсита „нихилистом“ (Kaula 1961: 271), Смит сматра да је „постигнута ‘реалност’ у ствари нихилистичка визија“ (Smith 1967: 168; уп. 181), Флај такође истиче „нихилистичку визију која обликује и уједињује драму“ (Fly 1975: 291), а Бредшо говори о „крајњем скептицизму или нихилизму“ драме и Терсита (Bradshaw 1987: 140, 142).<sup>797</sup> Много смо наклоњенији интерпретацији Роберта Орнстена, који закључује да „општа импресија *Троила* тешко да може бити нихилистичка. Реч је о депресивном комаду, али не зато што проглашава узалудност људске потраге за идеалним вредностима, већ зато што је социолошка и психолошка анализа декадентних вредности. Попут Уликса, Шекспир се овде бави само природом људских илузија, а не суштинском вредношћу њихових идеала“ (Ornstein 1965: 249; уп. Bowden 1957: 171).

Мање искључива и више у складу са целокупном традицијом развоја Терситове фигуре била су тумачења која су истицала песимизам и цинизам његове перспективе у драми. Јан Кот тако сматра да је „само горка будала Терсит слободан [...] од свих илузија. Тај мрзовољник види свет као мрачну и гротескну реалност“ (Kot 1963: 83), а Алвин Кернан закључује да Терсит заузима „стандардну улогу елизабетанског сатиричара као екстремног песимисте“ (Kernan 1959: 250). У оквиру шире иронично-сатиричне поставке *Троила и Кресиде*, Терситов песимизам заједно са његовим покудним тенденцијама прераста у један изразито циничан поглед према стварности, раније у традицији препознатљив у интерпретацијама фигуре током римског периода (уп. Ornstein 1965: 246; Knight 1972: 69). Џејн Адамсон га назива „мизантропским цинизмом“, који функционише једнако на Терситову као и на штету свих ликова које проклиње (Adamson 1987: 64), Хјуз говори о Терситовом „циничком реализму“ на почетку и „сексуалном цинизму“ на крају драме (Hughes 1992: 180, 205; уп. Grene 1992: 86), док Бил сматра да Терситов цинизам „може бити производ искривљеног романтизма, [...] попут свих циника, уживање које осећа док се показује да је био у праву ублажено је запањујућим разочарањем у понашање људи са којима се бори“ (Beale 1993: 165; уп. Wells 1997: 144). Терситова песимистичко-циничка позиција потпуно одговара околностима драме у којима је сама егзистенција појединца огољена од сваке могуће претензије на некакав апстрактни идеал, где се тај појединац

---

<sup>797</sup> Упоредо са оваквим и сличним тумачењима Терсита као „нихилисте“, истицани су и Уликсов „прагматизам“ (Grene 1992: 86) и „рационализам“ (Kaula 1961: 283), Ахилејев „анархизам“ (Kaula 1961: 283) те Троилов „идеализам“ (Kaula 1961: 283; Fly 1975: 288; Cole 1980: 82; уп. Morris 1959: 488-491) и „нарцизам“ (Ornstein 1965: 245).



разоткрива са свим својим истинским манама и врлинама у „песимистичној и реалистичној студији човека“ чији је био гласноговорник: „Шекспир је направио само један покушај, у *Троилу и Кресиди*, да прикаже прави одраз природе; и тиме се вероватно замало упропастио. Без обзира на све, то више никада није учинио“ (Shaw 1896; нав. према Price 1971: 70-71).

Терситова визура као израз његовог песимизма, цинизма или, у екстремном случају, ниҳилизма, заједно са одвратношћу његове појаве, делује као драмска перспектива коју је изузетно тешко прихватити у потпуности, али његовим запажањима у вези са понашањем ахејских хероја тешко да се може оспорити истинитост у односу на идеалне (херојске) вредности.<sup>798</sup> Ово укрштање између суштински негативне појаве и начина на који артикулише своју критику, са позитивним (моралним) одређењем те критике као истините и подстакнуте кршењем правих вредности, представља обележје које је Шекспиров Терсит наследио од свог хомерског претече. Иако саопштава „ниҳилистичку истину о ономе што видимо“ (Lewis 1927: 248; уп. Price 1971: 70), то јест, иако је „редуктивни приповедач истине“, он је представљен као „сувише грозан, превелики изгнаник да би се било која публика могла идентификовати с њим“ (Bloom 1998: 343; уп. Kot 1963: 83).<sup>799</sup> Због тога, Терсит у *Троилу и Кресиди* остаје, са тачке гледишта изворног херојског идеала, оно што Блум назива „аутентичним негативним моралистом“ (Bloom 1998: 330; уп. Birney 1973: 105, 119)<sup>800</sup>, критичарем изневерених и искварених традиционалних вредности, који се и сâм у односу на њих јавља као изразито проблематичан и нерепрезентативан лик. Као што Хомерови војници после Терситових реалних примедби Агамемнону, „иако сетни“, не могу (и не смеју) да у целости прихвате визуру најгорег међу Ахејцима, ни Шекспирова публика (а с њом и знатан део критичара) не може сасвим да се идентификује са ставовима најодвратнијег лика у драми, без обзира на то што се испод

<sup>798</sup> Лоренс је у том смислу истицао да је „једна од најгорчих одлика ове драме то што одвратни, кукавички и жучни Терсит погађа истину, коју сјајна реторика сцена у већу промашује“ (Lawrence 1942: 435; уп. Morris 1959: 491; Smith 1967: 181). Кембел закључује да „попут свих лакрдијаша, Терсит назива праве ствари погрешним именима. Он говори истину, без обзира на то колико су наопаки форма и дух његовог израза“ (Campbell 1938: 217). Мјур слично наглашава да „иако већина онога што [Терсит] каже јесте истина, она је у целости обојена његовом злобом и непријатношћу“ (Muir 1979: 109; уп. Thomas 1987: 115; Nyland 1989: 79; Kostić 1994: 20). С друге стране, Кимбро је мишљења да оно што Терсит говори чини само „парцијалну истину“, да он „узима само фрагменте и назнаке истине те их искривљује у представу о целовитој истини“ (Kimbrough 1964a: 171= 1964b: 173, 174; уп. Adamson 1987: 63), док Бил сматра да „упркос његовој позоришној снази, Терситу се не треба безусловно веровати“ (Beale 1993: 162).

<sup>799</sup> На другом месту, Блум додаје: „Уколико можемо веровати било коме у драми, онда то мора бити Терсит, без обзира на то колико је несумњиво поремећен“ (Bloom 1998: 332). До сличног закључка долази и Алис Бирни: „Терсит присиљава публику на нешто што је називано ‘болном поделом ума’, јер колико год био груб и одвратан, он саопштава истине“ (Birney 1973: 118; уп. Wells 1997: 144).

<sup>800</sup> „У *Троилу и Кресиди* не постоји средиште. Уколико драма поседује присталицу истинског идеала, то је Терсит, чија злоба мора бити укореењена у некаквом неисказаном моралном стандарду“ (French 1982: 165).

циничне редуktivности Терситових грдњи препознаје неумитна истина о реалној искварености Ахејаца. Оваква когнитивна дисонанца у рецепцији Терситове фигуре последица је његове улоге као песника покуде, чије истине изговорене кроз покуду искривљује његово својство да, док их саопштава, буде истовремено перципиран и као предмет покуде.

Суштинска амбиваленција између Терситове представе као најгорег међу Ахејцима и његовог привилегованог положаја у драми да артикулише непријатне истине, Терситовој интерпретацији као песника покуде у *Троилу и Кресиди* придружује и веома битне карактеристике литерарног типа луде. Развијајући се у појединим назнакама кроз известан део античке традиције тумачења Терситовог лика (Лукијан, Климент Александријски), као и у случајевима Терситових средњовековних парњака (Унферта, Брикруа, Конана и Егила), овај аспект фигуре је доживео свој врхунац у Шекспировој обради, потврђујући претпоставку да се у Терситу могу уочити архетипски обриси типологије средњовековне дворске и ренесансне шекспировске луде (уп. Фрејденберг 1930: 232, 233; Whitman 1971: 47; Lowry 1991: 289). Међутим, на путу да се у *Троилу и Кресиди* учврсти као носилац најважнијих одлика овога типа, Терситов лик се развијао под утицајем неколико уобичајених манифестација средњовековне и ренесансне луде, до наступања елизабетанског периода, који ће представљати последње доба када су се лакрдијаши, пајаци и паразити још увек појављивали на дворовима краљева (Feldman 1979: 11), након чега ће постати искључиво књижевни артефакт, и то превасходно у Шекспировом делу (Welsford 1966: 245).

Инид Велсфорд тако наглашава - луда је „човек који се налази испод просечног стандарда људскости, али чији су дефекти преображени у извор задовољства, исходиште комедије. [...] Као драмски лик, он је обично одвојен од главне драмске радње, са тенденцијом не да фокусира, већ да разграђује збивања, и да делује као посредник између сцене и аудиторијума“ (Welsford 1966: xi, xii). Уобичајена типологија лудâ коју Велсфорд и већина других аутора прате од антике (уп. Goldsmith 1958: 5) до ренесансе заснована је на класичној категоризацији карактерâ у комедији, о којима Аристотел расправља у *Никомаховој етици*, на четири типа: *алазона* (*ἀλαζών*), *ејрона* (*εἴρων*), *бомолохоса* (*βωμολόχος*) и *агроикоса* (*αγροικός*) (Aristot. *Nic. eth.* 1108a; уп. *Tractatus Coisilanus*, нав. Фрај 2007: 197, 205). Пратећи развој Аристотелових типова кроз историју књижевности, Нортроп Фрај истиче да је *алазон* представљао лик варалице, односно разметљивца или хвалисавца<sup>801</sup>, који ће римска комедија са Плаутом

---

<sup>801</sup> *Алазон* се јавља и као један од Теофрастових (сca. 371-287. п.н.е) *Карактера* у значењу разметљивости: „Разметљивост се може дефинирати као претјерано истицање умишљених одлика, а разметљивца карактеризирају следеће особине: [...] На путу умије да забавља на најбољи начин своје сапутнике, прича им како је с Александром ишао у ратне походе, како му је често био на услузи и како је

и Теренцијем претворити у фигуру „хвалисавог војника“ (*miles gloriosus*), а касније ће задобити облике „строгог оца“ (*senex iratus*), педанта, кицоша и „смешне прециозе“ (*précieuse ridicule*). Насупрот *алазона* стоји *ејрон*, онај који осуђује сâм себе и друге, односно који улази у сукоб са *алазоном* тако што унижава његову вредност и подругује се његовом хвалисању, кроз лажну похвалу или други вид извртања његових речи (од истог корена настала је реч иронија). Он узима облик јунакиње која прати хероја или се прерушава (*muta persona*), „препреденог роба“ (*dolosus servus*) или „слуге сплеткароша“, као и Порока из средњовековних мистерија и моралитета, који ће снажно утицати на ренесансне луде.<sup>802</sup> *Бомолохос* је типични лакрдијаш (*buffoon*) или пајак (*jester*), омиљен у ренесансној комедији, професионална или дворска луда<sup>803</sup> (*licensed fool, court fool*), тј. клоун (*clown*) који забавља публику својим маниризмима или снагом своје реторике. Његов најстарији облик је симпозијастичка фигура паразита (*parasite*), односно ласкавца (*kolax*), често повезана са другим лакрдијашким типом куvara, средишњег гласноговорника карневалског и церемонијалног расположења у комедији.<sup>804</sup> *Агроикос* је простак или сељак<sup>805</sup>, у зависности од околности, такође близак елизабетанској будали, озбиљан и ћутљив лик који нема смисла за хумор и противи се слављу; мрзовољник који често узима улогу *алазона* (шкртог старца) или просто обичног човека-сељака у пасторалним контекстима, а може да игра и морализаторску „поштењачину“ у ироничним и апсурдним социјалним околностима (Frye 1953: 272-276; Фрај 2007: 205-210).

Сагледан у односу на Аристотелову типологију, која се у својим каснијим манифестацијама несумњиво мора разумети као скуп веома флуидних и често међусобно преплетених категорија, закључујемо да је Терситов развој као ренесансне луде обухватио понешто од сва четири типа. У Удаловом *Терситу* он недвосмислено добија улогу *алазона*, хвалисавог војника који се супротставља Војнику (у истом контексту, *ејрону*), а чије извесне одлике прерастају у самообмањујуће уздицање

---

многа пехара опточених драгим камењем кући донио“ (Teofrast 1975: 83, 84 [XXIII]).

<sup>802</sup> „Порок-луда је [у тјудорским моралитетима] доживео бинарну поделу, при чему је један део наставио да се развија као неваљалац и варалица, а други је постао досетљиви пајак и коментатор“ (Goldsmith 1958: 17, 29).

<sup>803</sup> Голдсмит прати развој дворске луде током XII столећа, из средњовековног забављача-жонглера (*joculator*), насталог на основу спајања професионалног пајака и лиценциране будале: „Традиционална [дворска] луда је, међутим, била нешто више од хумористичног забављача; он је истовремено био и лиценцирани критичар свог господара и његових пратилаца“ (Goldsmith 1958: 5, 7).

<sup>804</sup> Велсфорд наглашава да лакрдијаша/паразита (*бомолохоса*) одликује то што „уместо да га други искоришћавају, он сâм искоришћава своје слабости“. ‘Пајак’, попут ‘лакрдијаша’ и ‘веселог саветника’, представља двосмислено обележје које се истовремено односи на дворску луду и неприврженог лакрдијаша. [...] Лакрдијаш није ни несвесна луда, ни свесни уметник који нам се представља; он је свесна луда која наступа углавном из некакве користи, а понекад и зарад просте љубави према лудости“ (Welsford 1966: 3-6, 24, 27).

<sup>805</sup> *Агроикос* се такође јавља у Теофрастовим *Карактерима* као отеловљење неотесаности и простакула - „недостатка правога смисла за углађеност“, односно прљавости, незграпности, неповерења, скаредности, затупљености, прождрљивости, некултуре и сл. (Teofrast 1975: 29-31 [IV]).

сопствене интелигенције у *Троилу и Кресиди*, што се може разумети као последица традиције тумачења његовог истицања сопствених подвига у *Илијади* као „хвалисања“ (уп. Seymour 1907: 451, Thalmann 1988: 16). Изврћући стварност и збивања која коментарише код Удала и, посебно, код Шекспира, где оспорава и унижава вредност ахејских хероја (у истом контексту, *алазонâ*), Терсит показује одлике *ејрона*, у својим проклињањима посебно блиског средњовековној и јакобинској фигури Порока, такође произашлог из истог типа (уп. Bethell 1944: 101; Farnham 1971: 128, 134).<sup>806</sup> Ипак, најупечатљивији аспект лика се може подредити типу *бомолохоса*, лакрдијаша и дворске луде (уп. Merton 1945: 147; Martin 1983: 34), коју Терсит отеловљава како својом деформисаном појавом, тако и својом беспрекорном употребом језика и реторике код Удала и, у још већој мери, код Шекспира, приближавајући се у овом типу највише фигури песника покуде. Како истичу Кембел и Голдсмит, прелазна форма ка установљавању Терсита као ренесансног *бомолохоса*, односно „лакрдијаша који грди“ или „скаредног биртијског пајца“ био је лик Џонсоновог Карла Буфонеа (*Every Man Out of His Humour*, 1599): „Само неколико ликова досеже Терсита по муљевитој али узбурканој бујици псовки и проклињања која избија кроз лабави отвор његових уста“ (Goldsmith 1958: 70, 71).<sup>807</sup> Терсит као *агроикос* се остварује у суштинској неотесаности своје појаве и свог говора у виду „грдиоца“ (*railer*), модификације лика „поштењачине“<sup>808</sup>. Када иронију замени огорченост, „поштењачина“ се претвара у лик „незадовољника“ или „подругљивца“, који „може бити морално супериоран у односу на своје друштво, [...] али такође може бити превише мотивисан завишћу да би био нешто више од још једног аспекта друштва којем припада, као што је то Терзит“ (Фрај

<sup>806</sup> Делом из Порока и других манифестација средњовековног *ејрона* ће се развити у ренесанси веома популарна фигура „мудре луде“ (Goldsmith 1958: 11-14; Welsford 1966: 250), која неће озбиљније захватити Терситов лик (упркос његовим учесталим појавама у Еразмовом делу). Кембел тако истиче да Терсит није био мудра луда у еразмовском смислу: „С обзиром на то да мудра луда [...] има само једну сврху - да ослободи свог господара од опасних илузија, она никада не подсећа на Терсита, док чини да њен погрдни говор представља циљ сâм по себи“ (Campbell 1938: 203). С друге стране, Голдсмит ће ипак нагласити да, када је реч о шекспировским лудама, „у јетком укусу његове досетљивости, Диоген [као архетип мудре луде] ће пре најавити Терсита, него Кремена [у *Како вам драго*] (Goldsmith 1958: 9).

<sup>807</sup> Кембел сматра да би „посматрати Терсита као врсту дворске луде пружио најпрецизнији одраз његових комичких способности. [...] Терсит је грдилац, клеветник и лакрдијаш у потпуно истом смислу у коме је то био Карло Буфоне, и он пружа идентичан допринос сатиричном духу драме. [...] Попут Карловог, његов говор је сачињен да истовремено изазове забаву и одвратност. [...] Вербална виртуозност коју Терситова мржња према Грцима стимулише представља суштину његовог комичко-сатиричког доприноса драми“ (Campbell 1938: 195, 202, 203-204; уп. 1966: 895). Голдсмит је такође мишљења да се Шекспиров Терсит заједно са Карлом Буфонеом уклапа у Аристотелову дефиницију лакрдијаша (*бомолохоса*): „Иако се Карло Буфоне и Терсит могу коначно испратити до фигуре паразитског лакрдијаша у класичним инспирацијама, они имају бар једну одлику која их повезује са средњовековном енглеском традицијом. [...] Главни акценат је стављен на лакрдијаша као онога који оговара, односно као малициозно довитљивог клеветника“ (Goldsmith 1958: 71, 72, 73).

<sup>808</sup> Фрај дефинише „поштењачину“ као „отвореног заступника једне врсте моралне норме, који има наклоност публике“ (Frye 1953: 276).

2007: 210 = Frye 1953: 276).<sup>809</sup> Спону између традиционалних отеловљења *агроикоса* и Шекспировог Терсита у овом случају је представљао Марстонов протагониста Ђовани Алтофронт/Малеволе у драми *Незадовољник* (*Malcontent*, 1603), који је, сматра Голдсмит, поставио темеље фигури „сатиричара-незадовољника“: „Његов нагон да изговара инвективе долази из много другачијег извора од хуморне објективности која покреће мудру луду“, док Елиот закључује да је Терсит „несумњиво највећи мајстор псовања и грдње када је реч о овом типу“ (Goldsmith 1958: 33, 68; Elliott 1960: 136; уп. Kimbrough 1964: 156).<sup>810</sup>

Наступајући у *Троилу и Кресиди* као шекспировска луда<sup>811</sup> и својеврсна комбинација сва четири аристотеловска типа комичних карактера, Терсит несумњиво представља тип професионалне, односно „лиценциране“ луде, која прихвата и остварује своју улогу у различитим контекстима (Ајантов и Ахилејев забављач, супарник Патрокла, са којим улази у својеврсно такмичење лудâ, коментатор збивања, „комични одушак“ и сл.). Терсит због тога добија привилеговану позицију у свету драме<sup>812</sup> - Ахилеј ће истаћи да је он „повлашћено лице“ (*privileged man*; II, 3, 55 [49]), а његов маргинални статус луде ће му на крају сачувати живот у сусретима са Хектором и Маргарелоном. Међутим, Терситова функција у *Троилу и Кресиди* се не исцрпљује у његовом статусу шекспировске луде; он није типична „кућна луда из других комедија“,

<sup>809</sup> Елтон сматра да у *Троилу и Кресиди* Ајант има улогу *алазона*, Уликс *ејрона*, Пандар *бомолохоса*, а Терсит *агроикоса* (Elton 2000: 26).

<sup>810</sup> Голдсмит закључује да су „драматичари у Шекспирово време били веома наклоњени стављању својих сатиричних коментара у уста лакрдијашима и јетким незадовољницима. Чак и мудре луде у неколико драма тог периода говоре са безобразлуком и скаредношћу биртијских пајаца; али најбољи међу њима ублажују своју дрскост иронијом“ (Goldsmith 1958: 74), док Елиот истиче да „Терсит и други у потпуности деле привилегије луде. Незадовољник је ‘слободан као ваздух; он дува на све друге луде’, Пјетро говори о Малеволеу (Marston, I, 1) [...] Грдилац није глуп, не носи капу и прапорце, не мора да буде физички деформисан (иако сматрам да Терсит овде чини спону), али јесте извесна врста луде, без обзира на све“ (Elliott 1960: 137, 139-140).

<sup>811</sup> У том смислу, проучаваоци драме су Терсита доводили у везу са широким спектром Шекспирових луда и других ликова са извесним одликама луде. Поред поменуте паралеле са Калибаном, истицана је Терситова сличност са Лировом лудом (*Краљ Лир*) (Smith 1967: 173; Shakespeare 2012: 17), али и самим Лиром, кога, како сматра Луис, од Лировог гласа разликује само то што краљ говори у стиху, а Терсит у прози (Lewis 1927: 247; уп. Lesing 1964: 96). Велсфорд, с друге стране, мисли да је Терсит сувише циничан да би се поредио са Лиром, јер се он, за разлику од Лира, никада не повлачи пред својом визијом греха и никада не показује милост (Welsford 1966: 267-268). Једно од најчешћих поређења јесте оно са ликом Фалстафа (*Хенри IV, Хенри V, Веселе жене Виндзорске*), од кога се Терсит такође највише разликује својом немилосрдношћу у посматрању туђе патње (White 1886: 43-44; Lewis 1927: 257-258; Bethell 1944: 101; Farnham 1971: 129-130, 134). Терсит је такође довођен у везу са Тимоном и Апемантом (*Тимон Атињанин*), од којих га издваја одсуство лицемерја (White 1886: 43-44; Lewis 1927: 247-248; Noël 1960: 607; Фрај 2007: 210); затим, по деформисаности и гротескности своје појаве, са Ричардом III (Lesing 1964: 97) и са гробарима у *Хамлету* (Farnham 1971: 128), а по снази своје реторике са самим Хамлетом (Lewis 1927: 247; Kimbrough 1964: 155); по свом односу према женама и љубави Терсит је поређен са Јагом (*Отело*) (Smith 1967: 181; Farnham 1971: 135), а по својим општим карактеристикама као хвалисавца, лакрдијаша и пајца, са Паролом (*Све је добро што се добро сврши*) (Kimbrough 1964: 157), Кременом (*Како вам драго*) (Goldsmith 1958: 9; Shakespeare 2012: 17), Фестом и Малволиом (*Богојављенска ноћ*) (Elton 2000: 142; Shakespeare 2012: 17).

<sup>812</sup> Елтон наглашава да ову привилеговану позицију шекспировска луда наслеђује од еразмовске мудре луде, чије је „преимућство било да говори шта жели“, а чији најснажнији израз аутор препознаје у Терситовој „хијерархији будала“ (II, 3, 42-67) (Elton 2000: 29, 55).

већ „неваљалац са најгорим језиком од свих ликова у Шекспировим драмама“ (Parrott 1949: 346), луда од које његови саговорници „ништа не могу да науче“ (Smith 1967: 173), односно „горка будала“ (на супрот „слаткој будали“ Пандару) (Kot 1963: 82; уп. Frye 1967: 59).

У тренутку када напусти свој примарни положај као забављача у Ајантовом и Ахилејевом шатору, на Терситову улогу професионалне луде почиње да се надграђује његова још изразитија и озбиљнија улога сатиричара целокупних збивања у Шекспировој драми. Он постаје привилеговани сатиричар, „најупечатљивија представа о сатиричном карактеру у читавој елизабетанској књижевности. Сачињен је само од оних фундаменталних нагона који покрећу сатиричара, нагона којима је у њему дозвољено да се непроверено развијају са апсолутном гордошћу и апсолутним гнушањем према свим другим бићима“ (Kernan 1959: 194).<sup>813</sup> Кимбро у складу са тим закључује, да је Терсит осликан као „најгорчи сатирични коментатор на људској сцени овога периода“ (Kimbrough 1964: 165; уп. Hyland 1989: 75, 78; Neill 1993: 291), док Мерилин Френч луцидно запажа да је у *Троилу и Кресиди* посредни „сатира без јасне норме, која се развија из релативистичког размишљања и зависи од реакције читалаца или публике на њене тврдње“ (French 1982: 167).<sup>814</sup> Поклапајући се тако са његовим положајем луде у драми, сатира Терситу пружа најупечатљивије оруђе којим ће из сопствене позиције у односу на херојски идеал моћи да критикује све остале ликове; док ће га његов *a priori* маргинални и неугледни статус и утицај као професионалне луде у *Троилу и Кресиди* одредити знатним делом као предмет критике и сатире у односу на истинске херојске вредности, његова функција као сатиричара ће му омогућити да у истим условима постане најизразитији посредник те исте критике и сатире. Тиме он постаје „сатиризовани сатиричар“, суштинска манифестација песника покуде, како је то још уочио Семјуел Тејлор Колриџ, када је истакао да је Терсит

---

<sup>813</sup> Како наглашава Кернан, историјске промене у манифестацијама сатиричара директно су условљене великим померањима у начину мишљења, а сатиричар увек настаје стапањем основних карактеристика сатиричног жанра и етоса одређеног доба у коме сатира настаје. У том смислу, „Терсит чини пакосну силу, један облик првобитне мржње и поноса, а Шекспир је успео да преузме конвенционални лик сатиричара и оголи га од свих његових претензија на улогу моралног исцелитеља, те увеличао његов основни презир према читавом човечанству. У Терситу се приближавамо оним прималним нагонима и погледима који омогућавају успон сатире, и који у овом случају нису преусмерени захваљујући извесним спољним моралним обзирима или замаскирани било каквим претензијама на правду или искреност“ (Kernan 1959: 30, 196, 198; уп. Фрај 2007: 267-268).

<sup>814</sup> Последњи аспект који се тиче релативистичког утемељења и константне промене перспективе Терситове и, уопште, Шекспирове сатире, поједини аутори су доводили у везу са сатиричним поступцима присутним у Свифтовим *Гуливеровим путовањима*. Још је Ф. С. Боас истицао да је „дух у коме је Шекспир зачео Терситов лик сродан духу у коме је Свифт осликао ужасну представу о Јахуима“ (Boas 1896: 383-384; уп. Giles 1887: 199). Метјуз слично уочава да је „овај прекорни и заједљиви [Терситов] лик, животан у сваком говору, са ужасном виталношћу, а његов темперамент најављује оно што ћемо пронаћи на више места код Свифта“ (Matthews 1913: 233), а Смит примећује да се *Троил и Кресиди* „попут *Гуливерових путовања*, крећу ка успостављању читавог човечанства као предмета своје сатире“ (Smith 1967: 183; уп. Knight 1972: 58).

„створен да урла и да на њега урлају, да презире и да буде презрен“ (Coleridge 1836: 133-134).<sup>815</sup>

Терситова двострука природа као песника покуде - истовремено шекспировске луде и ренесансног сатиричара - суштински делује на развој и „расплет“ херојских збивања и идеја у *Троилу и Кресиди*. Његова функција у драми, као носиоца деконструкције традиционалне херојске парадигме, може се прецизно објаснити „теоријом сатиричке катарзе“, коју је поставила Алис Бирни. Изграђујући свој модел на темељу Аристотелове теорије катарзе у *Песничкој уметности* (Aristot. *Poet.* 1449b), ауторка полази од чињенице да сатиричара издваја жеља да утиче на промену у друштву, али да, за разлику од уобичајеног (трагичног) јунака, он то не чини делима, већ својим говором. При томе, „емоционално набијена природа сатиричног језика [...] наговештава да може доћи до извесног вида очишћења од афеката, који има суштински значај током представљања тог језика на сцени и у реакцијама публике“, што се може довести у везу са класичним разумевањем катарзе (Birney 1973: 1, 2).

Одређујући сатиричну драму као „врсту драме у којој је главни лик сатиричар, а његов језик је обележен уобичајеним проклињањима, инвективама или критичким грдњама“, чије извођење може проузроковати „сатиричку катарзу“, ауторка спроводи транспозицију аристотеловских појмова страха и сажаљења у аналогне појмове мржње (*hatred*) и осуде (*censure*). Трагични јунак се повезује с категоријом страха, а сатиричар у драми је одређен својом *мржњом*, која чини основ његове реакције на поредак у свету са којим је суочен; док је постматрајући збивања публика трагедије склона сажаљењу, публика сатиричне драме ће бити склона *осуди* представљених догађаја и ставова. Стога, ауторка закључује да ће права сатирична драма код публике изазвати осећање мржње, јер ће она прихватити презир исказан од стране лика сатиричара те тако и сама постати наклоњена радикалној критици, осуди сопственог друштва и жељи да промени постојећи поредак. Међутим, „уколико је сатиричка катарза на делу, драмска радња ће прочистити публику од ових узнемирујућих афеката и нагона, као што трагедија прочишћује своју публику од нагона да се бори са небеским поретком, након што се драма заврши“ (Birney 1973: 10-11). Модел „сатиричке катарзе“ је могућ једино уколико се спроведе један вид негације сатиричара и његове перспективе, који ауторка назива „миметички лек“ (*mimetic cure*): „Он обично захтева прогонство или одбацивање сатиричара, који је представник свих противречних елемената у свету

---

<sup>815</sup> На суштинско укрштање ова два аспекта, у нешто другачијем контексту, указао је и Вилијам Мејн, тумачећи Терсита, заједно са другим ликовима у *Троилу и Кресиди*, као „амалгамски карактер“, сачињен од две супротстављене типологије. Аутор у том смислу истиче да је „Терсит истовремено критичар и луда; [...] истовремено сатиричар и предмет сатире; [...] завидни грдилац. [...] Терсит је амалгам критичара незнања и глупости, с једне стране, и завидна, пакосна, кукавичка луда, с друге стране“ (Main 1961: 176, 177, 178).

драме. Кроз извесну варијацију механизма жртвеног јарца драматичар разрешава сукобе у свету своје драме. Публика се ослобађа својих афеката [...] заједно са сатиричарем, а затим се окреће против њега не би ли учествовала у задовољавајућој и спокојној нереалности света који је прогнао своје моралне заједљивце“ (Birney 1973: 18-19).

Сагледавши у светлу своје теорије најзначајније сатиричке ликове у Шекспировом опусу (Маргарету Анжујску у *Хенрију VI* и *Ричарду III*, Фалстафа у *Хенрију IV*, Жака у *Како вам драго*, Терсита у *Троилу и Кресиду* те Апеманта и Тимона у *Тимону Атињанину*), ауторка закључује да, иако је Терсит „најодвратнији од свих Шекспирових сатиричара и има најболеснији ум“, у *Троилу и Кресиду* „не долази до сатиричке катарзе, зато што он преноси своју ‘болест’ на друге ликове, уместо да се и сâм од ње прочисти. Дух друштвених поремећаја прелива се из фикционалног света драме у стварни свет опадања током последњих година Елизабетине владавине“ (Birney 1973, 14, 16). Терсит, који превазилази функцију луде да „прочишћава кроз смех“, остварује се у драми и као сатиричар, чије је главно оружје метафора болести, те због тога не делује као да „лечи“, већ као да „разбољева“ све око себе преузимајући на крају сатиричне драме потпуну контролу над њеним идејама (Birney 1973: 104-111; уп. 119). На тај начин, „Шекспир нам одузима трагичног јунака, крваво прочишћење од зла, презриве испаде смеха, па чак и задовољство у емоционалном прогону жртвеног јарца, док се наше узбуркане страсти не умире“ (Birney 1973: 120). Уместо тога, публика је препуштена двома алтернативама - или да у потпуности одбаци такав свет „на измишљеном темељу некакве естетичке непривржености“ или да „прихвати болест“. У потоњем случају, на који позива Терситово особено гледиште у драми, сатира постаје „заразна“, а публика, прихватајући идентификацију са визуром сатиричара, у огледалу драме „препознаје сопствено искварено друштво“, док сва пробуђена мржња и осуде „из позоришта излазе на улицу“ (Birney 1973: 121).

Закључујемо да кроз сатиричку корекцију своје основне функције шекспировске луде, Терсит деградирајућим и изједначавајућим језиком болести и гротескне телесности, преноси сопствену визуру на целокупан план драме и унапред деградираних ликова, док идентификација са том визуром истовремено подразумева укидање могућности „сатиричке“ и уопште драмске катарзе у *Троилу и Кресиду*.<sup>816</sup> Терситово дејство на публику у том смислу се претвара у својеврстан *anti-pharmakos*

---

<sup>816</sup> У том смислу, Јан Кот истиче да „у трагедијама јунаци гину, али бива сачуван морални ред. [...] У овом зачуђујућем комаду нити гине сам Троил, нити убија неверну Кресиду. Нема *catharsis*-а“ (Kot 1963: 83). Рене Жирар слично закључује да се „*Троил и Кресид*а ругају катарзичној концепцији позоришта“ (Girard 1991: 159), а Грин сматра да је драма „окренута у правцу сатире и насилно провлачи публику кроз жанрове у једној промишљеној стратегији неприкладности. [...] Она пориче трагичку катарзу као што пориче и комичко разрешење“ (Greene 1992: 88).



ефекат, јер уместо да као сатиричар и песник покуде на себе „преузме“ све недаће и болести заједнице, он делује управо супротно, као главни извор и преносник тих болести (дословно и симболички у тексту), и тиме поништава сваку претензију на постојање „миметичког лека“ избегавајући да буде прогнан или укинут до краја драме. Изневеривши тако своје социјалне функције *pharmakos*-а и луде, која кроз смех треба да омогући ослобађање од тензија и негативних емоција, Терсит у *Троилу и Кресиди* „присиљава“ публику да у одсуству симболичке компензације сопственог незадовољства поретком у поремећеном свету драме, ову компензацију потражи у реалном свету који драма подражава, кроз „револуционарно“ дејство негативне катарзе. Као што традиционална Терситова фигура својим страдањем (и смрћу) изазива друштвени *stasis* у одговарајућим околностима античког епа, тако и Шекспиров Терсит својим преживљавањем и кључним местом у деградираном свету *Троила и Кресиде* изазива друштвену „револуцију“, у смислу ревалоризације неодрживих традиционалних вредности.

Овај поступак представља окосницу деконструкције традиционалне херојске парадигме којој је Шекспир, помоћу Терсита као рехабилитованог песника покуде, подвргнуо своје ликове. Он одражава суштинску промену односа према свету и традицији која је наступила у енглеској књижевности и култури крајем XVI и почетком XVII столећа, условљена дубоким социјалним и политичким транзицијама у енглеском друштву са опадањем хуманистичких идеала и ренесансних духовних дометâ. Ен Бартон истиче: „Побуна Есекса, старост краљице и неизвесност по питању наследника, општи осећај да је друштво постало корумпирано и да је квалитет живота значајно опао, губитак енергије и свежине: све то је допринело новој атмосфери песимизма, губитка вере у свет и људске способности. [...] Очигледно је и Шекспир у својој личној промени односа према позоришту и његовим одликама преузео извесна обележја овакве позадине“ (Barton 1977: 172, 173). У развоју херојске парадигме, таква атмосфера је утицала на постепени „губитак ренесансног идеала аристократског ратника“ (Prendergast 2008: 76), који се није успео одржати ни у средњовековној витешкој варијацији традиционалног хероја (уп. Coleridge 1900: 308; Ornstein 1965: 240).<sup>817</sup>

Свет који Шекспир приказује у *Троилу и Кресиди* у сваком је смислу одређен антихеројском и антимиетском тенденцијом.<sup>818</sup> Вреди истаћи да његов однос према

---

<sup>817</sup> Бирни је генерално опадање херојског и витешког идеала присутно код Шекспира повезала са сличним поступком у Сервантесовом *Дон Кихоту*: „У овој драми Шекспир је задао исте смртне ударце - а можда чак и са још већом огорченошћу - витешкој филозофији као што је то учинио његов савременик Сервантес. Дух и тон су у оба случаја без сумње били контраренесансни“ (Birney 1973: 115).

<sup>818</sup> Даглас Кол описује ову тенденцију на следећи начин: „Ликови и догађаји из мита и легенде су стављени у оквир где се изврћу све вредности које су они традиционално отеловљавали, уместо тога

традицији и, посебно, хомерском предлошку, није усмерен на пародирање, сатиризацију или травестију света *Илијаде* и Хомера *per se* (уп. Colie 1974: 317, 318, 321, 322; Findlay 1994: 233; King 1999: 41). Уместо тога, сматрамо да су ови поступци били производ потребе да се истакне суштинска непримереност и неодрживост таквих представа у реалним и актуелним околностима позноренесансног живота и социјалних односа, из перспективе модерног доба, немилосрдно ослобођеног свих илузија о беспрекорним херојима из давнина (уп. Giles 1887: 197; Shakespeare 1982: 35; Girard 1991: 166).<sup>819</sup> Шекспир из сцене у сцену изграђује свој антихеројски оквир, у коме „нема богова и нема фатума“ (Kot 1963: 78), где нехеројски Ахилеј побеђује витешког Хектора, али је Хекторова смрт лишена трагедије и такође извргнута подсмеху (Kot 1963: 83; Cole 1980: 81). У његовом паду „иронијска визија нацивљава херојску“ (Frye 1967: 6), јер од свих хероја у драми једино он страда, док Терсит као најгори међу Ахејцима на крају ипак остаје жив (Bloom 1998: 329). У позадини Шекспирових екстремних представа о свету у коме херојско више нема своје место (Colie 1974: 337) и не постоји узор истинског хероја (Bradshaw 1987: 162), ипак не препознајемо изричиту негацију изворних херојских идеала или апсолутних вредности (уп. Ellis-Fermor 1948: 65, 68), већ поткопавање и развејавање њиховог изврнутог одраза, лажног и илузорног херојства, на које су у реалним околностима сурове свакодневице сведене вештачке традиционалне идеализације и мистификације (уп. Harbage 1947: 112; French 1982: 161; Dollimore 1989: 44, 47).

Наглашавајући да је за модерно доба очување традиционалних херојских вредности у свом изворном облику једнако апсурдно, колико и претензије његових ликова у *Троилу и Кресиди*, суочене са људским, приземним и ни по чему репрезентативним нагонима и мотивима, маскираним у конструкте херојских категорија, Шекспир са далекосежним последицама спроводи деконструкцију херојске парадигме. Она не подразумева апсолутно порицање, већ „девалуацију“ превазиђене херојске традиције, не потпуни раскид са њом, већ „демистификацију“ њеног статуса као апсолутне социјалне, културне или моралне норме, и, сходно томе, њену „деморализацију“ у односу на нове или знатно измењене вредности (уп. Genette 1997: 355, 357-358),

---

много циничније разоткривајући њихово ниско или залуђено понашање. Овај контекст и метод који га успоставља могу се назвати ‘антимитским’. [...] Драма не тежи толико да промени наше ставове поводом тога зашто су и како такмичења у љубави и рату под Тројом била вођена. Уместо тога, она провлачи своју публику кроз низ изненадних спознаја, доводећи је до крајњег скептичког односа према самом процесу стварања митова, те је тако подстиче да одмах грозничаво преиспита и сопствене митове о личном и социјалном поретку. [...] Шекспир разоткрива тенденције људи да идеализују своје грешке у процени и своје самодоволне страсти под маском херојског или витешког мита“ (Cole 1980: 76-77, 78; уп. Colie 1974: 349; Muir 1979: 114; Neill 1993: 291; Shakespeare 1998: 396-397; Freund 2004: 30).

<sup>819</sup> Смит је на истој равни закључио да у овом аспекту „драма чинила један од најранијих израза онога што се данас назива ‘егзистенцијалистичким’ погледом“ (Smith 1967: 167; уп. Birney 1973: 120; Dollimore 1989: 50).

прилагођене много реалистичнијим, конкретнијим и аутентичнијим погледима на човека и његово место у свету. Можемо закључити да се у *Троилу и Кресиди* ова деконструкција спроводи на три паралелне равни: (1) на нивоу текста - кроз систематско снижавање идеализованог и мистификованог херојског света у околности нехеројске и нерепрезентативне стварности, а неприкосновеног епског хероја у проблематичног антихероја свакодневице; (2) на нивоу метатекста - кроз преиспитивање целокупног система нормативне поетике херојских жанрова, чије се традиционалне митопејске процедуре пародирани у виду драме нејасних и неухватљивих жанровских, композиционих и тематско-мотивских обележја, остварују као неадекватне у представљању модерне нехеројске егзистенције; (3) на нивоу рецепције претходна два аспекта - кроз имплицитни позив читаоцима и драмској публици на ревалоризацију приказаних (искривљених) традиционалних вредности, који је подстакнут суштинским изостанком ефекта „сатиричке катарзе“ и укидањем могућности симболичког ослобађања публике од негативних побуда путем механизма прогона или кажњавања песника покуде као *pharmakos*-а. Сва три наведена израза Шекспирове деконструкције херојске парадигме укрштају се у упечатљивој интерпретацији Терситовог lika. Његово истакнуто место у овом контексту стоји на исходишту низа модерних обрада и тумачења<sup>820</sup> у којима ће, захваљујући својим

---

<sup>820</sup> Када је реч о Терситовој улози у *Троилу и Кресиди*, изузетан потенцијал фигуре да буде протумачена из перспективе критике и деконструкције владајућих идеологија, препознатљив је у широком дијапазону редитељских решења у адаптацији његовог lika за сцену, док је драма смештана у различите историјске и географске социополитичке оквире. После својих првих модерних извођења крајем XIX и почетком XX столећа (Минхен, 1898; Берлин, 1899, 1904; Лондон, 1907, 1912), тематика *Троила и Кресиде* је посебно добила на значају након страхотâ Првог и Другог светског рата (Martin 1983: 15, 22; уп. Apfelbaum 2004: 10-60). Са порастом интересовања за драму током XX столећа и Терситов лик је добијао све већу улогу као коментатор и хор, па му је често додељивано да отвара представу. Од типичне персонификације „наоружаног пролога“ Терсит је убрзо био трансформисан у нове контексте, играјући журналисту, ратног кореспондента, лево оријентисаног друштвеног критичара, репортера левичара у кишном мантилу, интелектуалца комунисту, репортера CNN-а или просто циновску фалусну фигуру, а његова улога је додељивана највећим именима енглеске позоришне сцене, попут Питера О’Тула (Barton, 1962) и Сајмона Расела Била (Mendes, 1990) (Campbell 1966: 897; Muir 1979: 109; Shakespeare 1982: 9-12; Beale 1993: 160, 164-167, 173; Wells 1997: 140; Shakespeare 1998: 66; Spina 2001: 86; Apfelbaum 2004: 51, 57).

Други битан аспект употреба и злоупотреба Терсита у својој интерпретацији код Шекспира, али и на ширем плану традиционалног развоја фигуре, било је његово запажено место у марксистичким и другим претежно левичарским доктринама, социополитичким, економским и културно-образовним теоријама и идеологијама. Сâм Маркс се осврће на Терсита у свом делу у два наврата. Прво, у свом писму Арнолду Ругеу (23. април 1842), у коме резигнирано описује разочаравајуће стање на Универзитету у Берлину, позивајући се на Терситов солилоквиј из *Троила и Кресиде* (II, 3, 72): „Нема ничег осим рата и распуштености, рече Терзит, па ако се овдашњем универзитету и не могу пребацити ратови, оно бар не недостаје распуштеност“ (Marks 1974b: 429). Друго, у својој немилосрдној полемици са револуционарном Карлом Хајнцем, у есеју „Морализирајућа критика и критизирајући морал“ (28. октобар 1847), где на једном месту довитљиво пореди Хајнца са Шекспировим Ајантом, а Фридриха Енгелса, кога је овај неаргументовано напао, са Терситом (Marks 1974a: 270, 288). Надовезујући се на поменути Хегелов мисао из *Филозофије историје* о Терситу као „сталној фигури свих времена“ и „судбини терзитизма“ (Hegel 2006: 40), Кенет Берк истиче да би „Хегел брилијантну марксистичку инвективу несумњиво назвао ‘терситизмом’, по Хомеровом незграпном Терситу који је грдио краља“ (Burke 1969: 209; уп. 1966: 110-111). За још неколико сличних идеолошких (зло)употреба Терситовог

даљим трансформацијама у историји књижевности, Терсит учествовати у коначном превазилажењу традиционалне идеје хероја и њеном постепеном смењивању модерним манифестацијама проблематичних антихеројских и нехеројских фигура, као стецишта европске и светске књижевности у наредним столећима.

