

Uvodnik / Editorial / Éditorial

ISH FILES

Članki / Articles / Les articles

- Quelle altérité pour les Grecs? Les katadesmoi et l'invention de la notion de magie***
(*Kakšna drugačnost za Grke? Katádesmoi in invencija pojma magije – Povzetek*)
Marcello Carastro (EHESS, Pariz)1-15
- Les troubles et métamorphoses de Mnémosyne***
(*Mnemozinine motnje in metamorfoze – Povzetek*)
Katerina Kolozova (Univerza v Skopju, Skopje)17-33
- Idealna žena Alkestida***
(*The Ideal Wife Alcestis – Summary*)
Maja Sunčič (ISH, Ljubljana)35-55
- Ecclesiazusae and the Problem of Male Actors Playing Women Disguised as Men***
(*Aristofanove Zborovalke in problem moških igralcev, ki igrajo ženske, preoblečene v moške – Povzetek*)
Andreja Inkret (Oxford University, Oxford)57-75
- The rhapsodoi: A Study of the Development of their Role, Repertoire, and Performance in Society***
(*Rhapsodoi: študija o razvoju njihove vloge, repertoarjev in nastopanja – Povzetek*)
Akiko Tomatsuri (Oxford University & University of Tokyo).....77-98
- Signalizing a Ritual Transition: Rhyton and Keras within the Context of the Ancient Greek Symposium***
(*Signaliziranje obrednega prehoda: rhyton in keras v kontekstu antičnega grškega simpozija – Povzetek*)
Martin Žužek (ISH, Ljubljana)99-110

Marcello Carastro

QUELLE ALTÉRITÉ POUR LES GRECS?

Les katádesmoi et l'invention de la notion de magie

Résumé:

La question de l'altérité qui doit être reconnue à la culture grecque ancienne est abordée par l'étude de la relation entre la notion de magie et les *katádesmoi*, les ligatures rituelles. Dans une perspective qui allie l'anthropologie à l'histoire culturelle, l'analyse d'une défexion de Sélinonte invite à questionner le rôle que les *katádesmoi* ont pu jouer dans le processus d'*invention* de la notion de magie en Grèce. Alors que, depuis un siècle déjà, ces objets rituels ont été considérés comme « l'expression de la magie » en Grèce ancienne, il est plus fructueux de les analyser à partir des catégories grecques anciennes et du cadre culturel qui les a élaborés. Cette approche invite, d'une part, à écarter des hypothèses souvent admises, qui font des mages les auteurs des *katádesmoi* et, d'autre part, à analyser comment ces objets se sont trouvés associés à la notion de magie, au IV^e siècle avant notre ère. L'abandon des cadres modernes de pensée permet ainsi d'apprécier ce formidable chantier que la culture grecque a mis en oeuvre pour créer une notion à partir d'un matériel linguistique grec et étranger. La fonction heuristique de ce type d'altérité reconnu à la culture grecque ancienne invite à envisager la frontière sous un jour nouveau.

Mots-clé: Grèce ancienne, magie, altérité, défexions, histoire culturelle

Katerina Kolozova

LES TROUBLES ET MÉTAMORPHOSES DE MNÉMOSYNE

Résumé:

L'idée heureuse du retour éternel est vraiment heureuse, ce qui ne veut pas dire en même temps qu'elle offre le sens de la sécurité et de la certitude consolantes, ni qu'il est sans risque d'y accéder: l'éternel retour n'est introduit que par la crise tragique de l'ordre entier des représentations, des symboles, des valeurs (le monde dans le quel nous vivons est mis dans sa crise la plus profonde) qui n'a lieu que dans le temps proprement tragique - « le vide du temps pur » (Deleuze) de la « césure tragique » (Hölderlin).

Il ne s'agit pas d'un simple remplacement d'un concept abstrait, tel de la linéarité historique, par un autre, tel du retour éternel, mais de l'adoption d'un type de comportement qui sous-entend le risque réel du « 'vol-chute' dans l'abîme du temps tragique ». C'est un type de comportement qui implique son propre sens éthique: la situation tragique est le résultat de la défense absolue d'une justice (Hegel), ou en d'autres termes, le résultat de l'affirmation *infinie* d'une différence (Deleuze). Faire la différence de la façon absolue (de la façon tragique), c'est dissoudre son Sujet dans les traces de cette différence, c'est « *das Untergehen* », la disparition au-dessous de l'horizon vers laquelle penchent ceux que Zarathoustra aime (Nietzsche).