#### 4.3.3. ТЕРСИТ У ДЕЛУ ТОМАСА ХЕЈВУДА

Последњи аутор енглеске ренесансе који је у своје дело укључио Терситов лик био је драмски писац, песник, глумац и Шекспиров савременик Томас Хејвуд (ска. 1573-1641). Као изузетно плодан аутор („енглески Лопе де Вега“), Хејвуд на једном месту истиче да је у целости или већином саставио више од 220 драмских комада (од чега је сачувано двадесетак), укључујући трагедије, комедије, романтичне драме, драмске хронике и маскерате, којима је остварио знатан утицај на позно елизабетанско и рано јакобинско позориште. Аутор је и неколико херојских и дидактичких поема, позоришних трактата и биографија, а остварио се и као преводилац класичних аутора са латинског (Лукијан, Салустије) на енглески језик (Чарлс Лемб га је називао „прозним Шекспиром“) (Marmion 1874: ix-x, xxv; Clark 1931: 6). Како се Хејвуд могао упознати са Терситовом фигуром остаје до данас непознато, па се као извори могу узети сви хипотетички Шекспирови предлошци (од Еразма, Хормана и Кокса, преко Текстора и Удала до латинских и енглеских превода класичних аутора попут Овидија или Лукијана), заједно са Шекспировим *Троилом и Кресидом* и Чепменовим преводом седам певања *Илијаде*, насталим пре првих појава Терсита код Хејвуда.

Најранији Терситов помен у Хејвудовом опусу налазимо у његовом првом оригиналном песничком делу, херојској хроници у стиху под насловом *Британска Троја (Troia Britannica)*, први пут објављеној у Лондону 1609. године, при чему поједини аутори сматрају да је текст већином настао још 1602. године (Clark 1931: 51). Преузимајући углавном грађу из Какстонове *Збирке приповести о Троји* и сродне књижевне традиције обрада тројанског предања, Хејвуд је своју обимну „универзалну историју“ (466 страна у фолио-издању), посвећену ерлу од Ворчестера, поделио на седамнаест певања, састављених у форми станце (*ottava rima*) (Clark 1931: 50-51, 55; Voas 1975: 58). Први део поеме (I-VII) посвећен је прегледу збивања од стварања света до успона Троје под Пријамом, укључујући легенде о златном добу и Херакловим делима. Други део (VIII-XV) прати Пријамову владавину (VIII), преноси садржај

---

лика, види: Bourdieu 1984: 3; Wunsch 1988: 159-160; Bloom 1998: 330; Said 1996: 53; Tittle 2000: 12, 13, 33; Spina 2001: 12-14, 86; Бурдије 2003: 274-276, 394-395; Quenau 2007: 139).

љубавних писама између Париса и Хелене (IX-X) (на основу превода Овидијевих *Хероида*), и описује збивања везана за опсаду и пад Троје, повратак грчких хероја кућама и Енејин долазак у Италију (XI-XV) (на основу средњовековних и ренесансних извора).<sup>821</sup> Трећи део (XVI-XVII) обрађује легенду о доласку Енејиног потомка Брута у Британију и прати британску историју од Вилијама Освајача и норманских најезди (сса. 1066) до почетка владавине Џејмса I Стјуарта (1603) (Воас 1975: 59-61).<sup>822</sup>

У уводним октавама VIII певања, представљајући читаоцу шири контекст збивања под Тројом, Хејвуд се осврће и на Терситов лик, док објашњава да је предање о Троји преживело само захваљујући свом песнику, Хомеру, и његовом избору начина на који ће опевати легендарне догађаје:

Песници су Творци, да је Хомер хтео,  
Пенелопа блудна, а Хелена чедна  
била би; Менелај побуну омео,  
рогоњом Уликса назвао би бедна,  
Терсит би краљевски скиптар још понео;  
моћ Агамемнону не би била вредна:  
О, Хомеру, зарад тебе паде Троја,  
Тројанце, не Грке, сруши песма твоја.  
(Heywood 1609: 171 [VIII, 7]; уп. Воас 1975: 72; *прев. аут*)

На овом месту, Терсит се још једном појављује као класични *exemplum* у контексту апсурдне замене улога по карактеру дијаметрално супротних ликова у тројанском предању, карактеристичном за позноантички и средњовековни развој фигуре (Елије Аристид, Теодорит Кирски, Алан из Лила). У Хејвудовом „наопаком“ свету, блудница Хелена постаје оличење чедности и верности, а одана Пенелопа постаје разуздана; на Менелају је да угуши побуну војске насталу пропалим Агамемноновим кушањем, а Уликс преузима његов срамотни статус „рогоње“ у ахејском логору. Најзад, Терсит, појединац са најнижим војним рангом и социјалним статусом преузима Агамемнонов скиптар и апсурдно постаје ахејски вођа, док Агамемнон губи статус врховног владара.

Повод за овакво извртање улога произилази из Хејвудовог става како се целокупно тројанско предање, да је Хомер то пожелео, могло одвијати у потпуно другачијем правцу. Идејно се надовезујући на Александрову имплицитну критику хомерске

<sup>821</sup> „Дело описује класичне митове од сукоба Сатурна са Титанима до Хераклове смрти, [...] обухватајући различите античке легенде, као и предање о Троји од успостављања Пријамовог краљевства до његовог уништења. На крају сваког певања долазе објашњења и коментари намењени слабије образованим читаоцима. [...] *Британска Троја* је, у том смислу, било главно стиховано дело које је преносило најпопуларније митове античког света“ (Clark 1931: 53-54).

<sup>822</sup> Како наглашава Кларк: „Древно порекло Британаца од Брута, Енејиног унука, које је представио Цефри од Монмута, није представљало предмет готово никакве критике све до седамнаестог столећа, а Хејвудова поема је заправо била написана са намером да се читава апокрифна генеалогичка преточи у стих“ (Clark 1931: 54).

хиперболе код Псеудо-Калистена (Ps.-Callist. *Hist. Alex. Magn.* I, 42, 13), коју ће прихватити Лукијан и Удал у својим критикама и пародијама епског (и историјског) преувеличавања, Хејвуд одлази још један корак даље, тврдећи да тројанско предање код Хомера није само хиперболирано, већ да у целости представља производ имагинације песника. Он је сâм својим делом „заслужан“ за пад Троје<sup>823</sup>, тј. он је као најстарији песник тројанског предања сâм створио и прилагодио његове „чињенице“ те одабрао начин на који ће их представити у својим еповима. У таквом из данашње перспективе екстремном и непотврдивом ставу, Хејвуд јасно даје до знања својим читаоцима да се хомерска интерпретација Тројанског рата не може ни у ком смислу сматрати реалном историјом, и да су његови хероји, као производи песничке уобразиље, стекли свој легендарни статус искључиво на основу субјективног избора песника да их таквима представи, као и његове касније популарности због које је прича преживела. На тај начин се преко класичног примера, Терсит још једном јавља у демистификацији херојског наратива као „реалне историје“ - поступку битном за основу деконструкције херојске парадигме.

У сличном оквиру Хејвуд се у *Британској Троји* још једном осврће на Терсита, после строфе (VIII, 8) у којој објашњава да је Хомер заслужан за Ахилејеву храброст те да је Хомерово перо, а не Ахилејев мач, убило Хектора:

Ахилеја смелим песништво направи,  
Уликсу мудрост, Ајанту снагу даје,  
Хомеров дар Атрида моћног стави  
да Грцима влада: у свима Муза је  
слављена, имена у злато им зави;  
Терсит беше згодан, ал' више не хаје  
да поштује Музу, па га на срамоту  
Муза ошепави, узме му лепоту.

(Heywood 1609: 171 [VIII, 9]; *прев. аут*)

Преусмеривши се са замишљеног извртања на потврђивање приказаних карактеристика хомерских хероја, Хејвуд наставља да развија став о пресудном утицају Хомерове уобразиље на целокупно разумевање највећих ахејских ратника; они се још једном сагледавају као типични представници једне групе упечатљивих одлика - *exempla* (Ахилеј - храбрости и смелости, Ајант - стамености и снаге, Одисеј - довитљивости и мудрости, а Агамемнон - владавине и моћи). Аутор истиче да је Хомер сваком од ових ликова доделио високо и славно место у свом делу, односно да је кроз

<sup>823</sup> У Хејвудовом ставу би се могао препознати и својеврстан покушај рационализације Хомерове тобожње наклоности Ахејцима у *Илијади* и *Одисеји*, који је из перспективе средњовековног и ренесансног уздизања тројанског витештва и осуде грчког варварства деловао историјски неприхватљиво.

њих „прославио Музу“, због чега су се њихова слава и знаменитост успеле очувати кроз историју. Хејвуд истиче да је Терсит некада био наочит и леп (*was well featur'd*), али да је „ускратио Музи њену част“ (*denyes/ The Muse her honor*), због чега га је она начинила срамним и ружним „стигматиком“ и шепавцем (*The Muse hath made him Stigmaticke and lame*). Ова херметична Хејвудова алегорија представља варијацију на поменуто традиционално веровање (присутно и код Еразма, у писму Ван Дорпу) да су Хомер и Терсит били савременици и да је Хомер свесно наружио Терсита у *Илијади* зато што му је овај одузео имовину у некаквом судском процесу, са којим ће се пограти и Лукијан у својим *Истинитим приповестима* (још једном могућем извору за ову идеју код Хејвуда). „Ускраћивање части [хомерској] Музи“ тако је за Хејвуда могло бити метафора за тобожњу увреду коју је Терсит нанео самоме Хомеру, због чега је заувек кажњен. Остаје отворено питање да ли је Хејвудова примедба да је Терсит некад био „наочит“ утемељена у његовој упућености у извесне нехомерске видове тројанског предања, у којима је Терсит лишен своје негативне представе и представљен као типичан херој, или је последица идеје да га је Хомер у свом делу унаказио до крајњих граница? У сваком случају, са ова два помена у *Британској Троји* Терсит улази у Хејвудово дело као типичан ренесансни пример изразите ружноће, деформисаности те најнижег социјалног и ратничког статуса међу ахејским херојима.

Већина проучавалаца сматра да је оваква представа о Терситу, заједно са представама о другим херојима тројанског предања, чинила примарну грађу за Хејвудову чувену драмску тетралогију о четири велика доба у људској историји: *Златно доба* (1611/1612), *Сребрно доба* (1613), *Бронзано доба* (1613) и *Гвоздено доба I и II* (1632). Тетралогија, која је представљала циклус драмских хроника о грчкој легендарној историји, настала је вероватно као драмска адаптација *Британске Троје* и појединих делова из Какстона и других сличних средњовековних и ренесанских извора за тројанско предање, и ширег круга античких митова и легенди (Marmion 1874: xx; Clark 1931: 63; Velte 1966: 45, 47-49; Voas 1975: 83, 95; Baines 1984: 139).<sup>824</sup> Пет драма које су пратиле збивања од формирања грчког пантеона до Агамемнонове смрти оствариле су „огroman успех на народној сцени као и на двору“ током првих деценија XVII столећа (Baines 1984: 140).

Прва три *Доба*, вероватно написана и први пут играна у кратком временском периоду од око три године (1611-1613)<sup>825</sup>, представљала су засебну целину, која је

<sup>824</sup> Како бележи Мармион у свом предговору Хејвудовим делима, аутор се у четири *Доба* „веома лепо позабавио старим митовима и легендама; иако га је без сумње његов велики претходник Овидије прилично задужио“ (Marmion 1874: xx).

<sup>825</sup> Велте на основу проблематичне хипотезе да су ове драме под другачијим именима игране у позоришту Роуз (*Rose*), претпоставља да је Хејвуд почео са писањем своје трилогије још у периоду између 1595. и 1596. године (Velte 1966: 44), што би значило да *Британска Троја*, настала најраније

описивала догађаје пре Тројанског рата, ослањајући се на хорску фигуру „дрвног Хомера“, чија су нарација и коментари повезивали и објашњавали удаљене и мање познате делове приче. *Златно доба* је у комичном маниру обрађивало древни мит о Јупитеру и Сатурну - причу о борби оца и сина за моћ - у којој су своју улогу добили и представници последње генерације Титана, стара грчка божанства и древни грчки краљеви: „Занемаривање јединства, пасторални интерлудиј са игром својственом маскерати и развијени специјални ефекти наговештавају да *Златно доба* није толико била обична драма колико заслепљујући спектакл. Исто би се могло рећи, у извесној мери, и за остале драме, осим последње у циклусу“ (Baines 1984: 142). *Сребрно доба* је обухватало митове и легенде о Јупитеру и Алкмени, Херкуловом рођењу и детињству, Јупитеру и Ганимеду, Персеју и Данаји, отмици Прозерпине, Белерофонту и Акрисију, и другим авантурама најстаријих грчких хероја и владара, а завршавала се Јупитеровим успостављањем поретка на земљи. *Бронзано доба*, у коме је препознатљив прелазак са комичних на трагичне теме, приказивала је смрт Кентаура Неса, Мелеагрову трагичну судбину, трагедију Јасона и Медеје, легенду о Вулкановој мрежи, и причу о дванаест Херкулових подвига и његовој смрти (Baines 1984: 140-143).

У односу на Хејвудову трилогију, дводелна драмска хроника *Гвоздено доба*, у којој се појављује Терсит, представља тематско-мотивски и жанровски заокрет, приказујући са већом иронијом и сатиром збивања која су непосредно претходила Тројанском рату, и догађаје у вези са пропашћу Троје и падом Атрејеве куће после Агамемноновог убиства. Објављена тек 1632. године, оба дела су вероватно написана после 1610. године, иако нема доказа о тачном датуму њиховог настанка (Velte 1966: 14; Shakespeare 1998: 394).<sup>826</sup> Први део *Гвозденог доба*, (у обраћању читаоцу везан за

---

1602. године, није могла представљати предлог аутору. Међутим, чврсти докази за овакво датирање до данас нису потврђени, па се као прецизније одреднице њиховог настанка и даље узимају године када су драме објављене.

<sup>826</sup> Татлок је на основу дубиозне алузије на Шекспировог *Ричарда III* (сса. 1593) у другом делу *Гвозденог доба* (fol. p. 369), закључио да су оба дела драме морала настати пре трилогије, те их је датирао у период између 1594. и 1596. године. Указујући на многобројне сличности између Шекспировог *Троила и Кресиде* и Хејвудовог *Гвозденог доба*, на темељу оваквог датирања, Татлок је закључио да је Хејвуд вероватно преузимао своју грађу од Шекспира, или да је евентуално постојала трећа изгубљена драма као предлог обојици драматичара. Развијању ове хипотезе Татлоку је додатно послужила и чињеница да се у делима обојице аутора Терситов лик обрађује на прилично подударан начин, као и да је њихов став према херојској традицији делује доста сродно: „Хомерски Терсит, непознат Какстону [...] уведен је и знатно развијен у обе драме. Он често говори и о њему се казује на веома сличан начин у два дела. [...] *Гвоздено доба* ништа више од *Троила* не показује свест о томе да класични хероји полажу право на резервисани и идеални третман који припада полуканонизованој традицији“ (Tatlock 1915: 747-748, 753, 759). Слично Татлоку, и Лоренс сматра да је *Гвоздено доба* вероватно претходило *Троилу и Кресиди*, те да се Хејвуд претежно служио Какстоном, а у Терситовом случају *Илијадом*, те закључује да се не може са сигурношћу одредити да ли је Шекспир подражавао Хејвуда или су обојица користили исти извор (Lawtence 1931: 155-156; уп. Shakespeare 1998: 396-397). С друге стране, Досон, позивајући да су оба дела драме морали настати после *Троила и Кресиде*, те да је, судећи по сличној карактеризацији Терситовог лика у два дела, Хејвуд вероватно стварао под Шекспировим утицајем (Shakespeare 2012: 260; уп. Velte



причу о Херкуловој смрти којом се завршило *Бронзано доба*), обухватао је збивања између Хеленине отмице као повода за Тројански рат и Ајантовог такмичења са Уликсом за Ахилејево оружје, окончаног Ајантовим самоубиством. Комад почиње сведочењем о томе како су Грци отели тројанску принцезу и Пријамову сестру Хесиону, због чега Тројанци на челу с Енејом, Парисом и Троилом желе да је силом врате, али Хектор одбија да ризикује рат и угрози Троју (Heuwood 1874a: 263-267). Антенор најзад успева убедити Хектора аргументом да су Грци нанели Пријаму велику увреду, а Парис препичава свој сан о сусрету са три богиње, Јуноном, Венером и Минервом, и Венерином обећању да ће се, уколико јој поклони златну јабуку (прогласи је најљупкијом богињом), у њега заљубити „најлепша од свих краљица што ходају земљом“ (Парисов суд), због чега Парис жели да крене у Грчку, јер „како неки кажу“ тамо живе најлепше жене (268-269). Иако их Касандра упозорава на пророчанство да ће њихов одлазак проузроковати уништење Троје, а Париса од одласка покушава одвратити супруга Енона, тројански хероји ипак крећу на пут (269-273).

Радња се потом преноси на Менелајев двор у Спарти, где је Менелај управо угостио Диомеда са којим преговара о преузимању владавине над Критом. Разговору се придружује и Терсит, у *dramatis personae* најављен као „грдилац“ (*rayler*) у драми, и први пут проговара ругајући се Менелају због жеље да влада на две стране и због Хеленине неверности:

Терсит: Менелају!

Менелај: Шта кажеш, Терсите?

Терсит: У рају има много звезда, али нема очију да виде пропаст. Богиња Фортуна стално намигује, јер зашто би ти иначе подарила још једну круну. (Јупитера ми), колико би само тежак посао ти имао да владаш још једним краљевством! Док си на Криту, Спарта ће пропасти, док си у Спарти, Криту прети слом; хоћеш више од овог, од такве сјајне снајке као што је Хелена. Хелена? Ох! Мораш и на њу стално да пазиш. Пуј! Пуј! Јадни човече, како би био растројен.

Менелај: Зашто Терсит мисли да лепота моје сјајне Хелене са њеном чедношћу није изједначена?

Терсит: Да, тако мислим, а Хелена је магарица,

---

1966: 45). Међутим, недостатак чвршћих доказа о хронологији састављања *Гвозденог доба*, одсуство било каквих назнака о постојању треће драме, мање вероватан редослед обрнутог настанка тетралогije (прво последње две, па онда прве три драме) као и њихова сличност са грађом *Британске Троје*, наводе нас да прихватимо хипотезу о стварању последња два комада после 1610. године. Када је реч о тумачењу сличности обрада Терситовог лика у две драме, сматрамо да се оне ипак морају задржати на нивоу интертекстуалне чињенице, а не и обавезне потврде непосредног утицаја *Троила и Кресиде* на Хејвуда, како ћемо их и тумачити у наставку текста.

па ни ти не мислиш другачије.  
Диомед: Терсит је грдилац.  
Терсит: Не, поричем то, ја сам саветник.  
Знао сам човека што имаше честиту жену,  
какву не имаху у целом краљевству; ти мораш  
да пазиш на два, на толике дворове и палате,  
он само на кућу и пажа, а ти на хиљаде слуга,  
а опет, он што нема ништа, има и превише,  
само у томе што пази на једну честиту жену.  
(Heywood 1874a: 273-274; прев. аум)

Попут Шекспировог Терсита, и Хејвудов од прве сцене наступа као заједљиви сатиричар и дворска луда. Он је у стању да прозре праву суштину збивања и мотивације других ликова, наговештавајући кроз поругу догађаје који ће наступити у драми. Као што у *Тројлу и Кресиди* пориче да је у подређеном положају у односу на Ајанта, и овде Терсит неће признати да је пуки „грдилац“ (*rayler*), већ се са свечаном комиком назива Менелајевим „саветником“ (*Counsellor*), односно познаваоцем његових заблуда и илузија, које гаји по питању Хеленине верности. Саслушавши Терситово излагање, Диомед закључује да би такве речи могле завадити спартанског краља и краљицу те поставља питање да ли је Менелај сигуран у њену врлину, на шта му овај одговара да му је она важнија од оба краљевства. У том тренутку улази Хелена, а Менелај одушевљено тражи да се пред њу баца „слатки прах и запале мириси“, а Терсит заједљиво додаје: „Боље нека бацају струготине с рогова“ (274). Хелена, представљена као уображена, са повређеном сујетом замера Менелају што ставља краљевство и Диомедово посланство „испред њеног лица“, које поседује, а чије „вредности и славе није свестан“, што Терсит подругливо коментарише: „Радије бих имао лице доброг телета“ (274).

Док Хелена наставља да грди Менелаја зато што је напушта како би отишао на Крит, спартански племић обавештава присутне да су тројанске лађе пристале. Тројанци долазе на Менелајев двор, а Парис одмах почиње да се удвара Хелени и љуби је у образ, док она машта о томе како би је у Троји више ценили него у Спарти. Напустивши сцену са Диомедом и тројанским херојима, Менелај оставља Париса и Хелену саме, а њихова међусобна наклоност постаје још интензивнија (275-280). Менелај потом позива Париса и Тројанце на гозбу, док Терсит прозревши Парисову намеру цинично закључује: „Сваки човек живи по сопствене Судбине кроју/ сад рогови пљуште, нек свако покрије тикву своју“ (280). Менелај пита Терсита да ли је Парис опасан, а овај му одговара да „препознаје лупештво и кад је заоденуто у углађеност“ и да је будала што је „обесио превртљиву змију [Париса] тако близу срца“. На Менелајев позив да седне између њега и Хелене, Терсит (за себе) додаје: „Онај [Парис] ће једнога

дана између вас двоје стати./ Приметио сам, судбина рогоњу стиже; подлаца/ овај тог грли, што розима главу му кити“ (280-281; *прев. аут*). Енеја нуди Терсита пићем, али овај одбија („Не ја, пуни пехари граде празне мозгове, не ја“), јер је једини на грчкој страни који види превару, и назива Менелаја „пијаном будалом“ зато што доводи Хелену међу пијане Тројанце. Терсит се потом почиње ругати Парису, кога Хелена пита да ли је можда болестан јер је пребледео: „Болестан! А пуца од здравља, како то може бити?“, на шта му гневни Парис одговара: „Тишина цинику, не лај више, псето“ и тера га уз претњу смрћу да пије у здравље краљице, на шта кукавица најзад пристаје („Парис: Пиј ово или се мога наједи мача; Терсит: Тако кажи, и одмах, ето ме, љубим чашу“). Менелај и Диомед говоре Терситу да је погрешно у вези са Парисом, који одбија да „прошета“ с Хеленом и пијан пада у сан, а Терсит наставља да им подругљиво одговара: „Знао сам да је или политичар или пијаница, и ваша млађа браћа су такође највећим делом такви“ (282; *прев. аут*). Гости се разилазе и још једном остављају Париса и Хелену саме; Парис јој изјављује љубав и наговара је да с њим пође у Троју (282-285). Након што Менелај сутрадан напусти Спарту, Хелена користи долазак своје браће, Кастора и Полукса, да се искраде и побегне са Тројанцима. Запрепашћени Грци одлучују да пошаљу посланство Менелају на Крит и позову највеће ахејске војсковође у поход на Троју, док Терсит затвара први чин ласцивним ругањем Менелају јер му није раније поверовао:

Терсит: Ха, ха, ха!

Нањушио сам тог морског пацова чим је пристао.  
Сада он већ добро глође Менелајев сир,  
и направио је велику рупу у њему: бродска храна  
им више прија од свих гозби на дворовима,  
обоје су навалили без срама, и тако сасвим голи:  
А рогоња? Нека никог сличног срамота не буде  
јер то и краљеве стигне, не само обичне људе.

(Heywood 1874a: 287; *прев. аут*)

Други чин почиње Троиловим и Кресидиним заклетвама на верност, док у Троју стиже вест о повратку Париса са Хеленом. Пријам и Хекуба примају Хелену са највећим почастима, а Калхант је послат у Делфе да сазна да ли им прети опасност од рата (288-291). На другој страни се окупљају грчке војсковође и Ахилеј их обавештава да долази из Делфа, где је прорекнуто да ће Троја пасти, као и да су његови војници заробили Калханта. Предвођени Ахилејем, Уликсом и Ајантом, Ахејци се спремају за напад и сусрећу се са Тројанцима на бојном пољу, где ови сазнају за Калхантову отмицу (291-295). Започиње препирка предвођена Ахилејем и Ајантом с једне, и Хектором и Парисом с друге стране. Хектор, не би ли спречио покољ, изазива најбољег

Ахејца на двобој, па коцка пада на Ајанта; двојица хероја започињу двобој док их Пријам, Парис и тројанске жене посматрају са зидина. Међутим, двобој се (као и код Шекспира) прекида на Хекторово инсистирање да су он и Ајант рођаци, а Пријам предлаже примирје којим се завршава други чин (296-301).

Трећи чин отвара Терситов монолог у коме цинично описује повод и околности Тројанског рата, и истиче лицемерје на обе зараћене стране, које су се поново заједно нашле на гозби:

Терсит: Храбро доба, чудна смена, с рата сад на гозбу.  
Толико тешких мачева ће бити сломљено  
зарад таквог комада лаког меса. А разлог?  
Снајка, по свему судим; ова је појава  
можда била отета и можда ју је Парис украо,  
али нико овде не хаје много за то; него видим  
да се сад цео свет здао у разврат, и временом  
све ће блуднице постати вештице: али ове трубе  
најављују њихов улазак и приказивање. [...]  
[Грци и Тројанци пристижу на гозбу]  
Ето ти сад праве слике политичких односа,  
сви се грле и љубе, а заправо се на смрт мрзе:  
вичу да има храбрих снајки у овој Троји.  
А шта ако би се Терсит налицк'о и прерушио,  
те хтео да скрије своја грбава леђа. Не, не ја.  
Правило следи: они које Природа обележи споља,  
нагрди страшно, најбоље су наоружани изнутра.  
Нећу скривати своје врлине, мада бих могао  
мало да се удесим за сликање, покријем лице  
шареним нојевим пером, напуним своје боре  
лопатицом неке госпође, можда се провучем  
као каква честита дева; неки ће блудник жељан,  
доброг одмеравања можда, да ме замени  
за налицкану дворкињу. Дворкињу? Пих!  
Намерно сам од почетка такво презрео име;  
ипак ћу оденути своје стање у свој облик,  
и знати, моћи, хтети, све друго кад пропадне,  
иако увек презрен и унижен, храбро да грдим;  
таква нека буде Терситова нарав засвагда.

(Heywood 1874a: 301-302; *прев. аут*)

Као у *Троилу и Кресиди*, и Хејвудов Терсит у целокупном тројанском окршају не препознаје ништа више осим „рата и разврата“, истичући Хеленино неверство и најављујући и друге преваре и понижавајуће интриге (Кресиде, Поликсена), док истовремено осуђује притворност зараћених страна, које су без трунке кривице у стању да се усред примирја међусобно хвале и госте. Хејвуд свом Терситу придаје и знатну црту самоироније, чинећи га свесним сопствене ружноће и деформисаности, коју он

сâм (слично као и код Шекспира) тумачи као одраз природне интелигенције и довитљивости, тј. „наоружаности изнутра“ (*arm'd below*). Комичним представама о сопственом тобожњем улепшавању и преображавању у „какву честиту деву“ Терсит се подругује лажним и лицемерним представама Грка и Тројанаца, испод чије се привидне учтивости и извештачених маниризама крије нешто много страшније и одвратније од Терситове ружноће. Због тога, Терсит свечано проглашава да ће се заоденути „своје стање у свој облик“, и да ће, остајући доследан себи - за разлику од свих других - попут Шекспировог Терсита наставити да „храбро грди“ и говори сурову истину, без обзира на то што ће му његове клетве донети само муке и проклињања од стране других.

Све што је Терсит својим монологом најавио заиста се и потврђује са даљим развојем радње. Ахилеј се на гозби заљубљује у Пријамову кћерку Поликсену, док Калхант наговара Кресиду да остави Троила и пође за Диомеда како би сачувала сопствени живот (302-304). Тензије између Диомеда и Троила те Менелаја и Париса постепено расту, па Ахилеј најзад предлаже да Хелена буде доведена и да изабере између двојице хероја. У комично-ироничној сцени Хелену доводе на сред подијума док је, стојећи један насупрот другом, Менелај и Парис „вабе“ лепим речима и обећањима (305-309). Хеленина неодлучност поново подиже Грке и Тројанце на оружје, а сукобу се придружују и Троил и Диомед, који се боре око Кресиде. Битка се наставља, али Ахилеј, прочитавши Хекубино писмо у коме га моли да одустане од борбе у замену за Поликсенину руку, не жели да се прикључи одбијајући позиве сабораца у помоћ и шаље Патрокла да предводи Мирмидонце (310-311). У том тренутку долази Терсит и почиње да се руга Ахилеју због тога што изостаје из битке:

Терсит: Где ли је тај велики грчки мач и штит од човека?

Ено га тамо кришом се шуња и прикрада,  
обилази и стално завирује у грчке шаторе,  
могао би, господо, нешто и да нам одсвира.

Ахилеј: Грозни коњушару, покидаћу твоје месо као снег.

Терсит: Да имам Хекторово лице, то не би смео.

Ахилеј: Не бих смео?

Терсит: Не би смео, он је на бојном пољу, а ти у свом шатору.

Хектор поиграва испред грчких шлемова,  
Ахилеј прстима мази своју женствену формингу.  
И сад пошто не смеш да се суочиш с њим у борби,  
ти си злоупотребио своју част у љубави. Ахилеју!  
Ти што си био први међу свим Грцима,  
сада си обично страшило, баук, дрвени коњић.

Ахилеј: Уликс те је на ово наговорио, грдобна ругобо.

Терсит: Кукавице, то не би смео да радиш Хектору.

Ахилеј: На теби ћу да вежбам, док се не сусретнем с њим.

Терсит: Ајант је храбар, ено га посред тројанске војске,

Ахилеј је постао свирач у грчким шаторима.

(Heywood 1874a: 312; прев. аум)

Терситово подругивање Ахилејевом кукавичлуку (слично нападима Шекспировог Терсита) и унижавање његовог херојства у односу на Хекторову и Ајантову храброст, наспрам којих је он само „свирач“, „страшило“ и „дрвени коњић“, прекида долазак рањеног Диомеда и умирућег Патрокла, а прате их и повређени Уликс и Ајант. Посведочивши Патрокловом паду и сазнавши да је изгубио оружје и да су Тројанци спалили мирмидонске шаторе, Ахилеј напослетку одлучује да се прикључи бици, а Хектор се са војском на крају дана враћа у град, чиме се завршава трећи чин (313-315).

Четврти чин почиње збивањима наредног дана у Троји, где Троил, Парис и Енеја подстичу Хектора да се суочи са Ахилејем и највећим ахејским ратницима, док га Андромаха, Астијанакс и Пријам одвраћају од борбе и моле да остане у граду (315-318). Хектор прво пристаје да посматра битку са зидина, али након што Парис савлада Менелаја (ипак му поштедивши живот), Ахилеј улази у борбу и тражећи Хектора убија његовог брата Маргаретона. Овај чин разгнењује Хектора и он силази са зидина у битку и суочава се са Ахилејем, али га овај (као у последњем чину *Троила и Кресиде*) окружује Мирмидонцима који га нападају, те га већ ослабљеног нехеројски издалека рањава копљем. Хектор пада проклињући Ахилеја да нема части, а најбољи међу Ахејцима наређује да се Хекторово тело веже за његова кола и одвлачи га у ахејски логор (318-322). У Троји влада жалост и док Пријам тугује за палим синовима, Парис се заклиње да ће, пошто је Хектор убијен на превару, и он на превару смаћи Ахилеја, користећи његову наклоност ка Поликсени. Уликс, пак, наговара Ахилеја да убије Троила, не би ли у потпуности растурио тројанску одбрану и битка се наставља (322-323).

У сцени подударној са сценом сусрета Терсита и Хектора у *Троилу и Кресиди*, Хејвуд потом приказује сусрет Терсита и Троила на бојном пољу:

Терсит: Стани, ако се називаш човеком.

Троил: Исправи се, ако се називаш војником, не зазири.

Терсит: Зар ти ниси Троил, млади и благородни Троил?

Троил: Јесам, па шта?

Терсит: А ја сам Терсит, шепав и неспособан,  
какву ћеш част добити ако убијеш мене оваквог?  
Не могу да се борим.

Троил: Шта онда радиш на бојном пољу?

Терсит: Дошао сам да се смејем лудацима, и ти си један;  
сви Тројанци су луди, а и Грци с њима такође,  
јер убијају на хиљаде људи због једне прљавуше,  
због Хелене: лаке појаве; зашто се не опаметиш  
и престанеш да убијаш; откад су ови ратови почели

ја нисам пролио нити кап крви.  
Троил: Али поносни Ахилеј је убио мог брата и сви ви Грци  
ћете пропасти због пада племенитог Хектора.  
Терсит: Стани, чума те оставила, да дођем до ваздуха,  
ја сам се намерио да проклињем твоје прсте.  
(Heywood 1874a: 325-326; прев. аут)

Попут Шекспировог Терсита који је сачувао сопствени живот објаснивши Хектору да је „никоговић, шугав, подругљив лупеж, врло прљав простак“ (V, 4, 27-28 [121]); проклињући хероја након што га остави самог на бојном пољу, и Хејвудов Терсит објашњава Троилу да је „шепав и неспособан“ (*lame and impotent*) и да не може да се бори, па неће стећи никакву част ако убије кукавицу. Међутим, Терсит наставља да се руга називајући Троила и све ратнике „лудацима“ и позива га да престане са одузимањем живота због „прљавуше“ Хелене, иронично наглашавајући да он сâм није „пролио нити кап крви“. Разгневлен због Хекторове смрти Троил на крају ипак поштеђује Терсита, али, како је наведено у наредној дидаскалији, прво изудара брбљивца (326). На бојном пољу се потом појављује Ахилеј са Мирмидонцима и суочава се са Троилом, који проглашава да пошто му „ниски Терсит“ није адекватан противник, сада има прилику да се суочи са себи равним херојем. Сазнавши да пред њим стоји Троил, Ахилеј одмах наређује Мирмидонцима да му помогну да га убије и Троил већ следећег момента пада. Терсит, који се поново појављује, почиње да се руга Ахилеју зато што је кукавички убио Тројанца:

Терсит: Ахилеју!  
Ахилеј: Шта је то? Терсит?  
Терсит: Ти си кукавица!  
Ахилеј: Зар ти нисам управо спасао живот и убио славног Троила,  
од кога су многи Грци пострадали у задиханим гомилама?  
Терсит: Јеси, али тек када је остао без даха; тако си смакао  
и Хектора, окруженог твојим Мирмидонцима.  
Ахилеј: Псето, Терсите!  
Пробуразићу те кроз тај пупак  
ако не обуздаш свој отровни језик.  
Терсит: Удри, удри, добри убицо паса.  
Ахилеј: Робе!  
Терсит: И ја сам такође остао без даха, иначе, злосрећни  
Грче, ти не би смео ни да ме такнеш.  
(Heywood 1874a: 327; прев. аут)

У још једној ситуацији Терсит наступа као једини лик који јасно види нехеројство Ахилеја и ахејских ратника, називајући најбољег међу Ахејцима кукавицом, јер убија своје противнике тек када их Мирмидонци изморе (код Шекспира Ахилеј чак ни толико не учествује у Хекторовом паду, већ га Мирмидонци сами убијају). Ахилеј

проклиње брбљивца, назива га погрдним речима (као у *Троилу и Кресиди*), „псетом“ и „робом“, претећи му да ће га убити ако не престане да куди; Терсит га још јаче изазива (као што подстиче Ајанта да га бије код Шекспира), подругљиво и иронично закључујући да Ахилеј сме да га нападне једино зато што је и он изморен. Из следеће дидаскалије сазнајемо да је Ахилеј напослетку изударао и отерао Терсита (*beates him off*), на начин Одисеја у *Илијади*. Два пута изударан Терсит се повлачи са бојног поља док се радња преноси у ахејски логор. Парис долази у посету Ахилеју и добија обећање од њега да ће посетити Пријама, Хекубу и Поликсену, а након Парисовог повратка у Троју, Ахилеј се заклиње ахејским војсковођама да једном када Поликсена буде у његовом шатору, Троја може пасти. Док Ахилеј позива ратнике да га испрате до Аполоновог храма, Парис и Хекуба на другој страни кују план да га убију (327-331). Грци и Тројанци се састају испред храма и Пријам предаје Поликсену Ахилеју. Парис им се прикрада након што остану сами, рањава Ахилеја стрелом у пету и одузима му живот, излази из храма и објављује свима шта се догодило. Агамемнон оптужује Пријама да је прекршио завет, а Пријам му се заклиње да није знао за превару, што најзад признаје и Парис, а Пријам га се пред свима одриче. Четврти чин се завршава примирјем, док Грци односе Ахилејево тело, а Енеја обавештава Пријама да им у помоћ пристиже амазонска принцеза Пентесилеја (331-334).

Пети чин отвара Терсит, који са војницима улази на сцену носећи сто и столице, и најављујући својим монологом почетак Ајантовог и Уликсовог такмичења за оружје страдалог Ахилеја:

Терсит: Хајде, хајде, раширите, раширите,  
усправите лепо та постоља.  
Столице за судије, за све краљеве Грчке.  
Шта чекате ви лење слуге? Зар ово је место  
за читаву краљевску пороту? Где је оружје,  
награда за коју се препредена лисица Уликс,  
и луди бик Ајант данас морају такмичити?  
Шта, је л' све спремно? Чудна ли света,  
кад уместо адвоката углађеног језика,  
сад војници морају сами да се заступају.

(Heywood 1874a: 334-335; *прев. аут*)

На сцену ступају грчки хероји, а Ајант и Уликс седају за сто на коме је спуштено Ахилејево оружје и почињу своја излагања. Ајант у своме говору истиче да је био снажан и смео на делима која потом набраја, док је Уликс само знао добро да говори, а Уликс у свом обраћању истиче да подједнако добро може да се бори и да саветује друге, што је Грцима донело велика преимућства у рату. Придобивши својим вештим говором Ахејце, Уликс на крају односи победу и добија Ахилејево оружје (336-341).



Док Грци поново крећу у напад на Троју, Ајант остаје жалећи што је изгубио награду и почиње да говори бесмислице у тренутку када му прилази Терсит, разоткривајући кроз разговор да је овај полудео:

Терсит: Шта је сад ово, полудели Грк?  
Ајант: Зашто си дошао, Уликсе? Сад ћу да те изударам по том твом челичном шлему.  
Терсит: Стани, Ајанте, стани, окани се двобоја, чекај; ја сам Терсит, паклена чума ти прсте однела.  
Ајант: Али зар ти ниси Уликс?  
Терсит: Нисам, као што ти говорим.  
Ајант: И зар није на његовој глави шлем?  
Терсит: Паклене те куге прогутале, није; ти мислиш да држиш Менелајеву главу у руци; ја сам Терсит.  
Ајант: Терсит? Можеш ли да грдиш?  
Терсит: О, да, могу. Боље него да се борим.  
Ајант: И да проклињеш?  
Терсит: Боље и од једног и од другог, што је реткост.  
Ајант: И да пљујеш свој отров на лице Грчке?  
Терсит: Изванредно.  
Ајант: Добро, добро, хајде да чујемо, тако ми небеса, почни.  
Терсит: Од кога да кренем?  
Ајант: Крени од главе.  
Терсит: Онда ево ти Менелаја, ти си краљ, а он је...  
Ајант: Доста, ако ћеш некога да кунеш, онда куни мене. На заслужног треба режати, док грешан је без казне.  
Терсит: Ти што си син Теламонов, ти си будала, један магарац, прави балван. Шта тебе нагони да овде под Тројом помажеш рогањи, иако си сâм нежења? Парис није украо твоју жену; да је Ајант био најгори од ових овде, а да није дошао, задржао би своју земљу, утешио свога оца и умирио своју мајку: а какву захвалност добијаш што уступаш своја средства, доводиш у опасност своју војску? Трошиш своју младост, проливаш своју крв, угрожаваш сопствени живот? И све то због...  
Ајант: Мир!  
Терсит: Да, мир за срамоту, а ко ти је рекао хвала за све твоје муке? Уликс је добио оружје, а шта си ти сад постао? Добар кулучар, коњ који не зна за сопствену снагу, магарац спреман да повуче, добар за товар, да носи злато и да једе чкаљ. Збогом, лудина капо. Почеће да ме сматрају петлом што кукуриче стално на истој гомили ђубрета, зато што сам предуго у твом друштву. Идем Уликсу.  
(Heywood 1874a: 341-342; прев. аум)

Слично као у *Троилу и Кресиди*, и Хејвудов Терсит је први сведок Ајантовог лудила. Док га према Терситовом сведочењу у Шекспировом комаду Ајант меша са Агамемноном, у овом случају Ајант мисли да је Терсит Уликс, па покушава да га нападне. Након што му коначно уз многобројна проклињања објасни ко је, Терсита

Ајант идентификује пре свега као ахејског грдиоца и луду, односно као песника покуде. Он је тај који „може да грди боље него да се бори“ и који „може да проклиње“ и да „пљује свој отров на лице Грчке“. Ајант због тога тражи од Терсита да испуни своју улогу грдиоца, али га одмах прекида тражећи да куне њега самог, јадикујући над сопственом судбином. Терсит на то још једном саопштава тешке, срамотне и подругљиве, али истините речи о Ајантовој ситуацији, истичући да га Грци само искоришћавају и да му не дају ништа заузврат и указујући му на алтернативу живота у миру која би представљала много мању срамоту него ратовање у оваквим околностима. Неуморно вређајући Ајанта (као у првом чину *Троила и Кресиде*), Терсит на сопствени поремећени начин жели објаснити хероју да је преварен и злоупотребљен, али на његове непријатно саопштене истине Ајант одговара претњама и проклињањима, називајући Терсита „ниским робом“, „кукавицом, а не човеком“ и позивајући га да се врати и „помогне му да грди“ остале Ахејце или ће га убити. Уплашени Терсит због тога започиње својеврсну игру питања и одговора са Ајантом, у којој ће на Ајантова питања „шта је ко“ од ахејских хероја, одговарати са најгорим грдњама, аналогно размени са Патроклom у другом чину *Троила и Кресиде*, окончаној Терситовом „хијерархијом будала“. Терсит проглашава Агамемнона „слепом правдом“ и прижељкује му „да пољуби образе слепе Фортуне“ када се већ није праведно понео према Ајанту; Менелај је „краљ и рогоња, рогата га куга прогутала“; Диомед, који је такође био један од судија, је „фићфирић на столици, заљубљен у Кресиду. Нека га пакао и пометња однесу“; а сâм Терсит за себе одговара да је „битанга, неваљалац који грди, нитков, пас који лаје, куга ме са свима узела“. Најзад, на питање ко је Уликс, Терсит наставља, „проклети политичар, Сцила и Харибда га прогутале“, на шта се потом обојица надовезују заједничком клетвом („Ајант: И похлепно га прождрале. Терсит: И целога га свариле. Ајант: И изјеле његово потомство. Терсит: И иструлиле сећање на њега. Ајант: У бескрајној срамоти. Терсит: И забраву који је вечан. Обојица: Амин“). Ајант зауставља клетве и говори Терситу да иде пошто је дошло време кад морају умрети, на шта му Терсит одлазећи одговара: „Умрети и са њима заувек проклет бити“ (343; *прев. аут*).

На сцену потом ступају све ахејске војсковође прослављајући Уликову победу и не обраћајући пажњу на Ајанта. Херој овакво непоштовање сматра највишом увредом и незахвалношћу Ахејаца након свега што је учинио за њих, те у налету лудила одузима себи живот. Ахејци и Тројанци затим размењују Ахилејево и Хекторово тело те одлазе са сцене, остављајући само Терсита да саопшти свој цинични епилог драме и најави други део комада:

Терсит: Слатке ли размене блага, смем ли је назвати тако,  
 чиста за пепео земља и глина за прах подједнако.  
 Нека се убио Ајант, кажите да је то смело,  
 Хектор је достојан, ипак, није му јадном успело  
 да спасе свог фићфирића: Ахилеј се освети будали,  
 и Троилу одважном; сви што храбри беху су пали.  
 Ха, ха, процените сами; није ли срећнији занат  
 сачувати ближње у животу, а избегавати борбу и рат:  
 да су се сви попут мене борили (бринух толико  
 за обе стране) - претпоставићу, не брани нико:  
 ових би преживело хиљаде; па ви просудите први:  
 ником крв не пустих, не изгубих нити кап крви.  
 А они младога Пира видети неће, ни краљицу  
 Пентесилеју - могли су, да су памети имали клицу  
 к'о што је у мене - ни Синона што је по причи  
 од свих најславнији људи, а на мене највише личи.  
 За Ореста и његову мајку они неће сазнати,  
 Пилада, Егиста и многе што други их прати  
 део наше драме. Ако ми намера не буде истинита  
 како ја друге, и ви тако изгрдите Терсита.  
 (Heywood 1874a: 345; *прев. аум*)

По својој тематици, идејама, ликовима и драмским поступцима први део Хејвудовог *Гвозденог доба* указује на многобројне сличности са Шекспировим *Троилом и Кресидом*, што даље поткрепљује поменуте хипотезе о преузимању једног аутора од другог или о постојању заједничког драмског предлошка (уп. Shakespeare 1998: 396-397). Ипак, ове позајмице, чија су природа, редослед и првенство до данас нерасветљени у науци, морају се ограничити искључиво на препознавање и тумачење датих паралела између две драме; за установљавање тачне хронологије њиховог настанка и јасне потврде чији је текст предњачио, на основу доступних података не можемо се водити чврстим аргументима и доказима. Сагледавши две драмске обраде подударних античких тема закључујемо да је Шекспирова интерпретација грађе (без обзира на то да ли је претходила или следила Хејвудову) много успелије, развијеније и упечатљивије остварила своју критику превазиђених херојских категорија и идеала од Хејвудове, а сматрамо да се исти аксиолошки однос може успоставити и на плану две интерпретације Терситове фигуре (уп. Velte 1966: 49, 50).

Јављајући се као гласноговорник критике усмерене против лажног херојства и нечасних повода за опсаду Троје (тј. за рат који се води због „блуднице и рогање“), Терсит у својој улози песника покуде - сатиричара и луде (Velte 1966: 49) - код Хејвуда ипак не досеже унутрашњу сложеност Шекспировог лика, јер није суштински прожет социјалним патологијама којима се руга и чији је сведок. Стварајући од Терсита луду и предмет покуде, Хејвуд много више од Шекспира наглашава његову парадигматску физичку ружноћу, истакнуту у комичном монологу лика о прерушавању у дворкињу на

почетку трећег чина; Терсит у *Гвозденом добу* не поседује шекспировску екстремну унутрашњу исквареност, „малигну“ заједљивост и злобу, које покрећу његове грдње, већ је поред свог очигледног кукавичлука, приказан као прилично безазлена и „бенигна“ луда, па чак и као добронамерни и комични резонер збивања (много ближи Шекспировом Пандару него Терситу). Један од разлога за овакво осликавање лика код Хејвуда лежи и у чињеници да, иако аутор у ширем тематском оквиру од Шекспира своди догађаје под Тројом на „рат и разврат“, проширујући шекспировску причу о Троилу и Кресиди на приче о Парису и Хелени, Ахилеју и Поликсени и сложеним релацијама између највећих херојских породица у време Тројанског рата, он се за разлику од Шекспира тек на крају драме дотиче теме херојске сујете и самоуздизања.<sup>827</sup> Стога се ни Терситова битна улога у дијалектици „надувавања и издувавања“, и свођења хероја на најниже облике људске егзистенције, кроз изједначавање са Терситом, готово уопште не разрађује у *Гвозденом добу*. Терсит као носилац покуде у Хејвудовој драми - такође интелектуално супериоран у односу на окружење - грдње усмерава више на истицање глупости ахејских и тројанских хероја, јер жртвују своје и животе других зарад „блуднице“ Хелене, него на подругливо оспоравање њихових лажних представа о себи и свом херојском статусу у рату. Чак и када је то случај (као у причи о повређеној Ајантовој сујети због тога што је Ахилејево оружје додељено Уликсу у петом чину), Терситова ругања његовој лудости прожета су истинитом и конструктивном критиком његовог положаја и позивом на разумно деловање за које и даље није касно; његова „наручена“ проклињања Ајантових непријатеља делују више као неопходни одушак Ајантовом гневу, него као злобна намера да се он и други ахејски хероји просто унизе и извргну руглу.

Иако наступа као оштар критичар Менелајеве наивности у првом, ахејског и тројанског лицемерја те Ахилејевог кукавичлука у трећем и четвртном, односно Ајантове и уопште лудости свих ратника под Тројом у петом чину *Гвозденог доба*, Терсит у својим покудама ипак задржава једну константну корективну тенденцију. Она се развија упоредо са његовим ругањима и служи томе да одврати хероје од погубних одлука и дела, а не да их додатно подстакне да се препусте најнижим побудама и најодвратнијим чиновима, као што је то случај у *Троилу и Кресиди*. Иако се неуморно подсмева Менелају да је „рогоња“, Терсит у више наврата саветује спартанског владара да не верује Парису и Тројанцима. Док непрестано истиче да су обе зарађене стране истовремено лицемерне, јер се међусобно величају и исказују наклоност на апсурдним

---

<sup>827</sup> Како истиче Барбара Бејнс, „Хејвуд изнова подвлачи не само важност, него и иронију породичних и сексуалних односа. [...] Сексуалне и породичне везе које подједнако мотивишу Грке и Тројанце остварују се конзистентно више у иронијском него у херојском кључу“ (Baines 1984: 144).

гозбама током примирја, и луде, јер ратују због „блуднице“ и „прљавуше“, Терсит даје сопствени пример као комичног контраста њиховом понашању; он, који није толико лицемеран да се прерушава у нешто што му не приличи (и на сопствену штету), „никоме није пустио крв“ па је зато и сâм сачувао живот. Премда се руга Ахилејевом кукавичлуку због тога што изостаје из борбе и нехеројски убија Хектора и Троила, Терсит ипак истиче да је он најбољи међу Ахејцима и позива га да се часно прикључи борби. Мада се оштро разрачунава са Ајантовим заблудама и лудилом, Терсит хероју јасно даје до знања да је искоришћен, указује му на узалудност ратовања из нечасних разлога и на много мање срамотну алтернативу изостајања из борбе и живот у миру који би му донео богатство, благодет и породичну хармонију.

Овако уобличена Терситова улога код Хејвуда чини највећу супротност у односу на Шекспирову интерпретацију лика; Шекспиров Терсит је свестан да је исквареност хероја пробила све границе људскости и нашла се на путу са кога нема повратка, па их у складу са овим цинично-песимистичким ставом прати до „антикатарзичног“ разрешења драме; Хејвудов Терсит, код кога песимизам углавном уступа место комици и бурлески, и даље препознаје могућност да се хероји одврате од својих заблуда и препознају истинску природу збивања у која су увучени, па својим грдњама истовремено покушава да корективно делује на њих. Упркос овоме, Хејвудови ликови доживљавају потпуно исту судбину као и Шекспирови, при чему на Терситове примедбе, истините и примерене, реагују са неверицом, подругивањем, гневом и батинама сваки пут пре него што ће се његова предвиђања остварити. Хелена подмукло бежи с Парисом, стварају се лицемерни савези и љубавне интриге међу зараћеним странама (Троил и Кресида, Ахилеј и Поликсена), Ахилеј кукавички и нехеројски убија Хектора и Троила, а Парис на превару убија Ахилеја, разочарани и полудели Ајант извршава самоубиство и рат се наставља у околностима лишеним части и херојства на обе стране. Ипак, док се *Троил и Кресида* завршавају са подједнако песимистичним призвуком у последњим говорима Терсита и Пандара, епилог *Гвозденог доба* који изговара Терсит пружа извесну поуку. Она је садржана у реторском питању најгорег међу Ахејцима: „Није ли срећнији занат/ сачувати ближње у животу, а избегавати борбу и рат?“, не које се надовезује његово комично-иронично истицање сопственог „одбијања“ да одузима животе, јер у супротном, како то драма показује, „сви што храбри беху су пали“, зато што су ратовали зарад нечасних и нехеројских циљева.<sup>828</sup>

---

<sup>828</sup> „Терситу је препуштено да у епилогу, у духу Фалстафа после битке код Шрузберија, након што издекламује судбине хероја на обе стране, укаже публици на поуку“ (Voas 1975: 101).

На основу наведеног, закључујемо да је (премда не тако вешто као у *Троилу и Кресиди*) Хејвуд у развијању Терситове улоге у процесима деконструкције традиционалне херојске парадигме отишао још један корак даље од Шекспирове обраде, тиме што је од Терсита направио експлицитног носиоца не само критике девијантног херојства у нехеројским околностима рата, већ и критике рата *per se*; ово ће се у каснијим тумачењима Терситове фигуре претворити у темељну представу о лику као пацифисти. Првобитна Терситова функција песника покуде као изазивача и ревалоризатора поремећених херојских вредности у рату - најважнијем оквиру херојског деловања - први пут је после вишевековног историјског развоја у позноренесанским демистификацијама античке херојске традиције изједначена са функцијом песника покуде као гласноговорника антиратних тежњи. Ове тенденције ће постати фокус како модерних адаптација класичних и ренесанских Терситових књижевних појава, тако и сасвим нових обрада Терситове фигуре током наредна четири столећа.

Премда у другачијим контекстима и у знатно мањој мери, овако уобличена Терситова функција наставиће да се развија и у другом делу Хејвудовог *Гвозденог доба*. Узимајући у обзир погибије Хектора, Ахилеја и Ајанта из првог комада, аутор завршава преглед легендарне грчке херојске историје у другом делу своје драмске хронике о гвозденим добу. У њему Хејвуд обрађује предање о уништењу Троје као последице Неоптолемове освете због Ахилејеве смрти и Синоновог лукавства, у прва три чина (углавном се ослањајући на грађу из другог певања *Енеиде*); и - причу о освети Паламедовог брата Кета и збивањима око Агамемноновог убиства у Микени, у последња два чина, због чега се драма у оба тематска сегмента може посматрати и као својеврсна трагедија освете (Voas 1975: 101).<sup>829</sup>

Други део *Гвозденог доба* почиње Агамемноновом најавом доласка Ахилејевог сина Неоптолема (Пира) у грчки логор, који после Ахилејеве и Ајантове смрти постаје највећа ахејска узданица у борби. Примљен са највишим почастима, Неоптолем од Ахејаца добија Ахилејево оружје и благо, и преузима вођство над Мирмидонцима заклињући се да ће срушити Троју (Neuwood 1874b: 355-357). Из Неоптолемове пратње на сцену ступа и Синон, чувени Грк - према предању (*Енеида*) је наговорио Тројанце да унесу Тројанског коња у град и тиме проузроковао пропаст Троје, оставши омражена фигура у средњовековној и ренесансној култури наклоњеној тројанској страни.<sup>830</sup>

---

<sup>829</sup> „Јединство драме је остварено кроз жељу за осветом, која покреће радњу у оба њена дела“ (Baines 1984: 145).

<sup>830</sup> Бејнс тако уочава да, „због псеудоисторијске традиције која је оснивача Британије прогласила за Енејиног унука, Хејвуд, попут већине ренесанских аутора, изражава недвосмислену наклоност ка Тројанцима“ (Baines 1984: 145).

Хејвудов Синон се прво јавља као типичан *miles gloriosus* и почиње да се хвали како ће убијати Тројанце (готово у маниру Удаловог хвалисавог Терсита), на шта се Неоптолем надовезује похвалом Синонове храбрости, довитљивости и памети (357-358). Разговору се потом прикључује и Терсит, који у Синону одмах препознаје највиши идеал човека и ратника, и већ у својој првој појави у драми као најгори међу Ахејцима учествује у комичној размени наклоности са најомраженијим од свих Грка у ренесансној протројанској традицији:

Терсит: Ја нисам чуо да је храбрији карактер  
додељен једном Грку: још кад би знао  
грдити као ја, био би комплетан човек.  
Синон: Постоји заиста нешто што превазилази  
обичног човека у вези са овим ликом,  
када га је природа тако обележила, и ако је  
његов ум једнако искривљен као његово тело,  
он би ми могао постати веома драг и наклоњен.  
Терсит [за себе]: Овај поседује одлике и дражи којима бих се  
могао удварати, и хоћу: нећу изгубити његово  
пријатељство и приврженост ни за шта на свету.  
[Синону] Сматрам да сте ви изузетно згодан господин.  
Синон: Одувек сам се и сâм тако осећао; а моје око  
о вама не мисли ништа мање; од свих Грка овде  
ви једини имате лице налик на моје, које не страхује  
ни од какве изложености, лик који ни сâм рат не може  
деформисати: такав изглед ми је заиста најдражи.  
Терсит: Тако ми богова, па ми смо две  
сродне душе: будите мој слатки морски јеж.  
Синон: Хоћу, а ви ћете бити моја ружна жаба.  
Терсит: Какав спој! Одсад ћемо бити браћа и пријатељи.  
Синон: Онда загрлите свог пријатеља и брата,  
моја најдража жабо!  
Терсит: Мој мили јежу!

(Heywood 1874b: 358-359; *прев. аут*)

За разлику од Шекспира који у *Троилу и Кресиди* доследно избегава да стави Пандара и Терсита у исту сцену током читаве драме, Хејвуд већ на почетку комада од своје две луде, Синона и Терсита, чини најбоље пријатеље, комични двојац - „јежа и жабу“ (*Urchin and Toade*).<sup>831</sup> Они ће сместа један код другог препознати сопствену

<sup>831</sup> Најраније довођење Терсита и Синона у везу, међу иначе веома ретким појавама два лика у истом контексту у целокупној књижевној традицији Терситових обрада (уп. Alanus, *Planct. Natur.* V, 0455D [Häring 1978]), препознајемо у делу Флавија Вописка (IV в.н.е), једног од аутора латинске колекције биографија римских царева који су владали од 117. до 284. године, под називом *Historia Augusta*. У свом спису *Божански Аурелијан (Divus Aurelianus)* аутор на почетку наводи како је римски конзул Јуније Тиберијан затражио од њега да напише дело о цару Аурелијану, обраћајући му се речима: „И тако ће нам Терсит, Синон и друга слична чудовишта из старих времена остати добро позната и наши ће потомци говорити о њима; али зар би божански Аурелијан, најчувенији од свих племића, најчвршћи од свих владара, који је читав свет подредио управи Рима, требало да остане непознат потомству? Дабогда се таква лудост никада не остварила! [...] Моја је жеља да напишеш спис о Аурелијану, у коме ћеш га,

исквареност и деформисаност, али и одсуство сваког претварања и лицемерја, које их издваја у односу на друге ликове у драми. Развијајући Синонов лик до краја комада као „забавну заменску улогу Терсита“ (Velte 1966: 50), Хејвуд ће два лика, како у њиховим наизменичним тако и у заједничким наступима у драми, претворити у главне носиоце критике и сатире искварених херојских и моралних вредности на ахејској и тројанској страни; Синон ће ипак предњачити као „макијавелистички зликовац“ у комаду (Vaines 1984: 145), док ће Терсит задржати одлике прилично безазлене луде из првог дела *Гвозденог доба* (у том смислу, Хејвудов Синон више подсећа на Шекспировог Терсита, а Терсит на Шекспировог Пандара).

После комичне сцене братимљења две луде, радња драме се преноси на бојно поље где се Неоптолем први пут суочава са Тројанцима предвођеним Пентесилејом и њеним Амазонкама. Након размене претњи и увреда, Неоптолем и Пентесилеја се међусобно рањавају, а Неоптолем затим среће Париса у бици и одузима му живот (359-362). У следећој сцени Диомед позива Синона у свој шатор да проведу ноћ са Кресидом, али Синон одбија испољавајући своју екстремну мизогинију у монологу о Кресидиној и искварености читавог женског рода. У договору с Диомедом, Синон одлучује да куша Кресидину верност и почиње да је испитује и наговара да остави Диомеда, тврдећи да он не мари за њу јер је Тројанка, све док Кресида, упркос Синоновој ружноћи и деформисаности због које га пореди са „шепавим Вулканом“, најзад не пристане да га пољуби. Посведочивши Кресидиној неверности, скривени Диомед иступа и проклиње Кресиду, наређујући јој да се врати назад у Троју, док она куне Синона називајући га „ружним зликовцем“ и „издајником женског рода“ (362-366). На путу ка Троји Кресида наилази на Пентесилеју и Амазонке говорећи им о Синоновој издаји, тражи од ратница да га убију, а на њихово питање како ће га препознати, одговара: „Лице му је црнпурасто, а раме попут угља земаљског,/ увојци му косе висе, црни као гавраново перо,/ поглед му је оборен, тешко да ћете познати,/ неког ко целим својим ликом на издају тако наличи“ (367). Након што Кресида напусти бојно поље, на њему се појављује Терсит, за кога Амазонке на основу Кресидиног описа одмах помишљају да је Синон:

Амазонке: Према њеном опису то мора бити тај човек.  
Терсит: Одевене у блузе и дуге мундире,  
то мора да сте ви, дроље.

---

према својим најбољим способностима, представити таквим какав је заиста био“ (Vopiscus, *Div. Aur.* I, 1, 5 [Magie, *Script. Hist. Aug.* 1932: III, 194]; *прев. аут*). Хејвуд се у својој драми очигледно такође надовезује на познатолатинску представу о два лика као „чудовиштима из старих времена“, која је Терситовој парадигматској ружноћи и искварености, после описа пропасти Троје у Вергилијевој *Енеиди* (II, 77ff), придружила Синонову парадигматску лажљивост, превртљивости и злобу.



Пентесилеја: Да ли је твоје име Синон?  
Терсит: Не, али знам Синона.  
Он је мој пријатељ и брат.  
Пентесилеја: Онда се ради Синона спреми да будеш заклан.  
[Улази Синон]  
Синон: Чекајте, ко тражи Синона?  
Терсит: Брате, ниси могао доћи у бољем тренутку:  
Види, види, како сам окружен!  
Пентесилеја: Зар је ико икада видео такав пар наказа?  
Толико су налик, да морају бити савезници.  
Синон: Шта ове даме имају да нам саопште?  
Пентесилеја: Ти си издао жене, увредио читав наш род,  
и сада ћеш за то платити; окружите га!  
Синон: Не поричем ништа, помози ми, брате слаткога лица.  
А ви вештице, наложнице, курве и дроље,  
има да вас све исечемо у комаде.  
(Heuwood 1874b: 367; *прев. аут*)

Необична сцена замене идентитета у којој Хејвуд још једном вешто изједначава своје две комичне „наказе“ и поново осликава Синона као одвратног женомрсца, завршава се, како наводи следећа дидаскалија, тиме што Амазонке бију и терају двојицу лајаваца са бојног поља, исто као што се у првом делу драме са Терситом разрачунавају Троил, а потом и Ахилеј. На сцену потом ступа Неоптолем, који потискује Амазонке и тера их на повлачење нестајући са њима у борби, а Агамемнону, Менелају и Уликсу, док се питају шта се догодило са Ахилејевим сином, прилазе Терсит и Синон, па се, схвативши да више нису у опасности, обраћају грчким војсковођама:

Синон: Зашто стојите овде беспослени и пуштате да Тројанци воде ратоборног Пира као заробљеника у град?  
Агамемнон: Зар је Пир заробљен?  
Терсит: Видели смо га окруженог Амазонкама:  
Пентесилеја са својим грудатим трупима,  
добро је притисла његову кацигу.  
Уликс: Онда ово повлачење  
одједном указује на то да га воде  
као заробљеника у Троју.  
(Улази Пир)  
Пир: Будите смели, храбри принчеви, добио сам награду  
вредну свог потраживања, на врху мога копља  
стоји натакнута Амазонкина скинута глава,  
на мом погубном мачу њена крвава рука,  
у борби у којој Тројанци се здаше у бег.  
Част и слава овога дана припадају нама.  
Сви: Никоме другом до Неоптолему!  
Пир: Синоне ти си се понео као кукавица, а и Терсит.  
Терсит: Да није било тако,  
не бих поживео да видим пропаст Троје.  
Синон: Да ли сте икада видели зликовца који је храбар?

Шта је раније било заборави, на оно што долази гледај:  
Пријам је своје капије заборавио, више се неће  
са нама сретати у боју: можеш ли смелошћу својом  
кроз зидове клизнути како, јер иначе напретка нема  
десетогодишњој опсади твојој?

(Heywood 1874b: 368-369; прев. аут)

Након што узнемире ахејске војсковође лажним вестима и сазнају од Пира да је Пентесилеја убијена, Терсит и Синон једнако одговарају на Пирове оптужбе да су кукавице недвосмисленим признањем свог нечасног и нехеројског поступања у борби, и проглашавају га јединим разлогом због кога су остали живи и, како иронично истиче Терсит, могу да посведоче паду Троје. Као у *Троилу и Кресиди* и првом делу *Гвозденог доба*, Терсит, а сада са њим и Синон, не гаје никакве илузије нити претензије на витешко поступање у борби, већ прихватају своју истинску природу кукавица и зликоваца (*villains*) којима не пристаје да буду храбри и честити. Синон на крају вешто скреће пажњу са њиховог кукавичлука на план како освојити град, у који се после Пентесилејине смрти Пријам затворио и више не намерава да се суочава са Грцима на отвореном простору. Он предлаже идеју да се сачини Тројански коњ у кога ће ући хиљаду војника и саопштава Уликсу детаље свог плана: Грци ће склонити своје шаторе и повући бродове остављајући само коња, не би ли Тројанци помислили да су напустили опсаду, а потом ће Синон убедити Тројанце да је коњ сачињен као жртва Атени за сигуран повратак и да треба, ради сопствене заштите, да га унесу у град. Грчким припремама за Синонову превару завршава се први чин драме (369-371).

На почетку другог чина, Тројанци на челу са Енејом и Коребом откривају да су Грци однели своје шаторе, а Пријам са олакшањем закључује да је опсада завршена. Тројанци потом налазе огромног коња недалеко од места где је био грчки логор. Кореб је сумњичав, али је Енеја сигуран да је у питању жртва Палади. Лаокоон, који се у том тренутку појављује, упозорава да је реч о замци, док тројански војници доводе заробљеног Синона и Пријам га пита која је сврха справе. Лажљиви Синон, проклињући сопствену судбину, тобоже куди Грке и свог заклетог непријатеља Уликса, Паламедовог убицу, коме је покушао да се супротстави, на шта га је овај хтео жртвовати боговима, али је Синон успео побећи и скривати се све док га Тројанци нису пронашли. Синон убеђује Тројанце да коњ представља Калхантову жртву Палади и да треба да га унесу у град не би ли се сачували од пошаста и одмазде богиње. Енеја преноси како су Лаокоона, када је покушао пробости коња копљем, удавиле змије, што Пријам тумачи као божју казну и дозвољава да се коњ унесе. Синон, упркос привременој Енејиној и Коребовој сумњи у превару, наговара Тројанце да сруше део зида и скаламерија бива пренета у Троју, док ахејски зликовац заокружује своју

превару дугим монологом о страхотама које ће уследити (371-378). Следећа сцена почиње прикрадањем грчких хероја зидинама града под окриљем ноћи; Синон упаљеном бакљом даје сигнал војсци и откључава тројанску капију док Грци са Неоптолемом излазе из коња. Терсит и Синон се на кратко сусрећу у мраку, препознајући се по својим надимцима („Терсит: Жежу мој? Синон: Молим, моја жабо?; *прев. аут*) и почиње свеопшти покољ Тројанаца на спавању (378-381). Тројанци прекасно сазнају за превару и предвођени Енејом и Коребом покушавају да се одбране, док Терсит улази са грчким ратницима подстичући их на борбу („Терсит: Навалите на ове наге Тројанце и узвикујте:/ Освета за Грчку и Неоптолема!“; *прев. аут*). Тројанска чета око Кореба успева да превлада и смакне Грке у првом налету, док се Терсит кукавички повлачи и још једном спасава живу главу (381-383). Остатак грчке војске продире у град и почиње да пали и убија беспомоћне Тројанце, а Енеја се, на крају другог чина, појављује у пратњи Хекторовог духа, који му прориче да ће Троја пропасти, али да ће из његове лозе у Италији потећи Ромул и Брут, односно да ће тројанска крв тећи жилама оснивача Рима и Британије (383-385).

Ужаси уништења Троје настављају се и у трећем чину, који почиње сценом Пријамовог бега са тројанским женама у храм, где владар жели да дочека смрт. Хелена и Кресида налаћу једна на другу у свеопштој пометњи и почињу да јадикују над сопственим судбинама. Њихов разговор прекидају Грци, који се пробијају у Пријамов двор, а Неоптолем им наређује да убију све тројанске жене осим Поликсене, јер жели лично да је смакне и освети Ахилеја. Иступивши пред Грке, Хелена се представља као Поликсена и тражи од Неоптолема да је убије, али Кресида спречава забуну - сада је Менелај тај који жели да убије своју неверну супругу, од чега га одвраћа Агамемнон, подсећајући да су Хелена и његова супруга Клитемнестра сестре. У том тренутку се појављује Терсит и почиње, са знатном дозом ироније и поруге, молити Менелаја да поштеди Хелену:

Терсит: Хелена је на исповести: авај, јадна покајна краљице!  
Зар ме нећеш послушати, Менелају? Поштеди је,  
поведи је опет у Спарту, не би могао пожелети  
боље дружбенице у кревету од ње.

Менелај: Да се вратим са својом срамотом!?

Терсит: Да, зарад сопственог задовољства.

Нема никог на овом свету тако богатог и часног  
као што си ти, који си позајмио благодети своје постеле  
другима, а потом их опет вратио назад,  
тако да их они опет могу узети.

Менелај: Моје чело никада неће носити  
таква обележја срамоте.

Терсит: Твоје чело већ одавно носи рогове, али ко их види?

Када се вратиш у Спарту, неки ће помислити да си рогоња, али ко ће се усудити да то каже? Ти си краљ, твоји грехови се замаскирају лако, док сиромаша кривицу језиком разгласи свако. Од свих живих људи, краљеви су последњи који треба да чују о својим нечасним делима.

Агамемнон: Која би се то ниска звер усудила да говори лаву о његовој тиранији, а да је његове канџе одмах не растргну? Спартански краљ зато не треба да се плаши језика подређених, пусти да моја снаја стекне сигурност у твојим рукама.

Терсит: Учини то, Менелају.

Менелај: Али да ли ће се онда моја Хелена својом будућом врлином искупити за своју одавно изгубљену част?

Хелена: Ако би се сузама небеса могла умирити због Хелениних грехова, онда ћу им дати покајничке слапове; ако би се Менелај духом љубави могао задовољити, онда ћу десетоструко повратити своју изгубљену част, пре него што дотакнем његову постељу.

Менелај: Устани, онда, Хелена, Менелајеве руке примају те назад у сигурност.

Терсит: Ха, ха, ха.

Ово је добро, јер он што је рођен да умре као жигосани рогоња, грли своју судбину. Одлазите, пођите за Пиром у покољ, ја ћу пазити на Хелену. [...]  
Хелена, одсад гледај да будеш мудрија, ако већ не искренија, онда бар буди опрезнија.

(Heywood 1874b: 388-389; прев. аут)

Терсит у сцени са Хеленом и Менелајем поступа сасвим супротно Синону у ранијој паралелној сцени са Кресидом и Диомедом. Иако је свестан Хеленине превртљивости и неверности (као што је и Сион свестан Кресидине), Терсит се, за разлику од Синона, ипак заузима да сачува Хеленин живот. Док Кресидино неверство за Синона представља још једну потврду његовог мизогиног односа према читавом женском роду (због чега учествује у њеном разоткривању и прогону из ахејског логора), Хеленино неверство за Терсита представља само предмет комике и покуде - прилику да се наруга Менелају и Ахејцима, а не и повод за проливање крви коме се од почетка *Гвозденог доба* доследно супротставља. На тај начин се потврђује Терситова суштинска улога добронамерне луде, која не прижељкује страдање својих надређених, већ користи проблематичне ситуације не би ли се наругала њиховим заблудама и срамоти. Тиме се уједно све очигледније изграђује контраст између првобитно сродних фигура Терсита и Синона, док Сион постаје главни медијатор у трагичним преварама, покољу и раздору, а Терсит у комичном измирењу, очувању и хармонији.

Оваква хармонија има своју цену, коју Терсит иронично истиче у својим подругицањима, подсмевајући се Менелају да треба задржати Хелену као „најбољу дружбеницу у кревету“ и да је он „најбогатији и најчаснији“ човек, јер је своју супругу „позајмио“ другим мушкарцима, а потом је поново вратио. Терсит наставља да је срамота Менелајевих „рогова“ само привремена и пролазна, јер се по повратку у Спарту, у страху од његове одмазде, нико неће усудити да се наруга краљу; он је за разлику од обичних људи заштићен и не сме му се указивати на његове промашаје. Двострука иронија овог запажања лежи у томе што је Терситова традиционална фигура била подвргнута суровој казни јер је указала владару на његова „нечасна дела“ и - што упркос примедби да Менелају нико неће смети да замери, Терсит то у свом подругливом говору управо и чини без икакве задршке и казне, делујући као „добронамерни саветник“ краља (тј. „привилегована“ луда). Комични ефекат Терситовог положаја и говора појачава и укључивање Агамемнона (због кога је Терсит првобитно изударан) у расправу, који потврђује да увреде подређених („ниских звери“) упућене краљевима („лавовима“) никад не пролазе некажњено, па зато Менелај не треба да брине за своју част. И Хелена патетично полаже своје „заклетве“ на верност, а Менелај пристаје да јој опрости, на шта Терсит - свестан Хеленине лукавости - користи прилику да се још једном наруга наивном Менелају, „жигосаном рогоњи“, и цинично укаже Хелени да убудуће треба да буде „опрезнија“ у својој притворности. Иако успева да сачува Хеленин живот, Терсит јасно даје до знања под колико се спорним условима успоставља новонастало помирење, слично као што хомерски Терсит својом невољном жртвом имплицитно даје до знања ахејској војсци, под колико се дубиозним околностима спречава њихова побуна и повратак кући.

У наредној сцени Грци се поново суочавају са Тројанцима, а Синон и Терсит у пратњи других ратника доводе заробљену Касандру, док Терсит поново бодри саборце и позива на Касандрину смакнуће кроз испаливање из катапулта („Терсит: Ено још наших храбрих пријатеља, прикључимо им се;/ ова је улица још ненападнута и неузбуњена;/ одмах донесите кугле од дивље ватре и баците ову даму/ у бесни и дивљи огањ и горући пламен“; *прев. аут*). Међутим, група ратника коју бодре Терсит и Синон бива поражена: Хороб и Тројанци спасавају Касандру, а две кукавице се опет дају у бег (389-390). Енеја прилази Хоробу с леђа и, помешавши га са Грком због начина на који се борио, убија га, а Касандра му објашњава шта је учинио. Неоптолем се са војском пробија у храм и пред Пријамом и тројанским женама убија Пријамовог сина Полита на олтару. Пријам преклиње Неоптолема да поштеди жене, али га мизогини Синон од тога одвраћа. Док се спрема да погуби Пријама, Неоптолем у налету гнева наређује Синону да у истом тренутку убије Поликсену, Терситу да „направи гробницу од

педесет принчева,/ краљевске каније за твој победнички мач“, Диомеду да смакне Касандру, а Агамемнону Андромаху. Док збуњени и уплашени Терсит узвикује: „Када, када, тако ми Јупитера, када?“, истовремено падају Пријам и тројанске жене, а Неоптолем потом убија и Хекторовог сина Астијанакса (390-394; *прев. аут*).

Покољ се завршава Менелајевом констатацијом да су сви непријатељи мртви, а да је само Хелена остала жива, на шта је Терсит и Синон наизменично проклињу („Синон: Грозничава куга нека узме дрољу./ Терсит: И ђаво да је носи“). Хелена моли Неоптолема за опроштај због смрти оца, док овај набраја колико је ратника пало на обе стране, што Хелена сматра сопственом кривицом. Уликс обавештава Грке да је Енеја побегао са двадесет и два брода, а Неоптолем одлучује да их пусти, како би пронели причу о његовом славном уништењу Троје и убиству Пентесилеје и Пријама, на шта се Терсит подругљиво надовезује унижавајући Неоптолемову славу и сујету: „Он би се сада храбро разметао,/ што јадну жену и слабог старца је заклао“ (395). Трећи чин и први део комада завршавају се свечаном Неоптолемовом потврдом да је Троја коначно пала и позивом Грцима да се врате кућама, док у позадини велике грчке победе са Терситовим коментарима остаје горак укус свепрожимајуће сатире која подсећа на то под колико је истински нехеројским околностима ова победа извојевана: „Сатирична перспектива драме по питању Грка очигледна је не само у њиховом антихеројском покољу беспомоћног народа и у осуђивачким фигурама Терсита и Синона, већ истовремено и у начину на који је Хелени враћен првобитни статус. [...] Истинско херојство и мудрост [...] у овом гвозденим добу препознатљиви су само међу далеким прецима нове Троје“ (Baines 1984: 145-146).

Почетак четвртог чина (и другог дела) драме отвара нови тематски оквир око приче о освети Паламедовог брата Кета Грцима, због тога што су подмукло убили Паламеда под Тројом.<sup>832</sup> Смишљајући како ће казнити Агамемнона када се врати на микенски двор, Кето сазнаје од Пилада да ће се Агамемнонов син Орест венчати са Хеленином кћерком Хермионом. У следећој сцени Кето користи прилику да се обрати Клитемнестри и њеном љубавнику Егисту, који присуствују полагањима заклетви младенаца, и упозори их да ће по Агамемноновом повратку настрадати због своје прељубе. Након што се Синон придружи свечаности у својству гласника и обавести

---

<sup>832</sup> У антици много популарнија и заступљенија верзија ове приче односила се не на Паламедовог брата, већ на његовог оца Науплија, који је сазнавши за смрт сина прво отпловио у Троју тражећи задовољење, али га је Агамемнон, Одисејев саучесник у убиству, одбио. Науплије се потом вратио у Грчку и супругама Паламедових убица лажно саопштио да се њихови мужеви враћају кући са тројанским наложницама да им буду краљице. На то су се неке од жена убиле, док су друге починиле прељубу (Apollod. *Epit.* VI, 8-9; Tzetz. ad Lyc. *Alex.* 384; Eustat. ad. *Hom. Il.* 24; Dict. *Cret.* VI, 2). Из мотива прељубе се, у случају Агамемнонове супруге Клитемнестре, развија завера око Агамемноновог убиства у Микени, као продужетка Науплијеве освете, а која је код Хејвуда у сличним околностима представљена као Кетов осветнички план.

присутне да је Троја пала и да се Грци после многобројних мука на путу враћају у Микену, Кето смртно уплашивши Клитемнестру и Егиста својим речима успева да их наговори да исте ноћи убију Агамемнона (396-404).

У пристизању Грка на микенски двор предњаче Терсит и Синон, који се иронично међусобно бодре те истичу да су победили у рату и захваљујући сопственом кукавичлуку пребродили све недаће:

Терсит: Срећемо се срећно на копну, драги брате,  
ми смо сада победници, хајде да се тиме дичимо.  
Синон: Све што кажеш је истина,  
ми смо освајачи у свом најнижем кукавичлуку,  
иначе не бисмо могли да будемо овде.  
Терсит: Одважни Хектор,  
Ахилеј, Троил, Парис и Ајант такође,  
сви су они пали, ми стојимо.  
Синон: Да, а ми ћемо да опстанемо и грдимо  
и када сви грчки принчеви који су преживели  
буду укочени и од старости онеспособљени.  
Терсит: Да ли си патио од морске болести, брате?  
Синон: Ужасно, и толико сам страховао  
од окрутног мора да сам душу исповраћао  
и на лицу места добро нахранио бакаларе.  
Терсит: Тројанци су били срдити јунаци  
са којима се требало у свему изборити:  
али са бурама, ветровима и ураганима,  
страшним вихорима, таласима, ватром и стенама  
није се могло зборити; неколико пута смо молили,  
али богови нису услишили наше молитве.  
Синон: То је зато што су таласи  
својом тутњавом и ветрови својим фијукањем  
носили молитве далеко од њихових ушију.  
Сада је с тим готово, и могли бисмо наћи времена  
да се помолимо, а они времена да нас чују.  
Терсит: Хоћемо ли бити посматрачи  
краљевског пропитивања између краља и краљице?  
Синон: Десет година раздвојености  
представљаће изазов срдачном сусрету, посматрајмо  
облик и стање овог дворског надопуњавања,  
(ствар којом никад не бих трговао): слушај,  
гласна музика упозорава на њихов долазак.  
(Heywood 1874b: 404-405; *прев. аум*)

Разговор између Терсита и Синона дат је у сличном песимистичном тону којим се завршава Шекспиров *Троил и Кресида*: сви хероји су мртви, а двојица најодвратнијих и најнехеројских ликова, „освајача у свом најнижем кукавичлуку“, успевају да преживе и обећавају да ће нацивети у својој искварености и преостале грчке хероје. Попут Шекспира, и Хејвуд закључује своју представу о пропасти Троје разочаравајућим ставом да у последњем, гвозденом добу највише херојске категорије и идеале смењују

најниже представе о људској покварености, злоби и девијантности, и да је време хероја у сваком смислу завршено. Овај демистификујући процес прелази и на традиционално предање о многобројним мукама грчких првака при повратку кућама, а оно се преноси на нискомиметички модус Терситовог и Синоновог проклињања недаћа на мору и представа последица „морске болести“. Двојица лајаваца - очигледно снажни само на речима, а кукавице на делима - сасвим се у духу својих ликова жале на природне катастрофе при повратку, као силе отпорне на њихове пакосне језике, за разлику од Тројанаца, са којима су могли својом довитљивошћу и речитошћу да изађу на крај. Овај контраст се преноси на план Терситове представе о немарним боговима, на које није могао утицати својим молитвама, што Синон комично оправдава деловањем индиферентне природе, јер је „пригушила“ његове молитве. Тако потврђује ранији став да - створивши испрва од њих наказе какве јесу - једино природа може разоткрити њихову праву суштину и због тога се одупрети њиховом погубном утицају. Након што из сопствене извитоперене визуре рационализују пређашња збивања, Терсит и Синон, као две луде, на крају поново улазе у своје улоге посматрача и коментатора збивања у новим интригама у које су увучени на микенском двору.

Наредна сцена приказује Агамемнона како у пратњи Уликса, Диомеда, Менелаја и Неоптолема свечано прилази Егисту, Клитемнестри, Кету, Оресту, Хермиони и другим дворанима. Агамемнон почиње да се хвали својим подвизима, док их Егист и Кето (за себе) наизменично унижавају и банализују. Краљ потом прилази Хермиони, коју му Менелај представља као своју и Хеленину кћерку, а Терсит подругљиво коментарише: „Слатког ли штенета/ од надалеко познате кује“ (406; *прев. аут*). Агамемнон обзнањује да је Хермиону обећао Неоптолему, на Орестову дубоку жалост и незадовољство, у којима Кето препознаје нову могућност за своје сплетке, а лицемерни сусрет сестара Хелене и Клитемнестре сагледан је са Терситове и Синонове циничне тачке гледишта:

Терсит: Види како се две краљице састају, како се сад само цмачу у јавности, а некад су се често љубакале по ћошковима.

Синон: Терсите?

Ти си прерастао у чудовиште, чудну ствар, слабо знану међу војницима, супругама и кћеркама.

Терсит: Оне су две сестре.

Синон: Тако је, а два су се брата краља

краљевски између њих две крунисала роговима.

Терсит: Превише смо гласни.

(Heuwood 1874b: 407; *прев. аут*)

Као на почетку првог дела *Гвозденог доба*, и у овом случају једино су две луде које посматрају извештачене сусрете грчких хероја и њихових супруга потпуно свесне



размера и импликација прељуба и интрига у Микени. Прича о Хеленином неверству на Менелајевом двору из првог дела драме доследно се транспонује на причу о Клитемнестрином неверству на Агамемноновом двору у другом делу, претварајући при томе обојицу браће у срамотне „рогоње“, како подругљиво закључују Терсит и Синон. Радња се наставља Агамемноновим даривањем грчких хероја и приређивањем гозбе, а Кето даље развија своје осветничке планове лукаво саветујући повређеног Ореста да се примири, не би ли могао спровести у дело своју намеру да изазове Агамемнонову смрт, и смишљајући како ће касније да га окрене против Неоптолема (407-410). Кето потом наговара Егиста да убије Агамемнона после гозбе, када буде сâм са Клитемнестром у својим одајама и Егист се са исуканим мачем скрива иза застора поред кревета чекајући да Грци после вечере испрате краља и краљицу у постељу. Разговарајући са својом супругом у кревету Агамемнон почиње да предосећа да нешто није у реду, али га већ у следећем тренутку Клитемнестра и Егист заједнички убијају (410-412). Убице беже у цитаделу, Грци налазе мртво тело, а четврти чин се завршава тужбалицама Ореста, Менелаја и других грчких краљева те Агамемноновом сахраном (412-414).

Пети чин почиње сценом Неоптолемовог удварања Хермиони, које са воајерским хумором и цинизмом Шекспировог Пандара и Терсита у *Троилу и Кресиди*, посматрају и коментаришу Терсит и Синон. Хермиона одбија да изјави љубав Неоптолему под трагичним околностима Агамемнонове погибије, а овај јој лукаво објашњава да њему под Тројом није било чудно ни необично да после целодневног покоља увече у свом шатору „угости слатку љубавницу“. На Неоптолемово убеђивање надовезује се Синон, који у низу римованих стихова цинично објашњава да је на исти начин и његов отац Ахилеј, када се повукао из борбе, знао уживати са Брисеидом; Терсит се придружује бурлески и похваљује Синонову подругљиву песмицу: „Настави у том духу и нахранићу твоју Музу/ раковима, шкампима и јастозима“ (415; *прев. аут*). Након што Хермиона замери Неоптолему на томе што је повео са собом две луде да јој се ругају, овај их ућуткује, док они изговарају последње коментаре на рачун Хермионине превртљивости и неверности: „Синон: Из Агамемноновог случаја уочавамо да су сви смртни,/ а ја само погледавши његову нећаку Хермиону,/ препознајем пут којим се завршава свака похота./ Терсит: То није тежак пут/ (мајка и тетка су већ обе њиме ходиле)/ ако она има довољно мудрости да и сама пође на њега“ (415; *прев. аут*).

Подругујући се на крају сцене Хермиони - која ће прихватајући Неоптолемову наклоност такође завршити као прељубница, попут своје мајке Хелене и тетке Клитемнестре - Терсит и Синон антиципирају даље погибије грчких хероја проузроковане њиховом неверношћу. Ова трагична збивања се почињу развијати већ у следећој сцени када Менелај, Уликс и Диомед закључују да су Егист и Клитемнестра

издајници, а за то одмах сазнају Кето, Орест и Пилад; и док Орест смишља освету, Кето ликује над смером у коме се његова освета даље одвија. У следећој сцени, Егист и Клитемнестра долазе у пратњи стражара и коментаришући последице свог чина добијају писмо од Менелаја, које им доносе двојица писмоноша и где се наводи да нису осумњичени за Агамемново убиство. Осетивши моментално олакшање двоје љубавника почињу да се радују зато што ће се некажњено извући, када схватају да су писмоноше у ствари прерушени Орест и Пилад. Орест саопштава да је све била превара не би ли се разоткриле Агамемнонове убице и одузима Егисту живот, и проклиње мајку. У том тренутку, док се Клитемнестра заклиње у своју невиност, појављује се Агамемнонов дух и показује на своје ране, а потом на Егиста и Клитемнестру као своје убице, па разгневлени Орест убија и мајку. Кето, који пристиже са стражом, користи прилику да слаже Ореста како је Неоптолем прислио Хермиону да се уда за њега, иако она заиста воли Ореста и чека његов повратак, па га наговара да смакне Ахилејевог сина и подстиче Пилада да му помогне (415-425).