Dans l'abîme du « vide du temps pur » on est et on pense en termes proprement temporels, tels de « la durée pure » (Bergson). On n'accède à l'expérience du retour éternel qu'à travers la temporalité entièrement libérée de l'espace.

Dans l'abîme, Mnemosyne (l'ordre des représentations etc.), qui est aussi le seul passé dont on pourrait parler et penser (Deleuze), abandonne son statut de simulacre et acquiert le statut de « la réalité la plus haute ». Ce changement de statut n'est possible que dans « la rupture entre les temps » (Jaspers), dans la coupure du temps historique. Après le retour dans le temps mortel, Mnemosyne se trouve de nouveau dans son statut de simulacre. Après sa crise la plus profonde l'ordre se rétablit, mais en tant que réordonné. En termes du retour éternel, le passé ne disparaît pas, ni l'avenir. Quand même, tous les deux cessent d'être les fardeaux pénibles: puisque le passé n'est pas nié, mais affirmé en tant qu'avenir, il revient en tant que nouveau pour nous provoquer de nouveau. L'affirmation du passé - le fait qu'il n'est pas déclaré comme dépassé, qu'il n'est pas nié - rend possible « l'oubli bienfaisant qui nous rendra frais devant le futur qui vient pour nous éveiller ».

Les références principales sur lesquelles s'appuie cet essai sont les oeuvres de Hölderlin, Nietzsche, Bergson et Deleuze.

Mots-clé: Grèce ancienne, Hölderlin, Nietzsche, Bergson, Deleuze, Jaspers

Povzetek***Mnemozinine motnje in metamorfoze***

Posrečena ideja o večnem vračanju je zares posrečena, kar pa ne pomeni, da jo je mogoče privzeti brez tveganja: večno vračanje je uvedeno zgolj s tragično krizo celega reda reprezentacij, simbolov, vrednot (svet, v katerem živimo, je zabredel v najglobljo krizo), ki se dogaja le v zares tragičnem času - v »praznini čistega časa« (Deleuze) »tragične cezure« (Hölderlin).

Ne gre za preprosto nadomestitev abstraktnega koncepta, kakršen je zgodovinska linearnost, z drugim, kakršen je večno vračanje, marveč za prevzem tipa obnašanja, katerega podmena je realno tveganje »'letenja-padca' v brezno tragičnega časa«. Ta tip obnašanja implicira lasten etični čut: tragična situacija je rezultat absolutne obrambe neke pravičnosti (Hegel) ali, z drugimi izrazi, rezultat *neskončnega* uveljavljanja neke razlike (Deleuze). Razlikovati na absoluten način (na tragičen način) pomeni razpustiti svoj Subjekt v sledovih te razlike, pomeni »das Untergehen«, izginotje pod obzorje, h kateremu so nagnjeni tisti, ki jih Zaratustra ljubi (Nietzsche).

V brezno »praznine čistega časa« smo in mislimo v povsem časovni terminih, kakršen je »čisto trajanje« (Bergson). Do izkušnje večnega vračanja pridemo le skozi časovnost, ki je docela osvobodjena prostora.

Mnemozina (red reprezentacij itn.), ki je tudi edina preteklost, o kateri je mogoče govoriti in misliti (Deleuze), v brezno opusti status simulakra in pridobi status »najvišje realnosti«. Ta sprememba statusa je možna zgolj v »prelomu med časi« (Jaspers), v rezu zgodovinskega časa. Mnemozina se po vrnitvi v umrljivi čas znova znajde v statusu simulakra. Red se po najgloblji krizi znova vzpostavi, vendar kot preurejen. Preteklost v terminih večnega vračanja ne izgine, prav tako ne prihodnost. Kljub temu obe prenehata biti mučni bremeni; ker preteklost ni zanikana, temveč uveljavljena kot prihodnost, se vrne kot novo in nas znova izzove. Uveljavljanje preteklosti - dejstvo, da ni razglašena za preseženo, da ni zanikana - omogoči »dobrodejno pozabo, zaradi katere smo sveži vpricho prihodnosti, ki nas prihaja prebuditi«.

Glavne reference, na katere se opira pričujoči esej, so Hölderlinova, Nietzschejeva, Bergsonova in Deleuzova dela.