У следећој сцени поново наступају Терсит и Синон, најављујући венчање Неоптолема и Хермионе, подругујући се њеној неверности и трагедији Атрејевих синова због тога што су их блуднице упропастиле:

Синон: Моја глава је у боловима, брате.

Терсит: Зар се ти, који си нежења,  
мучиш због болести спартанског краља?

Синон: Није то, већ се венчање одвија у мом мозгу,  
Пир је младожења, а оно чудно створење млада,  
са чиме бих је само могао упоредити?

Терсит: Не можеш ли смислити нешто довољно рђаво?

Синон: Кажу да изгледају као анђели, да сијају,  
али је ствар што анђели то светло обично бодре;  
а десет стотина хиљада њихових искрености  
ипак неће тежити ни једанаест драхми.

Терсит: Онда, на пример, са Хеленом и Клитемнестром.

Синон: Млада Хермиона има лице налик на обе.

Терсит: Шиљаст нос горопаднице, то им је изгледа наследно.

Синон: Терсите, надам се да је довитљивост тог човека [Пира]  
испросила младу жену, прелепу и богату;  
само је једна мана у ње: што је тражила памет,  
која се одазвала у створењу тог пола,  
желим јој да буде мудрија од тога што зна  
разликовати постељу свог супруга од туђе.

Терсит: И ја се надам да је тако,  
али није обичај у Атрејевој фамилији  
да се такве жене заиста и појављују.

(Heywood 1874b: 425-426; *прев. аут*)

Терситови и Синонови коментари, уобличени у комични Синонов покушај да на одговарајући начин опише Хермионино неверство и лицемерје, који му задаје главобољу, и Терситов одговор да се она ни по чему не разликује од Хелене и Клитемнестре, потврђују песимистични став две луде да се ни у овом случају не може очекивати никакав другачији исход. Синон цинично прижељкује да будућа „блудница“ буде „мудрија“ у својим преварама, а Терсит резигнирано додаје да се у Агамемноновој и Менелајевој породици таква супругу још није родила, цинично антиципирајући пропаст целокупне Атрејево куће због неверности три жене и њиховој неспособности да своје неверство сакрију.

Трагични расплет најављених збивања почиње у следећој сцени венчања Неоптолема и Хермионе. Док младенци клече пред олтаром, Орест, Пилад и Кето улазе са стражом и исуканим мачевима; Орест одмах напада Неоптолема, а Кето успева лажима да окрене Диомеда против Менелаја. Усред новонасталог окршаја, Уликс остаје запрепашћен када схвати да је Терсит исукао мач на њега: „Уликс: Фуј, Терсите,/ зар твој мач се диже на мене?/ Терсит: Проклете биле све дроље!“ (427; *прев. аут*). Настаје општа конфузија, у којој се Орест и Неоптолем међусобно убијају, а Кето рањава Пилада, Диомеда, Менелаја, Терсита и Уликса, и сви сем Уликса падају мртви. Кето се подиже из гомиле лешева и започиње свој охоли монолог над убијеним Терситом („О, ти гадна битанго,/ где су сад све твоје грдње?“, 427; *прев. аут*), Диомедом, Пиладом и Менелајем. Синон, саслушавши Кетов говор, устаје и одговара му да на свету не могу постојати двојица таквих зликоваца; они се међусобно нападају и један другом одузимају живот (428-429). Потом долазе Хелена, Електра и Хермиона коментаришући последице масакра; Хермиона доноси Хелени огледало, а ова посматрајући свој одраз у њему изговара монолог о сопственој кривици за све грчке погибије и извршава самоубиство. На крају драме, на сцену ступа Уликс и обраћајући се публици саопштава свој епилог, објашњавајући да су сви сем њега мртви и да се он сада враћа на Итаку Пенелопи, извињавајући се публици на крвавом али истинитом расплету и компликованој радњи драме, која се „није могла саопштити у мање речи“ (Neuwood 1874b: 429-431; *прев. аут*).

Закључујући своју петоделну драмску хронику четири доба грчке легендарне историје сатиричном трагедијом читаве генерације хероја који су се борили под Тројом, Хејвуд се идејно приближава сатиричном и апсурдном епилогу *Троила и Кресиде*, проширујући шекспировску перспективу и на остатак тројанског предања. Барбара Бејнс наглашава: „Спуштајући се из аркадијских пасторалних збивања у златном добу, кроз хармоничну комедију сребрног доба и трагедију бронзаног доба, напослетку се заустављамо у сатиричној иронији нашег гвозденог доба“ (Baines 1984:

147). У Хејвудовом немилосрдном масакру представљеном у *Гвозденом добу*, не само што је Хектор - лик несумњиво најближи неисквареном херојском идеалу - нехеројски погубљен (као у *Троилу и Кресиди*), већ су и готово сви остали ахејски и тројански прваци претворени у жртве нехеројских и нечасних околности, у драми чија мотивација произилази из приче о прељубама Хелене, Кресиде, Клитемнестре и Хермионе, а чији се крвави окршаји остварују као последица осветничких сплетки, завере, превара и других нечасних побуда. Парис на превару убија Ахилеја, осрамоћени Ајант врши самоубиство, Енеја у незнању убија Хореба, Неоптолем без имало милости убија беспомоћног Пријама и подстиче покољ тројанских жена и деце; Кето у жељи да освети мртвог Паламеда (како сазнајемо из раније традиције, такође убијеног на превару) покреће читав низ сплетки захваљујући којима ће, као последица завере Егиста и Клитемнестре, нехеројски пасти Агамемнон, а потом, као последица Орестовог лукавства, умрети и убице његовог оца. У завршној сцени међусобно ће се поубијати и преостали грчки хероји, укључујући главног зликовца другог дела драме, Кета, али и Терсита и Синона, који се неколико сцена раније хвале како ће због свог кукавичлука и покварености преживети све будуће изазове. Хеленино самоубиство и преживљавање најдовитљивијег и најлукавијег од свих грчких хероја, Уликса, наступају као одговарајући епилог Хејвудове сатирично-песимистичне представе о завршетку херојског доба. На тај начин, Хејвуд попут Шекспира у своје две драме спроводи доследну деконструкцију традиционалне херојске парадигме демистификујући грандиозно херојско предање о пропасти Троје и трагичној херојској судбини њених освајача по повратку кућама; и своди га на ни по чему величанствену и изузетну причу о прељубама, интригама, нечасним осветама, преварама, сплеткама и најнижим људским побудама и чиновима: „У Хејвудовом представљању класичног предања нема ничега деликатног, ничега апстрактног или алегоријског; уместо тога, оно је реалистично и сирово подједнако на плану своје грађе и свог језика“ (Velte 1966: 52).

Због присуства великог броја ликова и различитих заплета приче, и комплексног развоја драмске радње на више паралелних планова, као и увођења фигуре зликовца и луде Синона, Терсит у другом делу *Гвозденог доба* није добио толико простора колико је његовој улози било намењено у првом делу драме, али он у овако конципираној Хејвудовој деконструкцији херојских идеала успева задржати своју првобитну функцију сатиричара и луде, тј. песника покуде. Повезан на почетку драме по ружноћи, кукавичлуку и искварености са злостивим Синомом, и кроз пет чинова развијан као његов главни саговорник и пандан у ироничној критици ахејског лицемерја и комично-сатиричној покуди неверности ахејских жена и наивности њихових мужева,

Терсит, заједно са Синомом, преживљава све опасности опсаде и уништења Троје. Са развојем радње драме, између две луде почиње да се ствара све очигледнији јаз. Синова злоба се поред његових заједљивих коментара и проклињања исказује и у најпогубнијим делима и преварама у драми, док спроводи свој план за уништење Троје, бодри и учествује у убијању беспомоћних Тројанаца и сâм умире као негативац у двобоју са другим највећим негативцем *Гвозденог доба*, Кетом.

Код Терсита то није случај и његов утицај на збивања у драми остаје ограничен на вербални план; он се интензивније и од самог Синова из чина у чин руга ахејској лудости и обмани, али осим тога суштински не учествује непосредно ни у једном крвавом чину до краја комада. Добија батине јер се руга Амазонкама, улази са Грцима у Троју и сусреће се са Синомом, али никада не убија; његово тобоже храбро подстицање ахејске војске на борбу и на Касандрино убиство у оба наврата се завршава неуспехом, превладавањем Тројанаца и његовим кукавичким повлачењем; на Неоптолемов позив да сачини „гробницу од педесет тројанских принчева“ Терсит реагује са страхом и забезекнутом скамењеношћу и опет ништа не чини. На крају, непосредно пре него што ће га Кето смакнути, Терсит у трагикомичној сцени покушаја освете свом традиционалном непријатељу Уликсу подиже свој мач на њега и изговара своје последње речи проклињући све блуднице због којих се читава трагедија и догађа, али ни тада не успева напасти Уликса, већ гине у општој конфузији. Терсит је представљен као лик који подједнако није у стању и не жели да учествује у покољу; он је једино успешан у својим ругањима и проклињањима нехеројства, лицемерја и интрига, које уочава боље од свих других ликова, а његова „дела“ су сведена на кукавичко избегавање борбе и довитљиво чување сопственог живота, што су особине којима се отворено хвали и супротставља их ахејској и тројанској сулудој храбрости и лажном херојству.

Својим вербалним преимућствима Терсит кроз поругу остварује на тренутке и позитивно дејство на судбине појединих ликова, као што је случај са његовим убеђивањем Менелаја да опрости Хелени и уопште његовим противљењем да одузима тројанске животе. На основу наведеног, закључујемо да, док се Синов из своје првобитне улоге сатиричара и луде до краја комада претвара у једног од његових најозлоглашенијих негативаца, Терсит успева одржати своју примарну функцију добронамерне и бенигне луде, са којом је уведен на почетку првог дела *Гвозденог доба*. Иако кроз покуду неумољиво развејава читав повод за рат и сваку наредну заверу и превару која Хејвудове ликове води у пропаст, Терсит, у складу са својим традиционалним карактеристикама песника покуде, ипак никада не прелази са оштрих речи на погубна дела. На тај начин, његова основна улога у Хејвудовој деконструкцији

херојске парадигме постаје својеврсно изокретање целокупног система традиционалних херојских вредности; изокретање у коме се херојски позив на учешће у рату и убијању, због својих нечасних мотивација и нимало племенитих тактика, проглашава за најниже и наодвратније нехеројство, док се Терситово, из традиционалне херојске перспективе, кукавичко повлачење и одбијање да учествује у крвавим сукобима, у драми испољава као много разумнији (ако не већ и херојскији) чин.

Са оваквом трансвалуацијом традиционалних херојских вредности, Хејвуд је кроз недвосмислено усмеравање Терситове фигуре на избегавање рата и покоља, транспоновано процес деконструкције херојске парадигме са идеје о преиспитивању и укидању девијантних одлика хероја у рату, на идеју о темељној ревалоризацији разумевања херојског искључиво као категорије која се остварује у ратним околностима, указујући и на друге планове на којима се херојско може легитимно потврдити. Овај парадигматски заокрет зачет Шекспировим *Троилом и Кресидом*, и до краја спроведен у Хејвудовом *Гвозденом добу*, постаће један од најупечатљивијих израза круцијалне позноренесансне промене у поимању онога што херој традиције представља; то ће коначно отворити пут развоју концепције хероја историје у наступајућим столећима, као појединца чије се пресудно дејство на добробит своје заједнице не остварује обавезно у условима рата и такмичења са природним силама.

Хронолошки последње појаве Терсита у делу Томаса Хејвуда налазимо у његовој збирци текстова под насловом *Угодни разговори и драме (Pleasant Dialogues and Drammas, 1635; обј. 1637)*, у ствари компилацији версификованих преводâ одабраних Лукијанових, Еразмових, Тексторових, Овидијевих и других класичних и ренесансних дијалога (уп. Clark 1931: 154, 160; Voas 1975: 143, 147). Други текст у Хејвудовој збирци чини енглески превод поменутог Еразмовог *Разговора* под насловом „Просци и девојке“ (*Proci et puellae, 1523*), између Марије и Памфила; у њему се на једном месту Памфилов опис одвратног удварача изједначава са Терситовим описом из *Илијаде* (Heuwood 1874c: 120), показујући да се Хејвуд са Терситовим ликом упознао и захваљујући Еразмовом утицају, иако немамо доказе који би потврдили да ли је за овај и друге помене Терсита у Еразмовом делу Хејвуд сазнао пре или после настанка *Британске Троје и Гвозденог доба*. Поред Еразма, Хејвудови преводи упућују и на Текстора као једног од посредника грађе о Терситовој фигури, јер се у збирци појављују и делови из његових *Разних угодних разговора* (мада међу њима не налазимо четрнаести Тексторов дијалог о хвалисавом Терситу).

Другу Терситову појаву у Хејвудовој компилацији препознајемо у седамнаестом дијалогу, који представља превод двадесет петог Лукијановог *Разговора мртваца*

(*Dialogi Mortuorum*) између Ниреја, Терсита и Менипа (Heuwood 1874c: 240-242). Хејвуд испред свог превода ставља оригинални стиховани аргумент у коме кратко објашњава садржај дијалога:

Између Терсита и сина Аглаје  
изненадно спорење сада настаје,  
ко је лепши (мада умрли) они се такмиче.  
Поука гласи: сви мртви једни другима сличе.

(Heuwood 1874c: 240; *прев. аут*)

Поред римованог катрена у коме погађа суштину Лукијановог дијалога, Хејвуд свој превод опрема и развијеним објашњењима и забелешкама у којима пружа више података о ликовима и њиховим појавама у традицији. Тако, у забелешци уз Терсита, аутор наводи следеће:

Терсит, деформисани и наказни капетан у грчкој војсци, једнако искварен духом као и телом, који је огорчено грдио Ахилеја, а овај се страшно разгневио на њега и убио га ударцем испод увета; његова деформисаност је била толико велика да се од тада усталила изрека сачувана све до данас, *Thersite faedior*, која се односи на било ког стигматика и покварену особу; о његовом опису и карактеризацији у целисти можете прочитати код Хомера у првој и другој књизи његове *Илијаде*.

(Heuwood 1874c: 242; *прев. аут*)

Хејвуд у свом објашњењу потврђује упознатост са Терситовим описом код Хомера на који се позива у *Британској Троји* и *Гвозденом добу*, указујући такође на изреку насталу на основу његове парадигматске ружноће, *Thersite faedior* (одвратни, погани Терсит; вероватно варијација на *Thersitae facies* из Еразмових *Изрека*), популарну у ренесанси као перифраза за поквареног и одвратног човека (уп. Kimbrough 1964a: 39; 1964b: 174; Colie 1974: 326). Значајно је да аутор на овом месту први пут у свом делу помиње причу о Терситу као „капетану у грчкој војсци“, који се ругао Ахилеју и тако изгубио живот, што указује на Хејвудово познавање елемената нехомерског предања из *Етиопиде*, Квинта и касније традиције (мада су они у овом случају преплетени са хомерским описом лика). Чињеница да је енглески драматичар био упознат са нехомерском причом о Терситу, Ахилеју и Пентесилеји, додатно објашњава зашто се у првом делу *Гвозденог доба* Терсит подсмева Ахилејевом кукавичлуку и нехеројству, а у другом руга Пентесилеји и Амазонкама, иако је драма постављена у тематски оквир знатно другачији од збивања у *Етиопиди* и потоњим обрадама њене грађе.

Хејвудов коментар доноси још један куриозитет када је реч о најранијим интерпретацијама традиционалне Терситове фигуре. На крају објашњења аутор упућује своје читаоце да се о Терситу обавесте у „првој и другој“ књизи *Илијаде*, иако

се у стандардизованој верзији хомерског епа Терсит не појављује у првом певању. Док се овај Хејвудов податак може прилично лако одбацити као фактуална грешка, он ипак покреће и веома важна питања - у којим су све верзијама хомерски епови (независно од својих најранијих превода) били доступни ренесансним ауторима; и, да ли се са великим миграцијама византијских научника на запад током XIV и XV столећа европска ренесанса упознала са још неком, данас изгубљеном, верзијом *Илијаде*, која се по свом садржају и композицији разликовала од канонског манускрипта *Venetus A*? Ова питања додатно усложњавају раније поменуте неоаналитичке хипотезе о другачијој структури хомерског епа и потенцијалним Терситовим појавама у вези са побуном у *Кипарској песми*, његовом судбином у *Етиопиди* или редоследом збивања у *Латинској Илијади*, које указују на могућност постојања различитих усмених варијаната и писаних верзија *Илијаде*, међу којима се Терсит (у извесном опису ранијих догађаја под Тројом), могао појавити и већ у првом певању епа. На основу сачуване грађе и данас доступних података, оваква реконструкција ипак мора остати на плану тешко доказиве претпоставке.

Улазећи са Шекспировим и Хејвудовим обрадама у европску књижевност XVII столећа Терситова фигура је задржала изворну амбиваленцију своје функције песника покуде, бивајући посматрана као архетип нехероја и антихероја у новим културноисторијским оквирима, који су се на различите начине служили Терситовим проблематичним положајем у традиционалном предању и каснијој књижевној историји. Његова изузетно важна улога у процесима деконструкције херојске парадигме од најранијих дела античке до последњих остварења ренесансне књижевности, снажно је обележила једну развојну линију у историји европске мисли, захваљујући којој се током вишевековног стремљења ка одређењу хероја и његових улога у заједници, представа о овом феномену из темеља мењала у складу са вредностима и захтевима култура у различитим временима. Наступајући у ренесансној књижевности као отеловљење нових преиспитивачких подстицаја и критике проблематичне херојске прошлости, Терситов лик је у својим интерпретацијама указао на последње изразе једног од суштинских преврата у разумевању херојског, у виду парадигматског померања са класичне концепције хероја традиције на модерну концепцију хероја историје, преврата који ће усмерити даље токове целокупне модерне књижевности.



## 5. ЗАКЉУЧАК

Испративши готово два и по миленијума књижевних преображаја фигуре кроз епохе антике, средњег века, хуманизма и ренесансе, у овом раду смо настојали показати на које је све начине Терсит био укључен у процесе деконструкције херојске парадигме. Полазећи од претпоставке да се у већини европских књижевности херојска парадигма појављује као социјални, културни, политички и идеолошки конструкт, уобличен према владајућим захтевима одређеног доба и средине, па стога подложен критици и трансформацији у преломним духовноисторијским тренуцима, истакли смо Терситово битно место и улогу у литерарним проступцима који су обележили кључне смене доминантних система вредности у развоју промишљања идеје хероја и херојског. Анализирајући Терситове појаве у античкој књижевности везане за традиционални оквир предања о Тројанском рату, у првом делу рада смо предочили тематске, поетичке и идејне основе на којима је Терситова фигура постала један од првих носилаца деконструкције херојске парадигме у европској књижевности, као и њихову зависност од разумевања Терситовог социјалног статуса и функције у архаичној грчкој заједници. Издвојивши даље фазе у историјском развоју традиционалног хероја, у другом и трећем делу рада смо указали на суштинску адаптивност Терситовог лика да у новим књижевноисторијским контекстима остане један од важних израза ревалоризације херојских категорија, поетике херојске књижевности и питања значаја хероја у друштву, пратећи његов развој кроз хеленистичку, римску, средњовековну и ренесансну књижевност. Заокруживши анализу Терситових преображаја са тумачењем дела позноренесансних аутора, показали смо да се историјски модалитети лика у свом кретању кроз простор и време могу конзистентно пратити као одраз најважнијих парадигматских померања у поимању идеје о хероју у европској књижевности. Ова померања су одређена постепеним преласком са класичне концепције хероја традиције на модерну концепцију хероја историје, која се у целости окончава са позноренесансним погледима на човека и његово место у свету. На тај начин, Терситова фигура се на прагу модерног доба утврђује као важна индивидуализација једне константне преиспитивачке струје у европској књижевности и култури, која стоји у основи сложених процеса историјског смењивања епоха и праваца.

У представљању и тумачењу историје обрада фигуре, наше полазиште чинила је Терситова епизодна улога у свом темељном тексту, другом певању Хомерове *Илијаде* (В, 211-277). Сагледавши појединачне конститутивне елементе хомерске епизоде са Терситом из перспективе формалних, тематских и поетичких начела традиционалног

херојског епа (и одредивши их према ширем контексту рецепције и вредновања фигуре у античкој култури), показали смо да је Терсит од свог првог наступа у европској књижевности обележен дубоким контрадикцијама и амбиваленцијама. Суштина његовог проблематичног статуса у хомерском тексту произилази из особеног судара опречних поступака у представљању његовог лика, који се на општем плану могу схватити као тежња да се фигура сагледа у односу на херојску норму.

Како смо показали, овај судар се испољава већ у двосмисленом тумачењу етимологије Терситовог имена (*Θερσίτης*), изведеног из именичког дублета *θέρσος/θάρσος*, чије је значење у зависности од контекста дефинисано на распону од позитивне семантике храбрости, смелости и самоуверености, преко дубиозне семантике плаховитости и исхитрености, до крајње негативне семантике дрскости и ароганције. На основу поређења етимологије Терситовог са етимологијама именâ других ликова (и личности) у антици утврдили смо да Терсит представља изузетак од уобичајено позитивног тумачења именица *θέρσος/θάρσος*; и да је негативно разумевање етимологије Терситовог имена било директно условљено функционалном интерпретацијом његове улоге у *Илијади*, где се „дрско“ супротставља ахејским херојима.

У нераскидивој вези са тумачењем Терсита као „дрзника“ стоји његов упечатљиви опис у хомерском тексту. Колико кроз тенденцију изостављања кључних херојских одлика попут патронимије, топонимије и етонимије, толико и кроз апсолутну негацију савршене херојске телесности низом погрдних придева, у њему је Терсит приказан као најружнији човек под Тројом, па је, путем класичног принципа изједначавања телесних са духовним одликама појединца, одређен као „најгори међу Ахејцима“. Анализирајући различита полазишта из којих се изграђује хомерска крајње негативна представа о Терситовој појави, показали смо да Терситово осликавање као дијаметралне супротности грчким херојима има за циљ да се лику унапред одузме сваки кредибилитет и претензија на било какве позитивне етичке категорије, пре него што саопшти своју критику Агамемнона (која је оваквим увођењем говорника унапред осуђена на пропаст).

Негативна представа о Терситу појачана је и његовим одређењем као лошег говорника на почетку епизоде, у коме се Терситов говор проглашава за неспретно, неумерено и неприкладно низање испразних грдњи и покуда упућених ахејским владарима. Међутим, у односу на тврдње из описа, Терситово излагање се показује као реторски вешто уобличена и примерена критика Агамемнонове похлепе и нехеројства, и Ахилејевог изостајања из борбе, која се завршава смисленим позивом ахејској војсци на напуштање рата и повратак кућама. Поткрепљујући истинитост Терситове

аргументације на ширем плану збивања у хомерском епу, истакли смо да могућност појаве овакве критике лажног херојства, у изразито херојски настројеном наративу, указује на постојање једне дубоке проблематике у тексту *Илијаде*. Она ће се манифестовати путем суштинског контраста између начина на које је Терсит представљен, и полазишта из којих се артикулише његова критика. Као исходиште свих осталих амбиваленција његове појаве, овај контраст ће постати једна од најважнијих одлика Терситове фигуре у будућим обрадама.

Немогућност епског наратива да измири разлике између ова два аспекта Терситовог лика додатно је појачана маниром у коме је представљена Одисејева реакција на његов говор. Анализирајући Одисејево поступање у кризној ситуацији, истакли смо - мада успева ућуткати Терсита својим излагањем и физичким кажњавањем, ударајући га Агамемноновим скиптром - да је Одисеј истински немоћан да вербално парира Терситу. Он се у свом одговору надовезује на тврдње дате у Терситовом опису и на крају прибегава слепој сили не би ли потврдио свој ауторитет, док при томе ни у ком смислу не покушава аргументовано оспорити Терситове истините тврдње о Агамемноновој искварености. Иако бива поражен и осрамоћен, Терсит из својеврсне самоироничне перспективе текста ипак остварује своју намеру, остављајући присутну војску (и публику) да посведочи на колико се упитним вредностима заснива ауторитет и хероизам њених предводника.

Ефекат који остварују Терситова критика и Одисејево кажњавање, сагледани су кроз тумачење реакције ахејске војске на критична збивања. Према је Терситово страдање прихваћено са смехом и одобравањем Одисејевог поступања, показали смо да ахејска војска у својој реакцији ипак задржава знатно разочарање због неуспеле побуне и осујећеног повратка кући. Ахејски смех је протумачен као својеврсна психолошка компензација кроз коју се незадовољни ратници ослобађају од тензија и страха да ће доживети Терситову судбину уколико наставе да се противе владарима; док Терсит, као објекат њиховог смеха и поруге, постаје својеврсна жртва проблематичних услова под којима се поново успоставља поредак у ахејском логору и подстиче на наставак борбе. На основу свега наведеног, закључили смо да се већ у хомерском епу у вези са Терситовом фигуром сусрећемо са сударом две дијаметрално супротне струје: једне, која по сваку цену жели очувати херојски статус и ауторитет највећих ахејских ратника под Тројом и друге, која овај статус и ауторитет демистификује суочавајући их са реалношћу ситуација у којима се ови ликови остварују далеко испод идеалне херојске норме.

Истакавши најважније аспекте епизоде са Терситом у *Илијади*, у којима се лик превасходно приказује као нехеројска фигура, идентификовали смо и протумачили

сложен корпус античких нехомерских извора за Терситову биографију у контексту тројанског предања. Приступајући овим изворима и поредећи их са одговарајућим местима у хомерском тексту, показали смо да се у њима на много експлицитнији начин препознаје дејство једне струје која је доводила у питање устројства хомерске херојске парадигме, како путем непосредне критике ахејских хероја, тако и посредне афирмације могућих Терситових херојских својстава, изостављених код Хомера. Скренили смо пажњу на важне потврде присуства Терситовог лика у грађи древног предања о етолским владарима, евидентне у причи о његовом племенитом етолском пореклу наведеној у хомерским схолијама и каснијој митографији. Овај аспект Терситове биографије, непостојећи у тексту *Илијаде*, указивао је на то да је Терсит у нехомерској традицији имао висок друштвени положај и значај, што је представљало индикацију његовог херојског статуса.

Поткрепљење ове хипотезе пружили смо у интерпретацији и реконструкцији осталих Терситових наступа у оквиру етолске саге. Први међу њима односио се на причу о Терситовом учешћу у лову на калидонског вепра, као једног од етолских хероја, која је захваљујући хомерском утицају у каснијој митографији трансформисана у причу о Терситовом кукавичлуку и Мелеагровој казни (својеврсној рационализацији Терситове телесне деформисаности и ружноће). Други Терситов наступ подразумевао је његово учешће у заверама проистеклим из борбе етолских принчева за калидонски трон, у којој се Терсит као један од могућих наследника етолског краља доводи у родбинску везу са Диомедом, док се објашњавају околности смене калидонских владара у Терситовом одсуству. Трећа Терситова појава, чији смо извор пронашли на вазном сликарству, обухватала је представу о лику као једном од Хелениних просаца у склопу шире приче о Хелениној удаји за Менелаја. Ова епизода такође указује на то да је Терсит - осликан у друштву највећих грчких хероја у такмичењу за руку најлепше Гркиње - морао наступити са позадином достојном етолског принца, чиме је уједно омогућено повезивање грађе етолског са грађом тројанског предања. На крају, постајући на овај начин саставни део приче о поводима за избијање Тројанског рата, Терсит се у нехомерском оквиру јавио под зидинама Троје вероватно и у околностима пре оних описаних у *Илијади*, а које припадају грађи кикличког епа под насловом *Кипарска песма*. До овог закључка дошли смо на основу интерпретације Паусанијиног описа Полигнотове композиције у Делфима, на којој се Терсит појављује у друштву Паламеда, традиционалне фигуре чије се авантуре и смрт везују за збивања пре десете године опсаде. Пословично познат по свом сталном надметању са Одисејем и критици Ахејаца, због чега је на крају изгубио живот, Паламед је као Одисејев непријатељ доведен у асоцијативну везу са Терситом, указујући на потенцијални континуитет

Терситових нехомерских појава у грађи која је претходила његовом наступу у *Илијади*. Сагледавши састав наведених нехомерских обрада Терситове фигуре и упоредивши податке на које оне указују са подацима које пружа *Илијада*, показали смо да се у хомерском тексту са индикативном доследношћу - на свим местима где се говори о легендарној историји етолских владара - Терсит или изоставља или се саопштавају алтернативне варијанте приче које поричу његово учешће у предоченим збивањима. На основу тога, развили смо хипотезу да је у хомерском тексту могло доћи до интенционалног брисања ових аспеката Терситове биографије у циљу његовог представљања као нехероја и раскидања свих веза са ранијом традицијом.

У прегледу нехомерских појава Терситове фигуре предочили смо и сложени корпус античких сведочења о Терситовој смрти, развијених из епске грађе обрађене у кикличком епу *Етиопида*, који се следи збивања опевана у *Илијади*. Утврдили смо да се прича о Терситовом ругању Ахилејевој заљубљености у Пентесилеју које га је коштало живота, задржала као најзаступљенији нехомерски елемент Терситове биографије - у обрадама од *Етиопиде*, изгубљене Херемонове трагедије *Ахилеј Терситоубица* и сачуваних представа на апулијском кратеру из IV столећа п.н.е, преко Ликофонових и Аполодорових осврта и приказа на каснијој античкој пластици, до развијене позноантичке интерпретације Квинта Смирњанина и средњовековне визуре Јована Цецеса. Издвојивши и разграничивши аспекте у којима је Терситова фигура у овим обрадама развијана под утицајем хомерског текста од аспеката који потврђују његово нехомерско етолско порекло, даље смо указали на двоструку природу разумевања лика у античкој књижевности. С једне стране, Терсит је тумачен као нехеројска фигура која заслужено страда због свог супротстављања најбољем Ахејцу, док је, с друге, истицан његов потенцијално херојски статус и крвна релација са Диомедом, због чега је Терситова смрт представљена као узрок побуне међу ахејском војском. На основу тога, закључили смо да је управо ова епизода у нехомерској традицији представљала најжешће поприште на коме се водила борба између афирмације и негације различитих манифестација херојске парадигме у античкој култури.

Истичући преплетеност хомерских и нехомерских аспеката Терситовог лика у контексту предања о Тројанском рату, предочили смо и протумачили поједине обраде грађе о Терситу засноване на другачијим варијантама Терситове судбине под Тројом, каква је она у Софокловом *Филоктету*, где лик на крају преживљава опсаду града. Такође је указано и на значајне покушаје рационализације Хомерове негативне представе о Терситу кроз псеудобиографско тумачење лика као Хомеровог савременика; оне додатно потврђују претпоставку да његов екстремни опис у *Илијади*

није имао једнозначну и непроверену рецепцију код античких аутора. Кроз интерпретацију Либанијеве *Похвале Терсита* показали смо на које је све начине античка традиција покушавала измирити опречне сегменте Терситове биографије у њиховим хомерским и нехомерским обрадама.

Сагледавши различите видове Терситових манифестација у хомерској и нехомерској грађи о Тројанском рату, наставили смо да развијамо нашу претпоставку о намерном изостављању Терситових херојских одлика из *Илијаде*, доводећи је у везу са проблематиком формалних и логичких недоследности у композицији другог певања *Илијаде* и односа епизоде са Терситом према њима, у аналитички усмереним интерпретацијама и реконструкцијама хомерског текста. Утврдивши могућност постојања другачијих верзија текста *Илијаде*, указали смо и на питања потенцијалног утицаја нехомерске грађе у кикличким еповима (*Кипарској песми* и *Етиопиди*) на формирање епизоде код Хомера, из визуре неоаналитичких приступа тексту, који су указивали на то да је хомерска епизода са Терситом представљала модификацију раније грађе о фигури у *Етиопиди*. Преко резултата аналитичких и неоаналитичких теорија о епским обрадама традиционалног материјала о Терситу, показали смо да се тек у разумевању овог материјала као производа усмене књижевности, а његових најранијих (хомерских и нехомерских) интерпретација као последице постојања различитих варијаната исте грађе (насталих преношењем и променама усменог предања пре његовог коначног записивања), могу схватити њихове сложене релације. На основу чињенице да ниједан од нехомерских аспеката Терситове фигуре - вероватно присутних у извесним ранијим усменим варијантама *Илијаде* - није постао део њеног текста у облику у коме га имамо данас, закључили смо да је у каснијим редакцијама хомерских епова из одређених разлога морало доћи до намерне трансформације Терсита у „најгорег међу Ахејцима“. Док се ова трансформација усмерила на недвосмислену деградацију и порицање Терситовог херојског статуса у тројанском предању, примарни херојски аспекти лика из старијих слојева усменог предања наставили су да се упоредо развијају у својим нехомерским интерпретацијама.

Са циљем да покажемо у којим су се духовноисторијским околностима ове интерпретације успеле задржати, када је и из којих разлога могло доћи до трансформације Терсита у хомерском тексту, као и на који начин су ове околности и преображаји утицали на његову улогу у процесима деконструкције херојске парадигме, у наставку рада смо се осврнули на питања Терситовог статуса и функције у тројанском предању. Сагледавши однос Терситових обрада према овим историјским процесима и повезавши их са актуелним теоријама о развоју хомерских и кикличких епова из усмене у писану књижевност, отворили смо сложена питања Терситовог

социјалног статуса у представама о „хомерском друштву“. Утврђујући да је ово друштво било пре свега засновано на аристократским моделима социјалне хијерархије, показали смо да се хомерска представа о Терситу, за разлику од оне у нехомерским изворима, може протумачити као последица намере да Терсит буде приказан као припадник нижих друштвених слојева и војног ранга, тј. као антипод идеалној представи о аристократи и војсковођи. У том смислу, претпоставку о намерној трансформацији Терсита у *Илијади* објаснили смо као производ тенденције аристократских слојева да кроз ауторитет хомерског текста учврсте свој привилеговани положај у грчком друштву, у историјском периоду у коме је овај положај био знатно уздрман стварањем полиса те успоном демократских идеја у грчкој цивилизацији од VIII до VI столећа п.н.е. Деградирајући Терситов висок социјални статус у етолском предању у представу о „савршеном плебејцу“ редактори хомерског текста - чије смо деловање повезали са периодом Солоновог и Пизистратовог рада на сакупљању различитих варијаната *Илијаде* те њиховом записивању и стандардизацији - могли су на захтев владајуће класе претворити Терсита у опомињући пример како се завршава свако супротстављање аристократској друштвеној и војној хијерархији, додељујући фигури веома важну идеолошку димензију.

Настојали смо показати да је поред негативне представе о Терситу, хомерски текст у себи задржао битне аспекте његове побуне, и спорну представу о околностима под којима се та побуна утишава, доказује да је у многострукости својих варијаната и значења епизода са Терситом представљала одраз и других, суштински антиаристократских идеологија. Оне су у Терситу препознале једног од најранијих представника слободе говора, једнакости међу социјалним класама и других егалитичких и демократских тенденција. Из овога угла, Терсит је поред симбола дрског плебејца, који се супротставља аристократији и због тога бива заслужено кажњен, схваћен и у позитивном смислу као суштинско отеловљење критике аристократије из перспективе наступајућих демократских погледа на друштво; тако је постао један од иницијатора антиаристократских тенденција у грчкој књижевности.

Истакли смо да, док је Терситова употреба у циљу поткрепљења аристократског права на владавину представљала последицу његовог (измењеног) социјалног статуса, његово учествовање у критици превазиђених аристократских идеологија сагледано је као израз његове социјалне функције. Као на својеврсну повезницу између ова два социјална аспекта Терситове фигуре указали смо на Терситово антрополошко тумачење као архетипа жртвеног јарца (*pharmakos*-а). У том смислу, Терситов значај у ритуалу прогона и жртвовања *pharmakos*-а (као друштвено маргинализоване индивидуе која на себе преузима све недаће сопствене заједнице) преображен је у Терситову

социјалну функцију критичара превазиђених (аристократских) вредности у друштву, која га истовремено чини неизбежном жртвом социјалних промена које најављује. Повезујући на тај начин Терситов низак и неугледан социјални положај са улогом у одбацивању старих и антиципирању нових друштвених вредности, указали смо на претпоставку да су преиспитивање и критика дубоко укореењених културних, социјалних или политичких начела могући једино уколико је и сâм критичар посматран као јасан изузетак од друштвено прихваћених норми и представâ о ономе што је пожељно у датој заједници.

Расветливши низ случајева у којима је овај механизам на снази када је реч о најранијим представницима грчких комичних, сатиричних и пародијских жанрова и повезавши их са Терситовом улогом у тројанском предању, показали смо да се примарни литерарни план Терситове социјалне маргинализације остварује у његовом представљању као комичног предмета поруге, који услед сопствених мањкавости у односу на херојски идеал задобија улогу изазивача смеха. На тај начин, појављујући се истовремено као субјекат и објекат у поступцима херојске деградације кроз смех и поругу, Терсит се у поетици херојског епа јавља као једно од најранијих отеловљења песника покуде у античкој књижевности. Остварујући се у овој књижевној функцији, како у својим хомерским, тако и у нехомерским обрадама у тројанском предању, Терсит је најзад могао да се укључи у процесе деконструкције херојске парадигме, након што је и сâм био деконструисан из првобитног хероја етолског предања у нехероја (антихероја) хомерског епа.

Анализирајући Терситове хомерске и нехомерске појаве из визуре најважнијих теорија и типологија традиционалног хероја, сумирали смо у којим се све аспектима у хомерском тексту и нехомерској традицији остварује Терситова критика херојских вредности, обликованих превасходно у складу са потребама и захтевима аристократије. На тај начин смо показали да су се систематска деградација и демистификација традиционалних херојских категорија у знатној мери испољавале већ у најранијој грчкој херојској књижевности - како у њеним аутоиронијским поступцима приказивања својих највећих хероја, тако и у чињеници да је доба које она описује суштински одређено као постхеројско. Терситова критичка перспектива у тројанском предању придружује се активним процесима деконструкције у том смислу што не оспорава изворне традиционалне идеале, већ са оштрим негодовањем указује на њихову исквареност и пропадање под утицајем својеврсног сусрета аристократских идеологија и необуздане индивидуалности хероја. Она истовремено отвара пут новом и другачијем разумевању улоге хероја у друштву, које ће наступити са демократским погледима на свет, новим облицима социјалног и војног уређења, и преласком са



аристократске идеје о индивидуалној части и слави традиционалног хероја на демократску идеју о круцијалном значају појединца, као првог међу једнакима, у служби колектива. Поставши битан део овог парадигматског померања у класичној грчкој књижевности, Терсит је у својој функцији песника покуде кроз деконструкцију превазиђених херојских вредности указао на најраније импулсе који ће обележити постепени прелазак са класичне концепције хероја традиције на модерну концепцију хероја историје у европској књижевности.

Одредивши културноисторијске, тематске и поетичке оквире у којима се Терситова фигура тумачила у контексту тројанског предања у антици и показавши како су они утицали на процесе деконструкције херојске парадигме у својим најранијим изразима, у другом делу рада смо предочили различите видове дијахронијског развоја ових процеса у литерарним преображајима Терсита у посткласичној грчкој и латинској књижевности. Пратећи Терсита кроз хеленистички и римски период показали смо да је античко стваралаштво кроз релативно заступљену Терситову визуру пропратило скоро сваки преломан тренутак у историји свог културног и социополитичког развоја - од Александрових освајања, преко успона Римског царства до продирања хришћанских доктрина у његове институције, његовог раскола и пропасти. Иако није у толикој мери сачувао тематско јединство својих појава, које му је пружао оквир тројанског предања, Терсит је у овим потоњим обрадама остао једна од битних манифестација нових погледа на хероја и херојско, условљених бурним историјским променама у посткласичном грчком и римском друштву.

Сагледавши обраде Терситове фигуре везане за хеленистичку грађу концентрисану око живота и дела Филипа и Александра Македонског, у списима Диодора, Псеудо-Калистена и Сенеке, указали смо на две суштинске промене у књижевном стваралаштву овога доба. Уочили смо прво значајније померање са класичне представе о хероју традиције на посткласичну представу о хероју историје (отеловљену у личностима двојице македонских освајача). Показали смо како се ова промена истовремено одразила на важну поетичку трансформацију у хеленистичком периоду, у складу са којом се захтеви за прикладношћу предмета, метричким складом и савршеним изразом више не посматрају као имплицитне одлике херојског дискурса, већ се први пут битно доводи у питање веродостојност епског и других херојских медијума истичући значај историјских жанрова у представљању нових видова херојског. У овом својеврсном транзиционом периоду између класичне грчке и римске књижевности, укључивање Терситове фигуре у ова два нераздвојива аспекта одиграло је значајну улогу у даљим трансформацијама разумевања и вредновања херојске парадигме.

Испративши даље Терситове преображаје у грчкој и латинској књижевности римског периода утврдили смо да је основни план на коме се остваривала Терситова функција критичара извитоперених социјалних и херојских вредности у овом добу представљао комплекс римских сатиричних жанрова, као својеврсног продужетка класичног грчког песништва покуде (пре свега присутног у жанровима комедије и јамбографије). Показали смо како су аутори овог периода (посебно Јувенал и Лукијан) доделили Терситу низ улога у својој критици и пародизацији пропадања римског друштва и његових абнормалних социјалних пракси, и како се ова критика одразила на демистификацију традиционалног херојства у судару са много реалнијим и приземнијим друштвеним захтевима. Захваљујући томе, и Терситова фигура је у овом периоду знатно превазишла своје традиционално (хомерско) антихеројско одређење, прилагодила се суштински другачијим социјалним условима и постала критичко оруђе, симбол и метафора у склопу нових погледа на идеју херојског.

Као на карактеристичан вид конкретизације римског сатиричног односа према херојској парадигми, указали смо на битан допринос стваралаца овог периода (пре свега Лукијана) у развијању посебног аспекта Терситове традиционалне биографије, оличеног у фантастичним представама о Терситовом боравку у подземном свету и његовим комично-пародијским интеракцијама са другим тројанским херојима. У особеном артифицијелном тематском оквиру подземног света, остварени су услови за стварање метафоре друштвеног поретка лишеног подела на класној, наследној, политичкој, материјалној, естетичкој и другим основама, па је у одсуству традиционалних категорија и стицање самог херојског статуса сагледано искључиво из угла позитивног деловања појединца у друштву, а не и његових унапред додељених атрибута; херој је примарно одређен оним што чини, а не оним што јесте. На тај начин, Терситова истакнута улога у овом фантастичном сатиричном оквиру тумачења херојске традиције постаће један од главних израза демистификације и трансвалуације херојске парадигме у римској књижевности и одредити даље фазе у преласку са концепције хероја традиције (као по рођењу, статусу и физичким атрибутима привилегованог појединца) на концепцију хероја историје (као обичног човека који може остварити круцијално дејство на добробит своје заједнице).

Задржавши своју изворну амбиваленцију у римској књижевности, као израз идеје нехеројског и као показатељ свега што је у идеји херојског неодрживо и погрешно, Терситова улога у деконструкцији херојске парадигме добила је у овом периоду и своје филозофско поткрепљење. Покушали смо указати да је овај моменат присутан у тенденцији појединих аутора да Терситову перспективу доведу у везу са полазиштима и принципима филозофије киничког (и у мањој мери стоичког) покрета у антици. У

тумачењима Терсита као киничког филозофа ови аутори се поигравају његовим двосмисленим статусом у традицији, истовремено га представљајући као носиоца неопходне корекције друштва кроз указивање на заблуде и погрешна уверења народа, али и служећи се Терситовим негативним аспектима да осуде надрифилозофију и честе злоупотребе киничког учења у римском друштву.

На темељу својих изразито негативних одлика у класичним обрадама, као најружнији и најгори међу Ахејцима, Терсит је у римском периоду постао и једно од средстава ранохришћанских напада на грчке и римске паганске обичаје, односно касније одбране хришћанског монотеизма пред римским политеистичким религијама код позноантичких теолога и апологета. Показали смо да је захваљујући продирању хришћанских учења, која су се према Терситовом лику односила са искључивим оспоравањем и презиром, као и са постепеним гашењем античких сатирично-пародијских жанрова и сменом класичне филозофије хришћанским доктринама, Терсит до краја антике највећим делом лишен своје критичке функције и редукован на симбол неколицине непожељних особина. На тај начин, нови хришћански погледи на свет и место хероја у њему остварили су пресудан утицај на даље трансформације херојске парадигме, померајући истовремено Терситову улогу у процесима њене деконструкције у други план и чинећи да негативни аспекти његовог нехеројског (хомерског) традиционалног тумачења постану Терситово једино обележје током више од хиљаду година у историји европске књижевности.

У наставку рада смо предочили да је духовноисторијска промена парадигме која је наступила са гашењем антике и свепродираним успоном хришћанства у Европи, утицала на то да се Терситова фигура у читавој средњовековној књижевности задржи на самим маргинама најважнијих литерарних процеса. Терсит је у средњем веку пао готово у потпуни заборав, колико због тога што у овом добу текстови хомерских епова остају непознати широј публици, толико и зато што се фигура није помињала у најпопуларнијим средњовековним прерадама и хроникама о збивањима око Тројанског рата. Уместо тога, веома ретке појаве лика задржавају се у оквирима средњовековних (византијских) енциклопедија, граматичких и реторичких приручника и речника. У њима је Терсит био сведен на класични пример изразите ружноће, неморала, лоше реторике и других негативних карактеристика, па ће као такав добити минорну улогу у делима неколицине византијских аутора у критички оријентисаним текстовима упућеним њиховим савременицима. Осим ове, Терсит се неће остварити ни у каквој значајнијој литерарној функцији све до успона хуманизма и ренесансе. Истакли смо и важну чињеницу да се, упркос својим минорним и спорадичним појавама, у књижевности средњег века први пут уочавају процеси преношења грађе о Терситу из

византијске у књижевности Западне Европе, што потврђују Терситови наступи у делу француског теолога Алана од Лила те интересантна адаптација лика у средњовековној српској верзији *Романа о Троји*, чије смо могуће изворе и утицаје на њено обликовање сагледали у односу на ширу средњовековну традицију преношења и модификација тројанског предања.

Утврдивши да Терсит после класичне грчке књижевности није имао значајније место у римској херојској епизи, као ни у развоју средњовековне латинске и многобројних западноевропских (херојских) књижевности на народним језицима, показали смо да је Терситова фигура као својеврсни архетип провокатора хероја и претеча извесних аспеката литерарног типа (дворске) луде могао посредно утицати на ове традиције. Указавши на упечатљиве паралеле између (хомерског ) Терсита и других ликова у римском и староенглеском епу, те најстаријим германским, келтским и нордијским митологијама, чији се текстови јављају током средњовековља, предочили смо да се драгоцени примери „терситизма“ у овим делима могу протумачити како из визуре непосредних утицаја хомерског текста (какав је случај са ликовима Дранка и Куриона у Вергилијевом и Лукановом епу), тако и из перспективе генетско-контактних и типолошких веза (какав је случај са ликовима Унферта, Брикруа, Конана и Егила Скале-Гримсона у западноевропским митологијама). У изостанку његовог директног учешћа у процесима деконструкције херојске парадигме, овај типолошки аспект Терситовог присуства у даљим трансформацијама разумевања хероја послужио нам је као поткрепљење претпоставке да су ови процеси наставили да се развијају у околностима веома сличним онима у хомерском епу. Осим тога, идентификација ових књижевних поступака пружила нам је и основу за разумевање Терситових преображаја у наредним периодима.

У трећем делу рада испратили смо круцијалну рехабилитацију Терситове фигуре у европској књижевности после десетовековног опстајања на књижевним маргинама, која је наступила са појавом хуманизма и ренесансе у Европи, и одредили начине на које се Терсит у овом периоду поново вратио у средиште процесâ деконструкције херојске парадигме. Показали смо да је Терситово поновно откривање у европским књижевностима било последица растућег интересовања за антику те сакупљања и превођења списа античких аутора, из којих се током XIV столећа у Италији развио хуманистички образовни програм. Најраније манифестације Терситовог лика у овом периоду препознали смо и испратили до XVI столећа у делима четворице италијанских хуманиста, Франческа Петрарке, Антонија Бекаделија, Марсилија Фичина и Марка Ђиролама Виде. Надовезујући се на обраде италијанских хуманиста, детаљно смо представили многобројне Терситове појаве у опсежном делу Еразма Ротердамског. На

основу анализе ових појава закључили смо да - иако се Терсит у делима италијанских хуманиста и Еразма и даље појављује преваходно као (средњовековни) негативни класични пример (*exemplum*) и не постаје предмет озбиљнијих оригиналних обрада - његово постепено укључивање у нове полемичке контексте и културне оквире, као посредника у расправама ових аутора са савременицима и као израза њихове друштвене критике, одиграло је важну улогу у рехабилитацији различитих класичних аспеката лика, а посебно његове функције песника покуде у деконструкцији традиционалних херојских вредности. На тај начин, Еразмо је (још у већој мери од италијанских хуманиста) наступио као битан посредник између Терситових класичних и ренесансних манифестација, указујући у свом делу на основне хомерске, али и многобројне мање познате нехомерске елементе Терситове традиционалне биографије.

Исправивши даља кретања грађе о Терситу у европским књижевностима, преко његових појава у реторичким и граматичким школским приручницима и вежбама у Немачкој и Француској почетком XVI столећа, указали смо на књижевне и културне процесе у основи преласка лика у књижевност енглеске ренесансе, у којој ће се Терситова рехабилитација у смислу деконструкције херојске парадигме остварити у свом најбољем светлу. Након што смо успоставили шири оквир утицаја, тумачећи Терситове појаве у пределизабетанским граматикама и реторикама, те представљајући најважније енглеске традиције превођења класичних и ренесансних аутора, показали смо како је Терситова фигура током XVI и XVII столећа у енглеској књижевности поново успоставила свој легитимитет као самостална литерарна фигура. До тога је дошло захваљујући оригиналним и иновативним адаптацијама и тумачењима лика у делима тројице енглеских драматичара: Николаса Удала, Вилијама Шекспира и Томаса Хејвуда.

Удалов текст, *Нови интерлудиј назван Терсит*, настао као адаптација Тексторовог латинског дијалога, постао је прво драмско остварење у коме се Терсит јавио у својству главног протагонисте. Изграђујући свој лик како на средњовековним и ренесансним корективима класичне грађе о Терситу, тако и на типологији плаутовског хвалисавог војника (*miles gloriosus*), Удал је од Терсита начинио упечатљиву ренесансну фигуру хвалисавца-кукавице, истовремено најављујући извесне драмске поступке који ће постати саставни део сатиричног односа позноренесансне енглеске драме према класичној традицији. Удал је поново потакао Терситову улогу у процесима деконструкције херојске парадигме тако што је кроз поигравање са његовим негативним одликама истовремено пародирао извесне аспекте поетике херојских жанрова. Анализирајући ове поступке закључили смо да Удал метапоетички изједначава Терситову хвалисавост са метафоричком „хвалисавошћу“ епског медијума,

оличену у његовој сталној тежњи да хиперболизује херојска збивања, што је представљало карактеристичну модификацију хеленистичке деконструкције херојске парадигме у новим културним контекстима. Појављујући се истовремено као предмет покуде у својим комичним претензијама и као носилац покуде у виду посредника у ревалоризацији традиционалних (формалних и садржајних) израза идеје херојског, Терсит је са Удаловом адаптацијом поново рехабилитован у својој примарној књижевној функцији.

По сложености својих поступака, снази свог уметничког израза и далекосежности својих идеја, Шекспирова интерпретација Терсита у *Троилу и Кресиди*, представљала је најупечатљивији преображај фигуре у ренесансној књижевности. Доделивши му изузетно важну улогу у необичним збивањима своје проблемске драме, Шекспир је од Терсита начинио проблематичног гласноговорника њених идеја и главног посредника између њих и публике, претварајући га у контрадикторног резонера збивања који једини препознаје суштину иза лажних представа и једини говори истину, али због своје одвратне природе не може у целости да рачуна на идентификацију публике са сопственом циничном и песимистичном визуром. Следствено традиционалној Терситовој функцији песника покуде, придружујући јој битне елементе књижевних отеловљења сатиричара и луде, Шекспир је у својој драми показао да је из перспективе модерног доба вештачко инсистирање на очувању традиционалних херојских вредности једнако апсурдно колико су апсурдне претензије и заблуде његових „херојских“ актера. У том смислу, Терситова улога у шекспировској деконструкцији херојске парадигме примарно је остварена кроз поступке девалуације, демистификације и деморализације старих у односу на нове вредности, условљене знатно реалистичнијим позноренесансним погледима на појединца и његову улогу у друштву. Показали смо да је ова деконструкција у *Троилу и Кресиди* спроведена на три плана: на нивоу текста кроз спуштање манифестација идеализованог херојског доба у околности нехеројске стварности, а савршеног епског хероја у проблематичног нехероја свакодневице; на нивоу метатекста, кроз ревалоризацију целокупног система поетике херојских жанрова и њихову пародизацију; и на нивоу рецепције ова два аспекта, кроз позив публици да се укључи у критику искривљених вредности, остварен изостанком ефекта „сатиричке катарзе“ у драми. Својим убедљивим наступом у Шекспировој драми Терсит је успео да изрази сва три поменута плана постајући једно од изузетно важних отеловљења ренесансне деконструкције херојске парадигме.

Појављујући се у дводелној драмској хроници *Гвоздено доба* Томаса Хејвуда, у условима прилично подударним Шекспировој поставци у *Троилу и Кресиди*, Терсит је постао не само цинични коментатор збивања везаних за трагичну судбину тројанских

љубавника, већ му је додељена улога да из комичне перспективе сатиричара и луде сагледа целокупну грађу тројанског предања - од повода за избијање Тројанског рата преко уништења Троје до пропасти Атрејеве куће по Агамемноновом повратку у Микену. Како смо истакли анализирајући две драме, иако отеловљава већину шекспировских аспеката критике деградације и пропадања ахејских и тројанских хероја, Терсита у Хејвудовом драмском спектаклу не карактерише суштински песимистичка (или чак нихилистичка) перспектива Шекспировог лика, већ се он у већини случајева испољава као добронамерна луда, која се истовремено подсмева и кроз подсмех покушава да одврати друге актере од њихових погубних страсти и заблуда. Закључили смо да се најбитнија функција овако представљене Терситове фигуре остварује у његовом неуморном позивању на престанак ратовања и убијања, те успостављања једног изокренутог система вредности, према коме је херојско учешће у рату из погрешних разлога представљено као предмет осуде, док Терситово, иако кукавичко, изостајање из борбе делује као много разумнији чин. Кроз овакву трансвалуацију традиционалних херојских вредности Хејвуд је смисао деконструкције херојске парадигме померио са идеје о преиспитивању девијантних одлика хероја у ратним околностима, на идеју о темељном преиспитивању херојског искључиво као категорије која се потврђује у рату. Указавши тако на могућност других видова потврде херојске егзистенције и статуса, Хејвуд је отишао један корак даље од Шекспирове критичке перспективе, придружујући јој једну конструктивну димензију. Овим парадигматским померањем започетим код Шекспира и доследно спроведеним код Хејвуда традиционална представа о хероју ће на крају ренесансе коначно уступити место модерним представама о хероју као појединцу, чији се одлучујући утицај на судбину заједнице не остварује обавезно на плану ратничког сукоба и савладавања природних препрека.

Заокружујући се у свом књижевноисторијском развоју од античких варијација древне грађе тројанског предања до Хејвудове позноренесансне реинтерпретације те исте грађе, Терситова фигура је у својим историјским модалитетима остала један од битних показатеља различитих етапа, праваца, рачвања и странпутица којима се кретало промишљање хероја у европској историји идеја. Појављујући се изнова као израз критичких и полемичких тенденција које стоје у основи духовних преображаја у еволуцији европске књижевности и културе, Терсит је на прагу модерног доба успео задржати своју изворну амбиваленцију, као нехеројски изазивач хероја, субјекат и објекат покуде, сатиризовани сатиричар, истинољубива луда, кукавички пацифиста и сл, испољавајући своје опречне одлике и у будућим епохама. Као такав, Терсит је заиста постао књижевна фигура за сва времена, која нас наизменично привлачи снагом

свог идеализма и одбија слабошћу своје човечности, подсећајући нас на често непријатну истину да у сржи свих наших апстрактних представа о савршеној људској егзистенцији стоји потреба да превазиђемо сопствене недостатке као људи. Од тога са коликом ћемо интроспекцијом на индивидуалном и колективном плану бити у стању да препознамо ову истину у нашим будућим концепцијама хероја и херојске парадигме, зависиће и то какав ћемо став најзад заузети по питању „терситизма“.



## ЛИТЕРАТУРА

### ПРИМАРНА ЛИТЕРАТУРА

- Aeneas, Gazaeus. (1958). *Enea di Gaza Teofrasto*. Colonna, M. E. (ed). Napoli: Iodice.
- Aeneas, Gazaeus. (1962). *Enea di Gaza Epistole*. Positano, L. M. (ed). Napoli: Libreria Scientifica Editrice.
- Aeneas, Gazaeus. (2012). *Theophrastus*. In: *Aeneas of Gaza: Theophrastus with Zacharias of Mytilene: Ammonius*, Dillon, J. - Russell, D. - Gertz, S. (eds). Bristol: Bristol Classical Press. 1-92.
- Aeschines. (1919). *Against Ctesiphon*. In: *The Speeches of Aeschines*. Adams, C. D. (trans). London: William Heinemann. Cambridge, Mass.: Harvard University Press. 303-512.
- Agathias, Scholasticus. (1871). *Historiae*. In: *Historici Graeci Minores*. Dindorfius, L. (ed). Lipsiae: Teubner.
- Agathias, Scholasticus. (1975). *The Histories*. Frendo, J. D. (trans). Berlin, New York: Walter de Gruyter.
- Alan, of Lille. (1980). *The Complaint of Nature*. Sheriden, J. J. (trans). Toronto: Pontifical Institute of Mediaeval Studies.
- Alanus, de Insulis. (1978). *Liber de Planctu Naturae*. Häring, N. M. (ed). Spoleto: Centro Italiano di Studi Sullalto Medioevo.
- Ammonius. (1996). *On Aristotle On Interpretation 1-8*. Blank, D. (trans). London: Duckworth.
- Anaximenes. (1926). *Testimonia*. In: *Die Fragmente der griechischen Historiker*. Jacoby, F. (ed). Vol. 2. Berlin: Weidmann. 112-116.
- Anonymus. (1882-1909). *In Artem Rhetoricam Commentaria*. Rabe, H. (ed). In: *Commentaria in Aristotelem Graeca*. 23 Vols. Vol. 21.2. Berolini: G. Reimer.
- Anonymus. (1978). *Anonymous Commentary on Aristotle's De Interpretatione (Codex Parisinus Graecus 2064)*. Tarán, L. (ed). Meisenheim am Glan: Anton Hain.
- Apollodorus. (1921). *Apollodorus: The Library, Epitome*. Frazer, J. G. (trans). 2 Vols. Cambridge, Mass.: Harvard University Press. London: William Heinemann.
- Apuleius. (1842). *L. Apuleii Opera Omnia*. Vol. 2. *Florida*. Hildebrand, G. F. (ed). Lipsiae: C. Knoblochii.
- Apuleius. (1909). *The Apologia and Florida of Apuleius of Madaura*. Butler, H. E. (trans). Oxford: Clarendon Press.
- Apuleius. (1910). *Apulei Platonici Madaurensis Florida*. Helm, R. (ed). Lipsiae: Teubner.
- Aristides, Aelius. (1722-30). *Opera omnia*. 2 Vols. Jebb, S. (ed). Oxonii: E Theatro Sheldoniano.
- Aristides, Aelius. (1964). *Aristides*. 3 Vols. Dindorf, W. (ed). Hildesheim: Georg Olms.
- Aristides, Aelius. (1973). *Aristides: In Four Volumes*. Behr, C. A. (trans). London: William Heinemann. Cambridge, Mass.: Harvard University Press.
- Aristides, Aelius. (1986). *The Complete Works*. 2. Vols. Behr, C. A. (trans). Leiden: Brill.
- Aristonicus. (1965). *Aristonici Περὶ σημείων Ἰλιάδος reliquiae emendatiores*. Friedländer, L. (ed). Amsterdam: Adolf M. Hakkert.
- Aristotel. (2000). *Retorika*. Preveo Marko Višić. Beograd: Plato.
- Aristotel. (2008). *O pesničkoj umetnosti*. Preveo Miloš N. Đurić, Beograd: Dereta.
- Aristotle. (1959). *Ars Rhetorica*. Ross, W. D. (ed). Oxford: Clarendon Press.

- Aristotle. (1966). *De Arte Poetica Liber*. Kassel, R. (ed). Oxford: Clarendon Press.
- Athenaeus. (1927). *Deipnosophistae*. Gulick, C. B. (trans). Cambridge, Mass.: Harvard University Press. London: William Heinemann.
- Beovulf: staroengleski junački spev i odlomci iz junačkih pesama*. (1982). Prevela Ivanka Kovačević. Beograd: Narodna knjiga.
- Beowulf and Judith*. (1953). Van Kirk Dobbie, E. (ed). In: *The Anglo-Saxon Poetic Records IV*. Krapp, G. P. - Van Kirk Dobbie, E. (eds). London and New York: Columbia University Press.
- Biblija: Stari i Novi zavet: sa objašnjenjima i ilustracijama*. (1991). Preveo Lujo Bakotić. Novi Sad: Dobra vest - Budućnost.
- Bracciolini, P. (1964). *Opera Omnia*. Vol. 1. Fubini, R. (ed). Torino: Bottega d'Erasmus.
- Bruidhean chaorthainn: sgéal fiannaidh-eachta*. (1908). Pearse, P. (ed). Dublin: Chonradh na Gaedhilge.
- Caxton, William. (trans.) (1894). *Recuyell of the Historyes of Troye*. London: D. Nutt.
- Chaeremon. (1889). *Fragmenta*. In: *Tragicorum Graecorum Fragmenta*. Nauck, A. (ed). Lipsiae: Teubner. 781-792.
- Chapman, George. (1903). *The Works of George Chapman: Homer's Iliad and Odyssey*. Shepherd, R. H. (ed). London: Chatto & Windus.
- Choeroboscus, Georgius. (1821). *Prolegomena et scholia in Theodosii Alexandrini Canones isagogicos de flexione nominum*. In: *Anecdota Graeca*, Vol. 3, Becker, I. (ed). Berolini: G. Reimer.
- Choeroboscus, Georgius. (1835). *De ortographia*. In: *Anecdota Graeca e codd. manuscriptis bibliothecarum Oxoniensium*. Vol. 2. Cramer, J. A. (ed). Oxford: Oxford University Press.
- Choeroboscus, Georgius. (1894). *Prolegomena et scholia in Theodosii Alexandrini Canones isagogicos de flexione nominum*. In: *Grammatici Graeci*. Vol. 4.1. Hilgard, A. (ed). Lipsiae: Teubner.
- Cicero, M. Tullius. (1918). *Tusculanae Disputationes*. Pohlenz, M. (ed). Leipzig: Teubner.
- Clemens, Alexandrinus. (1884). *The Writings of Clement of Alexandria*. Wilson, W. (trans). Edinburgh: T. & T. Clark.
- Clemens, Alexandrinus. (1905). *Protrepticus und Paedagogus*. Bd. 1. Stählin, O. (ed). Leipzig: Hinrichs.
- Corpus Paroemiographorum Graecorum*. (1839). Von Leutsch, E. L. - Schneidewin, F. G. (eds). 2 Vols. Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht.
- Cox, Leonard. (1532). *The Art or Crafte Rhetoryke*. London: Saint Dunstones Church.
- Cross, T. P. - Slover, C. H. (eds) (1996). *Ancient Irish tales*. New York: Barnes & Noble.
- Dares, Phrygius. (1873). *Excidio Troiae Historia*. Meister, F. (ed). Lipsiae: Teubner.
- Dares, Phrygius. (1966). *History of the Fall of Troy*. In: *The Trojan War: The Chronicles of Dictys of Crete and Dares the Phrygian*. Frazer, R. M. (Jr.) (trans). Bloomington: Indiana University Press.
- Demetrius. (1901). *Demetrii Phalerei qui Dicitur De Elocutione Libellus*. Radermacher, L. (ed). Leipzig: B. G. Teubner.
- Demetrius. (1902). *Demetrius On Style*. Roberts, W. R. (trans). Cambridge: Cambridge University Press.
- Dictys, Cretensis. (1872). *Ephemeridos Belli Troiani*. Meister, F. (ed). Lipsiae: Teubner.
- Dictys, Cretensis. (1966). *Journal of the Trojan War*. In: *The Trojan War: The Chronicles of Dictys of Crete and Dares the Phrygian*. Frazer, R. M. (Jr.) (trans). Bloomington: Indiana University Press.
- Dio, Chrysostom. (1940). *Dio Chrysostom*. 5 Vols. Cohoon, J. W. - Crosby, H. L. (trans). London: William Heinemann. Cambridge, Mass.: Harvard University Press.

- Diodorus, Siculus. (1970-89). *Library of History, Diodorus of Sicily in Twelve Volumes*. Oldfather, Ch. et al. (trans). Cambridge, Mass.: Harvard University Press. London: William Heinemann.
- Diogen, Laertije. (1985). *Životi i mišljenja istaknutih filozofa*. Preveo Albin Vilhar. Beograd: BIGZ.
- Diogenes, Laertius. (1972). *Lives of Eminent Philosophers*. Hicks, R. D. (trans). Cambridge, Mass.: Harvard University Press.
- Dionysius, Halicarnassensis. (1895). *Ars Rhetorica*. Usener, H. (ed). Lipsiae: B. G. Teubner.
- Egil's Saga*. (1893). Green, W. C. (trans). London: E. Stock.
- Elyot, T. (1564). *The Boke named the Governour*. Newcastle-upon-Tyne : J. Hernaman.
- Epictetus. (1891). *The Discourses of Epictetus: With the Encheiridion and Fragments*. Long, G. (trans). London: George Bell and Sons.
- Epictetus. (1916). *Epicteti Dissertationes ab Arriano digestae*. Schenkl, H. (ed). Lipsiae: Teubner.
- Epigrammata Sepulcralia*. (1916-18). In: *The Greek Anthology*. 5 Vols. Paton, W. R. (trans). Vol. 2 (Book VII). *Sepulchral epigrams*. Cambridge, Mass.: Harvard University Press. London: William Heinemann.
- Epigrammata Sepulcralia. Epigrammata Exhortatoria et Supplicatoria*. (1864-90). In: *Epigrammatum Anthologia Palatina cum Planudeis et Appendice Nova*. 3 Vols. Grotius, H. - Dübner, F. - Coughy, E. - Planudes, M. (eds). Vol. 3. Paris: Didot.
- Erasmus, Desiderius (1877). *The Apophthegmes of Erasmus*. Udall, N. (trans). Boston: Robert Roberts.
- Erasmus, Desiderius. (1969). *Opera Omnia Desiderii Erasmi Roterodami*. 53 Vols. Amsterdam, Oxford: North Holland Publishing Company.
- Erasmus, Desiderius. (1974). *Collected Works of Erasmus*. 89 Vols. Schoeck, R. J.-Corrigan, B. M. (eds). Toronto: University of Toronto Press.
- Erazmo Roterdamski. (1976). *Pohvala ludosti*. Prevela Darinka Nevenić Grabovac. Beograd: Rad.
- Etymologicum Gudianum*. (1909). De Stefani, E. A. (ed). Lipsiae: Teubner.
- Etymologicum Magnum*. (1499). Kallierges, Z. (ed). Venice: Z. Kallierges.
- Euphorion. (1823). *De Euphorionis Chalcedensis vita et scriptis disseruit*. Meineke, J. A. F. A. (ed). Gedani: J. C. Alberti.
- Euphorion. (2009). *Testimonia, Fragments*. In: *Hellenistic Collection*. Lightfoot, J. L. (trans). Cambridge, Mass.: Harvard University Press. 202-466.
- Euripid. (1990). *Ifigenija u Aulidi*. U: *Sabrane grčke tragedije*. Preveli Koloman Rac i Nikola Majnarić. Beograd: I. P. Lim. 455-477.
- Euripides. (1913). *Iphigenia in Aulide*. In: *Euripidis Fabulae*. Vol. 3. Murray, G. (ed). Oxford: Clarendon Press.
- Eustathius. (1960). *Commentarii ad Homeri Iliadem*. Stallbaum, G. (ed). 2 Vols. Vol. 1: tomus I-II; Vol. 2: tomus III-IV. Hildesheim: Georg Olms.
- Eustathius. (1960). *Commentarii ad Homeri Odysseam*. Stallbaum, G. (ed). Hildesheim: Georg Olms.
- Excidium Troiae*. (1944). Whitaker, V. K.-Atwood, E. B. (eds). Cambridge, Mass.: The Mediaeval Academy of America.
- Farmer, John Stephen. (ed) (1966). *Six Anonymous Plays. First Series (c. 1510-1537): Four Elements, The Beauty and Good Properties of Women, Every Man, Hickscorner, The World and the Child, Thersites, Note-book and Word-list*. London: Charles W. Traylen.
- Ficino, Marsilio. (1576). *Contra mendaces et impios detractores*. In: *Marsilii Ficini Opera*. Vol. 1. Basileae: Henric Petrina.

- Ficino, Marsilio. (1975). Against Liars and Impious Slanderers. In: *The Letters of Marsilio Ficino*. Vol. 1. Members of the Language Department of the School of Economic Science (trans). London: Shephard-Walwyn.
- Flašar, M. (ured) (1986). *Povesti iz antičke književnosti: životi, putevi, podvizi, vojne*. Beograd: SKZ. (tekst objavljen na ćirilici).
- Fragmenta Historicum Graecorum*. (1841). Muller, C. - Muller, T. (eds). Parisiis: Didot.
- Fronto, Marcus Cornelius. (1988). *The Correspondence of Marcus Cornelius Fronto, with Marcus Aurelius Antoninus, Lucius Verus, Antoninus Pius, and Various Friends*. Haines, C. R. (ed). Vol. 2. Cambridge, Mass.: Harvard University Press. London: William Heinemann.
- Galen. (1821-33). *Claudii Galeni Opera Omnia*. Kühn, K. G. (ed). Leipzig: C. Knobloch.
- Galen. (1963). *On the Passions and Errors of the Soul*. Harkins, P. W. (trans). Columbus: Ohio State University Press.
- Galen. (1968). *On the Usefulness of the Parts of the Body*. May, M. T. (trans). 2 Vols. Ithaca: Cornell University Press.
- Gellius, Aulus. (1927). *The Attic Nights of Aulus Gellius*. Rolfe, J. C. (trans). 3 Vols. Cambridge, Mass.: Harvard University Press. London: William Heinemann.
- Gnomologium Vaticanum e Codice Vaticano Graeco 743*. (1963). Sternbach, L. (ed). Berlin: Walter de Gruyter.
- Gregorius, Nazianzenus. (1857-66). Contra Julianum imperatorem II. In: *Migne Patrologia Graeca*. Vol. 35. Paris: Migne.
- Hermogenes. (1913). *Progymnasmata*. In: *Hermogenis Opera*. Rabe, H. (ed). Lipsiae: Teubner.
- Hermogenes. (2003). *Progymnasmata*. In: *Progymnasmata: Greek Textbooks of Prose Composition and Rhetoric*. Kennedy, G. A. (ed). Leiden: Brill. 73-88.
- Herodianus, Aelius. (1963). *Herodiani partitiones*. Boissonade, J. F. (ed). Amsterdam: Adolf M. Hakkert.
- Herodianus, Aelius. (1965a). *Herodiani technici reliquiae: De prosodia catholica*. In: *Grammatici Graeci*. 4 Vols. Vol. 3.1. Lentz, A. (ed). Hildesheim: Georg Olms.
- Herodianus, Aelius. (1965b). *Herodiani technici reliquiae: Περὶ κλίσεως ὀνομάτων*. In: *Grammatici Graeci*. 4 Vols. Vol. 3.2. Lentz, A. (ed). Hildesheim: Georg Olms.
- Herodianus, Aelius. (1965c). *Herodiani technici reliquiae: Περὶ ὀρθογραφίας*. In: *Grammatici Graeci*. 4 Vols. Vol. 3.2. Lentz, A. (ed). Hildesheim: Georg Olms.
- Herodot. (2005). *Herodotova istorija*. Preveo Marko Višić. Beograd: Dereta. (tekst objavljen na ćirilici).
- Herodotus. (1921-25). *Herodotus*. Godley, A. D. (trans). 4 Vols. Cambridge, Mass.: Harvard University Press. London: William Heinemann.
- Hesiod. (1968). *Fragmenta Hesiodica*. Merkelbach, R. - West, M. L. (eds). Oxford: Oxford University Press.
- Hesiod. (1990). *Theogonia, Opera et Dies, Scutum*. Solmsen, F. (ed). *Fragmenta selecta*. Merkelbach, R. - West, M. L. (eds). Oxonii: e typographeo Clarendoniano.
- Hesiod. (2000). *Teogonija*. Preveo Marko Višić. Podgorica: Oktoih.
- Hesiod. (2006). *Poslovi i dani*. Preveo Marko Višić. Novi Sad: Književna zajednica. (tekst objavljen na ćirilici).
- Heywood, Thomas. (1609). *Troia Britanica, or, Great Britaines Troy, A poem deuided into XVII seuerall cantons, intermixed with many pleasant poeticall tales. Concluding with an vniuersall chronicle from the Creation, untill these present times*. London: W. Iaggard.
- Heywood, Thomas. (1874a). *The Iron Age: Contayning the Rape of Helen, The siege of Troy, The Combate betwixt Hector and Ajax, Hector and Troilus slaine by Achilles*,

- Achilles slaine by Paris, Ajax and Vlisses contend for the Armour of Achilles, The Death of Ajax, &c.* In: *The Dramatic Works of Thomas Heywood*. Vol. 3. London: John Pearson. 257-345.
- Heywood, Thomas. (1874b). *The Second Part of the Iron Age: Which contayneth the death of Penthesilea, Paris, Priam, and Hecuba; The burning of Troy; The deaths of Agamemnon, Menelaus, Clitemnestra, Hellena, Orestes, Egistus, Pillades, King Diomed, Pyrrhus, Cethus, Synon, Thersites, &c.* In: *The Dramatic Works of Thomas Heywood*. Vol. 3. London: John Pearson. 347-431.
- Heywood, Thomas. (1874c). *Pleasant Dialogues and Drama's, Selected Out of Lucian, Erasmus, Textor, Ovid, &c.* In: *The Dramatic Works of Thomas Heywood*. Vol. 6. London: John Pearson. 85-357.
- Himerius. (1951). *Himerii Declamationes et orationes cum deperditarum fragmentis*. Colonna, A. (ed). Roma: Polygraphica.
- Himerius. (2007). *Man and the Word: The Orations of Himerius*. Penella, R. J. (trans). Berkeley: University of California Press.
- Hippocrates. (1873). *Epistolae*. In: *Epistolographi Graeci*. Hercher, R. (ed). Paris: Didot. 289-318.
- Hippocrates. (1990). *Pseudepigraphic Writings: Letters, Embassy, Speech from the Altar, Decree*. Smith, W. D. (trans). Leiden: Brill.
- Homer. (1902-12). *Homeri Opera*. 5 Vols. Monro, D. B. - Allen, T. W. (eds). Oxford: Clarendon Press.
- Homer. (2002). *Ilijada*. Preveo Miloš N. Đurić. Beograd: Zavod za udžbenike i nastavna sredstva. (tekst objavljen na ćirilici).
- Homer. (2002). *Odiseja*. Preveo Miloš N. Đurić. Beograd: Zavod za udžbenike i nastavna sredstva. (tekst objavljen na ćirilici).
- Homerus, Latinus. (1913). *Ilias Latina*. In: *Poetae Latini Minores*. Vol. 2. Fasc. 3. Vollmer, F. (ed). Lipsiae: Teubner.
- Horacije, Kvint Flak. (1972). *Pisma*. Prevela Radmila Šalabalić. Beograd: SKZ. (tekst objavljen na ćirilici).
- Horacije, Kvint Flak. (1991). *Pesnička umetnost*. Prevela Radmila Šalabalić. U: *Teorijska misao o književnosti*. Milosavljević, P. (ured). Novi Sad: Svetovi. 54-64.
- Horacije, Kvint Flak. (2005). *Celokupna dela I-II*. Preveo Mladen S. Atanasijević. Kragujevac: Narodna biblioteka „Vuk Karadžić“. (tekst objavljen na ćirilici).
- Horatius, Quintus Flaccus. (1836). *De Arte Poetica liber*. In: *The Works of Horace*. Smart, C. (ed). Philadelphia: Joseph Whetham.
- Horman, William. (1519). *Vulgaria uiri doctissimi Guil. Hormani Caesariburgensis*. London: Richard Pynson.
- Hyginus, Gaius Julius. (1963). *Hygini Fabulae*. Rose, H. J. (ed). Lugduni Batavorum: A. W. Sythoff.
- Inscriptiones Graecae*. (1913). Vol. V, 2. *Inscriptiones Arcadiae*. Von Gaertringen, F. H. (ed). Berlin: Reimer.
- Iuvenalis, D. Iunius. (1959). *Saturae*. Clausen, W. V (ed). Oxford: Clarendon Press.
- Joannes, Rhetor. (1834). *Commentarium in Hermogenis librum Περὶ ἰδεῶν*. In: *Rhetores Graeci*. Walz, C. (ed). Vol. 6. Stuttgart: Cotta.
- Julianus, Flavius Claudius. (1960). *Epistolae*. In: *Oeuvres complètes*. Bidez, J. (ed). Vol. 1.2. Paris: Les Belles Lettres.
- Julianus, Flavius Claudius. (2014). *Julian*. 3 Vols. Wright, W. C. (trans). Vol. 3. Cambridge, Mass.: Harvard University Press.
- Juvenal (1855). *Juvenal*. Badham, C. (trans). New York: Harper & Brothers.
- Juvenal, Decim Junije. (2009). *Satire*. Prevela Marjanca Pakiž. Beograd: Fedon.

- Ksenofan. (1983). *Fragmenti*. U: *Predsokratovci: fragmenti*. Diels, H. (ured). Preveli Zdeslav Dukat et al. Svezak I. Zagreb: Naprijed. 115-136.
- Kvintilijan, M. Fabije. (1985). *Obrazovanje govornika*. Preveo Petar Pejčinović. Sarajevo: Veselin Masleša.
- Libanius. (1903-23). *Progymnasmata; Epistulae*. In: *Libanii opera*. 12 Vols. Foerster, R. (ed). Vol. 8, 12. Leipzig: Teubner.
- Libanius. (1992). *Autobiography and Selected Letters*. 2 Vols. Norman, A. F. (trans). Cambridge, Mass.: Harvard University Press.
- Libanius. (2008). *Libanius's Progymnasmata: Model Exercises in Greek Prose Composition and Rhetoric*. Gibson, C. A. (trans). Atlanta: Society of Biblical Literature.
- Lucanus, M. Annaeus. (1835). *Pharsaliae Libri X*. Weise, C. H. (ed). Leipzig: G. Bassus.
- Lucianus, Samosatensis. (1913-67). *Lucian*. 8 Vols. Harmon, A. M. - Macleod, M. D. - Kilburn, K. (trans). London: William Heinemann. Cambridge, Mass.: Harvard University Press.
- Lukijan, iz Samosate. (2015). *Odabrani razgovori*. Preveo Miloš N. Đurić. Beograd: Dereta. (tekst objavljen na ćirilici).
- Lukijan, iz Samosate. (2017). *Izabrani spisi*. Preveo Dejan Acović. Beograd: SKZ. (tekst objavljen na ćirilici).
- Lycophron. (1958). *Alexandra*. Scheer, E. (ed). 2 Vols. Berolini: Weidmann.
- Marcellinus, Ammianus. (1935-40). *Rerum Gestarum*. In: *Ammianus Marcellinus*. 3 Vols. Rolfe, J. C. (trans). Cambridge, Mass.: Harvard University Press. London: William Heinemann.
- Marinković, R. (ured.) (1986). *Roman o Troji, Roman o Aleksandru Velikom*. Beograd: SKZ. (tekst objavljen na ćirilici).
- Maximus, Tyrius. (1804). *The Dissertations of Maximus Tyrius*. 2 Vols. Taylor, T. (trans). London: C. Whittingham.
- Maximus, Tyrius. (1910). *Maximi Tyrii philosophumena*. Hobein, H. (ed). Leipzig: Teubner.
- Melanchthon, Philip. (1521). *Institutiones rhetoricae Philippis Melanchthonis*. Hagenoae: Thomas Anshelm.
- Melanchthon, Philip. (1557). *Libellus Graecae grammaticae Philippis Melanchthonis*. Lipsia: Papa.
- Meyer, K. (ed) (1889). *The Adventures of Nera*. *Revue Celtique*, 10, 212-228.
- Nicolaus. (1913). *Progymnasmata*. In: *Nicolai Progymnasmata*. Felten, J. (ed). Leipzig: Teubner.
- Nicolaus. (2003). *Progymnasmata*. In: *Progymnasmata: Greek Textbooks of Prose Composition and Rhetoric*. Kennedy, G. A. (ed). Leiden: Brill. 129-172.
- Olympiodorus. (1956). *Commentary on the First Alcibiades of Plato*. Westerink, L. G. (ed). Amsterdam: North-Holland Publishing Company.
- Olympiodorus. (1970). In *Platonis Gorgiam commentaria*. Westerink, L. G. (ed). Leipzig: Teubner.
- Olympiodorus. (1976-7). *The Greek Commentaries on Plato's Phaedo*. Westerink, L. G. (ed). Amsterdam: North-Holland Publishing Company.
- Orion. (1820). *Orionis Thebani Etymologicon*. Sturz, F. W. (ed). Leipzig: Weigel.
- Ovidije, Publije Nazon. (1907). *Metamorfoze*. Preveo Tomo Maretić. Zagreb: Matica hrvatska.
- Ovidije, Publije Nazon. (2008). *Ljubavi I-III, Ljubavna veština I-III, Lek od ljubavi*. Preveo Mladen S. Atanasijević. Kragujevac: Narodna biblioteka „Vuk Karadžić“. (tekst objavljen na ćirilici).
- Ovidius, P. Naso. (1892). *Metamorphoses*. Magnus, H. (ed). Gotha: F. A. Perthes.
- Ovidius, P. Naso. (1907). *Amores, Epistulae, Medicamina faciei femineae, Ars amatoria*,

- Remedia amoris*. Ehwald, R. (ed). Leipzig: B. G. Teubner.
- Ovidius, P. Naso. (1939). *Ex Ponto*. Wheeler, A. L. (ed). Cambridge, Mass.: Harvard University Press.
- Pausanias. (1918-35). *Pausanias Description of Greece*. Jones, W. H. S. - Ormerod, H. A. 4 Vols. Cambridge, Mass.: Harvard University Press. London: William Heinemann.
- Pausanija. (1994). *Opis Helade I-II*. Prevele Ljiljana Vulićević i Zora Đorđević. Novi Sad: Matica srpska. Beograd: Vojna štamparija. (tekst objavljen na ćirilici).
- Petrarca, Francesco. (2003). *Invectives*. Marsh, D. (trans). Cambridge, Mass.: Harvard University Press. London: The I Tatti Renaissance Library.
- Pherecrates. (1983-2001). *Fragmenta*. In: *Poetae comici Graeci (PCG)*. Kassel, R. - Austin, C. (eds). Berolini: Novi Eboraci: W. de Gruyter.
- Pherecydes. (1841-51). *Pherecydis Fragmenta*. In: *Fragmenta Historicorum Graecorum*. Müller, K. O. - Müller, T. (eds). Paris: Didot. 70-99.
- Philes, Manuel. (1900). *Carmina inedita*. Martini, A. (ed). Neapoli: Typi Academici.
- Philo, Judaeus. (1854-5). *The Works of Philo: Complete and Unabridged*. Younge, C. D. (trans). London: H. G. Bohn.
- Philo, Judaeus. (1896-1926). *De Vita Contemplativa*. In: *Philonis Alexandrini Opera quæ supersunt*. 7 Vols. Cohn, L. - Wendland, P. (eds). Berlin: G. Reimer.
- Philoponus, Ioannes. (1886). *In Aristotelis de Anima: Aristoteles et Corpus Aristotelicum, Fragmenta varia*. In: *Aristotelis qui ferebantur librorum fragmenta*. Rose, V. Leipzig: Teubner.
- Philoxenus, Grammaticus. (1976). *Die Fragmente des Grammatikers Philoxenos*. Theodoridis, C. (ed). Berlin: De Gruyter.
- Plato. (1902). *The Republic of Plato*. Adam, J. (ed). Cambridge: Cambridge University Press.
- Plato. (1903-7). *Platonis Opera*. 5 Vols. Burnet, J. (ed). Oxford: Clarendon Press.
- Platon. (1968). *Protagora, Gorgija*. Preveli Mirjana Drašković i Albin Vilhar. Beograd: Kultura.
- Platon. (2013). *Država*. Preveli Albin Vilhar i Branko Pavlović. Beograd: Dereta.
- Plaut, Tit Makcije. (2002). *Persijanac*. Prevela Slađana Milinković. Novi Sad: Stylos.
- Plautus, T. Maccius. (1895). *Plauti Comoediae*. Leo, F. (ed). Berlin: Weidmann.
- Plinius, Gaius Caecilius Secundus. (1965). *Epistulae selectee*. Westcott, J. H. (ed). Norman: University of Oklahoma Press.
- Plutarch, pseudo. (1990). *Plutarchi De Homero*. Kindstrand, J. F. (ed). Leipzig: Teubner.
- Plutarch. (1914). *Plutarch's Lives*. Perrin, B. (trans). Cambridge, Mass.: Harvard University Press. London: William Heinemann.
- Plutarch. (1927-2004). *Plutarch's Moralia*. 14 Vols. Babbitt, F. C. et al. (trans). London: William Heinemann. New York: G. P. Putnam's Sons.
- Plutarh. (1990). *Slavni likovi antike I-II*. Preveo Miloš N. Đurić. Novi Sad: Matica srpska. (tekst objavljen na ćirilici).
- Polibije. (1988). *Istorije I-II*. Prevela Marijana Ričl. Novi Sad: Matica srpska. (tekst objavljen na ćirilici).
- Polybius. (1922-27). *The Histories*. 6 Vols. Paton, W. R. (trans). London: William Heinemann. New York: G. P. Putnam's Sons.
- Porphyrio, Pomponius. (1894). *Pomponi Porfyronis Commentum in Horatium Flaccum*. Holder, A. (ed). Ad Aeni Pontem: Wagner.
- Porphyrius. (1880-82). *Quaestionum Homerocarum ad Iliadem pertinentium reliquias*. 2 Vols. Schrader, H. (ed). Leipzig: Teubner.
- Porphyrius. (2011). *Porphyry's Homeric Questions on the Iliad*. MacPhail, J. A. Jr. (trans). New York: De Gruyter.
- Proclus. (1877). *Chrestomathia*. In: *Epicorum Graecorum Fragmenta*. Kinkel, G. (ed).