Maja Sunčič

IDEALNA ŽENA ALKESTIDA

*Felix Admeti coniunx et lectus Ulixis,
et quaecumque viri femina amat!¹*

Izvleček:

Branje različic mita o Alkestidi in Admetu omogoča kontekstualizacijo reprezentacij idealne žene v dolgem časovnem obdobju. V vseh različicah mita, od kratke omembe v *Iliadi* do Fulgencija in *Barcelonske Alkestide* v pozni antiki, je Alkestida predstavljena kot idealna žena. Alkestidino samožrtvovanje za moža uteleša široko mrežo ideoloških in spolnih kontekstov, ki odsevajo moške fantazije o dobri ženi.

Ključne besede: idealna soproga, samožrtvovanje, poroka, hrabrost, junaštvo, ljubezen

Summary

The Ideal Wife Alcestis

Reading of different versions of the Alcestis myth allows us to contextualize the representations of the ideal wife over a long period of time. In all versions of the myth, from the brief mention in *Iliad* to Fulgentius and *Alcestis Barcinonensis* in the late antiquity, Alcestis is represented as an ideal wife and a model of a woman any man would desire. The motive of female self-sacrifice for her husband serves as the mirror of male fantasies where masculine virtue is verified through the self-destruction of his own wife. By sacrificing herself Alcestis not only proves her own virtue, but primarily the value of the man for whom she is sacrificing herself.

In later versions of the myth, especially by Apollodorus, Hyginus and Fulgentius, Alcestis' motive for self-sacrifice is not questioned, since it is taken for granted because the narrative focuses on male relations. Euripides subverts the value of Alcestis' heroism by introducing the dark irony into female sacrifice for seemingly unworthy husband whereas Plato presents Love as the substitute way of killing a woman, which is taken up by later authors, most notably by Plutarch. Both Plato and Plutarch are amazed by Alcestis' female valor, which could be motivated only by immense love. Roman authors treat Alcestis as a topos of the ideal wife from the remote past that finds her fulfillment in sacrificing herself for the marriage and her husband. *Alcestis Barcinonensis* portrays an important change from the other versions of the myth since Alcestis remains dead and does not return from death to resume her role of the ideal wife. Besides all the "bad" female characters Alcestis remains as one of the few good women and model wives, an important female symbol that despite all praise and glory hides important contexts of ideology and gender that should be analyzed.

Andreja Inkret

**ECCLESIAZUSAE AND THE PROBLEM
OF MALE ACTORS PLAYING WOMEN
DISGUISED AS MEN ***

Abstract:

In Aristophanes' *Ecclesiazusae*, women decide to put an end to the inefficient political decisions of men: in order to make their way to the *ecclesia* and thus complete their plan, they have to dress up and behave like men. In my essay, *Aristophanes' Ecclesiazusae and the problem of male actors playing women disguised as men*, I focus on the specifics and characteristics of female characters pretending to be men. In the Greek theatre, the effect of the theme was in my opinion emphasised as characters of male and female gender were by stage convention represented by male actors only.

Key words: Greek actors, Greek dramatic characters, Greek scenic conventions, Greek theatre, Greek drama

Povzetek***Aristofanove Zborovalke in problem moških igralcev, ki igrajo ženske, preoblečene v moške***

V Aristofanovi komediji *Zborovalke* se ženske odločijo narediti konec moškim neučinkovitim političnim odločitvam: da bi lahko vstopile v grško skupščino in izglasovale svojo stvar, se morajo preobleči v moške in jih prepričljivo odigrati. V eseju z naslovom *Aristofanove Zborovalke in problem moških igralcev, ki igrajo ženske, preoblečene v moške*, se osredotočam na odrski motiv pretvarjanja, igranja in preoblačenja žensk v moške; ta je imel po mojem mnenju v grškem gledališču poudarjen učinek, saj so po gledališki konvenciji vse vloge, tako moške kot ženske, odigrali zgolj moški igralci.

Znaki (kostum, gibanje, obnašanje ipd.), ki so Aristofanovemu gledalcu pomagali v moškem igralcu prepoznati žensko junakinjo, ki se pretvarja, da je moški, bi lahko razdelili v dve skupini: v prvo bi sodili s konvencijo trdno zakoreninjeni, bistveni in osnovni znaki, katerih funkcija je v tem, da gledalec v moškem igralcu takoj prepozna in se stalno zaveda »pravega« spola dramske osebe (tak znak je bila v prvi vrsti maska). V drugo skupino sodijo znaki, ki si jih dramska oseba nadene na odru (ali seveda v zaodrju) zato, da bi zakrinkala svoj »pravi« spol pred drugimi dramskimi osebami. Ti znaki so največkrat povezani s komičnim pretiravanjem in s predsodki do nasprotnega spola.