- Leipzig: Teubner.
- Proclus. (1899-1901). *Procli Diadochi in Platonis Rem publicam commentarii*. 2 Vols. Kroll, W. (ed). Leipzig: Teubner.
- Proclus. (1914). *Chrestomathia*. In: *Hesiod, Homeric Hymns, and Homerica*. Evelyn-White, H. G. (trans). Cambridge, Mass.: Harvard University Press. London: William Heinemann.
- Procopius, Sophist. (1873). *Epistolae*. In: *Epistolographi Graeci*. Hercher, R. (ed). Paris: Didot. 533-598.
- Propertius, Sextus Aurelius. (1976). *Propertius*. Butler, H. E. (trans). Cambridge, Mass.: Harvard University Press. London: William Heinemann.
- Psellus, Michael. (1992). *Poemata*. Westerink, L. G. (ed). Leipzig: Teubner.
- Pseudo-Aristoteles. (1983). *Physiognomica*. In: *Scriptores physiognomici Graeci et Latini*. Vol. 1. Foerster, R. (ed). Leipzig: Teubner.
- Pseudo-Callisthenes. (1926). *Historia Alexandri Magni*. Kroll, W. (ed). Berlin: Weidmann. (rec. α).
- Pseudo-Callisthenes. (1965). *Der griechische Alexanderroman*. Bergson, L. (ed). Stockholm: Almqvist & Wiksell. (rec. β).
- Pseudo-Callisthenes. (1969). *The Romance of Alexander the Great*. Wolohojian, A. M. (trans). New York: Columbia University Press.
- Pseudo-Callisthenes. (1974). *Anonymi Byzantini vita Alexandri regis Macedonum*. Trunpf, J. (ed). Stuttgart: Teubner. (rec. ε).
- Pseudo-Herodotus. (2003). *Vitae Homeri*. In: *Homeric hymns, Homeric apocrypha, Lives of Homer*. West, M. L. (ed). Cambridge, Mass.: Harvard University Press. 355-403.
- Pseudo-Kalisten. (1987). *Život i djela Aleksandra Makedonskog*. Preveo Zdeslav Dukat. Novi Sad: Matica srpska. (tekst objavljen na ćirilici).
- Pseudo-Nonnus. (1992). *Pseudo-Nonniani in IV Orationes Gregorii Nazianzeni Commentarii*. Smith, J. N. (ed). Turnhout: Brepols.
- Pseudo-Nonnus. (2001). *A Christian's Guide to Greek Culture: The Pseudo-Nonnus Commentaries on Sermons 4, 5, 39 and 43 by Gregory of Nazianzus*. Smith, J. N. (trans). Liverpool: Liverpool University Press.
- Pseudo-Zonaras. (1808). *Johannis Zonarae Lexicon*. Tittmann, J. A. H. (ed). Lipsiae: Crusius.
- Pythagoras. (1860). *Pythagoreorum Similitudines*. In: *Fragmenta philosophorum Graecorum*. Mullach, F. G. A. (ed). Vol. 1. Paris: Didot.
- Quintilian, Marcus Fabius. (1920-22). *Institutio Oratoria*. In: *Quintilian*. 5 Vols. Butler, H. E. (trans). Cambridge, Mass.: Harvard University Press. London: William Heinemann.
- Quintus, Smyrnaeus. (1913). *The Fall of Troy*. Way, A. S. (trans). London: William Heinemann. New York: The Macmillan Co.
- Quintus, Smyrnaeus. (1963-69). *La suite d'Homère*. Vian, F. (ed). 3 Vols. Paris: Les Belles Lettres.
- Rac, K. (ured.) (1981). *Antologija stare lirike Grčke*. Split: Logos.
- Scholia Graeca in Homeri Iliadem (scholia vetera)*. (1969-88). Erbse, H. (ed). 7 Vols. Berolini: De Gruyter.
- Scholia in Homeri Iliadem (D scholia)*. (2014). Van Thiel, H. (ed). Köln: Köln Universitäts und Stadtbibliothek.
- Scholia in Homeri Iliadem (scholia vetera – D scholia)*. (1834). Heyne, C. G. (ed). In: *Homeri Ilias, accendunt scholia minora passim emendata*. 2 Vols. Oxonii: e Typographeo Academico.
- Scholia in Homeri Iliadem (scholia vetera et recentiora e cod. Genevensi gr. 44)*. (1966). Nicole, J. (ed). *Les scolies genevoises de l'Iliade*. Geneva: Georg Olms.



- Scholia in Homeri Iliadem.* (1825-7). Bekker, I. (ed). 3 Vols. Berolini: Ge. Reimeri.
- Scholia In Lycophronem (scholia vetera et recentiora partim Isaac et Joannis Tzetzae).* (1958). In: *Lycophronis Alexandra.* Scheer, E. (ed). 2 Vols. Berolini: Weidmann.
- Scholia in Sophoclem, Scholia in Sophoclis tragoedias vetera.* (1888). Papageorgiu, P. N. (ed). Leipzig: Teubner.
- Šekspir, Vilijam. (1963a). *Troil i Kresida.* Preveli Živojin Simić i Sima Pandurović. U: *Celokupna dela Viljema Šekspira.* Tom VI. Beograd: Kultura. 7-130.
- Šekspir, Vilijam. (1963b). *Simbelin.* Preveli Živojin Simić i Sima Pandurović. Beograd: Kultura. U: *Celokupna dela Viljema Šekspira.* Tom XII. Beograd: Kultura. 5-131.
- Seneca, L. Annaeus. (1977). *L. Annaei Senecae Dialogorum Libri Duodecim.* Reynolds, L. D. (ed). Oxford: Clarendon Press.
- Seneka, Lucije Anej. (1963). *O gnevu.* Prevela Nada Todorović. Beograd: Rad.
- Servius, Maurus Honoratus. (1878-1902). In *Vergilii Aeneidos libros commentarii.* In: *In Vergilii carmina commentarii.* 3 Vols. Thilo, G.-Hagen, H. (eds). Leipzig: B. G. Teubner.
- Shakespeare, William. (1953). *Troilus and Cressida.* Hillebrand, H. N. (ed). London: J. B. Lippincott.
- Shakespeare, William. (1982). *Troilus and Cressida.* Muir, K. (ed). Oxford: Clarendon Press.
- Shakespeare, William. (1998). *Troilus and Cressida.* Bevington, D. (ed). Walton-on-Thames: Nelson.
- Shakespeare, William. (2012). *Troilus and Cressida.* Dawson, A. B. (ed). Cambridge: Cambridge University Press.
- Sofokle. (1990). *Filoktet.* U: *Sabrane grčke tragedije.* Preveli Koloman Rac i Nikola Majnarić. Beograd: I. P. Lim.
- Sophocles. (1898). *The Philoctetes of Sophocles.* Jebb, R. (ed). Cambridge: Cambridge University Press.
- Srpske narodne pjesme: knjiga druga, u kojoj su pjesme junačke najstarije.* (1972). Karadžić, V. S. (ured). Beograd: Nolit. (tekst objavljen na ćirilici).
- Stara Eda* (2011). Prevele Aleksandra Bajić i Vesna Kakaševski. Beograd: Pešić i sinovi.
- Stobaeus, Joannes. (1884-1923). *Anthologium.* 5 Vols. Wachsmuth, C. - Hense, O. (eds). Berlin: Weidmann.
- Stokes, W. (ed) (1905). *The colloquy of the two sages.* *Revue Celtique*, 26, 4-64.
- Suidae Lexicon.* (1928-38). Adler, A. (ed). 5 Vols. Leipzig: Teubner.
- Táin bó Cúalnge, the ancient Irish epic, The Cualnge cattle-raid.* (1914). Dunn, J. (ed). London: David Nutt.
- Tatianus. (1867). *Address to the Greeks.* In: *The Writing of Tatian and Theophilus, and the Clementine Recognitions.* Pratten, B. P. - Dods, M. - Smith, T. (trans). Edinburgh: T. & T. Clark.
- Tatianus. (1915). *Oratio ad Graecos.* In: *Die ältesten Apologeten.* Goodspeed, E. J. (ed). Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht.
- Teofrast. (1975). *Karakter.* Preveo Petar Pejčinović. Sarajevo: „Veselin Masleša“.
- Textor, Ioannes Ravisius. (1609). *Dialogi Aliquet Festivissimi.* Colonie Allobroqum: apud Iacobum Stoer.
- Themistius. (1684). *Themistii Orationes XXXIII.* Hardouin, J. (ed). Paris: Sebastien Mabre-Cramoisy.
- Themistius. (2000). *The Private Orations of Themistius.* Penella, R. J. (trans). Berkeley: University of California Press.
- Theodoretus. (1892). *Ecclesiastical History.* In: *Nicene and Post-Nicene Fathers of the Christian Church.* Jackson, B. (trans). Oxford: Parker.
- Theodoretus. (1954). *Historia ecclesiastica.* In: *Kirchengeschichte.* Parmentier, L. -

- Scheidweiler, F. (eds). Berlin: Akademie-Verlag.
- Theognostus. (1835). *Canones sive De orthographia*. In: *Anecdota Graeca e codicibus manuscriptis bibliothecarum Oxoniensium*. Vol. 2. Cramer, J. A. (ed). Oxford: Oxford University Press.
- Theon, Aelius. (1854-85). *Progymnasmata*. In: *Rhetores Graeci*. 3 Vols. Von Spengel, L. (ed). Vol. 2. Lipsiae: Teubner.
- Theon, Aelius. (2003). *Progymnasmata*. In: *Progymnasmata: Greek Textbooks of Prose Composition and Rhetoric*. Kennedy, G. A. (ed). Leiden: Brill. 1-72.
- Tolkin, Dž. R. R. (2012). *Gospodar prstenova, knj. II: Dve kule*. Preveo Zoran Stanojević. Novi Sad: Stylos art.
- Tryphiodorus. (1963). *The Taking of Ilios*. In: *Oppian, Colluthus and Tryphiodorus*. Mair, A. W. (trans). Cambridge, Mass.: Harvard University Press. London: William Heinemann. 580-633.
- Tzetzes, Joannes. (1793). *Ioannis Tzetzae Antehomerica, Homerica et Posthomerica*. Jacobs, F. (ed). Lipsiae: In Libraria Weidmannia.
- Tzetzes, Joannes. (1826). *Ioannis Tzetzae Historiarum Variarum Chiliades*. Kiessling, T. (ed). Lipsiae: Guil. Vogelii.
- Vergilije, Publije Maron. (2014). *Eneida*. Prevela Marjanca Pakiž. Beograd: Fedon.
- Vida, Marco Girolamo. (1725). *Vida's Art of Poetry*. Pitt, C. (trans). London: Sam. Palmer.
- Vida, Marco Girolamo. (1766). *M. Hieronymi Vidae De arte poetica: libri tres*. Klotz, C. A. (ed). Altenburgi: ex officina Richteria.
- Virgil, P. Maro. (1900). *Bucolics, Aeneid, and Georgics Of Virgil*. Greenough, J. B. (ed). Boston: Ginn & Co.
- Vopiscus, Flavius. (1932). The Deified Aurelian. In: *Scriptores Historiae Augustae*. Vol. 3. Magie, D. (ed). Cambridge, Mass.: Harvard University Press. London: William Heinemann.
- Vopiscus, Flavius. (1965). Divus Aurelianus. In: *Scriptores Historiae Augustae*. Vol. 2. Hohl, E. (ed). Lipsiae: B. G. Teubner.
- Xenophanes. (1951). *Testimonia*. In: *Die Fragmente der Vorsokratiker*. Diels, H. (ed). Berlin: Wiedmann.

## СЕКUNДАРНА ЛИТЕРАТУРА

### a) Општи приручници

- Autenrieth, G. (1891). *A Homeric Dictionary for Schools and Colleges*. New York: Harper and Brothers.
- Bechtel, F. (1917). *Die historischen Personennamen des Griechischen bis zur Kaiserzeit*. Halle: Max Niemeyer.
- Beekes, R. (2010). *Etymological Dictionary of Greek*. Leiden: Brill.
- Biti, V. (1997). *Pojmovnik suvremene književne teorije*. Zagreb: Matica hrvatska.
- Boisacq, É. (1923). *Dictionnaire étymologique de la langue grecque étudiée dans ses rapports avec les autres langues indo-européennes*. Heidelberg: Carl Winter Universitätsbuchhandlung.
- Buhvald, V. - Holveg, A. & Princ, O. (ured.) (2003). *Leksikon pisaca, filozofa, teologa antike i srednjeg veka*. Preveo Albin Vilhar. Beograd: Dereta.

- Chantraine, P. (2009). *Dictionnaire étymologique de la langue grecque: histoire des mots*. Paris: Librairie Klincksieck.
- Classe, O. (2000). *Encyclopedia of Literary Translation into English*. Vol. 1. London: Fitzroy Dearborn.
- Dickey, E. (2007). *Ancient Greek Scholarship: A Guide to Finding, Reading, and Understanding Scholia, Commentaries, Lexica, and Grammatical Treatises: From Their Beginnings to the Byzantine Period*. Oxford: Oxford University Press.
- Dimić, M. V. (ured.) (2006). *Predanja starih Germana*. Beograd: Utopija. (tekst objavljen na ćirilici).
- Dindorfius, G. - Dindorfius, L. (1841). *Thesaurus Graecae Linguae*. Parisiis: Didot.
- Dukat, Z. (1988). *Homersko pitanje*. Zagreb: Globus.
- Đurić, M. N. (2003). *Istorija helenske književnosti*. Beograd: Zavod za udžbenike i nastavna sredstva. (tekst objavljen na ćirilici).
- Fick, A. - Bechtel, F. (1894). *Die griechischen Personennamen nach ihrer Bildung erklärt und systematisch geordnet*. Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht.
- Finkelberg, M. (ed.) (2011). *The Homer Encyclopedia I-III*. London: Wiley-Blackwell.
- Flašar, M. - Budimir, M. (1996). *Pregled rimske književnosti*. Beograd: Univerzitet u Beogradu. (tekst objavljen na ćirilici).
- Frisk, H. (1960). *Griechisches Etymologisches Wörterbuch*. Heidelberg: Carl Winter Universitätsbuchhandlung.
- Gedis - Groset (izd.) (2006). *Keltska mitologija*. Prevela Mirjana Živković. Beograd: Narodna knjiga - Alfa.
- Glare, P. G. W. (1982). *Oxford Latin Dictionary*. Oxford: Clarendon Press.
- Grant, M. - Hazel, J. (1973). *Who's Who in Classical Mythology*. London: Weidenfeld and Nicolson.
- Grevs, R. (2002). *Grčki mitovi*. Preveo Boban Vein. Beograd: Familet.
- Grimal, P. (1985). *The Dictionary of Classical Mythology*. Trans. A. R. Maxwell-Hyslop. New York: Blackwell.
- Hornblower, S. - Spawforth, A. (1999). *The Oxford Classical Dictionary*. Oxford: Oxford University Press.
- Howatson, M. C. (1989). *The Oxford Companion to Classical Literature*. Oxford: Oxford University Press.
- Kun, N. A. (1990). *Legende i mitovi stare Grčke*. Prevela Ljiljana Šijaković. Novi Sad: Književna zajednica Novog Sada.
- Lesky, A. (2001). *Povijest grčke književnosti*. Preveo Zdeslav Dukat. Zagreb: Golden marketing.
- Lewis, C. T. - Short, C. (1879). *A Latin Dictionary*. Oxford: Clarendon Press.
- Liddell, H. G. - Scott, R. (1889). *An Intermediate Greek-English Lexicon*. Oxford: Clarendon Press.
- Liddell, H. G. - Scott, R. (1996). *A Greek-English Lexicon*. Oxford: Clarendon Press.
- Martin, T. R. (1996). *Ancient Greece: from prehistoric to Hellenistic times*. New Haven: Yale University Press.
- Merker, P. & al. (eds.) (1958-79). *Reallexikon der Deutschen Literaturgeschichte I-IV*. Berlin: De Gruyter.
- Müller, K. O. - Welcker, F. G. (1852). *Ancient Art and Its Remains, or, A Manual of the Archaeology of Art*. London: H. Bohn.
- Müller, K. O. (1839). *The History and Antiquities of the Doric Race*. Trans. Henry Tuffnell and George Cornewall Lewis. London: John Murray.
- Müller, K. O. (1840-1842). *History of Literature of Ancient Greece I-II*. Trans. G. C. Lewis. London: Baldwin and Cradock.

- Musić, A. (1893-1900). *Povjest grčke književnosti I-II*. Zagreb: Matica hrvatska.
- Nevenić-Grabovac, D. (1967). *Homer u Srba i Hrvata*. Beograd: Filološki fakultet.
- Noël, B. (1960). *Dictionnaire des personnages littéraires et dramatiques de tous les temps et de tous les pays*. Laffont, R. - Bompiani, V. (eds). Paris.
- Pape, W. - Benseler, G. E. (1959). *Wörterbuch der griechischen Eigennamen*. Erster Band A-K. Graz: Akademische Druck-u. Verlagsanstalt.
- Pauly, A. F. (1893-1980). *Real-Encyclopädie der classischen Alterthumwissenschaft*. Stuttgart: J. B. Metzler.
- Povijest svjetske književnosti I-VII*. (1974-1982). Čale, F. - Flaker, A. & al. (ured). Zagreb: Mladost.
- Radice, B. (1973). *Who's Who in the Ancient World: a Handbook to the Survivors of the Greek and Roman Classics*. Harmondsworth: Penguin Books.
- Room, A. (1983). *Room's Classical Dictionary: the Origins of the Names of Characters in Classical Mythology*. London - Boston: Routledge & Kegan Paul.
- Rose, H. J. (1964). *A Handbook of Greek Mythology, Including Its Extension to Rome*. London: Routledge.
- Rose, H. J. (1965). *A Handbook of Greek Literature: from Homer to the Age of Lucian*. London: Methuen & Co.
- Schwab, G. (1989). *Najljepše priče klasične starine I-III*. Preveo Stjepan Hosu. Zagreb: GZH.
- Škiljan, D. - Bricko, M. & Čengić, N. (ured.) (1996). *Leksikon antičkih autora*. Zagreb: Matica hrvatska - Latina et Graeca.
- Smith, W. (1873). *Dictionary of Greek and Roman Biography and Mythology*. London: John Murray.
- Snodgrass, M. E. (1996). *Encyclopedia of Satirical Literature*. Santa Barbara - Denver - Oxford: ABC Clío.
- Stojanović Pantović, B. - Radović, M. & Gvozden, V. (ured.) (2011). *Pregledni rečnik komparativističke terminologije u književnosti i kulturi*. Novi Sad: Akademska knjiga. (tekst objavljen na ćirilici).
- Träger, C. (ed.) (1986). *Wörterbuch der Literaturwissenschaft*. Leipzig: Veb Bibliographisches Institut.
- Tronski, I. M. (1951). *Povijest antičke književnosti*. Preveo Miroslav Kravar. Zagreb: Matica hrvatska.
- Von Kamptz, H. (1982). *Homerische Personennamen: sprachwissenschaftliche und historische Klassifikation*. Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht.
- Von Wilpert, G. (1989). *Sachwörterbuch der Literatur*. Stuttgart: Kröner.
- Weidhase, H. (1990). *Metzler Literatur Lexikon*. Stuttgart: J. B. Metzlersche.
- Zamarovski, V. (2002). *Junaci antičkih mitova*. Preveo Dejan Stojković. Beograd: Alnari.
- Zimmerman, K. (1997). *Lexicon Iconographicum Mythologiae Classicae*. Vol. 8: Thespiades-Zodiacus et supplementum: Abila – Thersites. Zürich - Düsseldorf: Artemis Verlag. 1207-1209.
- Živković, D. (ured.) (1975). *Rečnik književnih termina*. Beograd: Nolit.

б) *Класичне студије*

- Adkins, A. W. H. (1960). *Merit and Responsibility: A Study in Greek Values*. Oxford: Clarendon Press.
- Adkins, A. W. H. (1972). Truth, ΚΟΣΜΟΣ, and APETH in the Homeric Poems. *The Classical Quarterly* (New Series), 22.1, 5-18.

- Ahl, F. (1984). The Art of Safe Criticism in Greece and Rome. *The American Journal of Philology*, 105. 2, 174-208.
- Allen, T. W. (1924). *Homer: The Origins and the Transmission*. Oxford: Clarendon Press.
- Andersen, Ø. (1982). Thersites und Thoas vor Troia. *Symbolae Osloenses*, 57.1, 7-34.
- Andreyev, Y. (1991). Greece of the Eleventh to Ninth Centuries B. C. in the Homeric Epics. In: *Early Antiquity*. Diakonoff, I. (ed). Chicago: University of Chicago Press. 328-346.
- Arnheim, M. T. W. (1977). *Aristocracy in Greek Society*. London: Thames and Hudson.
- Atchity, K. J. (1978). *Homer's Iliad: The Shield of Memory*. Carbondale and Edwardsville: Southern Illinois University Press.
- Baldry, H. C. (1965). *The Unity of Mankind in Greek Thought*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Baldwin, B. (1961). Lucian as Social Satirist. *The Classical Quarterly* (New Series), 11.2, 199-208.
- Balot, R. K. (2001). *Greed and Injustice in Classical Athens*. Princeton: Princeton University Press.
- Beazley, J. D. (1986). *The Development of Attic Black-Figure XXIV*. Berkeley - Los Angeles - London: University of California Press.
- Belsky, S. A. (2007). The Poet Who Sings through Us: Homer's Influence in Contemporary Western Culture. *College Literature*, 34.2, 216-228.
- Benardete, S. (2000). *The Argument of the Action: Essays on Greek Poetry and Philosophy*. London - Chicago: The University of Chicago Press.
- Benardete, S. (2009). *The Rhetoric of Morality and Philosophy: Plato's Gorgias and Phaedrus*. London - Chicago: University of Chicago Press.
- Bethe, E. J. A. (1914). *Homer, Dichtung und Sage*. Berlin: Teubner.
- Beye, C. R. (1968). *The Iliad, the Odyssey, and the Epic Tradition*. London: Macmillan.
- Bowra, C. M. (1930). *Tradition and Design in the Iliad*. Oxford: The Clarendon Press.
- Bowra, C. M. (1966). *Heroic Poetry*. New York: St Martin's Press.
- Bowra, C. M. (1972). *Homer*. London: Duckworth.
- Branham, R. B. - Goulet-Cazé, M-O. (eds.) (1996). *The Cynics: The Cynic Movement in Antiquity and Its Legacy*. Berkeley - Los Angeles: University of California Press.
- Bruce, W. (1827). *The State of Society in the Age of Homer*. Belfast: Printed for the Author.
- Burgess, J. S. (2001). *The Tradition of the Trojan War in Homer and the Epic Cycle*. Baltimore: Johns Hopkins University Press.
- Burke, P. F. Jr. (1978). Drances Infensus: A Study in Vergilian Character Portrayal. *Transactions of the American Philological Association*, 108, 15-20.
- Burkhart, J. (1992). *Povest grčke kulture I-IV*. Prevela Olga Kostrešević. Novi Sad: Izdavačka knjižarnica Zorana Stojanovića.
- Bury, J. B. (2015). *A History of Greece*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Cairns, F. (1982). Cleon and Pericles: A Suggestion. *The Journal of Hellenic Studies*, 102, 203-204.
- Calhoun, G. M. (1934a). Classes and Masses in Homer I. *Classical Philology*, 29.3, 192-208.
- Calhoun, G. M. (1934b). Classes and Masses in Homer II. *Classical Philology*, 29.4, 301-316.
- Campbell, D. A. (1967). *Greek Lyric Poetry: A Selection of Early Greek Lyric, Elegiac and Iambic Poetry*. London: Macmillan.
- Castleden, R. (2005). *Mycenaeans*. London - New York: Routledge.
- Chantraine, P. (1963). A propos de Thersite. *L'Antiquité Classique*, 32.1, 18-27.
- Chidiroglou, M. (2014). Red-Figure Loutrophoros. In: *Beyond Death and Afterlife in Ancient Greece*. Stampolidis, N. C. - Oikonomou, S. (eds). Athens: Museum of Cycladic Art.

125-126.

- Clark, M. E. (1986). Neoanalysis: a bibliographical review. *Classical World*, 79.6, 379–394.
- Coldstream, J. N. (2003). *Geometric Greece: 900-700 BC*. London: Routledge.
- Collard, C. (1970). On the Tragedian Chaeremon. *The Journal of Hellenic Studies*, 90, 22-34.
- Collins, C. (1996). *Authority Figures: Metaphors of Mastery from the Iliad to the Apocalypse*. New York: Rowman & Littlefield.
- Collins, L. (1987). The Wrath of Paris: Ethical Vocabulary and Ethical Type in the *Iliad*. *The American Journal of Philology*, 108.2, 220-232.
- Combella, F. M. (1948). Speakers and Scepters in Homer. *The Classical Journal*, 43.4, 209-217.
- Combella, F. M. (1976). Homer the Innovator. *Classical Philology*, 71.1, 44-55.
- Conington, J. (1876). *P. Vergili Maronis Opera. The works of Virgil*. London: Whittaker and Co.
- Cook, E. F. (2003). Agamemnon's Test of the Army in *Iliad* Book 2 and the Function of Homeric Akhos. *The American Journal of Philology*, 124.2, 165-198.
- Cramer, O. C. (1976). Speech and Silence in the *Iliad*. *The Classical Journal*, 71.4, 300-304.
- De Jong, I. J. F. (1987). Silent Characters in the *Iliad*. In: *Homer: Beyond Oral Poetry: Recent Trends in Homeric Interpretation*. Bremer, J. M - De Jong, I. J. F. & Kalff, J. (eds). Amsterdam: B. R. Grüner. 105-121.
- De Ste. Croix, G. E. M. (1981). *The Class Struggle in the Ancient Greek World: From the Archaic Age to the Arab Conquests*. Ithaca: Cornell University Press.
- Delcourt, M. (1942). *Légendes et cultes de héros en Grèce*. Paris: Presses Universitaires de France.
- Diggle, J. (1974). Juvenal 8.220. *The Classical Review (New Series)*, 24.2, 183-184.
- Djuran, V. (1996). *Život Grčke: istorija grčke civilizacije od početaka i istorija Bliskog istoka od smrti Aleksandra do rimskog osvajanja sa uvodom o praistorijskoj kulturi Krita*. Prevela Marija Landa. Beograd: Narodna knjiga - Alfa.
- Donlan, W. F. (1973). The Tradition of Anti-Aristocratic Thought in Early Greek Poetry. *Historia: Zeitschrift für Alte Geschichte*, 22.2, 145-154.
- Donlan, W. F. (1969). A Note on Aristos as a Class Term. *Philologus*, 113.1, 268-270.
- Donlan, W. F. (1979). The Structure of Authority in the *Iliad*. *Arethusa*, 12.1, 51-70.
- Donlan, W. F. (1980). *The Aristocratic Ideal in Ancient Greece: Attitudes of Superiority from Homer to the End of the Fifth Century B.C.* Lawrence: Coronado Press.
- Duckworth, George E. (1959). *The Nature of Roman Comedy*. New Jersey: Princeton University Press.
- Duff, J. W. (1937). *Roman Satire: Its Outlook on Social Life*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Easton, S. (2011). Envy and Fame in Lucan's *Bellum Civile*. In: *Brill's Companion to Lucan*. Asso, P. (ed). Leiden - Boston: Brill. 345-362.
- Ebert, J. (1969). Die Gestalt des Thersites in der *Ilias*. *Philologus*, 113.3/4, 159-175.
- Edmunds, L. (2004). Commentary on Raaflaub. In: *Ancient Greek Democracy: Readings and Sources*. Robinson, E. W. (ed). Oxford: Blackwell. 41-45.
- Elliott, R. C. (1960). *The Power of Satire: Magic, Ritual, Art*. Princeton: Princeton University Press.
- Evans, E. C. (1948). Literary Portraiture in Ancient Epic: A Study of the Descriptions of Physical Appearance in Classical Epic. *Harvard Studies in Classical Philology*, 58/59, 189-217.
- Fagan, P. (2013). *Plato and Tradition: The Poetic and Cultural Context of Philosophy*. Evanston: Northwestern University Press.
- Fantham, E. (2010). Caesar's Voice and Caesarian Voices. In: *Lucan's Bellum Civile*:

- Between Epic Tradition and Aesthetic Innovation*. Hömke, N. - Reitz, C. (eds). Berlin: De Gruyter. 53-70.
- Feldman, A. B. (1947). The Apotheosis of Thersites. *The Classical Journal*, 42.4, 219-220.
- Feldman, A. B. (1952). Homer and Democracy. *The Classical Journal*, 47.8, 337-343+345.
- Feldman, T. P. (1979). The Taunter in Ancient Epic: *The Iliad, Odyssey, Aeneid, and Beowulf*. *Papers on Language and Literature*, 15, 3-16.
- Ferguson, J. (1975). *Utopias of the Classical World*. Ithaca: Cornell University Press.
- Finley, M. I. (1956). *The World of Odysseus*. London: Chatto & Windus.
- Finsler, G. A. (1912). *Homer in der Neuzeit von Dante bis Goethe: Italien, Frankreich, England, Deutschland*. Leipzig: B. G. Teubner.
- Forrest, W. G. (1966). *The Emergence of Greek Democracy*. London: Weidenfeld and Nicholson.
- Fredericks, S. C. (1971). Rhetoric and Morality in Juvenal's 8<sup>th</sup> Satire. *Transactions and Proceedings of the American Philological Association*, 102, 111-132.
- Фрейденберг, О. М. (1930). Терсит. U: *Яфети́ческий сборник VI*. Leningrad. 231-253.
- Friedrich, J. B. (1856). *Die Realien in der Iliade und Odyssee*. Erlangen: Ferdinand Enke.
- Friedrich, P. (1977). Sanity and the Myth of Honor: The Problem of Achilles. *Ethos*, 5.3, 281-305.
- Gantz, T. (1993). *Early Greek Myth: A Guide to Literary and Artistic Sources*. Baltimore - London: John Hopkins University Press.
- Gebhard, V. (1934). Thersites. In: *Real-Encyclopädie der classischen Altertumswissenschaft*. V.a.2 - Thapsos bis Thesara. Pauly, A. F. (ed). Stuttgart: Alfred Druckenmüller Verlag. 2455-2471.
- Geddes, A. G. (1984). Who's Who In 'Homeric' Society?. *The Classical Quarterly* (New Series), 34.1, 17-36.
- Gentili, B. (1988). *Poetry and Its Public in Ancient Greece: From Homer to the Fifth Century*. Trans. A. Thomas Cole. Baltimore - London: The John Hopkins University Press.
- Georgiadou, A. - Larmour, D. H. J. (eds.) (1998). *Lucian's Science Fiction Novel True Histories*. Leiden: Brill.
- Gladstone, W. E. (1858). *Studies on Homer and the Homeric Age I-III*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Gottschall, J. (2008). *The Rape of Troy: Evolution, Violence, and the World of Homer*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Graves, R. (1960). *The Anger of Achilles: The Iliad*. London: Cassell.
- Green, C. M. C. (1991). *Stimulos Dedit Aemula Virtus: Lucan and Homer Reconsidered*. *Phoenix*, 45.3, 230-254.
- Griffin, J. (1977). The Epic Cycle and the Uniqueness of Homer. *The Journal of Hellenic Studies*, 97, 39-53.
- Griffin, J. (1986). Homeric Words and Speakers. *The Journal of Hellenic Studies*, 106, 36-57.
- Grote, G. (1869-1870). *A History of Greece: From the Earliest Period to the Close of the Generation Contemporary with Alexander the Great I-II*. London: J. Murray.
- Haft, A. J. (1989/1990). Odysseus' Wrath and Grief in the *Iliad*: Agamemnon, the Ithacan King, and the Sack of Troy in Books 2, 4, and 14. *The Classical Journal*, 85.2, 97-114.
- Hall, E. (2008). Putting the Class into Classical Reception. In: *A Companion to Classical Receptions*. Hardwick, L. - Stray, C. (eds). London: Blackwell. 386-397.
- Halliday, W. R. (1923). *The Growth of the City State: Lectures of Greek and Roman History: 1st Series*. Liverpool: University of Liverpool - London: Hodder and Stoughton.
- Halliwell, S. (1991). The Uses of Laughter in Greek Culture. *The Classical Quarterly* (New

- Series), 41.2, 279-296.
- Halliwell, S. (2008). *Greek Laughter: A Study of Cultural Psychology from Homer to Early Christianity*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Hammer, D. C. (1997). Who Shall Readily Obey?: Authority and Politics in the *Iliad*. *Phoenix*, 51.1, 1-24.
- Haubold, J. (2000). *Homer's People: Epic Poetry and Social Formation*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Hauvette, A. (1905). *Un poète ionien du VII Siècle: Archiloque, sa vie et ses poésies*. Paris: A. Fontemoing.
- Hight, G. (1972). *The Speeches in Vergil's Aeneid*. Princeton: Princeton University Press.
- Hooghe, M. (1999). The Rebuke of Thersites: Deliberative Democracy under Conditions of Inequality. *Acta politica*, 34.4, 287-301.
- Howald, E. (1946). *Der Dichter der Ilias*. Zürich: E. Rentsch.
- Hubbard, T. K. (1991). *The Mask of Comedy: Aristophanes and the Intertextual Parabasis*. Ithaca - London: Cornell University Press.
- Huxley, G. (1967). Thersites in Sophokles, *Philoktetes* 445. *Greek, Roman and Byzantine Studies*, 8, 33-34.
- Jeger, V. (1991). *Paideia: oblikovanje grčkog čoveka*. Prevele Olga Kostrešević i Drinka Gojković. Novi Sad: Književna zajednica Novog Sada.
- Johnston, I. C. (1988). *The Ironies of War: An Introduction to Homer's Iliad*. Lanham: University Press of America.
- Jouanno, C. (2005). Thersite, une figure de la démesure?. *Kentron*, 21, 181-223.
- Kakridis, J. Th. (1949). *Homeric Researches*. Lund: C.W.K. Gleerup.
- Keane, C. (2011). Defining the Art of Blame: Classical Satire. In: *A Companion to Satire: Ancient and Modern*. Quintero, R. (ed). London: Blackwell. 31-51.
- Kent, R. G. (1915). Note on *Iliad* II, 260. *The Classical Journal*, 10.4, 172-174.
- King, K. C. (1987). *Achilles: Paradigms of the War Hero from Homer to the Middle Ages*. Berkeley: University of California Press.
- Kirk, G. S. (1962). *The Songs of Homer*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Kirk, G. S. (1976). *Homer and the Oral Tradition*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Kirk, G. S. (1985). *The Iliad: A Commentary*. Vol. 1: Books 1-4. New York: Cambridge University Press.
- Kouklanakis, A. (1999). Thersites, Odysseus, and the Social Order. In: *Nine Essays on Homer*. Carlisle, M. - Levaniouk, O. (eds). Lanham: Rowman & Littlefield. 35-54.
- Kuisma, O. (1996). *Proclus' Defence of Homer*. Helsinki: Societas Scientiarum Fennica.
- Kullmann, W. (1955). Die Probe des Achaierheeres in der *Ilias*. *Museum Helveticum*, 12, 253-273.
- Kullmann, W. (1960). *Die Quellen der Ilias (troischer Sagenkreis)*. Wiesbaden: F. Steiner.
- La Roche, J. (1870). *Homers Ilias: für den Schulgebrauch erklärt*. Berlin: H. Ebeling & C. Plahn.
- Lämmli, F. (1948). *Ilias B: Meuterei oder Versuchung*. *Museum Helveticum*, 5, 83-95.
- Lang, A. (1910). *The World of Homer*. London - New York: Longmans, Green, and Company.
- Latacz, J. (2004). *Troy and Homer*. Oxford: Oxford University Press.
- Leaf, W. (ed.) (1886). *The Iliad I-II*. London: Macmillan.
- Lefkowitz, M. R. (1981). *The Lives of the Greek Poets*. Baltimore: John Hopkins University Press.
- Levine, D. B. (1982/1983). Homeric Laughter and the Unsmiling Suitors. *The Classical Journal*. 78.2, 97-104.
- Lord, A. B. (1990). *Pevač priča I-II*. Prevela Slobodanka Glišić. Beograd: Idea.



- Louden, B. (2006). *The Iliad: Structure, Myth, and Meaning*. Baltimore: The John Hopkins University Press.
- Lowry, E. R. Jr. (1991). *Thersites: A Study in Comic Shame*. New York - London: Garland Publishing.
- Luce, J. V. (1975). *Homer and the Heroic Age*. London: Thames and Hudson.
- Mack, M. (ed.) (1967). *The Poems of Alexander Pope VII: Translations of Homer, The Iliad of Homer, Books I-IX*. London: Methuen & Co. - New Haven: Yale University Press.
- Mahaffy, J. P. (1925). *Social Life in Greece from Homer to Menander*. London: Macmillan.
- Margoliouth, D. S. (1923). *The Homer of Aristotle*. Oxford: Blackwell.
- Marks, J. (2005). The Ongoing Neikos: Thersites, Odysseus, and Achilles. *American Journal of Philology*, 126.1, 1-31.
- Marr, J. (2005). Class Prejudice in the Ancient Greek World: Thersites, Cleon, and other Upstarts. *Pegasus*, 5.48, 2-9.
- Martin, R. P. (1989). *The Language of Heroes: Speech and Performance in the Iliad*. Ithaca - London: Cornell University Press.
- Mazon, P. (1948). *Introduction à l'Illiade*. Paris: Les Belles Lettres.
- McDermott, W. C. (1935). The Ape in Greek Literature. *Transactions and Proceedings of the American Philological Association*, 66, 165-176.
- McGlew, J. F. (1989). Royal Power and the Achaean Assembly at *Iliad* 2.84-393. *Classical Antiquity*, 8.2, 283-295.
- Meltzer, G. S. (1990). The Role of Comic Perspectives in Shaping Homer's Tragic Vision. *The Classical World*, 83.4, 265-280.
- Minchin, E. (2007). *Homeric Voices: Discourse, Memory, Gender*. Oxford: Oxford University Press.
- Misener, G. (1924). Iconistic Portraits. *Classical Philology*, 19.2, 97-123.
- Mitchell, A. G. (2009). *Greek Vase-Painting and the Origins of Visual Humour*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Mondi, R. (1980). Skeptouchoi basileis: An Argument for Divine Kingship in Early Greece. *Arethusa*, 13.2, 203-216.
- Mueller, M. (1984). *The Iliad*. London: Allen and Unwin.
- Munding, H. (1959). *Hesiods Erga in ihrem Verhältnis zur Ilias : ein Vergleich und seine Folgerungen für die Entstehung der Gedichte*. Frankfurt am Main: Klostermann.
- Murray, G. (1907). *The Rise of the Greek Epic*. Oxford: Clarendon Press.
- Nagy, G. (1979). *The Best of the Achaeans*. Baltimore - London: The John Hopkins University Press.
- Nagy, G. (1990). *Greek Mythology and Poetics*. Ithaca - London: Cornell University Press.
- Nagy, G. (1996a). *Homeric Questions*. Austin: University of Texas Press.
- Nagy, G. (1996b). *Poetry as Performance*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Nagy, G. (2004). *Homer's Text and Language*. Urbana - Chicago: University of Illinois Press.
- Nagy, G. (2010). *Homer the Preclassic*. Berkeley: University of California Press.
- Newhall, S. H. (1908). Pisistratus and His Edition of Homer. *Proceedings of the American Academy of Arts and Sciences*, 43.19, 491-510.
- Nikolietseas, M. M. (2012). *The Iliad: Twenty Centuries of Translation: A Critical View*. USA: Printed for the Author.
- Page, D. L. (1959). *History and the Homeric Iliad*. Berkeley - Los Angeles: University of California Press.
- Paley, F. A. (1879). *The Iliad of Homer. Books I-XII*. London: Whittaker.
- Pearson, L. I. C. (1962). *Popular Ethics in Ancient Greece*. Stanford: Stanford University

- Press.
- Pestalozzi, H. (1945). *Die Achilleis als Quelle der Ilias*. Zürich: E. Rentsch.
- Pitsoulis, A. (2011). The Egalitarian Battlefield: Reflections on the Origins of Majority Rule in Archaic Greece. *European Journal of Political Economy*, 27, 87-103.
- Porter, J. I. (1996). The Philosophy of Aristo of Chios. In: *The Cynics: The Cynic Movement in Antiquity and Its Legacy*. Branham, R. B. - Goulet-Cazé, M-O. (eds). Berkeley - Los Angeles: University of California Press. 156-189.
- Postlethwaite, N. (1988). Thersites in the *Illiad*. *Greece & Rome* (Second Series), 35.2, 123-136.
- Prioux, É. - Pouzadoux, C. (2014). Entre histoires de familles et histoire universelle: liens générationnels, parentés et mariages dans la représentation de la traume temporelle entourant le conflit troyen. *Aitia*, 4, 1-36.
- Raaflaub, K. A. (2004). Homer and the Beginning of Political Thought in Greece. In: *Ancient Greek Democracy: Readings and Sources*. Robinson, E, W. (ed). Oxford: Blackwell. 28-40.
- Rabel, R. J. (1997). *Plot and Point of View in the Iliad*. Ann Arbor: The University of Michigan Press.
- Rankin, H. D. (1972). Thersites the Malcontent, A Discussion. *Symbolae Osloenses*, 47.1, 36-60.
- Rankin, H. D. (1974). Archilochus and Achilles. *Hermathena*, 118, 91-98.
- Redfield, J. M. (1975). *Nature and Culture in the Iliad: The Tragedy of Hector*. Chicago - London: University of Chicago Press.
- Reece, S. (2009). *Homer's Winged Words: The Evolution of Early Greek Epic Diction in the Light of Oral Theory*. Leiden: Brill.
- Reinhardt, K. (1961). *Die Ilias und ihr Dichter*. Göttingen: Vandenhoeck und Ruprecht.
- Robert, C. (1901). *Studien zur Ilias*. Berlin: Weidmann.
- Robert, C. (1919). *Archaeologische Hermeneutik*. Berlin: Weidmann.
- Rodewald, C. (ed.) (1974). *Democracy: Ideas and Realities*. Toronto: Hakkert - London: Dent.
- Róheim, G. (1972). *Animism, Magic, and the Divine King*. London: Routledge and Kegan Paul.
- Roochnik, D. (1990). Homeric Speech Acts: Word and Deed in the Epics. *The Classical Journal*, 85.4, 289-299.
- Rose, P. W. (1988). Thersites and the Plural Voices of Homer. *Arethusa*, 21.1, 5-25.
- Rosen, R. M. (2003). The Death of Thersites and the Symptotic Performance of Iambic Mockery. *Pallas*, 61, 121-136.
- Rosen, R. M. (2007). *Making mockery: The Poetics of Ancient Satire*. Oxford - New York: Oxford University Press.
- Russo, J. (1974). The Inner Man in Archilochus and the *Odyssey*. *Roman and Byzantine Studies*, 15.2, 139-152.
- Rutherford, R. (2013). *Homer*. Greece and Rome, 41. Cambridge: Cambridge University Press.
- Säid, S. (2011). *Homer and the Odyssey*. Oxford - New York: Oxford University Press.
- Sandywell, B. (1996). *The Beginnings of European Theorizing: Reflexivity in the Archaic Age*. London: Routledge.
- Savić-Rebac, A. (1985). *Antička estetika i nauka o književnosti*. Novi Sad: Književna zajednica Novog Sada.
- Saxonhouse, A. W. (2006). *Free Speech and Democracy in Ancient Athens*. New York - Cambridge: Cambridge University Press.
- Schaarschmidt, J. F. (1791). *De Homeri Thersite temere Graecos Agamemnoni reconciliante*.

Gubenaë.