Kombinacija teh dveh skupin znakov, pogojena s specifično vsebino *Zborovalk*, je najverjetneje v grškem gledališču sprožala vprašanja o spolu na splošni ravni. Obenem bi lahko preizpraševala, kje je meja med igralcem in njegovo vlogo: Praksagorin igrani govor (214-240), v katerega junakinja – preoblečena v moškega – vplete marsikateri stereotip o ženskah, nas na primer lahko pripelje do zaključka, da je junak, ki ga Praksagora le igra, v nekaterih trenutkih pridobil na avtonomnosti, saj se je v grškem gledališču na poseben način povezal z igralcem, ki je igral Praksagoro, ki je igrala tega junaka.

Nadalje se zdi v tem okviru pomembna tudi ena izmed temeljnih lastnosti Aristofanovega gledališča, metateatralnost: Aristofani junaki večkrat opozorijo na gledališče kot takšno, bodisi z namigi na igralca, z nagovori občinstva ipd. Aristofan s takšnimi namigi pravzaprav ustvari neke vrste vzporedne vloge igralcev (oziroma, v primeru nagovorov občinstva, gledalcev). V primeru posebne igre v igri v *Zborovalkah* (kar ta prizor pretvarjanja nedvomno je) se zastavi vprašanje, če junakinja, ki igra moškega, ne pogojuje tudi takšne vloge igralke, katere spol je – za grško gledališče zgolj moških igralcev – paradoks posebne vrste.

In nenazadnje, če vzamemo v obzir še konvencijo, po kateri so vse dramske osebe odigrali zgolj trije oziroma štirje igralci, lahko zaključimo, da je problem moških igralcev, ki igrajo ženske, preoblečene v moške, prisoten v celotni komediji: igralci, ki so igrali junakinje, preoblečene v moške, so se namreč v naslednjih prizorih znova pojavili na odru in – čeprav upodabljač druge junake – s seboj prinesli tudi svojo »zgodbo«, ki so jo v okviru ene komedije pisale vse dramske osebe, ki jih je posamičen igralec upodobil.

Akiko Tomatsuri

**THE RHAPSODOI:
A Study of the Development of their
Role, Repertoire, and Performance in Society**

Abstract:

The purpose of this essay is to consider the development of the *rhapsodoi*'s role, repertoire, and performance in society, from the perspectives of cultural and musical studies. I suggest that the *rhapsodoi* have not been fully studied by scholars who have, in the main, followed Plato in his discussion of the *rhapsodoi*. In his work *Ion*, Plato considers the *rhapsodoi* as simply reciters of Homeric epics. I argue against this view, to suggest that the *rhapsodoi* must have played a crucial role in Greek society in view of the fact that they were able to change the status of Homeric poetry to *paideia* (education) for Greek citizens. This essay will discuss how the development of the *rhapsodoi* was bound up with the cultural status of Homeric poetry. I will consider this in relation to the general development of *mousike* (music) which included poetry. In this essay, I hope to have provided a fresh understanding of the significance of the *rhapsodoi* in Greek society.

Key Words: Ancient Greece, Poetry (Epics), Homer, Aoidoi, Rhapsodoi

Povzetek

RHAPSODOI:

študija o razvoju njihove vloge, repertoarja in nastopanja

Namen tega članka je kulturološko in muzikološko pretehtati, kako je potekal razvoj rapsodove performativne vloge in razvoj rapsodovega repertoarja. Rapsodi (*rhapsodoi*) so kot izvajalci homerske epike nasledili aoidje (*aoidoi*) v 6. in 5. stoletju pr. n. št. Čeprav so se znotraj klasičnih študijev že mnogi ukvarjali s problematiko rapsodov, jih je večina sledila *Ionu*, v katerem Platon rapsode opisuje kot recitatorje homerskih epskih pesnitev. Je pa tudi res, da so primarni viri o obravnavani problematiki zelo skopi, kar nam pomaga razumeti, zakaj o rapsodih še vedno ni bila napisana celostna in natančna študija. Istočasno je vredno pripomniti, da je vprašanje izvajanja homerske epike in vprašanje rapsodov zgodovina glasbe prezrla v celoti.