- Schadewaldt, W. (1938). *Iliasstudien*. Leipzig: Hirzel.
- Schadewaldt, W. (1951). Einblick in die Erfindung der *Ilias*. *Ilias und Memnonis*. In: *Von Homers Welt und Werk*. Stuttgart: K. F. Koehler. 155–202.
- Scheiffele, A. (1852). Thersites. In: *Real-Encyclopädie der classischen Alterthumwissenschaft*. Pauly, A. F. (ed). Stuttgart: J. B. Metzler. 1868-1869.
- Schein, S. (1989). *Smrtni junak*. Preveo Zdeslav Dukat. Zagreb: Globus.
- Schmidt, J. (1916-1924). Thersites. In: *Ausführliches Lexikon der griechischen und römischen Mythologie*. Vol. V. Roscher, W. H. (ed). Leipzig: B. G. Teubner. 665-675.
- Schmidt, J-U. (2002). Thersites und das politische Anliegen des Iliasdichters. *Rheinisches Museum für Philologie*, 145.2, 129-149.
- Schmiel, R. (1986). The Amazon Queen: Quintus of Smyrna, Book 1. *Phoenix*, 40.2, 185-194.
- Schreiber, T. (1895). *Atlas of Classical Antiquities*. London - New York: Macmillan and Co.
- Schubert, P. (1996). Thersite et Penthésilée dans la *Suite d'Homère* de Quintus de Smyrne. *Phoenix*, 50.2, 111-117.
- Schwartz, E. (1918). *Zur Entstehung der Ilias*. Strassburg: Trübner.
- Scodel, R. (2002). *Listening to Homer: Tradition, Narrative, and Audience*. Ann Arbor: University of Michigan Press.
- Scott, J. A. (1929). Aeschines and Two Homeric Quotations. *The Classical Journal*, 25.3, 234-235.
- Séchan, L. (1926). *Études sur la Tragédie Grecque*. Paris: Champion.
- Seibel, A. (1995). Widerstreit und Ergänzung: Thersites und Odysseus als Rivalisierende Demagogen in der *Ilias* (B 190-264). *Hermes*, 123.4, 385-397.
- Seymour, T. D. (1907). *Life in the Homeric Age*. New York - London: Macmillan and Co.
- Sikes, E. E. (1940). The Humour of Homer. *The Classical Review*, 54.3, 121-127.
- Silk, M. S. (2004). *Homer: The Iliad*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Smith, G. (1926). Homeric Orators and Auditors. *The Classical Journal*. 21.5, 355-364.
- Snodgrass, A. M. (2000). *The Dark Age of Greece: An Archaeological Survey of the Eleventh to the Eighth Centuries BC*. Edinburgh: Edinburgh University Press.
- Spina, L. (2001). *L'Oratore scriteriato: per una storia letteraria e politica di Tersite*, Napoli: Loffredo.
- Stanford, W. B. (1963). *The Ulysses Theme: A Study in the Adaptability of a Traditional Hero*. Oxford: Blackwell.
- Stanley, K. (1993). *The Shield of Homer: Narrative Structure in the Iliad*. Princeton: Princeton University Press.
- Stone, I. F. (1988). *The Trial of Socrates*. Boston - Toronto: Little, Brown and Company.
- Stuurman, S. (2004). The Voice of Thersites: Reflections on the Origins of the Idea of Equality. *Journal of the History of Ideas*. 65.2, 171-189.
- Taplin, O. (1992). *Homeric Soundings: The Shaping of the Iliad*. Oxford: Clarendon Press.
- Thalmann, W. G. (1988). Thersites: Comedy, Scapegoats, and Heroic Ideology in the *Iliad*. *Transactions of the American Philological Association*, 118, 1-28.
- Thalmann, W. G. (1998). *The Swineherd and the Bow: Representations of Class in the Odyssey*. New York: Cornell University Press.
- Thomas, C. G - Conant, C. (2007). *The Trojan War*. Norman: University of Oklahoma Press.
- Thomson, G. D. (1941). *Aeschylus and Athens: A Study in the Social Origins of Drama*. London: Lawrence & Wishart.
- Tritle, L. A. (2000). *From Melos to My Lai: War and Survival*. London: Routledge.
- Trollope, W. (1847). *Ὅμηρον Ἰλιάς, The Iliad of Homer*. London: F. and J. Rivington.

- Trypanis, C. A. (1977). *The Homeric Epics*. Warminster: Aris & Phillips.
- Trypanis, C. A. (1981). *Greek Poetry: from Homer to Seferis*. London: Faber & Faber.
- Unruh, D. (2011). Skeptouchoi: A New Look at the Homeric Scepter. *Classical World*, 104.3, 279-294.
- Usener, H. (1965). *Kleine Schriften IV*. Osnabrück: Otto Zeller.
- Van der Valk, M. (1963). *Researches on the Text and Scholia of the Iliad I-II*. Leiden: Brill.
- Versenyi, L. (1974). *Man's Measure: A Study of the Greek Image of Man from Homer to Sophocles*. Albany: State University of New York Press.
- Vian, F. (1959). *Recherches sur les Posthomerica de Quintus de Smyrne*. Paris: Klincksieck.
- Villoison, J-B-G d'A. (1788). *Homeri Ilias: ad veteris codicis veneti fidem recensita*. Venetiis: Typis et sumptibus fratrum Coleti.
- Vivante, P. (1982). *The Epithets in Homer*. New Haven: Yale University Press.
- Von der Mühl, P. (1946). Die Diapira im B der Ilias. *Museum Helveticum*, 3, 197-209.
- Von Scheliha, R. (1943). *Patroklos: Gedanken über Homers Dichtung und Gestalten*. Basel: Benno Schwabe.
- Walcot, P. (1984). Greek Attitudes towards Women: The Mythological Evidence. *Greece & Rome*, 31.1, 37-47.
- Waterfield, R. (2009). *Why Socrates died: dispelling the myths*. London: Faber.
- Webster, T. B. L. (1964). *From Mycenae to Homer*. London: Methuen.
- Weil, S. (2003). *The Iliad or the Poem of Force*. James P. Holoka (trans). New York: Peter Lang.
- Weinbrot, H. D. (2005). *Menippean Satire Reconsidered: From Antiquity to the Eighteenth Century*. Baltimore: Johns Hopkins University Press.
- Welcker, F. G. (1849). *Der Epische Cyclus, Vol. 2: Die Gedichte nach Inhalt und Composition: Oder die Homerischen Dichter*. Cambridge: Cambridge University Press.
- West, M. L. (2003). *Iliad and Aethiopis*. *The Classical Quarterly* (New Series), 53.1, 1-14.
- West, M. L. (2011). *The Making of the Iliad: Disquisition and Analytical Commentary*. Oxford: Oxford University Press.
- Whitley, J. (2003). *Style and Society in Dark Age Greece: The Changing Face of a Pre-literate Society 1100-700 BC*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Whitman, C. H. (1958). *Homer and the Heroic Tradition*. Cambridge, Mass.: Harvard University Press.
- Whitman, C. H. (1971). *Aristophanes and the Comic Hero*. Cambridge, Mass.: Harvard University Press.
- Wilamowitz-Moellendorff, U. (1916a). *Die Ilias und Homer*. Berlin: Weidmann.
- Wilamowitz-Moellendorff, U. (1916b). *Vitae Homeri et Hesiodi: in usum scholarum*. Bonn: A. Marcus & E. Weber.
- Wilkerson, K. E. (1982). From Hero to Citizen: Persuasion in Early Greece. *Philosophy and Rhetoric*, 15.2, 104-125.
- Willcock, M. M. (1970). *A Commentary on Homer's Iliad: Books I-VI*. London: Macmillan.
- Willcock, M. M. (1976). *A Companion to the Iliad: Based on the Translation by Richmond Lattimore*. Chicago - London: The University of Chicago Press.
- Willcock, M. M. (1997). Neoanalysis. In: *A New Companion to Homer*. Morris, I. - Powell, B. B. (eds). Leiden: Brill. 174-189.
- Wofford, S. L. (1992). *The Choice of Achilles: The Ideology of Figure in the Epic*. Stanford: Stanford University Press.
- Wunsch, J. L. (1988). Homer's Heroic Nerd. *The American Scholar*, 57.1, 159-160.
- Zielinski, K. (2004). Removing the Hunch or Thersites Re-appreciated. *Eos*, 91.2, 195-218.

в) Литература о английским изворима

- Adamson, J. (1987). *Troilus and Cressida*. Brighton: The Harvester Press.
- Alexander, P. (1928). *Troilus and Cressida*, 1609. *The Library*, 9, 267-286.
- Apfelbaum, R. (2004). *Shakespeare's Troilus and Cressida: Textual Problems and Performance Solutions*. Cranbury: Rosemont Publishing.
- Axton, M. (1982). *Three Tudor Classical Interludes*. Woodbridge: D. S. Brewer.
- Baines, B. J. (1984). *Thomas Heywood*. Boston: Twayne Publishers.
- Barton, A. (1977). *Shakespeare and the Idea of the Play*. Westport: Greenwood Press.
- Beale, S. R. (1993). Thersites in *Troilus and Cressida*. In: *Players of Shakespeare 3: Further Essays on Shakespearean Performance*. Jackson, R. - Smallwood, R. (eds). Cambridge: Cambridge University Press. 160-173.
- Bethell, S. L. (1944). *Shakespeare and the Popular Dramatic Tradition*. London: Staples Press.
- Birney, A. L. (1973). *Satiric Catharsis in Shakespeare: A Theory of Dramatic Structure*. Berkeley - Los Angeles - London: University of California Press.
- Bloom, H. (1998). *Troilus and Cressida*. In: *Shakespeare: The Invention of the Human*. New York: Riverhead Books. 327-344.
- Boas, F. S. (1896). *Shakespeare and His Predecessors*. London: John Murray.
- Boas, F. S. (1975). *Thomas Heywood*. New York: Phaeton Press.
- Bowden, W. R. (1957). The Human Shakespeare and *Troilus and Cressida*. *Shakespeare Quarterly*, 8.2, 167-177.
- Bradshaw, G. (1987). *Shakespeare's Scepticism*. Brighton: John Spiers.
- Campbell, O. J. (1938). *Comical Satyre and Shakespeare's Troilus and Cressida*. San Marino, Cal.: Adcraft Press.
- Campbell, O. J. (ed.) (1966). *A Shakespeare Encyclopaedia*. London: Methuen & Co.
- Clark, A. M. (1931). *Thomas Heywood: Playwright and Miscellanist*. Oxford: Basil Blackwell.
- Cole, D. (1980). Myth and Anti-Myth: The Case of *Troilus and Cressida*. *Shakespeare Quarterly*, 31.1, 76-84.
- Coleridge, S. T. (1836). *Troilus and Cressida*. In: *Literary Remains*. Vol. 2. London: William Pickering.
- Coleridge, S. T. (1900). *Lectures and Notes on Shakspeare and Other English Poets*. London: George Bell and Sons.
- Colie, R. L. (1974). *Shakespeare's Living Art*. Princeton: Princeton University Press.
- Dollimore, J. (1989). *Radical Tragedy: Religion, Ideology and Power in the Drama of Shakespeare and His Contemporaries*. Hertfordshire: Harvester Wheatsheaf.
- Ellis, D. (2014). *The Truth about William Shakespeare: Fact, Fiction and Modern Biographies*. Edinburgh: Edinburgh University Press.
- Ellis-Fermor, U. (1948). *The Frontiers of Drama*. London: Methuen & Co.
- Elton, W. R. (2000). *Shakespeare's Troilus and Cressida and the Inns of Court Revels*. Aldershot: Ashgate Publishing.
- Farnham, W. (1971). *Shakespearean Grotesque: Its Genesis and Transformations*. Oxford: Clarendon Press.
- Findlay, A. (1994). *Illegitimate Power: Bastards in Renaissance Drama*. Manchester: Manchester University Press.
- Fly, R. D. (1975). "Suited in Like Conditions as Our Argument": Imitative Form in Shakespeare's *Troilus and Cressida*. *Studies in English Literature*, 15, 273-292.
- Foakes, R. A. (1962-63). *Troilus and Cressida Reconsidered*. *University of Toronto*

- Quarterly*, 32, 142-154.
- Foakes, R. A. (1971). *Shakespeare: The Dark Comedies to the Last Plays: from Satire to Celebration*. London: Routledge.
- French, M. (1982). *Shakespeare's Division of Experience*. London: Jonathan Cape Ltd.
- Freund, E. (2004). Ariachne's Broken Woof: the Rhetoric of Citation in *Troilus and Cressida*. In: *Shakespeare and the Question of Theory*. Hartman, G. H. - Parker, P. (eds). London: Routledge.
- Frye, N. (1953). Characterization in Shakespearian Comedy. *Shakespeare Quarterly*, 4.3, 271-277.
- Frye, N. (1967). *Fools of Time: Studies in Shakespearean Tragedy*. Toronto: University of Toronto Press.
- Furnivall, F. J. (1867). Pynson's Contract with Horman for his *Vulgaria*, and Palsgrave for his *Lesclaircissement*, with Pynson's letter of denization. *Transactions of the Philological Society*. 12.1, 362-374.
- Gayley, C. M. (1903). *Representative English Comedies*. Vol. 1. New York - London: Macmillan.
- Giles, H. (1887). *Human Life in Shakespeare*. Boston: Lee and Shepard - New York: C. T. Dillingham.
- Girard, R. (1991). *A Theater of Envy: William Shakespeare*. Oxford: Oxford University Press.
- Goldsmith, R. H. (1958). *Wise Fools in Shakespeare*. Liverpool: Liverpool University Press.
- Greene, N. (1992). *Shakespeare's Tragic Imagination*. London: Macmillan.
- Harbage, A. (1947). *As They Like It: An Essay on Shakespeare and Morality*. New York: Macmillan.
- Henderson, W. B. D. (1935). Shakespeare's *Troilus and Cressida*: Yet Deeper in Its Tradition. In: *Essays in Dramatic Literature: The Parrott Presentation Volume*. Craig, H. (ed). Princeton: Princeton University Press. 127-156.
- Hense, C. C. (1872). John Lilly und Shakespeare. In: *Jahrbuch der deutschen Shakespeare-Gesellschaft*. Vol. 7. Elze, K. (ed.). Weimar: A. Henschke. 238-300.
- Hight, G. (1949). *The Classical Tradition: Greek and Roman Influences on Western Literature*. Oxford: Oxford University Press.
- Hornback, R. (2007). Lost Conventions of Godly Comedy in Udall's *Thersites*. *Studies in English Literature 1500-1900*, 47.2, 281-303.
- Hughes, T. (1992). *Shakespeare and the Goddess of Complete Being*. London: Faber and Faber.
- Hyland, P. (1989). *William Shakespeare, Troilus and Cressida*. Penguin Critical Studies. London: Penguin.
- Kaula, D. (1961). Will and Reason in *Troilus and Cressida*. *Shakespeare Quarterly*, 12.3, 271-283.
- Kaula, D. (1973). "Mad Idolatry" in Shakespeare's *Troilus and Cressida*. *Texas Studies in Literature and Language*, 15, 25-38.
- Kenward, C. (2018). 'Of arms and the man'. *Thersites in Early Modern English Drama*. In: *Epic Performances: from the Middle Ages into the Twenty-First Century*. Macintosh, F. - McConnell, J. - Harrison, S. & Kenward, C. (eds). Oxford: Oxford University Press.
- Kernan, A. (1959). *The Cankered Muse: Satire of the English Renaissance*. New Haven: Yale University Press.
- Kimbrough, R. (1964a). *Shakespeare's Troilus & Cressida and Its Setting*. Cambridge, Mass.: Harvard University Press.
- Kimbrough, R. (1964b). The Problem of *Thersites*. *The Modern Language Review*, 59.2, 173-

- King, R. L. (1999). Time Tested. *The North American Review*, 284.6, 41-42.
- Knight, G. W. (1972). *The Wheel of Fire: Essays in Interpretation of Shakespeare's Sombre Tragedies*. London: Methuen and Co.
- Knowland, A. S. (1959). Troilus and Cressida. *Shakespeare Quarterly*, 10.3, 353-365.
- Kostić, V. (1994). *Stvaralaštvo Viljema Šekspira*. 2 Vols. Beograd: SKZ. (tekst objavljen na ćirilici).
- Kot, J. (1963). *Šekspir naš savremenik*. Preveo Petar Vujičić. Beograd: SKZ.
- Kot, J. (1974). *Jedenje bogova*. Preveo Petar Vujičić. Beograd: Nolit.
- Kott, J. (1987). *Eating of the Gods*. Taborski, B. - Czerwinski, E. J. (trans). Evanston: Northwestern University Press.
- Lawrence, W. W. (1931). *Shakespeare's Problem Comedies*. New York: Macmillan.
- Lawrence, W. W. (1942). Troilus, Cressida and Thersites. *The Modern Language Review*, 37.4, 422-437.
- Lewis, W. (1927). *The Lion and the Fox: The Role of the Hero in the Plays of Shakespeare*. London: Grant Richards Ltd.
- Main, W. W. (1961). Character Amalgams in Shakespeare's *Troilus and Cressida*. *Studies in Philology*, 58.2, 170-178.
- Marmion, S. (1874). Memoir of Thomas Heywood. In: *The Dramatic Works of Thomas Heywood*. Vol. 1. London: John Pearson. ix-xliv.
- Martin, P. (ed.) (1983). *Shakespeare: Troilus and Cressida, a Casebook*. London: Macmillan.
- Matthews, B. (1913). *Shakespeare as a Playwright*. New York: C. Scribner's Sons.
- Merton, S. (1945). *The Tempest and Troilus and Cressida*. *College English*, 7.3, 143-150.
- Moon, A. R. (1926). Was Nicholas Udall the Author of *Thersites*?. *Library*, 7.2, 184-193.
- Morris, B. (1959). The Tragic Structure of *Troilus and Cressida*. *Shakespeare Quarterly*, 10, 481-491.
- Muir, K. (1979). *Shakespeare's Comic Sequence*. Liverpool: Liverpool University Press.
- Neill, M. (1993). In Everything Illegitimate: Imagining the Bastard in Renaissance Drama. *The Yearbook of English Studies*, 23, 270-292.
- Ornstein, R. (1965). *The Moral Vision of Jacobean Tragedy*. Madison: University of Wisconsin Press.
- Parker, P. A. (1996). *Shakespeare from the Margins: Language, Culture, Context*. Chicago: University of Chicago Press.
- Parrott, T. M. (1949). *Shakespearean Comedy*. New York: Russell & Russell.
- Prendergast, M. T. M. (2008). The Aesthetics of Railing: *Troilus and Cressida* and *Coriolanus*. *Renaissance & Reformation*, 31.3, 69-101.
- Price, J. G. (1971). The Mirror to Nature: Shaw's "Troilus and Cressida" Lecture. *The Shaw Review*, 14.2, 68-72.
- Raleigh, W. (1907). *Shakespeare*. New York - London: Macmillan & Co.
- Rollins, H. E. (1917). The Troilus-Cressida Story from Chaucer to Shakespeare. *PMLA*, 32.3, 383-429.
- Root, R. K. (1922). *The Poetry of Chaucer*. Boston: Houghton Mifflin Co.
- Smith, J. O. (1967). Essence and Existence in Shakespeare's *Troilus and Cressida*. *Philological Quarterly*, 46.2, 167-185.
- Soellner, R. (1956). The Troubled Fountain: Erasmus Formulates a Shakespearian Simile. *The Journal of English and Germanic Philology*, 55.1, 70-74.
- Tatlock, J. S. P. (1915). The Siege of Troy in Elizabethan Literature, Especially in Shakespeare and Heywood. *PMLA*, 30.4, 673-770.
- Thomas, V. (1987). *The Moral Universe of Shakespeare's Problem Plays*. London - Sydney: Croom Helm Ltd.

- Tillyard, E. M. W. (1951). *Shakespeare's Last Plays*. London: Chatto and Windus.
- Velte, M. (1966). *The Burgeois Elements in the Dramas of Thomas Heywood*. New York: Haskell House.
- Wallace, M. B. (1903). *The Birthe of Hercules with an Introduction on the Influence of Plautus on the Dramatic Literature of England in Sixteen Century*. Chicago: Scott Foresman.
- Wells, S. (ed.) (1997). *Shakespeare: A Bibliographical Guide*. Oxford: Clarendon Press.
- White, R. G. (1886). *Studies in Shakespeare*. Boston - New York: Houghton - Mifflin.
- Wolff, M. J. (1921). *Shakespeare: der Dichter und sein Werk*. Vol. 2. München: C. H. Beck.

2) *Opшта teorijsko-metodološka literatura*

- Adorno, T. - Horkhajmer, M. (1974). *Dijalektika prosvjetiteljstva: filozofijski fragmenti*. Prevela Nadežda Čačinović-Puhovski. Sarajevo: Veselin Masleša.
- Adorno, T. (1979). *Estetička teorija*. Preveo Kasim Prohić. Beograd: Nolit.
- Albouy, P. (1969). *Mythes et mythologie dans la littérature française*. Paris: Armand Colin.
- Altiser, L. (2009). *Ideologija i državni ideološki aparati*. Preveo Andrija Filipović. Loznica: Karpos.
- Auerbah, E. (1978). *Mimesis*. Preveo Milan Tabaković. Beograd: Nolit.
- Bahtin, M. (1967). *Problemi poetike Dostojevskog*. Prevela Milica Nikolić. Beograd: Nolit.
- Bahtin, M. (1978). *Stvaralaštvo Fransoa Rablea i narodna kultura srednjega veka i renesanse*. Preveli Ivan Šop i Tihomir Vučković. Beograd: Nolit.
- Baker, P. (2015). *Italian Renaissance Humanism in the Mirror*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Baldensperger, F. - Friederich, W. P. (eds) (1950). *Bibliography of Comparative Literature*. Chapel Hill: University of North Carolina.
- Baldensperger, F. (1921). Littérature comparée: le mot et la chose. *Revue de la littérature comparée*, 1, 1-29.
- Bart, R. (1971). *Književnost, mitologija, semiologija*. Preveo Ivan Čolović. Beograd: Nolit.
- Bauerhorst, K. (1932). *Bibliographie der Stoff- und Motivgeschichte der deutschen Literatur*. Berlin - Leipzig: Walter de Gruyter.
- Beker, M. (1995). *Uvod u komparativnu književnost*. Zagreb: Školska knjiga.
- Beller, M. - Leerssen, J. T. (eds) (2007). *Imagology: The Cultural Construction and Literary Representation of National Characters: A Critical Survey*. Amsterdam - New York: Rodopi.
- Beller, M. (1970). Von der Stoffgeschichte zur Thematologie: Ein Beitrag zur komparatistischen Methodenlehre. *Arcadia*, 5, 1-38.
- Beller, M. (1981). Thematologie. In: *Vergleichende Literaturwissenschaft: Theorie und Praxis*. Schmeling, M. (ed). Wiesbaden: Akademische Verlagsgesellschaft Athenaion. 73-97.
- Bergson, A. (2004). *O smehu*. Preveo Srećko Džamonja. Novi Sad: Vega media.
- Betz, L. P. (1904). *La littérature comparée: essai bibliographique*. Strasbourg: Karl J. Trübner.
- Bisanz, A. J. (1973). Zwischen Stoffgeschichte und Thematologie: Betrachtungen zu einem literaturtheoretischen Dilemma. *Deutsche Vierteljahrsschrift*, 47, 148-166.
- Bisanz, A. J. (1975). Stoff, Thema, Motiv: Zur Problematik des Transfers von Begriffsbestimmungen zwischen der englischen und deutschen Literaturwissenschaft. *Neophilologus*, 59, 317-323.
- Bourdieu, P. (1984). *Homo Academicus*. Peter Collier (trans). Stanford: Stanford University



- Press.
- Brajić, T. (1999, jun). Outsajderska paradigma i rat. *Reč: časopis za književnost, kulturu i društvena pitanja*, 001.
- Bremmer, J. (1983). Scapegoat Rituals in Ancient Greece. *Harvard Studies in Classical Philology*, 87, 299-320.
- Brennan, T. (2005). *The Stoic Life*. Oxford: Oxford University Press.
- Brombert, V. (1999). *In Praise of Antiheroes*. Chicago: University of Chicago Press.
- Brown, N. O. (1947). *Hermes the Thief: The Evolution of a Myth*. Madison: University of Wisconsin Press.
- Brunel, P. (ed) (1992). *Companion to Literary Myths, Heroes and Archetypes*. Wendy Allatson et al. (trans). London - New York: Routledge.
- Burdije, P. (2003). *Pravila umetnosti: geneza i struktura polja književnosti*. Preveli Vladimir Kapor et al. Novi Sad: Svetovi. (tekst objavljen na ćirilici).
- Burke, K. (1966). *Language as Symbolic Action: Essays on Life, Literature and Method*. Berkeley - Los Angeles: University of California Press.
- Burke, K. (1969). *A Grammar of Motives*. Berkeley - Los Angeles: University of California Press.
- Burkert, W. (1977). *Griechische Religion der archaischen und klassischen Epoche*. Stuttgart - Berlin - Köln - Mainz: Verlag W. Kohlhammer.
- Burkert, W. (1979). *Structure and History in Greek Mythology and Ritual*. Berkeley - Los Angeles - London: University of California Press.
- Butler, E. M. (1952). *The Fortunes of Faust*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Byock, J. (1995, january). Egil's Bones. *Scientific American*, 272, 82-87.
- Campbell, J. (1960). *The Masks of God: Primitive Mythology*. London: Secker & Warburg.
- Carcopino, J. (1935). *L'ostracisme Athenien*. Paris: Librairie Felix Alcan.
- Chadwick, H. M. - Chadwick, N. K. (1932-1940). *The Growth of Literature*. 3 Vols. Cambridge: Cambridge University Press.
- Chadwick, H. M. (1912). *The Heroic Age*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Chardin, P. (1989). Thématique comparatiste. In: *Précis de littérature comparée*. Brunel, P. - Chevrel, Y. (eds). Paris: P.U.F. 163-176.
- Clements, R. J. (1978). *Comparative Literature as Academic Discipline: A Statement of Principles, Praxis, Standards*. New York: MLA.
- Compton, T. (2006). *Victim of the Muses: Poet as Scapegoat, Warrior and Hero in Greco-Roman and Indo-European Myth and History*. Washington, D.C.: Center for Hellenic Studies - Harvard University Press.
- Corstius, J. B. (1968). *Introduction to the Comparative Study of Literature*. New York: Random House.
- Culler, J. (2003). Critical Consequences. In: *Deconstruction: Critical Concepts in Literary and Cultural Studies*. Culler J. (ed). Vol. 2. London - New York: Routledge. 35-70.
- Curtius, E. R. (1998). *Europska književnost i latinsko srednjovjekovlje*. Preveo Stjepan Markuš. Zagreb: Naprijed.
- Dabiez, A. (1967). *Visages de Faust: Littérature, Idéologie et Mythe*. Paris: P.U.F.
- Daemmrich, H. S. - Daemmrich, I. (1978). *Wiederholte Spiegelungen: Themen und Motive in der Literatur*. Bern - München: Francke.
- Daemmrich, H. S. - Daemmrich, I. (1987). *Themes and Motifs in Western Literature: A Handbook*. Tübingen: Francke.
- Daemmrich, H. S. - Daemmrich, I. (1994). *Spirals and Circles: A Key to Thematic Patterns in Classicism and Realism*. 2 Vols. New York: P. Lang.
- De Man, P. (1975). *Problemi moderne kritike*. Preveli Gordana B. Todorović i Branko Jelić. Beograd: Nolit.

- Dédéyan, C. (1954-67). *Le thème de Faust dans la littérature européenne*. 6 Vols. Paris: Lettres Modernes.
- Derida, Ž. (1985). Pharmakeus. Prevela Darinka Zličić. *Letopis Matice srpske*, 436.1/2, 7-9. (tekst objavljen na ćirilici).
- Derrida, J. (1993). *La dissémination*. Paris: Editions du Seuil.
- Dysernick, H. (1977). *Komparatistik: Eine Einführung*. Bonn: Bouvier.
- Eliade, M. (1959). *Cosmos and History: The Myth of the Eternal Return*. New York: Harper.
- Eliade, M. (1968). *Myths, Dreams and Mysteries: The Encounter between Contemporary Faiths and Archaic Reality*. Philip Mairet (trans). London: Collins.
- Eliade, M. (ed) (1987). *The Encyclopedia of Religion*. 16 Vols. New York: Macmillan Publishing Company.
- Elijade, M. (1970). *Mit i zbilja*. Prevele Mirna Cvitan i Ljerka Mifka. Zagreb: Matica hrvatska.
- Elijade, M. (2004). *Sveto i profano: priroda religije*. Preveo Zoran Stojanović. Beograd: Alnari - Laćarak: Tabernakl.
- Elkhadem, S. (1981). *The York Companion to Themes and Motifs of World Literature: Mythology, History, and Folklore*. Fredericton: York Press.
- Emrich, W. (1934). *Paulus im Drama*. Berlin - Leipzig: Walter de Gruyter.
- Fraj, N. (2007). *Anatomija kritike*. Prevela Gorana Raićević. Novi Sad: Orpheus. (tekst objavljen na ćirilici).
- Fränkel, H. (1975). *Early Greek Poetry and Philosophy*. Moses Hadas and James Willis (trans). Oxford: Blackwell.
- Frejdenberg, O. (1987). *Mit i antićka književnost*. Prevela Radmila Mećanin. Beograd: Prosveta.
- Frejzer, Dž. Dž. (2003). *Zlatna grana: proućavanje magije i religije*. Preveo Źivojin V. Simić. Beograd: Ivanišević.
- Frenzel, E. (1962). *Stoffe der Weltliteratur: ein Lexikon dichtungsgeschichtlicher Längsschnitte*. Stuttgart: A. Kröner.
- Frenzel, E. (1963). *Stoff-, Motiv- und Symbolforschung*. Stuttgart: Metzler.
- Frenzel, E. (1966). *Stoff- und Motivgeschichte*. Berlin: Schmidt.
- Frenzel, E. (1976). *Motive der Weltliteratur: ein Lexikon dichtungsgeschichtlicher Längsschnitte*. Stuttgart: A. Kröner.
- Fridman, M. (2012). *Problematićni pobunjenik: Melvil, Dostojevski, Kafka, Kami*. Preveo Igor Javor. Beograd: Službeni glasnik.
- Frojd, S. (1979). *Mojsije i monoteizam*. Preveo Božidar Zec. Beograd: Grafos.
- Frojd, S. (1984). *Dosetka i njen odnos prema nesvesnom*. Preveo Tomislav Bekić. Novi Sad: Matica srpska.
- Frye, N. (1991). *Mit i struktura*. Prevela Maja Herman Sekulić. Sarajevo: Syjetlost.
- Galinsky, K. (1972). *The Herakles Theme: The Adaptations of the Hero in Literature from Homer to the Twentieth Century*. Totowa: Rowman and Littlefield.
- Genette, G. (1997). *Palimpsests: Literature in the Second Degree*. Lincoln - London: University of Nebraska Press.
- Girard, R. (1986). *The Scapegoat*. Yvonne Freccero (trans). Baltimore: The Johns Hopkins University Press.
- Gottschall, J. et al. (2007). Are the Beautiful Good in Western Literature?: A Simple Illustration of the Necessity of Literary Quantification. *Journal of Literary Studies*, 23.1, 41-62.
- Guyard, M.-F. (1951). *La littérature comparée*. Paris: P.U.F.
- Hegel, G. V. F. (1974). *Fenomenologija duha*. Preveo Nikola M. Popović. Beograd: BIGZ.
- Hegel, G. V. F. (2006). *Filozofija istorije*. Preveo Božidar Zec. Beograd: Fedon.

- Herder, J. G. (2006). *Selected Writings on Aesthetics*. Gregory Moore (trans). Princeton: Princeton University Press.
- Hergešić, I. (1932). *Poredbena ili komparativna književnost*. Zagreb: Pramac.
- Hook, S. (1950). *The Hero in History: A Study in Limitation and Possibility*. New York: The Humanities Press.
- Inwood, B. (ed) (2003). *The Cambridge Companion to The Stoics*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Jentgens, S. (1995). *Kassandra: Spielarten einer literarischen Figur*. Hildesheim - Zürich - New York: Olms - Weidmann.
- Jeune, S. (1968). *Littérature générale et littérature comparée: essai d'orientation*. Paris: Minard.
- Jost, F. (1974a). *Introduction to Comparative Literature*. Indianapolis: Bobbs-Merrill.
- Jost, F. (1974b). Grundbegriffe der Thematologie. In: *Theorie und Kritik: Zur vergleichende und neueren deutschen Literatur*. Grunwald, S. - Beatie, B. A. (eds). Bern - Munich: Francke. 15-46.
- Kahane, A. (2005). Epic, Novel, Genre: Bakhtin and the Question of History. In: *The Bakhtin Circle and Ancient Narrative*. Branham, R. B. (ed). Groningen: Barkhuis - Groningen University Library. 51-73.
- Kaiser, G. R. (1980). *Einführung in die vergleichende Literaturwissenschaft: Forschungsstand, Kritik, Aufgaben*. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft.
- Kajzer, V. (1973). *Jezičko umetničko delo*. Preveo Zoran Konstantinović. Beograd: SKZ.
- Kajzer, V. (2004). *Groteskno u slikarstvu i pesništvu*. Preveo Tomislav Bekić. Novi Sad: Svetovi. (tekst objavljen na ćirilici).
- Karalaj, T. (1988). *O herojima, kultu heroja i herojskom u istoriji*. Preveo Božidar Knežević. Beograd: Hitrost. (tekst objavljen na ćirilici).
- Kasirer, E. (1985). *Filozofija simboličkih oblika II: Mitsko mišljenje*. Prevela Olga Kostrešević. Novi Sad: Književna zajednica Novog Sada.
- Kasirer, E. (1998). *Jezič i mit: prilog proučavanju problema imena bogova*. Preveo Sreten Marić. Sremski Karlovci - Novi Sad: Izdavačka knjižarnica Zorana Stojanovića. (tekst objavljen na ćirilici).
- Kembel, Dž. (2004). *Heroj sa hiljadu lica*. Preveo Branislav Kovačević. Novi Sad: Stylos.
- Kirk, G. S. (1971). *Myth: Its Meaning and Functions in Ancient and Other Cultures*. Cambridge: Cambridge University Press - Berkeley - Los Angeles: University of California Press.
- Kruse, M. (1971). Literaturgeschichte als Themengeschichte. In: *Metamorphosen der Traüme: Fünf Beispiele zur einer Literaturgeschichte als Themengeschichte*. Petriconi, H. (ed). Frankfurt am Main: Athenäum. 195-208.
- Lesing, G. E. (1964). *Laokoon*. Preveo Svetislav Predić. Beograd: Rad.
- Levin, H. (1968). Thematics and Criticism. In: *The Disciplines of Criticism: Essays in Literary Theory, Interpretation, and History*. Demetz, P. - Greene, T. & Nelson, Jr. L. (eds). New Haven: Yale University Press. 125-145.
- Levi-Stros, K. (1977). *Strukturalna antropologija*. Preveo Anđelko Habazin. Zagreb: Stvarnost.
- Levi-Stros, K. (1980). *Mitologike I: Presno i pečeno*. Preveo Danilo Udovički. Beograd: Prosveta-BIGZ.
- Levi-Stros, K. (2009). *Mit i značenje*. Preveo Zoran Minderović. Beograd: Službeni glasnik.
- Levi-Stros, K. et al. (1972). *Mit, tradicija, savremenost*. Beograd: Nolit.
- Lincoln, B. (1994). *Authority: Construction and Corrosion*. Chicago: University of Chicago Press.
- Lindberger, Ö. (1956). *The Transformations of Amphitryon*. Stockholm: Almqvist & Wiksell.

- Louwerse, M. - Van Peer, W. (eds) (2002). *Thematics: Interdisciplinary Studies*. Amsterdam: John Benjamins Publishing Company.
- Lukacs, G. (1990). *Teorija romana*. Preveo Kasim Prohić. Sarajevo: Svjetlost.
- Maatje, F. C. (1970). *Literatuurwetenschap: Grondslagen van een theorie van het literaire werk*. Utrecht: Oosthoek.
- Malinovski, B. (1971). *Magija, nauka i religija*. Prevela Anđelija Todorović. Beograd: Prosveta.
- Marks, K. (1974a). Moralizirajuća kritika i kritizirajući moral: Prilog njemačkoj kulturnoj istoriji. Protiv Karla Heinzena. U: *Dela*. Vol. 7. Beograd: Prosveta. 269-292.
- Marks, K. (1974b). Marx Arnoldu Rugeu. U: *Dela*. Vol. 7. Beograd: Prosveta. 428-429.
- Mayer, H. (1981). *Autsajderi*. Preveo Vladimir Biti. Zagreb: GZH.
- Meletinski, E. M. (1983). *Poetika mita*. Preveo Jovan Janićijević. Beograd: Nolit.
- Meletinski, J. M. (2011). *O književnim arhetipovima*. Prevela Radmila Mečanin. Sremski Karlovci - Novi Sad: Izdavačka knjižarnica Zorana Stojanovića. (tekst objavljen na ćirilici).
- Merivale, P. (1969). *Pan the Goat-God: His Myth in Modern Times*. Cambridge, Mass.: Harvard University Press.
- Merker, P. (1929-37). *Stoff- und Motivgeschichte der deutschen Literatur*. Berlin - Leipzig: Walter de Gruyter.
- Miller, D. A. (2002). *The Epic Hero*. Baltimore: The Johns Hopkins University Press.
- Milosavljević, P. (2006). *Teorija književnosti*. Hvosno: Knjigotvornica Logos - Valjevo: Istok. (tekst objavljen na ćirilici).
- Musschoot, A. M. (1972). *Het Judith-Thema in de Nederlandse Letterkunde*. Gent: Koninklijke Academie voor Nederlandse Taal en Letterkunde.
- Nagy, J. F. (1985). *The Wisdom of the Outlaw: The Boyhood Deeds of Finn in Gaelic Narrative Tradition*. Berkeley: University of California Press.
- Niče, F. (1981). *Filozofija u tragičnom razdoblju Grka*. Preveo Božidar Zec. Beograd: Grafos.
- Nietzsche, F. (1995). *Philosophical Writings*. New York: Continuum International Publishing Group.
- Olsen, S. L. (1987). *The End of Literary Theory*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Osterkamp, E. (1979). *Lucifer: Stationen eines Motivs*. Berlin: De Gruyter.
- Pageaux, D.-H. (1994). *La littérature générale et comparée*. Paris: Armand Colin.
- Palmer, P. M. - More, R. P. (1936). *The Sources of the Faust Tradition: from Simon Magus to Lessing*. New York: Oxford University Press.
- Pichois, C. - Rousseau, A. M. (1973). *Komparativna književnost*. Prevela Jerka Belan. Zagreb: Matica hrvatska.
- Popov, J. (2012a). *Dvoboj kao književni motiv*. Novi Sad: Akademska knjiga. (tekst objavljen na ćirilici).
- Popov, J. (2012b). Tematologija i tematska kritika u okviru komparatistike. *Zbornik Matice srpske za književnosti i jezik*, 60.2, 363-379. (tekst objavljen na ćirilici).
- Popov, J. (2012c). Tematologija Remona Trusona. *Anali Filološkog fakulteta*, 24.1, 9-28. (tekst objavljen na ćirilici).
- Prawer, S. S. (1973). *Comparative Literary Studies: An Introduction*. London: Duckworth.
- Price, C. B. (1976). *A Typological Study of Faust: An Analysis of the Thematic Structure in Selected Twentieth Century Faust Drama – German, English, French, American and Russian Versions*. Atlanta: Emory University. (Doctoral Thesis).
- Prop, V. J. (1984). *Problemi komike i smeha*. Preveo Bogdan Kosanović. Novi Sad: Dnevnik - Književna zajednica Novog Sada.
- Prop, V. J. (2012). *Morfologija bajke*. Preveli Petar Vujičić et al. Beograd: Čigoja štampa.

- Puhvel, J. (2010). *Uparedna mitologija*. Prevela Jelena Loma. Sremski Karlovci - Novi Sad: Izdavačka knjižarnica Zorana Stojanovića. (tekst objavljen na ćirilici).
- Quenau, R. (2007). *Letters, Numbers, Forms: Essays 1928-70*. Jordan Stump (trans). Urbana - Chicago: University of Illinois Press.
- Radović, M. (2011). Mit, književni. U: *Pregledni rečnik komparatističke terminologije u književnosti i kulturi*. Stojanović Pantović, B. - Radović, M. & Gvozden, V. (ured.) Novi Sad: Akademska knjiga: 243-245. (tekst objavljen na ćirilici).
- Raglan, L. (1949). *The Hero: A Study in Tradition, Myth, and Drama*. London: Watts & Co.
- Raičević, G. (2011). Tematologija. U: *Pregledni rečnik komparatističke terminologije u književnosti i kulturi*. Stojanović Pantović, B. - Radović, M. & Gvozden, V. (ured.) Novi Sad: Akademska knjiga: 369-370. (tekst objavljen na ćirilici).
- Rank, O. (2007). *Mit o rođenju junaka: pokušaj psihološkog tumačenja mita*. Preveo Tomislav Bekić. Novi Sad: Akademska knjiga.
- Rotunda, D. P. (1942). *Motif-Index of the Italian Novella in Prose*. Bloomington: Indiana University Press.
- Saenz-Alonso, M. (1969). *Don Juan y El Donjuanismo*. Madrid: Ediciones Guadarrama.
- Said, E. W. (1996). *Representations of the Intellectual*. New York: Vintage Books.
- Schmitt, F. A. (1959). *Stoff- und Motivesgeschichte der deutschen Literatur: Eine Bibliographie*. Berlin: Walter de Gruyter.
- Schulze, J. (1975). Geschichte oder Systematik: Zu einem Problem der Themen- und Motivesgeschichte. *Arcadia*, 10, 76-82.
- Segal, R. A. (2004). *Myth: A Very Short Introduction*, Oxford: Oxford University Press.
- Seidel, M. A. (1979). *Satiric Inheritance: Rabelais to Sterne*. Princeton: Princeton University Press.
- Seigneuret, J.-C. (1988). *Dictionary of Literary Themes and Motifs*. New York: Greenwood Press.
- Sellier, P. (1984). Qu'est-ce qu'un mythe littéraire? *Littérature*, 55, 112-126.
- Sollors, W. (1995). Thematics Today. In: *Thematics Reconsidered: Essays in Honor of Horst S. Daemmrich*. Trommler, F. (ed). Amsterdam - Atlanta: Rodopi. 13-32.
- Sollors, W. (ed) (1993). *The Return of Thematic Criticism*. Cambridge, Mass.: Harvard University Press.
- Strelka, J. (1978). *Methodologie der Literaturwissenschaft*. Tübingen: Niemeyer.
- Šopenhauer, A. (2003). *Dva osnovna problema etike*. Prevela Veselka Santini. Novi Sad: Svetovi.
- Štajger, E. (1978). *Umeće tumačenja i drugi ogledi*. Prevela Drinka Gojković. Beograd: Prosveta.
- Thompson, C. R. (1939). The Translations of Lucian by Erasmus and S. Thomas More. *Revue belge de Philologie et d'Histoire*, 18.4, 855-881.
- Thompson, S. (1955-58). *Motif-Index of Folk-Literature*. 6 Vols. Bloomington: Indiana University Press.
- Todorov, C. (2010). *Strah od varvara*. Prevela Jelena Stakić. Loznica: Karpos.
- Tomaševski, B. V. (1972). *Teorija književnosti: poetika*. Prevela Nana Bogdanović. Beograd: SKZ.
- Trommler, F. (ed) (1995). *Thematics Reconsidered: Essays in Honor of Horst S. Daemmrich*. Amsterdam - Atlanta: Rodopi.
- Trousseau, R. (1964). Plaidoyer pour la Stoffgeschichte. *Revue de Littérature Comparée*, 38, 101-114.
- Trousseau, R. (1965). *Un problème de littérature comparée: les études de thèmes, essai de méthodologie*. Paris: M. J. Minard - Lettres modernes.
- Trousseau, R. (1980). Les Études de thèmes: Questions de méthode. In: *Elemente der*

- Literatur: Beiträge zur Stoff-, Motiv-, und Themenforschung.* Bisanz, A. - Trousson, R. (eds). 2 Vols. Stuttgart: Kröner, 1980. I, 1-10.
- Trousson, R. (1981). *Thèmes et mythes: questions de méthode.* Bruxelles: Éditions de l'Université de Bruxelles.
- Trousson, R. (2001). *Le thème de Prométhée dans la littérature européenne.* Geneve: Librairie Droz.
- Van Tigem, P. (1955). *Uporedna književnost.* Preveli Mihailo B. Milošević i Nada Milošević. Beograd: Naučna knjiga.
- Velek, R. - Voren, O. (2004). *Teorija književnosti.* Preveli Aleksandar Spasić i Slobodan Đorđević. Beograd: Utopija.
- Velek, R. (1966). *Kritički pojmovi.* Preveli Aleksandar Spasić i Slobodan Đorđević. Beograd: Vuk Karadžić.
- Vernan, J.-P. - Vidal-Naquet, P. (1993-95). *Mit i tragedija u antičkoj Grčkoj I-II.* Preveli Živojin Živojinović i Jovan Popov. Sremski Karlovci: Izdavačka knjižarnica Zorana Stojanovića. (tekst objavljen na ćirilici).
- Vico, G. (1982). *Načela nove znanosti.* Prevele Tatjana Vujasinović-Roić i Sanja Roić. Zagreb: Naprijed.
- Vinge, L. (1967). *The Narcissus Theme in Western European Literature up to the Early 19th Century.* Lund: Gleerups.
- Watt, I. (1996). *Myths of Modern Individualism: Faust, Don Quixote, Don Juan, Robinson Crusoe.* Cambridge: Cambridge University Press.
- Weinstein, L. (1959). *The Metamorphoses of Don Juan.* Stanford: Stanford University Press.
- Weisstein, U. (1973). *Comparative Literature and Literary Theory: Survey and Introduction.* William Riggan (trans). London: Bloomington.
- Welsford, E. (1966). *The Fool: His Social and Literary History.* Gloucester: Peter Smith.
- Wiechers, A. (1961). *Aesop in Delphi.* Meisenheim - Glan: Verlag Anton Hain.
- Woloch, A. (2003). *The One vs. the Many: Minor Characters and the Space of the Protagonist in the Novel.* Princeton: Princeton University Press.
- Wood-Martin, W. G. (1895). *Pagan Ireland: An Archaeological Sketch: a Handbook of Irish pre-Christian Antiquities.* London: Longmans, Green and Co.
- Yarnall, J. (1994). *Transformations of Circe: The History of an Enchantress.* Urbana - Chicago: University of Illinois Press.
- Ziolkowski, T. (1977). *Disenchanted Images: A Literary Iconology.* Princeton: Princeton University Press.
- Ziolkowski, T. (1983). *Varieties on Literary Thematics.* Princeton: Princeton University Press.
- Žirar, R. (1990). *Nasilje i sveto.* Prevela Svetlana Stojanović. Novi Sad: Književna zajednica Novog Sada.