V članku so raziskani pogoji, v katerih so bili rapsodi povezani s kulturnim pomenom, ki ga je uživalo homersko pesništvo. Slednje je pretehtano upoštevajoč védenje o razvoju antične *mousiké*, ki je vključevala tudi pesništvo. V razpravi se dotikam vprašanja, zakaj rapsodi niso uporabljali glasbil in zakaj je bila edino homerska epika tista izmed vseh pesniških zvrsti, ki se je obdržala kot performativni žanr tako pri aoidjih kot tudi pri rapsodih. Povedano bolj splošno, zanima me, če lahko rapsodično umetnost označimo kot muzično oziroma kot *mousiké*.

Danes velja, da je sprememba vloge, ki jo je doživelo homersko pesništvo, ko je privzelo edukativno vlogo (*paideia*), vplivalo tudi na razvoj vloge, ki so jo imeli rapsodi. Grki so v tem času sprememb morebiti smatrali, da je homerska epika imela nalogo performativnega nosilca njihove kulturne identitete, a od rapsodov je bilo pričakovano, da bodo ohranili homersko pesništvo kot temeljni del vzgoje.

Vse to je tudi vzpodbudilo opustitev uporabe glasbil in vodilo k nastajanju drugačnih pesniških oblik. Odgovor, zakaj je zgodovina glasbe posvetila homerskemu pesništvu tako malo pozornosti, morebiti lahko poiščemo v dejstvu, da je bila instrumentalna glasba, ki je sicer odločilno opredeljevala *mousiké*, v homerskem pesništvu bolj malo uporabljana. In nenazadnje, rapsodova dejavnost ni bila prepoznana kot *mousiké* ampak kot *paideia*.

Upam, da z razpravo o vseh teh vprašanjih podajam vpogled v to, kako so se rapsodi umestili v procese, ki so sicer opredeljevali homersko pesništvo.

Martin Žužek

***SIGNALIZING A RITUAL TRANSITION:
Rhyton and Keras within the Context of
the Ancient Greek Symposium ****

Abstract:

In the article the use of trumpeting instruments is analyzed in the context of the ancient Greek symposium. Especial attention is put on the *rhyton* and *keras*. They are in textual and visual sources many times intentionally represented in a fairly vague manner, which suggests the merging of their symbolic meanings. The horn as *rhyton* symbolically had reflected the Dionysian wilderness or irrational bestiality, while the horn, represented as *keras* (a rude *salpinks*) had signalized a moment of transition. It is argued that within the context of symposium these two covering meanings of *rhyton* and *keras* had signalized (at least visually if not sonorous) the transitional moment from “order” to “disorder”.

Key words: ancient Greek music and instruments; symposium, Dionysian mythology

Povzetek***Signaliziranje obrednega prehoda:
rhyton in keras v kontekstu antičnega grškega simpozija***

Sodobne, antropološko opredeljene študije antični grški banket opredeljujejo kot ritual, kjer je antični grški državljani prehajal med imaginariji »božanskega«, »človeškega« in »živalskega«. Posebej pa lahko simpozij kot drugi del banketa, ki je sledil obredni razdelitvi hrane in čigar mitološka referenca je bilo božanstvo Dioniz, interpretiramo kot simbolno pester obredni dogodek, znotraj katerega so se srečevale kolektivne predstave o »redu« (kot »človeško«) in »divjosti« (kot »živalsko« oz. »ne-človeško«).

Članek analizira uporabo trobentnih glasbil v specifičnem simpozijem trenutku, ki je označeval liminalni trenutek ritualnega prehoda iz »reda« v »nered«. Na podlagi ohranjenih besedil in vaznih podob je analizirana simbolna dvopomenskost živalskega roga. Slednji se namreč v analiziranih primerih, ki se navezujejo na kontekst simpozija, istočasno pojavlja kot *rhyton* (satirska pivska posoda, ki simbolizira »divjost«) oziroma kot *keras* (trobentni rog, prepoznan kot robata trobenta – *salpinks*).

Z upoštevanjem že vzpostavljenih metod »branja« vaznih podob (ki jih v uvodnem delu natančneje prikažem) in z razumevanjem antičnega simpozija kot prepleta dionizične mitologije in državljanske ideologije je v članku prikazano, na kakšen način so bili glasbila in zvoki nosilci simbolnih pomenov in kot taki tudi pomensko vpeti v antični grški muzični diskurz.