đ) *Репрезентације Терсита у уметности*

- Carpenter, T. H. (2009). Prolegomenon to the Study of Apulian Red-Figure Pottery. *American Journal of Archaeology*, 113.1, 27-38.
- Castriota, D. (1992). *Myth, Ethos, and Actuality: Official Art in Fifth Century B.C. Athens.* Madison: The University of Wisconsin Press.
- Cropp, M. (2005). The Death of Thersites. (G. Morelli. *Teatro attico e pittura vascolare: Una tragedia di Cheremone nella ceramica italiota.* *The Classical Review*, 55.2, 419-421.
- Eko, U. (2007). *Istorija ružnoće.* Prevele Danijela Maksimović i Dušica Todorović-Lakava.

Beograd: Plato.

- Lowenstam, S. (2008). *As Witnessed by Images: the Trojan War Tradition in Greek and Etruscan Art*. Baltimore: The Johns Hopkins University Press.
- Morelli, G. (2001). *Teatro attico e pittura vascolare. Una tragedia di Cheremone nella ceramica italiota*. Hildesheim - Zurich - New York: Georg Olms Verlag.
- Paton, J. M. (1908). The Death of Thersites on an Apulian Amphora in the Boston Museum of Fine Arts. *American Journal of Archaeology*, 12.4, 406-416.
- Plaoutine, N. (1942). La représentation de Thersite par le peintre des hydries dites de Caéré et les sources littéraires qui on inspiré cet artiste. *Revue des Études Grecques*, 55, 161-189.
- Taplin, O. (2007). *Pots & Plays: Interactions between Tragedy and Greek Vase-Painting of the Fourth Century B. C*. Los Angeles: The J. Paul Getty Museum.
- Walters, H. B. - Forsdyke, E. J. & Smith, C. H. (eds) (1893-1925). *Catalogue of Vases in the British Museum*. 4 Vols. London: BMP.

h) Терсит и медицина

- Altschuler, E. L. (2001). Cleidocranial dysostosis and the unity of the Homeric epics: an essay. *Clinical Orthopaedics and Related Research*, 383, 286-289.
- Bartsocas, C. S. (1973). Cleidocranial dysostosis in Homer. *Archeia Ellin Pediátr Etair*, 36, 107-109.
- Beasley, A. W. (2011). Weasels, keys and Thersites. *ANZ Journal of Surgery*, 81.12, 915-919.
- Carter, C. O. (1973). Cleidocranial dysostosis in the *Iliad*. *The Lancet*, 302, 323.
- Mylonas, A. I. et al. (2007). Cranio-maxillofacial injuries in Homer's *Iliad*. *Journal of Cranio-Maxillofacial Surgery*, 36.1, 1-7.
- Roberts, T. et al. (2013). Oral medicine: Cleidocranial dysplasia: a review of the dental, historical, and practical implications with an overview of the South African experience. *Oral Surgery, Oral Medicine, Oral Pathology and Oral Radiology*, 115. 1, 46-55.
- Simms, R. C. (2005). The Missing Bones of Thersites: A Note on *Iliad* 2.212-19. *American Journal of Philology*, 126.1, 33-40.

## РЕГИСТАР

### А

- Абелар, Пјер, 395, 397, 400  
Абу Нувас, 449  
Август, Октавијан, 72, 130, 137, 333, 349-350, 402, 405, 412  
Августин, свети, 350  
Аврам, 388  
Агамемнон, 11, 45, 49, 52, 55, 58-68, 70-76, 78-80, 82-83, 85, 89, 97, 102-103, 105, 108, 115, 117, 119, 122-123, 125-126, 143-144, 146-149, 152, 154-157, 161-162, 164, 166-168, 173, 175, 180-183, 185-195, 200-202, 212, 214-215, 217-218, 220-225, 229, 231, 233-238, 240-242, 253-254, 260-262, 266, 268, 275, 277, 281-282, 284-286, 289, 292-293, 297-298, 300, 317, 321-325, 329, 339-340, 343-345, 347, 366-368, 370-371, 381-383, 385, 399, 402-403, 410, 412-419, 423, 425-427, 434, 440, 459, 464-465, 475, 479, 491-492, 505, 507, 519-522, 525-529, 532, 540-542, 545, 557-560, 568-570, 574, 577, 579-588, 594-595, 607  
Агапет, 396  
Агатија Схоластик, 333, 360, 396, 399  
Агенор, 88  
Аглаја, 370, 372, 591  
Агоракрит, 273  
Агрије, 87-90, 93-96, 99, 153, 178, 195-197, 200-201, 239, 319  
Адам, 247  
Адне, 439  
Адонис, 401  
Адраст, 94  
Азazel, 246  
Ајант, 45, 50, 53, 65, 82, 84, 96, 98, 102-103, 105-106, 116, 122, 130, 140-141, 166, 168-169, 173, 220, 282, 298-299, 343-344, 358, 366, 398, 401, 471, 507, 513, 515, 520-530, 532, 534, 540-542, 549-550, 555, 558, 561-566, 568-574, 583, 588  
Ајнхард, 396  
Аквински, Тома, 395, 397  
Акије, Лукије, 348  
Акрисије, 560  
Акрон, Хеленије, 346, 458  
Актеон, 103, 272  
Алан од Лила, 12, 32, 400-402, 458, 468, 476, 557, 604  
Албанцани, Донато, 458  
Алберт Велики, 397  
Алдо Мануцио, 453, 456  
Алдохелм, 396  
Александар Македонски, 11, 31, 49, 66, 72, 129, 136, 138, 148, 159, 285, 309, 332, 334, 336-347, 362-363, 366, 371, 380, 397, 400, 403-404, 458, 474, 488, 500, 546, 557, 601  
Алекто, 413  
Алигијери, Данте, 302, 397  
Алил, 439  
Алкатој, 94  
Алкеј, 267  
Алкибијад, 237, 398  
Алкиној, 68, 292, 370  
Алкмена, 560  
Алкмеон, 94, 102, 227  
Алкуин, 396  
Алтдорфер, Албрехт, 454  
Алтеја, 94  
Алтофронт, Ђовани, 549  
Амата, 414  
Амброзије, 350  
Амијан Марцелин, 11, 350, 367  
Амон Ра, 347  
Амоније, 378  
Аморгинац, Симонид, 269, 271, 283  
Амфијарај, 102  
Амфитрион, 23  
Анаксимен, 343, 345, 403  
Анатолије, 180  
Андремон, 94-96, 195-197, 319  
Андрогееј, 248, 253, 256  
Андромаха, 40, 141, 146, 327, 497, 534, 566, 582  
Андроник, Ливије, 348  
Анжујска, Маргарета, 552  
Антеј, 126



Аntenор, 56, 116, 505, 528, 530, 561  
Антигона, 21-22  
Антилох, 102, 166, 169, 373  
Антимах, 102, 209  
Антиној, 412  
Антипатер, 341  
Антистен, 342, 380, 385  
Апемант, 549, 552  
Аполинар, Сидоније, 350  
Аполодор, 11, 17, 19, 87-88, 91, 93-95, 98-99, 103-104, 129, 132, 139, 153, 178, 195-197, 405, 597  
Аполон, 52, 59, 61, 67, 107, 147, 166, 214, 247, 249, 255-256, 262, 267-268, 309, 335, 337, 358, 376-377, 529, 568  
Апулеј, 349, 354, 376, 468, 509  
Арат из Сола, 337  
Арес, 56, 107, 129, 133, 140-143, 145, 156, 256-258, 322  
Аретино, Пјетро, 453  
Ариосто, Лодовико, 453  
Аристарх, 77, 209  
Аристид, Елије, 11, 63, 65, 73, 82, 178, 337, 377, 381, 401, 458, 460, 476, 557  
Аристил, 345  
Аристип, 384  
Аристо, 345  
Аристокитон, 207  
Аристокле, 343, 345  
Аристон, 126, 479  
Аристотел, 52-53, 59, 71, 113, 116, 124-125, 171, 232, 250, 261, 277-278, 285-288, 290-291, 293, 333, 336, 342, 345, 347, 360, 378, 395, 398, 402, 458, 473, 546-548, 551  
Аристофан, 209, 270-273, 283, 286, 300, 330, 335, 354  
Арјуна, 431  
Арктин из Милета, 102, 107, 130, 198  
Арнбјорн, 445, 447  
Артемида, 91-92, 105, 107, 142, 247  
Архелај, 126, 272  
Архилох, 101, 241, 264-267, 283, 286, 289-290, 297, 300, 326, 328, 330, 354, 357  
Асгерд, 444  
Асишки, Фрања, 397  
Асканије Јуло, 421, 539  
Асклепијад, 50  
Асклепије, 309  
Астеропеј, 361

Астијанакс, 146, 327, 566, 582  
Аталанта, 94  
Атена, 46, 55-56, 63-64, 68, 82-83, 100, 116-117, 119, 123, 140, 166, 173, 186, 257, 578  
Атенеј, 113, 124, 288  
Атлас, 115  
Атреј, 45, 58, 62-63, 65, 69, 76, 116, 155, 166, 169, 215, 417, 560, 586-587, 607  
Аугустин, свети, 269  
Аузоније, 350  
Аурелије, Марко, 349  
Аутомедонт, 116-118, 120, 164  
Афродита, 97, 140, 146, 322, 377  
Ахилеј, 23, 40, 43, 48, 50, 53-54, 58-68, 70-74, 76, 79, 84, 89, 92, 98, 102, 104-105, 107-161, 163-170, 177-183, 185-189, 193-198, 200-203, 212, 217, 220, 222, 225, 233-236, 238, 240, 244, 246-247, 252-253, 255-258, 260-262, 266, 268-270, 276-277, 280, 284-285, 287, 292-294, 300, 312, 317, 319, 321-325, 327, 329, 340, 343-345, 347, 356-358, 361-363, 368-371, 373-374, 377-378, 382, 384-385, 390-391, 399, 403, 410, 412-413, 417, 419-423, 426, 433-434, 440-441, 449, 459, 465-467, 471-472, 475, 486, 490-491, 494, 497, 499, 505, 507, 510-511, 513, 515, 520-532, 534-536, 540, 542, 544, 549-550, 554, 558, 561, 563, 565-568, 570-574, 577, 579, 583, 585-586, 588, 591, 594, 597

## Б

Бакхилид, 289  
Бекадели, Антонио, 12, 33, 458-460, 468, 478, 604  
Бекон, Френсис, 454  
Белерофонт, 309, 560  
Беовулф, 396, 409, 412, 432-437, 440  
Бергонунд, 444-445, 447-448  
Бион из Бористена, 353, 380-381  
Бодвар, 445, 447  
Боетије, 396, 401  
Бокачо, Ђовани, 405, 452-453, 457, 505-506  
Болен, Ана, 488  
Бонифације, 396, 476  
Бош, Хијеронимус, 454  
Брачолини, Пођо, 452, 459, 468

Брека, 432, 434-435  
Брикру Отровног Језика, 438-441, 443,  
447-450, 546, 604  
Брисеида, 60, 62, 144, 146-147, 152, 181-  
182, 185, 212, 253, 314, 317, 417, 433,  
440, 505, 585  
Бруни, Леонардо, 457  
Брут, 87, 397, 506, 539, 557, 579  
Будах, Лојгра, 438  
Бузирис, 468, 495  
Бупало, 266, 300  
Буфоне, Карло, 548

## В

Вала, Лоренцо, 453, 456-457  
Варлаам, 457  
Варон, Марко Теренције, 349, 354  
Вега, Лопе де, 454, 556  
Венанције Фортунат, 396  
Венера, 561  
Вергилије, Публије Марон, 11, 61, 96, 133,  
137, 349, 405, 412-414, 416, 422-425,  
431, 433, 459, 462, 472, 508-510, 576,  
604  
Весалијус, Андреас, 454  
Вида, Марко Ђироламо, 12, 33, 458, 461-  
462, 604  
Видушака, 431  
Вилоазон, Жан-Батист, 208  
Вулкан, 81, 356, 421, 485, 491-494, 560, 576

## Г

Гавејн, Сер, 397, 493  
Гален, 50, 53, 56  
Гандалф, 440  
Ганимед, 560  
Гвидерије, 521  
Гелије, Ауло, 11, 69, 177, 349, 460, 468  
Гибон, Едвард, 357, 381  
Гилгамеш, 308  
Глаукон, 177, 468  
Голијат, 493  
Горгија, 244, 364, 375, 377, 398  
Горгона, 399  
Гормон, 396  
Грамастик, Саксон, 397  
Грације, 370  
Грендел, 432-437

Грим, Ђелави, 440, 444  
Гриневалд, Матијас, 454  
Гунхилда, 444-448  
Гутенберг, Јохан, 452, 454

## Д

Давус, 401  
Дамагет, 283  
Дамаскин, Јован, 396  
Дамотерсе, 44  
Данаја, 560  
Дарес из Фригије, 134, 136-137, 147, 166,  
172, 405-406, 505-506, 532  
Дафнид, 337  
Демад, 339-341, 479  
Деметрије из Фалерона, 11, 208-209, 261,  
341, 397, 456  
Демодок, 57, 292, 301  
Демокрит, 283, 335  
Демонакт, 384-386  
Демостен, 178, 180, 339, 341  
Демохар, 341-342, 489  
Деукалион, 89, 122  
Дидона, 453  
Дија, 87-89, 94, 257, 319  
Дијармид, 442  
Дикеопол, 273  
Диктис Крићанин, 133-137, 139-140, 142,  
154-155, 157-160, 172, 258, 405-406,  
505-506  
Диоген, 11, 126, 243, 270, 300, 330, 371,  
373, 380-381, 384-385, 479, 548  
Диодор са Сицилије, 11, 338-342, 479, 601  
Диоклецијан, 350, 387  
Диомед, 40, 54, 67, 72, 88-90, 92, 94-96,  
103-105, 115-119, 123, 126, 132, 134-135,  
137, 141, 145, 149, 152-156, 159-160,  
164, 166, 177-178, 181, 191, 193-198,  
200-201, 220, 239-241, 258, 277, 319,  
322, 325, 329, 414, 419-420, 423, 505,  
527, 530, 532-535, 542, 561-563, 565-566,  
570, 576, 580, 582, 584-585, 587, 596-597  
Дион Хризостом, 177, 289-290, 353, 381,  
383-384  
Дионис, 97, 126, 271, 288, 309, 350  
Дионисије Халикарнашанин, 56, 70  
Диоскури, 98, 100  
Дирер, Албрехт, 454  
Долон, 54-55, 105, 216, 317, 416

Долче, Лодовико, 453, 456  
Домицијан, 387  
Дорп, Мартен ван, 469, 559  
Драјден, Џон, 505  
Дранко, 412-428, 430-431, 433-435, 437,  
446, 449-450, 459, 461-462, 511, 604

## Е

Еак, 153, 158, 356-357, 365, 375, 377  
Ева, 247  
Евагрије, 396, 399  
Егзекија, 111  
Егил Скала Гримсон, 443-450, 482, 546,  
604  
Египтије, 216  
Егист, 571, 582-586, 588  
Едип, 21, 102, 272, 276, 308-309  
Езоп, 101, 232, 267-270, 299-300, 342, 374,  
381, 509  
Екглаф, 432-434, 437  
Електра, 22, 587  
Елије Теон, 82  
Емпедокле, 335  
Емпуза, 403  
Енгелс, Фридрих, 555  
Ендимион, 89  
Енеј, 87-89, 91-96, 99, 103, 113, 153, 195  
Енеја, 11, 89, 93-96, 109, 133, 153, 195-197,  
201, 284, 319, 371, 378, 392, 397, 401,  
412-414, 417-418, 421-422, 426-427, 434,  
472, 494, 506, 530, 539, 557, 561, 563,  
566, 568, 574, 578-579, 581-582, 588  
Енијалиј, 256-257  
Енкелад, 494  
Енона, 561  
Еол, 89, 354  
Епијалт, 183  
Епиктет, 52, 382, 384  
Епименид, 267  
Епитерсе, 44  
Ер, 282, 284-285, 364  
Еразмо Ротердамски, 10, 12, 18, 33, 454-  
455, 463-480, 482-485, 489, 491-492,  
507-508, 513, 521, 530, 541, 548, 556,  
559, 590-591, 604-605  
Ерик Крвава Секира, 444-448  
Ериније, 116, 125  
Ерос, 97  
Есхил, 270-272, 300, 335

Есхин, 11, 177  
Етелстан, 445  
Етеокле, 102  
Еуандар, 418  
Еумед, 54  
Еумеј, 171, 216, 230, 267  
Еурибат, 53, 216, 266  
Еуријал, 56, 65, 68  
Еурилох, 216, 266  
Еуримах, 412  
Еурипид, 105-106, 113, 125-126, 270-272,  
300, 335, 509  
Еурита, 88-89  
Еусебије, 350  
Еустатије, 12, 42, 48-49, 56, 61, 70, 72, 83-  
84, 88, 91, 108-109, 124, 136, 138-139,  
142, 173-175, 179, 225, 238, 288-289,  
318, 332, 366, 397, 400, 416, 470  
Еуфорион, 91-92  
Ехет, 174  
Ехо, 377

## Ж

Жуан, Дон, 20, 22-23

## З

Зевс, 22, 56, 62, 67, 70, 76, 80-82, 98, 101,  
108, 136, 140-141, 143, 146, 148, 185-  
186, 188, 190-191, 214, 220, 229, 257,  
283, 309, 335, 375, 385, 391, 421, 473  
Зенодот, 59-60, 209  
Зенон, 380  
Зефир, 191, 377  
Зигфрид, 308-309  
Златоусти, Јован, 350  
Зонара, Јован, 333, 397, 400  
Зуњига, Дијего Лопез де (Стуника), 471

## И

Ибзен, Хенрик, 503  
Идоменеј, 45, 134, 171  
Изамбар, 396  
Изенбрас, Сер, 495  
Изократ, 468  
Изолда, 397  
Иксион, 89  
Имбрије, 122, 173

Имогена, 521  
Ингмар, 444, 447  
Ир, 54-55, 68, 105, 126, 216, 266, 286, 299,  
354, 359, 368, 370, 412, 417, 469, 476  
Ирида, 54, 70  
Исагора, 207  
Истрос, 247, 252, 254-255  
Исус Христос, 308, 387-388, 392, 499  
Ифигенија, 105, 477  
Ификле, 106

## Ј

Јаго, 518, 533, 539, 549  
Јасон, 309, 560  
Јефрем Антиохијски, 396  
Јован од Стоба, 113, 124, 333  
Јокаста, 272  
Јуба, 428-431  
Јувенал, Децим Јуније, 11, 18, 349, 352-  
359, 361, 364, 367, 381, 457, 499, 602  
Јудита, 23  
Јунона, 133, 413, 422, 561  
Јупитер, 473, 493-496, 524, 532, 560-561,  
582  
Јустинијан, 360, 396, 399

## К

Каин, 435  
Как, 494  
Какстон, Вилијам, 506-509, 513, 536, 556,  
559-560  
Калибан, 537-538, 549  
Калиопа, 285, 400  
Калистен, Псеудо, 11, 342-347, 363, 500,  
558  
Калисто, 89  
Калонда, 265  
Калхант, 60, 105, 166, 505, 528, 532, 563,  
565, 578  
Камоеш, Луис де, 454  
Кампион, Томас, 454  
Кантакузин, Јован, 397  
Кантар, 385-386  
Капанеј, 402  
Карло Велики, 548, 555  
Карна, 308, 431  
Касандра, 23, 103, 105, 127, 534, 561, 581-  
582, 589

Касиодор, 396  
Кастор, 87, 98, 563  
Катул, 170, 349  
Квинт Смирњанин, 11, 17, 19, 137, 140,  
142-161, 167, 177, 195-196, 277, 319,  
348, 350, 405, 421, 431, 472, 505, 591,  
597  
Квинтилијан, 11, 55, 72, 261, 349, 352  
Келеутор, 87, 94  
Кербер, 399, 521  
Кере, 116  
Кето, 574, 582-589  
Кид, Томас, 454, 506  
Киклоп, 42, 212, 290  
Кикно, 137  
Китс, Џон, 507  
Кихот, Дон, 22-23, 301, 449, 454, 553  
Кјарнах, Конал, 438-439  
Клајст, Хајнрих фон, 149  
Клеомен, 207  
Клеон, 72, 237, 271-273, 283  
Клеопатра, 336, 348-349, 500  
Климент Александријски, 11, 391-393, 546  
Клистен, 207, 224, 227-228, 233, 236, 250,  
332, 335  
Клитемнестра, 579, 582-588  
Клоц, Кристијан Адолф, 274-276, 278-281,  
286, 461  
Кокс, Леонард, 482-485, 491, 508, 556  
Колриџ, Семјуел Тејлор, 502, 505, 537, 550  
Колумбо, Кристофор, 395, 454  
Комнена, Ана, 397  
Конан Макморна, 441-443, 446-447, 449-  
450, 546, 604  
Константин (цар), 337, 350, 387, 397  
Конховар, 438-439  
Короб, 61, 377, 578-579  
Кориолан, 500, 543  
Краљевић Марко, 301, 449  
Кранах, Лука, 454  
Кратет из Мала, 209, 371, 380, 385  
Крез, 362  
Кремен, 548-549  
Креонт, 272  
Кресиди, 10, 18, 397, 456, 484, 488, 500-  
519, 521-523, 525-528, 530-531, 533-539,  
541-546, 548-556, 560-566, 568-576, 578-  
580, 583, 585, 587-588, 590, 606  
Кретјен де Троа, 397  
Крусо, Робинзон, 22-23

Ксенофан, 11, 241, 288-289  
Ксеркс, 183, 494  
Купидон, 401  
Курион, 424-431, 433, 437, 449-450, 604  
Кухалин, 438-440

## Л

Лавинија, 417-418  
Ланселот, 397, 493  
Лаодамант, 116  
Лаокоон, 276, 279, 578  
Латин, краљ, 412-414, 416-421, 426-427, 433-434  
Лакет, 284  
Леда, 97, 107  
Леонтије Пилат, 456-457  
Лесинг, Готхолд Ефраим, 274, 276-281, 286  
Лефевр, Раул, 506  
Либаније, 11, 29, 177-184, 194, 460, 468, 598  
Лидгејт, Џон, 506-508, 513, 536  
Лиеган, 442  
Ликамб, 265-266  
Ликаон, 89, 361, 377  
Ликин, 384  
Ликомед, 104  
Ликопеј, 87, 94-95  
Ликотерсе, 44  
Ликофрон, 127-129, 132, 136, 138, 148, 159, 177, 285, 400, 474, 597  
Ликург, 228  
Линкеј, 362  
Лир, краљ, 502, 549  
Лоенгрин, 308  
Локи, 447-448  
Лолије, 505  
Лонго, 337  
Лукан, Марко Анеј, 349, 424-431, 509, 604  
Лукијан из Самосате, 11, 18-19, 32, 177, 283-284, 349, 353-355, 359-377, 381-382, 384-386, 393, 464, 467-468, 470-471, 473-474, 480, 485, 509, 513, 521, 546, 556, 558-559, 590-591, 602  
Лутер, Мартин, 303, 454, 482  
Луцифер, 23

## Љ

Љот Бледи, 445, 447-448

## М

Магелан, Фердинанд, 454  
Макдара, Ку Ри, 438, 441  
Макијавели, Николо, 236, 453  
Максим Тирски, 52, 70, 73, 374, 377, 397  
Малеволе, 549  
Мамурије, 258  
Маргарелон, 536, 543, 549  
Маргаретон, 536, 566  
Маргит, 44, 288, 291, 359, 377  
Марло, Кристофер, 454, 506, 509  
Марс, 258, 413, 418, 494  
Марсија, 267, 270, 376  
Марстон, Џон, 502-503, 549  
Марцелин, Амијан, 11, 350, 367  
Марцијал, 349, 353  
Маусол, 373  
Махаон, 129, 169  
Медав, 438-439, 441  
Медеја, 21, 275, 560  
Меланип, 87, 94  
Меланхтон, Филип, 454-455, 482-483, 491  
Мелеагар, 87-96, 103, 105, 178-179, 201, 255, 337, 423, 560, 596  
Мемнон, 102, 108, 138, 197  
Менандар, 337, 343, 345, 370, 465  
Менелај, 40, 45, 56, 61, 66, 69, 72, 97-98, 101-103, 115, 117, 119, 123, 146, 154-155, 162, 164, 366, 418, 466, 475, 527, 532, 535, 542, 557, 561-563, 565-566, 569-570, 572, 577, 579-582, 584-587, 589, 596  
Менип, 337, 353-354, 368, 370-373, 375, 380-382, 384, 464, 467, 480, 591  
Менто, 173  
Ментор, 1, 173, 216  
Меркур, 524  
Минерва, 468, 495, 561  
Минос, 248, 365, 375  
Минотаур, 248, 524  
Мирандола, Пико дела, 453  
Мојсије, 246, 304, 308-309, 387-388  
Мосхо, 396  
Музе, 70, 78, 271, 275, 292, 298, 362-363, 558-559, 585

Мулцибер, 493-494, 525  
Мухамед, 302

## Н

Назијански, Григорије, 81, 333, 399  
Наполеон, 303  
Нарцис, 23, 374, 377, 401  
Науплије, 582  
Наусикаја, 63  
Невије, Гнеј, 348  
Немеза, 98, 474  
Необула, 265-266  
Неоптолем, 136, 140, 166-172, 390, 574-577, 579, 581-582, 584-589  
Нептун, 137  
Нерон, 356, 387, 401, 424  
Нестор, 56-57, 62-63, 66, 70, 72, 80, 85, 97, 166-167, 182-183, 186-187, 189, 191-192, 215, 224-225, 292, 298, 321-322, 362, 374, 377, 401, 427, 468, 475, 515, 520, 523, 525, 527, 534, 540  
Никомах, 546  
Ниреј, 276, 312, 370-374, 376-378, 401, 464, 466, 468-469, 478, 480, 591  
Ниче, Фридрих, 270, 288  
Ноје, 388, 493  
Нон, 333, 350, 399  
Нуман, 61, 421, 431, 447, 449-450

## О

Овидије, Публије Назон, 11, 60, 84, 87, 91, 170, 349, 376, 404-406, 455, 457, 468, 472-473, 508-510, 513, 532, 556-557, 559, 590  
Один, 302, 447-448  
Одисеј, 9, 11, 22, 29, 42-43, 45-46, 49, 52-57, 61, 63, 65-85, 89, 97-99, 102-105, 107-109, 112-113, 118, 124, 126, 147-153, 157, 161, 166-173, 176-183, 186-192, 194-195, 198, 201-202, 206, 212, 215-225, 229, 231, 233-238, 241, 243, 246, 254-255, 262, 266, 268, 280, 282-283, 288, 290, 292-295, 298-301, 312, 317-318, 322-325, 329, 340, 355, 358-359, 366-367, 371, 375, 384-385, 398, 400, 402, 404-405, 412-413, 415-421, 423, 425, 427, 430, 432, 435, 441, 465-466, 468-470, 475, 491-492, 498, 507, 515, 520-522,

528, 558, 568, 582, 595-596  
Ојлеј, 103, 106  
Окамски, Вилијам, 396-397  
Океан, 89, 466  
Октавијан Август, 130, 348-349  
Олимпиодор, 12, 61, 82, 333, 375, 398  
Онесикрит, 342, 380  
Онхест, 87, 94-95, 195  
Орест, 126, 453, 512, 571, 582, 584-588  
Орион, 50, 333  
Орфеј, 21, 267, 272, 282, 285  
Отело, 518, 549  
Отрера, 129

## П

Пакувије, 348, 402  
Паламед, 9, 29, 102-106, 108, 124, 157, 179, 183, 192, 194, 364, 374, 377, 574, 578, 582, 588, 596  
Памфило, 473-474, 477, 590  
Пан, 23, 116-117, 164  
Пандар, 322, 418, 505, 508, 514-516, 527-528, 530, 533, 536, 542, 549-550, 572-573, 575-576, 585  
Пандора, 21  
Панса, Санчо, 449  
Парис, 45, 55, 102-103, 108, 136, 146-147, 149, 157, 166, 169-170, 299, 308, 322, 371, 401-402, 418, 468, 507, 530, 535, 539, 542, 557, 561-566, 568-569, 572-573, 576, 583, 588  
Парменид, 335  
Пасифаја, 248  
Патрокле, 40, 73, 82, 119, 143-144, 166, 168-169, 520, 522-523, 525-526, 528-529, 531, 539-540, 549, 565-566, 570  
Паусанија, 11, 44, 91, 102-103, 105-106, 108, 256-257, 336, 364, 596  
Пелеј, 137, 142-143, 147, 149-151, 153, 158  
Пелоп, 76, 309  
Пенелопа, 43, 68, 83, 98, 103, 177, 412, 496, 557, 587  
Пентесилеја, 102, 107-113, 118-121, 127-147, 149, 151-152, 154-161, 163, 165, 169, 183, 195, 198, 240, 244, 257-258, 270, 323, 449, 568, 571, 576-578, 582, 591, 597  
Перијандар, 139  
Перикле, 72, 233, 236, 244, 272, 283, 335,

377  
Персе, 175, 299, 447  
Персеј, 308-309, 311, 560  
Персефона, 98  
Петрарка, Франческо, 12, 33, 452-453, 457-462, 467, 476, 604  
Петроније, Гај Арбитар, 349, 354, 477-478  
Пизистрат, 139, 207-208, 227-228, 242-244, 599  
Пикимеда, 89  
Пилад, 571, 582, 586-587  
Пиндар, 221, 283, 289-290, 297, 300-301  
Пир, 104, 126, 571, 574, 577-578, 580, 586  
Пиргополиник, 486-487  
Пиритој, 89, 98  
Пирхије, 370  
Плануд, Максим, 374, 397  
Платон, 11, 82, 232-233, 244, 270, 282-285, 288, 333, 353, 364-365, 374-375, 377, 398, 474, 532  
Плаут, Тит Макције, 348, 401, 486-489, 509, 546  
Плетон, Георгије Гемистос, 452  
Плиније, 69, 349  
Плутарх, 11, 53, 64-65, 108, 113, 278, 346, 353, 381, 468, 489, 509  
Полибије, 177, 342, 460  
Полигнот, 102-103, 105-106, 108, 192, 194, 364, 596  
Поликлет, 335  
Поликсена, 141, 147, 532, 564-566, 568, 572-573, 579, 581  
Полиник, 102  
Полифем, 286  
Полукс, 98, 563  
Помпеј, Гнеј, 424-426  
Помпилије, 477-478  
Помпоније, 346, 458  
Портаон, 87-89, 94-96  
Портеј, 88-89  
Поуп, Александар, 49, 72, 505  
Пријам, 45, 49, 103, 119, 129, 134, 141, 147, 155, 157, 166, 214, 327, 523, 532, 536, 556-557, 561, 563-566, 568, 578-579, 581-582, 588  
Пријап, 355  
Продром, Теодор, 397  
Прозерпина, 521, 560  
Прокло Дијадох, 11, 102-103, 107, 109, 118, 122, 131, 139, 142, 152, 284-285, 333

Прокопије из Газе, 11, 350, 378, 392, 478  
Прометеј, 21-23, 89, 301, 447  
Проперције, Секст, 130, 349  
Просперо, 537  
Протагора, 335  
Протеј, 384  
Протесидај, 98, 106, 170  
Протоој, 87, 94  
Пруденције, 350  
Псел, Михајло, 397, 399-400  
Психа, 21  
Пулидамант, 419-420  
Пулчи, Бернардо, 460-463

## Р

Рабле, Франсоа, 365, 454  
Радамант, 283, 365-366, 375  
Ремул, 421  
Ријан, 209  
Робин Худ, 309, 495  
Ројстер Дојстер, Ралф, 485, 487-489  
Роланд, 396  
Ромул, 308-309, 579  
Ронсар, Пјер де, 454  
Росанда, 449  
Ручелај, Бернардо, 453, 460

## С

Салмонеј, 70  
Салустије, Гај Крисп, 269, 349, 556  
Салутати, Колучо, 452, 457  
Самсон, 456, 493-494  
Сапфо, 267, 300  
Саргон, 308  
Сарпедон, 391  
Саруман, 440  
Сатурн, 557, 560  
Свифт, Џонатан, 550  
Сенека, Луције Анеј, 11, 338, 340-342, 349, 354, 382, 468, 489, 509, 601  
Сервантес, Мигел де, 449, 454, 553  
Сервије, Мауро Хонорат, 133, 136, 143, 421  
Сизиф, 244, 278, 365  
Силен, 270, 288  
Симбелин, 521  
Синон, 402, 571, 574-589  
Сиснерос, Франсиско Хименез де, 471-472

Скалаграм, 444-447  
Скамандар, 118, 134, 137, 155, 158-159,  
258, 343-344  
Сократ, 244, 269-270, 300, 330, 335, 374,  
379-380, 384  
Солон, 207-208, 227-228, 233, 236, 242-243,  
300, 599  
Сосиген, 209  
Софокле, 9, 11, 29, 128, 138, 148, 166-172,  
184, 271-272, 335, 509, 521, 597  
Спенсер, Едмунд, 454  
Сперони, Спероне, 453  
Стације, Публије Папиније, 349  
Стентор, 377  
Стесихор, 130  
Стикс, 368, 403  
Строци, Пале, 457  
Сцила, 401, 570

## Т

Тамир, 282  
Тантал, 244, 365  
Тасо, Торквато, 453  
Татијан, 11, 389-392  
Тацит, Публије Корнелије, 69, 349, 352,  
426  
Теано, 61, 141-142  
Теетет, 375  
Тезеј, 98, 162, 248, 309, 311, 366, 442  
Тејодамант, 374  
Текстор, Равизије (Жан Тиксије), 486-487,  
491-493, 496-497, 499-500, 513, 556, 590,  
605  
Теламон, 84, 98, 106, 166, 168, 569  
Телегон, 102  
Телемах, 42, 74-75, 103, 173, 267, 412, 492,  
496-498  
Телеф, 94, 308, 371  
Темистије, 65, 216  
Темистокле, 377  
Теогнид, 267  
Теогност, 12, 333, 399  
Теоден, 440  
Теодорит Кирски, 11, 377, 392, 401, 458,  
476, 557  
Теокрит, 337, 374  
Теофраст, 124, 546-547  
Теренције, Публије Афер, 348-349, 401,  
486-487, 547

Терита, 256-257, 319  
Терсагора, 44  
Терсандар, 44  
Терсикрат, 44  
Терсилох, 43, 266  
Терсиној, 44  
Терсион, 44  
Терсип, 44  
Тестије, 94  
Тетида, 60, 62, 76, 80, 89, 104, 136-137,  
185, 188, 347, 368, 497, 521  
Тибул, Албије, 349, 405  
Тидеј, 88-89, 92, 94, 96, 153, 158, 201, 401,  
419  
Тијест, 76  
Тимеј, 177  
Тимон, 288, 500, 543, 549, 552  
Тиндареј, 98, 196  
Тиресија, 370-371, 384  
Тиртеј, 267, 300, 326-327  
Тисифона, 141-142  
Тифон, 399, 494  
Тихије, 173-174  
Тоант, 96, 99, 196-197, 201, 241, 319  
Толкин, Џон Р.Р., 440  
Тор, 447-448  
Торгерд, 445  
Торолф, 444  
Трајан, 349  
Тристан, 397  
Трифидор, 11, 132, 134, 158-159  
Троил, 10, 18, 397, 456, 484, 488, 500-519,  
521-523, 525-528, 530-539, 541-546, 548-  
556, 560-575, 577-578, 583, 585, 587-588,  
590, 606  
Тукидид, 72, 221, 335  
Турно, 402, 412-423, 426-427, 430, 433-435,  
459, 472

## У

Удал, Николас, 10, 12, 18-19, 34, 455, 465,  
481, 484-492, 494, 496-500, 507-509, 513,  
524-525, 531, 535, 547-548, 556, 558,  
575, 605-606  
Уликс, 23, 36, 72, 358, 401, 466, 471, 484,  
492, 496, 498, 511, 519-520, 523, 525-  
528, 530, 532-534, 537, 544, 549, 557-  
558, 561, 563, 565-566, 568-570, 572,  
577-578, 582, 584-585, 587-589



Унферт, 412, 432-437, 440, 447, 449-450,  
511, 546, 604  
Уран, 89  
Ураније, 360, 399

## Ф

Фаворин из Арелате, 177-178, 381, 460,  
468  
Фалстаф, 528, 549, 552, 573  
Фаон, 468  
Фармакос, 247, 252, 254-256, 268  
Фауст, 21-23, 301  
Фемије, 173, 292  
Феник, 91, 115-118, 164  
Фергус, 236, 439, 441  
Ферекид, 87, 91, 255  
Ферекрат, 113, 126, 148  
Ферхертне, 439-440  
Филип Македонски, 31, 177, 278, 336-342,  
345, 371, 454-455, 479, 482, 489, 601  
Филодем, 337  
Филократ, 336  
Филоктет, 128-129, 138, 148, 166-172, 184,  
390, 597  
Филомела, 397  
Филон из Александрије, 11, 353, 389, 391  
Филострат, 381  
Фион, 439, 442  
Фичино, Марсилио, 12, 33, 453, 458, 460,  
462-463, 467, 604  
Форбант, 115-119, 164  
Фортуна, 561, 570  
Фотије, 87, 102, 396  
Фридгејр, 445  
Фројд, Сигмунд, 80, 304  
Фронто, Марко Корнелије, 72, 177, 349

## Х

Хад, 98, 102, 167, 244, 365, 368, 370-373,  
375, 442  
Халитерсе, 43  
Халкокондил, Деметрије, 397, 456  
Хамлет, 22, 501, 503-504, 508, 518, 543,  
549  
Ханибал, 366, 371  
Харалд Лепокоси, 444, 446  
Харибда, 570  
Харите, 370

Хармодије, 207  
Харон, 368-371, 480, 521  
Хегел, Георг Вилхелм Фридрих, 66, 302,  
305, 330, 555  
Хегиус, Александар, 463  
Хејвуд, Томас, 10, 12, 18-19, 34, 456, 465,  
481-482, 484, 491, 508, 556-562, 564,  
566-567, 569, 571-577, 582-583, 587-592,  
605-607  
Хеката, 403  
Хектор, 52-53, 61, 73-74, 96, 102, 105, 107-  
108, 119, 140-141, 144, 146, 155, 157,  
170, 177, 197, 199, 257, 327-328, 343-  
344, 361-363, 377, 382, 418-420, 422,  
472, 497, 507, 514, 520, 522-523, 527-  
532, 534-536, 539, 542-543, 549, 554,  
558, 561, 563-567, 570-571, 573-574, 579,  
582-583, 588  
Хекуба, 147, 532, 563, 565, 568  
Хел, 447-448  
Хеладије Византијски, 248, 253  
Хелена Тројанска, 9, 29, 45, 49, 97-99, 101-  
103, 105-106, 115, 122, 146, 162, 179,  
183, 196-197, 200, 244, 256, 276, 314,  
319, 322, 324, 366, 371, 373, 389, 402,  
507, 524, 527, 538-539, 542, 557, 561-  
567, 572-573, 579-582, 584-589, 596  
Хеленије Акрон, 346, 458  
Хенрисон, Роберт, 405, 506-507  
Хера, 56, 80-82, 257  
Херакле, 21, 23, 53, 100, 126, 162, 166, 169-  
171, 301, 308-309, 311, 359, 371, 374,  
381, 385, 402-403, 442, 464, 492-495,  
556-557, 560-561  
Хераклит, 288, 335  
Хердер, Јохан Готфрид, 274, 279-281, 286  
Херемон, 11, 113-114, 116-120, 122, 124-  
126, 465, 597  
Херил, 343, 346-347, 458  
Хермес, 23, 116-117, 119, 262, 266, 368,  
385-386  
Хермија, 76, 368  
Хермиона, 582, 584-588  
Хермоген, 399  
Херобоск, Георгије, 12, 333, 399  
Херод, 381, 489  
Херодот, 139, 173-175, 183, 335, 366, 470  
Херонда, 337  
Хесиод, 70, 89, 98, 101, 175-176, 207, 221-  
222, 239, 241, 263, 299, 301, 447

Хесиона, 561  
Хесихије, 256  
Хефест, 48, 56, 76, 80-81, 92, 134, 257, 266, 399  
Хигин, Гај Јулије, 44, 91, 95, 98-99, 103-104, 196  
Хијацинт, 374, 377, 401  
Хилас, 374, 377  
Химерије, 416  
Хипарх, 207-208, 227  
Хипија, 207, 227-228  
Хиподамант, 89, 116  
Хипократ, 283, 335  
Хиполита, 129, 141  
Хипонакт, 101, 249, 265-266, 273, 297-298, 300, 326, 330, 354  
Хипотерсе, 44  
Хлоја, 337  
Холбајн, Ханс, 454  
Хомер, 9, 11-12, 14-19, 28-30, 42-51, 53-58, 61, 64-70, 72, 74, 77-78, 82, 86-92, 96-97, 100, 102-104, 106-108, 110, 112, 122, 124-125, 130, 134, 137, 140-141, 143-145, 147-157, 159, 161, 167, 169, 171-176, 178-187, 189-190, 192-195, 197-199, 201-210, 212, 214-216, 220, 223, 229-237, 239, 244-245, 256, 260-261, 263, 273-276, 278-281, 286-292, 294-295, 299-301, 313, 316-317, 322-325, 330, 332, 343-345, 347-348, 350, 353, 355, 360-361, 365-367, 370-372, 383-384, 400, 403, 409-410, 416, 423, 425, 447, 455-456, 459, 461, 464-466, 468-470, 472, 475, 477, 482-484, 488, 490-492, 507-513, 516-518, 521, 538, 545, 554-555, 557-560, 591, 593, 596-598  
Хорације, Квинт Флак, 187, 274, 346, 349, 352, 354-355, 405, 457-458, 461  
Хорреб, 581, 588  
Хорман, Вилијам, 482-484, 491, 508, 556

Хрис, 60, 67  
Хрисеида, 60, 181, 195, 314  
Хротгар, 432-433, 435-437  
Хуон од Бордоа, 449  
Хус, Јан, 396

## Ц

Цезар, Гај Јулије, 87, 349, 424-430, 433, 500, 543  
Цецес, Јован, 12, 17, 88, 91, 127-129, 137-138, 142, 148, 157-161, 177, 195, 249, 332, 397, 400, 597  
Цицерон, Марко Тулије, 87, 113, 242, 341, 349, 402, 426-427, 458  
Црвјезик, Грима, 440

## Ч

Чепмен, Џорџ, 454, 456, 508, 510-513, 516, 556  
Чосер, Џефри, 397, 405, 505-507

## Џ

Џаглер, Џек, 488-489  
Џонсон, Бен, 303, 454, 502-503, 513, 548

## Ш

Шекспир, Вилијам, 10, 12, 18-19, 34, 302, 405, 454, 456, 465, 481-482, 484, 488, 491, 498, 500-521, 525-526, 528-540, 543-546, 548-550, 552-556, 560, 562, 564-569, 571-576, 583, 585, 588, 590, 592, 605-607  
Шилер, Фридрих, 301  
Шлиман, Хајнрих, 203  
Шопенхауер, Артур, 51